



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ - UFC**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO E**  
**DESIGN**

**PATRIMÔNIO CULTURAL EDIFICADO CEARENSE: A contribuição de Domingos**  
**Linheiro**

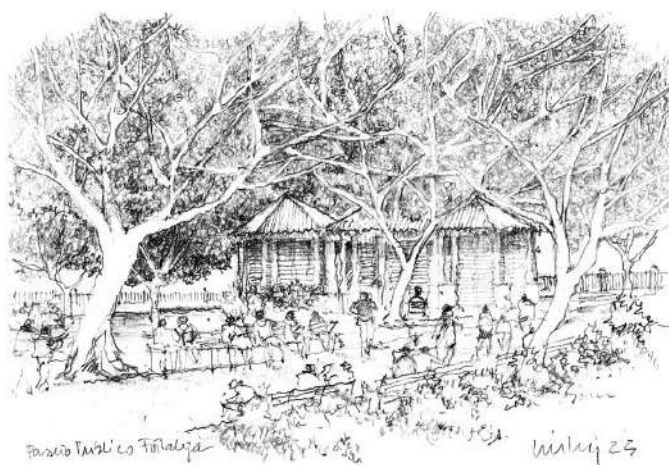
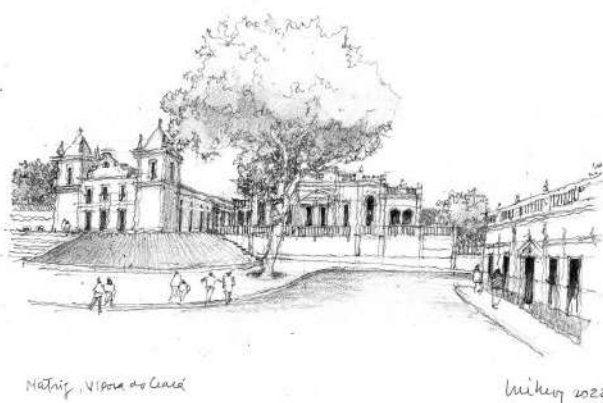
**BEATRIZ CHAVES DE OLIVEIRA**

**Fortaleza**

**2023**

Beatriz Chaves de Oliveira

PATRIMÔNIO CULTURAL EDIFICADO CEARENSE:  
A contribuição de Domingos Linheiro



BEATRIZ CHAVES DE OLIVEIRA

PATRIMÔNIO CULTURAL EDIFICADO CEARENSE: A contribuição de Domingos Linheiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arquitetura, Urbanismo e Design. Área de Concentração: Produção do Espaço Urbano e Arquitetônico. Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo e da Urbanização.

Orientador: Prof. Dr. Romeu Duarte Júnior

Fortaleza

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

O45p Oliveira, Beatriz Chaves de.  
PATRIMÔNIO CULTURAL EDIFICADO CEARENSE: : A contribuição de Domingos Linheiro /  
Beatriz Chaves de Oliveira. – 2023.  
232 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Tecnologia,  
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Design, Fortaleza, 2023.  
Orientação: Prof. Dr. Romeu Duarte Júnior.

1. Patrimônio histórico. 2. Restauro arquitetônico. 3. Readequação de uso. 4. Domingos Linheiro.  
I. Título.

CDD 720

---

BEATRIZ CHAVES DE OLIVEIRA

PATRIMÔNIO CULTURAL EDIFICADO CEARENSE: A contribuição de Domingos Linheiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arquitetura, Urbanismo e Design. Área de Concentração: Produção do Espaço Urbano e Arquitetônico. Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo e da Urbanização.

Apresentada em 30/11/2023

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Romeu Duarte Júnior (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Mário Fundaró  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Antônio Martins da Rocha Júnior  
Universidade de Fortaleza (Unifor)

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo parte da obra do arquiteto Domingos Linheiro no Ceará. Sua trajetória profissional é marcada por intervenções de restauro e readequação de uso no patrimônio histórico cearense em edificações e sítios urbanos. Busca-se entender como ele trabalha com o diálogo entre elementos novos e preexistentes nesses espaços que se destinam a salvaguarda e o prolongamento da vida útil de bens tombados. A dissertação divide-se em três capítulos. O Capítulo 1-**Teorias do restauro arquitetônico** trata de uma maneira geral sobre o referencial teórico que embasa as intervenções. O Capítulo 2- **A formação profissional do arquiteto Domingos Linheiro** trata dos caminhos que o levaram aos projetos e obras com essa temática. Permite o conhecimento sobre sua formação acadêmica, a proximidade com o desenho a mão livre, os cursos, os estudos, a prática docente, a prática como gestor e demais contatos que foram essenciais na sua especialização sobre o restauro arquitetônico. O Capítulo 3 - **Obras de restauro do arquiteto Domingos Linheiro** apresenta obras de restauro executadas pelas intervenções do arquiteto. Percorre-se parte da sua produção por meio da escolha de obras bastante significativas para a arquitetura cearense: Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala (Itarema)-1983, Passeio Público (Fortaleza)-1994, Museu da Indústria (Fortaleza)-2005, Igreja Matriz de N. Sra. da Assunção (Viçosa do Ceará)-2006, Sobrado Dr. José Lourenço (Fortaleza)-2007 e o Paço Municipal (Fortaleza)-2009. Com essas obras, faz-se uma análise do rebatimento dos seus pressupostos teóricos e do seu posicionamento a respeito da prática de restauro na sua trajetória profissional como arquiteto. Apesar de sabido que na produção arquitetônica cearense, Domingos Linheiro é certamente o arquiteto que mais elaborou projetos de restauro, a escrita dessa parte da história da arquitetura do Ceará ainda é um não dito.

### **Palavras-chave:**

Patrimônio histórico; Restauro arquitetônico; Readequação de uso; Domingos Linheiro.

## ABSTRACT

This research has as its object of study part of the work of architect Domingos Linheiro in Ceará. His professional career is marked by restoration interventions and reuse of Ceará's historical heritage in buildings and urban sites. We seek to understand how it works with the dialogue between new and pre-existing elements in these spaces that are intended to safeguard and extend the useful life of listed assets. The dissertation is divided into three chapters. Chapter 1-Theories of architectural restoration deals in general with the theoretical framework that underpins the interventions. Chapter 2-The professional training of architect Domingos Linheiro deals with the paths that led him to projects and works with this theme. It allows you to learn about your academic training, your proximity to freehand drawing, your courses, your studies, your teaching practice, your practice as a manager and other contacts that were essential in your specialization in architectural restoration. Chapter 3 - Restoration works by architect Domingos Linheiro presents restoration works carried out by the architect's interventions. Part of his production is covered by choosing works that are very significant for Ceará's architecture: Church of Nossa Senhora da Conceição de Almofala (Itarema)-1983, Passeio Público (Fortaleza)-1994, Museu da Indústria (Fortaleza)-2005 , Mother Church of N. Sra. da Assunção (Viçosa do Ceará)-2006, Sobrado Dr. José Lourenço (Fortaleza)-2007 and the Municipal Palace (Fortaleza)-2009. With these works, an analysis is made of the reflection of his theoretical assumptions and his position regarding the practice of restoration in his professional career as an architect. Although it is known that in the architectural production of Ceará, Domingos Linheiro is certainly the architect who created the most restoration projects, the writing of this part of the history of Ceará's architecture is still unsaid.

### **Keywords:**

Historical heritage; Architectural restoration; Use adjustment; Domingos Linheiro.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1.</b> Royal Ontario Museum em Toronto, no Canadá. ....	32
<b>Figura 2.</b> Coberta em destaque do Museu de Moritzburg (Halle, Alemanha). ....	33
<b>Figura 3.</b> Fachada com vidros do Museu de Moritzburg (Halle, Alemanha), Nieto Sobejano Arquitectos.....	34
<b>Figura 4.</b> Museu de Moritzburg (Halle, Alemanha), Nieto Sobejano Arquitectos.....	35
<b>Figura 5.</b> Museu de Moritzburg (Halle, Alemanha), Nieto Sobejano Arquitectos.....	35
<b>Figura 6.</b> Ruínas da Igreja Frauenkirche (Dresden, Alemanha). ....	36
<b>Figura 7.</b> Processo de Reconstrução da Igreja Frauenkirche (Dresden, Alemanha). ....	38
<b>Figura 8.</b> O altar da igreja reconstruído com boa parte dos fragmentos originais. Igreja Frauenkirche (Dresden, Alemanha).....	38
<b>Figura 9.</b> Igreja Frauenkirche (Dresden, Alemanha) reconstruída. ....	38
<b>Figura 10.</b> Implantação do Banco da Espanha em Madrid após as ampliações. ....	39
<b>Figura 11.</b> Planta baixa do Banco da Espanha em Madrid após a última ampliação pelo arquiteto Rafael Moneo. ....	39
<b>Figura 12.</b> Fachada principal Banco da Espanha em Madrid, feita em 1891.....	40
<b>Figura 13.</b> Nova Fachada e nova esquina para o Banco da Espanha em Madrid.....	40
<b>Figura 14.</b> Passarela do Campo Carleo (Roma, Itália). ....	41
<b>Figura 15.</b> Castelo de Koldinghus na Dinamarca, depois da intervenção de restauro. ....	43
<b>Figuras 16 e 17.</b> Castelo de Koldinghus e a nova estrutura autoportante.....	43
<b>Figuras 18 e 19.</b> Igreja da Santa Cruz de Medina de Rioseco (Valladolid, Espanha), depois do restauro. ....	42
<b>Figuras 20.</b> Fachada lateral da Igreja da Santa Cruz de Medina de Rioseco (Valladolid, Espanha). ....	44
<b>Figura 21.</b> Chiesa Madre di Salemi. Fragmentos de colunas da igreja organizados na nova praça. ....	46
<b>Figura 22.</b> Chiesa Madre di Salemi. O guarda-corpo.....	47



<b>Figuras 23 e 24.</b> Chiesa Madre di Salemi . À esquerda, a praça e o que sobrou da igreja.....	48
<b>Figuras 25 e 26.</b> Edifício Pirelli, Milão, Itália.....	48
<b>Figuras 27 e 28.</b> Edifício Pirelli, Milão, Itália .....	48
<b>Figura 29.</b> Museu do pão de Ilópolis.....	65
<b>Figura 30.</b> Museu do pão de Ilópolis . Corte esquemático do moinho antes da intervenção. .	67
<b>Figuras 31 e 32.</b> Museu do pão de Ilópolis . Moinho antes da intervenção. ....	67
<b>Figuras 33 e 34.</b> Museu do pão de Ilópolis . Fachadas antes e depois do restauro da escola canteiro do IILA. ....	69
<b>Figuras 35 e 36.</b> Museu do pão de Ilópolis. Depois do restauro no interior do moinho. ....	71
<b>Figuras 37 e 38.</b> Museu do pão de Ilópolis. Depois do restauro no interior do moinho. Bodega/bar decorada. Telhado de ferro galvanizado e a nova rampa. ....	71
<b>Figura 39.</b> Museu do pão de Ilópolis. Implantação com a proposta de intervenção. ....	
<b>Figuras 40 e 41.</b> Museu do pão de Ilópolis. Vidros e painéis deslizantes de madeira. Objetos em exposição. ....	71
<b>Figuras 42 e 43.</b> Museu do pão de Ilópolis. Desenho feito nas tábuas da Casa Román.....	75
<b>Figura 44.</b> Museu do pão de Ilópolis. Escola de panificação. ....	75
<b>Figura 45.</b> Museu do Pão. Desenho de perspectiva.....	76
<b>Figura 46.</b> Museu do Pão. Passadiço com guarda corpo de madeira em formato de X. ....	76
<b>Figura 47.</b> Museu do Pão. Edificação avarandada da região que serviu como inspiração para a os passadiços da intervenção contemporânea.....	77
<b>Figura 48.</b> O palacete Bernardo Martins Catharino e sua riqueza de detalhes e volumes nas fachadas. ....	77
<b>Figura 49.</b> Plantas com os 4 níveis do palacete Bernardo Martins Catharino .....	79
<b>Figuras 50 e 51.</b> Museu Rodin. Ampla sala de exposição depois de demolidas paredes.....	80
<b>Figura 52.</b> Museu Rodin. Planta do segundo piso.....	81

<b>Figura 53, 54 e 55.</b> Museu Rodin. A nova coluna de circulação vertical para abrigo do elevador e da escada e acesso de todos os níveis. ....	81
<b>Figura 56.</b> Museu Rodin. A passarela conectando o palacete antigo à esquerda e o bloco novo .....	82
<b>Figuras 57 e 58.</b> Museu Rodin. Novo bloco e a fachada protegida com ripado de madeira. .	83
<b>Figuras 59 e 60.</b> Museu Rodin. Estrutura de madeira do sótão. Elevador e escada restaurados. ....	84
<b>Figura 61.</b> Planta baixa e cortes da Capela de Santana do Pé do Morro. ....	87
<b>Figura 62.</b> Interior da Capela de Santana do Pé do Morro. ....	88
<b>Figura 63.</b> Fachadas da Capela de Santana. Estrutura metálica modulada e evidenciada.....	88
<b>Figura 64.</b> Certificado de conclusão do curso de graduação em Arquitetura na Universidade Federal da Bahia do arquiteto Domingos Cruz Linheiro.....	91
<b>Figura 65.</b> Certificado de conclusão do curso de pós-graduação em Restauro e Conservação de Monumentos Arquitetônicos na Universidade de São Paulo do arquiteto Domingos Cruz Linheiro. ....	95
<b>Figura 66.</b> Verso do certificado conclusão do curso de pós-graduação arquiteto Domingos Cruz Linheiro. ....	97
<b>Figuras 67 e 68.</b> O arquiteto e professor Luís Saia e o professor Silva Teles em desenhos de Domingos Linheiro.....	98
<b>Figuras 69, 70, 71 e 72.</b> Colegas da turma de 1974. Roberto de La Roque, Bernardo Castelo Branco, Brotto e Benedito Lima de Toledo. Desenhos de Domingos Linheiro.....	100
<b>Figuras 73 e 74.</b> Mapa do sítio histórico de Ouro Preto com um círculo assinalado mostrando a área menor a ser estudada. Imagens de Ouro Preto feitas durante as visitas técnicas do curso. ....	106
<b>Figura 75 e 76.</b> Imagem do vazio urbano a ser preenchido entre duas edificações. Implantação do lote na rua Tiradentes com as medidas.....	108
<b>Figura 77 e 78.</b> Vista aérea da praça com a Igreja do Desterro em São Luís, MA. Fachada principal da igreja. ....	107

<b>Figura 79</b> – Praia de Iracema, Fortaleza, CE- Aquarela de Domingos Linheiro, 2018. ....	115
<b>Figura 80</b> - Praça dos Leões, Fortaleza, CE- Aquarela de Domingos Linheiro, 2019. ....	115
<b>Figura 81</b> -Teatro D. Pedro II, Viçosa do Ceará, CE - Desenho de Domingos Linheiro,.....	116
<b>Figura 82</b> - Barcos e pescadores. Mucuripe, Fortaleza, CE - Desenho de Domingos Linheiro, 2011. ....	116
<b>Figura 83</b> -Igreja Nossa Senhora da Assunção, Viçosa do Ceará, CE - Desenho de Domingos Linheiro, 2012. ....	117
<b>Figura 84</b> -Igreja Nossa Senhora da Assunção, Viçosa do Ceará, CE - Desenho de Domingos Linheiro, 2017. ....	117
<b>Figura 85</b> - Museu Jaguaribano. Aracati, CE - Aquarela de Domingos Linheiro, 2017. ....	118
<b>Figura 86</b> - Museu Jaguaribano. Aracati, CE - Aquarela de Domingos Linheiro, 2016. ....	118
<b>Figura 87</b> - Casa do Sítio Santarem, Alpendre. Aracati, CE - Aquarela de Domingos Linheiro, 1985. ....	119
<b>Figura 88</b> - Santa Cruz de Aracati do Porto dos Barcos. Aracati, CE - Aquarela de Domingos Linheiro, 2011. ....	119
<b>Figura 89</b> - Antigo Mercado. Icó, CE - Aquarela de Domingos Linheiro, 2017. ....	120
<b>Figura 90</b> - Açude do Cedro. Quixadá, CE - Desenho de Domingos Linheiro, 2011. ....	120
<b>Figura 91</b> - Engenho. Aratuba, CE - Desenho de Domingos Linheiro, 2012. ....	121
<b>Figura 92</b> - Igreja da Conceição do Monte. Icó, CE - Desenho de Domingos Linheiro, 1985 .....	121
<b>Figura 93</b> - Igreja Matriz. Icó, CE - Desenho de Domingos Linheiro, 2000 .....	122
<b>Figura 94</b> - Estação João Felipe. Fortaleza, CE - Aquarela de Domingos Linheiro, 2020 ....	122
<b>Figura 95</b> - Mercado da carne. Aquiraz, CE - Aquarela de Domingos Linheiro, 2017 .....	123
<b>Figura 96</b> - Ribeira do Acaraú. Sobral, CE - Desenho de Domingos Linheiro, 2017. ....	123
<b>Figura 97</b> - Palacete Carvalho Mota. Fortaleza, CE - Desenho de Domingos Linheiro, 2004 .....	124

<b>Figura 98-</b> Teatro José de Alencar. Fortaleza, CE - Desenho de Domingos Linheiro, 2016. .....	124
<b>Figura 99-</b> Domingos Linheiro desenhando com seu caderno .....	125
<b>Figura 100-</b> Domingos Linheiro desenhando em plano vertical .....	125
<b>Figura 101.</b> Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala, CE - Desenho de Domingos Linheiro, 2016 .....	131
<b>Figura 102.</b> Torre da Igreja de Almofala, à esquerda. Torre do Convento de Mafra, em Portugal, à esquerda .....	132
<b>Figura 103.</b> Fachadas da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala ,CE.....	131
<b>Figura 104.</b> Plantas da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala ,CE.....	131
<b>Figura 105.</b> Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala, CE. Ressurgimento da igreja com a movimentação de saída dos volumes de areia (anos de 1940).....	135
<b>Figura 106.</b> Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala, CE. À esquerda, depois da retirada da cobertura e marcas da estrutura do telhado na alvenaria .....	135
<b>Figura 107.</b> Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala, CE. Fachada lateral da igreja e telha em disposição beira-seveira no beiral .....	135
<b>Figura 108.</b> Piso da Igreja de Almofala após o restauro.....	136
<b>Figura 109.</b> Piso e porta da Igreja de Almofala após o restauro. Vista para o cruzeiro na praça .....	137
<b>Figura 110.</b> Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala ,CE – Tijolo com desenho de caravela.....	138
<b>Figura 111.</b> À esquerda, de boina, o arquiteto Domingos Linheiro em 1983 na porta da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala,CE .....	141
<b>Figura 112.</b> Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala ,CE. Durante a obra de restauro, andaimes na fachada em 1983 .....	140
<b>Figura 113.</b> Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala , logo após o restauro em 1983 .....	140
<b>Figura 114.</b> Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala,CE. Novas tesouras de madeira após o restauro de 1983 .....	141
<b>Figura 115.</b> Fachada da Igreja de Almofala atualmente .....	142
<b>Figura 116.</b> Planta do passeio Público.....	144
<b>Figura 117.</b> À esquerda ,foto do passeio Público em 1908. Densa vegetação .....	146

<b>Figura 118.</b> À direita, foto do Passeio Público em 1908, as colunas e o gradil cercando suas árvores .....	146
<b>Figura 119.</b> Foto do Passeio Público em 1939. Ausência das colunas e do gradil que cercava a praça. Diminuição significativa da vegetação .....	146
<b>Figura 120.</b> Vista do Passeio Público pela porta do Museu da Indústria. As colunas robustas e o gradil compõem a delimitação da praça até a calçada.....	148
<b>Figura 121.</b> Igreja Matriz de N. Sra. da Assunção (Viçosa do Ceará). Desenho de Domingos Linheiro, 2023 .....	150
<b>Figura 122.</b> Igreja Matriz de N. Sra. da Assunção (Viçosa do Ceará). Quatro nichos enquadrados por colunas salientes para os santos .....	151
<b>Figura 123.</b> CASTRO, José Liberal. Levantamento gráfico da planta baixa.....	152
<b>Figura 124.</b> À esquerda, reconstituição da provável forma primitiva da fachada. À direita, fachada atual.....	153
<b>Figura 125.</b> Igreja com apenas a torre sineira à direita. Vila Viçosa. Desenho de Freire Alemão.	
<b>Figura 126.</b> Igreja Matriz de Viçosa. Altar e painéis artísticos no forro .....	155
<b>Figura 127.</b> Igreja Matriz de N. Sra. da Assunção, Viçosa do Ceará Identificação dos painéis artísticos pelas virtudes e os sentidos .....	156
<b>Figura 128.</b> Poligonal de tombamento com a localização da Igreja Matriz de N. Sra. da Assunção, Viçosa do Ceará .....	157
<b>Figura 129.</b> Igreja Matriz de N. Sra. da Assunção, Viçosa do Ceará. Antes do restauro com os tapumes da obra.....	158
<b>Figura 130.</b> Igreja Matriz de N. Sra. da Assunção, Viçosa do Ceará. Antes do restauro, escadaria envolvendo todas as fachadas da igreja.....	161
<b>Figura 131.</b> Igreja Matriz de Viçosa. Após o restauro, a nova escada acompanhada do talude gramado .....	162
<b>Figura 132.</b> Igreja Matriz de Viçosa. À direita, o entorno da igreja com edificações de relevância histórica.....	163
<b>Figura 133.</b> Igreja Matriz de Viçosa. Destaque para a base de elevação da igreja, acompanhada do talude gramado .....	163
<b>Figura 134.</b> Igreja Matriz de Viçosa. Destaque para a transição dos pisos entre a soleira....	165
<b>Figura 135.</b> Igreja Matriz de Viçosa. Vista interna da porta de entrada principal para a rua. Destaque para o piso .....	165

<b>Figura 136.</b> Igreja Matriz de Viçosa. Os arcos na nave central, criando acesso para os corredores laterais .....	167
<b>Figura 137.</b> Igreja Matriz de Viçosa. Vista interna com destaque para o altar e a estrutura de madeira aparente do telhado com linhas formando um trapézio .....	169
<b>Figura 138.</b> Igreja Matriz de Viçosa. Vista das fachada lateral com as rampas novas e da fachada posterior .....	171
<b>Figura 139.</b> Igreja Matriz de Viçosa. Fachada posterior .....	171
<b>Figura 140.</b> Sobrado José Lourenço depois do restauro.....	173
<b>Figura 141.</b> Sobrado José Lourenço. Fachada principal em estado de deterioração .....	176
<b>Figura 142.</b> Imagem da fachada principal mostrando a abertura de uma porta larga de garagem, em substituição a outras duas de menor largura .....	177
<b>Figura 143.</b> Espaço ainda degradado onde hoje está a biblioteca do sobrado .....	178
<b>Figuras 144 e 145.</b> Imagens dos fundos do edifício com ruínas, desmoronamentos e demais degradações , onde antes havia o setor de serviços .....	179
<b>Figura 146.</b> Ausência de manutenção. Arco de porta e estrutura do piso .....	179
<b>Figura 147.</b> Sobrado José Lourenço. Plantas do 1º e 2º pavimento.....	180
<b>Figura 148.</b> Imagem da maquete eletrônica com a proposta de readequação dos níveis. Corte longitudinal mostrando a conexão entre o bloco principal e o bloco de apoio. ....	181
<b>Figura 149.</b> Imagem de corte longitudinal mostrando o bloco principal. ....	182
<b>Figura 150.</b> O mezanino de frente para o pátio central ajardinado. ....	183
<b>Figura 150.</b> Imagem de corte longitudinal mostrando o bloco de apoio, a nova escada, os novos banheiros e a altura dos níveis .....	183
<b>Figura 151.</b> No mezanino, passarela com guarda-corpo em estrutura metálica na cor vermelha e a vista para o jardim do pátio central.....	185
<b>Figura 152.</b> O mezanino e o bar no térreo. Dividindo o pé-direito, a passarela de estrutura metálica atravessa o térreo e conecta o bloco de apoio com o bloco principal. ....	185
<b>Figura 153.</b> O mezanino de frente para o pátio central ajardinado. No fundo, a continuação da estrutura metálica vermelha apoiando o piso da administração. ....	185
<b>Figura 154 e 155.</b> Equipe de prospecção e restauro da EAOTPS, 2006. ....	186

<b>Figura 156.</b> No térreo, a Sala Rosa com a faixa de pintura parietal atravessando de uma sala de exposição para outra.....	185
<b>Figura 157.</b> A Sala Rosa e a pintura parietal interrompida pelo vão das porta .....	185
<b>Figura 158.</b> Sala de exposição no térreo e a permanência da faixa de pintura parietal.....	186
<b>Figura 159.</b> Detalhe de pintura parietal com cachos de uvas e folhas.....	186
<b>Figura 160 e 161.</b> Sobrado José Lourenço. A Meretriz sentada. Detalhe da mão com unha pintada. ....	187
<b>Figura 162 e 163.</b> Pintura da meretriz antes do restauro. O mesmo painel encoberto por outras camadas de tinta.....	187
<b>Figura 164.</b> Espaço restaurado e ocupado pela biblioteca.....	188
<b>Figura 165 e 166.</b> Fachada do Sobrado José Lourenço antes e depois do restauro. Recomposição dos azulejos. ....	191
<b>Figura 168.</b> Portal com moldura de azulejos.....	192
<b>Figura 169.</b> Sobrado José Lourenço . Piso de ladrilho.....	192
<b>Figura 170.</b> Museu da Indústria. Desenho de Domingos Linheiro. ....	194
<b>Figura 171.</b> Fotografia feita durante a sede dos Correios, antes de 1935. Sobrado sem a ampliação de sua parte posterior. ....	193
<b>Figura 172.a.</b> Fotografia tirada um pouco antes do restauro em 2005. Parte superior do corpo central da fachada principal em estado de deterioração. ....	194
<b>Figura 172.b.</b> Durante o restauro em 2005. Deterioração geral e ausência do piso superior. ....	195
<b>Figura 173.</b> Proposta para a planta baixa do térreo. ....	197
<b>Figura 174.</b> Corte transversal mostrando elevador, os entrepisos, espaços de apoio, auditório e memorial.....	197
<b>Figura 175.</b> Fachada lateral na rua Floriano Peixoto. Área tracejada em vermelho corresponde a referida ampliação.....	200
<b>Figuras 176.</b> Depois do restauro, espaço pensado para reuniões do IAB. ....	202
<b>Figuras 177.</b> Durante a obra, vigas e pilares metálicos para sustentação de uma laje treliçada a ser instalada. ....	202
<b>Figura 178.</b> Depois do restauro, guarda-corpos de épocas diferentes. ....	203
<b>Figura 179.</b> Museu da Indústria. A escada restaurada. ....	204
<b>Figura 180.</b> Detalhe do primeiro degrau da escada restaurada.....	205

<b>Figura 181.</b> Salão do Memorial da Indústria.....	207
<b>Figura 182.</b> Poço com vidro na superfície.....	207
<b>Figura 183.</b> Poço com vidro na superfície.....	208
<b>Figura 184.</b> Detalhe do piso industrial e a “moldura” feita com o piso remanescente do século XIX.....	208
<b>Figura 185.</b> Salão de exposição. Forro de gesso, laje aparente e iluminação direcionável....	210
<b>Figura 186.</b> Museu da Indústria .Cacimba encontrada.....	210
<b>Figura 187.</b> Museu da Indústria .Cacimba encontrada.....	211
<b>Figura 188.</b> Cacimba encontrada sem a camada de concreto na superfície. ....	211
<b>Figuras 189.</b> Museu da indústria. Pisos diferentes: restaurante, corredor e sala multiuso....	212
<b>Figuras 190.</b> Piso de ladrilho na entrada próximo da escada de ferro.....	213
<b>Figuras 192 e 193.</b> Por trás da antiga escada, vista para o jardim.....	213
<b>Figura 194.</b> Passagens novas sobre o jardim feitas com estrutura metálica.....	214
<b>Figura 195.</b> Corredor com o memorial do projeto de restauro.....	215
<b>Figura 196.</b> Instalações novas para os banheiros.....	216
<b>Figuras 197 e 198.</b> Fachada do Museu da Indústria antes e depois do restauro.....	216
<b>Figura 199.</b> Museu da Indústria. Vista da Rua João Moreira e a casa ao lado, servindo como anexo do museu. ....	217
<b>Figura 200.</b> Vista aérea do Paço Municipal, o Bosque Dom Delgado e a Catedral.....	219
<b>Figura 201.</b> Paço Municipal no século XIX.....	219
<b>Figura 202.</b> Paço Municipal. Implantação proposta e demolições.....	220
<b>Figura 203.</b> Paço Municipal, edifícios anexos, bosque e rio Pajeú. Proposta em 3D.....	222
<b>Figura 204.</b> Paço Municipal e edifícios anexos.....	222
<b>Figura 205.</b> Paço Municipal. Plantas do projeto.....	223
<b>Figura 206.</b> Paço Municipal. Corte mostrando o nível da rua e do bosque, as rampas e desníveis. do projeto.....	224
<b>Figura 207.</b> Paço Municipal. Fachada lateral.....	224
<b>Figura 208.</b> Palácio restaurado e explanada (praça) protegida com guarda-corpo.....	225
<b>Figura 209.</b> Palácio João Brígido restaurado.....	225



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	18
<b>CAPÍTULO 1. Teorias do restauro arquitetônico</b> .....	20
1.1. A construção do conceito de patrimônio histórico edificado .....	20
1.2. As vertentes conceituais do restauro .....	23
1.3. As Cartas Patrimoniais.....	50
1.4. A trajetória do patrimônio cultural no Brasil .....	63
1.5. O rebatimento das teorias em obras relevantes no Brasil .....	64
<b>CAPÍTULO 2. A formação profissional do arquiteto Domingos Linheiro</b> .....	90
2.1. A graduação na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia – FAUUFBA em 1969 .....	90
2.2. O curso de especialização (pós-graduação) em restauro arquitetônico realizado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAUUSP .....	92
2.3. A experiência como gestor e técnico em órgãos ligados ao patrimônio .....	108
2.4. A experiência docente .....	110
2.5. A habilidade com o desenho e o registro do patrimônio histórico .....	112
<b>CAPÍTULO 3. Obras de restauro do arquiteto Domingos Linheiro</b> .....	130
3.1. Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala (Itarema)-1983 .....	131
3.2. Passeio Público (Fortaleza)-1994 .....	146
3.3. Museu da Indústria (Fortaleza) – 2005 .....	152
3.4. Igreja Matriz de N. Sra. da Assunção (Viçosa do Ceará) – 2006 .....	172
3.5. Sobrado Dr. José Lourenço (Fortaleza) – 2007 .....	194
3.6. Paço Municipal (Palácio João Brígido, Fortaleza) -2009 .....	219
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	228

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo parte da obra do arquiteto Domingos Linheiro no Ceará. Sua trajetória profissional é marcada por intervenções de restauro e readequação de uso no patrimônio histórico cearense em edificações e sítios urbanos. O tema central desta investigação tem foco no embasamento teórico do arquiteto utilizado nas intervenções em edificações. Busca-se entender como ele trabalha com o diálogo entre elementos novos e preexistentes nesses espaços que se destinam a salvaguarda e o prolongamento da vida útil de bens tombados.

O Capítulo 1-**Teorias do restauro arquitetônico** trata de uma maneira geral sobre o referencial teórico que embasa as intervenções. No primeiro tópico, “A construção do conceito de patrimônio histórico edificado”, faz-se uma análise histórica. No tópico “As vertentes conceituais do restauro”, apresenta-se o referencial teórico desenvolvido nos séculos XIX e XX e que fundamentou em certos aspectos muitas intervenções. Com visões diferentes ou complementares, seus trabalhos tiveram contribuições importantes no campo do restauro arquitetônico. Eles apontaram diálogos entre a preexistência da materialidade e sua conservação, as possibilidades de alterações com adições e subtrações e de uma forma geral, o trato contemporâneo com as arquiteturas de relevância histórica. Assim, merecem destaque as teorias de restauro de John Ruskin (1819-1900), Viollet-le-Duc (1814-1879), Camillo Boito (1834-1914), Gustavo Giovannoni (1873-1947), Alois Riegl (1858-1905), Cesare Brandi (1906-1988) e Giovanni Carbonara (1942-1923). No tópico, “As Cartas Patrimoniais “, são apresentadas e analisadas cartas patrimoniais citadas pelo arquiteto como documentos influenciadores de seu trabalho. Faz-se uma análise mais estendida para a Carta de Veneza de 1964.

O Capítulo 2-**A formação profissional do arquiteto Domingos Linheiro** os caminhos que o levaram aos projetos e obras com essa temática. Permite o conhecimento da forma como se deu a escolha pelo curso de Arquitetura, assim como o desenvolvimento da sua formação acadêmica, proximidade com o desenho a mão livre, os cursos, estudos e contatos que foram essenciais na sua especialização sobre o restauro arquitetônico. Neste capítulo, sua trajetória profissional também é explanada por meio da sua gestão em instituições de preservação do patrimônio e a docência no meio acadêmico.

O Capítulo 3 - **Obras de restauro do arquiteto Domingos Linheiro** apresenta obras de restauro executadas pelas intervenções do arquiteto. Percorre-se parte da sua produção por meio da escolha de obras bastante significativas para a arquitetura cearense: Igreja de Nossa

Senhora da Conceição de Almofala (Itarema), Igreja Matriz de N. Sra. da Assunção (Viçosa do Ceará), Sobrado Dr. José Lourenço (Fortaleza), Museu da Indústria (Fortaleza), Passeio Público (Fortaleza) e o Antigo Palácio do Bispo, Sede da Prefeitura de Fortaleza. Com essas obras, faz-se uma análise do rebatimento dos seus pressupostos teóricos e do seu posicionamento a respeito da prática de restauro em edificações.

O tombamento e o cuidado na reabilitação devolveram todas essas obras para a sociedade. No seu discurso, o arquiteto Domingos Linheiro defende, com relação às obras de restauro, a primazia da obra antiga, a busca pela mínima intervenção, a distinguibilidade e a reversibilidade dos elementos novos. Ele também cita como influenciadores do seu pensamento, a carta de Veneza de 1964 e teóricos do restauro Camillo Boito e Cesare Brandi.

Como fontes de pesquisa fez-se uso da história oral (entrevista com o arquiteto), visitas de campo e análises de projetos (desenhos) e de imagens antes e depois do restauro e da readequação de uso. A relevância do estudo reside na ausência na historiografia da arquitetura cearense de registros sobre o tema de forma detalhada, analisando a utilização da técnica da contraposição do novo com o antigo. Apesar de sabido que na produção arquitetônica cearense, Domingos Linheiro é certamente o arquiteto que mais elaborou projetos de restauro, a escrita dessa parte da história da arquitetura do Ceará ainda é um não dito.

Ainda como metodologia da pesquisa e referencial teórico, o texto se fundamenta nos estudos das arquitetas Beatriz Mugayar Kühl e Patrícia Viceconti Nahas, duas especialistas em preservação do patrimônio histórico que analisam teóricos, intervenções de restauro e conceitos ligados ao tema. Assim, fazem parte da bibliografia aqui utilizada os textos de Beatriz Mugayar Kühl: “Cesare Brandi e a Teoria da Restauração”, “Notas sobre a Carta de Veneza” e “Arranha-céu Pirelli: crônica de uma restauração, por Simona Salvo”. Além de outras pesquisas, a tese de doutorado de Nahas é citada em várias passagens nesta pesquisa, pois trata de temática semelhante: “Antigo e novo nas intervenções em preexistências históricas: a experiência brasileira (1980-2010)”, apesar de não analisar obras de restauro além daquelas feitas em São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco, Minas Gerais e Rio Grande do Sul.

## CAPÍTULO 1. TEORIAS DO RESTAURO ARQUITETÔNICO

### 1.1. A construção do conceito de patrimônio histórico edificado

A essência do patrimônio histórico está atrelada a preservação de algo que é testemunho da herança cultural de uma sociedade. O termo patrimônio guarda na sua etimologia a ideia de herança recebida pela figura paternal e foi, ao longo do tempo, ganhando abrangência no sentido, tendo hoje várias tipologias conceituais que abarcam o natural, o histórico, o cultural, a materialidade e a imaterialidade das coisas.

Interessa aqui o patrimônio que compreende a produção do espaço arquitetônico, aquele que é edificado e marca a cultura material de uma sociedade pela sua relevância histórica. Assim, na obra “A alegoria do patrimônio”, a historiadora Françoise Choay conceitua patrimônio histórico:

Patrimônio histórico. A expressão designa um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras e obras-primas das belas artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e *savoir-faire* dos seres humanos.<sup>1</sup>

Nos séculos XVII e XVIII, muitos europeus eruditos fizeram viagens em busca de antiguidades na Grécia, no Egito e na Ásia Menor. As novas condições de mobilidade na época permitiram um avanço nessa procura de objetos valiosos em outras terras, uma frequência maior de visitas para Roma e assim, o contato, o conhecimento e o levantamento de ruínas e demais monumentos (CHOAY, 2017, p. 61).

Essas experiências com os vestígios materiais de outros povos, também provocou a reflexão sobre a existência das antiguidades nacionais dentro dos seus territórios. De forma que, esses mesmos franceses que buscavam relíquias em outros lugares, já falavam da importância de não negligenciar as belezas locais e buscar também pela história da França.

Destarte, toda essa pesquisa sobre antiguidades reuniu um acervo de imagens, textos e objetos, levando a formação de um grande número de inventários elaborados entre os séculos XVI e XIX. É preciso ressaltar o valor da iconografia, como estudo do significado

---

<sup>1</sup> CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. 6. ed. - São Paulo, Editora UNESP, 2017, p.11.

dessas imagens e símbolos, assim como a busca iluminista do século XVIII em democratizar o conhecimento (CHOAY, 2017, p. 62).

Nesse contexto, a ideia de que essas antiguidades guardavam significados relacionados a suas imagens foi conectada com a importância da conservação, e surgem então, os antiquários, que eram especialistas em arte antiga. Os gabinetes e arquivos dos antiquários são os precursores dos museus do final do século XVIII. “O Museu [...]institucionaliza a conservação material das pinturas, esculturas e objetos de arte antigos e prepara o caminho para a conservação dos monumentos de arquitetura”<sup>2</sup>.

Na visão dos antiquários, havia uma hierarquia de confiança entre as antiguidades, pois era necessário atentar sobre a segurança na revelação do passado, avaliando o que cada objeto poderia comunicar sobre seu contexto de produção. De forma que, os livros pareciam menos reveladores da verdade em relação aos monumentos, pois o discurso de filósofos e demais escritores poderia omitir informações que a produção material poderia oferecer. Essa é uma visão que se contrapôs a visão dos humanistas do século XV e XVI, quando estes valorizavam a autoridade da palavra, considerando os monumentos como confirmações e ilustrações do que os escritos diziam (CHOAY, 2017, p. 63).

Esses colecionadores de obras de arte, viajavam e traziam consigo verdadeiros achados, que foram guardados em seus gabinetes. Eles catalogavam diversas antiguidades, criando especialistas em vários campos de pesquisa, que se comunicavam e trocavam informações. Tais pesquisas foram utilizadas, servindo como referência para outros pesquisadores, sendo até traduzidas e impressas reforçando a divulgação desse conhecimento pela Europa.

Assim, inventários surgiram com descrições a respeito de templos, teatros, estátuas, moedas, vestuários e gêneros de antiguidades nas mais diversas escalas. Isso levou a discussão sobre suas concepções e o levantamento de hipóteses, consubstanciando investigações sobre a possível história de seus lugares.

A prática da preservação de edificações foi motivada inicialmente pelo interesse religioso e a formação do Estado. Mas é no contexto da Revolução Francesa (1789) que encontramos as raízes da oficialização das primeiras preservações dos chamados monumentos, aqueles que contam a história gloriosa da arquitetura medieval, associada a igrejas e muralhas

---

<sup>2</sup> Idem, p. 62.

de proteção. De forma que, o discurso dos antiquários sofreu uma mudança, em que a proteção dos bens pela iconografia saiu do registro abstrato para a conservação real (CHOAY, 2017, p. 96).

Em observação a destruição e ao vandalismo ocorridos durante a revolução, o antiquário Aubin –Louis Millin, comenta em 1790 sobre a necessidade daquele momento de proteger edificações antigas, monumentos que guardam valor histórico:

Há um sem-número de objetos importantes para as artes e para a história que não podem ser transportados (para depósitos) e que logo serão fatalmente destruídos ou adulterados. São esses monumentos preciosos que pretendemos subtrair à foice destruidora do tempo (...) daremos representação dos diversos monumentos nacionais como antigos castelos, abadias, mosteiros, enfim, todos aqueles que podem relatar os grandes acontecimentos de nossa história (CHOAY, 2017, p. 96).

Nesse contexto de inovação sobre o que deveria ser preservado, em outubro de 1789 um ato jurídico transferiu a propriedade dos bens da igreja, dos emigrados e da coroa, deixando-os “a disposição da nação”. Como bens patrimoniais da nação, seria necessário preservar para não perdê-los (CHOAY, 2017, p. 98). Em 1837, foi criada na França a Comissão dos Monumentos Históricos com três categorias de monumentos incluindo aqueles provenientes da Antiguidade, edifícios religiosos da Idade Média e alguns castelos (CHOAY, 2017, p. 12).

Com o apoio jurídico e institucional, esses monumentos históricos passam a ser associados a noção de patrimônio. Algo ligado a herança e a conservação e que deveria ser inventariado, catalogado com sua descrição. Choay mostra que essa construção europeia “catalisada a partir do Renascimento e que se acelera ainda mais a partir de fins do século XVIII”, destinada a bens – criados com intenções memoriais ou não – evidenciou ao longo do tempo sua significação cultural<sup>3</sup>.

Nesse processo, a consagração do monumento histórico caminha, com a década 1820 que rompeu com a mentalidade dos antiquários, com a década de 1850 que já mostra o reconhecimento do monumento histórico na maioria dos países da Europa, com a virada do século XIX e os questionamentos sobre as práticas de restauro na Itália, até a abertura do

---

<sup>3</sup> KÜHL, Beatriz Mugayar. **Notas sobre a Carta de Veneza**. Anais do Museu Paulista, São Paulo, v.18, n.2, p. 287-320, 2010, p. 300-301.

congresso que culminou na Carta de Veneza em 1964, a Carta internacional sobre a conservação e a restauração dos monumentos e dos sítios.

Nesse sentido, a arquitetura tem um forte valor simbólico como monumento edificado constituído de valores culturais e a preservação deste, reside na escolha daquilo que é apontado como historicamente relevante para um grupo social.

A consideração de um bem cultural imóvel, no caso o acervo edificado, como algo merecedor de estudo e conservação pelo simples fato de representar, de forma eloquente, um testemunho histórico, e/ou uma obra de arte de valor incontestável está na base da construção das ideias de monumento, patrimônio e preservação, possibilitadas por ações seletivas exercidas por certos agentes e segundo determinados critérios que balizam os processos de destruição e conservação urbanas.<sup>4</sup>

## 1.2. As vertentes conceituais do restauro

Alguns teóricos e autores de propostas de restauro estabeleceram, nos séculos XIX e XX, significativa influência e incentivaram reflexões sobre a forma de intervir no patrimônio histórico. Com visões diferentes ou complementares, seus trabalhos tiveram contribuições importantes no âmbito da arquitetura e do urbanismo. Eles apontaram diálogos entre a preexistência da materialidade e sua conservação, as possibilidades de alterações com adições e subtrações e de uma forma geral, o trato contemporâneo com as arquiteturas de relevância histórica. Assim, merecem destaque as teorias de restauro de John Ruskin (1819-1900), Viollet-le-Duc (1814-1879), Camillo Boito (1834-1914), Gustavo Giovannoni (1873-1947), Alois Riegl (1858-1905), Cesare Brandi (1906-1988) e Giovanni Carbonara (1942-1923).

**John Ruskin (1819-1900)** um inglês, pintor e crítico de arte, notadamente conhecido pela sua aversão a restauração, reconhece na arquitetura o nosso elo com o passado

---

<sup>4</sup> DUARTE JÚNIOR, Romeu. **Sítios históricos brasileiros: Monumento, Documento, empreendimento e Instrumento — O caso de Sobral-CE.** Tese de doutorado apresentada a FAUUSP, São Paulo, 2012, p. 36.

e assim, com nossa identidade. Para ele, os edifícios antigos lembram o trabalho dos homens que os construíram e nos coloca em contato com a mesma materialidade que as gerações desaparecidas também conviveram. Há um valor afetivo evidenciado na escuta desses monumentos do passado, pois “eles nos fazem ouvir vozes” (CHOAY, 2017, p.139-140).

Questiona o conceito de monumento histórico que abarca apenas a valorização de passados específicos e de determinadas comunidades, geralmente palácios e grupos socialmente dominantes. Ele amplia a noção de monumento histórico, incluindo a arquitetura doméstica também, já que ele considera que todo grupo social erigiu suas edificações e estas são igualmente importantes assim como os monumentos tradicionais (CHOAY, 2017, p.141-142).

Ruskin defende a ideia de que os monumentos não podem ser tocados, pois são relíquias em que as intervenções seriam verdadeiros sacrilégios. Para o inglês a restauração é uma mentira, um atentado contra a autenticidade, a ressuscitação de um morto. Assim, sua teoria se ampara na permissão natural das marcas do tempo, na degradação progressiva e na destinação dos prédios em ruínas (CHOAY, 2017, p.155).

Com ideias bem diferentes de Ruskin, o arquiteto francês Viollet-le Duc (1814-1879) já defendia a intervenção de restauro como uma forma de corrigir os erros e até de concluir edifícios não finalizados. Essas buscas eram derivadas da sua concepção de arquitetura como um sistema lógico, que relacionava forma, estrutura e função (CASTRO, 2008, p. 116). De forma que, a sua análise de um prédio recaia na necessária composição desse sistema lógico, como se buscasse as partes faltantes para a criação de uma unidade na obra arquitetônica.

É preciso ressaltar que ele foi um dos primeiros a salientar a importância das dimensões social e econômica da arquitetura (CHOAY, 2017, p.158). Além disso, atuou na França do século XIX, por meio de várias obras de restauro (igreja de Saint Sernin, em Toulouse, o conjunto fortificado de Carcassone, a catedral de Notre Dame em Paris e também o castelo d’Eu, na Normandia) e escritos com recomendações a respeito da intervenção em monumentos históricos, sendo um dos precursores a tratar de uma metodologia ou caminho para intervir nessas edificações.

O contexto do trabalho de Viollet-le Duc se dá em um momento que a restauração se estabelecia como ciência e assim, pretendia-se proteger monumentos como uma maneira de estabelecer uma identidade nacional. O verbete “restauração” é explicado no seu “Dictionnaire Raisoné de l’Architecture Française du XIe au XVIe Siècle”, em que ele preconiza o conhecimento da edificação e dos estilos para buscar a unidade da obra arquitetônica.



Vale ressaltar que seus escritos sobre restauro arquitetônico polemizam opiniões. Na sua metodologia prática de restauro, ele buscava por um chamado “modelo ideal” que seria fruto do conhecimento da concepção original do edifício, ignorando as mudanças e acréscimos feitos ao longo do tempo. Defendia um regresso do edifício a “um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento”. A busca por uma pureza de estilo e os “acertos dos defeitos”, como se pudesse recompor o edifício na sua originalidade, fez sua atuação no restauro ser vista por muitos como abusiva. Segundo Choay, consistem em restaurações “agressivas”.

Mesmo com divergências entre pensadores do tema, tendo gerado questionamentos, Viollet-le Duc deixou um legado de formulações que são básicas para toda intervenção de restauro em edifícios até hoje. São preocupações que passam pela concepção original, o levantamento ou diagnóstico material, a reutilização e a especificidade de cada caso. A arquiteta Ana Carolina Melaré nos lembra da atualidade de muitas das definições de Viollet-le Duc e da importância de aplicar tais pensamentos:

[...]a restauração tanto da função portante do edifício como de sua aparência, o estudo do projeto original como fonte de conhecimento para resolução de problemas estruturais, a importância dos levantamentos detalhados da condição existente, a reutilização do edifício para sua sobrevivência e, principalmente, a atuação baseada em circunstâncias e especificidades de cada projeto.<sup>5</sup>

Vê-se que Viollet-le-Duc preocupa-se também com reutilização do edifício. De fato, ele aponta a funcionalidade como elemento de suma importância, pois o restauro também deve ter o objetivo de devolver a eficiência ao monumento. Para isso, considera a possibilidade de adaptação do edifício a tecnologias contemporâneas, atendendo ao conforto dos que circulam e fazem uso do espaço. E ainda afirma que esses acréscimos para adaptação de uso podem ser destacados sem dissimulação, destacando a sua necessidade e ao mesmo tempo servindo como parte da decoração.<sup>6</sup>

Já o italiano **Camillo Boito**<sup>7</sup> (1834-1914) é conhecido como o conciliador das teorias do restauro arquitetônico entre Ruskin e Viollet-le Duc. Ele seleciona partes da teoria

---

<sup>5</sup> MELARÉ, Ana Carolina. **Viollet-le-Duc e o conceito moderno de restauração.**

Fonte: <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/resenhasonline/04.044/3153>. Acesso em 06 de fevereiro de 2020

<sup>6</sup> FERNANDES, Ana Veronica Cook. BAETA, Rodrigo Espinha. **A questão do uso e do reuso em alguns juízos teórico-críticos sobre o restauro.** Ver em <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/21.246/7958>.

<sup>7</sup> OLIVEIRA, Rogério P. D. **O equilíbrio em Camillo Boito.**

desses autores e cria a sua, reformulada e moderada. Em Boito não temos o radicalismo de Ruskin, que defendia a deterioração e a ruína total do edifício, assim como a impossibilidade de intervenção. Mas temos a defesa da permanência de algumas marcas do tempo e um pouco do restauro estilístico de Viollet-le Duc. Ele não defendia a morte dos monumentos históricos e também não achava que os edifícios deviam retornar a sua forma original por meio de um “modelo ideal”.

Boito trata do restauro filológico e destaca o valor das edificações como testemunho histórico de uma época, assim como seu valor documental:

Podemos dizer que Boito contribuiu de forma direta para a formulação dos princípios modernos de restauração, na medida em que defendia o respeito à matéria original da pré-existência, a reversibilidade e distinção das intervenções, o interesse por aspectos conservativos e de mínima intervenção, a manutenção dos acréscimos de épocas passadas entendendo-as como parte da história da edificação, assim como, buscou harmonizar as arquiteturas do passado e do presente a partir da distinção de sua materialidade.<sup>8</sup>

Vale ressaltar que Camillo Boito faz uma diferenciação entre restauração e conservação. Para ele a conservação deve acontecer com determinada frequência, como um ato periódico de manutenção e cuidado do edifício. Já a restauração é um ato que só deve acontecer por motivação específica, com estudo de caso voltado para a edificação em questão, quando realmente for necessário e que deve atentar para o cuidado com acréscimos de elementos novos. Tais acréscimos devem marcar sua contemporaneidade e impedir confusões com a matéria original.

Choay<sup>9</sup> resalta o valor da teoria de Camilo Boito, que “com Viollet-le Duc, contra Ruskin e Morris, postula a prioridade do presente em relação ao passado e afirma a legitimidade da restauração”. É a evolução de duas teorias antagônicas que reformuladas (CHOAY, 2017, p.165).

Gustavo Giovannoni (1873-1947) outro teórico italiano, arquiteto e engenheiro, autor de importantes publicações e intervenções sobre o restauro arquitetônico, faz um alinhamento com a teoria de Camilo Boito, trazendo sua fundamentação no Restauro Científico.

---

Fonte: <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/resenhasonline/08.086/3049>. Acesso em 07 de fevereiro de 2020

<sup>8</sup> OLIVEIRA, Rogério P. D. **O equilíbrio em Camillo Boito**.

Fonte: <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/resenhasonline/08.086/3049>. Acesso em 07 de fevereiro de 2020

<sup>9</sup> CHOAY, Françoise, 1925. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo, Editora UNESP, 2017.

Para a salvaguarda do patrimônio, Giovannoni defende que alterações sejam feitas, por meio de adições necessárias, mas que estas sigam critérios de mínima intervenção. Estabelece uma ordem necessária para as intervenções de restauro: a consolidação, a recomposição, a liberação, a complementação e a inovação.

Sua visão sobre os monumentos revela uma dualidade na metáfora sobre a vida e a morte. Assim, para ele existem os monumentos mortos, que são aqueles com caráter arqueológico e sem uso no cotidiano e aqueles monumentos vivos pela sua função ativa.<sup>10</sup>

Estão entre os primeiros os monumentos da Antiguidade, para os quais se deve ordinariamente excluir uma utilização prática e uma transformação do estado de ruína com o acréscimo apenas de obras essenciais. Entre os segundos, há os palácios e igrejas, para os quais pode parecer oportuno do ponto de vista prático e, com frequência, também ideal, reconduzi-los a uma função concreta não muito distante da primitiva de modo que o problema da reprivatização, mesmo circundado de toda garantia, volta a apresentar-se.<sup>11</sup>

Percebe-se então, a preocupação de Giovannoni com o reuso desses monumentos. Na restauração esse novo uso deve alinhar-se com a necessidade contemporânea e com a composição arquitetônica remanescente, podendo considerar até mesmo o restabelecimento da condição funcional anterior.

Essa mesma preocupação com o uso também se estende para os conjuntos arquitetônicos e vias que formam o patrimônio urbano. De forma que, Giovannoni reconhece a importância de intervir com mudanças que garantam a preservação dos centros antigos. Com cuidados para não corromper os valores históricos e artísticos, ele defende intervenções microcirúrgicas pela melhoria da circulação, do saneamento e da segurança. Assim, para atender as demandas de uso dos sítios históricos, considerando as particularidades de cada segmento urbano, o autor sugere a possibilidade de eliminar até alguma edificação ou mudança na angulação e largura de vias.<sup>12</sup>

E a sua contribuição no campo do patrimônio histórico urbano continua, quando discute a relação do monumento em escalas diferentes e com seu entorno. Para ele a cidade histórica é um monumento e também um tecido vivo e dinâmico, devendo assim, ser tratada também como um organismo estético (CHOAY, 2017, p.200).

---

<sup>10</sup> FERNANDES, Ana Veronica Cook. BAETA, Rodrigo Espinha. **A questão do uso e do reuso em alguns juízos teórico-críticos sobre o restauro.** Ver em <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/21.246/7958>.

<sup>11</sup> GIOVANNONI, Gustavo. *Gustavo Giovannoni: textos escolhidos.* Cotia, Ateliê Editorial, 2013, p. 95-96.

<sup>12</sup> FERNANDES, Ana Veronica Cook. BAETA, Rodrigo Espinha. **A questão do uso e do reuso em alguns juízos teórico-críticos sobre o restauro.** Ver em <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/21.246/7958>.

Giovannoni fundamenta sua teoria sobre conservação e restauração do patrimônio urbano em três princípios: a integração do fragmento urbano antigo com um plano diretor que legitima o valor de uso pelas visões técnica e humana; a consideração de que o entorno e a contextualização do monumento histórico é essencial; e a alegação de que “os conjuntos urbanos antigos requerem procedimentos de preservação e de restauração análogos aos que foram definidos por Boito para os monumentos” (CHOAY, 2017, p.201).

É de Giovannoni o conceito de “arquitetura menor”, aquela que abarca a arquitetura doméstica, que integra também um monumento maior, o conjunto urbano histórico ou antigo (CHOAY, 2017, p.143). Devendo assim, serem aplicados os mesmos critérios de intervenção utilizados nos grandes e pequenos monumentos. De forma que, essa visão engloba diversos tipos de arquiteturas e artes de fazer (construir) de uma maior variedade de grupos sociais, além de amplificar a importância histórica de diferentes abrigos, formas de morar e assim, preservando e registrando a complexidade de um mesmo contexto.

Alois Riegl (1858-1905) historiador da arte austríaco, afirma que o monumento é uma criação deliberada, cuja destinação foi pensada inicialmente, para construção da memória coletiva de um povo. Já o monumento histórico não é, desde o princípio, desejado e criado como tal; ele é constituído posteriormente pelos olhares convergentes do historiador e do amante da arte, que o selecionam na massa dos edifícios existentes, dentre os quais os monumentos representam apenas uma pequena parte.

Para Riegl podem ser atribuídos diferentes tipos de valor ao monumento, e por isso podem existir também múltiplas formas de preservação. O restauro é, então, um ato cultural. E há duas categorias de valores: a rememoração e a ancianidade. Na rememoração recorre-se ao passado pela memória. Na ancianidade, o monumento é percebido por todos como uma realidade e deve atender as necessidades do homem, deve ter um valor de uso pertencente ao presente (CHOAY, 2017, p.168-169) .

**Cesare Brandi (1906-1988)** nasceu em Siena na Itália. Sempre envolvido com temas relacionados a arte, a história e o restauro de obras de arte, era escritor e tinha formação em Direito e Ciências Humanas. Suas formulações sobre o restauro e a relação arquitetônica entre o antigo e o novo, foram influenciadas pelo contexto de destruição do pós-guerra que tornou o tema central no debate italiano.

