

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA - CEUB

PROGRAMA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

ANA LUÍSA JARDIM BRAZ

CAROLINA DA COSTA BECK – Aluna Colaboradora

LARYSSA VITÓRIA OLIVEIRA DO NASCIMENTO – Aluna Colaboradora

**PATRIMÔNIO CULTURAL MODERNO: IDENTIFICAÇÃO, SELEÇÃO,
INVENTARIAMENTO E ANÁLISE DE PROCEDIMENTOS DE RESTAURO
ADOTADOS EM OBRAS PÚBLICAS DE BRASÍLIA - TEATRO NACIONAL DE
BRASÍLIA.**

BRASÍLIA

2021

ANA LUÍSA JARDIM BRAZ

CAROLINA DA COSTA BECK

LARYSSA VITÓRIA OLIVEIRA DO NASCIMENTO

**PATRIMÔNIO CULTURAL MODERNO: IDENTIFICAÇÃO, SELEÇÃO,
INVENTARIAMENTO E ANÁLISE DE PROCEDIMENTOS DE RESTAURO
ADOTADOS EM OBRAS PÚBLICAS DE BRASÍLIA - TEATRO NACIONAL DE
BRASÍLIA.**

Relatório final de pesquisa de Iniciação Científica apresentado à Assessoria de Pós-Graduação e Pesquisa.

Orientação: Sávio Tadeu Guimarães

BRASÍLIA

2021

RESUMO

É pertinente ressaltar que o patrimônio modernista consiste em um campo de estudos e práticas de conservação em constituição desde as últimas três décadas sobretudo e, neste sentido, estudos aprofundados sobre o tema e centrados em seu maior conhecimento perfazem atividades necessárias tanto no âmbito do patrimônio cultural quanto no âmbito do patrimônio ambiental ou da sustentabilidade, temáticas ainda mais recentes e crescentemente valorizadas. A pesquisa consistiu em realizar um estudo histórico, artístico e estético de caráter analítico sobre os procedimentos de intervenção de restauro ou de outras modalidades de uma das obras modernistas edificadas em Brasília (Teatro Nacional Cláudio Santoro) - procedimentos ocorridos, sobretudo, de 1987 a 2021, após os sucessivos reconhecimentos de Brasília como patrimônio cultural em várias esferas (local, nacional e mundial), tal objetivo foi alcançado através da metodologia aqui adotada, pautada em referências bibliográficas sistematizadas nesta pesquisa. Cabe ressaltar, que este objetivo geral foi alterado pela opção de apresentar uma análise mais aprofundada de um bem cultural (Teatro Nacional) ao invés de abordagens mais genéricas de vários bens culturais como inicialmente proposto. A continuidade da pandemia contribuiu para essa escolha em razão de boa parte das instituições públicas e arquivos ainda se encontrarem fechados ou em horário de funcionamento reduzido com poucos funcionários disponíveis para atendimento ao público externo, além da atual restrição de circulação pela cidade. Ainda assim, houve dificuldade de obtenção de informações sobre as intervenções do Teatro, pelo fato de serem pouco divulgados os projetos e intervenções, assim como pelo fato do teatro se encontrar fechado na atualidade. A escolha do Teatro Nacional como objeto de pesquisa ocorreu em razão de ser um dos espaços públicos de Brasília mais referenciados na esfera cultural, já tendo passado por vários procedimentos de intervenção e, ainda sim, há tempos demandando novas intervenções para sua reabertura e utilização.

Palavras-chave:Arquitetura; Patrimônio Cultural; Teatro Nacional Cláudio Santoro;Restauro.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	7
2.1 O campo da preservação	7
2.2 Práticas do restauro	11
3 METODOLOGIA	21
3.1 Tipificação	21
3.2 Caracterização do local de pesquisa	22
3.3 Procedimentos metodológicos	23
3.3.1 Análise histórica do patrimônio cultural	23
3.3.2 Estudo e análise de caso	23
3.3.3 Criação de cartazes	23
4 RESULTADOS E DISCUSSÕES	24
4.1 O patrimônio cultural	24
4.1.2 O inventário como um instrumento de conservação	26
4.2 Seleção e análise de uma obra (Teatro Nacional Cláudio Santoro)	28
4.3 Obras integradas ao Teatro Nacional	31
4.3.1 Athos Bulcão	32
4.3.2 Marianne Peretti	43
4.3.3 Alfredo Ceschiatti	44
4.3.4 Burle Marx	46
5 INTERVENÇÕES REALIZADAS NO TEATRO NACIONAL	48
5.1 Etapa 01- Construção da estrutura	48
5.2 Etapa 02- Refinamento do espaço para reinauguração	49

5.3 Etapa 03- Finalização das obras para reinauguração	51
5.4 Etapa 04- Adaptação do espaço para acessibilidade.....	52
5.5 Etapa 05- Restauro patrocinado pelo branco do brasil	53
5.6 Etapa 06- Restauro dos painéis de athos bulcão	53
5.7 Etapa 07- Troca de vidros e instalação de sinalização de incêndio	55
6 INTERVENÇÕES NÃO REALIZADAS NO TEATRO NACIONAL	55
6.1 Intervenções solicitadas nas salas de apresentação do Teatro Nacional.....	55
6.2 Intervenções solicitadas para diretrizes de restauração do Teatro	56
6.3 Solicitação de renovação da aprovação	64
6.4 Solicitação para aprovação do projeto executivo do Teatro Nacional.....	65
7. ANÁLISE DAS INTERVENÇÕES SOLICITADAS (REALIZADAS E NÃO REALIZADAS):.....	68
7.1 Análise restauro dos painéis externos	69
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	74
10.APENDICÊS	77
10.1 Oscar Niemeyer.....	77
10.2 Cláudio Santoro.....	78