Em Roma, esteve à frente do Instituto Central de Restauro (ICR) como diretor por quase vinte anos (1939-1960). No ICR, foi significativa a preocupação com o patrimônio histórico destruído no pós-guerra na Europa, em busca de soluções que provocaram debates sobre a salvaguarda e o restauro dos monumentos. Assim, esse instituto tornou-se referência

na Itália e contribuiu para a formação de diversos profissionais especializados, por meio do desenvolvimento de técnicas de restauração.<sup>13</sup>

Além de Brandi, teóricos como Roberto Pane, Pietro Gazzola e Renato Bonelli abriram debates que mostram as origens do Restauro Crítico. Pane, por exemplo, considera a unicidade de cada monumento, devendo-se colocar o restauro como um processo crítico e criativo. Gazzola considera as especificidades de cada cultura e que a preservação do patrimônio contribui para o sentimento de pertencimento. Bonelli ressalta o valor da arquitetura como obra de arte e como tal, o restauro deve revelar os valores desse monumento, num processo em que a crítica conduz o ato com respeito a preexistência e controla a criatividade para que a intervenção tenha qualidade.<sup>14</sup>

O Restauro Crítico consiste num “equilíbrio entre a conservação da preexistência e a reintegração da imagem com recursos contemporâneos” (NAHAS, 2015, p.116). Vale ressaltar que a reintegração da imagem na arquitetura dessa maneira, é um desencadeamento das teorias e técnicas utilizadas nas artes aplicadas no ICR. Na pintura e nos mosaicos, o restauro crítico precedeu a prática na arquitetura. Um exemplo dessa prática, é o restauro feito no afresco de Lorenzo da Viterbo, em que as partes faltantes foram recompostas em prol da visão integral da obra. No entanto, uma visão aproximada do afresco permite a diferenciação da nova materialidade.

O fato é que, mesmo após a Segunda Guerra, as intervenções de arquitetura ainda buscaram a linguagem compositiva original, sem um cuidado de estabelecer uma distinção entre materialidades novas e antigas, consistindo, muitas vezes em reconstruções (NAHAS, 2015, p.102-110).

Brandi distinguiu-se no campo da restauração como um teórico influente, com destaque para a publicação “Teoria da Restauração” publicada em 1963, em que ele afirma que os princípios de restauro para a arquitetura devem ser os mesmos utilizados nas obras de arte e aborda os conceitos de mínima intervenção, autenticidade e distinguibilidade.

Para Brandi, a premissa da Mínima intervenção é uma busca pela redução de ações de intervenções para a conservação do bem. Essa metodologia parte do princípio que o

---

<sup>13</sup> DO CARMO, Fernanda Heloísa; VICHNEWSKI, Henrique; PASSADOR, João; TERRA, Leonardo. **Cesare Brandi. Uma releitura da teoria do restauro crítico sob a ótica da fenomenologia.** Ver em <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.189/5946>.

<sup>14</sup> NAHAS, Patrícia Viceconti. **Antigo e novo nas intervenções em preexistências históricas: a experiência brasileira (1980-2010).** Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 64.

bem é uma obra de arte e que nessa condição de valor, qualquer alteração deve ser justificada. Sem justificativa, não há necessidade de intervir (NAHAS, 2015, p. 147).

Para Beatriz Mugayar, Cesare Brandi coloca a restauração dentro de uma metodologia multidisciplinar em que há um forte vínculo entre a crítica de arte, estética e história, afastando personalismos e fazendo uma contraposição ao empirismo:

Por isso, definindo a restauração como o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte como tal, a reconhecemos naquele momento do processo crítico em que, tão-só, poderá fundamentar sua legitimidade; fora disso, qualquer intervenção sobre a obra de arte é arbitrária e injustificável. Além do mais, retiramos para sempre a restauração do empirismo dos procedimentos e a integramos na história, como consciência crítica e científica no momento em que a intervenção do restauro se produz[...]<sup>15</sup>

A Autenticidade também é um conceito ligado a ideia de que o monumento é uma obra de arte e que sua composição física demonstra esses valores artísticos.

Sobre o princípio da Distinguilidade, Brandi atenta para o falseamento temporal, alertando que o observador não deve ser enganado e que, por isso a nova intervenção deve ser sempre facilmente distinguível. A distinção da linguagem garantirá a marca do tempo sobre aquilo que é preexistente (NAHAS, 2015, p. 149).

Outro importante nome no debate italiano e que se debruçou sobre a temática do restauro arquitetônico é **Giovanni Carbonara (1942-2023)**. Arquiteto, pesquisador, professor e autor da teoria Crítico-Conservativa e Criativa, Carbonara equilibra as vertentes conceituais do Restauro Crítico de Cesare Brandi.

A restauração, nas proposições do Restauro Crítico-Conservativo, é uma postura criativa como um todo: é a criatividade do arquiteto- restaurador que encontrará a justa medida entre o projeto de conservação pautado no rigor da pesquisa histórica e o papel da fantasia criativa, o controle crítico do diálogo entre antigo e novo pautado na mínima intervenção, na reversibilidade, na autenticidade do valores, na distinguibilidade da ação e na compatibilidade entre materiais modernos e materiais já existentes.<sup>16</sup>

**Conservativa** porque parte do pressuposto que o monumento deve em primeiro lugar ser perpetuado e transmitido ao futuro nas melhores condições possíveis; além disso, a atual consciência histórica e sua maior sensibilidade aos bens da “cultura material” acarreta conservar muitas mais “coisas” que no

---

<sup>15</sup> KÜHL, Beatriz Mugayar. **Cesare Brandi e a Teoria da Restauração**. São Paulo, 2007.

<sup>16</sup> NAHAS, Patricia Viceconti. **Antigo e novo nas intervenções em preexistências históricas: a experiência brasileira (1980-2010)**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 146.

passado. **Crítica** porque afirma que cada intervenção é um caso em si não enquadrável em categorias, não respondente a regras prefixadas, e reestuda profundamente caso a caso sem assumir posições dogmáticas ou de alinhamento nos confrontos dos problemas e soluções que o restauro suscita (CARBONARA, 2012, p.40-41).

Segundo Carbonara, o uso definido para a edificação após o restauro, não pode se sobrepor ao ato da restauração. Mesmo entendendo que a função ativa do edifício ou o uso são importantes para a preservação do bem, é preciso ter cuidado com essa readequação do espaço.

Além disso, ele reconhece que a reutilização está ligada ao valor econômico do patrimônio histórico, mas que esta deve estar em segundo plano, sendo subordinada ao restauro. Assim, deve-se pensar na compatibilidade do reuso com o restauro, para evitar uma corrupção da sua unidade arquitetônica e um desrespeito com sua tipologia e demais aspectos da sua composição. As diretrizes de conservação e o princípio da mínima intervenção devem ser mantidas.<sup>17</sup>

Carbonara também analisa as intervenções feitas em monumentos sob a ótica do compromisso com o respeito à preexistência, apontando limites para as modificações propostas. Assim, organizou cinco categorias para classificar como se deu o diálogo entre o antigo e o novo. “*Autonomia / Dissonanza*” (autonomia / dissonância),

A primeira categoria é denominada por Carbonara como “*Autonomia / Dissonanza*” (autonomia / dissonância), dividida em três subcategorias (*Contrasto/ Opposizione; Distacco/ Indifferenza; Distinzione/ Non Assonanza*) e refere-se aquelas intervenções onde a nova arquitetura é tão autônoma e diferenciada da arquitetura preexistente, que é gritante a metáfora da dissonância entre as duas temporalidades. Percebe-se uma evidente diferença entre formas e superfícies, numa ausência de alinhamentos. Como se na audição do monumento não tivesse havido uma escuta harmônica, ou seja, uma verdadeira dissonância. Um diálogo discordante.

Para Carbonara, uma obra que exemplifica essa dissonância e de *Contrasto/ Opposizione* é o Royal Ontario Museum em Toronto, no Canadá). De autoria do arquiteto Daniel Libeskind, a nova volumetria destoante reforça a ausência de integração com o entorno, numa tentativa de criar um ícone arquitetônico. Esse rompimento com a paisagem tradicional

---

<sup>17</sup> FERNANDES, Ana Veronica Cook. BAETA, Rodrigo Espinha. **A questão do uso e do reuso em alguns juízos teórico-críticos sobre o restauro.** Ver em <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/21.246/7958>.

levanta discussões sobre a preservação do patrimônio histórico e sobre a mudança da aceitação de estilos e gostos com o passar do tempo.



**Figura 1. Royal Ontario Museum em Toronto, no Canadá.** Fonte: <https://libeskind.com/work/royal-ontario-museum/> Acesso em 1 de março de 2023.

Continuando a análise de obras tidas como contaminações ou convivências parasitárias, na subcategoria *Distacco/ Indifferenza* (destaque/indiferença), Carbonara cita o Museu de Moritzburg em Halle, na Alemanha. A intervenção é do escritório Nieto Sobejano Arquitectos. Segundo o italiano, um distanciamento do que consiste o restauro, pois há uma evidente autonomia da nova arquitetura em relação à arquitetura do passado.

Essa intervenção contempla a ampliação de uma edificação que já abrigava um museu desde o ano de 1904. Para abrigar um maior acervo de arte expressionista alemã, o escritório Nieto Sobejano criou uma nova cobertura com volumes que se estendem para cima, onde suas faces permitem a entrada de luz natural, garantindo a preservação do piso existente. Mesmo destacada, essa cobertura (ver figura 2) permitiu que as ruínas do castelo pudessem ser aproveitadas, sem a inclusão de novos pilares na galeria principal.





**Figura 2. Coberta em destaque do Museu de Moritzburg (Halle, Alemanha).** Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/913469/uma-nova-cobertura-transformou-este-antigo-castelo-alemao-em-um-grande-espaco-de-exposicoes>. Acesso em 1 de março de 2023.

Em Moritzburg, a dissonância talvez resida no excesso de distinguibilidade dos materiais novos diante da preexistência: torres geometrizadas com metais, vidros e formas regulares trazem o caráter contemporâneo do nosso tempo, inconfundível com a materialidade original. Nas fachadas, é visível o traço da modernidade, as linhas retas e o reflexo do vidro das vedações, assim como a presença dos volumes da nova coberta, que evidenciam a diferença das temporalidades justapostas com as antigas pedras do castelo. É como se a parte faltante da ruína tivesse sido completada por um pano de vidro (ver figura 3).



**Figura 3. Fachada com vidros do Museu de Moritzburg (Halle, Alemanha), Nieto Sobejano Arquitectos.**

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/913469/uma-nova-cobertura-transformou-este-antigo-castelo-alemao-em-um-grande-espaco-de-exposicoes>. Acesso em 1 de março de 2023.

Por outro lado, é importante considerar a busca por uma melhor funcionalidade e o abrigo do acesso ao público como solução arquitetônica. Foi feita uma conexão de níveis diferentes por meio de uma grande “coluna”, onde a circulação vertical concentra-se com escadas e elevadores, além de permitir uma visão diferenciada do entorno do prédio e até da cidade. Aqui vale ressaltar, a importância de resolver o problema da acessibilidade universal nas intervenções de restauro e readequação de uso – um problema bastante comum na reutilização do patrimônio histórico. Nesse museu, a coluna de acessibilidade chega aos 25 m de altura e se materializa num novo volume (ver figura 4).



**Figura 4 e 5.** À esquerda, “coluna” para circulação vertical e conexão de níveis. À direita, entrada destacada pela geometrização. Museu de Moritzburg (Halle, Alemanha), Nieto Sobejano Arquitectos.

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/913469/uma-nova-cobertura-transformou-este-antigo-castelo-alemao-em-um-grande-espaco-de-exposicoes>. Acesso em 1 de março de 2023.

Na segunda categoria “*Assimilazione / Consonanza*” (assimilação / consonância) o uso original é geralmente mantido. Compreende as chamadas reconstruções, onde o reprimstino, o restabelecimento da forma primitiva, esbarra nos princípios do restauro. Também se divide em três subcategorias: *Mimes/ Ripristino*; *Analogia/ Tradizione*; *Restituzione tipológica*.

Como exemplo de *Assimilazione / Consonanza* e também de *Mimes/ Ripristino*, a Igreja Frauenkirche, em Dresden, na Alemanha. Ela foi destruída em 1945 durante a Segunda Guerra Mundial, um acontecimento emblemático da representação de poder que esses monumentos trazem consigo. Edificações desse tipo marcam relações de poder político e religioso, e sua eliminação durante um ataque confronta e subjuga o inimigo por meio da destruição de partes importantes de uma cidade.

Construída na primeira metade do século XVIII, a igreja barroca de Frauenkirche juntamente com palácios e castelos, compunha o centro histórico de Dresden, a chamada

Florença do Elba. O bombardeio em Dresden pelas tropas aliadas em fevereiro de 1945, afetou drasticamente essa composição urbana. O ataque incendiou a cidade, levando a morte de milhares de pessoas e a devastação de casas e edificações de grande porte, como a igreja Frauenkirche. Restaram apenas ruínas e um amontoado de pedras do templo religioso.

Com a reunificação da Alemanha após a queda do Muro de Berlim, teve início a reconstrução de Frauenkirche, em meio a doações internacionais e demais investimentos que levaram a reabertura da igreja no ano de 2005. Ou seja, foram 60 anos entre a sua destruição e sua reconstrução, um longo período em que a ruína foi de certa forma valorizada juntamente com a preservação de suas pedras remanescentes (ver figura 6).



**Figura 6. Ruínas da Igreja Frauenkirche (Dresden, Alemanha).**

<https://www.dw.com/pt-br/dez-anos-da-reconstru%C3%A7%C3%A3o-da-frauenkirche/g-18817143>. Acesso em 2 de março de 2023.

O seu ressurgimento nos anos seguintes aborda temas polêmicos sobre a reconstrução de patrimônios históricos que já não existem como na sua concepção original, em que se questiona a autenticidade desses novos materiais na composição de sua arquitetura. Ressalta-se também o desejo social ou de determinados grupos locais de reerguer o monumento, como numa tentativa de refazer e recriar aquele espaço para dar continuidade as reuniões e atividades que ali aconteciam.

A grande questão que se levanta é se a igreja que foi erguida em 2005 é a mesma Frauenkirche barroca no século XVIII. É preciso analisar até que ponto a reconstrução de um monumento ultrapassa o limite da conservação e recria falsos históricos, ou se o ressurgimento desse templo luterano é na verdade, o curso natural da história, uma conclamação social pela permanência de uma arquitetura que guarda afetos diversos, preservando assim uma memória

social. Sem contar o fato de que a reconstrução pode ser um registro da demolição, talvez um ato de resistência, para que não seja esquecido o atentado contra a cultura.

Em todo caso, o arquiteto Luís Antônio Lopez de Souza relembra a inadmissibilidade da reconstrução na teoria brandiana:

Na teoria do restauro desenvolvida pelo italiano Cesare Brandi (1906 - 1988) a reconstrução é um procedimento inadmissível, uma vez que, para se possibilitar uma ação de restauro, deve-se supor a existência de uma matéria original da obra de arte a ser restaurada. O pressuposto para a reconstrução é a já não existência material da obra a ser reconstruída. É importante, portanto, observar a reconstrução no âmbito das ações para a preservação do patrimônio, para verificar então, se ela cumpre esta função de forma efetiva. Então, a principal questão a ser proposta é: reconstruir é preservar?<sup>18</sup>

Pensar na reconstrução como uma forma de preservação é refletir sobre quais valores estão sendo transmitidos e cultivados para permanência de uma memória. Mas se o monumento não está mais ali, se sua matéria original é quase inexistente, o que se preserva pode ser apenas o desejo da presença do antigo, daquele sentimento social que ele gerava no seu entorno. A nova construção já não é mais aquele monumento, mas sim uma representação daquele documento histórico.

Na anástilose a matéria nova é utilizada como suporte da matéria original, estando a esta submetida, sendo inclusive destacada a diferença entre elas. Na reconstrução a matéria original pode ou não existir, mas quando existe, a matéria nova inserida desempenha um papel tão importante quanto ela no resultado final. A proporção entre matérias nova e original também não é determinante neste processo. Pode-se questionar, por exemplo, se a reconstrução da Frauenkirche (Igreja de Nossa senhora) na cidade de Dresden é na realidade uma grande anástilose. Neste caso, a matéria original está em quantidade muito menor que a nova, caracterizando eminentemente uma reconstrução, não por esta proporção, mas pelo amplo papel desempenhado pela matéria nova neste processo.<sup>19</sup>

Essa remontagem das peças originais, reúne os vestígios desconstruídos de um objeto ou edificação e torna novamente possível o seu ressurgimento. Em Frauenkirche, a organização da sua ruína conservou pedras da sua construção original, mas não o suficiente para sua montagem completa. Assim, a matéria nova se destaca como predominante pela área que ocupa, e com o olhar atento, percebe-se a presença das reminiscências do passado nos pontos mais escuros (ver figura 9). Essas são as pedras que restaram da demolição.

---

<sup>18</sup> SOUZA, Luís Antônio Lopes de. **Wiederaufbau: a Alemanha e o sentido da reconstrução**. A formação de uma nação alemã. <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.072/35>. Acesso em 22 de fevereiro de 2023.

<sup>19</sup> Idem



**Figura 7. Processo de Reconstrução da Igreja Frauenkirche (Dresden, Alemanha).** Fonte: <https://www.dw.com/pt-br/dez-anos-da-reconstrução-da-frauenkirche/g-18817143>. Acesso em 2 de março de 2023.



**Figura 8. O altar da igreja foi reconstruído com boa parte dos fragmentos originais. Igreja Frauenkirche (Dresden, Alemanha).** Fonte: <https://www.dw.com/pt-br/dez-anos-da-reconstrução-da-frauenkirche/g-18817143>.



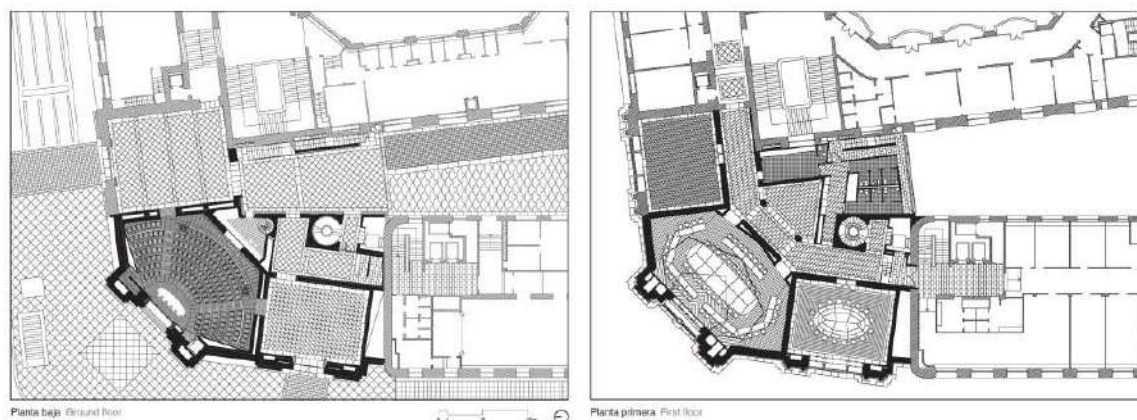
**Figura 9. Igreja Frauenkirche (Dresden, Alemanha) reconstruída.** Fonte: <https://www.dw.com/pt-br/dez-anos-da-reconstrução-da-frauenkirche/g-18817143>. Acesso em 2 de março de 2023.

Na categoria *Analogia/ Tradizione* (analogia/tradição), a busca por uma analogia com o passado, há um comprometimento da crítica do restauro e sobre a essência estética e histórica do monumento, presença de reprimário ou recuperação dos princípios compositivos, (NAHAS, 2015, p.79).

Construído no final do século XIX, o Banco da Espanha (Madrid, Espanha) passou por algumas intervenções de ampliação no século XX. A última, em 2005, teve a orientação do arquiteto Rafael Moneo e criou uma volumetria que fecha a poligonal do quarteirão, fazendo o Banco ocupar todo esse espaço (ver figura 10). A nova esquina criada, assim como toda a ampliação da edificação, tem a mesma altura do prédio original, materiais semelhantes (pedras) e ornamentos que causam um engano sobre sua época de concepção. De forma que, a inovação quase não é distinguível da preexistência, mesmo ocupando volumes tão significativos. Numa visão rápida, os materiais, as linhas e as formas, confundem-se com a construção primitiva.



**Figura 10. Implantação do Banco da Espanha em Madrid após as ampliações. Em 2005, o prédio passa a ocupar todo quarteirão.** Fonte:<https://arquitecturaviva.com/works/ampliacion-del-banco-de-espana-1>. Acesso em 5 de março.



**Figura 11. Planta baixa do Banco da Espanha em Madrid após a última ampliação pelo arquiteto Rafael Moneo. À esquerda, um auditório. À direita, espaços de reunião.** Fonte:<https://arquitecturaviva.com/works/ampliacion-del-banco-de-espana-1>. Acesso em 5 de março



**Figura 12. Fachada principal Banco da Espanha em Madrid, feita em 1891, em frente a praça .**  
Fonte:<https://arquitecturaviva.com/works/ampliacion-del-banco-de-espana-1>. Acesso em 5 de março.



**Figura 13. Nova Fachada e nova esquina para o Banco da Espanha em Madrid, fechando finalmente o quarteirão. Intervenção do arquiteto Rafael Moneo em 2005.**  
Fonte:<https://arquitecturaviva.com/works/ampliacion-del-banco-de-espana-1>. Acesso em 5 de março de 2023.



Na categoria “Rapporto dialettico / Reintegrazione dell’immagine” (relação dialética / reintegração da imagem). Compreende aquelas obras que mais se adequam a teoria do restauro Crítico-Conservativo e Criativo, do próprio Giovanni Carbonara. É uma relação de valorização do antigo, pois estabelece um respeito para com o monumento, onde a inovação se submete a preexistência. Há um rigor metodológico, onde opera a distinguibilidade e o limite para a criatividade.

Também é dividida em três categorias: Dialettica critico-creativa / Reinterpretazione; Filologia Progettuale / Coestensione e Reintegrazione dell’immagine / Acompanhamento conservativo (Dialética critico-conservativa / reinterpretação; filologia projetual / coextensão; reintegração da imagem / acompanhamento conservativo).

Na subcategoria *Dialettica critico-creativa / Reinterpretazione* (dialética critico-conservativa/ reinterpretação) temos a intervenção feita pelo Studio Nemesi dos arquitetos Luigi Franciosini e Riccardo D’Aquino para a Passarela do Campo Carleo em Roma, Itália).



**Figura 14. Passarela do Campo Carleo (Roma, Itália).**

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/955454/reabilitacao-de-taberna-romana-no-mercado-de-trajano-labics>. Acesso em 2 de março de 2023.

Com desenho discreto e contemporâneo, a passarela feita de aço corten (cor semelhante as pedras antigas do local), cria acessibilidade e permite a visita das ruínas arqueológicas no *Mercati di Traiano*. Aqui a intervenção resolve questões funcionais com um desenho

minimalista, por meio de técnicas modernas de materiais e sustentação, sem se sobrepor às milenárias reminiscências romanas. Há um diálogo equilibrado e respeitoso entre a inovação e a preexistência.<sup>20</sup>

Outro exemplo de obra que se encaixa na categoria “Rapporto dialettico” é a intervenção feita no Castelo de Koldinghus na Dinamarca. Construído no século XI com expansões posteriores, funciona como museu desde 1890 e passou por um processo de restauro nos anos 1990. Assim, a intervenção trouxe estruturas independentes:

Uma estrutura de colunas autoportantes de madeira sustenta o telhado, as passarelas de visitação e a grande estrutura da caixa mural da ala sul, pois as ruínas não podiam ser usadas como apoio. As colunas são encimadas por pirâmides com a forma de abóbada estelar invertida de linguagem expressiva e funcionam também como refletores de luz.<sup>21</sup>

A escolha por esse tipo de estrutura ou material reside também na praticidade de montagem das peças durante a obra; na possível reversibilidade (movimentação, retirada e transporte); na resistência e durabilidade dos metais; na facilidade de manutenção por estarem geralmente expostos; na possibilidade de manter a integridade e a proteção da estrutura antiga, sem devassar a arquitetura pré-existente.

No Castelo de Koldinghus, os novos materiais entram em um diálogo harmônico com a materialidade do passado, ao mesmo tempo em que se postula uma distinguibilidade entre elementos novos e antigos, impedindo o falseamento histórico e evidenciando a percepção de temporalidades diferentes.

---

<sup>20</sup> BRENDLE, Betânia. **Uma teoria, alguns princípios e muita arquitetura: a atualidade do pensamento brandiano no em intervenções arquitetônicas na Alemanha, Dinamarca e Itália.** Thésis, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 277-307, nov./dez. 2017, p. 287-288.

<sup>21</sup> Idem, p.299.



**Figura 15.** Castelo de Koldinghus na Dinamarca, depois da intervenção de restauro. FONTE: BRENDLE, Betânia, 2017.

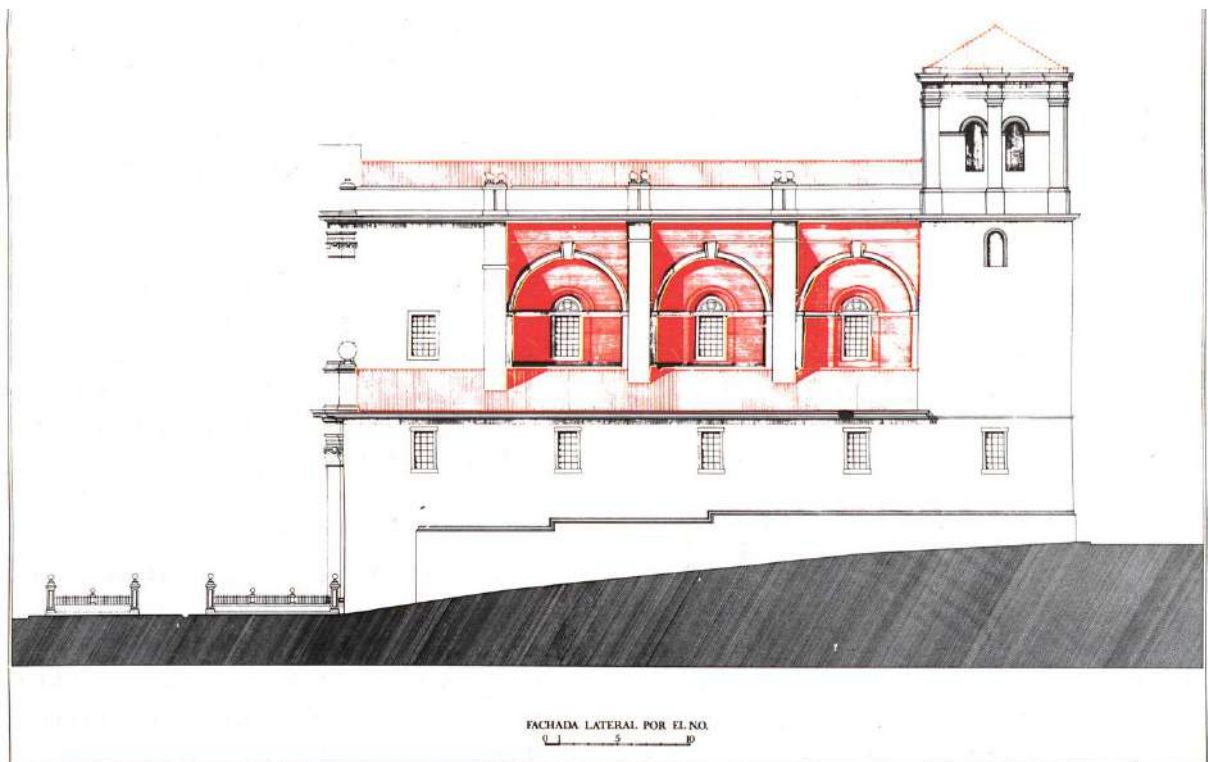


**Figuras 16 e 17.** Castelo de Koldinghus e a nova estrutura autoportante. FONTE: BRENDLE, Betânia, 2017.

Ainda na categoria “Rapporto dialettico, temos a obra de restauro da Igreja da Santa Cruz de Medina de Rioseco (Valladolid, Espanha) pelos arquitetos Ricardo Sánchez e González José Ignacio Linazasoro.



**Figuras 18 e 19.** Igreja da Santa Cruz de Medina de Rioseco (Valladolid, Espanha), depois do restauro. FONTE: [http://www.linazasorosanchez.com/?portfolio=1988\\_iglesia-desantacruz&lang=en#!prettyPhoto](http://www.linazasorosanchez.com/?portfolio=1988_iglesia-desantacruz&lang=en#!prettyPhoto). Acesso em 5 de março de 2023.



**Figuras 20.** Fachada lateral da Igreja da Santa Cruz de Medina de Rioseco (Valladolid, Espanha). Desenho do projeto de restauro. A cor vermelha indica a nova intervenção. FONTE: LINAZASORO, José Ignacio. Restaucaçión de la iglesia de Santa Cruz. Medina de Rioseco (Valladolid). Proyecto:1985. REVISTA DE ARQUITECTURA. 1985, n. 257, p.77-82.

Projeto de alta complexidade em termos de construção e projeto. Seu objetivo é reconstruir o grande espaço perdido após o colapso da igreja. Do ponto de vista construtivo, a complexidade reside na modificação dos sistemas de paredes tradicionais e na construção de uma nova abóbada em madeira dimensionada, que mede 19m na sua base.

Do ponto de vista teórico, a complexidade do projeto é representada como uma tentativa de superar o habitual debate antigo X moderno em obras de restauração; a procura de uma arquitetura 'sem estilo' ou intemporal, fruto de uma relação equilibrada entre a forma, a construção e uma linguagem ornamental baseada em elementos evocativos e não em citações literais.<sup>22</sup>

A categoria “*Non-intervento diretto*” (intervenção não direta) compreende aquelas intervenções tão minimalistas, que quase não é possível identificar a alteração no monumento. Também é subdividida em outras categorias: *Conservazione imateriale / presentazione e Intervento ‘ambientale’ / sistemazione indireta* (Conservação imaterial / apresentação; intervenção ambiental / ordenamento indireto) (NAHAS, 215, p.80).

Assim pode-se observar na intervenção dos arquitetos Álvaro Siza e Roberto Collovà para a *Chiesa Madra* (Igreja Matriz) e para a *Piazza Alicia* em Salemi-Trapani, na Sicília. Por causa de um terremoto em 1968, a igreja foi quase toda demolida restando apenas um conjunto de ruínas. O abalo sísmico devastou a cidade de Salemi.

Anos depois, a igreja e a praça fizeram parte de um grande projeto urbanístico de recomposição:

Após a consolidação estrutural das ruínas restantes o que sobrou da *Chiesa Madre* foi usado como um pano de fundo para a criação da nova praça, onde fragmentos de colunas e elementos decorativos salvos da demolição lhe foram inseridos [...]<sup>23</sup>

A simplicidade da intervenção traz algumas adaptações pontuais em elementos que devem ser observados sem a pressa do olhar: guarda-corpo ao redor da praça para proteção de desnível formando uma cerca, iluminação em pontos estratégicos para destaques e o restauro de fragmentos clássicos. Por meio de consolidação estrutural, sem chamar atenção de quem

---

<sup>22</sup> Comentário dos autores do projeto de restauro da igreja, no *site* profissional. Ver em [http://www.linazasorosanchez.com/?portfolio=1988\\_iglesia-de-santa-cruz&lang=en#!prettyPhoto](http://www.linazasorosanchez.com/?portfolio=1988_iglesia-de-santa-cruz&lang=en#!prettyPhoto). Acesso em 5 de março de 2023.

<sup>23</sup> BRENDLE, Betânia. **Uma teoria, alguns princípios e muita arquitetura: a atualidade do pensamento brandiano no em intervenções arquitetônicas na Alemanha, Dinamarca e Itália**. Thésis, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 277-307, nov./dez. 2017.

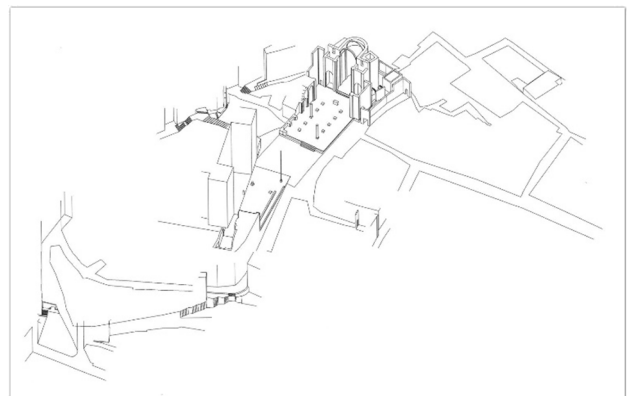
chega na praça, outras intervenções foram feitas, mas na parte inferior da igreja. E por último, num ato de conservação, foi a manutenção da subtração compositiva arquitetônica da igreja que trouxe para ela uma nova fachada (ver figura 23). De forma que, essas ações pontuais e minimalistas se adequam a classificação de Carbonara como uma “*Non-intervento diretto*” (intervenção não direta).



**Figura 21.** Chiesa Madre di Salemi. Fragmentos de colunas da igreja organizados na nova praça. FONTE: <https://designtellers.it/architecture/piazza-laica-e-piazza-sacra-il-progetto-di-alvaro-siza-per-la-chiesa-madre-di-salemi/>. Acesso em 4 de março de 2023.



**Figura 22.** Chiesa Madre di Salemi. O guarda-corpo formando uma cerca e contornando a igreja. Fonte: <https://designtellers.it/architecture/piazza-laica-e-piazza-sacra-il-progetto-di-alvaro-siza-per-la-chiesa-madre-di-salemi/>. Acesso em 4 de março de 2023.

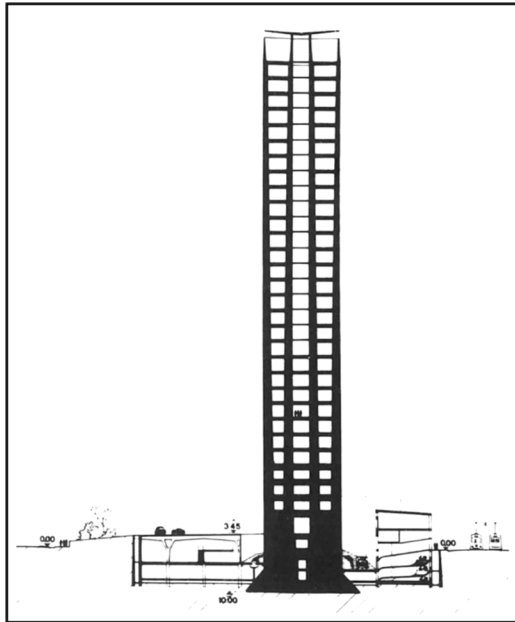


**Figuras 23 e 24.** À esquerda, a praça e o que sobrou da igreja. À direita, visão axonométrica geral. Fonte: <https://miesarch.com/work/2762>. Acesso em 4 de março de 2023.

Na categoria “Casi Particolari” (casos particulares) estão as obras que não se enquadram nos outros tipos de intervenção e acolhem as obras de conservação e restauro da arquitetura moderna. Considera-se que a arquitetura moderna também tem sua relevância histórica, sendo um marco divisório na composição dos espaços, devendo também receber metodologias críticas de restauro, para assim transmitir seus valores construtivos e artísticos às gerações futuras.

Um exemplo de obra de restauro que se encaixa na quinta categoria de Carbonara, é a intervenção feita no Edifício Pirelli, em Milão na Itália, no início deste século.

Construída em 1958, a torre Pirelli destacou-se na paisagem urbana de Milão pela monumentalidade concebida pela sua altura. São 127 m de altura para os 33 andares destinados a ambientes corporativos. É um exemplar da arquitetura moderna italiana.



**Figuras 25 e 26. Edifício Pirelli, Milão, Itália.** À esquerda, corte mostrando os 127m de altura para os 33 andares do edifício e no subsolo, estacionamento e auditório. À direita, imagem durante a construção. <https://www.archdaily.com/481062/ad-classics-pirelli-tower-gio-ponti-pier-luigi-nervi>. Fonte: Acesso em 5 de março de 2023.



**Figuras 27 e 28. Edifício Pirelli, Milão, Itália.** Destaque da altura do edifício na paisagem urbana da Itália. Fonte: <https://www.archdaily.com/481062/ad-classics-pirelli-tower-gio-ponti-pier-luigi-nervi>. Acesso em 5 de março de 2023.



O projeto da torre (1954-1956) é do arquiteto Gio Ponti com a colaboração de Antonio Fornaroli e Alberto Rosselli, do escritório de Giuseppe Valtolina e Egidio Dell’Orto . O projeto estrutural é de Pier Luigi Nervi e de Arturo Danusso. Utiliza materiais como alumínio, vidro e cerâmica e cria “superfícies luminosas, transparentes e coloridas”. É uma obra especial pelas suas dimensões, forma e estética, além das soluções tecnológicas dadas, compondo uma arquitetura rara para a época.<sup>24</sup>

No dia 18 de abril de 2005, um acidente aéreo com um monomotor atingiu diretamente três andares (25, 26 e 27) da torre e difundiu danos as fachadas de formas diversas: armações metálicas torcidas, vidros quebrados e painéis arrancados. “A tragédia, com efeito, deve ser vista como um efeito catalisador de um processo já orientado para a conservação[...].”<sup>25</sup>

Segundo Beatriz Kühl, o restauro do edifício Pirelli desmente aqueles que “consideram a intervenção na arquitetura moderna como um caso de restauro “a parte”<sup>26</sup>. Certamente uma crítica a classificação de Carbonara que trata esses como casos particulares do restauro. A arquiteta considera esta como uma ótima intervenção, interessante pela especificidade arquitetônica da torre e eficaz, no sentido de que foi possível utilizar as metodologias de restauro.

Depois da formação de um comitê de restauro, para analisar as condições e as possibilidades e os procedimentos, decidiu-se “manter as fachadas em sua autenticidade” e seguir com a opção conservativa<sup>27</sup>. Assim, Beatriz Kühl descreve o minucioso trabalho de conservação das peças que compunham as fachadas da Torre Pirelli:

Uma vez na fábrica, cada componente foi submetido a uma marcação identificadora permanente; depois procedeu-se a remoção dos elementos mais resistentes e a limpeza manual das incrustações que se acumularam nas cavidades dos perfis. Cada peça foi, depois, submetida a tratamento de decapagem e de reoxidação das superfícies metálicas mediante banho anódico, em banheiras para perfis, caixilhos e painéis e em lavadoras específicas para os componentes menores [...]Um tratamento particularmente acurado foi executado nas armações dos caixilhos que se abrem, que foram limpas e submetidas a um controle para verificar eventuais defeitos ou fissuras, que requeressem reparos e soldagens pontuais; por fim, as peças foram polidas com escovas mecanizadas; os painéis opacos tipo *spandrel* foram, por sua vez desmontados para recuperar as chapas metálicas.<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> KÜHL, Beatriz Mugayar. **Arranha-céu Pirelli: crônica de uma restauração, por Simona Salvo**. Designio. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2006, p.70.

<sup>25</sup> Idem, p. 74.

<sup>26</sup> Idem, p. 69.

<sup>27</sup> Idem, p. 78.

<sup>28</sup> Idem, p. 79.

Esse cuidado se estendeu também para o revestimento cerâmico, pois no restauro foram consideradas as etapas de “pré-consolidação, limpeza, consolidação das superfícies, reintegração e proteção”<sup>29</sup>. Sem dúvida, houve um cuidado em fazer um diagnóstico do estado de conservação e danos do imóvel, catalogando todas as patologias para posteriormente analisar as soluções possíveis para garantir uma intervenção que respeitasse a essência do monumento.

O verdadeiro ato do restauro não se concretizou apenas com o êxito- técnico e estético – da intervenção, mas consistiu, essencialmente em percorrer um processo crítico, que, a partir do reconhecimento do valor da obra, através do conhecimento progressivo do edifício, que levou a individuação de soluções que atendiam à instância, conservativa e a transmissão dos valores em sua plena autenticidade; um amadurecimento que ocorreu com base em princípios e metodologias tradicionais da disciplina, que se demonstraram perfeitamente aplicáveis, “apesar” da modernidade do edifício.<sup>30</sup>

Aqui há o entendimento de que a arquitetura modernista já tem uma “idade avançada”, uma importância cultural e dessa forma, está inserida num passado que tem seus vestígios materiais a serem preservados. O restauro do edifício Pirelli trouxe “uma maior consciência do passado recente”<sup>31</sup>. O conhecimento, a catalogação e a conservação dessa arquitetura nos mostra o quanto devemos a ela, pois muito do que é feito hoje tem raízes e referências nessa maneira de projetar. As linhas puras (retas ou curvas), a ausência de ornamentos, a estrutura modulada de concreto ou metálica e os grandes painéis de vidro são referências nas obras dos modernistas Le Corbusier, Walter Gropius e Mies Van der Rohe , ultrapassando cem anos de um legado que já demanda cuidados de salvaguarda.

### **1.3. As Cartas Patrimoniais**

As Cartas Patrimoniais tratam da preservação do patrimônio histórico e são documentos que tem origem em encontros nacionais ou internacionais, em que estudiosos do tema apontam recomendações que geralmente estão em discussão naquele momento ou respaldam debates de longa data. Especialistas em restauro como Gustavo Giovannoni, Cesare Brandi, Roberto Pane e Piero Gazzola alicerçaram parte da teoria que foi transformada em

---

<sup>29</sup> Idem, p. 80.

<sup>30</sup> Idem, p. 81-82.

<sup>31</sup> Idem, p. 82.

recomendações nessas cartas. Na análise dos textos, percebe-se referências dos seus pressupostos de restauro para embasar sua conduta profissional, por meio de reiteraões, ressalvas e deveres. Assim, é comum que determinadas cartas tragam conceitos já estabelecidos em cartas anteriores, detalhando ou clarificando alguma questão já mencionada em outro documento.

A questão do uso no patrimônio edificado, por exemplo, é uma preocupação citada desde a Carta de Atenas de 1931 e que é reiterada na Carta de Veneza de 1964. A Carta de Atenas de 1931 teve ativa participação de Gustavo Giovannoni e suas recomendações tiveram “grande repercussão internacional”, tendo fornecido as bases para o documento de Veneza <sup>32</sup>.

Nos princípios gerais, as recomendações do documento de Atenas<sup>33</sup> são sobre a proteção dos monumentos, de forma a considerar o abandono das restituições integrais, o respeito aos estilos do passado, uma solução própria para cada caso e a manutenção do uso “que assegure a continuidade de sua vida”.

No tópico “Administração e Legislação dos Monumentos”, afirma-se que cada Estado deve ter autoridade pública para tomar medidas de conservação. Essa premissa aponta para as possibilidades de intervenção do poder público e a regulamentação de restrições ou formas de uso dos monumentos.

No tópico sobre “Os Materiais de Restauração” chama atenção a aprovação do emprego do cimento armado, como um recurso adequado de técnica moderna, mesmo com a ressalva de “não alterar o aspecto e o caráter do edifício a ser restaurado”. Beatriz Kühl ressalta que nos anos de 1930 ainda não havia um conhecimento sobre o comportamento dos materiais com o passar do tempo e que, por causa disso, o restauro com concreto armado muitas vezes gerou mais danos (KÜHL, 2010, p.313).

Em “Técnica da Conservação”, a recomendação é que “antes de toda consolidação ou restauração parcial”, deve haver uma “análise escrupulosa das moléstias que o afetam, reconhecendo, de fato, que cada caso constitui um caso especial”<sup>34</sup>. É a importância dada ao conhecimento do estado de conservação da obra e a consideração da especificidade.

---

<sup>32</sup> KÜHL, Beatriz Mugayar. **Notas sobre a Carta de Veneza**. Anais do Museu Paulista, São Paulo, v.18, n.2, p. 287-320, 2010, p.291.

<sup>33</sup> Carta de Atenas (1931).

Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/arquivos/Carta%20de%20atenas%201931.pdf>

<sup>34</sup> Idem, p. 3.

No tópico “A Conservação dos Monumentos e a Colaboração Internacional”, há uma conclamação para a colaboração social, no entendimento de que a conservação do monumento pertence a humanidade e que a união dos Estados fortalece a preservação. A colaboração pode vir de especialistas de vários países e por meio da educação desde a infância<sup>35</sup>. Essa é uma ideia que coloca as sociedades para compartilhar do mesmo problema, já que o patrimônio tem o seu valor atribuído pela história de uma mesma comunidade. E a colaboração internacional também é obviamente importante na obtenção de recursos para a execução das intervenções de restauro.

Beatriz Kühl explica que todas essas cartas ou documentos possuem divergências, a medida em que se foi constatando que determinados preceitos não funcionavam como se previa – “justamente por serem elaborados em períodos distintos, por organismos e grupos diferentes, com finalidades diversas”.

A Carta de Burra de 1980, do Icomos-Austrália, por exemplo, traz uma definição polemica de restauro: “a restauração será o restabelecimento da substância de um bem em um estado anterior conhecido”. Esse é um conceito sobre restauro que predominou até o século XIX, tendo sido refutado, nas propostas de Camillo Boito, nas proposições de Alois Riegl e desde a Carta de Atenas, de 1931. Esses estudiosos fizeram oposição esse conceito, “em que se buscava reconstituir o estado “original” da obra, muitas vezes idealizado”, ocasionando “irreparáveis perdas e deformações – além de induzir o observador ao engano de confundir estratos” (KÜHL, 2010, p.292). Seria uma falsificação do documento.

Além disso, é importante perceber que alguns desses documentos são integrativos, não substitutivos, como a Carta de Burra e o Documento de Nara sobre a Autenticidade (1994) (não é uma carta). “Uma carta, com seu caráter indicativo e prescritivo, difere de resoluções e declarações de simpósios do próprio Icomos, que têm por intuito apresentar o estado da arte de uma dada discussão e oferecer subsídios ao debate” (KÜHL, 2010, p.292).

As cartas posteriores a Carta de Veneza (1964) tratam de temas que não foram considerados ou não aprofundados e ampliam os preceitos para uma variedade de bens e com “passados mais recentes”:

Carta dos jardins históricos (Carta de Florença), 1981; Carta internacional para a salvaguarda de cidades históricas (Carta de Washington), 1987; Carta internacional do patrimônio arqueológico, 1990; Carta internacional sobre a proteção e gestão do patrimônio cultural subaquático, 1996; Carta

---

<sup>35</sup> Idem, p.3.

internacional do turismo cultural, 1999; Princípios a seguir para a conservação de estruturas históricas de madeira, 1999; Carta do patrimônio construído vernacular, 1999; Carta de princípios para a análise, conservação e restauração de estruturas do patrimônio arquitetônico, 2003; Carta para a preservação e a conservação - restauração de pinturas murais, 2003; Carta dos itinerários culturais, 2008; Carta para a interpretação e a apresentação de sítios culturais patrimoniais, 2008 ( KÜHL, p.293).

A Carta de Veneza faz uma releitura da Carta de Atenas (de restauração) de 1931 no sentido de obter um aprofundamento e um alcance maior dos referidos princípios. Ela tem origem no debate italiano, mas no seu congresso haviam representantes e estudiosos de várias partes do mundo e até mesmo do Brasil (KÜHL, 2010, p.294).

Pautada no “restauro crítico”, o documento apresenta dezesseis artigos e divide o texto em oito partes: definições, finalidade, conservação, restauração, sítios monumentais, escavações, documentação e publicações. Os artigos tratam da conservação e da restauração de monumentos e sítios históricos, em que se afirma que esses princípios devem ser pensados dentro de um plano internacional, mesmo que se considere as particularidades de cada local.

Os dois primeiros artigos compõem as definições da carta. No artigo primeiro, a Carta de Veneza define monumento histórico como algo que não abrange apenas grandes criações, incluindo obras modestas que tenham adquirido uma significação cultural ao longo do tempo. Isso é importante para a determinação da relevância histórica de uma arquitetura em vistas de ser tombada e restaurada.

O artigo segundo dá destaque para a interdisciplinaridade do conhecimento, pois aponta que a conservação e a restauração devem ser feitas com a colaboração de todas as ciências, estudos e técnicas com a finalidade de salvaguarda da obra de arte e do testemunho histórico. É uma busca pela resolução dos problemas com a colaboração de outras disciplinas.

Essa colaboração é bastante significativa em intervenções arquitetônicas, devendo reunir diversos conhecimentos oriundos de historiadores, cientistas sociais, filósofos e engenheiros, pela complexidade do que se propõe.

O artigo terceiro trata da finalidade da conservação e restauração dos monumentos. O objetivo é a salvaguarda da obra de arte e do testemunho histórico. Na parte sobre Conservação, a carta traz cinco artigos e alerta para a manutenção permanente.

A manutenção permanente da arquitetura restaurada é, sem dúvida, de suma importância para o prolongamento da vida útil da edificação e para a garantia da segurança dos usuários. Ressalta-se que a função pública é bastante comum nesses espaços, gerando

aglomerações e necessidade de atendimento a uma variedade de normas que tratam da manutenção predial. Obras de manutenção devem ser agendadas com determinada frequência em qualquer tipo de arquitetura. É necessário verificar e consertar telhados, revestimentos, estruturas, instalações e esquadrias.

O artigo quinto trata com receio da função que se dá ao edifício. Alerta-se para a importância de um uso e uma destinação que sirva de fato a sociedade, de modo a se ter um alinhamento com as mudanças sociais. No entanto, a carta impossibilita alterações de “disposição e decoração” em função desse novo uso. O documento não especifica e não clarifica a explicação sobre os referidos tipos de alteração. O artigo sexto trata da conservação, do esquema tradicional e das novas intervenções.

Artigo 6º - A conservação de um monumento implica a preservação de um esquema em sua escala. Enquanto subsistir, o esquema tradicional será conservado, e toda construção nova, toda destruição e toda modificação que poderiam alterar as relações de volumes e de cores serão proibidas.<sup>36</sup>

O artigo sétimo relaciona a relevância histórica do monumento ao seu local. Por isso fala-se aqui de uma intolerância sobre esse tipo de mudança e prima-se pela permanência do monumento no seu local de origem. Abre-se exceção quando o motivo da separação do bem de seu lugar for sua preservação. O artigo oitavo é sobre a retirada das partes integrantes do monumento.

Artigo 8º - Os elementos de escultura, pintura ou decoração que são parte integrante do monumento não lhes podem ser retirados a não ser que essa medida seja a única capaz de assegurar sua conservação.

O artigo nono ressalta a importância do restauro com a responsabilidade de buscar a autenticidade, deixando de lado a hipótese e destacando que as novas intervenções devem revelar sua contemporaneidade. O objetivo é não causar confusões e enganos entre elementos antigos e a nova arquitetura que se estabelece ao lado.

Art. 9-A restauração é uma operação que deve ter caráter excepcional. Tem por objetivo conservar e revelar os valores estéticos e históricos do monumento e fundamenta-se no respeito ao material original e aos

---

<sup>36</sup> Ver **Carta de Veneza de 1964**. Carta internacional sobre conservação e restauração de monumentos e sítios históricos.

Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>. Acesso em agosto de 2021

documentos autênticos. Termina onde começa a hipótese, no plano das reconstituições conjecturais, todo trabalho deve complementar reconhecido como indispensável por razões estéticas ou técnicas destacar-se-á da composição arquitetônica e deverá ostentar a marca do nosso tempo [...] <sup>37</sup>

O artigo dez atenta para a flexibilidade da utilização de técnicas contemporâneas que tenham mais eficácia do que outras utilizadas em períodos anteriores ao restauro, de modo a priorizar a conservação da edificação. Dessa forma, é mister o amparo científico para comprovar a inadequação e a eliminação de uma determinada técnica tradicional. Diferente da Carta de Atenas, aqui há uma prudência maior sobre a utilização de técnicas que tenham passado por comprovada experiência de uso.

Já o artigo onze fala sobre as contribuições diversas ao longo do tempo na arquitetura, de forma que o restaurador pode julgar ou não importante determinado elemento, mas que isso não pode ser feito em pensamento isolado. <sup>38</sup>

No artigo doze, o pedido pela distinguibilidade na restauração surge e aponta para a preocupação com o falseamento do documento. Ou seja, no caso da arquitetura, os elementos novos (pisos, telhas, madeiramento do telhado) devem evidenciar o seu próprio tempo, mesmo que cheguem para substituir aqueles que faziam parte da edificação no passado. Ao mesmo tempo que se pede pela diferenciação, recomenda-se também haver harmonia entre o novo e o velho.

Art. 12- Os elementos destinados a substituir as partes faltantes devem integrar-se harmoniosamente ao conjunto, distinguindo-se, todavia, das partes originais a fim de que a restauração não falsifique o documento de arte de história.

Art. 13- Os acréscimos só poderão ser tolerados na medida em que respeitarem todas as partes interessantes do edifício, seu esquema tradicional, o equilíbrio de sua composição e suas relações com o meio ambiente.

Art. 14- Os sítios monumentais devem ser objeto de cuidados especiais que visem a salvaguardar sua integridade e assegurar seu saneamento, sua manutenção e valorização [...]

Art. 15- [...] Devem ser asseguradas as manutenções das ruínas e as medidas necessárias a conservação e proteção permanente dos elementos arquitetônicos e dos elementos arquitetônicos e dos objetos descobertos [...]

---

<sup>37</sup> *Idem, ibidem*, p.2.

<sup>38</sup> *Idem, ibidem*, p.3.

A carta termina com o artigo 16 e a recomendação de documentar e registrar todos os trabalhos de conservação, restauração e escavação por meio de relatórios, além de publicar o ato do restauro. Beatriz Kühl atenta para o fato de que essas propostas de registro do andamento do restauro, já haviam sido citadas anteriormente por Viollet-le-Duc, no século XIX, por Camillo Boito e pela Carta de Atenas (item VII, c), sendo importantes para a obtenção de um controle do que foi feito, para a possibilidade de análise crítica sobre a intervenção e para o conhecimento e divulgação. (KÜHL,2010, p.316).

A Carta de Veneza de 1964 é um documento que consta como um grande marco nas recomendações sobre a intervenção no patrimônio no âmbito urbano e arquitetônico e influenciou e desenvolveu a discussão sobre o tema nos anos seguintes. É por meio dela que já se discute a relevância histórica do sítio urbano e da necessidade de dar utilização social aos monumentos.

Nesta carta, foi inovadora a concepção de bem tombado de forma a considerar o seu contexto e entorno, sem a visão do edifício de forma isolada. Há uma defesa da intervenção contemporânea com técnicas atuais que preservem e ressaltem a história da edificação, pensando a como parte de uma história da cidade. E trata também a possibilidade de novos usos desse imóvel por meio da fruição coletiva, respeitando a evolução e mudança das necessidades urbanas.

Dessa forma, com a ampliação da noção de monumento histórico, podem ser consideradas como patrimônio histórico, áreas significativas que chegam a constituir bairros, correspondendo a poligonais de tombamento que incluem inúmeras edificações ditas relevantes, mesmo modestas ou destacadas por uma arquitetura singular e pelo formato do lote urbano onde estão implantadas; praças marcadas pela passagem de acontecimentos políticos ou pela simples e cotidiana convivência da população que fez uso desses espaços, assim como pela presença de estátuas e mobiliário urbanos de épocas até mesmo diferentes.

Todos esses elementos evidenciam a evolução de uma sociedade e são marcas de sua passagem nas cidades, por isso constam como registro do “testemunho de uma civilização”, como citado no artigo primeiro. E essas passagens dos grupos sociais nesses espaços adquirem diversas significações culturais, tornando-se referências de memória para a comunidade local, trazendo a noção de pertencimento e identidade. Nesse sentido, está a importância da preservação e do cuidado com o sítio histórico.



No artigo quatorze, a Carta de Veneza afirma que os sítios monumentais “devem ser objeto de cuidados especiais que visem a salvaguardar sua integridade e assegurar seu saneamento, sua manutenção e valorização [...]”. Assunto complexo que demanda o conhecimento sobre as intrincadas questões urbanas, a salvaguarda dessas grandes áreas foi sendo discutida e ampliada em outras cartas patrimoniais.

Nas Normas de Quito (1967), reunião sobre e conservação e utilização de monumentos e lugares de interesse histórico e artístico, há recomendações sobre a responsabilidade do governo nessa preservação como parte de um plano de desenvolvimento nacional. Ela afirma a importância da declaração do Estado em determinar monumentos nacionais para a relevância histórica, por meio da identificação e do registro oficial. Dessa forma, “o bem em questão estará submetido ao regime de exceção assinalado pela lei”.

O documento cita os efeitos de um progresso urbano mal administrado, a mutilação e a degradação que tornam cidades descaracterizadas e irreconhecíveis.

“Todo processo de acelerado desenvolvimento traz consigo a multiplicação de obras de infraestrutura e a ocupação de extensas áreas por instalações industriais e construções imobiliárias, que não apenas alteram, mas deformam por completo a paisagem, apagando as marcas e expressões do passado, testemunhos de uma tradição histórica de inestimável valor.”

Assim, as Normas de Quito trazem uma “solução conciliatória”. Recomenda-se a integração entre os conjuntos urbanísticos e os sítios históricos, de forma a criar uma relação harmônica entre elementos dentro de um planejamento urbano. Afirma-se que não há contradição entre a “defesa e valorização do patrimônio monumental e artístico” e a “política de ordenação urbanística cientificamente desenvolvida”.

De fato, é ineficiente um planejamento urbano que não insere a questão do patrimônio urbano e o cuidado e preservação dos sítios históricos. Toda cidade guarda um passado presente na sua arquitetura e no seu desenho urbano (vias e lotes) e a sua evolução pode e deve casar essa história com as necessidades contemporâneas, constituindo um complemento, na inserção de um programa que vise o crescimento regular. Por isso, é fundamental o papel do Estado nessa integração.

Ao mesmo tempo, nesse encontro em terras equatorianas, ressalta-se a constituição desses sítios históricos ou monumentos como verdadeiros recursos econômicos “da mesma forma como as riquezas naturais do país”. E aqui reitera-se a conseqüente relação

da preservação e do uso social adequado desses espaços com os planos de desenvolvimento urbano. O conceito de “valorização” de um bem histórico é atrelado a contribuição do desenvolvimento econômico de uma região.

O documento também destaca a importância do turismo na preservação do patrimônio, pois afirma a atração exercida pelos bens tombados e que a visitação aos monumentos contribui para a afirmação de sua relevância. Lembra a que “a Europa, deve ao turismo, direta ou diretamente, a salvaguarda de uma grande parte de seu patrimônio cultural, condenado a completa e irremediável destruição”. Assim, os investimentos para restauro e manutenção desse patrimônio podem ter um direcionamento turístico, integrado num “plano econômico de desenvolvimento regional”.

Também são apresentadas recomendações com requisitos indispensáveis para a efetivação dessa valorização patrimonial urbana, relacionando investimentos, gestão governamental, reconhecimento de prioridades de projetos, equipe técnicas especializadas, legislação adequada e a coordenação centralizada por meio de instituto idôneo.

É interessante que nas Normas de Quito recomenda-se a utilização da Carta de Veneza como “norma mundial em matéria de preservação de sítios e monumentos históricos e artísticos, sem prejuízo de adotarem outros compromissos e acordos que se tornem recomendáveis dentro do sistema interamericano”. Isso reforça o que Beatriz Mugayer Kühl afirma sobre a complementaridade das cartas patrimoniais, pois a Carta de Veneza não foi substituída posteriormente, de forma que os documentos que vieram depois são integrativos a ela.

A Declaração de Amsterdã (1975) fala sobre a preservação do patrimônio europeu e é de suma importância para pensar a preservação urbanística de uma forma geral. Destaca-se nela o conceito de “conservação integrada”, em que a conservação do patrimônio não é algo isolado, mas pertencente a um planejamento urbano e regional. É uma conclamação a responsabilidade dos poderes locais e da participação dos cidadãos.

O planejamento das áreas urbanas e o planejamento físico e territorial devem acolher as exigências da conservação do patrimônio arquitetônico e não considerá-las de uma maneira parcial ou como um elemento secundário [...] Um diálogo permanente entre os conservadores e os planejadores tomou-se, desde então, indispensável.

Os urbanistas devem reconhecer que os espaços não são equivalentes e que convém tratá-los conforme as especificidades que lhes são próprias. O reconhecimento dos valores estéticos e culturais do patrimônio arquitetônico deve conduzir a fixação dos objetivos e das regras particulares de organização dos conjuntos antigos. Não basta sobrepor as regras básicas de planejamento às regras especiais de proteção aos edifícios históricos, sem uma coordenação.<sup>39</sup>

Essa coordenação relaciona a gestão pública, os interesses da população local e da iniciativa privada em busca de uma decisão que tenha como fim a preservação do patrimônio com um diálogo saudável para o desenvolvimento positivo urbano. Um exemplo dessa parceria que reitera a conservação integrada é a consideração sobre como deve ser feita a reabilitação dos bairros antigos: “sem modificações importantes da composição social dos habitantes, e de uma maneira tal que todas as camadas da sociedade se beneficiem de uma operação financiada por fundos públicos”.<sup>40</sup>

Faz-se um alerta para a restrição de medidas nos bairros restaurados, para evitar a evasão dos moradores em decorrência do alto valor dos aluguéis, ressaltando a importância da intervenção dos poderes públicos para amenizar esses mecanismos. Assim, pode-se oferecer aos moradores dos bens tombados, benefícios (fixação de teto para aluguel) em troca de incentivos à restauração e manutenção.

Além disso, afirma-se que a legislação relativa a proteção do patrimônio deve prever as seguintes medidas: designação e delimitação dos conjuntos arquitetônicos, delimitação das zonas periféricas de proteção e dos locais de utilidade pública a serem previstos, elaboração dos programas de conservação integrada e disposições desses programas no planejamento, aprovação dos projetos e autorização para executar trabalhos.

A Declaração de Amsterdã (1975) finaliza seu texto com uma preocupação sobre a formação de pessoal qualificado para o trabalho com o restauro. Afirma-se que deve haver uma troca de conhecimento e experiências entre profissionais internacionais da área, uma maior facilidade na disposição de técnicos (urbanistas, arquitetos), promoção de artesãos que fazem intervenções de restauro e que tem essa atividade sob ameaça de desaparecimento, melhores

---

<sup>39</sup> Ver Carta de Amsterdã (1975) no site do IPHAN.

Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Declaracao%20de%20Amsterda%CC%83%201975.pdf>. Acesso em 8 de abril de 2021.

<sup>40</sup> *Idem*, pag. 2.

possibilidades de qualificação com aprendizado multidisciplinar, assim como melhores condições de trabalho (status social e remuneração), tornando o ato da conservação mais atrativa para a juventude.

Na Recomendação de Nairobi (1976), temos a definição três importantes conceitos sobre o patrimônio urbano: conjunto histórico, ambiência e salvaguarda. Esses três elementos inserem as construções, as atividades humanas, a estrutura espacial e sua zona circundante. Dessa forma, amplia-se a noção de conjunto histórico e considera-se:

[...]conjunto histórico ou tradicional todo agrupamento de construções e de espaços, inclusive os sítios arqueológicos e paleontológicos, que constituam um assentamento humano, tanto no meio urbano quanto no rural e cuja coesão e valor, são reconhecidos do ponto de vista arqueológico, arquitetônico, pré-histórico, histórico, estético ou sócio cultural. Entre esses “conjuntos”, que são muito variados, podem-se distinguir especialmente os sítios pré-históricos, as cidades históricas, os bairros urbanos antigos, as aldeias e lugarejos, assim como os conjuntos monumentais homogêneos, ficando entendido que esses últimos deverão, em regra, ser conservados em sua integridade.<sup>41</sup>

A “ambiência” é entendida como parte dos conjuntos históricos e consiste no “quadro natural ou construído que influi na percepção estática ou dinâmica desses conjuntos, ou a eles se vincula de maneira imediata no espaço, ou por laços sociais, econômicos ou culturais”.<sup>42</sup> Aqui considera o bem tombado dentro de um entorno e de um contexto que vai além da questão física, reafirmando pensamentos das cartas patrimoniais anteriores.

E o conceito de “salvaguarda” consiste na “identificação, a proteção, a conservação, a restauração, a reabilitação, a manutenção e a revitalização dos conjuntos históricos ou tradicionais e de seu entorno”.<sup>43</sup> A salvaguarda é colocada como uma obrigação dos governos, devendo ser interesse também da população local e da comunidade internacional.

Atenta-se para a crescente urbanização desregulada que prejudica a integridade dos sítios históricos:

Nas condições da urbanização moderna, que produz um aumento considerável na escala e na densidade das construções, ao perigo da destruição direta dos

---

<sup>41</sup> Ver recomendação de Nairobi (1976) no site do IPHAN.

Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Recomendacao%20de%20Nairobi%201976.pdf>. Acesso em 8 de abril de 2021.

<sup>42</sup> *Idem*, pag. 3.

<sup>43</sup> *Ibidem*, pag.3.

conjuntos históricos ou tradicionais, se agrega o perigo real de que os novos conjuntos destruam indiretamente a ambiência e o caráter dos conjuntos históricos adjacentes. Os arquitetos e urbanistas deveriam empenhar-se para que a visão dos monumentos e conjuntos históricos, ou a visão que a partir deles se obtém, não se deteriore e para que esses conjuntos se integrem harmoniosamente na vida contemporânea.<sup>44</sup>

Nesse sentido, a Recomendação de Nairobi é fundamental para tratar da salvaguarda dos conjuntos históricos, ressaltando a contribuição dessa proteção na “manutenção e o desenvolvimento de valores culturais e sociais peculiares de cada nação e para o enriquecimento arquitetônico do patrimônio cultural mundial”.<sup>45</sup>

A Carta de Washignton (1987) carta Internacional para a Salvaguarda das cidades históricas -ICOMOS, traz complementos para a Carta de Veneza traz instrumentos de ação para ” favorecer a harmonia da vida individual e social, e perpetuar o conjunto de bens, mesmo modestos que constituem a memória da humanidade”.<sup>46</sup> Com o objetivo de conter a ameaça da degradação, tida como um fenômeno comum da modernização das cidades, esta carta se destina as cidades grandes e pequenas, aos centros ou bairros históricos, por serem expressões de valores urbanos tradicionais e documentos históricos.

Nestes documentos são determinados os valores a preservar, considerando que há elementos materiais e até espirituais na determinação da imagem de uma cidade: “a forma urbana definida pela malha fundiária e pela rede viária, as relações entre edifícios, espaços verdes e espaços livres, a forma e o aspecto dos edifícios (interior e exterior) definidos pela sua estrutura, volume, estilo, escala, materiais, cor e decoração, as relações da cidade com seu ambiente natural ou criado pelo homem, as vocações diversas da cidade adquiridas ao longo de sua história, qualquer ataque a estes valores comprometeria a autenticidade da cidade histórica”.<sup>47</sup>

Fala-se aqui de um plano de salvaguarda, que precede a participação de diversos estúdios numa atividade multidisciplinar: arquitetos, sociólogos, historiadores, arqueólogos e

---

<sup>44</sup> Ver recomendação de Nairobi (1976) no site do IPHAN.

Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Recomendacao%20de%20Nairobi%201976.pdf>. Acesso em 8 de abril de 2021.

<sup>45</sup> *Idem*, pag. 4.

<sup>46</sup> Ver carta de Washington (1987) no site do IPHAN.

Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Washington%201987.pdf>. Acesso em 9 de abril de 2021.

<sup>47</sup> *Idem*, pag. 2.

demais especialistas nas áreas correlatas ao patrimônio em administração e finanças. Esse plano de salvaguarda deve determinar o que deve ser preservado a até mesmo demolido. Deve ser um de seus fundamentos a melhoria das habitações e o benefício de adesão aos habitantes.

Vale ressaltar, a preocupação da Carta de Washington com a presença dos veículos como elementos que devem ser limitados dentro do sítio histórico:

A circulação de veículos deve ser rigorosamente regulamentada no interior das cidades ou dos bairros históricos; as zonas de estacionamento deverão ser dispostas de modo a não degradar o seu aspecto nem o seu ambiente envolvente. As grandes redes viárias previstas do quadro do ordenamento do território não devem penetrar nas cidades históricas, mas apenas facilitar o tráfego na aproximação destas cidades e permite-lhes um acesso fácil.<sup>48</sup>

Além disso, a carta também considera a adoção de medidas contra catástrofes para salvaguardar o sítio histórico e seus habitantes, com a adaptação ao meio e aos bens que se pretende proteger. Por último, o texto finaliza lembrando a participação e responsabilidade dos habitantes, que devem ser educados sobre a importância da conservação dos sítios históricos desde a idade escolar, além de medidas financeiras adequadas para este fim.

Oficializada em 1987, a Carta de Petrópolis, oriunda do Seminário Brasileiro para Preservação e Revitalização de Centros Históricos, consiste num texto curto que traz a definição de sítio histórico urbano –SHU e alguns apontamentos.

Entende-se como sítio histórico urbano o espaço que concentra testemunhos do fazer cultural da cidade em suas diversas manifestações. Esse sítio histórico urbano deve ser entendido em seu sentido operacional de área crítica, e não por oposição a espaços não-históricos da cidade, já que toda cidade é um organismo histórico.<sup>49</sup>

Nesta carta atenta-se para a polifuncionalidade das cidades, no sentido de fazer uma crítica ao uso exclusivo e predominante cultural em muitos equipamentos presentes nos sítios históricos. Deve-se promover o uso desses espaços antigos para a moradia, o trabalho e demais funções sociais necessárias e que incrementam a qualidade de vida. “Guardando essa

---

48 Ver carta de Washington (1987) no site do IPHAN.

Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Washington%201987.pdf>. Acesso em 9 de abril de 2021.

49 Ver carta de Petrópolis (1987) no site do IPHAN.

Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Petropolis%201987.pdf>

heterogeneidade, deve a moradia construir-se na função primordial do espaço edificado, haja vista a grande carência habitacional brasileira”.

Aqui novamente é defendida a preservação do de sítio histórico urbano dentro de um planejamento urbano, além da ação integrada de vários órgãos nas esferas federais, estaduais e municipais e da participação popular nas decisões sobre o tema (exercício da cidadania). Além disso, a participação das comunidades locais na formação de inventários também contribui para a preservação do SHU, pois fortalece os vínculos de pertencimento ao patrimônio que se deseja preservar.

O texto da Carta de Petrópolis finaliza versando sobre a proteção legal, que pode ser feita com uma variedade de instrumentos: “tombamento, inventário, normas urbanísticas, isenções e incentivos, declaração de interesse cultural e desapropriação”. E ainda acrescenta que na “diversificação dos instrumentos de proteção, considera-se essencial a predominância do valor social da propriedade urbana sobre a sua condição de mercadoria”<sup>50</sup>.

#### **1.4. A trajetória do patrimônio cultural no Brasil**

No início dos anos de 1920, alguns movimentos artísticos já buscavam por uma arte genuinamente brasileira - Movimento Modernista e a Semana de Arte moderna. A chamada busca pela possível identidade nacional, provocou a pesquisa por meio de viagens de intelectuais em vários pontos do país. Esse interesse pelos vestígios e acervos que identificassem o povo brasileiro, consubstanciou os fundamentos da noção de patrimônio nacional.

Em 1934 foi criada a primeira instituição para a preservação do patrimônio cultural brasileiro, a Inspeção de Monumentos Nacionais. Neste mesmo ano, a Constituição estabeleceu o dever do estado de “proteger as belezas naturais e os monumentos de valor histórico ou artístico, podendo impedir a evasão de obras de arte”. Nesse período foi de suma importância o manifesto do Ministro da educação Gustavo Capanema (CASTRO, 2008, p.138).

---

<sup>50</sup> Ver Carta de Petrópolis no site do IPHAN.

Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Petropolis%201987.pdf>

Em 1937, uma lei determinou a criação do SPHAN, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com o objetivo de “proteger as belezas naturais e os monumentos de valor histórico ou artístico, podendo impedir a evasão de obras de arte”. O órgão estava sob a chefia inicial de Rodrigo Melo Franco de Andrade e tinha o apoio de arquitetos como Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Outros artistas do movimento moderno também foram chamados como Mário de Andrade.

O Decreto-lei n.º 25 de 1937 assim definiu patrimônio histórico:

Artigo 1º. Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

Em 1946 o SPHAN foi transformado em Diretoria (DPHAN) e depois em 1970, IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Em 1982 as atividades do IPHAN foram ampliadas e divididas em Superintendências Regionais (SR). Dessa forma, as demandas de preservação do patrimônio puderam se estender de forma mais ampla em todo o país (CASTRO, 2008, p.139).

### **1.5. O rebatimento das teorias em obras relevantes no Brasil**

Algumas obras com a temática do restauro aqui no Brasil destacam-se pela visível devolução do bem patrimonial à sociedade, depois de um significativo período de abandono e desuso, que ocasionou uma progressiva degradação. Também merecem análise por consistirem em intervenções que trouxeram uma readequação de uso e o rebatimento das teorias de restauro em certa medida. Com o acolhimento acadêmico, a negação ou aprovação das instituições patrimoniais, assim como as divergências de opiniões por estudiosos da área, as obras brasileiras aqui analisadas, são frequentemente citadas como estudos de caso sobre restauro de arquitetura e o diálogo entre a inovação e a preexistência.

Executadas no século XX, são apresentadas duas obras do escritório Brasil Arquitetura, o Museu do Pão e Escola de confeitores em Ilópolis, RS (2005) e o Museu Rodin em Salvador, BA. A análise perpassa o histórico e as características arquitetônicas do bem, a recuperação e a readequação do edifício, assim como a relação entre elementos novos e preexistentes.



#### 1.4.1 Museu do Pão e Escola de confeitores, Ilópolis, RS, 2005.

A autoria da intervenção de restauro e readequação de uso é do escritório Brasil Arquitetura feita pelos arquitetos Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci e a colaboração de Anselmo Turazzi. A elaboração do projeto se deu entre os anos de 2005 e 2007 e a construção foi feita entre os anos de 2006 e 2007.

Segundo a arquiteta Patrícia Viceconti Nahas<sup>51</sup>, o edifício histórico em questão foi construído na década de 1930 para ser um moinho na cidade de Ilópolis, a 192 km de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Ocupando uma área de cerca de 500 m<sup>2</sup>, sua função original era a fabricação de farinha de trigo e de milho. A cidade de Ilópolis, na região do Vale do Alto Taquari, foi colonizada pela imigração italiana na segunda metade do século XIX, e teve um crescimento populacional nos anos seguintes chegando a uma população em torno de 100.000 pessoas no ano de 1914.



**Figura 29.** Moinho de madeira, depois do restauro e demais intervenções no seu entorno, transformado em Museu do pão de Ilópolis. Fonte: <https://www.guiadasartes.com.br/rio-grande-do-sul/ilopolis/museu-do-pao>. Acesso em 3 de setembro de 2022.

---

<sup>51</sup> NAHAS, Patrícia Viceconti. **Brasil Arquitetura: memória e contemporaneidade. Um percurso do Sesc Pompéia ao Museu do Pão (1977 – 2008)**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2008.

O Moinho traz em si essas referências, pois faz parte do contexto da colonização italiana, quando uma comunidade fez uso do saber popular e da técnica de construção em madeira. Ele é um exemplar de meio de subsistência, para produção e comércio de farinha, assim como outros moinhos que foram construídos na região com fins diversos (marcenaria, serrarias, grãos).

A sua relevância histórica guarda vários motivos para a sua preservação. Além de ser símbolo da arquitetura industrial rural da região, sua montagem também teve a presença de técnicos alemães que instalaram nele um funcionamento diferenciado. Esse moinho tinha algo de especial em relação aos outros, pois sua força motriz fazia uso do gás, já que os outros tinham seu maquinário movido a roda hidráulica. Isso o tornou um dos mais modernos moinhos do local. Além disso, tinha uma produção diária de trigo bastante significativa: registros mostram 20 sacos de 60 kg em apenas um dia. Sua importância histórica também reside nas relações sociais que o fizeram surgir, como a sociedade entre os irmãos Biaggio Tomasini – José, Pedro e Antônio Baú que o construíram por volta de 1936. Vale ressaltar como as famílias se uniram pela produção e sustento e como diversos donos passarão pelo estabelecimento até mesmo mudando sua função original. (NAHAS, 2008, p.315).

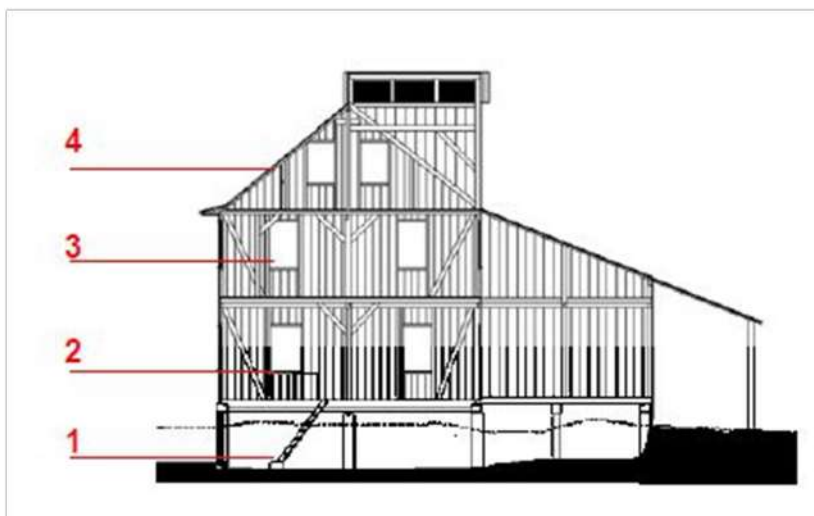
Anos depois, a sociedade foi desfeita e o moinho passou por diversos proprietários até ser desativado e o maquinário vendido. O último proprietário, da família Colognese, utilizou as instalações do moinho para um armazém de secos e molhados. Com a morte do dono do moinho, o então Moinho Colognese ficou sob ameaça de demolição, o que motivou a formação da Associação dos Amigos dos Moinhos do Vale do Taquari (AAMoinhos) para a guarda do patrimônio representado por esse e pelos demais moinhos da região.<sup>52</sup>

O moinho apresentava originalmente o seguinte programa de necessidades: um maquinário no porão, salão de expedição da farinha, salão de processamento dos grãos e armazenagem dos grãos (ver figura 30). Construído em madeira, tem planta que forma um retângulo de 9,00 x 11,00 metros, na parte mais próxima ao solo, um porão onde ficava o maquinário, acima dois pisos e na parte mais alta um sótão. Sua estrutura, desde a fundação até a cobertura é feita de madeira de araucária, material bastante presente na vegetação local do Vale do Taquari e muito utilizada nas construções que datam da colonização italiana. “O telhado é composto por duas águas e a mansarda, e coberto por telhas metálicas. Posteriormente

---

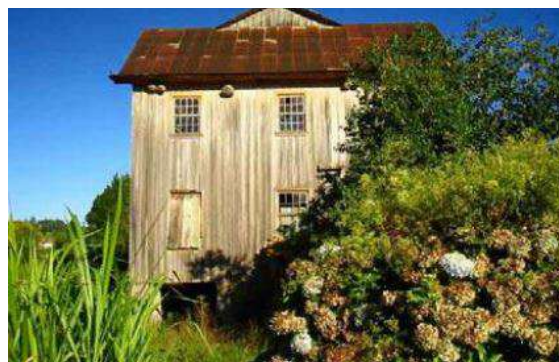
<sup>52</sup> *Idem, ibidem*, p. 316.

o moinho sofreu acréscimo na volumetria – um salão e uma varanda, no pavimento térreo; o que alterou a sua configuração original.”<sup>53</sup>



**Figura 30.** Corte esquemático do moinho antes da intervenção. 1- Maquinário; 2- Expedição de farinha; 3- Processamento do grão; 4- Armazenagem do grão.

Fonte: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp108149.pdf>. Acesso em 2 de setembro de 2022



**Figuras 31 e 32.** Moinho antes da intervenção. Fonte: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp108149.pdf>. Acesso em 02 de setembro de 2022.

Segundo as fichas de levantamento do Moinho elaboradas pelo IPHAN, houve ampliações no moinho. Os argumentos dos técnicos do instituto baseiam-se no fechamento em madeira da parte anexa que não estava mata-juntado; na disposição horizontal das tabuas na fachada noroeste, diferente da disposição vertical presente no núcleo original da edificação; presença de janela na fachada noroeste do corpo principal.

O porão, onde se localizava a força motriz de todo o maquinário, é construído em estrutura de madeira e pedra e possui alguns fechamentos em madeira e tijolo. Os demais pavimentos – térreo, primeiro pavimento e sótão – são construídos em madeira. A interligação dos pavimentos, exceto o porão, é feita

---

<sup>53</sup> *Idem, ibidem*, p. xx.

por escada de madeira em um lance, localizada encostada na fachada principal do moinho. A estrutura é modulada em 4,50 x 3,70 metros e determina a posição das aberturas. Todas as janelas são do tipo guilhotina, com caixilhos em madeira e vidro, e verga reta. As madeiras utilizadas no revestimento das fachadas são tábuas de araucária de 7,00 m de comprimento, sem emendas – somente a parte do “oitão”, no sótão, possui fechamento independente do resto da fachada. Todas as paredes de madeira são mata-juntadas. O telhado é composto por duas águas e a mansarda, coberto por telhas de ferro galvanizado e com beirais galbados. Toda estrutura das tesouras, em madeira, está apoiada na estrutura principal do moinho de forma a não prejudicar o espaço livre do sótão.<sup>54</sup>

É bastante significativa a presença da madeira no moinho, originária da mata de araucárias da região e que foi uma fonte para diversas construções italianas do local. De forma que, a madeira foi muito utilizada na formação de uma cidade feita por imigrantes, nas casas e comércios em suas estruturas, paredes, pavimentos, telhados e ornamentação.

Depois de feito o levantamento das condições do bem, teve início um longo caminho em busca de ações efetivas para a salvaguarda desse patrimônio. Em 2003, formou-se a associação AAMoinhos, pois o dono do Moinho Colognese havia morrido e havia também uma ameaça de demolição do prédio. Uma doação da empresa Nestlé do Brasil para essa associação possibilitou a compra de dois terrenos vizinhos e o próprio moinho, que foi doado posteriormente a prefeitura de Ilópolis. Esse recurso também possibilitou a estabilização das fundações de pedra e madeira e, assim, a prefeitura iniciou as primeiras ações emergenciais de proteção.<sup>55</sup>

Houve também o apoio do IPHAN com suas fichas catalográficas contendo a descrição e situação material do prédio e da Universidade Caxias do Sul (UCS) que ajudou com o levantamento das medidas – elementos de suma importância para o diagnóstico do prédio e conhecimento do que deveria ser feito para salvaguarda. Em seguida, foi feito um convite ao IILA – Instituto Ítalo-Latino Americano que aceitou e se interessou em restaurar o moinho, transformando essa ação num curso de restauro para formação de 20 alunos numa escola canteiro. Assim, foram recuperadas as fachadas de madeira do moinho (ver figuras 33 e 34).

---

<sup>54</sup> *Idem, ibidem*, p. 316

<sup>55</sup> *Idem, ibidem*, p. 321.



**Figuras 33 e 34.** Fachadas antes e depois do restauro da escola canteiro do IILA. Fonte: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp108149.pdf> . Acesso em 02 de setembro de 2019.

Além disso, contou-se com o apoio da Escola de Gastronomia da Universidade Caxias do Sul (UCS) que com a parceria da Nestlé, conseguiram mais recursos e até a contratação da empresa de Isa Ferraz para produzir um documentário sobre o tema. Esse documentário ajudou a evidenciar a relevância histórica da produção da farinha e do pão no contexto da imigração italiana.<sup>56</sup>

Houve duas fases de intervenção no prédio histórico do moinho. A primeira relaciona-se com a recuperação da madeira das fachadas sudeste e nordeste e demais elementos do prédio, por meio da parceria do IILA e do Ministério da Cultura, ao mesmo tempo em que se criaram cursos de formação de restauro. A segunda fase de intervenção no moinho trata da sua transformação em museu de si mesmo.

Na primeira fase de intervenção dois cursos foram feitos: Restauro e artesanato da madeira e o curso de Valorização do patrimônio. Assim, foi possível a formação de mão de obra especializada para a restauração, atribuindo reconhecimento e valor histórico para essa arquitetura e o resgate de uma formação cultural através da atenção a antigas técnicas.

Foi feita inicialmente uma limpeza interna e externa no moinho. As esquadrias (janelas) foram retiradas para tratamento com a troca das partes danificadas e permanência dos

---

<sup>56</sup> A produção do vídeo contou com a pesquisa nos arquivos do Centro de Documentação da Imigração Italiana. Ver entrevista do escritório Brasil Arquitetura concedida a arquiteta Patrícia Viceconti Nahas, p. 599.

componentes originais que estavam em bom estado. Houve também a regularização de tábuas, a escovação de madeiras e enxerto na fundação para a correção de falhas.

A disposição e união das madeiras do moinho possuem características atípicas na região, consistindo num monumento bastante singular. Assim, houve um cuidado atencioso:

A escolha da técnica e dos produtos a serem aplicados foi feita com critérios cuidadosos que levaram em consideração os tratamentos comumente utilizados na região, história das práticas locais. Foram sugeridas as utilizações de óleo de linhaça natural misturado com óleo de linhaça fervido, aos quais, poderiam ser adicionados ou não, pigmentos de cor [...] nas mata-juntas novas procurou-se, através da aplicação do pigmento marrom misturado ao óleo, dar uma homogeneidade à fachada. Foi uma forma de suavizar as diferenças existentes, sem esconder a utilização das madeiras novas ou recicladas e deixando claro onde houve interferência.<sup>57</sup>

Na segunda fase de intervenção foram recuperadas as outras fachadas mais danificadas. As fachadas sudoeste e noroeste recebem pouca incidência solar e por isso recebem bastante umidade, demorando a secar. Por causa do alto nível de comprometimento com a umidade, boa parte dessa madeira foi substituída por novas tábuas.

É importante esclarecer que uma das fachadas recebeu uma nova janela onde antes havia apenas quatro. Essa decisão do escritório Brasil arquitetura foi bastante polêmica, interpretada como uma negação da originalidade do projeto, gerando um desconforto com o IILA e o IPHAN, levando-os a fama pejorativa dos arquitetos das *cinque fenestre*. A inclusão de uma janela na bodega e abertura desse novo vão feita dentro do alinhamento e semelhança com as janelas existentes (todas têm vidro e são do tipo guilhotina). Justificou-se a nova janela pela melhoria de iluminação, ventilação e visibilidade do interior do moinho.

Nesta fase, o maquinário foi restaurado para que o moinho voltasse a funcionar com a função de produzir farinha e o visitante o visse como um documento histórico dessa produção. “A parte anexa do moinho – a antiga recepção de grãos – foi transformada em bodega (uma espécie de padaria, bar e café); e a antiga garagem, em espaço avarandado (os fechamentos laterais existentes foram retirados)”<sup>58</sup> (ver figuras 35 e 36).

---

<sup>57</sup> *Idem, ibidem*, p. 329.

<sup>58</sup> *Idem, ibidem*, p. 330.



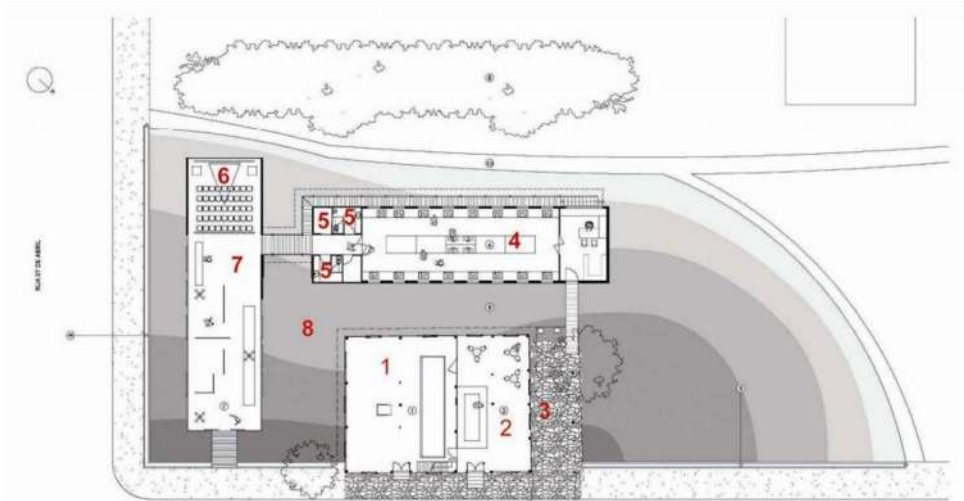
**Figuras 35 e 36.** Depois do restauro no interior do moinho. À esquerda, o maquinário no porão e à direita, o bar/ bodega.

Outras questões foram resolvidas nessa última fase do restauro e adaptação a vida contemporânea. Na coberta, as telhas de ferro galvanizado foram removidas para vistoria e passaram por limpeza e alinhamento. As cumeeiras (encontro de duas águas do telhado ou ponto mais alto) e as calhas foram substituídas por peças novas. As novas instalações elétricas, foram feitas com tubulação aparente, facilitando a manutenção e amenizando interferências no antigo.



**Figuras 37 e 38.** Depois do restauro no interior do moinho. À esquerda, a bodega/bar decorada e com iluminação feita com pendentes e condutores aparentes. À direita, destaque para o telhado de ferro galvanizado e a nova rampa de acesso a bodega/bar.

Por causa do desnível, foi construída, no depósito, uma rampa de acesso à bodega, que também tem a função de permitir condições de acessibilidade aos demais ambientes até por pessoas com necessidades especiais (cadeirantes)<sup>59</sup>(ver figura 38).



**Figura 39.** Implantação com a proposta de intervenção. LEGENDA: 1. Moinho; 2. Bar/bodega; 3. Varanda; 4. Escola de Panificação; 5. Sanitários/ Depósito; 6. Auditório; 7. Sala de exposição do museu. Fonte: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp108149.pdf>. Acesso em 2 de setembro de 2022.

Na intervenção, dois prédios novos foram construídos. Um deles é um bloco com uma sala de exposições e um auditório, totalizando 140 m<sup>2</sup>. Já o outro é a Escola de Panificação com cozinha, sanitários e depósito, totalizando 190 m<sup>2</sup>. Aqui vale ressaltar, a importância do programa de necessidades para trazer usos integrados com o nosso tempo, remetendo aos preceitos teóricos de estudiosos como Gustavo Giovannoni e Giovanni Carbonara <sup>60</sup>

O primeiro edifício novo é chamado de Museu do pão e consiste numa galeria-museu onde se conta a história do pão na humanidade, percorrendo 14.000 anos através de imagens, artefatos culinários e objetos para moagem do trigo. “No interior do museu foram dispostos, longitudinalmente, dois setores museográficos – um com peças, artefatos e ferramentas que fazem parte do “fazer o pão”; o outro com a linha do tempo contando a história do pão. ”<sup>61</sup> O fechamento das faces (fachadas) desse bloco é feito painéis deslizantes de madeira que podem mover-se de acordo com a mudança museográfica proposta.

Do interior desse bloco, permite-se a visualização do moinho por meio de vedações em vidro. “Enquanto se visita o Museu do Pão, também se está olhando para o moinho que é um

<sup>59</sup> *Idem, ibidem*, p. 337.

<sup>60</sup> FERNANDES, Ana Veronica Cook. BAETA, Rodrigo Espinha. **A questão do uso e do reuso em alguns juízos teórico-críticos sobre o restauro**. Ver em <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/21.246/7958>.

<sup>61</sup> *Idem, ibidem*, p. 343.



objeto importantíssimo desse museu. A “caixinha de vidro” é para que se crie, entre outras coisas, um ponto de vista de observação do moinho”.<sup>62</sup> A intenção é colocar a arquitetura também como referência museográfica. E isso se repete nos pilares desse novo bloco que possuem base em concreto, mas a parte superior (capitel) é de madeira, formando um elemento mesclado de estética modernista e vernacular, simples e regional, lembrando a estrutura dos pilares do moinho (ver figuras 40 e 41).



**Figuras 40 e 41.** À esquerda, o primeiro bloco, o Museu do pão com seus vidros e painéis deslizantes de madeira. No jardim, uma coleção de pedras mó – granito e basalto de várias cores e durezas, destinadas a diferentes tipos de moagem de milho e trigo. À direita, objetos em exposição no interior desse espaço museográfico. Destaque para os pilares que lembram uma árvore e a madeira do moinho ao lado. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/01-8579/museu-do-pao-moinho-colognese-brasil-arquitetura>. Acesso em 3 de setembro de 2022.

Nos fundos desse bloco, um auditório pode se adaptar nesse espaço com capacidade para 28 lugares. É um local interessante para o acontecimento de palestras e exibição de filmes e documentários a respeito do tema da exposição em questão. Esse auditório se isola da galeria por meio de um tecido *blackout* vermelho, em que desenhos encontrados em tábuas de madeira de uma casa antiga da região, sobrepõem esse fechamento e divisão, além de contribuir para uma composição artística inspirada em referências do local.

---

<sup>62</sup> *Idem, ibidem*, p. 340.



**Figuras 42 e 43.** À esquerda, desenho feito nas tábuas da Casa Román. Demolido, teve sua madeira utilizada no restauro do moinho. A direita, tecido vermelho com vidro e os mesmos desenhos retirados da Casa Román. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/01-8579/museu-do-pao-moinho-colognese-brasil-arquitetura>. Acesso em 3 de setembro de 2022.

O segundo edifício novo é a Escola de Panificação. Diferente do bloco anterior, este é bastante fechado. Com uma planta retangular de 24,00 por 6,20 m, a cozinha-escola ocupa a maior parte desse bloco com bancadas que dividem a higienização e o cozimento dos alimentos (ver figura 44). Além disso, possui uma pequena sala de aula para 18 lugares e vestiários feminino e masculino e sanitários públicos com atendimento as normas de acessibilidade para deficiente físico. Sua implantação o dispõe paralelamente ao moinho.<sup>63</sup>



**Figura 44.** Escola de panificação. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/01-8579/>. Acesso em 4 de setembro de 2022.

---

<sup>63</sup> *Idem, ibidem*, p. 343.

O condicionamento térmico merece uma atenção especial, pois abaixo das bancadas na cozinha, o ar frio circula e entra através de aberturas. E a saída de ar quente se dá por meio de aberturas na laje da cobertura.

Boas soluções térmicas e de ventilação natural foram criadas para essa cozinha, que não pode receber ar-condicionado. A cobertura, ocupada por uma laje-jardim isolante sustentada por vigas transversais, não encontra as paredes longitudinais do prédio, formando, assim, dois longos vão fechados por janelas basculantes por onde entra luz e se dissipa o ar quente. O ar frio, por sua vez, vem do úmido porão através de aberturas no piso.<sup>64</sup>

Na intervenção do escritório Brasil Arquitetura, os dois blocos novos são de concreto armado aparente com linhas ortogonais e uma linguagem contemporânea que remete significativamente à arquitetura modernista. Pode-se distinguir facilmente os elementos novos dos antigos presentes no moinho. Percebe-se a convivência de duas temporalidades arquitetônicas conectadas para a formação de um sistema de novos usos.

Essa é uma premissa da Carta de Veneza, de que as novas intervenções devam ostentar a marca do seu tempo, sem causar confusões ou enganos sobre o período em que foram construídas. Também é uma referência a teoria do restauro desde Camillo Boito<sup>65</sup>, que defende a diferenciação entre elementos novos e preexistentes. Assim, é uma opção evidenciar o novo por meio de estruturas metálicas ou até por meio da cor vermelha, em busca de evitar enganos sobre a temporalidade dos materiais novos.

A ligação física entre os dois blocos novos e o antigo moinho foi feita através de circulações ou passadiços. Essas discretas pontes evitam que algum prédio novo fique colado no moinho, dando espaço e importância para o monumento que se desprende de outras edificações (ver figura 45). Por outro lado, esses passadiços possuem guarda-corpo de madeira em formato de X (ver figuras 46 e 47), uma referência as varandas das casas antigas de Ilópolis. Além disso, a utilização do concreto ripado que imita a madeira, mas não confunde os materiais, assim como os citados pilares com base de concreto e parte superior com braços de madeira também fazem referência com o existente, criando um diálogo harmonioso.

Na intervenção, o moinho antigo serviu como referência para as novas edificações: na arquitetura, nos materiais, na maquinaria, na produção e transformação. É interessante perceber

---

<sup>64</sup> *Idem, ibidem*, p. 344.

<sup>65</sup> Ver CHOAY, Françoise, 1925. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo, Editora UNESP, 2017.

como as novas instalações formam um conjunto integrado com o velho moinho, não apenas pela união com passarelas, mas pelo programa funcional, a sobriedade de formas e o respeito as tradições do local.



**Figura 45.** Museu do Pão, desenho de perspectiva. Interligação entre os três blocos. Fonte: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-8579/museu-do-pao-moinho-colognese-brasil-arquitetura>>. Acesso em 24 de agosto de 2022.



**Figura 46.** Passadiço com guarda corpo de madeira em formato de X, coberto com telha de uma água ligando ao bloco da Escola de panificação. Destaque para o concreto armado aparente que imita sem confundir, o ripado de madeira do moinho ao lado.



**Figura 47.** Edificação avarandada da região que serviu como inspiração para a os passadiços da intervenção contemporânea do complexo do museu. Fonte: NAHAS, 2008, p. 347.

#### 1.4.2. Museu Rodin, Salvador, BA, (2002)

A ideia de instalação de uma filial do Museu Rodin no Brasil, surgiu durante exposição (1995-2001) de esculturas do artista francês em algumas capitais brasileiras. Por parte da diretoria do museu francês, houve um interesse pela cidade de Salvador, sendo estabelecido um acordo cultural entre Brasil e França, permitindo a criação de um espaço aqui para abrigar um acervo significativo de esculturas (NAHAS, 2008, p.257-266).

Nesse sentido, o governo do estado da Bahia disponibilizou o palacete Bernardo Martins Catharino, um sobrado de arquitetura eclética construído no início do século XX no bairro da Graça em Salvador. De posse do estado desde 1983, foi tombado para evitar sua demolição e a descaracterização possíveis ocasionadas pela especulação imobiliária.

De autoria do arquiteto italiano Baptista Rossi (autor de vários projetos em Salvador), o projeto da edificação é assim descrito:

[...]obedece aos padrões do ecletismo, edificado afastado da rua, com arquitetura imponente, rica em detalhes e elementos decorativos – platibandas, balaustrades, medalhões, rosetas, colunas e capitéis, espelho d'água, pináculos. Varandas, guarda-corpos balaustrados, escadas, balcões, saliências criam a composição de volumes da fachada. É composto de quatro pavimentos: porão (biblioteca, sala de bilhar, gabinete, adega, lavanderia, garagem e apartamento para criados); pavimento nobre (vestíbulo, salão de visitas, salão de jantar, sala de música, sala de almoço, sala de costura, gabinete, capela, aposento do mordomo, copa e cozinha); pavimento superior (dez quartos, saleta, terraço e varandas); sótão. A planta é organizada ao longo de um corredor central que distribui os ambientes com certa liberdade formal, sem ser simétrica.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> NAHAS, Patrícia Viceconti. **Brasil Arquitetura: memória e contemporaneidade. Um percurso do Sesc Pompéia ao Museu do Pão (1977 – 2008)**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2008, p.268.

Uma residência para abrigo de diversas atividades e a possibilidade de acolhimento de uma família numerosa. Percebe-se que as funções dos espaços de lazer apontam para as necessidades de uma classe social, que recebia visitas e tinha “requintados” costumes em acordo com sua abastada condição financeira. E assim essa riqueza se refletia nos hábitos e também no rebuscamento decorativo, na suntuosidade e na escala dessa arquitetura (ver figuras 48 e 49).



**Figura 48. O palacete Bernardo Martins Catharino e sua riqueza de detalhes e volumes nas fachadas.** Fonte: NELSON KON. Acesso em setembro de 2022.



**Figura 49. Plantas com os 4 níveis do palacete.** Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura (NAHAS, 2008, p. 279).

Ainda sobre a caracterização do palacete, Nahas aponta os materiais utilizados, ressaltando o sistema estrutural e uma preocupação com a presença de determinados elementos, que tiveram que ser trazidos do estrangeiro:

O palacete foi construído em alvenaria de tijolos estruturais; as três paredes longitudinais são os eixos estruturais onde se apoiam vigas de piso e forro. As paredes transversais são apenas divisórias. Em alguns ambientes, o sistema estrutural de piso é feito por vigamento metálico, o que nos mostra que a construção dessa edificação utilizou materiais e técnicas inovadoras para época. O casarão possui alguns equipamentos importados como o elevador, louças sanitárias, vidros, cristais, mármore, ladrilhos e ferragens[...] (NAHAS, 2008, p.271)

A implantação original do sobrado o coloca afastado da rua, dentro de um grande terreno com cerca de 17.000 m<sup>2</sup> inicialmente. Nos anos de 1980, uma construtora tomou posse de uma parte desse terreno, restando 4.800 m<sup>2</sup> para o palacete. O objetivo foi a construção de um edifício residencial. Além disso, uma via foi aberta para novos acessos e em troca do terreno, a construtora restaurou o palacete, permitindo que ele abrigasse o Conselho de Educação e de Cultura do Estado (NAHAS, 2008, p.272).

A intervenção de restauro e readequação de uso foi feita com projeto dos arquitetos Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz do Escritório Brasil Arquitetura, em diálogo com a diretoria do Museu Rodin na França e as instituições que cuidam do patrimônio cultural da

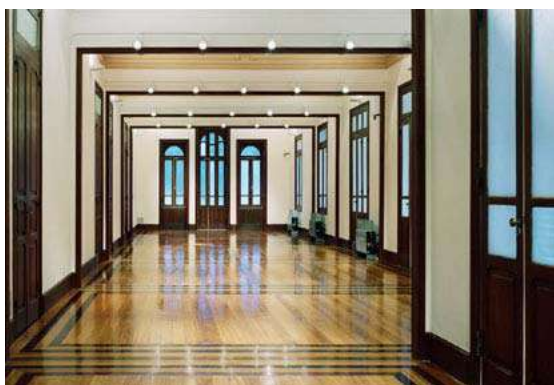
Bahia. Dessa comunicação, foi elaborado o programa de necessidades, feito para atender ao abrigo museológico das esculturas do artista Rodin.

O desenvolvimento do projeto culminou na necessidade de construir uma edificação próxima ao palacete, para abrigar o restante das funções que dariam suporte ao trabalho museológico. Segundo os arquitetos, não estava previsto inicialmente a construção de um novo bloco, mas o percurso de desenho e proposição das áreas mostrou essa demanda. A ideia inicial era utilizar apenas o espaço do palacete para o novo museu (NAHAS, 2008, p.275).

O projeto foi aprovado em 2002. Foi feito um diagnóstico sobre o estado de conservação do palacete, sobre as pinturas murais, os materiais, as instalações e demais partes, os tipos de patologias e seus locais, formando assim, um relatório de prospecção com fichas e recomendações de restauro. “Em outubro de 2003 iniciam-se as obras de intervenção física no palacete, divididas nas seguintes etapas: restauro do palacete; construção do edifício anexo; instalações básicas de funcionamento, segurança e controle; implantação do parque das esculturas” (NAHAS, 2008, p.276-277).

O arquiteto Francisco Fanucci afirma que a decisão de locar a nova tubulação de instalações (ar condicionado, iluminação, águas pluviais) embutida nas paredes externas, foi uma forma de proteger a pintura interna dos ambientes. Por outro lado, o reboco das fachadas teve que ser rasgado para receber tubulações. O memorial descritivo do restauro prevê essas interferências e até recomenda o refazimento de argamassas, molduras e frisos nesses caminhos.

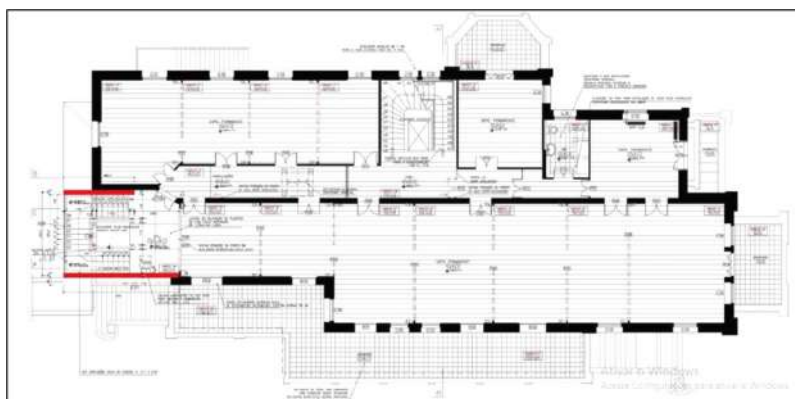
Para dar lugar a um grande salão de exposição, foram feitas demolições de paredes onde haviam quartos originalmente (ver figuras 50 e 51). Segundo o arquiteto Marcelo Ferraz: “Nós destruimos as paredes, mas preservamos os batentes, como se fossem alargados, ou seja, você tem os tetos e as características individuais de cada quarto. Você consegue entender ainda a casa de família daquela época, cem anos atrás” (NAHAS, 2008, p.282). Assim, Ferraz tenta amenizar a solução dada a inadequação do novo uso.



**Figuras 50 e 51.** Criação de ampla sala de exposição depois de demolidas as paredes que dividiam os quartos. À direita, a vista no fundo da coluna do elevador. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura (NAHAS, 2008, p. 283).



Para abrigo de um elevador e uma escada, foi construído um volume de concreto, consistindo no abrigo da circulação vertical feita no prédio antigo. Uma solução para a acessibilidade. É nesse ponto também que está a conexão do palacete com a nova edificação, por meio de uma passarela. Essa estrutura é ressaltada e foi “encravada” no palacete ocasionando outras demolições. Segundo os arquitetos, o que havia antes ali era uma varanda coberta, que já tinha sido descaracterizada para vir a ser um compartimento. Foi esse o argumento para a inclusão desse volume de forma tão invasiva no monumento (ver figuras 53,54 e 55).



**Figura 52.** Planta do segundo piso. À esquerda, marcado em vermelho, o novo volume para o elevador e a escada. À direita, o grande salão criado pela demolição das paredes dos quartos (ver tracejados transversais). Fonte: NAHAS, 2008, p.254).



**Figura 53, 54 e 55.** A nova coluna de circulação vertical para abrigo do elevador e da escada e acesso de todos os níveis. Demolição, construção e conexão do novo com o antigo. Fonte: Acervo do Escritório Brasil Arquitetura (NAHAS, 2008, p. 291).

A passarela que une o antigo palacete ao bloco novo, fica a 3,20m de altura e consiste numa conexão linear feita de concreto protendido. São cerca de 20,00 m de comprimento sem pilares nesse percurso com apoios apenas nas extremidades. Assim, criou-se uma circulação horizontal com traços marcadamente contemporâneos que ligam duas arquiteturas de épocas diferentes (ver figura 56).



**Figura 56.** A passarela conectando o palacete antigo à esquerda e o bloco novo, à direita. Fonte: Foto de Nelson Kon (NAHAS, 2008, p. 258).

A presença do bloco novo aponta para uma insuficiência funcional, já que todo o programa museológico não poderia ser atendido apenas no espaço do palacete. De forma que, a nova edificação integra funções complementares e essenciais para o conjunto arquitetônico. Assim como a passarela, traz também traços contemporâneos e a materialidade marcada pela predominância do concreto.

O prédio novo, um prisma retangular, se organiza através de paredes estruturais de concreto, que ora se tocam, ora de afastam, criando rasgos para o exterior. O subsolo abriga a casa de máquinas, reservatório, cabine primária, central de controle, reserva técnica e dependências de funcionários. O acesso a esse pavimento se dá por rampa, localizada ao lado oeste do palacete, ou por escada, através do pavimento térreo. No pavimento térreo, num grande salão de pé-direito duplo está a sala de exposições temporárias, circundada por espaços de apoio, como bar/café, cozinha e sanitários. A fachada leste, totalmente envidraçada se integra ao jardim. O mezanino possui uma circulação em “U”, que também pode ser utilizada como espaço museográfico (NAHAS, 2008, p. 295).



**Figuras 57 e 58.** À esquerda, o novo bloco e a fachada protegida com ripado de madeira. Embaixo, vista da passarela e sua continuação ladeando a edificação. No térreo, o bar/café integrado ao jardim. Fonte: NAHAS, 2008, p.258.



No projeto de restauro e readequação de uso do Museu Rodin, o diálogo entre a preexistência e a inovação foi por vezes polêmico e valorizou as necessidades contemporâneas em detrimento da antiga materialidade. Algumas soluções conduziram o restauro para uma descaracterização do monumento: os rasgos feitos no reboco externo para os condutores das instalações, passando por frisos e molduras que tiveram que ser refeitos; a criação de uma ampla sala de exposição no palacete, onde antes haviam quartos, ocasionando a demolição de várias paredes divisórias; a nova coluna de concreto para abrigo de um elevador e de uma escada, encrustada no palacete, levando a desconstrução do encontro de duas fachadas.

Apesar do estudo feito nas prospecções pictóricas, quando se revelou que as paredes externas tinham um revestimento de argamassa que imitava pedras em amarelo ocre (uma reminiscência do ecletismo arquitetônico) (NAHAS, 2008, p.287), a decisão dos arquitetos foi de escolher a cor branca em todas as fachadas do palacete. Dentro de um julgamento que colocou

esse vestígio pictórico como algo desimportante e em busca de uma neutralidade, ignoraram o relatório e as recomendações dos restauradores sobre as cores externas.

Nesses exemplos, fica muito evidente que o documento histórico (o palacete) foi alterado e a inovação não estava a serviço do patrimônio, uma contradição com a teoria da restauração de Conservação – Crítico e Criativa de Giovanni Carbonara. Nesses pontos de descaracterização (demolições, rasgos, aberturas) houve uma permissão para a chegada da inovação e a criatividade se sobrepôs ao monumento. Como Carbonara afirma, o monumento não foi ouvido na medida certa do seu respeito.

Por outro lado, no palacete houve um cuidado em preservar as pinturas internas ornamentais, pisos de madeira, estrutura de madeira do telhado do sótão e demais elementos que ainda podiam ser recuperados (ver figuras 59 e 60). Alguns ladrilhos hidráulicos e vitrais não puderam ser reaproveitados, pelo alto estado de degradação, mas foram substituídos com materiais discretos que mostram a marca do seu tempo sem, no entanto, causar conflito com a preexistência.



**Figuras 59 e 60.** À esquerda, estrutura de madeira do sótão. À direita, elevador e escada restaurados. Fonte: NAHAS, 2008, p.84-285.

Vale ressaltar, o cuidado tido com a extensa vegetação no entorno do palacete. A implantação da nova edificação buscou preservar as árvores do jardim, reiterando a ideia de circulação livre em área paisagística. De forma que, o jardim também foi uma grande preocupação, já que abriga algumas esculturas do artista Rodin. O projeto paisagístico é do arquiteto Raul Pereira e preza pela valorização da arquitetura do museu, cria caminhos e induz o olhar para as esculturas. Esse cuidado com o entorno das edificações é de suma importância para complementar a preservação e a readequação de uso desse patrimônio.

A intenção de trazer o monumento para o nosso tempo, com as adaptações necessárias para o seu funcionamento, é uma maneira de garantir a preservação, pois a fruição coletiva cria um espaço dinâmico, visitado e observado, opondo-se ao abandono. Assim, foram feitas várias intervenções no palacete. Mesmo com algumas decisões questionáveis, “os pontos norteadores da intervenção no edifício antigo foram as questões de segurança, acessibilidade,

instalações necessárias para o museu e criação de espaços museológicos, ou seja, espaços amplos e contínuos” (NAHAS, 2008, p.278).

Na intervenção há referências sobre várias teorias do restauro. Assim, o estudo sobre o monumento histórico remete a importância que Cesare Brandi coloca sobre o conhecimento do bem, a respeito do seu valor histórico e artístico, já que foi feito um extenso relatório de prospecção com diagnóstico sobre o estado de conservação e sua evolução construtiva. Também recai sobre a carta de Veneza a evidencia temporal dos acréscimos posteriores, diferenciando a materialidade da inovação da arquitetura antiga. Em alguns pontos, há referências ao restauro estilístico, pois buscou-se a recuperação dos aspectos originais em ornamentos, ladrilhos e elementos decorativos.

### **1.4.3. Capela de Santana ao Pé do Morro, Ouro Branco, MG (1980)**

O projeto da Capela de Santana data de 1978 e é da autoria do arquiteto Éolo Maia com a colaboração da arquiteta Jô Vasconcellos. Uma intervenção que consta como uma das obras de maior destaque e criatividade do acervo técnico do arquiteto mineiro Éolo Maia. Construída em 1980, a capela é um templo religioso feito pelo aproveitamento das ruínas de uma edificação antiga, uma reminiscência do período colonial.

Localizada na fazenda do Pé do Morro na Estrada Real, estas ruínas faziam parte de um conjunto ao lado de uma grande casa avarandada. No final da década de 1970, a companhia siderúrgica Açominas restaurou e ocupou a casa que era sede da fazenda, criando um hotel para seus funcionários. A empresa viu a necessidade de um espaço para abrigar 6 imagens sacras e solicitou a Éolo Maia o projeto de uma capela para esse fim (SANTA CECÍLIA, 2004, p.135).

O pedido de construção da capela veio acompanhado da ideia de que esse novo espaço deveria ter uma estética colonial, já que as ruínas, a casa grande e a fazenda tinham origem nesse período do século XVIII. Assim se manifestou a diretoria da Açominas e a arquiteta Jô Vasconcellos foi fundamental para convence-la do contrário (SANTA CECÍLIA, 2004, p.135). Munida da justificativa de que intervenções novas deveriam ter a marca da contemporaneidade, o projeto seguiu amparado pelas recentes teorias de restauro que refutavam o falseamento histórico.

É de suma importância falar sobre a influência conceitual da arquiteta Jô Vasconcellos nessa operação de restauro. Sua postura diante de intervenções em patrimônio histórico ou arquiteturas de interesse histórico, foram naquele momento concebidas na sua

participação no Curso de Especialização em Restauro e Conservação de Monumentos e Conjuntos Históricos entre 1978 e 1979 — pós-graduação organizada pela FAUUSP nos anos de 1970, responsável pela formação pioneira e transformadora de arquitetos para o alinhamento com as últimas teorias discutidas na época.<sup>67</sup>

Jô esclarece que a matriz conceitual que orientou os trabalhos provinha das recentes experiências internacionais em restauro e intervenções em edificações históricas, que preconizam a manutenção da integridade do objeto histórico. Sua identidade se garantia através da distinção visual entre o novo e o antigo, como a utilização de materiais contemporâneos e a independência formal das novas estruturas espaciais e suportes a novos usos.<sup>68</sup>

Com a utilização do aço e do vidro, Éolo Maia criou uma estrutura em forma de galpão que deixa livre o volume das ruínas e abriga o altar com assentos do público em frente. Segundo o arquiteto Bruno Santa Cecília, um estudioso da obra de Éolo Maia :

Considerada por alguns como sendo a obra-prima do arquiteto mineiro, a Capela de Santana do Pé do Morro é, sem dúvida, seu projeto mais original e inventivo e um dos mais belos e significativos exemplares da arquitetura mineira do século XX, tendo sido tombada pelo IEPHA/MG em 2002, poucos meses antes do falecimento do seu autor.<sup>69</sup>

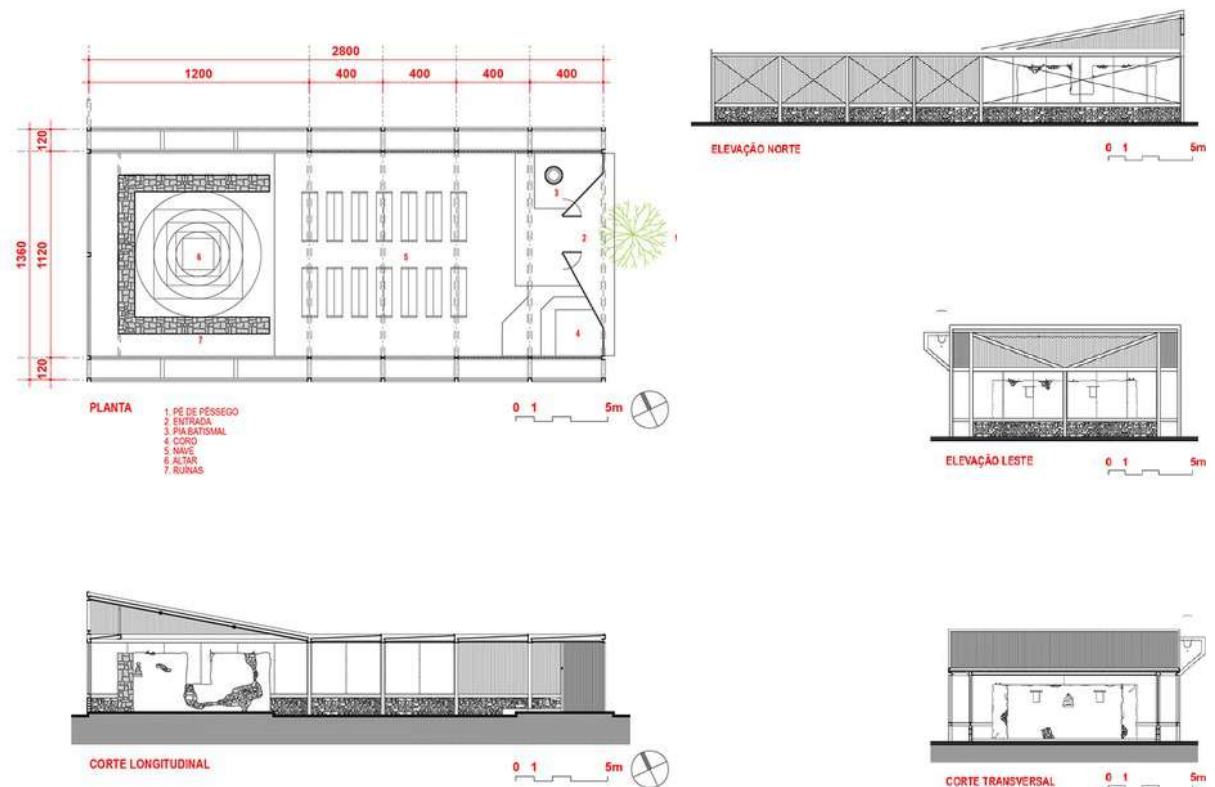
---

<sup>67</sup> O mesmo curso de pós-graduação feito pelo arquiteto Domingos Linheiro na turma anterior. Frequentaram o curso os seguintes alunos: Clifford Glenn Dumbar (Minas Gerais), Clóvis Lerner (São Paulo), Dina Lerner (Rio de Janeiro), Fábio Machado (Minas Gerais), Jorge Tinoco (Pernambuco), Jurema Kopke Eis Arnaut (Rio de Janeiro), Lia Motta (Rio de Janeiro), Livia D'Assumpção (Minas Gerais), Lúcia Oliveira (Paraíba), Luiz Passaglia (São Paulo), Luis Magnani (São Paulo), Luiz Fernando Costa (Minas Gerais), Maria Bittencourt (Minas Gerais), Maria de Fátima Chiança (Minas Gerais), **Josefina Maia (Minas Gerais)**, Marina Machado (Minas Gerais), Marta Melo (Alagoas), Neide Ferreira (Rio de Janeiro), Odair de Almeida (São Paulo), Olavo Silva Filho (Minas Gerais), Rosélia Martins (Minas Gerais), Selma Silva (Minas Gerais). Ver: Relatório final do Convênio SEPLAN-PR/UFMG/FUNDEP, Curso de Especialização em Restauração e Conservação de Monumentos e Conjuntos Históricos, Escola de Arquitetura da UFMG, 1978.

Ver em NASCIMENTO, Flávia Brito do. **Formar e questionar? Os cursos de especialização em patrimônio cultural na década de 1970**. Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material, v. 24. n.1. Jan.- Abr. 2016.

<sup>68</sup> SANTA CECÍLIA, Bruno Luiz Coutinho. **Complexidade e contradição na arquitetura brasileira: a obra de Éolo Maia**. Dissertação (Mestrado). UFMG, Belo Horizonte, 2004, p.135.

<sup>69</sup> SANTA CECÍLIA, Bruno Luiz Coutinho. **Complexidade e contradição na arquitetura brasileira: a obra de Éolo Maia**. Dissertação (Mestrado). UFMG, Belo Horizonte, 2004, p.136.



**Figura 61.** Planta baixa e cortes da Capela de Santana do Pé do Morro. FONTE: arquidayly.

No projeto, percebe-se o uso da regularidade na modulação estrutural, uma proporção entre altura e largura e um eixo de simetria que atravessa o volume da ruína. A coberta do galpão é sustentada por uma estrutura independente da antiga edificação. “Segundo a arquiteta, a intervenção deveria não apenas assegurar a integridade das ruínas, mas também não se sobrepor a elas, hierarquicamente<sup>70</sup>.” As ruínas foram convertidas em altar-mor, elevando sua importância física e histórica dentro do espaço.

Na inserção de elementos novos, veio a influência da arquitetura modernista. Podem até ser feitas algumas referências com os pavilhões de vidro e aço do arquiteto Mies Van der Rohe. Em todo caso, essa nova arquitetura traz a marca contemporânea e o contraste com as pedras da ruína, reafirmando a distinguibilidade proposta na Carta de Veneza e pelos estudiosos Camilo Boito, Brandi e Carbonara.

Com uma área de 293 m<sup>2</sup>, a capela recebe uma estrutura metálica que vence grandes vãos, com apoios apenas nas extremidades, permitindo a livre visão do altar. Os pilares e as

<sup>70</sup> Idem, p.136.

vigas são totalmente evidenciados, comunicando uma verdade estrutural e a legibilidade do método construtivo. As vedações transparentes de vidro complementam esse sistema.

Vale ressaltar a preocupação do arquiteto com a luminosidade que atravessa essa arquitetura de um modo particular. A capela é banhada por projeções de luz natural que incidem sobre vitrais coloridos e rebatem no chão e nas superfícies verticais, em posições diferentes ao longo do dia e do ano. Essa iluminação especial cria um efeito de sacralidade para o espaço, trazendo sensações litúrgicas por meio da luz e da sombra.



**Figura 62.** Interior da Capela de Santana. No fundo, o altar cercado pela ruína de pedras. Na parte superior, os vitrais coloridos e a passagem da luz. No forro, uma composição com volumes de madeira entre as vigas da estrutura metálica. FONTE: <https:// archdaily.com.br/br/61391/>.



**Figura 63.** Fachadas da Capela de Santana. Estrutura metálica modulada e evidenciada. Vedações com vidros e ripados de madeira. FONTE: <https:// archdaily.com.br/br/61391/>



## CONSIDERAÇÕES SOBRE O CAPÍTULO 1

O conhecimento do bem a ser considerado patrimônio histórico é de suma importância para saber o que fazer com ele. É importante conhecer para intervir. Para Cesare Brandi, a primeira ação deve ser o reconhecimento como obra de arte. É essa consciência do seu valor que vai desencadear um estudo mais primoroso das suas origens e do seu estado de conservação. Assim nascem os estudos de prospecção pictórica, evolução construtiva e diagnóstico de suas patologias com recomendações de cura e manutenção. Não se deve pular as fases e a sequência de cuidados, antes de estabelecer as inovações.

É certo que as teorias do restauro trazem em comum a preocupação com a preservação de um bem cultural que guarda vestígios do passado. Entre uma e outra teoria alguns conceitos são mais facilmente entendidos, ou mais destacados dada a importância pela visão de seu estudioso. A criatividade, por exemplo, surge como uma necessidade para Carbonara, mas com a contenção oriunda da criticidade, pois a invenção não pode ser tão livre a ponto de se impor a conservação.

Nas categorias criadas por Giovanni Carbonara, o monumento vai gradativamente sendo escutado na intervenção de restauro. A medida que o respeito cresce, a escuta também faz ouvir suas demandas. Assim, aqueles monumentos que foram pouco compreendidos na sua essência e na sua autenticidade, tiveram um restauro com descaracterização, choques estéticos e conflitos materiais. Por outro lado, a crítica talvez fosse mais construtiva se viesse acompanhada de soluções práticas. Se o monumento antigo tivesse sido devidamente “escutado”, quais seriam, então, as formas e as linhas arquitetônicas adequadas para a nova intervenção? Como resolver de fato os problemas de acessibilidade, cobertas inexistentes e paredes faltantes nessas relíquias do passado?

Se é importante considerar a especificidade de cada monumento, quais são os materiais mais adequados para estarem próximos de determinados materiais do passado? Em algumas obras, a semelhança da cor nova com a cor do material antigo é chamada de equilíbrio minimalista e em outros casos, um falseamento histórico. Qual tipo de alvenaria, por exemplo, é mais adequada para receber instalações aparentes ou embutidas? Porque os vidros parecem estranhos quando são utilizados para completar ruínas e criar vedações? A questão é saber em que ponto a distinguibilidade deixa de ser um cuidado com a temporalidade do documento e passa a ser um abuso de criatividade e descaracterização.

## **CAPÍTULO 2. A FORMAÇÃO PROFISSIONAL DO ARQUITETO DOMINGOS LINHEIRO**

Nascido em 27 de junho de 1945, Domingos Cruz Linheiro é arquiteto e tem sua trajetória profissional marcada por projetos de arquitetura de restauro e reconversões de uso no patrimônio arquitetônico do Ceará. Na produção arquitetônica cearense, é certamente o arquiteto com mais intervenções desse tipo, em espaços onde há uma preocupação com a preservação e a salvaguarda de edificações com notada relevância histórica.

### **2.1. A graduação na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia – FAUUFBA em 1969**

Domingos Linheiro formou-se no curso de Arquitetura em 1969 pela Universidade Federal da Bahia – UFBA em Salvador. Sua formação em Arquitetura teve início com a escolha pelo curso durante a juventude, por meio da sua inclinação pelo desenho a mão livre. Segundo Linheiro, o gosto pelo desenho já vinha desde sua infância:

Desde cedo ainda no curso primário, eu gostava de desenhar. Era numa cidadezinha pequena chamada Taperoá, lá na Bahia. E eu era aluno de uma professora já muito idosa, que foi professora da minha mãe. A gente desenhava em pequenas lousas de ardósia, riscava em cima delas. Eu desenhava em ardósia. E a minha professora, eu descobri que ela era monarquista. Eu gostava de desenhar sempre um trono do Imperador. E ela gostava, né? E foi assim que eu comecei a desenhar.<sup>71</sup>

No final do seu curso científico (equivalente ao segundo grau ou ensino médio), Domingos Linheiro se inscreveu no vestibular. Ficou na dúvida entre Engenharia Civil e Arquitetura, mas o desenho o encaminhou para sua atual profissão.

[...]Eu entrei na Arquitetura. No segundo ano passei no vestibular em primeiro lugar. Comecei a desenhar. Imediatamente meu professor que era um exímio desenhista e pintor Nilton Silva me convidou para ser monitor. Então fui monitor da disciplina de desenho para os meus colegas e para as turmas que vieram na sequência.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Entrevista concedida a autora no dia 8 de fevereiro de 2021.

<sup>72</sup> *Idem*.



**Figura 64.** Certificado de conclusão do curso de graduação em Arquitetura na Universidade Federal da Bahia do arquiteto Domingos Cruz Linheiro. Fonte: Acervo pessoal de Domingos Linheiro.

É preciso pontuar que seus primeiros trabalhos pela defesa do patrimônio arquitetônico tiveram origem e motivação na UFBA, quando era estudante universitário. Assim, durante a faculdade na cidade de Salvador, Domingos Linheiro foi chamado para realizar um levantamento arquitetônico no Pelourinho<sup>73</sup>. A elaboração desses desenhos deu grande

---

<sup>73</sup> O conjunto urbanístico e arquitetônico contido na poligonal do centro histórico de Salvador - declarado Patrimônio Cultural da Humanidade, pela Unesco em 1985 – é um dos mais importantes exemplares do urbanismo ultramarino português. Com seus becos e ladeiras, acolhe um dos mais ricos conjuntos urbanos do Brasil, implantado em acrópole e distinguindo-se em dois planos as funções administrativas e residenciais (no alto) e o porto e o comércio (à beira-mar). Entre 1938 e 1945, vários monumentos do centro histórico foram tombados pelo Iphan, para garantir a preservação do Largo do Pelourinho e do seu entorno imediato. Os espaços públicos de Salvador – Praça Municipal, Terreiro de Jesus, Caminho de São Francisco, Largo do Pelourinho, Largo de Santo Antônio e Largo do Boqueirão -decorrentes dos traçados de suas ruas, ladeiras e becos, formam um dos mais ricos conjuntos urbanos de origem portuguesa. Os sobrados de dois ou mais andares e as soluções de implantação em

visibilidade para o seu envolvimento com o tema do patrimônio histórico. Seus professores logo perceberam a inclinação e o gosto de Linheiro pelo tema.

O levantamento do Pelourinho foi um grande passo inicial nessa trajetória dos projetos de restauro e o fez ter contato com arquitetos e órgãos ligados ao tema. Nas palavras do arquiteto: “Eu fui convidado pela faculdade para ser o chefe de equipe de levantamento lá no Pelourinho. Só conheci o IPHAN no 4º ano de faculdade. Então eu tinha uma credencial para entrar nas casas. Era um convênio entre IPHAN e UFBA”.<sup>74</sup>

Linheiro ressalta que durante a faculdade não teve a disciplina de Patrimônio Cultural Edificado nem a de Técnicas Retrospectivas na sua grade curricular. Assim, o envolvimento com o tema se deu por outros meios: o desenho de observação e o levantamento de medidas do Centro Histórico de Salvador e o contato com especialistas no assunto. Ele cita a admiração por três professores da faculdade que tiveram forte influência nessa caminhada: Américo Simas Filho, Diógenes Rebouças e Assis Reis.

## **2.2. O curso de especialização (pós-graduação) em restauro arquitetônico realizado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAUUSP**

Após a graduação na Bahia, o arquiteto Domingos Linheiro desenvolveu sua formação acadêmica com o Curso de Especialização em Restauro e Conservação de Monumentos Arquitetônicos feito no ano de 1974 (519 horas) em São Paulo, uma parceria entre a FAU-SP, o IPHAN e o Governo do Estado de São Paulo. Segundo Linheiro, esse foi um dos primeiros cursos disponíveis com formação nessa área tão específica e que apresentou a ele a Carta de Veneza (1964), uma referência nos seus trabalhos de restauro. Numa turma com cerca de 30 alunos, teve colegas de turma hoje bastante renomados no tema do patrimônio, os arquitetos Luís Saia e Carlos Lemos, por exemplo.

---

terrenos acidentados são exemplos típicos da cultura lusitana. Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/241>. Acesso em 1 de março de 2021.

<sup>74</sup> Entrevista concedida a autora no dia 8 de fevereiro de 2021.

### 2.2.1 O contexto de criação e realização do curso dentro da cultura do patrimônio na virada pós-moderna

Desde o século XIX até os anos de 1960, nas práticas de projeto em patrimônio histórico, predominava a teoria de restauro do francês Viollet-le-Duc (1814-1879). Seu pensamento buscava por um chamado “modelo ideal” que seria fruto do conhecimento da concepção original do edifício, ignorando as mudanças e acréscimos feitos ao longo do tempo. Defendia um regresso do edifício a “um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento”.<sup>75</sup>

Criado em 1937, o IPHAN seguia o “restauro estilístico” de Viollet-le-Duc, até que foi surgindo uma preocupação com a autenticidade, fazendo com que as restaurações utilizassem materiais do seu tempo (estruturas metálicas, concreto, vidros, piso industrial). A busca por uma pureza de estilo e os “acertos dos defeitos”, como se pudesse recompor o edifício na sua originalidade, fez essa teoria do restauro ser vista por muitos como abusiva. Essa primeira mudança no restauro foi influenciada pelas ideias de Camilo Boito (a defesa da permanência de algumas marcas do tempo) e da Carta de Atenas de 1931.

A inserção de novas teorias do restauro foi crescendo nos anos de 1960 com a carta de Veneza (1964) e as Normas de Quito (1967). Esses encontros internacionais provocaram uma revisão de conceitos e fizeram o IPHAN buscar uma sintonia com a UNESCO, trazendo especialistas estrangeiros para discutir o tema no Brasil, que na época passava por um crescimento urbano e um significativo “desenvolvimento”<sup>76</sup>.

Nesse contexto, foi ampliada a noção de patrimônio como monumento para uma relevância histórica no âmbito dos sítios urbanos, pensando nesse patrimônio atrelado ao potencial turístico das cidades. Toda essa nova concepção de salvaguarda do patrimônio deu origem a encontros nacionais – Compromisso de Brasília (1970), Compromisso de Salvador (1971) – e o Curso de Conservação e Restauração de Monumentos e Conjuntos Históricos (1974) na FAU USP.

---

<sup>75</sup> CHOAY, Françoise, 1925. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo, Editora UNESP, 2017, p. 153-159.

<sup>76</sup> PEREIRA, Juliana Melo. **Admiráveis insensatos: Ayrton Carvalho, Luís Saia e as práticas no campo da conservação no Brasil**. Dissertação (Mestrado). UFPE, Recife, 2012.

Esse novo diálogo foi recorrente nos cursos de especialização dos anos de 1970 e expandiu a discussão a respeito da noção de patrimônio estabelecida no Decreto-lei 25/37, incorporando questionamentos sobre a atuação dos órgãos de patrimônio em todo o país.

O “Curso de 1974”, como ficou conhecido, tornou-se um lugar de memórias de fundação das políticas de preservação no Estado de São Paulo, ajudando a forjar a identidade dos seus agentes e de suas práticas. As aulas ministradas pelo francês Varine-Bohan são frequentemente citadas pelo seu caráter inovador, responsáveis por mudar o pensamento cristalizado pelas práticas do “velho Iphan”, o principal interlocutor de patrimônio no Estado até aquele momento. A realização do curso em 1974 significou novos diálogos, com atores e agentes diversos, expondo a atuação consolidada do Iphan e trazendo temas ainda pouco explorados.<sup>77</sup>

## **2.2.2 Estrutura, metodologia, professores e alunos**

Em 1974, as aulas teóricas deram início ao curso de restauro na cidade de São Paulo, na rua Maranhão, bairro de Higienópolis. O endereço era um ponto de apoio da FAU-SP na antiga faculdade de Arquitetura. O local já fazia referência ao tema estudado, pois era uma antiga residência preservada de um barão de café. Segundo Linheiro, um local de fácil acesso, pois os alunos poderiam ir a pé do local de hospedagem até as aulas.

O curso atestou a especialização dos arquitetos em restauro arquitetônico, oficializando e desenvolvendo o conhecimento em patrimônio histórico desses alunos.

---

<sup>77</sup> *Idem.*



**Figura 65.** Certificado de conclusão do curso de pós-graduação em Restauro e Conservação de Monumentos Arquitetônicos na Universidade de São Paulo do arquiteto Domingos Cruz Linheiro. Fonte: Acervo pessoal de Domingos Linheiro.

No texto do certificado (ver figura 65) emitido pela Universidade de São Paulo, há o período de início e fim do curso que foi de 12 de agosto a 20 de dezembro de 1974. O diploma também declara a parceria formada para a realização do curso: um convenio firmado entre o Ministério da educação e Cultura, por intermédio do IPHAN- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Governo do estado de São Paulo, por sua Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo e a Universidade de São Paulo, pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

A frente do certificado também faz referência a Comissão Coordenadora do curso, que estava sob a responsabilidade dos professores Nestor Goulart Reis Filho (FAU), Ulpiano Bezerra Toledo de Menezes (SCET), Luiz Saia (IPHAN) e Augusto Carlos da Silva Telles (IPHAN). Uma lista de pessoas renomadas e experientes sobre o estudo da relevância histórica, do patrimônio, da arqueologia e da arquitetura.

Cinco temas organizaram a estrutura do curso: Teoria da Conservação (Teoria da Conservação e Legislação, Noções de Museologia e Arqueologia, Experiência Estrangeira, Seminário de política de Proteção); Técnicas de Restauração (Processos de Restauração, Experiência Nacional e Estrangeira, Restauro de Pintura, Escultura e Talha); Técnicas

Auxiliares de Restauração (Técnicas de Pesquisa e Documentação, Documentação e Análise de Conjuntos Urbanos, Administração de Programas); Projetos de Restauração (edifícios, conjuntos urbanos, paisagismo, adaptação de edifícios a museus); Seminário de Formação Brasileira e Regional <sup>78</sup>.

Com tais temas, percebe-se uma preocupação em formar alunos com um conhecimento diverso e atualizado com as últimas discussões e recomendações da época sobre patrimônio. É interessante constatar a dimensão ampliada dos objetos e elementos considerados dignos de restauro e, portanto, de relevância histórica, ultrapassando a arquitetura e os conjuntos urbanos.

Essa diversidade já ampliava o conceito de patrimônio e apontava para novas discussões, inclusive sobre patrimônio imaterial, um tema ainda não muito explorado trazido ao curso pelo arqueólogo, historiador e museólogo francês Hugues de Varine-Bohan. O francês clarificou a existência do elo entre a materialidade deixada como herança pelos homens e as sociabilidades que permeiam as artes de fazer.

Linheiro relata sobre a importância dada no curso sobre as superfícies dos materiais como uma forma de cuidar da aparência e estética e para que o restauro possa revelar o tempo pertencente das coisas, incorporando a isso a análise sobre o restauro de pintura, escultura e talha.

O estudo sobre as Técnicas de Pesquisa e Documentação remete a importância da pesquisa histórica para o entendimento do bem a ser restaurado. O registro e a catalogação servem para documentar tudo aquilo que é encontrado, inclusive as várias mudanças ocorridas ao longo do tempo associando-as aos diversos usos e acontecimentos.

O módulo sobre Projetos de Restauração tratou do estudo sobre a arquitetura e o urbanismo, focando em edifícios, conjuntos urbanos, paisagismo, adaptação de edifícios a museus. Vejamos aqui um destaque especial no programa para a readequação de uso para abrigo de museus. Essa foi e ainda é uma prática recorrente dos restauradores que transformam prédios tombados em museu, restaura-se uma arquitetura que se torna um “museu de si mesmo”. Assim, com a adaptação a contemporaneidade, a edificação antiga passa a abrigar objetos também

---

<sup>78</sup> NASCIMENTO, Flávia Brito do. **Formar e questionar? Os cursos de especialização em patrimônio cultural na década de 1970.** Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material, v. 24. n.1. Jan.- Abr. 2016.



antigos em exposições permanentes e pode trazer produções artísticas de várias épocas em exposições temporárias.

O último módulo do curso tratou de História do Brasil:

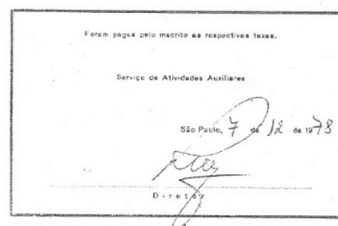
O Seminário de Formação Brasileira e Regional teve aulas com pensadores sociais brasileiros e nele discutiram história e formação do Brasil. Para esse módulo de 20 horas/aula foram convidadas diversas personalidades do meio intelectual brasileiro, como Afonso Arinos, Fernando Novais, Carlos Guilherme Mota, Francisco Iglésias, entre outros.<sup>79</sup>

O verso do certificado de conclusão do arquiteto Domingos Linheiro mostra um excelente aproveitamento do curso, tendo alcançado a convenção “A” em todas as disciplinas ou atividades programadas. Declara-se uma carga horária total do curso de 519 horas-aulas, entre aulas formais, seminários, horas de estudo, estágios e outras atividades.

ALUNO:

APROVEITAMENTO

Disciplina ou outra atividade programada	Frequência	Nível
1. Teoria da Conservação	100%	"A"
2. Técnicas de Restauração	100%	"A"
3. Técnicas Auxiliares de Restauração	100%	"A"
4. Projetos de Restauração	96,2%	"A"
5. Formação Brasileira e Regional	93,8%	"A"
6. Estágios	100%	"A"
Média global: "A"		
Carga horária total do Curso: 519 horas-aula. Aulas formais, seminários e outras atividades: 373 horas (exclusive horas de estudo); estágios: 146 horas.		
Convenções: A = Excelente, B = Bom, C = Regular, D = Insuficiente, E = Reprovado.		

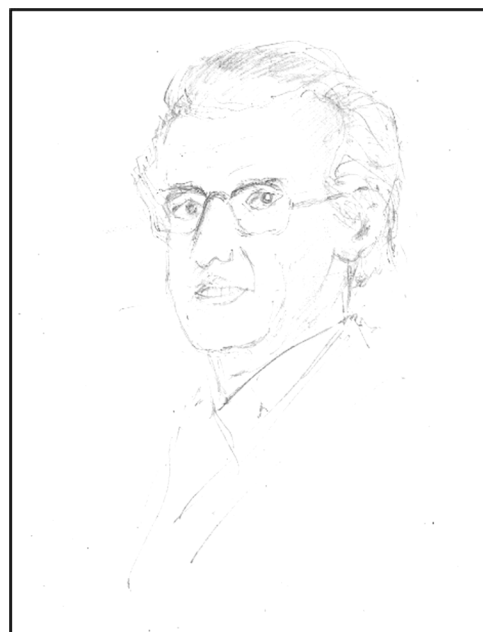


**Figura 66.** Verso do certificado conclusão do curso de arquiteto Domingos Cruz Linheiro. Fonte: Acervo pessoal de Domingos Linheiro.

<sup>79</sup> NASCIMENTO, Flávia Brito do. **Formar e questionar? Os cursos de especialização em patrimônio cultural na década de 1970.** Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material, v. 24. n.1. Jan.- Abr. 2016.

Segundo Domingos Linheiro, além da estrutura do curso aprofundar o conhecimento a respeito do patrimônio histórico em temas fundamentais, o corpo docente também tornou bastante especial essa experiência educativa. É possível perceber um devido respeito na fala dos entrevistados (Domingos Linheiro e Luciano Guimarães) à experiência profissional sobre os mestres que os ensinaram: Luiz Saia, Nestor Goulart Reis Filho, Ulpiano Bezerra de Menezes (ministrou a disciplina de Noções de Museologia e Arqueologia), Augusto da Silva Telles, Ayrton de Carvalho. Os professores estrangeiros foram os franceses Varine-Bohan e Michel Parent e o português Alfredo Viana De Lima.

Um nome a ser destacado é o do arquiteto Luís Saia<sup>80</sup>, organizador do curso, professor e figura presente em todas as visitas de campo. Um “entusiasta do patrimônio”, segundo Linheiro. Na época do curso, Luís Saia era superintendente do IPHAN em São Paulo. Foi um arquiteto com trajetória profissional marcada pela preservação da memória e do patrimônio histórico. “Foi um profissional muito importante no desenvolvimento desse curso pela forma como ele se dedicava em instigar os alunos e professores para se aprofundar mais ainda no tema.”<sup>81</sup>



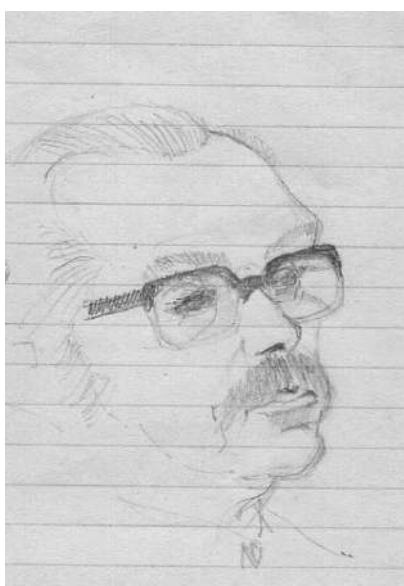
**Figuras 67 e 68.** À esquerda, o arquiteto e professor Luís Saia. À direita, o professor Silva Teles em desenhos de Domingos Linheiro feitos durante o curso nos anos de 1970. Fonte: Acervo pessoal de Domingos Linheiro.

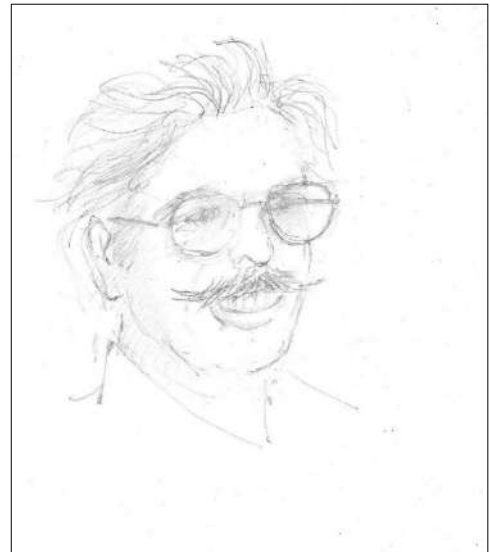
---

<sup>80</sup>Arquiteto diplomado em 1948 pela Escola Politécnica da USP, Luiz Saia junto com Mário de Andrade, colaborou no anteprojeto de criação do Iphan, órgão ao qual se vinculou desde sua fundação, o qual dirigiu desde 1946 até o seu falecimento. Ver em <https://vitruvius.com.br/index.php/jornal/news/read/1150>.

<sup>81</sup> Entrevista realizada com o arquiteto cearense Luciano Guimarães em setembro de 2021.

Além do arquiteto Domingos Linheiro, que na época trabalhava no IPHAN de São Luiz/MA , a turma de 1974 teve os seguintes alunos : do Sudeste, Antonio Luiz Dias de Andrade, Benedito Lima de Toledo (FAU USP), Antonio das Neves Gameiro (IPHAN), Bernardo José Castello Branco, Carla Milano Benclowicz, Carlos Lemos (FAU USP), Celso Dalprat Franco, Eideival Bolanho, Gustavo Neves da Rocha Filho (FAU USP), Julio Abe, Luiz Carlos de Moura Azevedo, Maria Estela Prandini, Murilo Marx, Nelson Brotto, Rosa Maria Braga Puchala, Sylvia Ficher, Theresa Katinsky; do Nordeste constam Antonio Luciano de Lima Guimarães (Fortaleza/CE), Francisco de Deus Barbosa (Fortaleza/ CE), Geraldo Gomes da Silva (Recife/PE), José Luiz da Conceição (Aracaju/SE), Maria Adriana A. Couto de Castro (Salvador/BA), Maria Eveline Vasconcelos (Fortaleza/CE), Paulo Feijó (Fortaleza/CE); da região Norte, Roberto de La Roque Soares de Belém/ PA; do Centro Oeste Doracy Lemes (Goiânia/GO) e , do Sul compareceu Osmar Marcos Grubba de Florianópolis/SC.





**Figuras 69, 70, 71 e 72.** Colegas da turma de 1974. No canto superior esquerdo, o colega Roberto de La Roque e à direita, Bernardo Castelo Branco. No canto inferior esquerdo, Nelson Brotto e por último e à direita, Benedito Lima de Toledo. Desenhos de Domingos Linheiro feitos durante o curso de restauro. Fonte: Acervo pessoal de Domingos Linheiro.

### **2.2.3 Temas recorrentes abordados no curso**

O arquiteto Domingos Linheiro afirma que a inserção e discussão da Carta de Veneza (1964) no curso de especialização em restauro (1974) foi de suma importância para a sua atuação profissional. Ele considera que esse documento foi transformador na maneira de conduzir o restauro arquitetônico. Assim, as aulas teóricas do curso trouxeram uma nova maneira de intervir, fazendo uma oposição ao que vinha sendo feito nos últimos anos aqui no Brasil, quando o IPHAN buscava o retorno ao estado original das edificações antigas.

Segundo Linheiro, na época do curso já se “ouvia falar sobre a Carta de Veneza”, mas faltava uma discussão mais aprofundada e que a especialização trouxe essa possibilidade. O arquiteto lembra que muitos alunos da turma já trabalhavam com o tema do patrimônio arquitetônico e que a referida carta não foi uma novidade absoluta.

Um marco foi o curso de restauração e conservação de monumentos arquitetônicos de 1974, organizado pela FAU-USP, em cooperação com Iphan e Condephaat. A Carta de Veneza fazia parte da bibliografia utilizada por Hugues de Varine-Bohan, que lecionou no curso. Nas aulas de Augusto da Silva Telles, a Carta foi extensa e fundamentadamente perscrutada, mas o arquiteto Fernando Machado Leal, que foi professor do curso e dizia seguir as recomendações das Cartas de Atenas e de Veneza, define restauração como

“fazer voltar a edificação à sua feição primitiva”, em flagrante contradição com as definições de ambas as cartas <sup>82</sup>

Assim, os conhecimentos foram transmitidos em meio a prática e discursos conflitantes. Em todo caso, Linheiro diz que o professor Silva Teles fez uma explanação sobre a Carta de Veneza para os alunos de forma detalhada com seus artigos e recomendações, mostrando a influência dos teóricos do restauro. Sempre relacionando com o conteúdo de cartas patrimoniais anteriores, já que elas se complementam, buscaram adaptações as mudanças sociais do seu tempo e incorporam no seu discurso “um esforço de apresentar princípios para embasar a conduta dos profissionais da área”.<sup>83</sup>

Assim, a Carta de Veneza<sup>84</sup> reitera a importância das obras monumentais de cada povo, como um testemunho vivo de suas tradições seculares. A consideração dessas obras como um patrimônio para as gerações futuras implica a responsabilidade em preservar, assim como a transmissão de sua autenticidade de forma plena. Essa carta é herdeira direta do restauro crítico e indiretamente da teoria “brandiana”.

Na teoria do “restauro crítico” de Cesare Brandi (1906-1988) é importa a análise dos edifícios de forma a considerar as particularidades de cada caso na execução do restauro, afastando empirismos por meio da percepção da essência do objeto. Para Brandi, essa percepção da “essência primeira” do edifício é uma busca pela sua identidade artística, por um reconhecimento como obra de arte, assim como consiste também na referida primazia da obra antiga diante das novas intervenções. Deve-se respeitar a “matéria original” e as “marcas da passagem do tempo”<sup>85</sup>.

No “restauro crítico” há uma exposição de ideias e apreciações do restaurador, que pode decidir pelo que deve ser preservado ou eliminado, de forma a elaborar intervenções que tenham o discernimento e o alicerce no reconhecimento e valorização histórica. Por isso, também é mister considerar “o estado do monumento a ser restaurado”<sup>86</sup>, analisando se é possível o restabelecimento do objeto como obra de arte assim como a compreensão de sua

---

<sup>82</sup> KÜHL, Beatriz Mugayar. **Notas sobre a Carta de Veneza**. Anais do Museu Paulista. São Paulo, V. 18, n.2, p.287-320, 2010, p.297-298.

<sup>83</sup> Idem

<sup>84</sup> Ver **Carta de Veneza de 1964**. Carta internacional sobre conservação e restauração de monumentos e sítios históricos.

Fonte:<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>. Acesso em agosto de 2021.

<sup>85</sup> CARMO do, Fernanda Heloisa. VICHNEWSKI, Henrique. PASSADOR, João. TERRA, Leonardo. **Cesare Brandi. Uma releitura da teoria do restauro crítico sob a ótica da fenomenologia**.

Fonte: <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/16.188/5946>. Acesso em 14 de abril de 2021.

<sup>86</sup> Idem.

essência. Essa última é uma crítica ao restauro de ruínas ou edifícios muito descaracterizados de sua concepção original.

Além disso, nessa corrente de pensamento se intenciona a reversibilidade dos materiais novos, admitindo que no futuro determinadas intervenções podem não ser aceitas ou não serão adequadas aos usos, sendo necessária a possibilidade de reverter e substituir por outras materialidades.

Esses princípios foram passados aos alunos do curso de restauro da FAU USP (1974), tendo instigado os arquitetos a discussão e reinterpretação dessas recomendações que ainda seriam concretizadas nos anos seguintes.

Todas essas preocupações fizeram parte do cabedal teórico do curso de restauro de 1974 e instigaram os alunos a pensar a arquitetura do patrimônio dentro de um contexto maior, onde a cidade tem papel preponderante no entorno e na formação histórica dos bens. Já nesse período de formação do arquiteto Linheiro foi possível pensar a cidade pelo viés histórico, visualizando sua conformação e ocupação pelas possibilidades topográficas, econômicas e sociais de cada época, assim como o papel e a importância do governo no seu planejamento e crescimento ordenado. Assim, o curso pôde apontar a importância de se analisar e valorizar o patrimônio arquitetônico dentro de um conjunto urbano de relevância histórica aprimorando os conceitos de sítios monumentais ou sítios históricos.

#### **2.2.4. As cidades visitadas**

Na programação do curso, foram incluídas visitas técnicas a cidades com reconhecida relevância histórica na época. Sempre acompanhados pelo professor e arquiteto Luiz Saia, os alunos iniciaram suas viagens pelas cidades históricas de Minas Gerais: Ouro Preto, Mariana, Tiradentes, São João Del Rey, Diamantina, Conceição do Mato Dentro e Serro. Seguem algumas informações (retiradas do site do IPHAN) sobre as cidades de Ouro Preto e Mariana:

Ouro Preto é uma das primeiras cidades tombadas pelo Iphan, em 1938, e a primeira cidade brasileira a receber o título de Patrimônio Mundial, conferido pela Unesco, em 1980. Tal reconhecimento deve-se a formação espontânea a partir de um sistema minerador, seguido por uma marcada presença dos poderes religioso e governamental, e fortes expressões artísticas que se destacam por sua relevância internacional[...] Isto determinou a construção de algumas obras-primas do barroco e do rococó, nas quais trabalhariam os

mestres portugueses e uma primeira geração de artistas mineiros, como Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.<sup>87</sup>

Mariana - primeira capital de Minas Gerais - é a única de traçado planejado entre as cidades coloniais mineiras. O seu centro histórico, tombado pelo Iphan, em 1945, apresenta um acervo arquitetônico composto por monumentos que marcam os anos áureos da opulência do passado marcado pela mineração de ouro. O traçado urbano policêntrico - pontilhado por igrejas, Passos da Paixão e chafarizes - revela o efeito cênico típico da estética barroca de influência portuguesa. Projetada pelo arquiteto português José Fernandes Pinto Alpoim, Mariana apresenta traçado com ruas retas e praças retangulares, seguindo os preceitos modernos, o que ainda pode ser notado, apesar de sua expansão e da constante descaracterização sofrida.<sup>88</sup>

O arquiteto Domingos Linheiro conta que a visita as cidades mineiras foi de suma importância para “dar vida a teoria vista nas aulas”. Uma forma de apreensão da arquitetura barroca (em alguns casos) e do traçado urbano colonial que acompanha a topografia acidentada de seus terrenos com suas ladeiras, subidas e descidas. No caso de Ouro Preto, “os declives e diferenças evidentes de nível possibilitam visualizar os telhados das casas e ter uma visão ampla da cidade em diversos pontos, trazendo perspectivas inesperadas quando nos posicionamos em aberturas estratégicas em cada edificação”<sup>89</sup>, relata o arquiteto.

Linheiro também traz memórias sobre a visita a cidade de Diamantina. Ele afirma a singularidade e a sobriedade de suas edificações e lembra a importância de perceber as diferenças entre cada uma dessas cidades, sempre enfatizando que os atores sociais e econômicos são fundamentais para entender a produção desses espaços.

O centro histórico de Diamantina foi tombado pelo Iphan em 1938. Diamantina foi o maior centro de extração de diamantes do mundo no século XVIII[...] Sua arquitetura civil tem referência especial pela extrema homogeneidade do seu casario. Possui uma estética sóbria, simples, porém refinada se comparada com outras cidades de sua época [...] testemunhos da reprodução do modelo cultural de origem portuguesa. As igrejas estão implantadas de forma contínua ao casario, inclusive em suas cores e materiais, favorecendo a coesão do conjunto. Como característica de sua singularidade, os templos setecentistas não possuem a decoração em cantaria típica do barroco em sua concepção, mas frontões em madeira apresentando diversas cores e elementos talhados.<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> Sobre o sítio histórico de Ouro Preto ver: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/373/>. Acesso em 23 de setembro de 2021.

<sup>88</sup> Sobre a cidade de Mariana ver: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/372/>. Acesso em 23 de setembro de 2021.

<sup>89</sup> Entrevista concedida a autora feita com o arquiteto Domingos Linheiro em julho de 2021.

<sup>90</sup> Sobre a cidade de Diamantina ver: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/32/>. Acesso em 23 de setembro de 2021.

Nessas primeiras viagens, foi significativo o contato com a complexidade da arquitetura religiosa e das obras de arte inseridas nas igrejas. Os alunos puderam ter contato com arquiteturas de períodos diferentes (séculos XVII, XVIII, XIX) e com traçados urbanos também diferentes. Essa apreensão da diferença dos espaços reforçou a compreensão da análise individualizada de cada sítio urbano. De forma que, isso deveria ter desdobramento também em cada problema de restauro, em que devem ser consideradas as particularidades de cada obra. Essa também foi uma das contribuições dessa pós-graduação, segundo Linheiro.

Seguindo com as viagens por terra no ônibus que levava a turma de arquitetos, um dos destinos foi a cidade de Vassouras, no Rio de Janeiro. Aqui a referência de formação histórica da cidade contempla o final do século XVIII, quando Vassouras era passagem para trânsito do ouro, mas tem destaque no século XIX com o ciclo econômico do café.

Localizada no Vale do Paraíba, era uma região privilegiada, cortada pelos caminhos de ligação entre Minas Gerais e o porto do Rio de Janeiro que, no período econômico do ouro, serviam ao escoamento do produto para o império português. Na década de 1850, Vassouras viveu um período de intensa vida social, quando surgiram casarios, palacetes, hotéis e colégios que guardam a memória dessa fase próspera, quando passou a ser chamada "Cidade dos Barões".<sup>91</sup>

Sobre a cidade de Vassouras, Linheiro lembra sobre a Casa da Hera, uma casa de chácara que hoje funciona como museu e é forte referência da riqueza produzida pela economia do café, no século XIX pela família Teixeira Leite. O arquiteto fala sobre o jardim e a significativa quantidade de árvores que circunda a casa, sobre as alcovas e a decoração das salas, além de suas telhas de capa e canal com fabricação semi-artesanal. Afirma ainda que a reconversão de uso dessa antiga residência em museu consiste num “bom exemplo de como um espaço antigo pode ser preservado e servir a sociedade nos dias de hoje.”<sup>92</sup>

No Nordeste, acompanhados do chefe do IPHAN-PE Ayrton Carvalho, também foram visitadas as cidades de Recife e Olinda. Segundo o arquiteto cearense Luciano Guimarães, a visita a Pernambuco suscitou nos alunos alguns questionamentos sobre uma igreja restaurada nos anos de 1970 em Olinda. Sob a coordenação de José Luiz de Menezes (1936-

---

<sup>91</sup> Sobre a cidade de Vassouras ver: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/384>. Acesso em 23 de setembro de 2021.

<sup>92</sup> Entrevista concedida a autora feita com o arquiteto Domingos Linheiro em julho de 2021.



2021), arquiteto com diversos projetos de restauração nessas duas cidades, a igreja teve alguns elementos totalmente reconstruídos. Isso causou estranhamento aos alunos pois a teoria do curso questionava esse tipo de restauro: “Fazer cópias não era recomendado, nem inventar coisas do passado”.<sup>93</sup>

Linheiro afirma que nas visitas do curso, foram apresentados projetos de restauro executados pela influência da teoria do francês Viollet-le-Duc, uma prática comum do IPHAN até aquele momento. Deve ter sido contrastante o contato da prática e a teoria vista em sala de aula. Por outro lado, é compreensível que as novas recomendações ainda não tivessem repercutido de forma concreta nas cidades históricas. Há sempre uma lacuna no tempo entre a formação de uma teoria, a demanda oficializada de projetos, a produção de propostas arquitetônicas, a aquisição de recursos financeiros e a execução das obras de restauro.

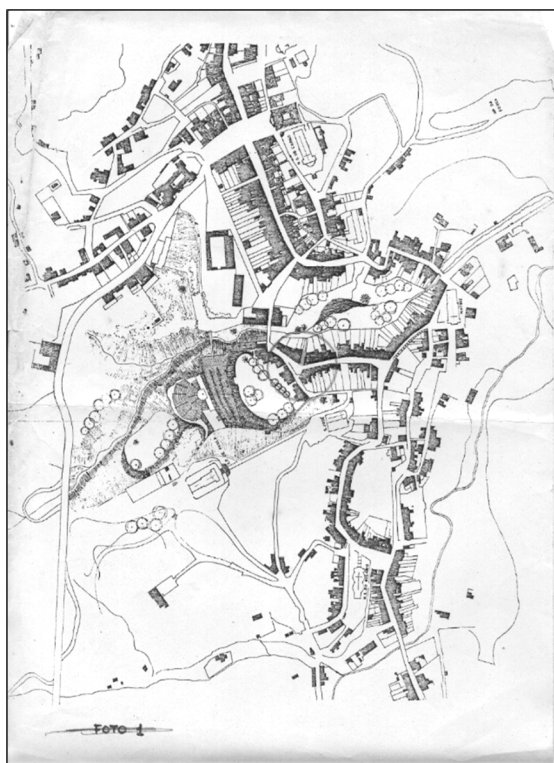
### **2.2.5 Estudos de caso: propostas de intervenção como exercício**

Durante o curso, foi proposto para os alunos um exercício de intervenção em área de relevância histórica. A intervenção proposta foi na cidade de Ouro Preto no estado de Minas Gerais, região de topografia acidentada com um mapa marcado por vielas e ruas tortuosas, ausente de um traçado ortogonal e regular (ver figuras 9 e 10). A cidade havia sido visitada pelos alunos como parte do programa disciplinar de aulas práticas, onde foi possível fazer um estudo urbano e arquitetônico de uma via com muitos usos comerciais, segundo Linheiro. Assim, a proposta para a construção da nova edificação devia abrigar um uso comercial.<sup>94</sup>

---

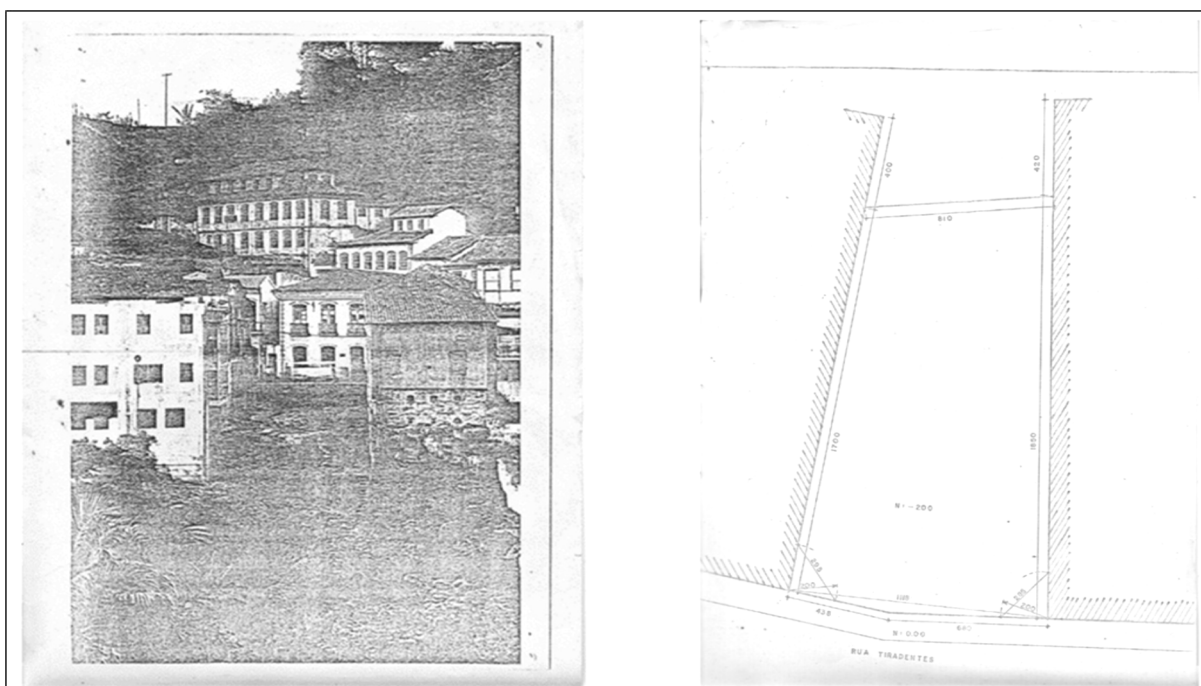
<sup>93</sup> Entrevista concedida a autora feita com o arquiteto cearense Luciano Guimarães em setembro de 2021.

<sup>94</sup> Nas entrevistas realizadas com Domingos Linheiro e Luciano Guimaraes, nenhum dos arquitetos tinha lembrança do uso específico que deram em cada proposta, apenas afirmaram o uso comercial.



**Figuras 73 e 74.** À esquerda, mapa do sítio histórico de Ouro Preto com um círculo assinalado mostrando a área menor a ser estudada. À direita, imagens de Ouro Preto feitas durante as visitas técnicas do curso. Fonte: Acervo pessoal de Domingos Linheiro.

No projeto, o aluno deveria preencher um vazio urbano existente com uma nova edificação. Era a reconstituição de uma casa. O local em questão correspondia a uma edificação com térreo e um pavimento e que havia sido demolida, em um sítio urbano (ver figuras 11 e 12).



**Figura 75 e 76.** À esquerda, imagem do vazio urbano a ser preenchido entre duas edificações. À direita, implantação do lote na rua Tiradentes com as medidas. Fonte: Acervo pessoal de Domingos Linheiro.

No diagnóstico da área, deviam ser observados: a arquitetura das edificações vizinhas, alturas, telhados, alinhamentos, incluindo o estudo das fachadas com a repetição e o tipo das aberturas (janelas e portas), assim como o nível dos planos verticais. Os alunos foram orientados a perceber as marcas restantes da construção outrora existente. Constatou-se que a edificação demolida tinha um telhado de duas águas, pelas marcas da inclinação das telhas deixadas nas laterais dos sobrados vizinhos.

Linheiro também cita um outro exercício educativo no final do curso em que ele fez um projeto de intervenção urbana para a cidade de São Luís, no Maranhão. A intervenção foi uma proposta para de restauro para a Igreja do Desterro e redesenho de sua praça (ver figuras 13 e 14). O projeto foi parcialmente executado depois do curso, quando o arquiteto retornou para seus trabalhos junto ao IPHAN do Maranhão. Nessa intervenção Linheiro cita três conceitos ou ações que o guiaram: a conservação, a reconversão de uso e a reconstituição.

Ele afirma que a reconstituição ainda era, de certa forma, uma persistência do “estilo patrimônio”, ou seja, aquele restauro feito pelo IPHAN inspirado no arquiteto francês Viollet-le-Duc que muitas vezes se amparava na hipótese do que poderia ter sido. Então, novos materiais foram inseridos mesmo com o perigo do falseamento histórico ou confusão sobre sua origem.



**Figura 77 e 78.** À esquerda, vista aérea da praça com a Igreja do Desterro em São Luís, MA. À direita, fachada principal da igreja. Fonte: <http://www.ipatrimonio.org/sao-luis-igreja-do-desterro/#/> Acesso em 28 de setembro de 2021.

Em todo caso, Linheiro afirma que tais exercícios foram uma forma de pôr em prática as orientações dos professores. Mesmo com as novas recomendações das cartas patrimoniais, nas atividades do curso, ele admite que em alguns momentos, utilizou a maneira

de restauro que preconizava o retorno ao estado original do edifício. “Restaurar ainda era refazer. A imitação e o uso da hipótese ainda perduraram por muito tempo”<sup>95</sup>.

Para o arquiteto, os exercícios de projeto de arquitetura no curso reforçaram a ideia de que a obra a ser restaurada tem primazia sobre aquilo que é novo. Assim, no exercício para reconstrução em Ouro Preto, a nova edificação não poderia se sobressair diante da arquitetura existente. De forma que, essa nova volumetria teria que ter a mesma altura e alinhamentos das edificações vizinhas.

Para Domingos Linheiro, o contato com os conceitos e recomendações da Carta de Veneza (1964) e das Recomendações de Quito (1967) mereceu bastante destaque nessa experiência educativa. Tais documentos comunicaram uma transição, algo realmente transformador na maneira de projetar e intervir em edificações preexistentes com relevância histórica.

Os referidos documentos defendem a distinguibilidade da intervenção contemporânea e o cuidado com a hipótese no restauro, quando a descaracterização impede a certeza da condição original. Até aquele período, a maneira de intervir do IPHAN, nas edificações do patrimônio brasileiro, fundamentava-se num retorno ao estado primitivo dos bens, mesmo estando desfigurados ou descaracterizados pela ação do tempo.

### **2.3. A experiência como gestor e técnico em órgãos ligados ao patrimônio**

Recém-formado em 1969, foi convidado pelo prefeito Aroldo Tavares para criar uma Divisão do Patrimônio na cidade de São Luís, no Maranhão. Antes, diante de tamanha responsabilidade, pediu orientação na UFBA de seu professor Américo Simas. O desejo do prefeito era de que São Luís tivesse sua área de tombamento ampliada.

Também contempla a sua formação o estágio no Atelier do Arquiteto Viana de Lima, consultor da Unesco, com participação no trabalho de recuperação, valorização e expansão para a cidade de São Luís (MA), na cidade do Porto em Portugal, em 1973. Na década de 80, também foi bolsista do Governo Francês, com estágios organizados pelo Centre International des Etudiants et Stagiaires.

No Ceará, entre os anos de 1982 e 1990, Domingos Linheiro foi Diretor da 4ª Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN

---

<sup>95</sup> Entrevista concedida a autora feita com o arquiteto Domingos Linheiro em fevereiro de 2021.

(o primeiro delegado deste instituto), com sede na cidade de Fortaleza. Retornou para o Maranhão nos anos seguintes, de 1991 a 1994, quando assumiu a diretoria da 3ª Superintendência Regional do IPHAN na cidade de São Luís.

Assim, sua atuação profissional pela defesa do patrimônio arquitetônico abrange a docência, a gestão em instituições que tratam desse tema e a ação projetual. Em seu currículo são inúmeros os projetos executados sobre restauros e intervenções arquitetônicas no patrimônio histórico edificado do Ceará:

- Igreja de N. Sra. da Conceição de Almofala-Itarema–Ceará–1983;
- Mercado de Aquiraz – Ceará – 1988;
- Casa de Câmara e Cadeia de Caucaia – Ceará, 1988;
- Casa de Câmara e Cadeia de Quixeramobim – Ceará,1985;
- Edifício da antiga Assembleia Provincial de Fortaleza–Ceará,1990;
- Passeio Público – Fortaleza – Ceará – 1992;
- Edifício da antiga Escola Normal, sede do IPHAN, Fortaleza – Ceará,1989;
- Igreja de N. Sra. da Expectação, Matriz de Icó, Ceará,2000;
- Igreja de N. Sra. da Conceição do Monte, Icó, Ceará, 2000;
- Igreja de N. Sra. da Assunção– Viçosa do Ceará,2006 (coautoria);
- Igreja de N. Sra. da Conceição-Sobral, Ceará, 2010 (coautoria);
- Antiga Fábrica de Tecidos Santa Thereza reconversão de uso para Shopping Santa Tereza, Aracati – Ceará, 2016 (coautoria);
- Estação Ferroviária de Sobral reconversão de uso para Escola de Artes, 2017 (coautoria);
- Teatro da Ribeiras dos Icós ,Icó, Ceará;
- Igreja de N. Sra. da Soledade Siupé-São Gonçalo do Amarante– Ceará, 1999;
- Sobrado do Dr. José Lourenço, Fortaleza, Ceará, 2007 ( coautoria);
- Antigo Clube Cearense para sediar o Museu da Industria do Ceará, Fortaleza, 2007 (coautoria);
- Antigo Estoril, Fortaleza, 2007 (coautoria);
- Antigo Palácio do Bispo, Sede da Prefeitura de Fortaleza 2007(coautoria).

Ao mesmo tempo em que elaborou os referidos projetos, participou do acompanhamento dessas obras e da gestão em instituições ligadas ao patrimônio histórico. Paralela a todas essas atividades, Linheiro também atuou como professor universitário por mais de duas décadas na UNIFOR -Universidade de Fortaleza, ensinando as disciplinas de Técnicas retrospectivas, Patrimônio Cultural Edificado (teoria e prática de projeto) e Desenho de Observação.

#### **2.4. A experiência docente**

A experiência de Domingos Linheiro como professor foi de suma importância para sua formação e influenciou significativamente na sua prática de projeto. O preparo do conteúdo das aulas e as discussões entre alunos no meio acadêmico o colocou em contato com conhecimentos diversos e atualizados sobre arquitetura e restauro.

Em entrevista a autora, ele fala sobre sua iniciação como professor, as faculdades onde lecionou e quais disciplinas:

Fui monitor da disciplina de desenho a mão livre desde o primeiro ano da Faculdade, a convite do meu professor Newton Silva, isto é, monitor na minha própria turma. Fui indicado pela direção para ministrar um curso de pré-vestibular na própria Faculdade. Foram cinco anos nesse curso. Ensinei, também, na escola de Engenharia do Maranhão a disciplina de Desenho Técnico (arquitetura) durante um ano a convite da Escola. Deve ter sido em 1972. Fui convidado em 2001 para ensinar no Curso de Arquitetura e Urbanismo na Unifor e permaneci lá por 20 anos. Ministrei durante esses anos as disciplinas de Desenho à Mão Livre e Patrimônio e Restauro.<sup>96</sup>

Quando perguntado sobre as avaliações, é interessante perceber como foram feitas de maneiras diversas para verificar o conhecimento transmitido. E todas tem um ponto em comum: a percepção da arquitetura.

Fazia as seguintes avaliações: Desenho à Mão Livre - trabalhos práticos realizados no próprio Campus ou em outras áreas da cidade. Patrimônio e Restauro - Provas com conteúdos teóricos, referentes a à Teoria do Restauro, Trabalhos de Pesquisa referentes a intervenções em bens de valor cultural no Brasil ou no exterior além de desenvolvimento de ante projetos de Restauro de edifícios de valor cultural , principalmente quando existiam levantamentos gráficos, como trabalho final da disciplina. Realizava duas viagens anuais com os alunos dos semestres respectivos. Essas Visitas

---

<sup>96</sup> Entrevista concedida a autora em janeiro de 2023.

Técnicas tinham quatro destinos, dois por semestre para as turmas de Patrimônio, Maranhão (São Luís e Alcântara ), Pernambuco ( Recife e Olinda ), Bahia (Salvador) e Pará ( Belém).<sup>97</sup>

Veja que as cidades escolhidas são conhecidas por pelos seus centros históricos, com uma quantidade significativa de arquiteturas tombadas ou reconhecidamente destacadas e estudadas pelo seu valor histórico. O contato presencial com estas obras e os traçados urbanos consta, sem dúvida, como uma experiência única de apreensão do espaço. Em contato próximo, é possível perceber texturas, variações de cores de acordo com a luminosidade, e principalmente, a sensação da própria escala humana em relação ao corpo edificado. Essas visitas são verdadeiras viagens ao passado.

Linheiro ressalta que “apesar de ministrar conteúdos teóricos, tinha preferência sobre a prática de projetos de intervenção e análise de projetos já executados”. Algo bastante compreensível, pois a prática de projeto é a concretização de todas as teorias estudadas. É no projeto da intervenção de restauro que se busca soluções específicas para cada caso, e é nessa situação em que é possível exercitar o entendimento da teoria, muitas vezes subjetiva. É no desenho de projeto que se pode testar as reais possibilidades dos conceitos de mínima intervenção, distinguibilidade e reversibilidade.

O contato com os alunos, segundo o arquiteto, também estabeleceu uma troca de conhecimentos, pois as propostas feitas por eles também o fizeram ter outros entendimentos e visões sobre a prática de restauro. Ele adverte que a relação com os alunos sempre aconteceu de forma agradável e respeitosa e não lembra de problemas maiores com eles.

Quando perguntado sobre quais conhecimentos ele julga importantes para serem repassados aos alunos do curso de Arquitetura, responde:

No desenho, a prática cotidiana. Aprende-se a desenhar, desenhando.  
No Desenho à mão livre, a qualidade do traço, as noções de perspectiva, a percepção e apreensão dos volumes e espaços a serem representados.  
No Patrimônio e Restauro, a importância da Pesquisa, o conhecimento da antiga e moderna Teoria do Restauro, os critérios básicos que devem nortear a intervenção e o conhecimento do edifício, sua história e evolução física além das suas técnicas construtivas.<sup>98</sup>

Ele conta que percebeu nos alunos mais antigos (quando iniciou as aulas há vinte anos) um interesse maior nas disciplinas que ministrou. Acha que hoje eles são muito objetivos

---

<sup>97</sup> Idem.

<sup>98</sup> Idem.

em relação ao que entendem como disciplinas importantes para as suas vidas profissionais. “Nem sempre o conhecimento sobre todos os aspectos da Arquitetura é considerado. O importante é a chamada “tendência do mercado”. Formam-se mais “cadistas” e menos arquitetos.”

Sobre as diferenças de dar aulas na graduação e na pós-graduação, Linheiro deixa claro que dar aulas na pós-graduação é sempre mais gratificante, principalmente pelo interesse dos alunos no curso que eles mesmos resolveram fazer. Na graduação, especialmente nas disciplinas que ministrou, alguns alunos ainda em formação, não percebiam com clareza a importância delas na formação profissional.

Ao longo desses vinte anos de docência, algumas mudanças ocorreram naturalmente, principalmente para acompanhar as novidades tecnológicas na forma de ensinar. Vieram outros elementos para a sala de aula. “A internet, o uso do computador, além de outros novos equipamentos que nos auxiliam de forma mais eficiente na transmissão dos conhecimentos. Sempre procurei me atualizar, na medida do possível”<sup>99</sup>.

O arquiteto faz uma crítica ao sistema educacional das faculdades de Arquitetura e sugere melhorias: “Já estou afastado das salas de aula há mais de dois anos. Acho que as atividades práticas devem ser mais incentivadas. Aprende-se muito fora das salas de aula, vivendo o cotidiano das cidades e interagindo com seus habitantes”.

Por último, ele comenta sobre o enriquecimento da prática de projeto com a atividade de professor, lembrando que não há conflito nessas tarefas: “A atividade de professor e atividade de projeto não são incompatíveis. Vivendo só a sala de aula, acho que ficamos meio fora da velocidade com que as coisas acontecem fora”. Ele reitera que devemos nos adaptar as mudanças e que sempre surgem “novas tecnologias e principalmente suas aplicações práticas, novos materiais e principalmente a prática diária do projeto e da sua materialização”<sup>100</sup>.

## **2.5. O desenho e o registro do Patrimônio Histórico**

Sua habilidade com o desenho gerou uma grande produção de aquarelas e representações de diversos lugares no Brasil. Muitos desses desenhos já foram expostos em galerias, vendidos em quadros emoldurados e também publicados em livros em parceria com outros artistas. É sem dúvida, uma produção artística com traço bem característico e que confirma forte identidade artística.

---

<sup>99</sup> Entrevista concedida a autora em janeiro de 2023.

<sup>100</sup> Idem.



[...]A atividade profissional no IPHAN levou-me a vários lugares desse nosso Brasil sempre registrando aspectos do nosso patrimônio cultural, especialmente arquitetura. Velhos cadernos guardados lembram aquele tempo. Continuo no exercício de conhecer, de me encantar e registrar a diversidade de cenários que se apresentam, em qualquer lugar que eu esteja. Croquis despreziosos, porém elaborados com imenso prazer.<sup>101</sup>

Linheiro explica sobre sua relação com o desenho e como iniciou essa prática artística na infância. Ele cita esse começo com a professora de desenho e a temática das primeiras produções:

Ainda criança, nesta cidade (Taperoá, Bahia) nos primeiros anos do curso primário, na velha escola da professora Tercília Bonfim, me interessei pelo desenho, isto é, pela representação de coisas que povoavam minha mente e, especialmente, dos locais onde eu vivia o meu dia-a-dia de menino. A modesta casa com generoso quintal, a pequena e simpática cidade, até então sem grandes alterações físicas, e a escola. Lá, meus primeiros desenhos eram executados sobre uma pequena lousa de ardósia. O tema era quase sempre o mesmo: O Imperador |Dom Pedro I em seu trono. A idosa professora, ardorosa monarquista, me incentivava, talvez mais feliz com o tema e muito menos pela qualidade dos meus primeiros riscos.<sup>102</sup>

O livro Ceará: Arquitetura e paisagem, publicado neste ano de 2023, apresenta boa parte de sua produção e consiste num álbum com mais de uma centena de desenhos feitos por Linheiro. São desenhos feitos a lápis e aquarelas, cada um acompanhado de um texto explicativo sobre a história da edificação ou paisagem observada. Em sua maioria, as imagens reúnem muitas edificações de relevância histórica.

A referida publicação divide esta iconografia por meio de quatro temáticas: Sacras, Urbanas, Rurais e Paisagens.

Passado tanto tempo imerso nessa atividade que me gratifica e, estimulado por amigos, resolvi organizar uma coletânea desses registros, consolidando em uma singela obra, o período vivido em Fortaleza, que ora chega as vossas mãos. Para compor o conteúdo deste trabalho, selecionei mais de uma centena de desenhos, os quais foram divididos em tipologias, tendo como tema principal o patrimônio cultural material edificado cearense. Este conjunto de desenhos, grafites e aquarelas não estão reunidos somente pelo seu registro físico ou porque podem despertar alguma emoção, mas primordialmente, porque fazem parte de um trabalho, dedicado ao Ceará e que representa o meu sentimento de gratidão, admiração e respeito por esta terra e seus habitantes que muito me acolheram há 45 anos.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> Fonte: <http://brasil.urbansketchers.org/2011/09/conheca-os-correspondentes-fortaleza-ce.html>. Acesso em 3 de março de 2021.

<sup>102</sup> Ceará: Arquitetura e paisagem. Desenhos de Domingos Linheiro. Fortaleza. Gráfica LCR, 2023 p.7.

<sup>103</sup> Ceará: Arquitetura e paisagem. Desenhos de Domingos Linheiro. Fortaleza. Gráfica LCR, 2023 p.8.

Suas viagens e visitas pelo universo do Patrimônio Arquitetônico trouxeram registros muito interessantes de paisagens e arquiteturas em diversos locais e períodos.

Os conjuntos urbanos das inúmeras cidades visitadas, serviram de tema para meus registros gráficos. Parte desses registros, foi selecionada para integrar a tipologia *Urbanas*. Destaco os conjuntos arquitetônicos e prédios isolados das cidades que se tornaram Patrimônio Nacional, Icó, Aracati, Sobral e Viçosa do Ceará. Nos desenhos e aquarelas procurou-se destacar as características arquitetônicas desses edifícios, bem como os lugares ou as ambiências onde estão inseridas. Trata-se dos desenhos exprimindo o desejo do observador em ter uma paisagem mais limpa menos poluída com postes, fiações, etc.<sup>104</sup>

O arquiteto Romeu Duarte, amigo e ex-estagiário de Linheiro no IPHAN, reafirma a qualidade dos desenhos e a presença da expressão da cultura local:

Para além do registro de uma edificação, interessa mais a Linheiro o espaço, a ambiência, a envolvimento natural e cultural que a cerca. Usando intensamente o grafite para o registro do que o seu inquieto olhar descobre, agora também fazendo emprego dos recursos da aquarela, Linheiro evoluiu naturalmente da arquitetura para a paisagem, incorporando, com seu refinadíssimo risco, os detalhes que fazem da cultura e da natureza uma coisa só. Neste livro, que é também uma exposição, declara seu amor pelo Ceará, retratando-lhe sua antiga arquitetura urbana e rural, seus sítios históricos, suas tantas paisagens praianas e sertanejas, as vistas de sua capital. Numa palavra: trata-se de um dos melhores traços do mundo. Retribuamos seu carinho com reconhecimento.<sup>105</sup>

Há uma busca pela representação da realidade com a perspectiva cônica, a profundidade espacial, o contraponto entre claro e escuro, os reflexos e as sombras. Tudo isso com um traço trêmulo e ao mesmo tempo, bem definido e identificador de sua autoria. No referido livro há croquis elaborados por Domingos Linheiro e que demonstram essa sua exímia habilidade no desenho de observação.

O arquiteto lembra que tal atividade ainda é bastante presente em sua rotina e que sempre o acompanhou em toda a sua trajetória profissional. Desenhar para ele sempre foi uma forma de apreensão do espaço e que contribuiu significativamente nos seus projetos, ao mesmo tempo que também consiste numa forma de lazer e distração por meio do envolvimento artístico.

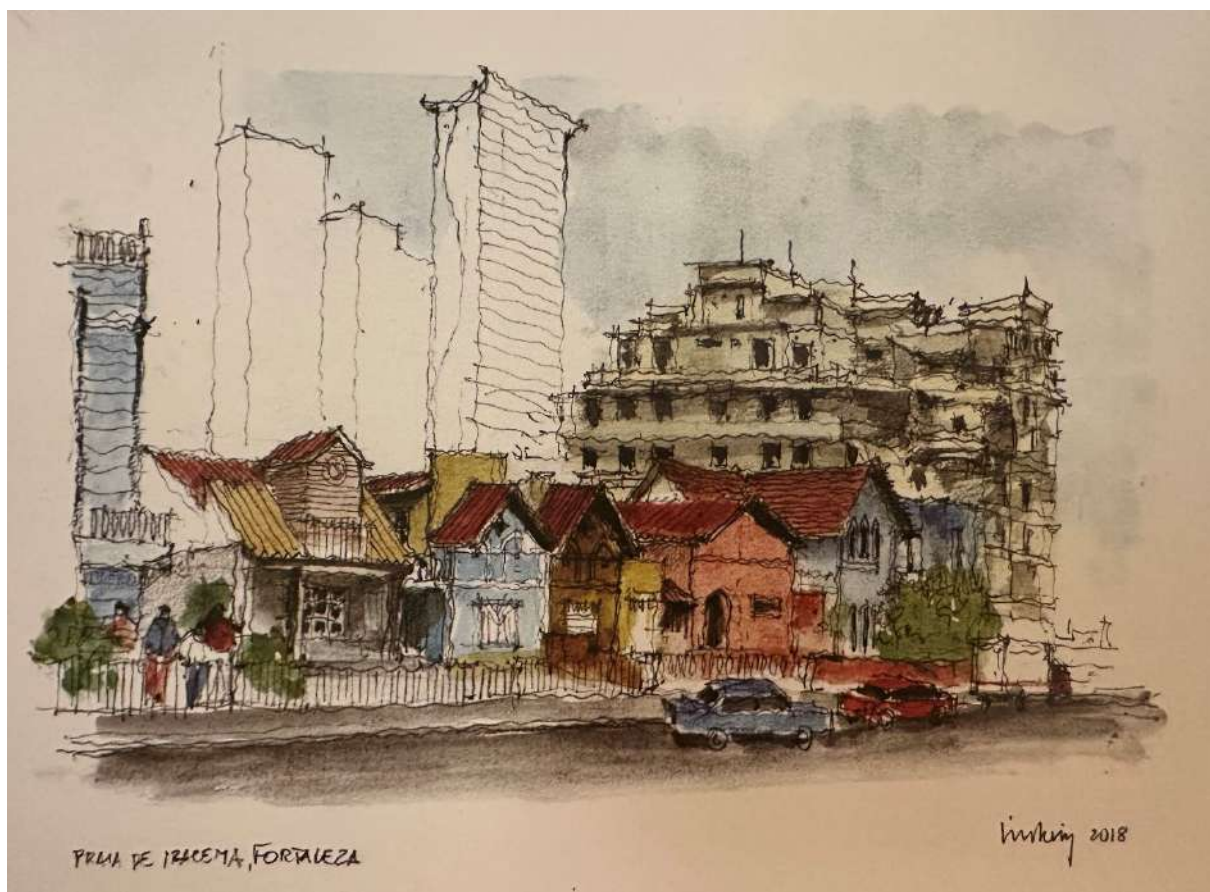
Mesmo depois da minha atuação no IPHAN e de quase 20 anos como professor das disciplinas de Desenhos à Mão Livre e Patrimônio no Curso de Arquitetura e Urbanismo da UNIFOR, não parei de desenhar, de me expressar com traços e sombras e, ultimamente, com cores, por meio de aquarelas, exercitadas de forma autodidata.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Idem, p.17.

<sup>105</sup> Idem, p.10.

<sup>106</sup> Idem, p.8.



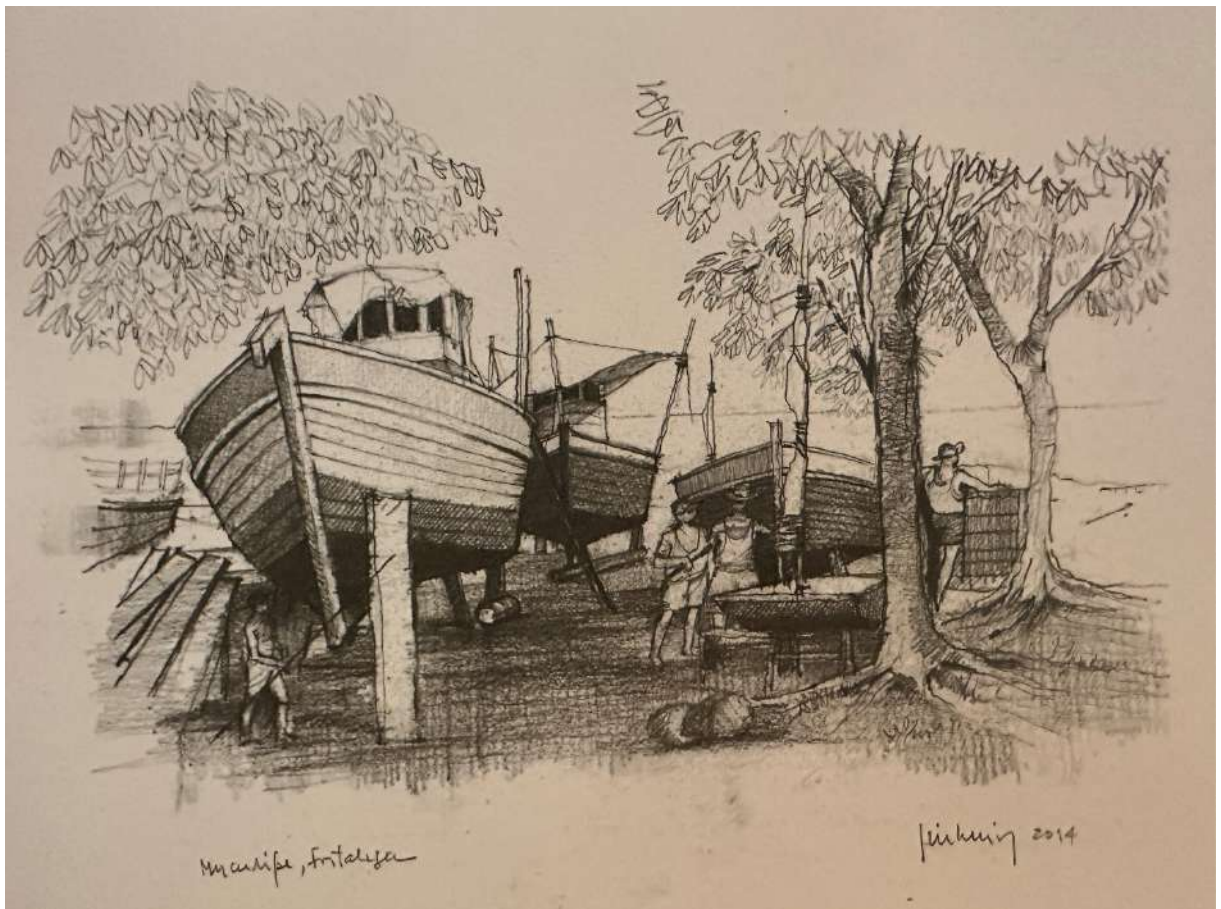
**Figura 79** – Praia de Iracema, Fortaleza, CE- Aquarela de Domingos Linheiro, 2018. FONTE: Ceará: Arquitetura e paisagem. Desenhos de Domingos Linheiro, 2023, p.97.



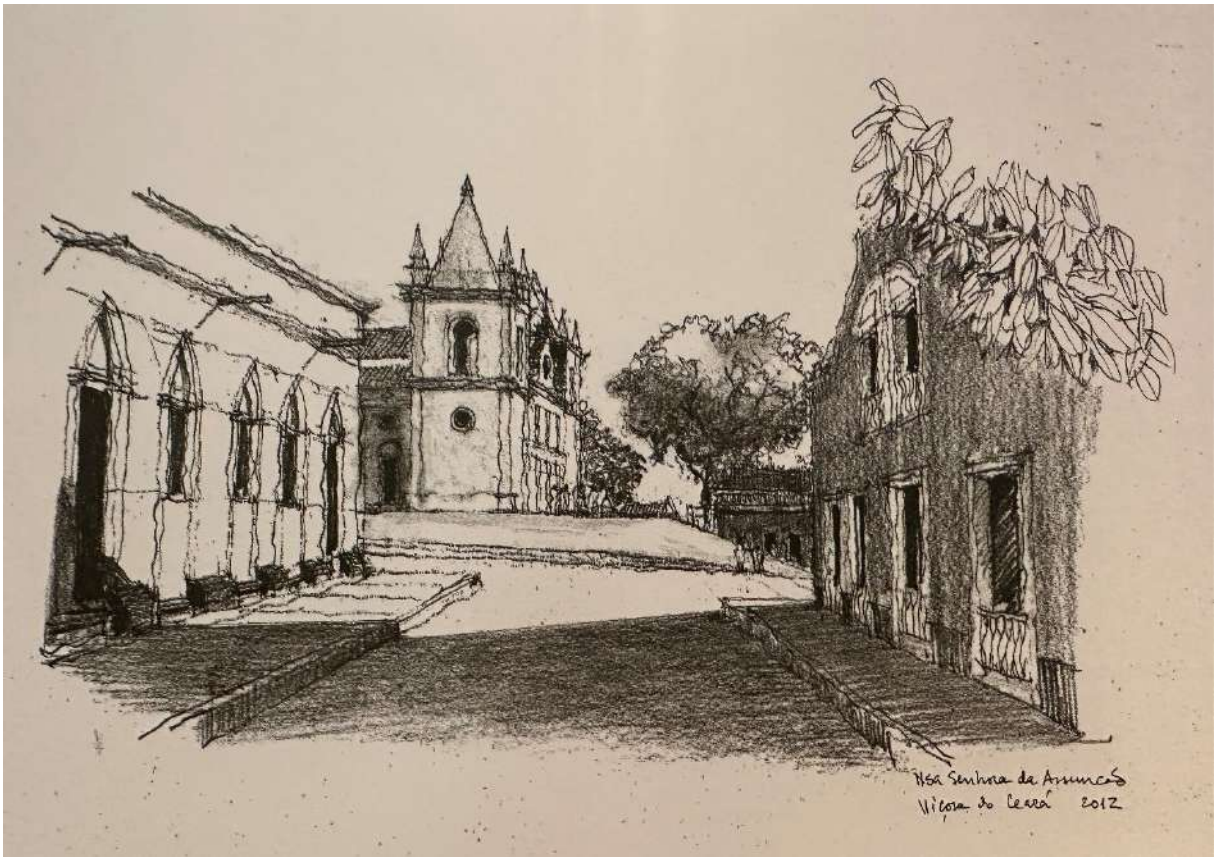
**Figura 80** - Praça dos Leões, Fortaleza, CE- Aquarela de Domingos Linheiro, 2019. FONTE: Ceará: Arquitetura e paisagem. Desenhos de Domingos Linheiro, 2023, p.89.



**Figura 81**-Teatro D. Pedro II, Viçosa do Ceará, CE - Desenho de Domingos Linheiro, 1999. FONTE: Ceará: Arquitetura e paisagem. Desenhos de Domingos Linheiro, 2023, p.127.



**Figura 82**- Barcos e pescadores. Mucuripe, Fortaleza, CE - Desenho de Domingos Linheiro, 2011. FONTE: Ceará: Arquitetura e paisagem. Desenhos de Domingos Linheiro, 2023, p.225.



**Figura 83**-Igreja Nossa Senhora da Assunção, Viçosa do Ceará, CE - Desenho de Domingos Linheiro, 2012.  
FONTE: Ceará: Arquitetura e paisagem. Desenhos de Domingos Linheiro, 2023, p.54.



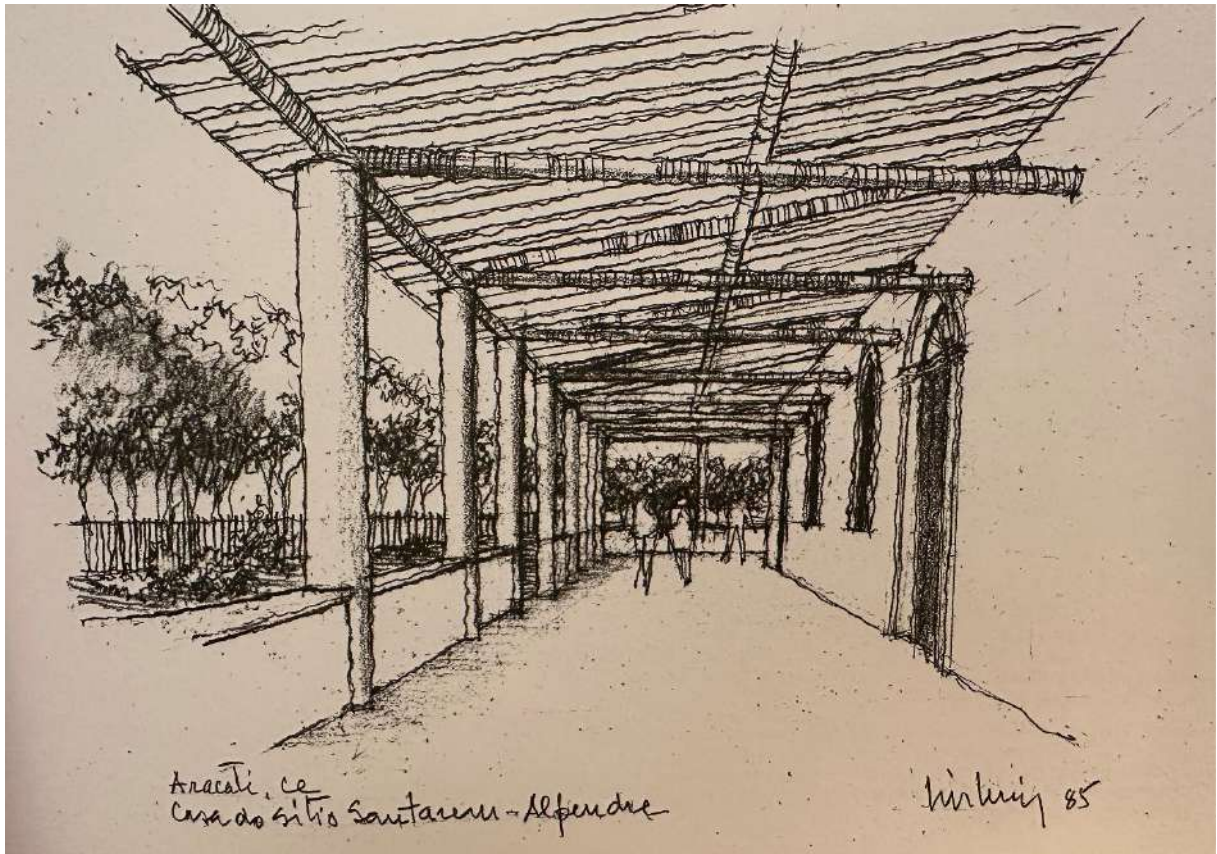
**Figura 84**-Igreja Nossa Senhora da Assunção, Viçosa do Ceará, CE - Desenho de Domingos Linheiro, 2017.  
FONTE: Ceará: Arquitetura e paisagem. Desenhos de Domingos Linheiro, 2023, p.129.



**Figura 85-** Museu Jaguaribano. Aracati, CE - Aquarela de Domingos Linheiro, 2017. FONTE: Ceará: Arquitetura e paisagem. Desenhos de Domingos Linheiro, 2023, p.71.



**Figura 86-** Museu Jaguaribano. Aracati, CE - Aquarela de Domingos Linheiro, 2016. FONTE: Ceará: Arquitetura e paisagem. Desenhos de Domingos Linheiro, 2023, p.73.



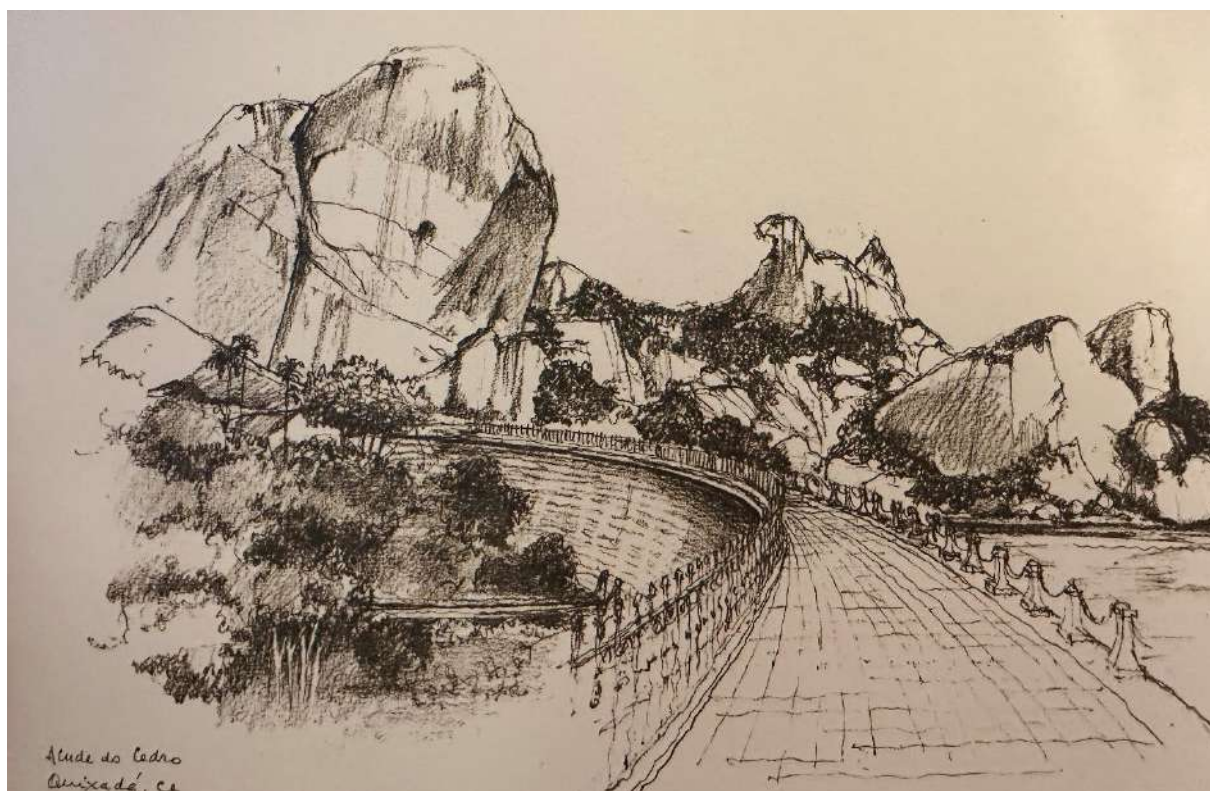
**Figura 87-** Casa do Sítio Santarem, Alpendre. Aracati, CE - Aquarela de Domingos Linheiro, 1985. FONTE: Ceará: Arquitetura e paisagem. Desenhos de Domingos Linheiro, 2023, p.75.



**Figura 88-** Santa Cruz de Aracati do Porto dos Barcos. Aracati, CE - Aquarela de Domingos Linheiro, 2011. FONTE: Ceará: Arquitetura e paisagem. Desenhos de Domingos Linheiro, 2023, p.205.



**Figura 89-** Antigo Mercado. Icó, CE - Aquarela de Domingos Linheiro, 2017. FONTE: Ceará: Arquitetura e paisagem. Desenhos de Domingos Linheiro, 2023, p.113.

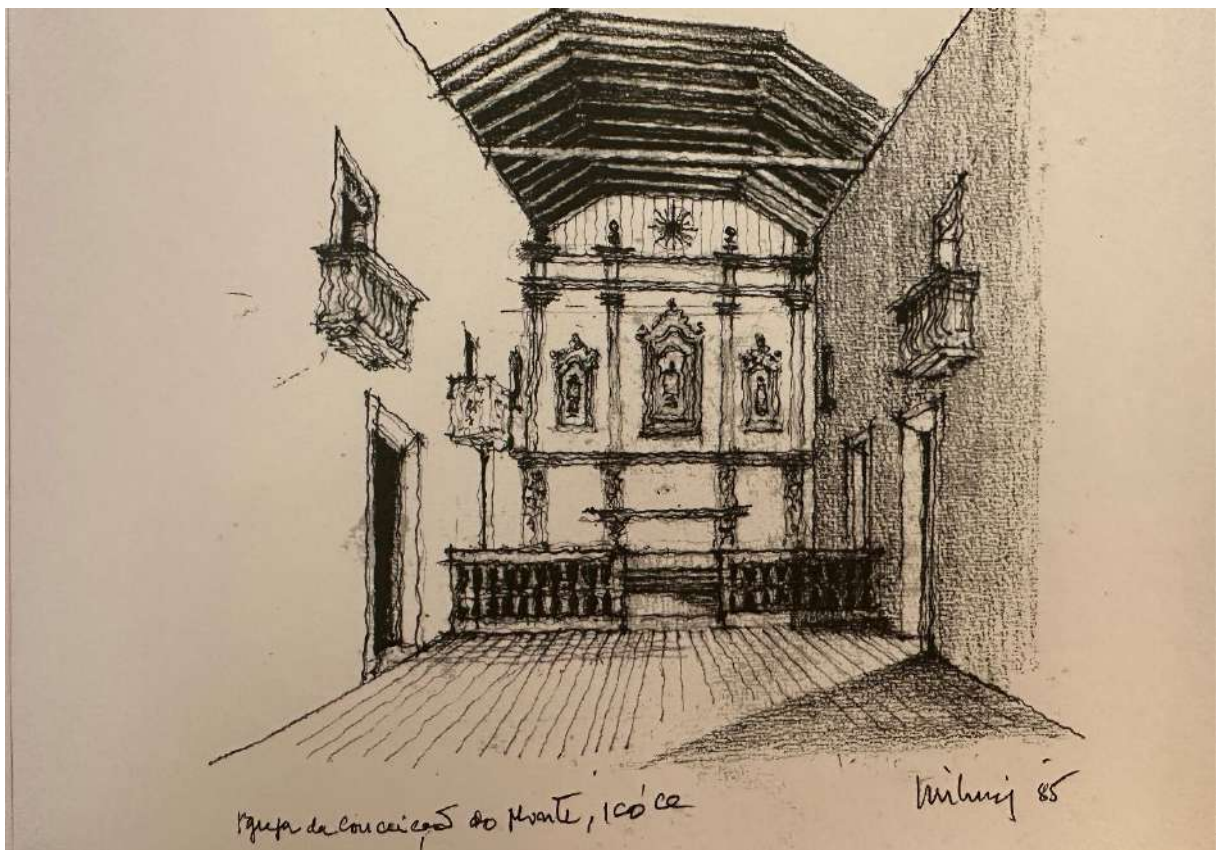


**Figura 90-** Açude do Cedro. Quixadá, CE - Desenho de Domingos Linheiro, 2011. FONTE: Ceará: Arquitetura e paisagem. Desenhos de Domingos Linheiro, 2023, p.249.





**Figura 91-** Engenho. Aratuba, CE - Desenho de Domingos Linheiro, 2012. FONTE: Ceará: Arquitetura e paisagem. Desenhos de Domingos Linheiro, 2023, p.



**Figura 92-** Igreja da Conceição do Monte. Icó, CE - Desenho de Domingos Linheiro, 1985. FONTE: Ceará: Arquitetura e paisagem. Desenhos de Domingos Linheiro, 2023, p.42.



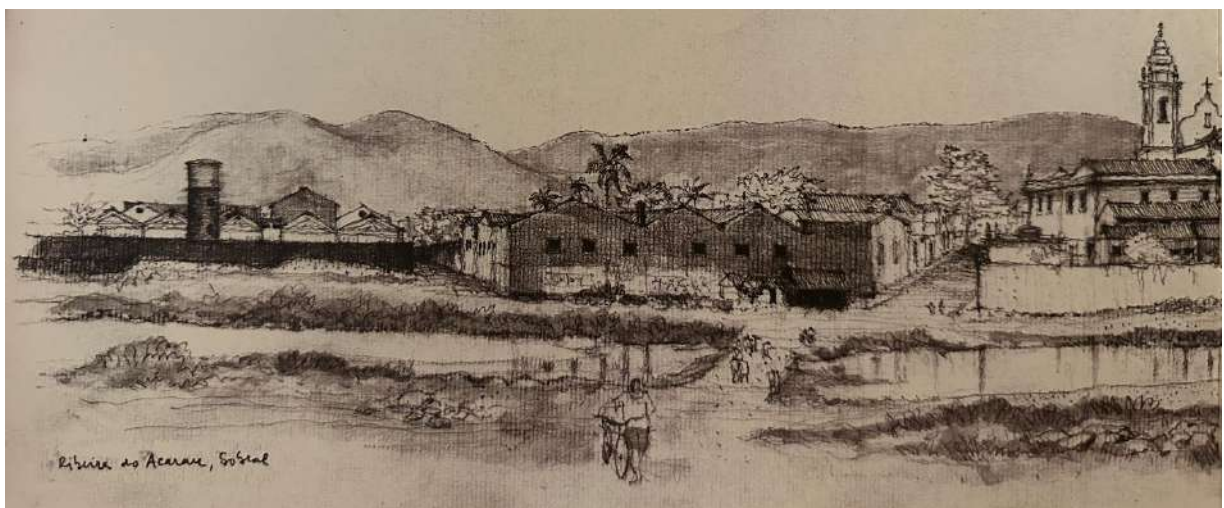
**Figura 93-** Igreja Matriz. Icó, CE - Desenho de Domingos Linheiro, 2000. FONTE: Ceará: Arquitetura e paisagem. Desenhos de Domingos Linheiro, 2023, p.39.



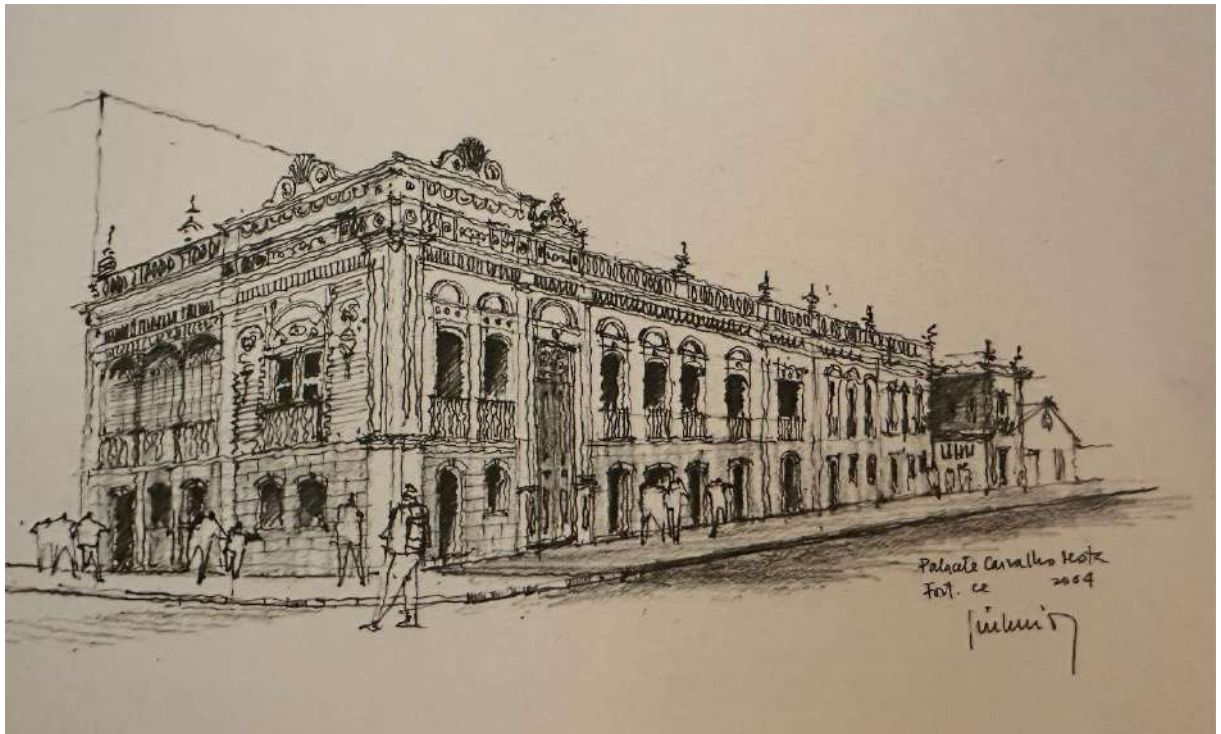
**Figura 94-** Estação João Felipe. Fortaleza, CE - Aquarela de Domingos Linheiro, 2020. FONTE: Ceará: Arquitetura e paisagem. Desenhos de Domingos Linheiro, 2023, p. 79.



**Figura 95-** Mercado da carne. Aquiraz, CE - Aquarela de Domingos Linheiro, 2017. FONTE: Ceará: Arquitetura e paisagem. Desenhos de Domingos Linheiro, 2023, p.69.



**Figura 96-** Ribeira do Acaraú. Sobral, CE - Desenho de Domingos Linheiro, 2017. FONTE: Ceará: Arquitetura e paisagem. Desenhos de Domingos Linheiro, 2023, p.260.



**Figura 97-** Palacete Carvalho Mota. Fortaleza, CE - Desenho de Domingos Linheiro, 2004. FONTE: Ceará: Arquitetura e paisagem. Desenhos de Domingos Linheiro, 2023, p.95.



**Figura 98-** Teatro José de Alencar. Fortaleza, CE - Desenho de Domingos Linheiro, 2016. FONTE: Ceará: Arquitetura e paisagem. Desenhos de Domingos Linheiro, 2023, p.85.



**Figura 99-** Domingos Linheiro desenhando com seu caderno. FONTE: Ceará: Arquitetura e paisagem. Desenhos de Domingos Linheiro, 2023, p.6.



**Figura 100-** Domingos Linheiro desenhando em plano vertical. FONTE: Ceará: Arquitetura e paisagem. Desenhos de Domingos Linheiro, 2023, p.8.

## CONSIDERAÇÕES SOBRE O CAPÍTULO 2

A formação do arquiteto Domingos Linheiro o foi colocando aos poucos em contato com o universo do patrimônio histórico. Primeiramente, fazer o curso de graduação numa cidade como Salvador, que guarda muito do seu passado colonial, já foi uma experiência riquíssima com a arquitetura de relevância histórica. Já nascia ali um olhar técnico de um jovem estudante de arquitetura, com seu lugar de origem repleto de reminiscências arquitetônicas e urbanas marcadas pelo tempo.

Nos anos de 1970, o IPHAN e o governo federal em parceria com professores, promoveu a especialização de técnicos no campo do patrimônio cultural e do restauro. Foi uma demanda para suprir uma carência de formação e uma oportunidade de disseminar conhecimentos que estavam passando por transformações no Brasil e no mundo.

Para o arquiteto Domingos Linheiro, esse curso foi inicialmente uma forma de suprir uma carência da graduação, pois, o estudo do restauro no patrimônio edificado como teoria e prática de projeto não fez parte da grade curricular do seu curso de Arquitetura e Urbanismo na UFBA (1969).

Assim, o contato com professores especialistas em patrimônio e restauro, escolhidos para ministrar as aulas dos novos cursos de restauro, trouxeram sua experiência do IPHAN, mas também eram estrangeiros que vinham informar sobre a discussão no âmbito internacional. O ensino e o diálogo com indivíduos (alunos e professores) de várias partes do Brasil trouxe novas discussões e visões a respeito do restauro arquitetônico.

Linheiro participou de forma pioneira dessas aulas e dessa mudança, incorporando parte das novas recomendações a sua atuação profissional. Em muitas de suas obras, pode-se constatar a materialização dos conceitos de distinguibilidade, reversibilidade e da mínima intervenção para a composição de um novo uso, que dialogue com a salvaguarda e a devolução do patrimônio à sociedade.

No seu discurso, é sempre presente a utilização desses conceitos em que ele faz referência a Carta de Veneza (1964) e reitera a importância do estudo e da formação especializada, para uma atuação profissional fundamentada no conhecimento. O arquiteto afirma que o estudo sobre o tema do restauro, assim como o referido curso da FAU USP foi de suma importância para a ampliação do seu conhecimento e da sua postura de trabalho.

Em entrevista concedida a autora<sup>107</sup>, o arquiteto Domingos Linheiro afirma que a preservação de um sítio histórico é permeada por uma variedade de ações e teorias que ancoram o tema. Mesmo com o embasamento de tantas cartas patrimoniais, a própria abertura na flexibilização do conceito de patrimônio leva também a posicionamentos diversos.

Segundo o arquiteto, a questão dos sítios históricos é tema delicado, haja vista a complexidade do assunto e a quantidade de estudiosos em diversas áreas. Mesmo entre arquitetos há opiniões divergentes. Em todo caso, é mister discutir sobre os seguintes elementos que buscam a salvaguarda desses espaços: a relevância histórica do sítio que se pretende definir, as funções adequadas para dar vida a esse espaço, as diretrizes de intervenção na arquitetura dos imóveis, as diretrizes de intervenção a respeito da publicidade comercial, a circulação entre pedestres e veículos e a educação patrimonial.

Na definição da relevância histórica de um espaço, “candidato” a tombamento como sítio histórico urbano, deve-se atentar para as narrativas que compõem a formação social das comunidades que ali habitam e habitaram, desde a fundação da vila, cidade ou território. Nesse sentido, considera-se o uso de diversas fontes históricas (documentos escritos, história oral, arquiteturas e vias remanescentes de períodos diversos). É na instrução de tombamento que se apresenta e oficializa a relevância histórica de um sítio urbano.

A delimitação da poligonal de tombamento é muitas vezes alvo de divergências, pois como dito anteriormente, a noção de patrimônio histórico foi sendo ampliada ao longo do tempo, reforçando a integração entre as dimensões material e imaterial dos bens tombados. Linheiro ressalta que o caráter histórico de qualquer elemento é coisa intrínseca, mas que a relevância nem sempre existe. No caso da arquitetura, muitas edificações, segundo ele, não apresentam qualidade material e espacial para o merecido tombamento.

Imóveis que foram, por exemplo, construídos no século XIX, e que tiveram sua importância arquitetônica enquanto íntegros, perdem essa relevância quando passam por descaracterizações na contemporaneidade. E o arquiteto lembra que a própria comunidade local tem dificuldade em reconhecer tais imóveis como patrimônio. Além disso, cada imóvel tombado demanda fiscalização pelo órgão competente. Por isso ele não defende a inclusão desse

---

<sup>107</sup> Entrevista concedida autora em fevereiro de 2021.

tipo de imóvel descaracterizado (mesmo que guarde o contorno do lote urbano) dentro de uma poligonal de tombamento.

Sobre as funções adequadas para dar vida ao espaço, Linheiro diz que deve-se analisar a especificidade de cada caso. Cada sítio histórico é composto por uma variedade de tipos arquitetônicos, e essas arquiteturas é que vão ditar os usos possíveis. Como ele defende a mínima intervenção no processo de readequação e restauro, arquiteturas que foram concebidas no passado para a função residencial, com muitas alvenarias formando divisões em suas plantas, não são adequadas para grandes salões de exposição. Nesse caso seria necessária a demolição de muitas paredes, algo inconcebível para o arquiteto.

Ele defende que o sítio histórico deve ter um uso misto de funções, e que é essa variedade de usos que dá vida e salvaguarda para esses espaços antigos. Dessa forma, a função da moradia deve ser trabalhada no sentido de amenizar o déficit habitacional, levando habitantes para conviver e fazer uso de fato do lugar. Os moradores podem receber benefícios do governo em troca da responsabilidade de restaurar e preservar.

A questão do patrimônio não atrapalha o desenvolvimento, ele tem que estar integrado ao desenvolvimento. As pessoas não moram no Centro aqui por que de lá foram expulsas por diversas razões. Na Europa as pessoas moram no Centro. E quando a gente, vai ver o que na Europa? E aqui a gente destrói. Não tem esse negócio de lá ser mais importante. É mais antigo, é. O nosso é mais recente, mas é nosso temos que cuidar.<sup>108</sup>

Para o arquiteto, as praças concebidas em épocas passadas podem permanecer na contemporaneidade com o uso propício ao lazer, a circulação e a contemplação. Ele cita o tombamento do Passeio Público na cidade de Fortaleza, uma praça do século XIX que é referência de lazer urbano nos dias de hoje mesmo com mobiliário antigo. Ele também cita o paisagismo e a acessibilidade como elementos fundamentais nesses espaços de lazer, convidando o pedestre para o uso dos espaços públicos históricos, numa confluência de valorização da memória por meio do usufruto urbano e do direito à cidade.

Em complemento à moradia e ao lazer, o comércio também deve fazer parte dessa função útil a sociedade, de modo a movimentar e fortalecer a economia, por meio da produção, dos serviços e da geração de empregos. Todavia, deve-se ter cuidado na inserção

---

<sup>108</sup> Ver entrevista em <https://www.unifor.br/-/entrevista-nota-10-domingos-linheiro-afirma-preservar-para-se-re-conhecer>.



desses comércios no sítio histórico, pois muitas vezes essa convivência desregulada entre comércio e meio urbano, descaracteriza a arquitetura que se quer preservar (uso de portas de enrolar, aplicação de vidros, uso de ar-condicionado) traz ocupação indevida dos passeios e poluição visual por meio de propagandas.

No sítio histórico, segundo o arquiteto, a circulação dos pedestres deve ter primazia sobre a circulação dos veículos. Ele é contra o alargamento de vias para dar passagens a veículos, descaracterizando passagens antigas, muitas vezes em detrimento da qualidade e da ambiência. Ele cita como a exemplo a Europa com suas ruas medievais preservadas:

Só a gente ter como espelho a grande parte das cidades europeias. Não há nada porque uma determinada cidade, em que as ruas são estreitinhas, que não pode passar carro...Porque essa área tem que ser alargada? Porque não pode se transformar em área de pedestre? Na Europa é assim. Onde não tem movimento, nas cidades medievais, vira uma cidade universitária, é cheia de estudantes andando na rua.<sup>109</sup>

A percepção da importância da ambiência muitas vezes é ignorada em diversas intervenções contemporâneas. É muito comum, por exemplo, a construção de edifícios ditos modernos, com mais de vinte andares, cobrirem a visão e transformarem o entorno de edificações modestas, mas que guardam sua relevância histórica pela sua técnica construtiva e pelas vivências sociais ocorridas ali naquele espaço. Essas construções são vistas pelo arquiteto como agressivas aos sítios históricos e devem ser evitadas.

Quanto às diretrizes de intervenção nos imóveis tombados, assim como a forma de elaborar a publicidade comercial nas fachadas, Linheiro diz que pode ser apresentada à população uma maneira de conservação por meio de manuais, de forma a educar seus habitantes fazendo-os entender que a preservação é um cuidado com aquilo que os pertence. Assim, no manual pode haver recomendações sobre o uso de placas comerciais de tamanho reduzido ou padronizado e a definição das cores para a fachada externa. Essas ações fazem parte da educação patrimonial que deve ser complementada com estudos e disciplinas na vida escolar, clarificando o tema do patrimônio histórico desde a tenra idade, defende o arquiteto.

---

<sup>109</sup> *Idem.*

### **CAPÍTULO 3. OBRAS DE RESTAURO DO ARQUITETO DOMINGOS LINHEIRO**

As obras de restauro aqui analisadas neste capítulo referem-se a Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala (Itarema), Igreja Matriz de N. Sra. da Assunção (Viçosa do Ceará), Sobrado Dr. José Lourenço (Fortaleza), Museu da Indústria (Fortaleza), Passeio Público (Fortaleza), Paço Municipal (antigo Palácio do bispo, sede da Prefeitura de Fortaleza).

O arquiteto Domingos Linheiro é autor de todos esses projetos com algumas coautorias e assim resume sua prática projetual de restauro:

Cada projeto de restauração é específico de acordo com o programa a ser desenvolvido, de acordo com o estado de conservação do edifício. Demanda uma pesquisa histórica significativa, um levantamento gráfico apurado para se saber o real estado de conservação do edifício, a elaboração de um mapa de danos para possibilitar as soluções viáveis para corrigir esse danos, para a definição do orçamento final da obra. E somente com essas pesquisas e esses elementos é que se tem a concepção do projeto com as soluções técnicas encontradas durante seu desenvolvimento. Por último, é importante a divulgação e a difusão do trabalho em documentos que chamamos de memória da restauração. Assim, ficam visíveis todos os critérios da intervenção e um leigo pode entender as opções que teve o projetista para isso. Basicamente, preserva-se os elementos originais sem invenções e respeita-se os acréscimos posteriores que são considerados válidos.<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> Entrevista concedida a autora em outubro de 2023.

### 3.1. Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala (Itarema) -1983



**Figura 101.** Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala, CE - Desenho de Domingos Linheiro, 2016. FONTE: Arquivo pessoal Domingos Linheiro.

A Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala foi construída no início do século XVIII. Tem algumas características barrocas e guarda particularidades na sua arquitetura, como suas fachadas de traçado simples em relação ao traçado erudito de sua torre. A edificação é um vestígio construtivo das missões jesuítas, apoiando assim, sua relevância histórica em origens do período setecentista.

A igreja é protegida por tombamento federal desde os anos de 1980. A iniciativa e o texto do arquiteto e pesquisador Liberal de Castro, foi de suma importância para o tombamento da igreja como monumento nacional pelo IPHAN. Assim, Castro ressalta o valor arquitetônico da obra e a semelhança existente entre o desenho de sua torre e a torre do Convento de Mafra em Portugal (ver figura 84):

Perdida nas praias desertas do norte do Estado, de acesso difícil, a pequena e valiosa igreja é construção de princípios do século XVIII, tendo ficado soterrada durante vários decênios pelas dunas movediças que ainda hoje a cercam. (...) Considerado o alto valor arquitetônico da obra e independentemente dos aspectos dramáticos de sua preservação, a igreja de

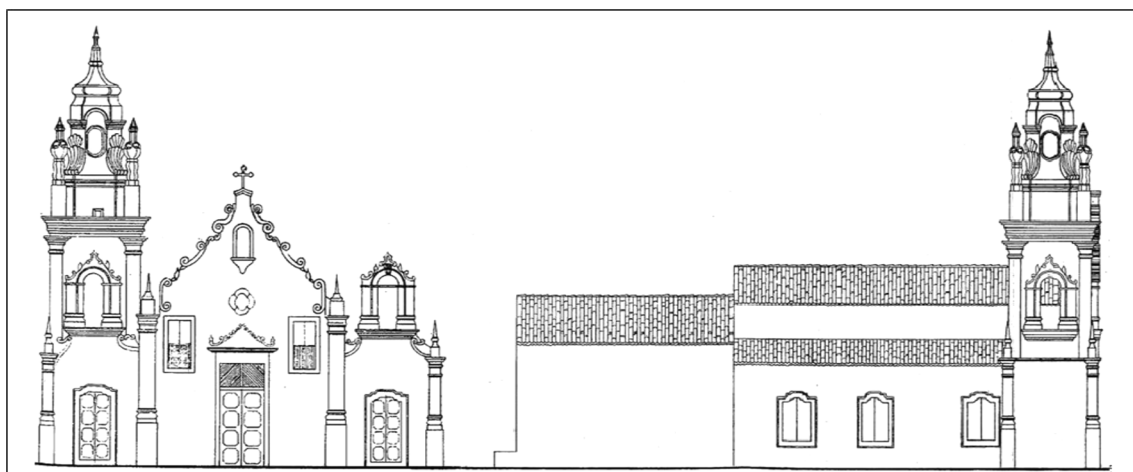
Nossa Senhora da Conceição de Almofala deve merecer nossas visitas por outras particularidades. (...) Nessa torre, cuja massa é pesada, se não de todo com relação à fachada da frente, mas proporcionalmente ao corpo da igreja, reside, a nosso ver, o elemento de maior categoria do monumento. Referimo-nos ao seu coroamento elegante, cuja traça nitidamente joanina pode ter vindo diretamente de Lisboa (talvez com grande retardamento estilístico, em fins do reinado de D. José ou talvez já sob D. Maria I). Excluído o Pilar, na Bahia, não cremos haver exagero se confessarmos desconhecer idêntico pormenor de obra nacional em que transpareça, de forma tão clara, o desenho do coroamento do mosteiro de Mafra, obra maior do teuto-lusitano Ludwig, protegido dos jesuítas, projetada certamente a partir de 1715. Esta transposição, ainda que parcial, de obra portuguesa de cunho erudito para o areal movediço das praias do norte do Ceará é mistério que um dia talvez venha a ser deslindado.<sup>111</sup>



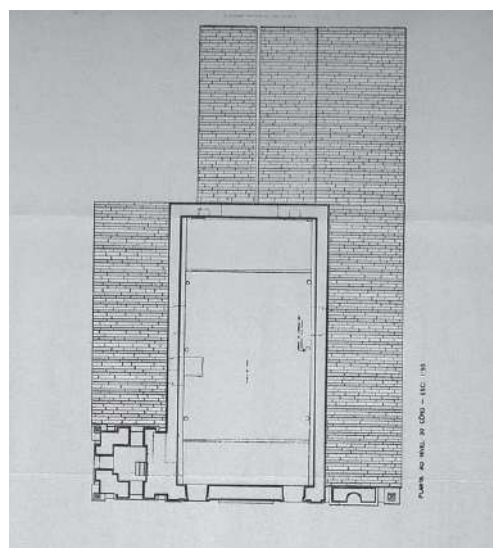
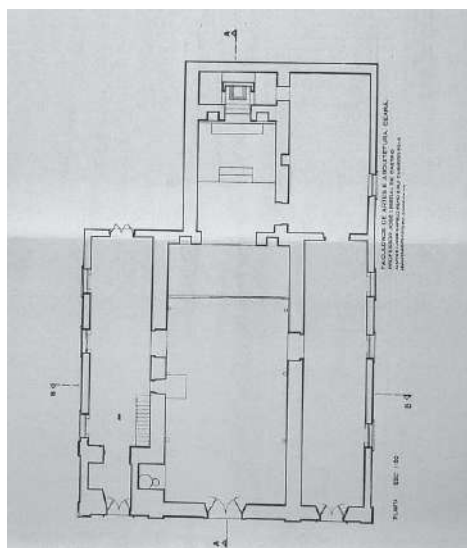
**Figura 102.** Torre da Igreja de Almofala, à esquerda. Torre do Convento de Mafra, em Portugal, à esquerda FONTE: À esquerda, acervo digital da Superintendência do IPHAN -CE. À direita, fotografia de Ramiro Teles.

---

<sup>111</sup> Entrevista concedida a autora em outubro de 2023.



**Figura 103.** Fachadas da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala ,CE. Desenho do arquiteto e pesquisador Liberal de Castro. FONTE: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.



**Figura 104.** Plantas da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala ,CE. Desenho do arquiteto e pesquisador Liberal de Castro. FONTE: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.

Por volta de 1897, os ventos e a formação de dunas encobriram a igreja com grandes volumes de areia, deixando-a soterrada por cerca de 45 anos. Nos anos de 1940 os ventos iniciaram um processo de descobrimento da edificação, fazendo ressurgir a visualização da igreja (ver figura 105). Em busca de acelerar esse processo natural, a população também contribuiu para a retirada da areia ali presente.



**Figura 105.** Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala, CE. Ressurgimento da igreja com a movimentação de saída dos volumes de areia (anos de 1940). Fonte: Superintendência do IPHAN -CE.

O soterramento por longo período deixou a igreja bastante deteriorada. Assim comenta o arquiteto Domingos Linheiro sobre a ausência da cobertura e de elementos de cunho religioso:

Quando as dunas começam a sair, num processo lento que começou a esvaziar, o que sobrou da Igreja, estava bastante deteriorado. Já não tinha mais telhado. Os altares originais, certamente barrocos em talha de madeira, não existiam mais. Detalhes do telhado (estrutura) como as tesouras, não existiam mais.<sup>112</sup>

Mesmo neste estado, a igreja foi reutilizada após a saída das dunas. Por meio de uma obra com ações duvidosas, sem a orientação de especialistas. do restauro. Neste sentido, Linheiro chama a atenção para a estrutura que foi feita no telhado logo após esse ressurgimento visual da igreja:

E aí a população resolve reutilizar a sua igreja agora livre das dunas fazendo uma obra de forma precária. Vamos então frisar que um ano depois, ainda num processo de soterramento, foram retiradas todas as suas imagens, e transferidas para um local hoje chamado Itarema. Pois bem, a igreja bastante arruinada foi utilizada pela comunidade.

Naturalmente na época as suas características ainda existiam. A história já era mais ou menos conhecida e a igreja foi tombada. Entretanto, na parte física,

---

<sup>112</sup> Entrevista concedida a autora em outubro de 2023.

ela estava bastante deteriorada, bastante estragada. Porque a comunidade resolve utiliza-la e aí usa um tipo de tesoura convencional, tesoura comercial.<sup>113</sup>

Depois de observadas as questões de degradação e descaracterização arquitetônica, o diagnóstico da situação da igreja provocou a investigação mais aprofundada sobre sua evolução construtiva. Assim, o papel da prospecção histórica foi fundamental para o conhecimento sobre as partes originais, por meio de observação de marcas nas alvenarias, elementos contemporâneos, fotos antigas e registros orais vindos da comunidade local.

Nessa investigação, houve uma atenção especial para o telhado:

Realizamos várias prospecções para justamente conhecer como teria sido o seu telhado, as tesouras, telhas, pisos e demais elementos construtivos. Essas prospecções revelaram a existência, pelos vazios encontrados nas alvenarias, a existência de tesouras de madeira de lei que já não mais existiam, mas que estariam situadas naquela posição.<sup>114</sup>



**Figura 106.** Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala, CE. À esquerda, depois da retirada da cobertura e marcas da estrutura do telhado na alvenaria. Fonte: Superintendência do IPHAN -CE.

Durante o processo de encobrimento pela duna, a população retirou partes da cobertura da igreja, levando as telhas como num movimento de desconstrução e descaracterização. A visível impossibilidade de uso do espaço gerou na comunidade local um sentimento de abandono que gerou ações de vandalismo. Linheiro comenta sobre essa retirada:

As telhas eram comerciais novas, que não tinham as características daquela época. Informações orais que vem passando de geração em geração, davam conta que quando as imagens foram retiradas em 1898, houve um processo de

---

<sup>113</sup> Entrevista concedida a autora em outubro de 2023.

<sup>114</sup> Idem.

retirada também das telhas, porque a duna estava avançando. Nessas prospecções e andanças pela região, descobrimos um tipo de telha específica de determinado tamanho, que era constante em várias casas de fazenda. Isso chamou a atenção, de que teriam sido essas as telhas retiradas da igreja.<sup>115</sup>

Nessa busca pelo conhecimento da cobertura original, é interessante pontuar o caminho da prospecção histórica, podendo encontrar respostas ou pistas na arquitetura local. Dessa forma, é recomendável o olhar atento sobre as práticas construtivas que circundam o monumento histórico. No caso da retirada de elementos como telhas, portas e janelas, deve-se buscar o paradeiro dessas peças e saber se há utilização nas proximidades do monumento histórico. A prospecção também encontra na fotografia pistas sobre como eram determinadas partes perdidas:

[...]nos foi enviado na época fotos da igreja durante aquele processo de soterramento da duna em que já mostrava o tipo de cobertura. Já mostrava, por exemplo, a existência na lateral de telha sobre telha chamada beira-seveira. E assim, essas fotos nos ajudaram muito a compor a proposta pra essa igreja. Reconstruir através de fotos é uma coisa que eu tenho muito cuidado. Cuidado de não fazer o novo com cara de velho.<sup>116</sup>

Assim, Linheiro reafirma como a prospecção histórica apontou o tamanho, a forma e a disposição para as telhas da cobertura. Isso norteou a proposta de restauro do telhado, trazendo uma composição semelhante ao que havia sido feito originalmente para a igreja. Por outro lado, essa procura por uma telha com forma e disposição semelhante a que foi perdida, não confunde a temporalidade dessa nova cobertura com a cobertura preexistente. A telha nova tem dimensões semelhantes a antiga, mas percebe-se que não é contemporânea. O que corrobora com a intenção de tornar distinguíveis os elementos das novas intervenções. A presença da telha na disposição beira-seveira no beiral exemplifica essa aplicação do conceito de distinguibilidade no restauro arquitetônico (ver figura 107).

---

<sup>115</sup> Entrevista concedida a autora em outubro de 2023.

<sup>116</sup> Idem.





**Figura 107.** Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala, CE. Fachada lateral da igreja e telha em disposição beira-seveira no beiral. Fonte: Superintendência do IPHAN -CE.

Na recomposição do piso, Linheiro comenta que deveria ter havido uma investigação mais aprofundada sobre o piso original. Além disso, ele questiona sua própria intervenção, pois o novo piso causa dúvida sobre sua temporalidade, parecendo ser antigo. Talvez hoje o arquiteto decidisse por um piso de madeira na sua proposta de restauro.

Tem algo que eu poderia ter feito de uma forma mais demorada que nos desse melhores resultados ou mais informações: são as prospecções referentes a pisos. Sabemos por essas mesmas prospecções ainda incipientes que o piso seria um piso de madeira “em campas”, próprio para enterramentos, como era comum na época. Daí a dúvida quanto ao piso a ser proposto.<sup>117</sup>

Depois de quarenta anos, percebe-se um amadurecimento no seu discurso sobre o que foi feito no piso da Igreja. Ao mesmo tempo em que demonstra o incomodo sobre a decisão projetual do piso, não sabe ao certo qual seria a melhor escolha. Não era certeza de que a maior parte do piso da igreja havia sido feita originalmente com madeira “em campas” ou tijoleiras. Por outro lado, ele revela que a decisão pelo uso de tijoleiras teve influência de colegas de profissão ligados ao patrimônio:

Tínhamos uma relação com a diretoria do IPHAN do Rio de Janeiro com os arquitetos do seu corpo técnico. E nessas conversas nos foi sugerido o uso de tijoleiras no piso da Capela e assim foi feito. Esse detalhe depois de algum tempo é que me chama muito atenção, como algo que pudesse ter sido

---

<sup>117</sup> Entrevista concedida a autora em outubro de 2023.

diferente. Porque há o uso dessa tijoleira e parece que ela é antiga, mas na verdade ela é nova. A extensão das prospecções poderia ter revelado algo mais novo com relação a essas campas. Não tenho agora ideia do que deveria ser posto no lugar da tijoleira.<sup>118</sup>

Já na Capela-Mor, Linheiro demonstra satisfação sobre a escolha do piso, já que a prospecção revelou os restos da composição original, escondidas por um piso cimentado vermelho. Este último certamente executado no século XX:

Na Capela Mor, sim. Revelou-se a existência de tijoleiras sob um piso cimentado. Nós retiramos esse piso cimentado e as tijoleiras não estavam em condições de serem mantidas e foram feitas com as mesmas dimensões para recompor algo que não existia, mas que os restos lá estavam. As prospecções revelaram um piso cimentado vermelho sobre tijolos, sobre base de tijolos e abaixo areia.<sup>119</sup>



**Figura 108.** Piso da Igreja de Almofala após o restauro. Fonte: acervo pessoal de Lu Palhano, 2023.

---

<sup>118</sup> Entrevista concedida a autora em outubro de 2023.

<sup>119</sup> Idem.



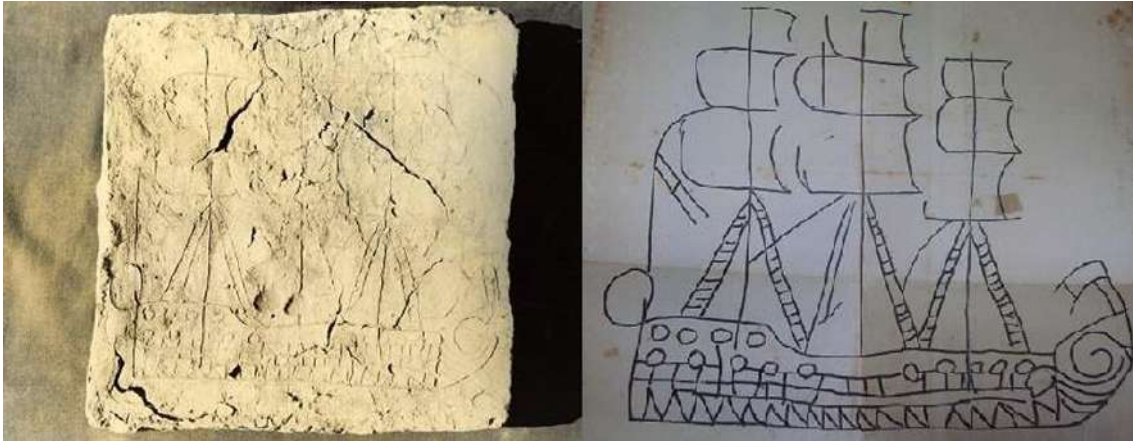
**Figura 109.** Piso e porta da Igreja de Almofala após o restauro. Vista para o cruzeiro na praça. FONTE: acervo pessoal de Lu Palhano, 2023.

A preservação dos vestígios materiais apontou as origens da igreja, criando hipóteses sobre sua concepção. A descoberta de alguns elementos compuseram a narrativa da sua construção. Durante as prospecções do piso, por exemplo, foi encontrado um tijolo que mereceu uma atenção especial do arquiteto Linheiro:

Há um detalhe interessante que é preciso explicar. Dentro das obras de demolição de piso, nós encontramos um grande tijolo. Ele devia ter uns 35x35cm por 6cm de altura e nesse tijolo tinha gravado alguma coisa em cima. Estava muito sujo da massa de cal. Eu deixei por algum tempo ele recebendo água de chuva e aos poucos foi saindo essa camada de argamassa. E o que foi revelado: um desenho de uma caravela portuguesa. Provavelmente a mesma que trouxe o material para a construção dessa igreja. É sabido que esse material veio da Bahia. Provavelmente algum trabalhador local vendo a Nal no porto, resolveu colocar no tijolo como um grampo. O IPHAN mantém o desenho desta caravela o que revela também a origem desta igreja no século XVIII.<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> Entrevista concedida a autora em outubro de 2023.



**Figura 110.** Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala ,CE – Tijolo com desenho de caravela.  
FONTE: Superintendência do IPHAN -CE.

De uma forma geral, na recomposição das partes foram encontrados vestígios de materiais que estiveram integrados a edificação, mas foram degradados com o tempo ou muitas vezes retirados do local. O arquiteto teve a intenção de substituí-los ou restaurá-los quando possível, quase sempre deixando a marca do seu tempo, preservando aquilo que ainda apresentava integridade na forma.

Linheiro comenta sobre seu referencial teórico nesta obra citando especialistas do restauro:

As teorias tiveram como base as do arquiteto Camilo Boito no final do século XIX e atualmente os critérios definidos pela Carta de Veneza de 1964. Evidentemente, toda a questão de recompor a cobertura e o piso passou por uma análise criteriosa baseados nesses elementos da Carta de Veneza. E alguns desses detalhes eram ainda desconhecidos.<sup>121</sup>

O arquiteto também cita o apoio externo de

Nas questões construtivas, tivemos um apoio muito grande da regional do IPHAN em Pernambuco, na pessoa do seu diretor o Dr. Airton Carvalho e do Mestre Ferrão. Foram várias viagens que fiz a Recife pra conversar a respeito do tipo de estrutura comum na época. E assim, fizemos esse projeto sem um apoio de qualquer pessoa que tivesse conhecimento maior sobre a Igreja de Almofala.

Estão registradas no arquivo do IPHAN, as intervenções realizadas na obra de restauro de 1983: foi feita a revisão e substituição parcial do telhado, sendo reaproveitadas cerca de metade das telhas e as outras foram construídas de acordo com as originais; fixação de três coruchéis com a introdução de argamassa, utilização de forma e prumo; portas e janelas foram

---

<sup>121</sup> Entrevista concedida a autora em outubro de 2023.

recuperadas e substituídas quando necessário; pintura de paredes e esquadrias externas e internas com tratamento prévio da alvenaria com selador antes de receber a pintura em locais de maior umidade; pintura feita com cal e um aditivo fixador; impermeabilização de pisos em tijoleira com aplicação de selador penetrante.

O projeto de restauro da Igreja de Almofala foi um dos primeiros projetos do arquiteto Domingos Linheiro em terras cearenses. Feitos no início dos anos 1980, o projeto e a obra marcaram sua trajetória como arquiteto restaurador. Marcou também o início de sua gestão no patrimônio histórico ligada ao IPHAN no Ceará, um órgão ainda em fase de estruturação naquela época.

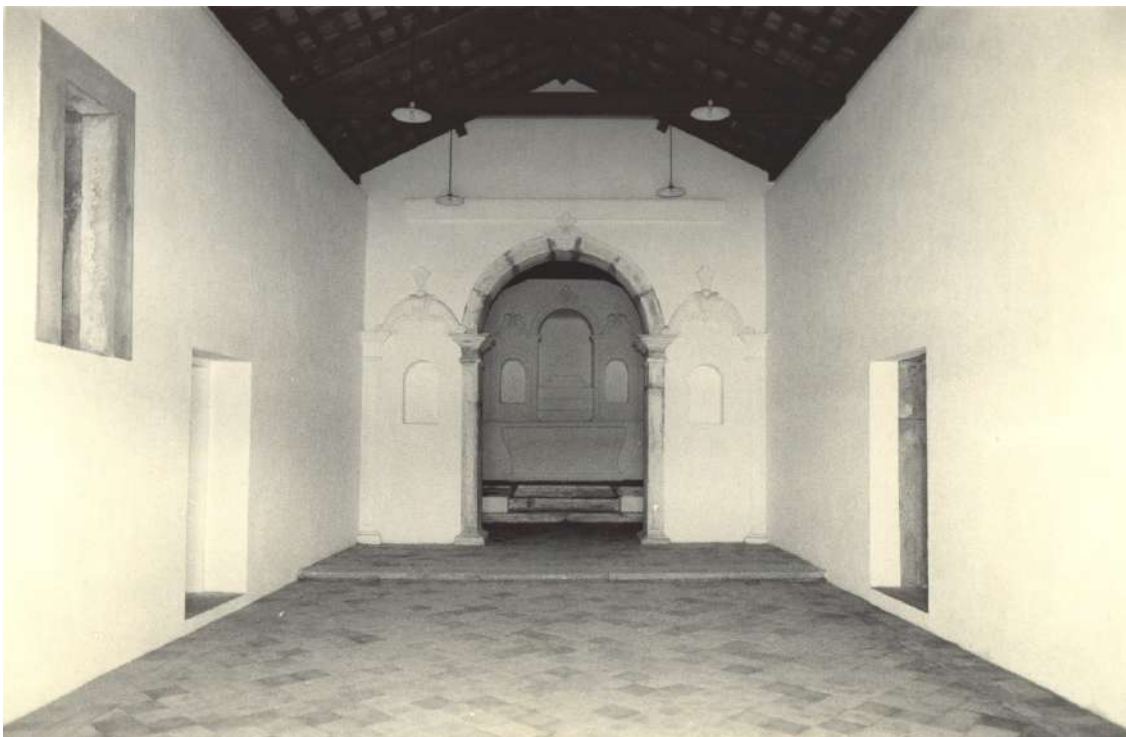
Todo o acompanhamento da obra foi feito por mim em parte do ano de 1982 e início do ano de 1983, quando foram concluídas as obras. Eu era praticamente o responsável pela obra, porque a empresa tinha um responsável técnico. Um engenheiro, sem nenhum traquejo, sem nenhuma cancha, nenhuma experiencia nessa área. Então ficava pra o IPHAN resolver e decidir.



**Figura 111.** À esquerda, de boina, o arquiteto Domingos Linheiro em 1983 na porta da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala, CE. FONTE: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.



**Figura 112.** Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala ,CE. Durante a obra de restauro, andaimes na fachada em 1983. FONTE: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.



**Figura 113.** Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala , logo após o restauro em 1983. FONTE: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.



**Figura 114.** Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala,CE. Novas tesouras de madeira após o restauro de 1983. FONTE: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.



**Figura 115.** Fachada da Igreja de Almofala atualmente FONTE: acervo pessoal de Lu Palhano, 2023.



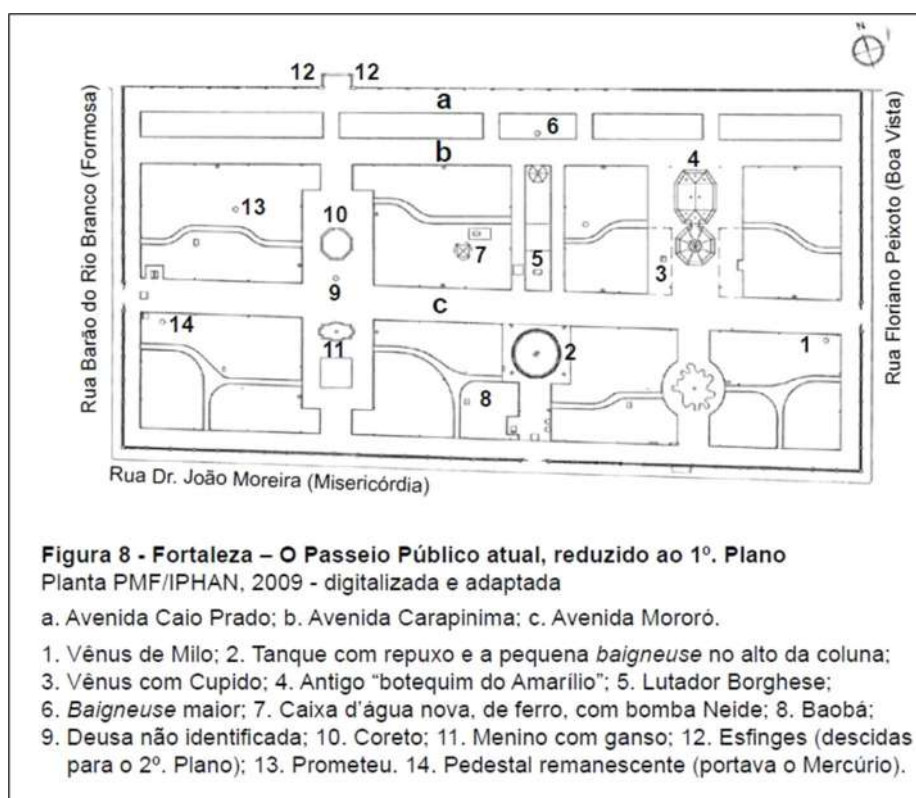
Domingos Linheiro termina seu depoimento a respeito do restauro da Igreja de Almofala, afirmando satisfação neste projeto executado mesmo com tantas ‘dificuldades. Ele relembra a pouca documentação histórica, a falta de mão de obra especializada, assim como a necessidade que ele teve de suprir várias funções dentro da obra, além da realização do projeto. Ressalta também a importância dessa obra como a primeira executada pelo IPHAN, trazendo experiência e respaldo para o órgão e reafirmando a atividade do arquiteto para a salvaguarda do patrimônio histórico.

Acho que o resultado foi muito bom e muito gratificante para a primeira obra de restauro que foi realizada pela primeira a Superintendência do IPHAN no Ceará. É claro que a falta de documentação sobre a igreja, a falta de equipe técnica com alguma experiência, falta de material humano com experiência pra tocar a obra influenciou... Entretanto, acho que o resultado foi muito satisfatório. Há quem se refira a essa igreja como uma referência na questão do restauro no Ceará. Ela foi quase que de certa forma, a pioneira por ser a primeira obra realizada sobre a responsabilidade da diretoria regional. Então, esta referência se mantém hoje a 40 anos. O IPHAN tem feito ao longo do tempo, obras de conservação, mas nada que alterasse a substância da proposta anterior feita em 1982-1983. Estou ainda hoje pleno de satisfação de ter realizado esta obra. Mesmo com todas as dificuldades, até mesmo com a pouca experiência que eu tinha nessa obra.

A Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Almofala entrou, assim, para uma extensa lista de igrejas onde Linheiro esteve na coordenação do restauro. Estão entre as igrejas com projeto de restauro de sua autoria: Igreja de N. Sra. da Conceição de Almofala-Itarema, Ceará, 1983; Igreja de N. Sra. da Soledade Siupé-São Gonçalo do Amarante, Ceará, 1999; Igreja de N. Sra. da Expectação, Matriz de Icó, Ceará, 2000; Igreja de N. Sra. da Conceição do Monte, Icó, Ceará, 2000; Igreja de N. Sra. da Assunção, Viçosa do Ceará, 2006 (coautoria) e Igreja de N. Sra. da Conceição-Sobral, Ceará, 2010 (coautoria).

### 3.2. Passeio Público (Fortaleza) - 1994

O Passeio Público é uma praça localizada no Centro da cidade de Fortaleza, num quarteirão delimitado pelas ruas Dr. João Moreira, Floriano Peixoto e Barão do Rio Branco. É também chamada de Praça dos Mártires em referência aos revolucionários da Confederação do Equador<sup>122</sup>, que foram fuzilados em 1825 nesta praça.



**Figura 116.** Planta do passeio Público. FONTE: Castro, 2009, p.57.

A praça está próxima da Santa Casa de Misericórdia, ao Forte Nossa Senhora da Assunção e ao Museu da Indústria. Seu entorno é por tanto, repleto de edificações de relevância histórica e uma de suas frentes é marcada por entrada no chamado Corredor Cultural da Rua Dr. João Moreira. Tem origens em meados do século XIX, sendo uma das praças mais antigas de Fortaleza. Pelo seu valor histórico e paisagístico é tombada como patrimônio federal desde 1965, com inscrição no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico.

<sup>122</sup> Confederação do Equador foi movimento revolucionário integrado pelas províncias do Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba e Alagoas que pretendia criar um novo Estado no nordeste, adotar a república como forma de governo e lutar por mais igualdade social.

Em 1880 foram finalizadas as obras que deram forma ao parque, atraindo diversos fortalezenses para momentos de lazer. A formação da praça arborizada e ajardinada, com bancos e demais estátuas, nasceu das aspirações do governo de sociabilidade e do desejo de criar hábitos civilizatórios. Antes era um areal que declinava desde a atual Rua Dr. João Moreira até a praia (CASTRO, 2009, p. 41).

Entre 1880 e 1915 o Passeio Público teve o auge de sociabilidade, atraindo diversas pessoas de classes sociais diferentes. Durante o dia, famílias passeavam com suas crianças para observar a vegetação do logradouro e o mar logo a frente. À noite, a iluminação a gás também atraía encontros para beber, comer, conversar e ouvir música. Como a linha do bonde passava próxima, o acesso ao passeio era facilitado trazendo visitantes de locais distantes. Gustavo Barroso descreveu a divisão da praça e a estratificação social:

O Passeio Público era uma ampla praça dividida em três partes iguais. A primeira era a Caio Prado, onde fervilhava a fina sociedade local; a parte do meio era chamada Carapinima, destinada ao pessoal de classe média e onde a Banda da Polícia Militar executava operetas e valsas vienenses. A terceira era a Avenida Padre Mororó, freqüentada pela ralé – as mulheres da vida, os rufiões e os operários pobres [...]

Depois de 1915 houve um desmonte gradativo do conjunto (CASTRO, 2009, p.100). Segundo o arquiteto e pesquisador Liberal de Castro, comentava-se nas crônicas de João Nogueira que as grades do Passeio haviam sido retiradas nos anos de 1930, pois nessa época não haviam animais soltos que pudessem adentrar o espaço. O cronista conta que em 1939 a praça era “um lugar morto” sem público algum. A decadência da praça deu-se também pelo fato de Fortaleza ter, na época, outros locais para atrair a população, como a Praça do Ferreira.

Nas imagens seguintes pode-se observar mudanças na praça ao longo do tempo, tais como a retirada das grades e a diminuição significativa da vegetação:



**Figura 117.** À esquerda ,foto do passeio Público em 1908. Densa vegetação. FONTE: Castro, 2009, p.64.

**Figura 118.** À direita, foto do Passeio Público em 1908, as colunas e o gradil cercando suas árvores.. Em frente ao Passeio o Clube Cearense, atual Museu da Indústria. Rua da Misericórdia, atual Dr. João Moreira. FONTE: Castro, 2009, p.64.



**Figura 119.** Foto do Passeio Público em 1939. Ausência das colunas e do gradil que cercava a praça. Diminuição significativa da vegetação. Ao fundo, a Santa Casa de Misericórdia. FONTE: Castro, 2009, p.66.

A frente do IPHAN no início dos anos 1990, o arquiteto Domingos Linheiro foi chamado para elaborar um projeto de restauro do Passeio Público, já que a praça já constava como patrimônio histórico federal. O arquiteto explica que houve uma parceria entre o IPHAN e a Prefeitura de Fortaleza para revitalizar o espaço que estava sem suas colunas e grades desde a década de 30.

Então, este projeto era extremamente polêmico. Mas considerando a necessidade de se resgatar esse bem tombado, que não seja só aquele espaço onde foram fuzilados os revolucionários, nós resolvemos fazer uma proposta nova. Excepcional, evidente. Dentro dos critérios atuais de restauro é uma proposta polêmica. O que é que nós fizemos? Fizemos pesquisas arqueológicas que revelaram as bases das colunas existentes que eram os elementos de fixação das grades. Tivemos informações também dessas grades que logo depois da sua retirada na década de 30, em vários lugares (asilos).<sup>123</sup>

O arquiteto explica sobre a intenção do projeto de restauro para que a praça pudesse ser devolvida a população e houvesse a salvaguarda desse patrimônio. Adianta logo na sua fala sobre a polêmica existente nesse projeto e já explica o que foi encontrado nas prospecções históricas. Avisa sobre a revelação das bases escondidas das colunas.

Tivemos contato com esses asilos e fizemos uma troca: recuperamos esses trechos das grades originais. Aquilo que não era original, mandamos recompor com a mesma forma com outros elementos. Visualmente não se identifica que ela é nova ou que é antiga. Daí pode-se gerar uma certa polêmica hoje. Restou uma coluna antiga justamente na descida da Santa Casa e ainda está lá. Então essa coluna seguiu de base pra fazer as outras que nós conhecíamos através de fotografias antigas.

Houve então uma recomposição de colunas que não existiam mais e a reconstrução de novas sem atender o princípio da distinguibilidade. As novas colunas são muito semelhantes aquelas existentes no final do século XIX, criando uma confusão sobre a temporalidade do material e conseqüentemente uma dúvida ou falseamento histórico. Apesar de a restauração ter sido precedida de um estudo histórico e arqueológico (foram feitas escavações), o novo material não ostentou a marca do seu tempo, indo de encontro as outras recomendações da Carta de Veneza. Linheiro continua sua fala sobre o questionamento dessa intervenção:

A proposta de recomposição das colunas é questionável hoje, em virtude das novas teorias do restauro. Elas foram recompostas a partir de indícios fidedignos, mas não são as antigas colunas. A proposta pode ser considerada de uma forma excepcional, foge ao padrão, foge a regra, porque a intenção era resgatar o passeio logradouro de grande interesse no final do século e início do século XX para o público de Fortaleza.<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> Entrevista concedida a autora em outubro de 2023.

<sup>124</sup> Idem

O arquiteto teme a comparação com o restaurador francês Viollet-le Duc (1814-1879), já que ele defendia um retorno ao estado original do edifício, como se existisse um “modelo ideal” em que a recomposição das partes seria permitida, mesmo que não restassem mais. Nesse sentido, o levantamento histórico detalhado oriundo das prospecções daria apoio nessa busca da recomposição. Linheiro refuta a comparação com o francês, ao mesmo tempo que lembra dos outros projetos de restauro feitos por ele no IPHAN que seguiram o princípio da distinguibilidade temporal: “ Com o risco de ser considerado defensor das ideias de Viollet-le Duc, o que não é verdade. Haja vista os vários projetos que fizemos quando da superintendência do IPHAN.”



**Figura 120.** Vista do Passeio Público pela porta do Museu da Indústria. As colunas robustas e o gradil compõem a delimitação da praça até a calçada. Ao fundo, a Santa Casa de Misericórdia. FONTE: acervo pessoal da autora, 2022.

A intervenção na praça não teve apenas o objetivo de recompor as colunas e o gradil, se deu também no paisagismo (vegetação e caminhos), na recuperação dos bancos e pisos e pretendia recompor uma cacimba existente – certamente exibi-la como um marco temporal. O arquiteto atenta para a utilização da prospecção histórica por meio de fotos em busca de conhecimento sobre a evolução construtiva do bem.

Recompomos vários bancos que estavam distribuídos ao longo das alamedas, das avenidas. Esses bancos foram novos.

Foi possível recompor o antigo coreto, exatamente com as bases que ele tinha. Não foi possível “refazer” a antiga cacimba. É possível fazer a laje a qualquer momento. Quanto as cores que são ostentadas pelas colunas brancas com uma espécie de roxo terra, foi verificada em prospecções realizadas no grande espelho d’água no Centro do passeio Público. Quero dizer também que parte dos ladrilhos hidráulicos, conseguimos refazer de acordo com o conhecimento que tinha com fotos.<sup>125</sup>

Em todo caso, Linheiro considera que a intervenção feita em 1994 no Passeio Público foi necessária e ainda atualiza a repetição dessa intervenção, afirmando esse projeto nos dias de hoje mesmo com a polêmica gerada contra a Carta de Veneza.

Eu creio hoje que faria tudo de novo, porque houve um resgate daquele espaço que já tinha sido perdido.

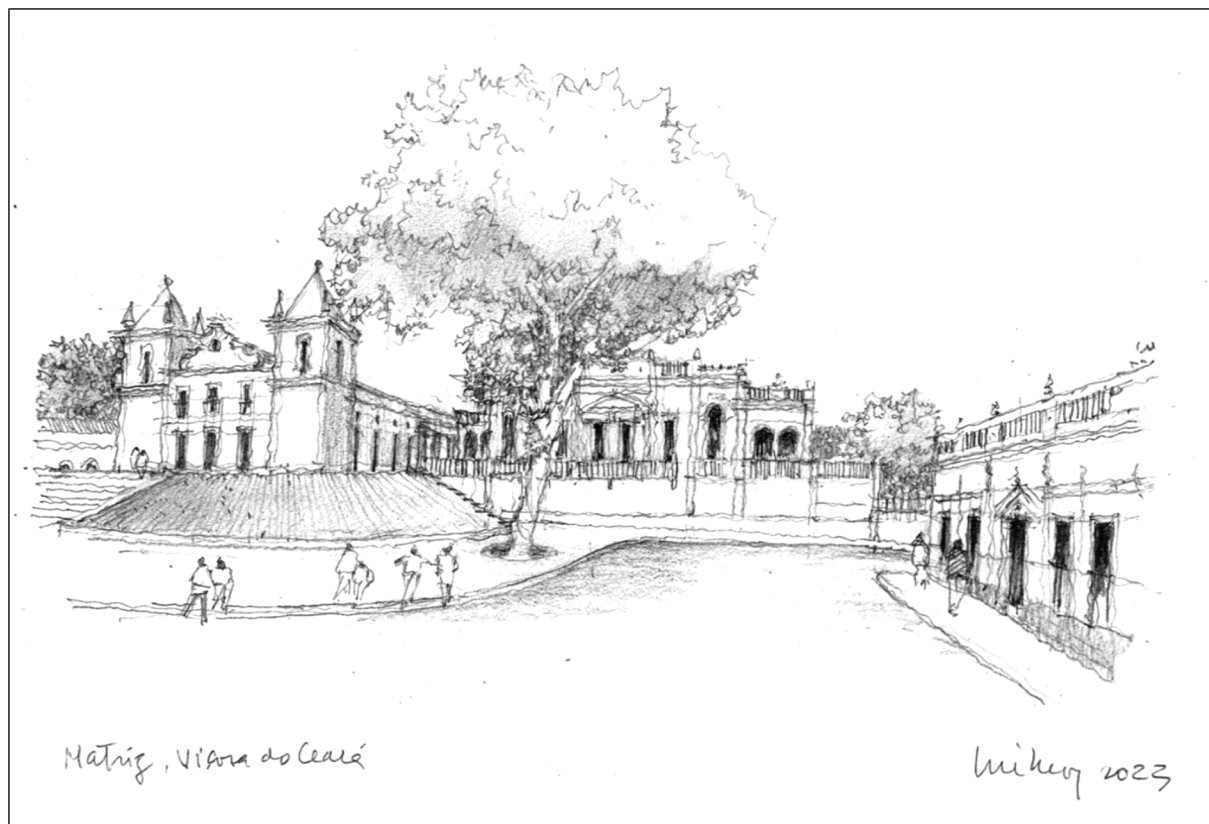
Eu acho que trata de uma obra de exceção e houve um trabalho de paisagismo sem alterar muito aquilo que lá estava, que já é um outro tipo de vegetação que não era... nós mantivemos essa vegetação. Sem esse trabalho eu creio que Fortaleza teria hoje um espaço degradado, um pasto onde vários animais ainda circulavam por lá. Fatos que eu mesmo lembro quando aqui cheguei em Fortaleza em 1978. Então, apesar da polêmica, a excepcionalidade da proposta pode ser uma atenuante para esse trabalho feito pela gente.<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> Entrevista concedida a autora em outubro de 2023.

<sup>126</sup> Idem.

### 3.3. Igreja Matriz de N. Sra. da Assunção (Viçosa do Ceará) -2006



**Figura 121.** Igreja Matriz de N. Sra. da Assunção (Viçosa do Ceará). Desenho de Domingos Linheiro, 2023. FONTE: Acervo pessoal Domingos Linheiro.

A Igreja Matriz de Nossa Senhora da Assunção na cidade de Viçosa no Ceará, é uma das mais antigas igrejas do Estado. Localizada na serra da Ibiapaba, onde o Ceará faz divisa com o Piauí, a igreja é tombada como patrimônio histórico federal desde 2002 e passou por uma obra de restauro (objeto desta pesquisa) entre os anos de 2005 e 2006.

O contexto de sua construção está relacionado a Missão Jesuítica da Ibiapaba no período colonial. A Companhia de Jesus buscava cristianizar os chamados infiéis ou pagãos, catequizando aqueles que não confessavam a fé católica, como os índios tabajara da serra da Ibiapaba. Consta que ali estavam muitos índios e que haviam até sido convertidos ao protestantismo pelos holandeses. Assim, uma missão jesuítica definitiva foi criada em 1691 na serra, onde o padre Ascenso Gago fixou-se e deu início a construção da pequena capela de Nossa Senhora da Assunção em 1695 (CASTRO, 2001, p.19-21).

A maioria das igrejas antigas no Ceará foram construídas com adições sucessivas, iniciando com uma pequena capela e depois ampliada com a nave central, o acréscimo de torres e das sacristias posteriormente. Em Viçosa, esta sequência provavelmente

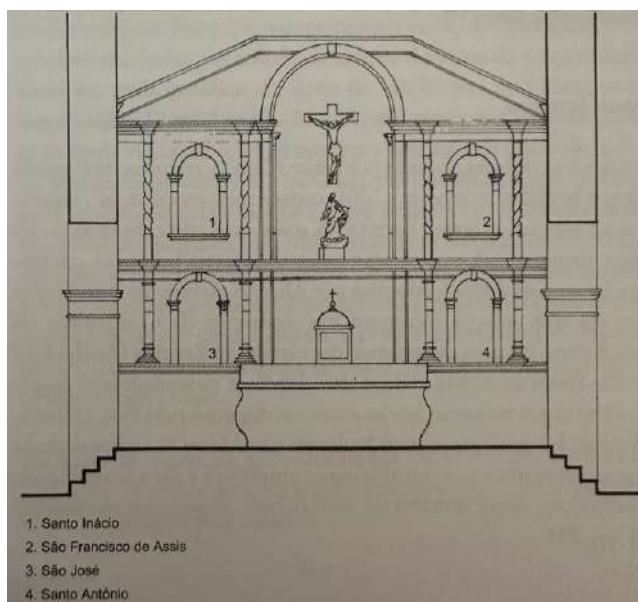


ocorreu entre os anos de 1695 e 1759. Na descrição da igreja feita em 1759 por Manoel Róis dos Santos<sup>127</sup>, pode-se averiguar que o plano da igreja já tinha passado por esses acréscimos, já que estava muito semelhante ao plano atual. (CASTRO, 2001, p.74):

A Igreja da aldeia da Ibiapaba estava fundada em uma planície no alto da serra, e com 40 palmos de intervalo seguia-se-lhe a habitação dos missionários.

Tinha ela de comprimento do arco ou cruzeiro à porta principal 110 palmos de vão e de largo 45 palmos. A capella-mor tinha 41 palmos de comprimento e 31 de largura e a tribuna 10 palmos de comprimento de forma que era quadrado o corpo da capella-mor da face da tribuna para baixo. Para se poder ir ao throno era preciso passar pelas portas que havia nas duas sacristias de um e outro lado em paralelo com a capella-mor. Tinha o altar principal 13 palmos de comprimento, e subia-se a elle por 5 degraus de madeira.

Ornavam-no as imagens de Santo Antônio, S. José, S. Francisco Xavier e Santo Inácio de Loyola. Nos altares lateraes viam-se Santa Ana e N.ª S.ª, de rara perfeição, e o archanjo S. Miguel. O coro estendia-se por toda largura da igreja sobre 17 palmos de comprimento e tinha duas janellas botando para a rua. As duas sacristias tinham o comprimento da capella-mor e de largura cada uma 20 palmos ambas com portas para o corpo da igreja e para a rua e ambas com janellas para a cerca dos Rev. Padres. Ao lado ficavam o presbitério com suas paredes de pedra de alvenaria e um pequeno cemitério com 78 palmos de comprimento e 45 de largura ostentando na extremidade uma elegante cruz de páo.<sup>128</sup>



**Figura 122.** Igreja Matriz de N. Sra. da Assunção (Viçosa do Ceará). Quatro nichos enquadraados por colunas salientes para os santos. FONTE: desenho de Liberal de Castro e fotografia da autora, 2022.

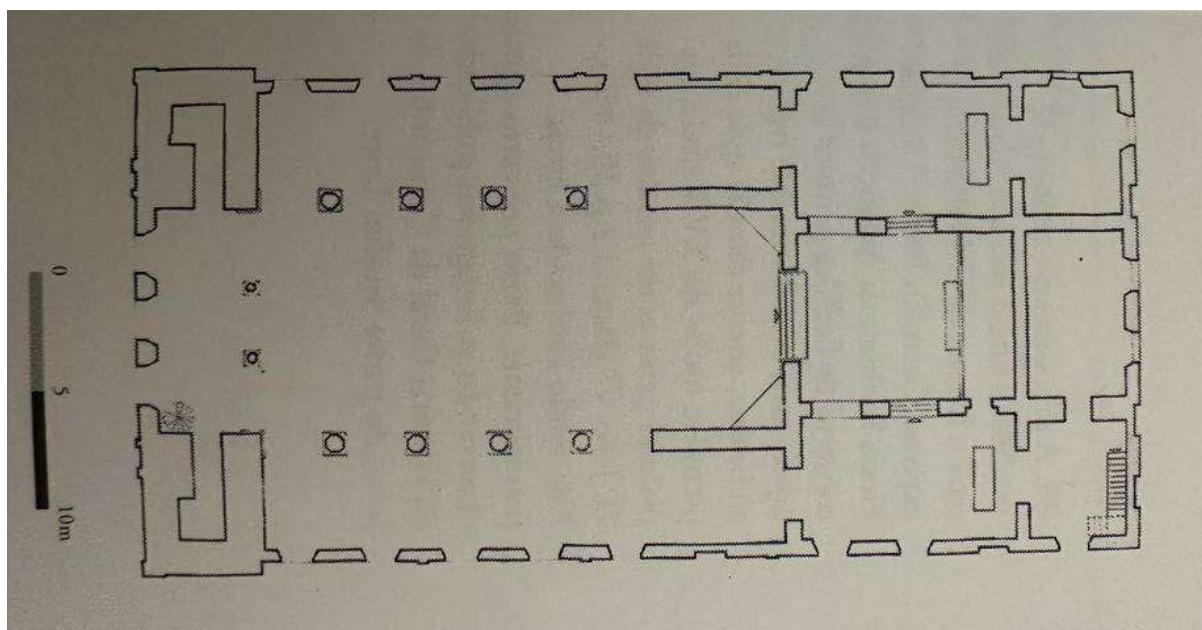
<sup>127</sup> Era o piloto da embarcação na qual se transportou o Desembargador Bernardo Coelho da Gama Casco.

<sup>128</sup> Documento divulgado por Barão de Studart denominado **Derrota da jornada do mestre piloto Manoel Rois dos Santos por onde consta a s qualidades de que se reveste a Serra da Ibiapaba desde que chegou ao porto de Camossim, em companhia do Senhor Doutor Desembargador Bernardo Coelho da Gama casco, para efeito de erigir e crear novas Vilas, Lugares e termos**

A descrição feita em meados do século XVIII, faz referência a localização da igreja na serra, traz medidas gerais, formas e detalhes como os 5 degraus, ainda hoje presentes, para subir no altar. Além disso, aponta as imagens dos 4 santos juntos do retábulo (estrutura na parte posterior do altar) da capela-mor e a disposição dos ambientes como a nave central, as sacristias e a capela-mor. Pouca diferença é percebida entre essa descrição do ano de 1759 e no levantamento gráfico feito na época do restauro de 2006, comprovando a exatidão do documento. As paredes atualmente parecem mais grossas, certamente pelo reforço estrutural feito depois de havidas algumas demolições.

Assim Liberal de Castro descreve a planta baixa da igreja:

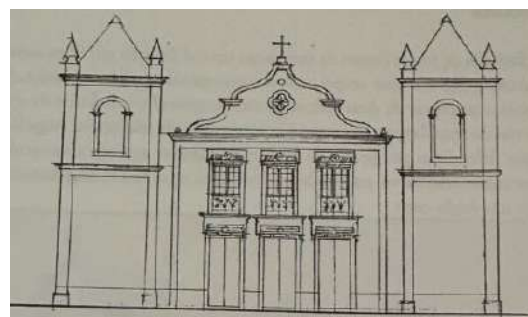
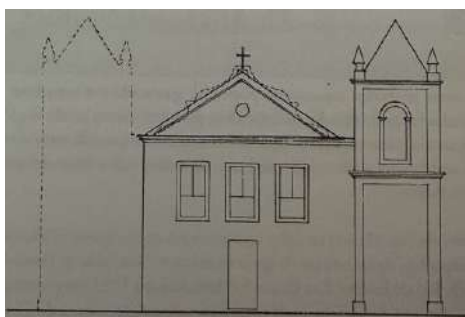
A igreja da Assunção compõe-se em planta de uma nave central flanqueada por duas naves laterais. O acesso faz-se pelas três portas de frente mencionadas, penetrando-se sob um coro alto, cuja largura é igual à da nave central e cujo piso é sustentado por viga que descarrega sobre duas colunas. Na cabeceira da nave central, situa-se a capela-mor, por sua vez ladeada por dois compartimentos que dão continuidade às naves laterais e à própria capela-mor, por meio de arcos. Esses compartimentos, onde hoje se erguem dois altares sem maior valia, já serviram de sacristias. Nos fundos, estende-se a atual sacristia.<sup>129</sup>



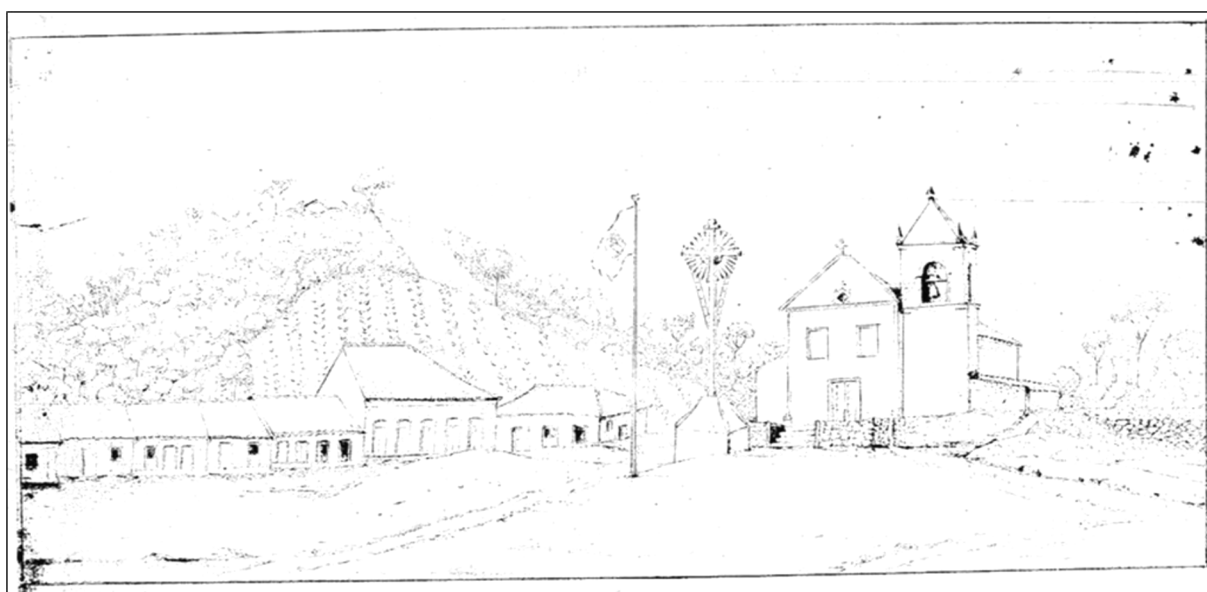
**Figura 123.** CASTRO, José Liberal. Levantamento gráfico da planta baixa. FONTE: Igreja Matriz de Viçosa do Ceará: Arquitetura e pintura de forro. Fortaleza, Edições IPHAN/UFC, 2001, p. 69.

<sup>129</sup> Ver descrição da planta em CASTRO, José Liberal. **Igreja Matriz de Viçosa do Ceará: Arquitetura e pintura de forro.** Fortaleza, Edições IPHAN/UFC, 2001, p. 69.

A evolução construtiva da igreja aponta mudanças ocorridas nas fachadas, na cobertura e na disposição da planta. Tais informações foram registradas nos relatos do botânico Freire Alemão, que esteve na Vila de Viçosa com sua Comissão Científica em janeiro de 1861. Em seu diário com textos e desenhos, ele faz diversas considerações sobre as fases de construção da igreja, sendo possível afirmar que: nas obras iniciais foi chamado um oleiro de Pernambuco para fazer a telha; na época da visita havia uma única torre na fachada, a torre dos jesuítas (torre com sino); da época dos jesuítas só havia restado a capella-mor com retábulo e o teto pintado; o teto original da nave já havia ruído, depois trocado por um forro de palha que incendiou ; duas ordens de arcos internos foram “rasgados” para ampliar o espaço do culto; o piso estava todo ladrilhado, mas que antes era assoalhado; que o vigário queria mandar cair a pintura do forro, pois segundo ele escurecia o templo e que o botânico o aconselhou a não cobrir os painéis.



**Figura 124.** À esquerda, reconstituição da provável forma primitiva da fachada. À direita, fachada atual. FONTE: CASTRO, 2001, p.68.



**Figura 125.** Igreja com apenas a torre sineira à direita. Vila Viçosa. Desenho de Freire Alemão. FONTE: FBN, Localizador: I -28, 11, 55

“”

No desenho do Freire Alemão de 1961, percebe-se que a fachada da igreja era bem diferente do que se vê atualmente. Antes havia apenas uma porta de acesso, uma única torre que continha o sino (elemento de comunicação importante para as aldeias), um frontão de formato triangular sem rebuscamentos. Esse frontão triangular era o mais comum nas igrejas jesuíticas, tanto pela economia de materiais da forma, como pela referência de São Roque (CASTRO, 2001, p. 69). Hoje essa fachada tem um frontão com curvas de traço rebuscado, outra torre com janela fingida (onde está um relógio), além da presença de três grandes portas uma ao lado da outra.

O botânico comenta sobre a existência de “duas ordens maiores de arcos” na parte interna da igreja. Esses arcos criaram acessos aos corredores laterais da igreja, ampliando o espaço do culto dos fiéis com duas naves laterais. Justificava-se também pelo aumento da iluminação e da ventilação. Certamente, foram abertos por influência da mesma solução arquitetônica feita na capital da província, na matriz fortalezense. Talvez fosse uma tentativa da Vila de Viçosa de imitar a capital, que iniciava seu progresso urbano e econômico na época. Vale ressaltar que os arcos não eram solução arquitetônica comum para as igrejas jesuíticas e que os arcos atuais não são os mesmos registrados pelo Freire Alemão, pois a nave ruiu na segunda metade do século XX e foi reconstruída (CASTRO, 2001, p. 76).

Freire Alemão também comenta sobre o piso ladrilhado da igreja como uma substituição ao piso anterior, um assoalho de madeira. Seriam as campas (sepulturas) cobertas por tábuas de madeiras, destinadas para os enterramentos, anteriormente à proibição dos códigos de posturas<sup>130</sup>. Em 1855, a Câmara Municipal de Viçosa proibiu os enterros na igreja matriz, para que fossem feitos em cemitério público e estabeleceu multas para os contraventores (CASTRO, 2001, p. 50).

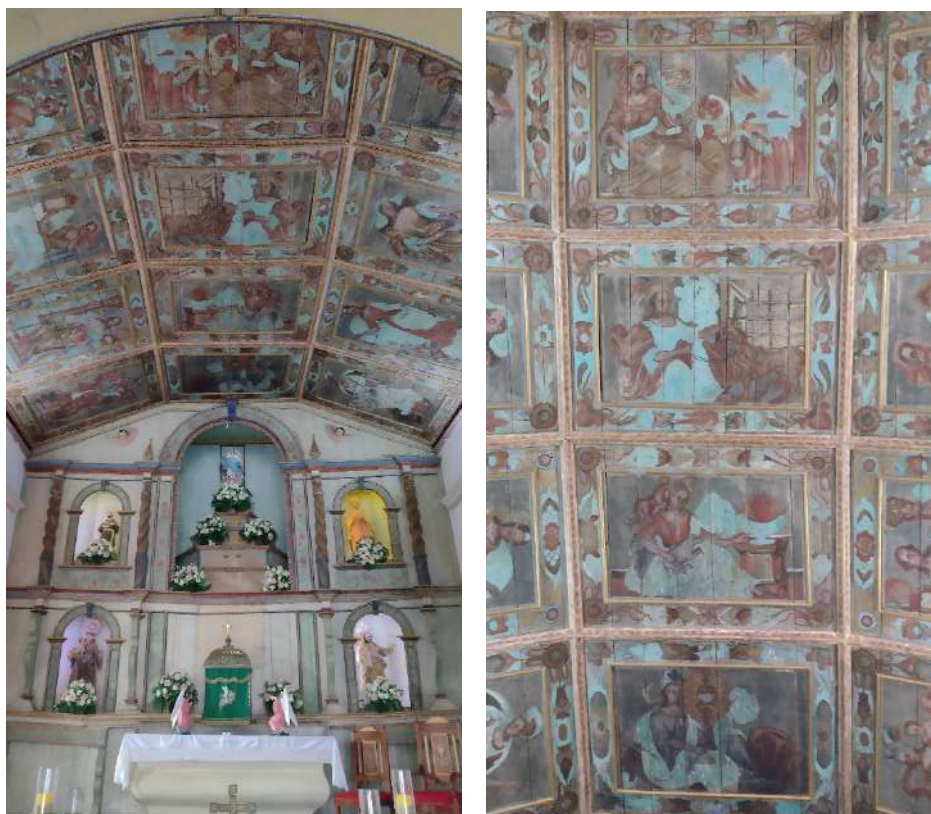
A sugestão do botânico sobre a pintura do forro, sugerida pelo padre Bevilacqua, parece que foi ouvida, de modo que a pintura dos painéis não foi coberta nessa época, tendo sido preservado o conjunto artístico.

A pintura artística do forro foi motivo de pesquisa histórica do arquiteto Liberal de Castro, tendo sido registrada em uma publicação do ano de 2001, nos Cadernos da Arquitetura Cearense. O livro intitulado “Igreja Matriz de Viçosa do Ceará: Arquitetura e pintura de forro” impulsionou o tombamento da igreja de Viçosa como monumento nacional.

---

<sup>130</sup> Sobre a campanha a favor dos cemitérios e o fim os enterros nas igrejas A emanação de odores fétidos bem como e principalmente as intensas campanhas feitas pelos médicos contra sepultamentos em igrejas, por agravarem os problemas das epidemias, reforçaram verdadeiros movimentos municipais, em favor da criação de cemitérios públicos, implantados em locais exteriores aos perímetros urbanos.

Segundo o autor, os painéis constituem uma das mais importantes realizações da pintura barroca no Brasil (ver figuras 126 e 127).



**Figura 126.** Igreja Matriz de Viçosa. Altar e painéis artísticos no forro. FONTE: acervo pessoal de Beatriz Chaves, 2022.

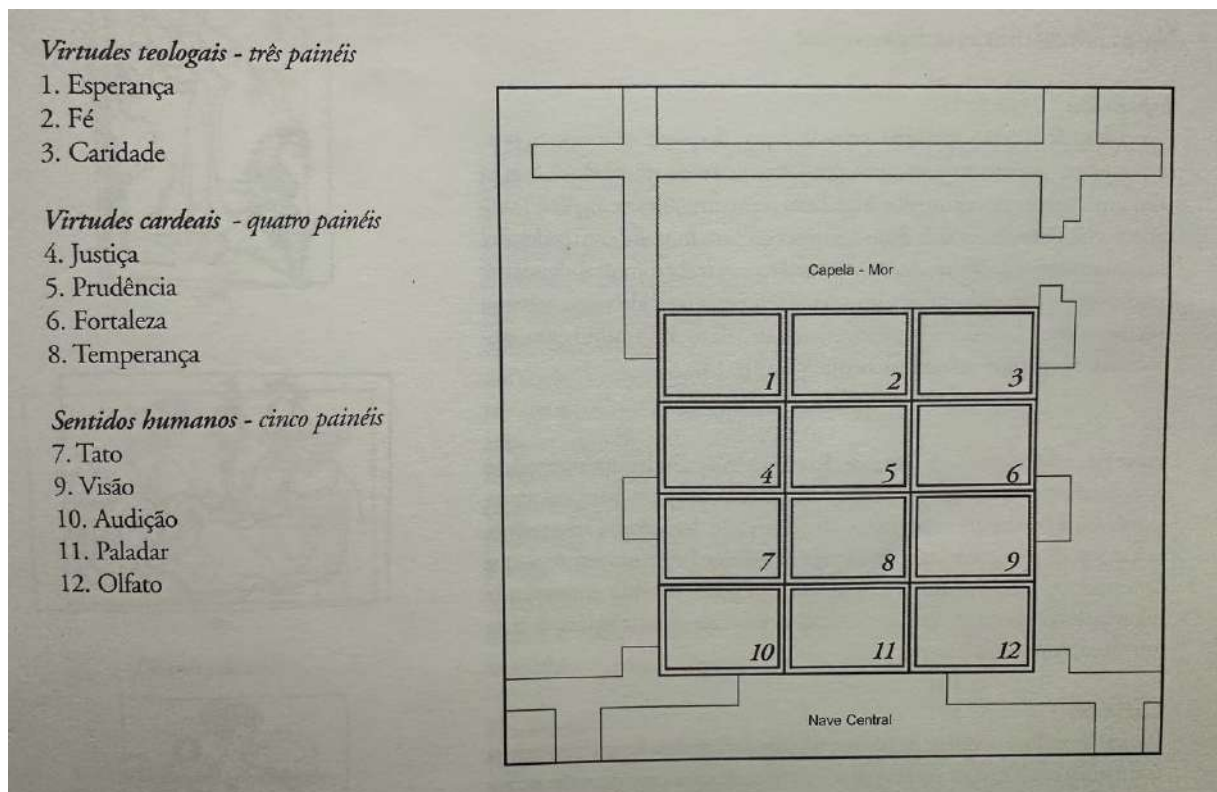
Os painéis acompanham a disposição prismática do forro, onde os do meio são os mais altos e estão em posição horizontal e os laterais em posição inclinada. Foram pintados originalmente a óleo sobre madeira, sendo possível a utilização de corantes da região da serra. Apesar de apresentarem partes faltantes em sua pintura, foi comprovado que se trata de obra de arte original, pois não sofreram repinturas desfiguradas. Na época do tombamento, o estado de conservação da madeira era razoável, não havendo marcas de infiltração, a despeito das constantes chuvas da serra (CASTRO 2001, p.84).

Com desenhos de mulheres comuns ou em algumas poses até discretamente sensuais, sem representar santas ou personagens bíblicos, esse conjunto artístico recorre a uma temática pouco comum nas igrejas jesuíticas, tornando-se obra bastante específica. Vale ressaltar que tais igrejas seguiam os ditames da Contra-Reforma, dificultando a admissão de figuras de mulheres não santificadas com decotes pronunciados. São ao todo 12 painéis, com representações simbólicas<sup>131</sup> divididas pelas Virtudes teologais (três painéis para a esperança,

a fé a caridade), as Virtudes cardeais (quatro painéis para a justiça, a prudência, a fortaleza, a temperança) e os Sentidos humanos (cinco painéis para ao tato, a visão, a audição, o paladar e o olfato) (CASTRO, 2001).

Assim, no painel da justiça, por exemplo, há uma figura de mulher com uma espada à mão direita e com a mão esquerda faz gesto de segurar uma balança. Nos sentidos humanos, a mulher que representa a visão, segura uma lente de óculo aplicada ao olho e está de pé sobre uma concha, mostrando um decote pronunciado enquanto se olha num espelho.

Há um desconhecimento sobre a autoria de pintura dos painéis; a data de execução é estimada entre 1715 e 1750; é pouco provável que tenham sido pintados depois da expulsão dos jesuítas em 1759, já que a “vila dos índios” ficou isolada e em precária situação. Não há certeza de que os painéis foram executados na igreja. Podem ter sido feitos em outro local, pela dificuldade de visibilidade do forro da capela-mor. Nesse caso, teriam sido pintados com boa luminosidade e posição confortável do pintor, tendo sido montados e enviados prontos para a serra posteriormente. A falta de continuidade das tábuas e o fato de a pintura ocupar apenas parte do forro, sem um ajuste completo, ampara a hipótese de os painéis terem sido feitos em outro local (CASTRO, 2001).



**Figura 127.** Igreja Matriz de N. Sra. da Assunção, Viçosa do Ceará Identificação dos painéis artísticos pelas virtudes e os sentidos. FONTE: CASTRO, 2001, p.99.

Domingos Linheiro comenta sobre a importância da pesquisa sobre os painéis artísticos do forro para o referido tombamento federal da igreja e até da criação de uma poligonal de proteção urbana, definindo ali um sítio histórico:

Essa igreja foi tombada pelo IPHAN em 2002, a partir de um trabalho realizado pelo arquiteto e professor Liberal de Castro sobre os forros pintados sobre a capela-mor da igreja. Foram pintados pelos jesuítas na época e a importância histórica deste forro é tão grande que foi motivo deste trabalho realizado pelo Liberal de Castro, dando origem ao tombamento da igreja em 2002. O conjunto de Viçosa veio a ser tombado posteriormente em 2003 e toda a área adjacente a igreja que tem toda a conformação e a estrutura urbanística da antiga aldeia. Uma grande praça ainda está lá e as casas em volta da igreja situada em cima de uma pequena elevação. Essa trama urbana ainda é a mesma do século XVIII.<sup>132</sup>

A definição dessa poligonal é de suma importância para a igreja, estabelecendo a proteção do seu entorno. De forma que, define uma grande área de proteção do patrimônio edificado nas proximidades, criando diretrizes e recomendações para coibir a descaracterização dos bens de interesse histórico, preservando-os e coibindo também novas construções que impeçam sua visibilidade ou que modifiquem a ambiência do conjunto.



**Figura 128.** Poligonal de tombamento com a localização da Igreja Matriz de N. Sra. da Assunção, Viçosa do Ceará. FONTE: CASTRO, Liberal. Viçosa do Ceará. Parecer sobre tombamento federal de trecho urbano.

<sup>132</sup> Entrevista concedida a autora em outubro de 2023.

Nesse contexto, por volta de 2005, na gestão do governador Lúcio Alcântara, houve o interesse do Estado de financiar as obras de restauro dessa igreja, já então monumento nacional. Foram prometidos recursos para o restauro. Pela experiência arquitetônica em patrimônio histórico, os arquitetos Domingos Linheiro e Luciano Guimarães foram chamados para elaborar o projeto de restauro.



**Figura 129.** Igreja Matriz de N. Sra. da Assunção, Viçosa do Ceará. Antes do restauro com os tapumes da obra. FONTE: disponível em <<https://vicosace.blogspot.com/>> . Acesso em fevereiro de 2023.

Linheiro aponta os critérios que foram definidos para o projeto de restauro. Segundo ele, critérios seguidos naquilo que prevê as Cartas Internacionais :

O primeiro critério seria preservar e valorizar as características originais existentes na edificação. Não poderia ser diferente. Um outro critério seria a identificação de sistemas construtivos de elementos, formas e materiais que foram incorporados ao tempo. Manter elementos de valor histórico e estético mesmo de época posterior. Esses elementos posteriores contam a história da igreja e esses elementos não devem ser esquecidos. Deve ser posta a vista e deve ser entendida. Há também determinados elementos que pelas suas características de elementos sem valor, sem qualidade, espúrios, que poderiam



ser eliminados. Tiramos aquilo que não agregava valor e eram elementos espúrios. Claro que isso era baseado numa decisão de um corpo técnico.<sup>133</sup>

Outra preocupação seria deixar clara a marca da intervenção na utilização de novos materiais, por conta dos fundamentos atuais e da diferenciação entre o que é antigo e o que é novo. O que é novo pode ser proposto em função do novo uso, mas deve ser proposto de uma forma que esses elementos tenham qualidade, agreguem valor ao monumento. Deixamos claras as intervenções atuais. Outra coisa a se evitar é que as soluções duvidosas não pudessem mascarar o monumento ou dar a ideia de que aquilo era antigo. Seria o mesmo que fazer o novo com cara de antigo e isso jamais poderia ser admitido.<sup>134</sup>

Esse discurso é uma referência a alguns artigos da Carta de Veneza de 1964,

Durante as prospecções, foram feitos exames externos que ostentava antes do restauro uma grande escadaria que envolvia essa igreja toda...pela história teria sido executada no século XX. Então nós procuramos descobrir, recompor essa pequena elevação, aquele talude gramado que deixa a igreja acima da Praça Clóvis Beviláqua.<sup>135</sup>



**Figura 130.** Igreja Matriz de N. Sra. da Assunção, Viçosa do Ceará. Antes do restauro, escadaria envolvendo todas as fachadas da igreja. FONTE: Acervo Domingos Linheiro.

---

<sup>133</sup> Entrevista concedida a autora em outubro de 2023.

<sup>134</sup> Idem

<sup>135</sup> Idem

Assim, Domingos Linheiro explica como foram pensadas as intervenções de restauro na Igreja Matriz de Viçosa:

Externamente, fizemos as prospecções com a retirada da escadaria que estava em volta da igreja, feita no início do século XX. Não que ela não servisse. Mas é que a recuperação dos taludes gramados estava mais condizente com o estado que a igreja tinha anteriormente com este pequeno morrete. E isso foi feito. Fizemos uma entrada monumental e deixamos um grande adro para eventuais missas campais.



**Figura 131.** Igreja Matriz de Viçosa. Após o restauro, a nova escada acompanhada do talude gramado. FONTE: acervo pessoal de Beatriz Chaves, 2022.



**Figura 132.** Igreja Matriz de Viçosa. À direita, o entorno da igreja com edificações de relevância histórica. Fonte: acervo pessoal de Beatriz Chaves, 2022.



**Figura 133.** Igreja Matriz de Viçosa. Destaque para a base de elevação da igreja , acompanhada do talude gramado. Fonte: acervo pessoal de Beatriz Chaves, 2022.

Foram feitas prospecções no piso da nave desde a entrada, na coberta etc. Inclusive as relações que tinham os espaços, por acaso como se relacionariam com a igreja antiga.

Nós descobrimos o piso em tijoleira ainda existente. Apesar de que, todo o piso da nave estava com ladrilho hidráulico provavelmente de meados do século XIX, em muito bom estado. E a entrada no local correspondente ao sob o coro da igreja, achamos um piso todo em tijoleira. Inclusive o piso de ladrilho hidráulico que estava em muito bom estado.

Houve uma recomposição da tijoleira na Capela Mor. Tivemos também a recomposição de tijoleira sobre o couro, deixando isso mais como uma janela de conhecimento de que toda a igreja seria em tijoleira, porém não seria conveniente na época a retirada do ladrilho hidráulico posto no século XIX que estava em bom estado.<sup>136</sup>



**Figura 134.** Igreja Matriz de Viçosa. Destaque para a transição dos pisos entre a soleira. De um lado o ladrilho hidráulico e do outro o piso de tijoleira. Fonte: acervo pessoal de Beatriz Chaves, 2022.

---

<sup>136</sup> Entrevista concedida autora em outubro de 2023.



**Figura 135.** Igreja Matriz de Viçosa. Vista interna da porta de entrada principal para a rua. Destaque para o piso. Fonte: acervo pessoal de Beatriz Chaves, 2022.

Acho até que foi revelado também que muitas das paredes de áreas que já tinham sido incorporadas ao longo do tempo, não tinham amarração com a estrutura original da igreja. As duas sacristias laterais não tinham amarração com a parede da Capela Mor. Enquanto a parede da Capela Mor era de pedra a sacristia era de tijolo e a gente via uma fresta entre o tijolo .

O telhado com a retirada do forro existente, colado as tesouras. O forro relativamente novo. Inteiramente danificado pela ação do calor. O assoalho estava bastante estragado deixando amostra toda a estrutura da cobertura anterior. Na época de (nos anos de) 1860 passou por lá pela Ibiapaba e por Viçosa uma Expedição Científica chefiado pelo botânico Freire Alemão quando ele relata que a igreja era em telha vã. Não tinha o forro que nós identificamos agora.<sup>137</sup>

A igreja tinha uma só torre do lado direito de quem olha. Então esse estado, esses elementos foram muito importantes para as propostas futuras e para a obra de restauro. Nessa época, há um diálogo do Freire Alemão com o Padre José Bevilacqua que era o pároco da cidade, no sentido dele manter o forro pintado pelos jesuítas com auxílio dos indígenas e o forro estava muito estragado por conta da fumaça de velas. Já nessa época, o Freire Alemão identificava este valor muito grande desse forro para o patrimônio nacional.<sup>138</sup>

As prospecções fizeram que a gente identificasse uma área que era extremamente vinculada aos jesuítas da Ibiapaba, ao início da igreja, que era a Capela Mor com seu altar já inteiramente pintado de azul. Quando no restauro da Capela Mor, revelou-se com a retirada da tinta um trabalho magnífico que foi feito, revelou o antigo altar do século XVIII em toda a sua beleza. Neste caso, foi feita muito pouca recomposição de área de tinta. Praticamente foi só a decapagem da tinta azul colocada lá no século XX, cobrindo toda essa beleza que existia no altar do século XVIII.<sup>139</sup>

Então identificamos essa área como algo a se tentar restaurar: piso em tijoleira e o forro. Mantidos os arcos laterais que não eram da época, que não eram originais, mas era uma intervenção contemporânea que não tinha mais razão de ser retirada. Ela entrava como elemento novo que agregava valor a isso. Sabe-se que naquela época, a capela-mor não tinha esses arcos. Era relativamente fechada com entradas pela sacristia à direita ou à esquerda, ou as duas. Então nos demos ênfase maior a restaurar a Capela que era de feição jesuítica. Quanto ao resto da igreja, que sofreu várias alterações ao longo do tempo, inclusive com a colocação de arcos na nave. Não tinha porque retirar os arcos e fazer uma parede. Os corredores laterais serviam como naves laterais, o que ampliava a capacidade da igreja. Então foram mantidos esses arcos, mantendo uma cor branca pra toda a igreja destacando somente a talha pintada do Altar Mor e do arco Cruzeiro e o resto se manteve de forma neutra.<sup>140</sup>

---

<sup>137</sup> Entrevista concedida autora em outubro de 2023.

<sup>138</sup> Idem

<sup>139</sup> Idem

<sup>140</sup> Entrevista concedida autora em outubro de 2023.



**Figura 136.** Igreja Matriz de Viçosa. Os arcos na nave central, criando acesso para os corredores laterais. FONTE: acervo pessoal de Beatriz Chaves, 2022.

Quanto as imagens antigas que estavam distribuídas em alguns altares ao lado do Arco Cruzeiro. Altares feitos de uma forma extremamente grosseira a meu ver, tem a sua história ...por conta da limpeza que estava sendo feita, da qualidade que estava sendo dada a igreja , resolvemos valorizar as imagens do século XVIII com uma roupagem nova , com altares mais simples. Evidente que hoje esta ação não é muito bem entendida por aqueles que falam sobre essas intervenções, mas não sabem as teorias modernas de Restauro.

Havia um consenso que os altares que lá estavam eram desproporcionais a área, que não se usavam mais para as missas. As missas só podiam ser na Capela Mor e no altar lateral. Então, todos os altares nas naves laterais não serviam mais de altar. Então, resolvemos retirá-los. Talvez seja um ponto polêmico , porque hoje as pessoas pelo fato de terem sido retirados e expostos as imagens em elementos de aço e elementos modernos identificados , acham que não tem nada a ver com a igreja. O que é que tem a ver com igreja? Manter antigo algo de muito má qualidade estética ou fazer algo novinho parecido com o antigo. Preferimos usar uma solução mais moderna com lâminas de aço que valorizam as imagens do século XVIII que tem muito valor e é de muito interesse que fique exposto. Esse é um dos pontos polêmicos que evidentemente, nós arquitetos que estávamos fazendo o projeto, poderíamos

ter optado por deixar esses altares. Eles me incomodavam. Essa posição foi posta para a comunidade e em sua maioria apoiou não tinha porque a gente pensar a o contrário.

Eu considero que esse é um ponto polemico ainda. É preciso analisar com cuidado. Mas não colocar que o altar foi feito em tal época... Sim, ele tinha um valor histórico, mas tem o valor do restauro atual, da qualidade do espaço, da valorização do elemento novo, já que a igreja foi muito alterada. Inclusive com a construção de uma segunda torre que é posterior ao meados do século XIX . Lembre-se que a Missão da Ibiapaba, a Expedição Científica com o botânico Freire Alemão, fez um pequeno desenho de uma só torre, a torre direita. E eles construíram uma torre esquerda ao lado a imagem e semelhança da torre direita – evidentemente, foi mantida.

Identificamos ao fundo, além da Capela Mor, uma grande área construída, provavelmente no século XX, para ações da igreja, para uma nova sacristia etc. Ora essa envolvia a parede que era externa, a parede da Capela Mor. Nós fizemos prospecções e descobrimos a parede da Capela Mor ainda com a pátina do tempo que ficou exposta sem a construção dessa nova sacristia. O que fizemos foi manter essa área construída, pois era conveniente demolir, pois já estava lá. Então, aproveitamos para criar uma área a ser considerada memorial da igreja em relação as obras ...e deixando a mostra iluminada a parede antiga da Capela Mor que estava com tinta e não se tinha ideia do que era.

Conseguimos fazer uma subida, uma escada em aço para visualizar a antiga cobertura da Igreja antes da sua ampliação. A antiga cobertura cobriria apenas antiga capela-mor. A cobertura era em tesouras grandes de linha alta. Exatamente essa linha alta em forma de trapézio é que estava colocado esse forro pintado. Então, era possível visualizar por cima a cobertura antiga da igreja, preservada integralmente porque o forro estava lá de baixo. Era o chamado forro pintado. E sobre essa cobertura uma nova cobertura a mais de dois metros de altura que unificava praticamente a cobertura toda. Então deixamos essa vista como mais alguma coisa a se visualizar quando da visita à igreja.<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> Idem





**Figura 137.** Igreja Matriz de Viçosa. Vista interna com destaque para o altar e a estrutura de madeira aparente do telhado com linhas formando um trapézio. Fonte: acervo pessoal de Beatriz Chaves, 2022.

Foi garantida a acessibilidade a todas as áreas da igreja, exceto ao coro. Foi proposto uma nova iluminação, valorizando os painéis do forro pintado. E valorizando de certa forma a estrutura aparente da cobertura. Foram colocados refletores nas colunas laterais iluminando o forro. Luz difusa sobre a nave e valorizando esse forro antigo. Sobre o forro que antigamente seria a telha vã, revelada no século XIX pelo Freire Alemão na Missão Científica, resolvemos colocar um lambri de madeira, que chamamos guarda pó. Sobre esse guarda pó uma manta térmica de sobre cobertura para evitar a foligem e o pó que

normalmente caiem. É uma proposta nova e perfeitamente identificável como nova.

Nessa fala, o arquiteto reuniu uma quantidade de instalações e intervenções que foram feitas para o funcionamento mais confortável dos fiéis da igreja. Como local de visitação pública, o projeto teve preocupação com o acesso de pessoas com mobilidade especial, de forma que foram criadas rampas laterais para vencer o desnível num caminhar seguro e autônomo (figura 114). O espaço do coro a que ele se refere, situa-se em nível superior acima das portas de entrada da fachada principal, tendo acesso apenas por escada, havendo também um controle que restringe a subida de pessoas não autorizadas. A iluminação nova veio para dar visibilidade aos painéis artísticos e assim valorizá-los, além de demarcar a sequência de colunas e arcos com pontos de luz. Parte do forro também recebeu uma proteção térmica e que diminui o contato com a poeira da cobertura. Assim, todos esses novos equipamentos ou itens de conforto e segurança integram-se a edificação antiga para dar continuidade ao seu uso.



**Figura 138.** Igreja Matriz de Viçosa. Vista da fachada lateral com as rampas novas e da fachada posterior. Fonte: acervo pessoal de Beatriz Chaves, 2022.

As fachadas foram pintadas de branco, tendo apresentado várias camadas de tintas de cores diferentes executadas em várias épocas. Não sendo possível afirmar a relevância de histórica de alguma dessas camadas, decidiu-se pela cor branca por ser uma cor neutra, discreta e por amenizar a temperatura na alvenaria por meio da reflexão da luz solar. Também é possível observar que nessas fachadas há uma regularidade nas esquadrias, algumas janelas e portas fingidas, além de arcos plenos, certamente feitos no século XIX (CASTRO, 2001,p. 69).



**Figura 139.** Igreja Matriz de Viçosa. Fachada posterior. FONTE: acervo pessoal de Beatriz Chaves, 2022.

O arquiteto Domingos Linheiro encerra seu depoimento sobre o restauro da Igreja Matriz de Viçosa afirmando satisfação sobre o projeto. Ressalta que foram consideradas alterações significativas no espaço, destacando a abertura dos arcos internos e a consequente criação das naves laterais no século XIX. Reafirma que a intervenção trouxe a distinguibilidade entre elementos novos e preexistentes, apesar do questionamento sobre a substituição de altares laterais por novos e de desenho mais simples. Além disso, ele lembra que novas prospecções históricas podem ser feitas em busca de outras marcas construtivas, confirmando, por exemplo, a existência das bases de um cruzeiro na frente da igreja e das alvenarias internas que dividiam a nave central por meio de corredores.

Acho que o resultado foi excelente. A obra teve uma grande repercussão e uma grande aceitação. Havendo neste caso uma dosagem muito interessante do antigo do que tinha aquele valor do século XVII e da proposta nova que foi aberto arcadas na sua nave. Esse contraste fica visível: a diferenciação entre o novo e o antigo. Há de se destacar a primorosa restauração do altar jesuítico e dos painéis de forro pintados. É uma obra que eu não teria reparos a fazer neste momento, a não ser a questão da dúvida sobre os altares laterais julgados na época espúrios, de muito má qualidade, o que foi aceito pela comunidade.<sup>142</sup>

---

<sup>142</sup> Entrevista concedida autora em outubro de 2023.

### 3.4. Sobrado Dr. José Lourenço (Fortaleza) - 2007

O Sobrado Dr. José Lourenço localiza-se na Rua Major Facundo, número 154, no bairro Centro da cidade de Fortaleza. Sua quadra é limitada pelas ruas Senador Alencar, Castro e Silva e Barão Do Rio Branco. Faz proximidade com outros prédios e espaços de evidente relevância histórica (pouco mais de 200 metros), como o Museu da Indústria, a Santa Casa de Misericórdia e o Passeio Público.

Segundo o arquiteto e pesquisador Liberal de Castro, este sobrado foi construído entre 1845 e 1854, não sendo possível a precisão sobre a duração de sua obra. Localizado na chamada Rua da Palma, hoje Rua Major Facundo, chamava a atenção pela altura. Destacava-se dos outros prédios, pois era o único com três níveis: um térreo e dois pavimentos. Com sua volumetria e fachadas, a arquitetura do sobrado era sinônimo de distinção social nessa época, sendo comumente associada às famílias mais abastadas da cidade.

É uma das primeiras edificações no Ceará construídas com essa altura. Segundo Gilmar de Carvalho:

O sobrado do dr. José Lourenço tem uma especificidade, como chama a atenção do professor Liberal de Castro: seus três andares, frequentes no Recife, eram inéditos pelas bandas de cá. Assim sendo, além de belo em seus detalhes de florões, azulejos e rosáceas, ele tinha o ar insolente de quem olhava a cidade de cima. Era o mais alto, esguio e, por isso mesmo, elegante.<sup>143</sup>

Na justificativa de tombamento do Sobrado em 2004, o professor Liberal de Castro afirma o “evidente mérito arquitetônico da edificação”, como “um valioso exemplar remanescente de uma tipologia arquitetônica quase desaparecida na cidade”, ressaltando a precariedade na conservação do imóvel.

Em entrevista com Domingos Linheiro, o arquiteto também ressalta essa importância arquitetônica:

O Sobrado do Dr. José Lourenço foi tombado como patrimônio estadual pelo seu notável mérito arquitetônico remanescente de uma tipologia arquitetônica que remonta o período colonial e essa tipologia foi usada largamente até o século XIX. Atendia inicialmente as funções de comércio no pavimento térreo e moradia nos demais pavimentos. A construção do sobrado com sua linguagem neoclássica, de certa forma restrita as fachadas, ostenta

---

<sup>143</sup> **O Sobrado do Dr. José Lourenço.** Associação Amigos do Museu do Ceará [organizador]. Fortaleza; expressão Gráfica e Editora Ltda, 2007, p. 10.

modernização da arquitetura de meados do século XIX. | Isso bem era refletido na qualidade dos materiais empregados, no tratamento decorativo das empenas menos pesadas do que as construções de períodos anteriores.<sup>144</sup>



**Figura 140.** Sobrado José Lourenço depois do restauro. Imagem da fachada principal.

---

<sup>144</sup> Entrevista concedida a autora em outubro de 2023.

O prédio foi construído com a função de servir como residência e consultório do Dr. José Lourenço de Castro e Silva, um conhecido médico sanitarista. Durante a estadia do médico, o térreo era utilizado como consultório para atendimentos de seus pacientes e os níveis superiores como moradia de sua família.

Depois da morte do médico em 1874<sup>145</sup>, a edificação abrigou o Tribunal de Relação do Ceará (1875)<sup>146</sup>, a Junta Comercial (1895), a Fênix Caixeiral, a Prefeitura Municipal de Fortaleza e teve usos diversos como oficina de marcenaria, bordel e casa de sombrinhas. Nos anos de 1950 foi ocupado por um bordel chamado Boate Marajá<sup>147</sup>, sendo utilizado como prostíbulo por mulheres e seus clientes. A diversidade destes usos foi possibilitada pela extensão de sua área, a significativa quantidade de cômodos e algumas alterações construtivas. Assim, essas variadas ocupações sociais deixaram suas marcas na arquitetura do sobrado.

Assim comenta o historiador cearense Francisco Régis Lopes sobre os diversos usos do sobrado.

Assim sendo, não teríamos mais uma definição a priori: a casa do dr. José Lourenço. No lugar desse mito fundador apareceriam várias casas, inclusive uma "casa de recurso", que a ali funcionou pelos arredores de 1940, quando a rua Major Facundo passou a abrigar, de modo mais assíduo, outros estabelecimentos da mesma estirpe. Também entrariam em cena o

---

<sup>145</sup> **Ver Cronologia: dr. José Lourenço de Castro Silva in O Sobrado do Dr. José Lourenço.** Associação Amigos do Museu do Ceará [organizador]. Fortaleza; expressão Gráfica e Editora Ltda, 2007, p. 105: 13 de agosto. Falece José Lourenço de Castro Silva, com anos, enfermidade. Na nota de falecimento o jornal Cearense 66 anos acometido por exalta a biografia exemplar do médico da pobreza, atribuindo-lhe a qualidade de homem proeminente. O noticiário é de tom laudatório, algo característico dos textos póstumos: de modo retrospectivo pontua a história de vida de José Lourenço. Na mesma nota, verifica-se: "Importantíssimos serviços prestou à província nas quadras calamitosas por que passou durante as terríveis epidemias de febre amarela e cólera-morbus em 1853 e 1862". E em seguida ressalta: "Sua perda é irreparável, para a pobreza, cujas lágrimas muitas vezes enxugou como homem da ciência e como médico filantropo e humanitário; para a família do qual era ele um chefe estremecido e dedicado, um modelo de virtudes; e para o partido de cujo diretório fazia parte atualmente, ao qual muito auxiliava com seus conselhos e sua longa experiência dos negócios políticos da província" (Cearense, 15 ago. 1874).

<sup>146</sup> Sobre o [Tribunal da Relação. Ver em **O Sobrado do Dr. José Lourenço**. Associação Amigos do Museu do Ceará [organizador]. Fortaleza; expressão Gráfica e Editora Ltda, 2007, p. 44. No dia 20 de abril de 1875 o tribunal foi transferido para o sobrado do dr. José Lourenço. Gustavo Barroso, nas suas memórias sobre os fins do século XIX e os inícios do XX, registrou a imagem que ele tinha do edifício. No livro *Coração de menino*, cuja primeira edição é de 1939, quando ele vivia a maturidade de sua política de manipulação da memória, garantiu que espiava "pelas vidraças do segundo andar do sobradão do velho José Lourenço, cuja fachada é toda forrada de antigos azulejos, as sessões do Tribunal da Relação com os desembargadores de beca e cabeça encanecida: Domingues Carneiro, Francisco Pauleta, Oliveira Praxedes, Amorim Garcia, Paiva, Sabino do Monte" (Barroso, 1989a, p. 89).

<sup>147</sup> Sobre as "pensões alegres". Ver em **O Sobrado do Dr. José Lourenço**. Associação Amigos do Museu do Ceará [organizador]. Fortaleza; expressão Gráfica e Editora Ltda, 2007, p. 48. O memorialista [Royal Briar faz um inventário citando nomes e localizações. Percorrendo a rua Major Facundo, ele esclarece, "estavam a 'Ubirajara', que ocupava o imenso sobrado do Barão da Ibiapaba, a 'Maraja', no palacete que servira de residência a José Lourenço e a 'Estrela', entre a Casa Villar e a Casa Conrado Cabral" (Lopes, 1989, p. 207).

funcionamento de um tribunal no final do século XIX, os estabelecimentos comerciais do térreo, as ruínas no início do século XXI, a atual proposta de transformá-la em museu...

A sua relevância histórica reside nas várias sociabilidades que existiram ao longo do tempo, com indivíduos e grupos diferentes – alguns ilustres, outros comuns –, que estavam ali para dar sentido as funções que o prédio oferecia a cada período. Nele foi possível espacializar memórias de morada, de encontros jurídicos, institucionais, de comércio e de lazer, compondo de alguma forma a história do cotidiano fortalezense, de partes do século XIX e do XX.

Sua arquitetura de sobrado é relevante pela sua materialidade, por ter uma volumetria alta, destacada na sua rua de casas térreas na época da construção, pelo valor decorativo dos ornamentos que compunham sua fachada (cornijas e frisos de azulejos emoldurando suas janelas) e demais elementos no interior do prédio (pinturas parietais e ladrilhos hidráulicos). Assim, mereceram conservação e restauro pelas técnicas construtivas utilizadas nas alvenarias, cobertas e suas estruturas, nos pisos, portas, janelas, escadas e revestimentos que apresentaram algum valor arquitetônico associado a sua época.

Linheiro lembra que o “prédio foi comprado pelo governo do Estado na administração do Dr. Lúcio Alcântara, para instalar o Museu de Antropologia. Um determinado segmento do museu histórico. E assim foi feito.” Ressalta quatro premissas que foram exigidas em 2005 pelo governo estadual no projeto de restauro: 1. Preservar e valorizar as características originais do edifício; 2. Identificar os elementos incorporados ao longo do tempo; 3. Manter aqueles considerados de valor histórico e estético; 4. Eliminar os elementos considerados comprometedores do monumento. Percebe-se que nessas premissas há forte influência da carta de Veneza de 1964.

O arquiteto comenta sobre o estado de degradação do sobrado:

O prédio estava muito deteriorado, muito estragado com uma parte muito grande do puxado atrás...já estava demolido. Mas, alguma coisa original existia apesar das várias alterações que ocorreram ao longo do tempo por conta das novas funções.

O estado de deterioração do prédio definiu a urgência de restauro, sendo visível logo na sua fachada principal. O abandono e a sequência de usos sem um cuidado especial,

trouxe danos para os revestimentos de reboco e pintura, para a azulejaria de suas molduras, para as esquadrias e demais elementos decorativos desta frente (ver figura 141).

Em todo o prédio, diversas patologias foram encontradas: desprendimento do reboco, sujidades, mofo, ferrugem,



**Figura 141.** Sobrado José Lourenço. Fachada principal em estado de deterioração com diversas patologias antes do restauro. FONTE: **O Sobrado do Dr. José Lourenço.** Associação Amigos do Museu do Ceará [organizador]. Fortaleza; expressão Gráfica e Editora Ltda, 2007.

Linheiro destaca a descaracterização dos vãos da fachada (ver figura 142) pra adaptação de uso comercial: “Na fachada principal as prospecções indicaram a presença de três portas. Duas dessas foram transformadas numa grande porta de garagem (uma porta de enrolar).”<sup>148</sup>

---

<sup>148</sup> Entrevista concedida a autora em outubro de 2023.





**Figura 142.** Imagem da fachada principal mostrando a abertura de uma porta larga de garagem, em substituição a outras duas de menor largura.

Fonte: <https://direitosurbanosufc.tumblr.com/patrimonio>. Acesso em 20 de maio de 2023.

Eram visíveis as marcas de demolições e descaracterizações diversas. No espaço onde hoje está uma biblioteca, antes do restauro, estavam lá os sinais de destruição misturados com resquícios do passado. Nesse espaço, por exemplo, é possível observar nesse vão a céu aberto (ver figura 143): a vedação de dois vãos de janelas com tijolo cerâmico e argamassa; o desprendimento do reboco expondo a técnica construtiva da época (o tijolo ...); uma parte de uma alvenaria lateral feita com tijolo cerâmico comum, evidenciando uma espécie de emenda; camadas falhas de tinta verde com manchas de umidade; a pintura da furos na parede do fundo onde deveria encaixar a estrutura de madeira do piso desse pavimento; a ausência do piso e da estrutura dele; a ausência da coberta e da sua estrutura.



**Figura 143.** Espaço ainda degradado onde hoje está a biblioteca do sobrado. Entre as janelas, a pintura na parede uma mulher. Fonte: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.

Linheiro fala sobre o estado de abandono do prédio e a necessidade de reconstrução:

Sem utilização durante muito tempo, até ser desapropriado pelo governo do estado, o sobrado passou por um processo de arruinamento progressivo com o desmoronamento total das áreas dos compartimentos de serviços no fundo do lote. Parte da fachada posterior ruiu, destruindo muros de alvenarias, telhados, pisos e forros. Os cômodos de serviço foram totalmente arruinados. Havia a preocupação de reconstituir as partes que ruíram, correspondente as dependências de serviço da edificação primitiva e para isso nós tivemos como base o levantamento gráfico de autoria dos alunos do curso de Arquitetura da Universidade Federal do Ceará.<sup>149</sup>

---

<sup>149</sup> Entrevista concedida a autora em outubro de 2023



**Figuras 144 e 145.** Imagens dos fundos do edifício com ruínas, desmoronamentos e demais degradações, onde antes havia o setor de serviços. Fonte: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.



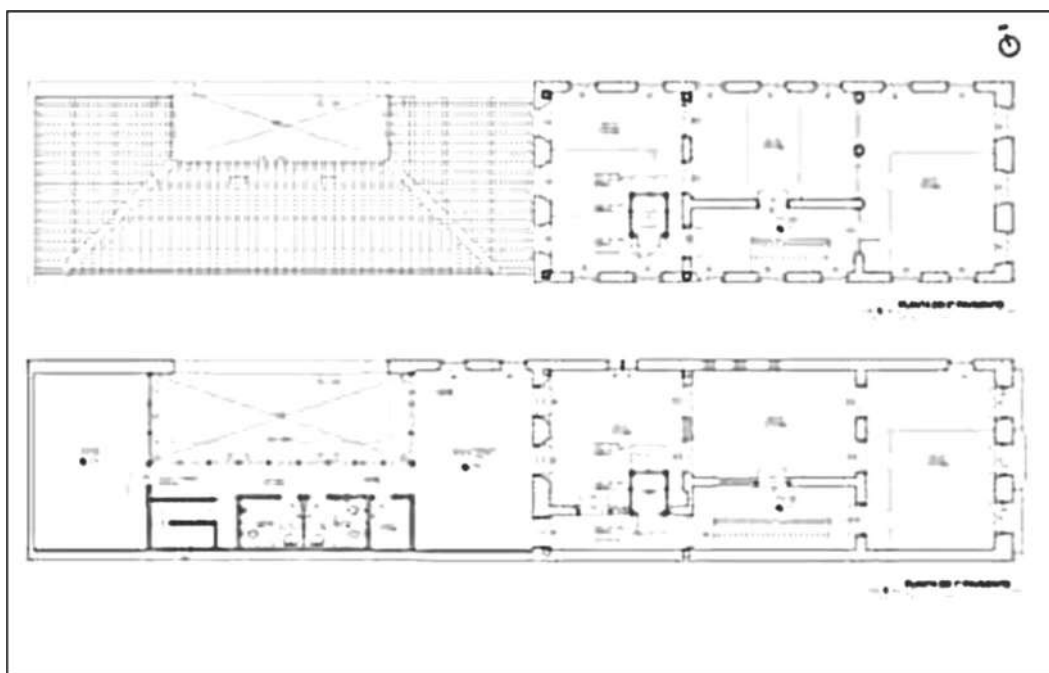
**Figura 146.** Ausência de manutenção. Arco de porta e estrutura do piso. Fonte: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.

O projeto de restauro e readequação de uso do Sobrado José Lourenço foi feito com a coautoria do arquiteto Luciano Guimarães. Linheiro comenta sobre o projeto de readequação de uso e a definição do Programa de Necessidades:

Foi definido o Programa de Necessidades e a localização para disposição do acervo e das atividades de apoio, bem como os elementos de circulação

vertical, climatização, iluminação, instalações de conforto, sanitários, proteção contra incêndio etc<sup>150</sup>

Analisando as plantas de cada pavimento (ver figura 147), é possível perceber: a adaptação de um amplo programa de funções permitida pela extensão do lote comprido; os traços do desenho da antiga alvenaria junto aos traços mais delgados da intervenção contemporânea; a distribuição das atividades no bloco principal e no bloco de apoio; a maioria das áreas de exposição no bloco principal; banheiros, administração e biblioteca estão no bloco de apoio; pela maior altura do bloco principal, é possível ver do segundo pavimento, o telhado do bloco de apoio mais abaixo; a inclusão do elevador próximo da antiga escada, centraliza dois tipos de circulação vertical diferentes; a locação de uma nova escada de estrutura metálica no bloco de apoio; a criação de um pátio central ajardinado do lado norte, permitindo a abertura de janelas, a iluminação e a ventilação natural num espaço de convivência; a localização dos novos banheiros próximos ao jardim e ao bar (locais de encontro e lazer); a larga espessura das alvenarias antigas com função estrutural; o alinhamento vertical dessas paredes em todos os níveis, coincidindo apoios e pontos de circulação; o alinhamento vertical das aberturas antigas de portas e janelas, dando sentido a regularidade presente nas fachadas.



**Figura 147.** Sobrado José Lourenço. Plantas do 1º e 2º pavimento. Fonte: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.

<sup>150</sup> Entrevista concedida a autora em outubro de 2023.

Ele explica sobre a divisão das áreas principais do edifício e dois grandes blocos, o principal e o de apoio:

Para melhor compreensão do edifício, identificamos o primeiro bloco como bloco principal que corresponde a parte do edifício com 3 pavimentos e o outro bloco nós chamamos de bloco de apoio. Que corresponde a parte que estava em processo de desmoronamento muito acentuado e que deveria ser recomposta para funcionar o apoio as atividades do museu. Então, foi definido no pavimento térreo, salas de exposição, assim como no segundo pavimento e no terceiro pavimento todas as salas eram ligadas ao chamado Museu de Antropologia. Nós colocamos também na parte térrea um espaço de convivência, uma pequena copa. Acima disso nós colocamos uma sala de exposição, uma espécie de memorial do restauro e nas áreas do fundo foi reservado para biblioteca e anexos ligados a isso.<sup>151</sup>

Uma maquete eletrônica (ver figura 148) mostra a proposta descrita nessa fala do arquiteto, com a distribuição do programa de necessidades. À esquerda da imagem, vê-se a entrada do edifício e a marcação regular das aberturas na fachada. O chamado bloco principal é mais alto e ocupado com salas de exposição nos seus três níveis. À direita, observa-se o bloco de apoio conectado por circulações horizontais. Mais baixo que o bloco principal e nos fundos do prédio, o bloco de apoio foi pensado inicialmente para o abrigo de funções anexas, como a videoteca, a administração e outras exposições.



**Figura 148.** Imagem da maquete eletrônica com a proposta de readequação dos níveis. Corte longitudinal mostrando a conexão entre o bloco principal e o bloco de apoio. Fonte: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.

---

<sup>151</sup> Idem.

Na proposta, a conexão vertical entre os três níveis é garantida pela inserção de um elevador (ver figura 148 e 149), um elemento novo que atende também as questões de acessibilidade para pessoas com mobilidade reduzida. Também foi considerada essa circulação vertical, por meio da conservação da escada antiga existente (ver figura 149), de forma a permitir os acessos internos em pontos diferentes do sobrado.



**Figura 149.** Imagem de corte longitudinal mostrando o bloco principal. À esquerda, o novo elevador com acesso aos três níveis e no centro, a antiga escada. Legenda : 1. Entrada; 2. Espaço expositivo; 3. Hall mezanino; 4. Espaço café do Zé; Fonte: Cartilha Percursos Históricos: conhecendo o Sobrado Dr. José Lourenço.

Ver em: [https://issuu.com/sobrado154/docs/cartilha\\_sobrado\\_-\\_vers\\_o\\_virtual\\_final](https://issuu.com/sobrado154/docs/cartilha_sobrado_-_vers_o_virtual_final).

Linheiro explica sobre a ligação entre as escadas e a criação desse novo nível intermediário, possibilitando a construção de banheiros e outras atividades de serviço (ver

figura 126). A altura do primeiro patamar da escada antiga é a mesma altura definida para uma nova passarela que contorna o mezanino. E essa altura coincide com o nível do primeiro lance da escada nova no bloco de apoio, criando, dessa forma, um caminho contínuo.

Há um patamar da escada principal que sobe no sobrado ao primeiro lance de escada e assim em diante até o terceiro piso... Neste primeiro patamar, estendendo esse patamar e passava debaixo da área onde seria esse puxado que estava desmoronando. Então nós fizemos esse nível intermediário ganhando um espaço importante para a administração. Uma forma de criar uma área útil a mais para colocar parte de sanitários, área de serviços, a própria administração do imóvel.<sup>152</sup>

Assim, outra escada foi inserida próxima ao bloco de apoio (ver figura 150). Ela faz parte das novas intervenções, surgindo na proposta como um elemento de conexão entre as atividades do bloco de apoio nos fundos e a parte central do edifício, onde estão os banheiros e em seguida, os demais caminhos que levam ao bloco principal.



**Figura 150.** Imagem de corte longitudinal mostrando o bloco de apoio, a nova escada, os novos banheiros e a altura dos níveis. Legenda: 4. Espaço Café do Zé; 5. Mezanino; 6. Biblioteca; 7. Depósito; 8. Administrativo; 9. Auditório. Fonte: Cartilha Percursos Históricos: conhecendo o Sobrado Dr. José Lourenço. Ver em: [https://issuu.com/sobrado154/docs/cartilha\\_sobrado\\_-\\_vers\\_o\\_virtual\\_final](https://issuu.com/sobrado154/docs/cartilha_sobrado_-_vers_o_virtual_final).

A altura generosa do pé-direito no bloco principal, possibilitou a criação de acessos alinhados com os novos níveis criados para o bloco de apoio. Esses novos níveis foram propostos com alturas suficientes para a locação dos banheiros e outros serviços, sem prejuízo

<sup>152</sup> Entrevista concedida a autora em outubro de 2023.

da qualidade espacial, apesar da altura menor em relação aos espaços do bloco principal. Nesse sentido, vale ressaltar aqui a qualidade arquitetônica do antigo sobrado, amparando-se também nessas alturas. Esse pé-direito com quase 5,00 m de altura é uma característica que gera espaços de ambiência confortável, possibilitando a permanência prolongada e a inserção facilitada de novas instalações e estruturas.

O arquiteto destaca que esses novos níveis, as circulações (passarelas) e a nova escada foram feitas de estrutura metálica (ver figura 151) para que esses novos elementos não fossem confundidos com elementos da arquitetura preexistente do sobrado. Assim, a cor vermelha também destaca essa intenção de distinguibilidade material e segue como uma marca nos seus projetos (ver figuras 127 e 128). “ Ora, mas como é uma criação nova, essa nova proposta deveria ostentar a marca do seu tempo. Fizemos toda ela em estrutura metálica e fica bem visível a sua existência e a sua época quando se entra nesse edifício”<sup>153</sup>.



**Figura 151.** No mezanino, passarela com guarda-corpo em estrutura metálica na cor vermelha e a vista para o jardim do pátio central. No centro, a sequência de pilares robustos e antigos apoiando as novas estruturas. Fonte: Acesso em

---

<sup>153</sup> Entrevista concedida a autora em outubro de 2023.





**Figura 152.** O mezanino e o bar no térreo. Dividindo o pé-direito, a passarela de estrutura metálica atravessa o térreo e conecta o bloco de apoio com o bloco principal. Fonte: acervo do arquiteto Domingos Linheiro.



**Figura 153.** O mezanino de frente para o pátio central ajardinado. No fundo, a continuação da estrutura metálica vermelha apoiando o piso da administração. Fonte: acervo do arquiteto Domingos Linheiro.

Em meio a intenção de preservar as características originais do prédio, assim como conhecer sua evolução construtiva, a prospecção histórica tem profunda importância nesse sentido. No Sobrado José Lourenço, os trabalhos de restauro foram amparados por esses exames realizados pela Escola de Artes e Ofícios Thomas Pompeu Sobrinho – EAOTPS. Feitos entre os anos de 2006 e 2007, essas investigações foram fundamentais para a utilização de materiais adequados na conservação do monumento.



**Figura 154 e 155.** Equipe de prospecção e restauro da EAOTPS, 2006. FONTE: <https://www.instagram.com/sobrado154/>. Acesso em fevereiro de 2023.

Assim, foram descobertas as sequências de camadas de tintas sobrepostas ao longo do tempo em cada ambiente. Logo no térreo, na primeira sala de exposição, por debaixo de várias tintas, foi encontrada uma camada de tinta rosa, configurando uma das mais antigas do edifício. Dada a especial temporalidade dessa tinta, decidiu-se no projeto de restauro que a cor rosa seria a cor predominante para as paredes desta sala (ver figuras 156 e 157).

Nas prospecções também foram descobertos detalhes de pinturas decorativas feitas a meia altura de algumas paredes. Eram desenhos com detalhes de cachos de uvas e folhas emoldurados por uma faixa que se estende pelas paredes. As faixas são interrompidas apenas

pelos vãos das portas na altura dos seus arcos. Configuram assim, pinturas parietais, pois foram executadas diretamente nas paredes. Esses detalhes artísticos foram descobertos por baixo de outras tintas, necessitando de um trabalho minucioso de conservação e restauro (ver figura 135).



**Figura 156.** No térreo, a Sala Rosa com a faixa de pintura parietal atravessando de uma sala de exposição para outra. FONTE: <https://www.instagram.com/sobrado154/>. Acesso em fevereiro de 2023.



**Figura 157.** A Sala Rosa e a pintura parietal interrompida pelo vão das portas. FONTE: <https://www.instagram.com/sobrado154/>. Acesso em fevereiro de 2023.



**Figura 158.** Sala de exposição no térreo e a permanência da faixa de pintura parietal. FONTE: <https://www.instagram.com/sobrado154/>. Acesso em fevereiro de 2023.

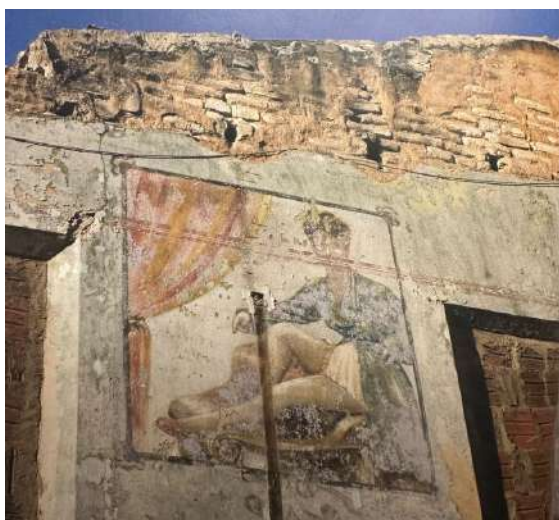


**Figura 159.** Detalhe de pintura parietal com cachos de uvas e folhas. FONTE: <https://www.instagram.com/sobrado154/>. Acesso em fevereiro de 2023.

Outra pintura artística que mereceu atenção nos trabalhos de prospecção e restauro, foi aquela encontrada no alto de uma parede do chamado bloco de apoio. Conhecida hoje como a “Meretriz”, a gravura é a pintura colorida de uma mulher sentada com roupas íntimas. De unha pintada de vermelho, com braço apoiado no joelho, mostrando sutilmente suas pernas nuas, ela olha fixamente para o observador, parecendo se apresentar aos visitantes (ver figuras 160 e 161). Corresponde a um registro da época em que o prédio serviu para uma das “pensões alegres”.



**Figura 160 e 161.** A Meretriz sentada. Detalhe da mão com unha pintada. Fonte: <https://www.instagram.com/sobrado154/>. Acesso em fevereiro de 2023.



**Figura 162 e 163.** Pintura da meretriz antes do restauro. O mesmo painel encoberto por outras camadas de tinta. Fonte: <https://www.instagram.com/sobrado154/>. Acesso em fevereiro de 2023.



**Figura 164.** Espaço restaurado e ocupado pela biblioteca. Entre as janelas, a pintura da Meretriz. Fonte: <https://www.instagram.com/sobrado154/>. Acesso em fevereiro de 2023.

Na fachada, as prospecções revelaram diversos danos para a azulejaria que emoldurava os vãos das portas e janelas. Os azulejos também estavam presentes em passagens internas revestindo e decorando arcos nas portas. Muitas dessas peças estavam bastante deterioradas ou ausentes em algumas esquadrias. O arquiteto Linheiro comenta sobre a especificidade da azulejaria no Sobrado José Lourenço.

A recomposição de azulejos da fachada ...Esse prédio ostenta azulejos de uma forma diferente. A azulejaria de fachada normalmente pegava os panos da parede...os elementos de cercadura, cornijas, cunhais tudo isso eram em massa. Aqui no Sobrado José Lourenço houve essa inovação, e os azulejos foram colocados exatamente nas cercaduras das portas.<sup>154</sup>

---

<sup>154</sup> Entrevista concedida a autora em outubro de 2023.



**Figura 165 e 166.** Fachada do Sobrado José Lourenço antes e depois do restauro. Recomposição dos azulejos. Fonte: **O Sobrado do Dr. José Lourenço.** Associação Amigos do Museu do Ceará [organizador]. Fortaleza; expressão Gráfica e Editora Ltda, 2007.

Aqui novamente o trabalho da Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu e a colaboração com especialistas:

[...]e eles estavam muito estragados, pelo fato de não haver recursos extras para a continuação desse serviço, nós optamos por recompor de uma forma inusitada esses azulejos. Como a base desses azulejos era relativamente branca com elementos decorativos azuis, foram compradas cerâmicas cuja espessura era mais ou menos compatível com a espessura do azulejo português antigo. Essa cerâmica era de “segunda” e foi cortada em maquina com a mesma dimensão dos azulejos. Foi feito o desenho em cima, um trabalho feito pela Escola de Artes e Ofícios e foi feita essa pintura esmalte, indo pro forno. Praticamente se refez o azulejo existente.<sup>155</sup>

Linheiro comenta sobre o restauro dos azulejos e a dificuldade de importar azulejos portugueses, sendo mais conveniente a fabricação local semelhante. Os novos azulejos podem ser confundidos visualmente com aqueles originais da época de construção do sobrado:

Há ligeiras diferenças entre o outro e isso não incomodava, inclusive identificavam uma peça nova da peça antiga. Esses azulejos originalmente, as vezes apresentam tonalidades diferentes, depende da fornada etc, etc. Então

---

<sup>155</sup> Entrevista concedida a autora em outubro de 2023.

foi feita recomposição. Outra forma seria a compra, ou seja, mandar fazer esses azulejos em oficina própria como na Fábrica Viúva Lamego em Lisboa. Seria muito caro o transporte por avião e o feitiço dessas peças. Por isso optamos por uma solução doméstica que com um pouco de atenção, nota-se a ligeira diferença entre o antigo e as novas peças propostas.<sup>156</sup>



**Figura 168.** Portal com moldura de azulejos.



**Figura 169.** Piso de ladrilho.

FONTE:< <https://www.instagram.com/sobrado154/>> Acesso em fevereiro de 2023.

O arquiteto conta que se buscou a preservação daqueles pisos que estavam em bom estado tentando reuni-los num mesmo espaço.

Os pisos foram trocados. Os pisos que eram todos de madeira sobre barrotes. Tivemos o cuidado de separar todos os pisos que estivessem em boas condições para colocá-los num único lugar, pra ter o piso autentico da época. E nos outros eram pisos de madeira novos a exemplo do que tinha antigamente.<sup>157</sup>

Linheiro encerra seu depoimento sobre o Sobrado José Lourenço, justificando os excessos das intervenções pela mudança de uso. Para o arquiteto, nem sempre é possível

---

<sup>156</sup>Entrevista concedida a autora em outubro de 2023.

<sup>157</sup> Idem.



atender ao princípio da mínima intervenção, pois as questões do programa de necessidades se sobrepõem a esse cuidado no restauro, indo muitas vezes de encontro ao desejo do próprio arquiteto.

Quando se trata de uma Reversão de Uso é evidente, é normal que a mínima intervenção pode não ser tão mínima quanto você deseja. Você está mudando de uso, você tem que adaptar aquele edifício nas novas funções. Quando essas novas funções exigem alteração radical no programa, aí você não faz. Mas você como arquiteto não pode dizer: Eu não faço.<sup>158</sup>

---

<sup>158</sup> Entrevista concedida a autora em outubro de 2023.

### 3.5. Museu da Indústria (Fortaleza)



**Figura 170.** Museu da Indústria. Desenho de Domingos Linheiro FONTE: Acervo Domingos Linheiro.

A localização do prédio do Museu da Indústria tem bastante significado urbanístico para a história da arquitetura cearense. É um prédio de fácil visibilidade, pois localiza-se na esquina formada pela rua Dr. Joao Moreira e rua Floriano Peixoto, sendo possível apreender sua volumetria e arquitetura externa. A frente do sobrado é voltada para uma praça bastante arborizada, o Passeio Público<sup>159</sup> e para rua Dr. Joao Moreira, o chamado “Corredor Cultural” do Centro de Fortaleza, uma via com várias arquiteturas de notada relevância histórica: o Forte Nossa Senhora da Assunção, o Passeio Público, o Hospital Santa Casa de Misericórdia, a antiga Cadeia Pública (atual EMCETUR) e a Estação João Felipe.

---

<sup>159</sup> Praça tombada pelo IPHAN, um símbolo das vivências da *Belle Époque* cearense construída no século XIX.

Data de 1871, seu primeiro uso como a sede da Sociedade União Cearense, o chamado “Clube Cearense”. Nos anos seguintes abrigou o Grande Hotel do Norte com destaque para o espaço da primeira sorveteria do Ceará. Em 1895, o prédio acolheu por cerca de 40 anos a sede dos Correios (figura 01), período em que ainda não tinha passado por uma reforma de ampliação. Em 1935, foi a vez da empresa inglesa que fazia a gestão dos serviços de energia elétrica, *The Ceará Tramway Light & Power*. A partir dessa última aquisição pela companhia elétrica, os registros fotográficos das fachadas mostram uma ampliação da parte posterior do sobrado.



**Figura 171.** Fotografia feita durante a sede dos Correios, antes de 1935. Sobrado sem a ampliação de sua parte posterior. Fonte: Acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro

É um sobrado de planta retangular com térreo e um pavimento. Foi ampliado provavelmente após 1935 com as mesmas características construtivas. Com características da arquitetura neoclássica (figura 171 e 172), suas fachadas possuem vergas em arco pleno, platibandas sobrepostas às cornijas, arremate dos cunhais e pilastras em pináculos e coruchéus, simetria no plano da fachada principal e regularidade na disposição e dimensões das portas e janelas. Também apresenta inovações provenientes da Revolução Industrial, marcadamente na presença do ferro em muitos elementos arquitetônicos: escada metálica em ferro fundido com

desenho rebuscado no vestíbulo de acesso e, corpo central da fachada principal com módulos em arcos de ferro fundido.

Na época do restauro, esses elementos de notado valor arquitetônico foram encontrados em estado de abandono e deterioração, pois o prédio passou cerca de 20 anos sem uso. Alguns ainda apresentavam integridade na forma (a escada em ferro fundido) mesmo com a pintura desgastada, mas outros faltavam partes, como no corpo central da fachada, no guarda-corpo, nas janelas venezianas e nos detalhes em ferro no alto da cornija desse trecho (figura 172).



**Figura 172.a.** Fotografia tirada um pouco antes do restauro em 2005. Parte superior do corpo central da fachada principal em estado de deterioração. Fonte: Acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.

O restauro do Museu da Indústria foi iniciado no ano de 2005 e é de autoria dos arquitetos Domingos Linheiro e Antônio Martins da Rocha Júnior. Foi motivado pela urgência em protegê-lo do abandono e da contínua degradação, pela sua relevância histórica como uma

arquitetura marcada pelas técnicas construtivas do século XIX e como testemunho de vivências, sociabilidades e diversos usos em épocas distintas. O interesse de determinados setores<sup>160</sup> em financiar a referida obra e fazer uso do espaço foi fundamental para a concretização desse ato de preservação no patrimônio edificado cearense.



**Figura 172.b.** Durante o restauro em 2005. Deterioração geral e ausência do piso superior. Fonte: Acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.

Os novos usos determinados no projeto de restauro e readequação previam inicialmente a utilização do prédio para o Memorial da Indústria do Ceará, a sede do Instituto dos Arquitetos do Brasil -IAB/CE e do Instituto de Música Thomás Pompeu de Souza Brasil. Com predominância de uso como um equipamento cultural, o programa de necessidades do edifício contou com amplos espaços adequados para exposições de museu e reuniões de grandes grupos.

Segundo o arquiteto Domingos Linheiro, o uso previsto é consequência das possibilidades espaciais do prédio em questão. Para um prédio com amplos espaços, a “planta livre” dá a possibilidade de adequar um espaço de exposição museológica, com abertura ao

---

<sup>160</sup> O prédio foi adquirido em 2003 pela FIEC e o SESI.

grande público, sem muitas interferências na sua concepção original. No entanto, esse programa não seria possível em um sobrado com muitas divisões de alvenaria em sua planta baixa, pensado originalmente para ser uma residência com vários quartos, por exemplo — nesse caso, a função adequada contemporânea seria a de um hotel, segundo Linheiro. O arquiteto critica readequações de uso onde várias paredes são demolidas para se adequar a uma função que para ele é inadequada.

Na carta de Veneza<sup>161</sup>, o artigo quinto trata com receio sobre a função que se dá ao edifício. Alerta-se para a importância de um uso e uma destinação que sirva de fato a sociedade, de modo a se ter um alinhamento com as mudanças sociais. Além disso, a carta coloca limites e impossibilita alterações de “disposição e decoração” em função desse novo uso. O documento não especifica e não clarifica a explicação sobre os referidos tipos de alteração.

Artigo 5º - A conservação dos monumentos é sempre favorecida por sua destinação a uma função útil à sociedade; tal destinação é, portanto, desejável, mas não pode nem deve alterar a disposição ou a decoração dos edifícios. É somente dentro destes limites que se deve conceber e se pode autorizar as modificações exigidas pela evolução dos usos e costumes.<sup>162</sup>

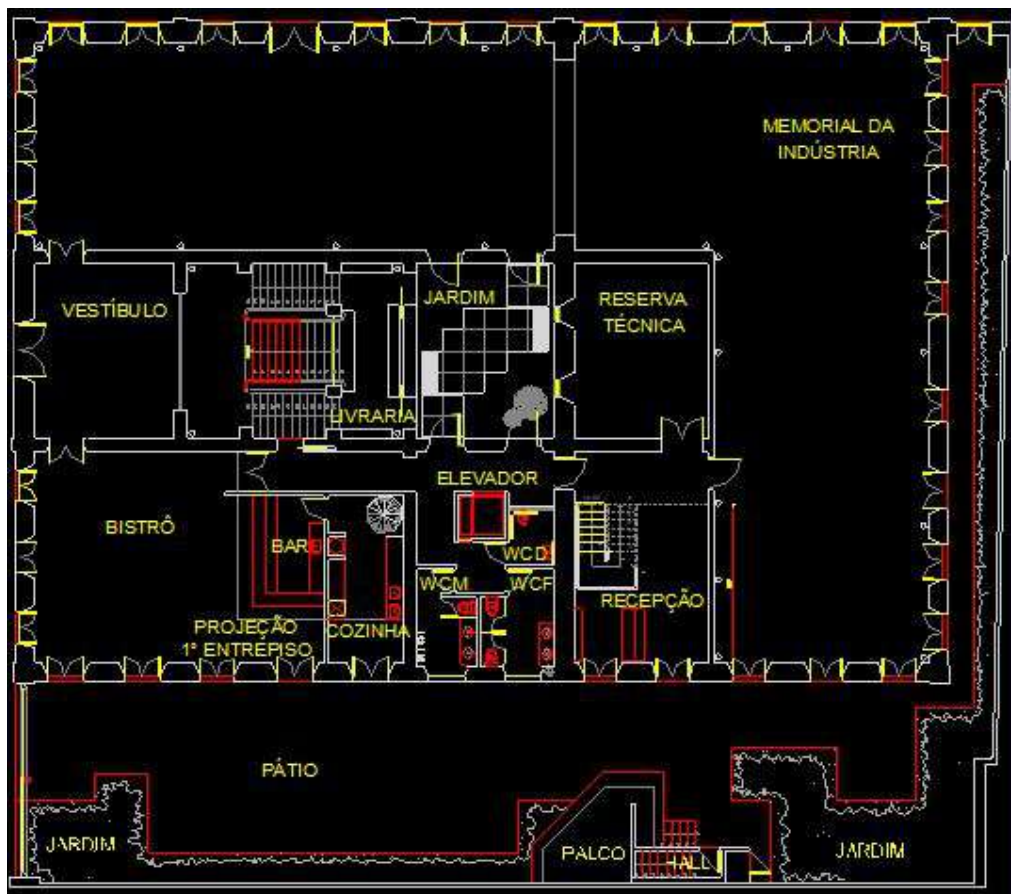
Nesse sentido, o uso oferecido pelo espaço do Museu da Indústria corrobora com uma função útil a sociedade, já que possibilita a visitação de público em busca de exposições e de reuniões (seminários, palestras) no seu auditório, com todo o aparato administrativo, de segurança, higiene (banheiros) e alimentação (bistrô ou café). A própria arquitetura do edifício é um atrativo social, pois funciona como um museu de si mesmo.

Assim, no projeto de intervenção, o térreo (figura 173) foi pensado para abrigar os seguintes espaços: bistrô, bar, cozinha, livraria, jardim, banheiros feminino e masculino, banheiro acessível, área de exposição para o memorial da indústria com reserva técnica e recepção. No primeiro entrespaço (figura 149 e 150), espaços com áreas menores são dispostos para apoio dos demais: depósitos, sala de reunião, sala administrativa, copa e vestiário.

---

<sup>161</sup> Ver **Carta de Veneza de 1964**. Carta internacional sobre conservação e restauração de monumentos e sítios históricos. Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>. Acesso em 01 de fevereiro de 2021

<sup>162</sup> *Idem*.



**Figura 173.** Proposta para a planta baixa do térreo. Fonte: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.

No pavimento logo acima há uma repetição da “coluna” de banheiros do térreo e os espaços destinados a música: sala do tutti (conjunto de instrumentos orquestrais variados), sala para ensaio de naipes, sala para guarda de instrumentos, estar dos músicos e auditório. Foi previsto também um amplo espaço para exposição do IAB nesse nível. No segundo entrepiso, (figura 174) uma sala de reunião para o IAB, uma biblioteca e outros espaços para complementar a atividade musical: sala do maestro e salas para guarda de partituras e acervo em geral.



**Figura 174.** Corte transversal mostrando elevador, os entrepisos, espaços de apoio, auditório e memorial. Fonte: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.

Para a adequação do programa de necessidades de um edifício público que daria abrigo para as referidas três instituições, foi necessário a inclusão de espaços antes inexistentes. Assim, banheiros com divisão por sexo, um elevador para circulação de acessibilidade, cozinha e depósitos foram “tolerados” e acrescidos para o funcionamento do todo, mas de modo a respeitar a preservação das alvenarias espessas que circundam essas áreas. Aqui, uma referência ao artigo treze da Carta de Veneza: “Os acréscimos só poderão ser tolerados na medida em que respeitarem todas as partes interessantes do edifício, seu esquema tradicional, o equilíbrio de sua composição e suas relações com o meio ambiente”<sup>163</sup>.

A ampliação feita depois de 1935, na sua parte posterior, foi considerada como uma contribuição a ser preservada, já que seguiu as características originais da parte frontal existente — a mesma composição das alvenarias e recursos estilísticos das fachadas (figura 5). Essa área ampliada foi escolhida para o memorial da indústria (térreo) e o auditório.



**Figura 175.** Fachada lateral na rua Florianô Peixoto. Área tracejada em vermelho corresponde a referida ampliação.

Fonte: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.

Um dos motivos para preservar essa ampliação — a qualidade espacial é significativa pela planta livre e a altura generosa do pé direito — foi a manutenção da unidade estilística, mas a carta de Veneza lembra que essa busca não é a finalidade do restauro. O artigo onze fala sobre essas contribuições diversas ao longo do tempo na arquitetura, de forma que o restaurador

---

<sup>163</sup> Ver **Carta de Veneza de 1964**. Carta internacional sobre conservação e restauração de monumentos e sítios históricos. Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>. Acesso em 01 de fevereiro de 2021.



pode julgar ou não importante determinado elemento, mas que isso não pode ser feito em pensamento isolado.

Art. 11- As contribuições válidas de todas as épocas para a edificação do monumento devem ser respeitadas, visto que a unidade de estilo não é a finalidade a alcançar no curso de uma restauração, a exibição de uma etapa subjacente, só se justifica em circunstâncias excepcionais, e quando o que se elimina é de pouco interesse e o material que é revelado é de grande valor, histórico, arqueológico, ou estético, e seu estado de conservação é considerado satisfatório. O julgamento do valor dos elementos em causa e a decisão quanto ao que pode ser eliminado não podem depender apenas do autor do projeto.<sup>164</sup>

O artigo nove ressalta a importância do restauro com a responsabilidade de buscar a autenticidade, deixando de lado a hipótese e destacando que as novas intervenções devem revelar sua contemporaneidade. O objetivo é não causar confusões e enganos entre elementos antigos e a nova arquitetura que se estabelece ao lado.

Art. 9-A restauração é uma operação que deve ter caráter excepcional. Tem por objetivo conservar e revelar os valores estéticos e históricos do monumento e fundamenta-se no respeito ao material original e aos documentos autênticos. Termina onde começa a hipótese, no plano das reconstituições conjecturais, todo trabalho deve complementar reconhecido como indispensável por razões estéticas ou técnicas destacar-se-á da composição arquitetônica e deverá ostentar a marca do nosso tempo [...] <sup>165</sup>

“Ostentar a marca do nosso tempo” é uma frase muito repetida no discurso de Linheiro. Assim, para o atendimento desse novo programa de necessidades, fez-se muito uso da estrutura metálica, um material contemporâneo, “do nosso tempo” como diz o arquiteto. Na proposta executada, a nova estrutura metálica é ainda destacada na cor vermelha e está presente em vigas, pilares, pisos, tesouras de telhado, corrimãos, guarda-corpos e escadas (figuras 176 e 177). Em todo o prédio, essas peças de sustentação, novas e pintadas na cor vermelha, são visivelmente distinguíveis pelo seu caráter contemporâneo, não sendo confundidas com elementos construtivos do século XIX.

---

<sup>164</sup> *Idem*, p.3.

<sup>165</sup> *Idem, ibidem*, p.2.



**Figuras 176.** Depois do restauro, espaço pensado para reuniões do IAB. FONTE: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.



**Figuras 177.** Durante a obra, vigas e pilares metálicos para sustentação de uma laje treliçada a ser instalada. FONTE: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.

Assim, no espaço onde hoje localiza-se o salão de exposição do memorial da indústria (térreo) e o auditório (pavimento logo acima) (figura 177), foram instaladas vigas com seção em formato de "I" e pilares cilíndricos para compor uma nova estrutura metálica. Esta serviu posteriormente de sustentação para uma laje treliçada. Em substituição ao piso que existia originalmente neste salão, foi construída essa nova laje. Como forma de proteção, para resguardar as paredes originais do edifício, a nova laje não poderia ser estruturada nas alvenarias existentes, por isso foi instalada essa nova estrutura independente.

O diálogo entre elementos construídos em períodos distintos prossegue em toda a obra de restauro, de forma que, ao lado dos antigos e rebuscados guarda-corpos do século XIX, pintados na cor verde oliva (figura 178), foram instalados novos guarda-corpos feitos com estrutura metálica pintada de vermelho, com poucas barras, retas e com estética totalmente diferenciada dos seus pares. Optou-se por elementos que cumprissem a mesma função arquitetônica de segurança, sem, no entanto, falsificar essa intervenção por meio da fabricação de elementos que imitassem aqueles da construção original.



**Figura 178.** Depois do restauro, guarda-corpos de épocas diferentes. FONTE: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.

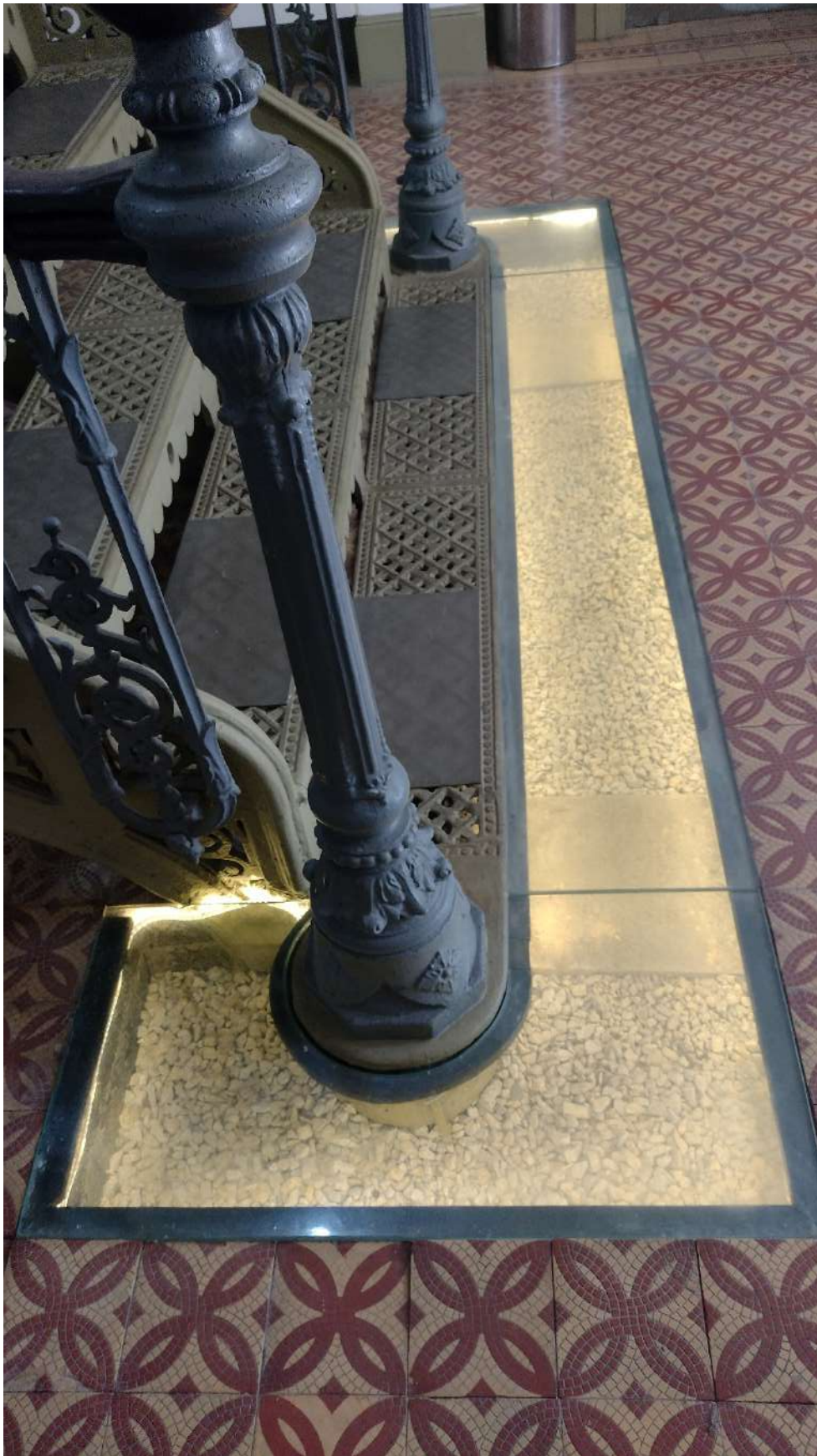


**Figura 179.** A escada restaurada. FONTE: acervo pessoal da autora, 2022.

A antiga escada de ferro foi preservada com suas características originais e se destaca logo na entrada do prédio, como elemento arquitetônico de forte referência ao passado, se sobrepondo as intervenções do presente. De ferro fundido e desenho rebuscado, suas peças foram importadas da Inglaterra. Sabe-se que antes dela havia uma escada de madeira nesse mesmo espaço do térreo, onde hoje está a recepção.

A nova escada de ferro traz uma característica intrigante. Ao que parece, quando foi encomendada pelo estrangeiro, as medidas enviadas tiveram um erro. Assim, o pé-direito executado para ela veio com medida maior do que a altura a vencer existente no prédio. Isso foi descoberto durante as prospecções históricas do piso nessa área, quando foi visto que o chamado degrau de arranque, o primeiro, estava enterrado.

No projeto de restauro, os arquitetos Domingos Linheiro e Rocha Júnior defenderam a exibição desse degrau de arranque, de forma a revelar a adaptação construtiva feita para receber a escada. Nesse sentido, foi proposto um vidro transparente e resistente para ser instalado sobre esse degrau, possibilitando a visualização e o caminhar seguro por cima deste. Foi feita uma faixa de interrupção no piso de ladrilho hidráulico para encaixar esse vidro que é circunda o comprimento e a largura desse primeiro degrau (ver figura 180).



**Figura 180.** Detalhe do primeiro degrau da escada restaurada. FONTE: acervo pessoal da autora, 2022.

A escolha por esse tipo de estrutura ou material reside também na praticidade de montagem das peças durante a obra; na possível reversibilidade (movimentação, retirada e transporte); na resistência e durabilidade dos metais; na facilidade de manutenção por estarem geralmente expostos; na possibilidade de manter a integridade e a proteção da estrutura antiga, sem devassar a arquitetura pré-existente. Essa estrutura também permite a criação de uma arquitetura com grandes vãos, ideal para o novo uso que se pensou nesse projeto de restauro, onde salões de exposição permanente e temporária deveriam ser amplos, sem divisão de paredes.

Um espaço do museu onde se pode constatar essa possibilidade de amplitude, assim como muitos dos pressupostos teóricos do arquiteto Domingos Linheiro, é o salão do memorial da indústria no térreo (figura 181). Restaurado e readequado ao principal espaço de exposição do museu, esse salão foi projetado para receber a visitação pública com interesse na temática da história da industrialização no Ceará, por meio de objetos antigos (máquina de costurar couro, peças de engrenagem e funcionamento de um moinho, balança do século XIX para pesagem de algodão e equipamentos da indústria gráfica) e equipamentos dotados de tecnologia contemporânea, para enriquecer a interação e a experiência museológica do visitante (totens com acesso digital a imagens e documentos e telas com projeções sincronizadas).

Assim, para dar suporte a essa visitação pública no edifício, houve a inserção de elementos novos para a adequação desse uso museológico na vida contemporânea, por meio da presença da estrutura metálica pintada na cor vermelha, do piso industrial resistente ao trânsito intenso desse público; do suporte da iluminação direcionável e aparente no forro de gesso acartonado; da estrutura propositalmente evidenciada de um antigo poço (onde um vidro sobreposto permite o caminhar e também o contemplar de sua profundidade e constituição). Todos esses elementos ancoram o princípio da distinguibilidade como estratégia de projeto do arquiteto.



**Figura 181.** Salão do Memorial da Indústria. FONTE: <http://www.somosvos.com.br/patrimonios-historicos-clube-hotel-e-ate-a-primeira-sorveteria-do-ceara/>. Acesso em 27 de fevereiro de 2021.



**Figura 182.** Poço com vidro na superfície. FONTE: acervo pessoal da autora, 2022.



**Figura 183.** Poço com vidro na superfície. FONTE: acervo pessoal de Domingos Linheiro.



**Figura 184.** Detalhe do piso industrial e a “moldura” feita com o piso remanescente do século XIX. Ao lado, a coluna metálica e a parede sem reboco, expondo a técnica construtiva dos seus tijolos delgados. Fonte: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.



Destarte, a escolha do piso de concreto ou piso industrial para o referido salão foi motivada pelo uso que se determinou para o local: a frequente visitação pública em um equipamento cultural. Dentre as vantagens consideradas por Linheiro para a colocação do referido revestimento, pode-se citar a resistência à abrasão (desgaste por atrito) e ao recebimento de cargas significativas (objetos museológicos de difícil mobilidade devido ao peso), sua durabilidade, a facilidade de manutenção e limpeza, assim como a possibilidade de criação de uma superfície neutra (cor cinza) que não entrasse em confronto com as superfícies da arquitetura pré-existente ou antiga— esta devia ser destacada diante das novas intervenções. Como forma de reforçar esse diálogo de temporalidades, foi mantida uma reminiscência do piso antigo desse salão, por meio de uma “moldura” feita de ladrilho que circunda todo esse piso industrial, fazendo limite e acabamento entre o piso e a parede de tijolos expostos. É nessa moldura de piso que foi fixada a base das colunas cilíndricas metálicas pintadas na cor vermelha (figura 184). Vale ressaltar que nos demais espaços foram mantidos os pisos originais do século XIX, aqueles que foram encontrados em bom estado de conservação.

Considerando novamente a readequação de uso do lugar, no forro de gesso acartonado, foi instalada uma estrutura de trilhos para sustentar a nova iluminação, além de outros pontos com luz direcionável (figura 185). Essa foi outra estratégia de projeto para resolver a necessidade de uma iluminação especial e possibilitar o destaque e a visibilidade dos objetos museológicos. Linheiro considera essa nova instalação luminotécnica, como um “exemplo de aplicação do conceito de reversibilidade dentro da prática de restauro”<sup>166</sup>. De modo que, esses suportes e fontes de luz consistem em elementos facilmente reversíveis, pois a leveza desses materiais e formas simples de colocação, permitem a retirada ou mudança sem afetar a estrutura principal do corpo do prédio, segundo o arquiteto.

---

<sup>166</sup> Entrevista concedida em fevereiro de 2021.



**Figura 185.** Salão de exposição. Forro de gesso, laje aparente e iluminação direcionável. FONTE: acervo pessoal da autora, 2022.

No salão de exposição, o visitante é atraído pela presença de um poço com abertura visível, coberta por um vidro no chão: a chamada “cacimba do museu” (figura 186). Essa antiga cacimba foi encontrada durante a obra de restauro, na fase de construção da base do piso industrial. Ou seja, ela não estava prevista no projeto inicial, pois ainda não era sabida a sua existência. A sua localização estava encoberta por uma espessa camada de concreto, apoiada em trilhos de linha férrea (linha de trem) (figura 187).



**Figura 186.** Cacimba encontrada. Fonte: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.



**Figura 187.** Cacimba encontrada. FONTE: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.



**Figura 188.** Cacimba encontrada sem a camada de concreto na superfície. FONTE: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.

Essa parte do prédio onde está a cacimba, corresponde ao local onde foi feita a ampliação na parte posterior (fundos) do sobrado, durante o período (depois de 1935) em que a empresa inglesa *The Ceará Tramway Light & Power* fazia a gestão dos serviços de energia elétrica e do funcionamento do bonde elétrico.

Quando a “Light” se instala e amplia este prédio...e ampliando o prédio ocupa o espaço do fundo... e ocupando esse espaço, ela tampa uma grande cacimba que ficou fechada por mais de 70 anos. Nós descobrimos por acaso esta cacimba e hoje ela é uma atração na sala de exposição permanente <sup>167</sup>.

O arquiteto decidiu, então, pela inclusão da cacimba no projeto de restauro, de forma a destacá-la como um marco da história do sobrado, como um documento de uma prática comum nas construções da época. Esse reservatório revela as necessidades de uma região de clima semiárido com a falta de abastecimento de água, levando a população do século XIX a construir poços em suas edificações e a contar com a incerteza de chuvas não regulares.

O poço do museu tem aproximadamente dez metros de profundidade e cerca de 2,50 metros de diâmetro. Linheiro projetou um resistente vidro sobre um discreto suporte de barras metálicas, encaixado no mesmo nível do piso industrial do salão de exposição, onde é possível caminhar e também contemplar essa profundidade, além de visualizar as paredes construídas com tijolos delgados, mostrando sua disposição de assentamento, formando um grande túnel de estrutura circular.



**Figuras 189.** Museu da indústria. Pisos diferentes: restaurante, corredor e sala multiuso . FONTE: acervo pessoal da autora, 2022.

<sup>167</sup> Entrevista concedida em fevereiro de 2021.



**Figuras 190.** Piso de ladrilho na entrada próximo da escada de ferro . FONTE: acervo pessoal da autora, 2022.



**Figuras 191 e 192.** Por trás da antiga escada, vista para o jardim. Detalhe da alvenaria sem o reboco. FONTE: acervo pessoal da autora, 2022.



**Figura 193.** Passagens novas sobre o jardim feitas com estrutura metálica. FONTE: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.



**Figura 194.** Corredor com o memorial do projeto de restauro. FONTE: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.



**Figura 195.** Instalações novas para os banheiros. FONTE: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.

Assim, a intenção de dar primazia da obra antiga é ancorada pelo princípio da intervenção mínima. Essas duas estratégias de projeto adotadas pelo arquiteto Domingos Linheiro, compõem uma referência a Carta de Veneza (1964), documento que assegura o uso de técnicas modernas, mas demonstra desconfiança sobre a eficácia delas, devendo ser “demonstrada por dados científicos e comprovada pela experiência de uso”, além de pontuar a tolerância aos acréscimos com respeito ao valor da obra histórica<sup>168</sup>.

Segundo o arquiteto Nelson Pôrto Ribeiro, a Carta de Veneza defende a valorização das técnicas construtivas tradicionais, afirmando a primazia da obra antiga e o cuidado que se deve ter no uso de técnicas modernas, devendo ser utilizadas apenas em último recurso.<sup>169</sup>

---

<sup>168</sup> Ver **Carta de Veneza de 1964**. Carta internacional sobre conservação e restauração de monumentos e sítios históricos. Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>. Acesso em 01 de fevereiro de 2021.

<sup>169</sup> Ver em RIBEIRO, Nelson Pôrto. Técnicas construtivas nas alvenarias históricas, no Brasil. In: BRAGA, Márcia (org.). **Conservação e restauro: arquitetura brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 2003. p. 53-84. Ver comentário de Nelson Porto a respeito da importância do conhecimento sobre técnicas construtivas antigas: “[...] um conhecimento adequado das técnicas construtivas empregadas em uma determinada edificação aliado ao

Na verdade, esta pré-disposição da década de 60 já antevê a tendência atual de se encarar os monumentos históricos como repositórios de um “saber fazer” ligado à Arte de Construir, fruto do acúmulo de experiências e do esforço sucessivo de gerações passadas de técnicos e artesãos, de forma a que aos tradicionais valores estéticos, históricos, arquitetônicos, urbanísticos do monumento, seja também acrescentado um valor tecnológico.<sup>170</sup>

Dessa forma, considerando o Museu da Indústria como um repositório de um “saber fazer” da arquitetura do século XIX, o princípio de restauro que dá primazia à obra antiga, também pode ser visto logo nas fachadas do edifício (figuras 197 e 198). Nelas, foram recuperados e mantidos os ornamentos do século XIX (cornijas, platibandas, arcos, balcões de ferro), assim como o alinhamento, locação e formato original das portas, janelas e paredes pintadas com cores discretas.



**Figuras 197 e 198.** Fachada do Museu da Indústria antes e depois do restauro. FONTE: Acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.

---

conhecimento histórico sobre as mesmas e sobre os materiais de construção, é extremamente valioso para a datação desta obra e pode prestar importantes contribuições para a filiação da mesma. Os arqueólogos, ajudados pelos historiadores da arquitetura, já há algum tempo se utilizam desta prática. Entretanto, as escolas de arquitetura e engenharia relegaram a um segundo plano o estudo das técnicas tradicionais e centraram os seus esforços acadêmicos nas técnicas contemporâneas – em especial o concreto armado e a tecnologia do aço - de forma que profissionais da construção chamados a opinarem sobre o resguardo dos monumentos históricos encontram muitas vezes dificuldades por desconhcerem a “*linguagem*” com que foram construídos estes edifícios”.

<sup>170</sup> Ver em RIBEIRO, Nelson Pôrto. Técnicas construtivas nas alvenarias históricas, no Brasil. In: BRAGA, Márcia (org.). **Conservação e restauro: arquitetura brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 2003. p. 53-84.





**Figura 199.** Museu da Indústria. Vista da Rua João Moreira e a casa ao lado, servindo como anexo do museu.

A utilização de uma casa ao lado, evidencia a necessidade de espaço para complementar o programa de necessidades do museu. Hoje essa casa abriga o corpo administrativo do museu, que com suas atividades, de apoio técnico e espaços para a coordenação, é parte integrante desse espaço cultural e contribui para seu desenvolvimento e salvaguarda desse patrimônio histórico.

Assim, esse sentimento de que a obra preexistente tem prevalência sobre as novas intervenções é algo que se constitui logo na percepção de sua volumetria externa e persiste pelo adentrar do seu interior. Como afirma o arquiteto Domingos Linheiro quando interrogado sobre os critérios de análise para definir as estratégias no projeto de restauro: “Dando primazia à obra antiga, a análise deve se concentrar na época da construção, nas alterações ocorridas ao longo da passagem do tempo e àquelas alterações que não agreguem valor ao edifício e que podem e devem ser eliminadas”<sup>171</sup>.

O arquiteto comenta sobre a satisfação que teve nesse projeto de restauro junto com o seu colega de profissão, Antônio da Rocha Júnior:

---

<sup>171</sup> Entrevista concedida a autora em fevereiro de 2021.

Essa obra nos deu muita satisfação. Primeiro, além do projeto ter sido elaborado na UNIFOR , nós tivemos a oportunidade de sermos contratados pela FIEC para acompanhar o desenvolvimento de toda a obra e assim, solucionar algumas dúvidas e algumas coisas propostas novas que pudessem acontecer. Isso é realmente o ideal para uma obra de restauro. O próprio arquiteto que faz o projeto, acompanha, fiscaliza o desenvolvimento da obra e intervém quando necessário.<sup>172</sup>

---

<sup>172</sup> Entrevista concedida a autora em outubro de 2023.

### 3.6. Paço Municipal (antigo Palácio do Bispo, Fortaleza )-2009

O Paço Municipal é uma construção de arranjo eclético com traços neoclássicos e Art- Decó, tendo sido construído na primeira metade do século XIX. Localizado no centro da cidade de Fortaleza, a edificação está junto ao extenso bosque Dom Delgado e às margens do Riacho Pajeú. Por trás da Catedral, o prédio também conhecido como Palácio João Brígido ou Palácio do Bispo, tem frente para a rua São José, sendo ladeado também pelas ruas Rufino de Alencar e Costa Barros.



**Figura 200.** Vista aérea do Paço Municipal, o Bosque Dom Delgado e a Catedral. FONTE: III Prêmio IAB de Arquitetura, 2009

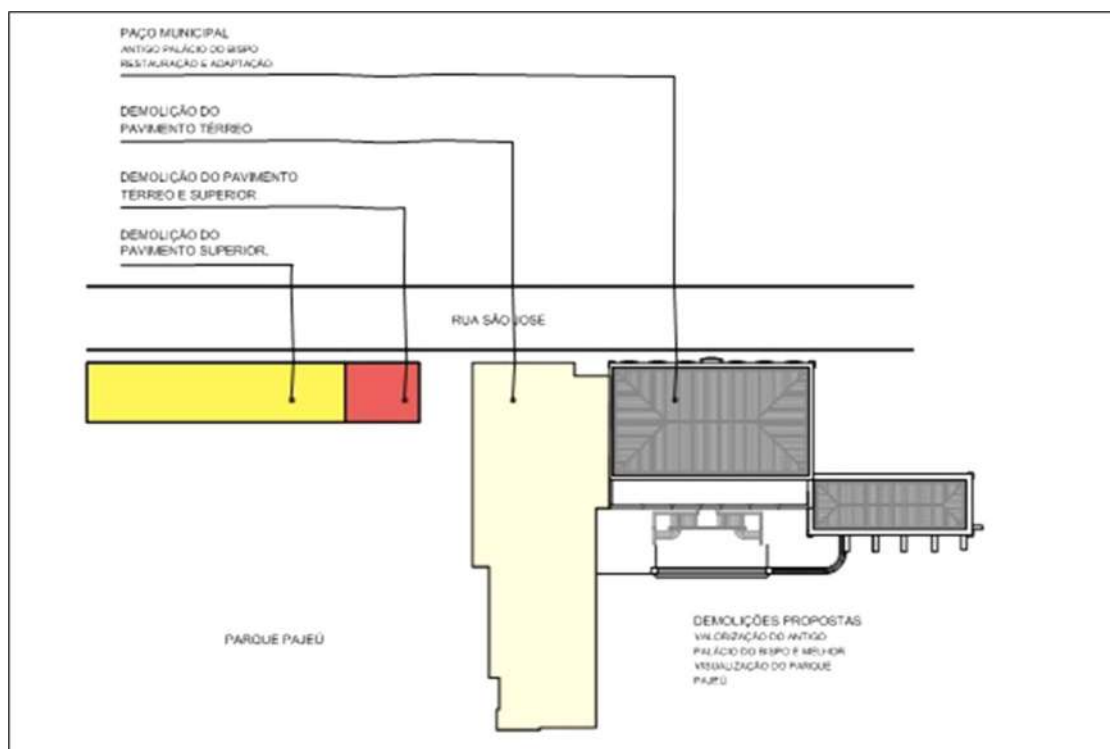


**Figura 201.** Paço Municipal no século XIX. FONTE: Arquivo do Nirez.

Ao longo do tempo, pertenceu ao sargento-mor Antônio Francisco da Silva, depois foi vendido ao governo imperial nos anos de 1860, até que serviu como residência do bispo da capital cearense. Na década de 1970 passou a abrigar a prefeitura Municipal de Fortaleza. Seu tombamento deu-se em 2005 pelo município.

Em 2009, o palácio passou por uma obra amparada pelo projeto de restauro, ampliação e requalificação de autoria dos arquitetos Domingos Linheiro, Luciano Guimarães e Romeu Duarte. Esse projeto recebeu o III Prêmio IAB de Arquitetura em 2009. A proposta tinha o objetivo geral de revitalizar o trecho urbano onde o prédio se encontra. Assim, o restauro foi proposto para o palácio, considerando que o uso serviria para a prefeitura municipal, de modo a preservar suas fachadas, redistribuir espaços que foram subdivididos no seu interior e dotar o espaço de acessibilidade (rampas e elevador), já que seria a sede de um órgão público.

Foi proposta a demolição de construções denominadas espúrias já que impediam a visibilidade e o acesso ao bosque, além de consistirem como volumes desarmônicos em relação ao palácio do século XIX. A altura, a estética e a proximidade dessas edificações anexas entravam em conflito com a primazia do monumento histórico.



**Figura 202.** Paço Municipal. Implantação proposta e demolições. FONTE: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.

O arquiteto Domingos Linheiro comenta sobre a situação do palácio antes do restauro, citando os anexos construídos e seus gabaritos conflitantes com o bem tombado :

Ao longo do tempo, vários anexos foram construídos, inclusive colados a lateral sul, descaracterizando-o completamente. Esses anexos fechavam portas e janelas. Face ao desnível existente entre a Rua São José e o Bosque Dom Delgado, foram construídos anexos com até 3 pavimentos, sendo dois ao nível da Rua São José. Arquitetura quase sempre sem qualidade que destruía a ambiência do edifício do paço Municipal.<sup>173</sup>

O arquiteto defende novamente nesse projeto as recomendações da carta de Veneza de 1964, fazendo referência aos artigos 9, 11 e 12:

As premissas iniciais para esse trabalho foram as seguintes: preservação das características originais do edifício da primeira metade do século XIX, que ainda existiam; manutenção dos elementos incorporados ao edifício considerados de valor; propunha-se a eliminação de construções posteriores espúrias, aquelas que agrediam com a volumetria do edifício; marcar a novas intervenção com soluções e materiais contemporâneos, de forma que ficassem visíveis as propostas novas, tanto referentes ao uso e a acessibilidade. Essas premissas atendem aos enunciados da Carta de Veneza de 1964.<sup>174</sup>

O arquiteto Romeu Duarte explica a preocupação do projeto sobre a criação de dois fluxos que não entrassem em conflito. Um mais restrito para as autoridades do poder público que trabalham nos serviços de administração e outro fluxo mais livre para acesso livre da população para as áreas de convivência do bosque e da praça ou explanada criada:

Para tanto, definimos os fluxos principais, a saber, o relativo ao aparato administrativo, de acesso mais restrito, e o referente à visitação pública, de livre ingresso. Foi criada uma praça elevada, com entrada pela Rua São José, a qual divide esses dois fluxos, tendo de um lado um salão multiuso e do outro o próprio palácio, havendo no térreo ambientes de serviço e um bar voltado para o Riacho Pajeú. Foi demolido um edifício que se encontrava colado ao palácio, o que acabou por revelar a fachada sul deste e, em parte, uma outra edificação vizinha, para que fosse controlado o gabarito e valorizado o prédio principal. O palácio foi restaurado rigorosamente e dotado de novos elementos de circulação vertical (elevador e escadas), tendo em seu último pavimento o gabinete do Prefeito Municipal de Fortaleza e espaços de apoio.<sup>175</sup>

---

<sup>173</sup> Entrevista concedida a autora em outubro de 2023.

<sup>174</sup> Idem

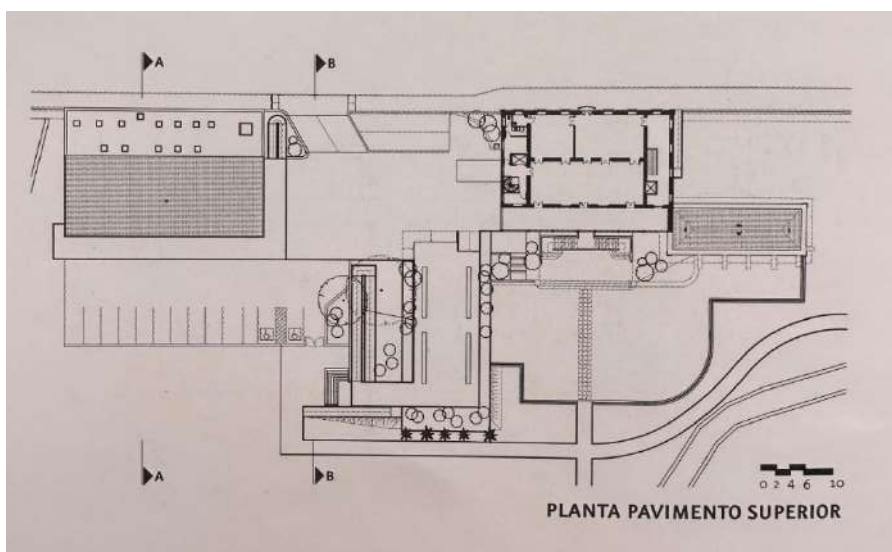
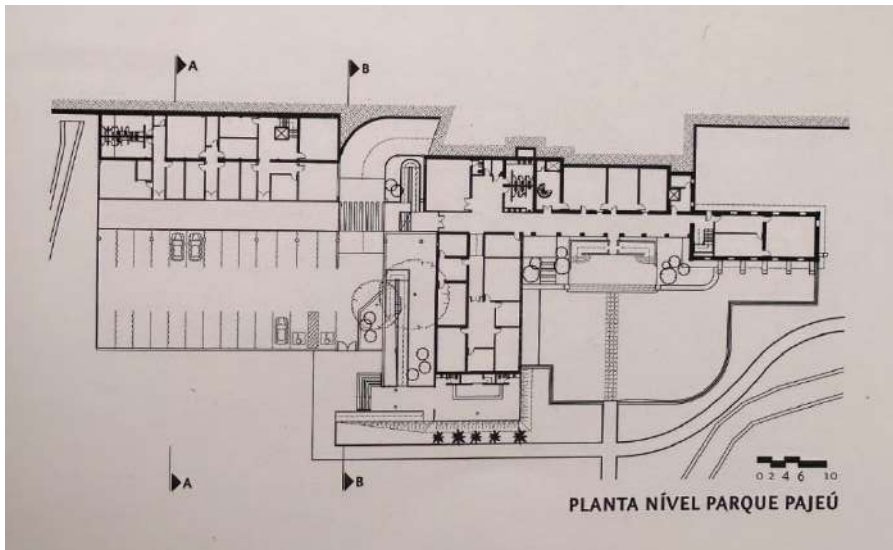
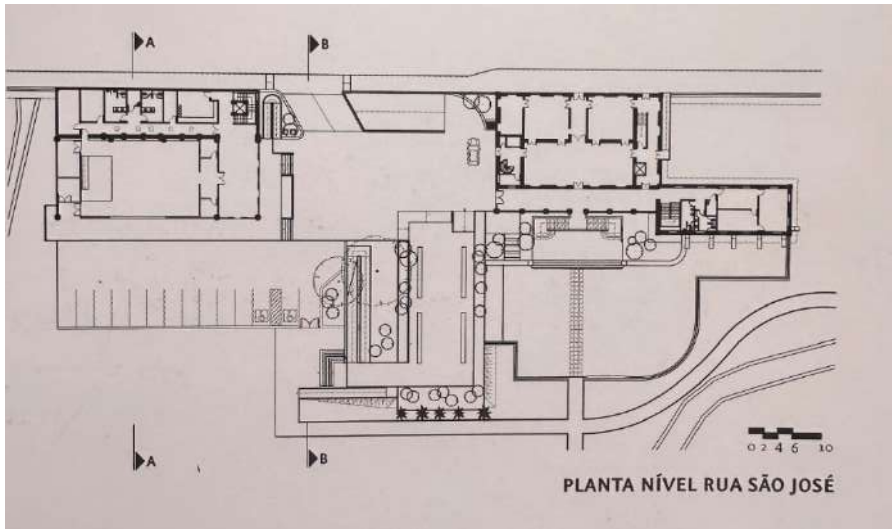
<sup>175</sup> Entrevista concedida a autora em novembro de 2023.



**Figura 203.** Paço Municipal, edifícios anexos, bosque e rio Pajeú. Proposta em 3D. FONTE: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.



**Figura 204.** Paço Municipal e edifícios anexos. Proposta em 3D. FONTE: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro.



**Figura 205.** Paço Municipal. Plantas do projeto. FONTE: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro



**Figura 206.** Paço Municipal. Corte mostrando o nível da rua e do bosque, as rampas e desníveis. do projeto. FONTE: acervo pessoal do arquiteto Domingos Linheiro



**Figura 207.** Paço Municipal. Fachada lateral. FONTE: acervo pessoal da autora, 2022.





**Figura 208.** Palácio restaurado e explanada (praça) protegida com guarda-corpo. FONTE: III Prêmio IAB de Arquitetura, 2009.



**Figura 209.** Palácio João Brígido restaurado. FONTE: III Prêmio IAB de Arquitetura, 2009.

Tanto Domingos Linheiro como Romeu Duarte fazem críticas a situação atual do Paço Municipal, citando a proibição de acessos, a presença de edificações inadequadas nas proximidades e a questionável construção de novos elementos arquitetônicos no jardim (banheiros e rampas). Linheiro reclama sobre o impedimento de acesso das pessoas ao bosque, ressaltando que “não há interferência entre o fluxo de autoridade e o fluxo de pessoas que eventualmente queiram se dirigir ao bosque”. Assim também lamenta o arquiteto Romeu Duarte:

Vejo com tristeza a situação atual do Paço Municipal. Mesmo com todos os esforços feitos, continua tendo à sua volta uma série de edifícios de péssima arquitetura e algumas atividades inadequadas, tais como um posto de gasolina. Foram construídas edificações completamente desnecessárias no jardim (sanitários), as quais haviam sido previstas no projeto de restauro. Na sua face norte foi implantada uma gigantesca rampa em concreto com portaria, o que desvaloriza o jardim. E, por fim, a impossibilidade da praça elevada servir como espaço de organização da visita ao palácio e ao jardim, vez que as administrações municipais, desde a devolução do edifício restaurado à comunidade, não têm permitido o acesso aos visitantes em razão de possíveis manifestos políticos contrários. Com isso, perdem o prédio e a cidade.<sup>176</sup>

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE O CAPÍTULO 3**

Os primeiros projetos de restauro do arquiteto Domingos Linheiro estão ligados a sua atuação no IPHAN aqui no Ceará. O órgão recém-criado, na década de 1980 ainda carecia de apoio técnico suficiente para suas demandas, falta de recursos, o que ocasionou um conjunto de atribuições simultâneas para Linheiro no começo de sua trajetória profissional no restauro arquitetônico.

Na Igreja de Almofala restaurada em 1983, por exemplo, o arquiteto teve que desempenhar também o papel de fiscal da obra, gestor de projetos, finanças e materiais. Isso também pela falta de experiência da construtora contratada, consequência ainda da escassez de profissionais especialistas em patrimônio histórico no país. Vale ressaltar que o curso de pós-

---

<sup>176</sup> Entrevista concedida a autora em novembro de 2023.

graduação em restauro feito por Linheiro, ainda formava poucos alunos em relação a numerosa necessidade de proteção desses bens.

Sem dúvida, a temática central dos projetos do arquiteto trata do diálogo entre o novo e o antigo, justapondo as decisões sobre as novas intervenções com a arquitetura preexistente. Nos projetos aqui apresentados, quase sempre as recomendações da Carta de Veneza estiveram presentes : a importância dada as prospecções históricas antes de iniciar o restauro, a preocupação em ostentar a marca do nosso tempo e garantir a distinguibilidade das temporalidades, o respeito as contribuições de épocas diferentes com o julgamento sobre o valor de determinados elementos espúrios ou não e a busca por um uso ou função que seja útil a sociedade.

Linheiro sempre defende no seu discurso o restauro com a mínima intervenção possível, mas considera que muitas vezes é difícil intervir sem a intensidade necessária para que o prédio atenda suas funções sociais na atualidade. Ele admite que, na prática, muitos elementos novos acabam por causar estranhamento quanto a preservação do antigo, necessitando dar explicações sobre suas decisões de projeto.

Segundo o arquiteto, a utilização da estrutura metálica e de cor vermelha ainda é um material que causa estranhamento naqueles que não conhecem as teorias de restauro ou não concordam com a questão da distinguibilidade temporal. Em todo caso, ele afirma que o sucesso do restauro também repousa no uso social e no afeto que a comunidade cria com o bem ao longo do tempo, gerando aceitação e entendimento.

Domingos Linheiro se diz satisfeito com o resultado da maior parte de suas obras, questionando apenas algumas decisões projetuais tomadas por ele, geralmente ligadas a questão da distinguibilidade do novo em relação ao antigo. De forma que, ele demonstra visível desconforto com aquelas intervenções que tendem para o falseamento histórico. Mas ainda sim, reafirma e justifica suas decisões.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **Rodrigo e seus Tempos: Coletânea de Textos sobre Artes e Letras**. Rio de Janeiro: MinC/Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

\_\_\_\_\_. **Rodrigo e o Sphan**. Rio de Janeiro: MEC/Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

ARANTES, Antônio Augusto (org.). **Produzindo o Passado: Estratégias de Construção do Patrimônio Cultural**. São Paulo: Brasiliense: 1984. CONDEPHAAT.

ARANTES, Otilia et alli. **A Cidade do Pensamento Único: Desmanchando Consensos**. São Paulo: Editora Vozes, 2000.

ÁVILA, Affonso. **Barroco Mineiro - Glossário de Arquitetura e Organização**. São Paulo: Fundação João Pinheiro, 1980.

AZEVEDO, Paulo Ormindo David e CORRÊA, Elyane Lins (orgs.). **Estado e Sociedade na Preservação do Patrimônio**. Salvador: EDUFBA/IAB-BA, 2013

BOITO, Camillo. **Os Restauradores**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

BRENDLE, Betânia. **Uma teoria, alguns princípios e muita arquitetura: a atualidade do pensamento brandiano no em intervenções arquitetônicas na Alemanha, Dinamarca e Itália**. Thésis, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 277-307, nov./dez. 2017.

CAPELO FILHO, José. **Mercado de Ferro: Notas sobre a Restauração do Mercado dos Pinhões**. Fortaleza: Oficina de Projetos, 2003.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Patrimônio Cultural: Conceitos, Políticas e Instrumentos**. São Paulo: Annablume, 2009.

CASTRO, José Liberal. **Igreja Matriz de Viçosa do Ceará: Arquitetura e pintura de forro**. Fortaleza, Edições IPHAN/UFC, 2001.

CASTRO, José Liberal. **Preservação do patrimônio cultural**. Revista do Instituto do Ceará, Fortaleza, 2008.

CASTRO, José Liberal de. Notas datilografadas. Apud: **Igreja de nossa Senhora da Conceição de Almofala**. S.N.T. Fortaleza, 1965.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. 6. ed. - São Paulo, Editora UNESP, 2017.

CONCEIÇÃO, José Luiz da. **Relatório de viagem: cidades históricas mineiras**. São Paulo: FAU- USP, Curso de Conservação e Restauração de Monumentos e Conjuntos Históricos, 1974, (texto manuscrito).

CARSALADE, Flavio de Lemos. Patrimônio como construção cultural. In ZARCHETTI Silvio, et all (Org.), *A Conservação do Patrimônio no Brasil - Teoria e Prática*, Olinda: CECI, 2012, p 5-25.

DO CARMO, Fernanda Heloísa; VICHNEWSKI, Henrique; PASSADOR, João; TERRA, Leonardo. **Cesare Brandi. Uma releitura da teoria do restauro crítico sob a ótica da fenomenologia**. Ver em <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.189/5946>.

DUARTE JÚNIOR, Romeu. **Sítios históricos brasileiros: Monumento, Documento, empreendimento e Instrumento — O caso de Sobral-CE**. Tese de doutorado apresentada a FAUUSP, São Paulo, 2012.

DUARTE JR., Romeu. **Arquitetura Antiga no Ceará: Meio Ambiente, Projeto e Memória**. In.: *Revista do Centro de Patrimônio Cultural da Universidade de São Paulo*, dezembro de 2008. São Paulo: CPC/USP, 2008.

Entrevista com Augusto Carlos da Silva Telles/[org. Analucia Thompson]. – Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2010.

FERNANDES, Ana Veronica Cook. BAETA, Rodrigo Espinha. **A questão do uso e do reuso em alguns juízos teórico-críticos sobre o restauro**. Ver em <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/21.246/7958>.

FONSECA, Maria Cecília Londres. O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil. POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no Ocidente – séculos XVIII-XXI. Do monumento aos valores*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

FORTUNA, Carlos. LEITE, Rogério Proença (orgs). **Plural de cidade: léxicos e culturas urbanas. Patrimônio cultural e cidade**. Antonio A. Arantes. Editora Almedina. Coimbra, 2009.

FUNDARO, Mário. **O projeto de conservação e de restauro como elemento estruturador de programas de gestão do patrimônio construído**. Tese

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Cesare Brandi e a Teoria da Restauração**. São Paulo, 2007.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Notas sobre a Carta de Veneza**. Anais do Museu Paulista, São Paulo, v.18, n.2, p 287-320, 2010.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Arranha-céu Pirelli: crônica de uma restauração, por Simona Salvo**. *Desígnio*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2006.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas. Editora UNICAMP, 1996.

LINHEIRO, Domingos. **Ceará: Arquitetura e paisagem. Desenhos de Domingos Linheiro.** Fortaleza. Gráfica LCR, 2023.

MAGALHÃES, Aloísio. **E Triunfo?: A Questão dos Bens Culturais no Brasil.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1985.

MARTINS, Clerton, org. **Patrimônio Cultural: da Memória ao Sentido do Lugar.** São Paulo: Roca, 2006.

MENESES, José Newton Coelho. **História & Turismo Cultural.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

MORI, Vitor Hugo (org.). **Patrimônio: Atualizando o Debate.** São Paulo: Edições 9ªSR/IPHAN, 2006.

MOTTA, Lia e RESENDE, Maria Beatriz (orgs.). **Inventários de Identificação: um Panorama da Experiência Brasileira.** Rio de Janeiro: IPHAN, 1998.

NASCIMENTO, José Clewton do. **(Re)descobriram o Ceará? Representações dos Sítios Históricos de Icó e Sobral: Entre Areal e Patrimônio Nacional.** Florianópolis: ANPUR, 2011.

NASCIMENTO, Flávia Brito do. **Formar e questionar? Os cursos de especialização em patrimônio cultural na década de 1970.** Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material, v. 24. n.1. Jan.- Abr. 2016.

NAHAS, Patrícia Viceconti. **Antigo e novo nas intervenções em preexistências históricas: a experiência brasileira (1980-2010).** Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

NAHAS, Patrícia Viceconti. **Brasil Arquitetura: memória e contemporaneidade. Um percurso do Sesc Pompéia ao Museu do Pão (1977 – 2008).** Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2008.

NAHAS, Patrícia Viceconti. **A capacidade de “escutar” o monumento. O limite entre a criatividade projetual do novo e a conservação do antigo na obra de Giovanni Carbonara.** <https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/16.184/6510>.

PAIVA, Ricardo Alexandre. **A Escrita da História da Arquitetura Moderna Brasileira: um palimpsesto.** In: Seminário Latino-americano Arquitetura e Documentação, 2008, Belo Horizonte. Anais Seminário Latino-Americano Arquitetura & Documentação. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável, 2008.

PAIVA, Ricardo Alexandre. **Moderno digital: (re)construção da arquitetura moderna em Fortaleza.** **Gestão & Tecnologia de Projetos**, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 239-253, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gestaodeprojetos/article/view/183563>. Acesso em: 6 mar.2023.

PEREIRA, Juliana Melo. **Admiráveis insensatos: Ayrton Carvalho, Luís Saia e as práticas no campo da conservação no Brasil.** Dissertação (Mestrado). UFPE, Recife, 2012.

- PESSÔA, José. **Lucio Costa: Documentos de Trabalho**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.
- PESSÔA, José e PICCINATO, Giorgio (orgs.). **Atlas de Centros Históricos do Brasil**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- POULOT, Dominique. **Uma História do Patrimônio no Ocidente**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- RIEGL, Alois. **El culto moderno a los monumentos**, Madrid: A. Machado Libros S.A., 2008.
- RUSKIN, John. **A Lâmpada da Memória**. Salvador: Publicação Bimensal do Mestrado em Arquitetura e Urbanismo de Salvador/UFBA, 1996.
- SALVO, Simona. **A restauração do arranha-céu Pirelli: a resposta italiana a uma questão internacional, por Simona Salvo**. Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2006.
- SANTA CECÍLIA, Bruno Luiz Coutinho. **Complexidade e contradição na arquitetura brasileira: a obra de Éolo Maia**. Dissertação (Mestrado). UFMG, Belo Horizonte, 2004.
- SANTANNA, Márcia Genésia de. **Da cidade-monumento à cidade-documento: a trajetória da norma de preservação de áreas urbanas no Brasil (1937-1990)**. Salvador, 1995.
- SIMÃO, Maria Cristina Rocha. **Preservação do Patrimônio Cultural em Cidades**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2006.
- SOUZA, Luís Antônio Lopes de. **Wiederaufbau: a Alemanha e o sentido da reconstrução**. A formação de uma nação alemã. <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.072/35>.
- VARGAS, Heliana Comin (org.). **Intervenções em Centros Urbanos: Objetivos, Estratégias e Resultados**. São Paulo: Manole, 2006.
- VARINE-BOHAN, Hugues de. **Raízes do Futuro: O Patrimônio a Serviço do Desenvolvimento Local**. Porto Alegre: Medianiz, 2012.
- VASCONCELOS, Sylvio de. **Arquitetura no Brasil: Sistemas Construtivos**. Belo Horizonte: UFMG, 1979.
- VIÑAS, Muños Salvador. **Teoría Contemporánea de la Restauración, Madrid: Síntesis 2003**.
- VIOLLET-DE-DUC, Eugène Emmanuel. **Restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- WAISMAN, Marina. **O Interior da História: Historiografia Arquitetônica para uso de latino-americanos**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- ZANCHETTI, Sílvio; Marinho, Geraldo; Millet, Vera (Orgs.). **Estratégias de Intervenção em Áreas Históricas**. Recife: Coronário 1995.

**DECRETO-LEI Nº 25, DE 30 DE NOVEMBRO DE 1937.** Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.

## **CARTAS PATRIMONIAIS**

**Carta de Veneza de 1964.** Carta internacional sobre conservação e restauração de monumentos e sítios históricos.

**Normas de Quito (1967).** Reunião sobre conservação e utilização de monumentos e lugares de interesse histórico e artístico.

Carta de Atenas (1931)

Declaração de Amsterdã (1975)

Recomendação de Nairobi (1976)

Carta de Washignton (1987)

Carta de Petrópolis (1987)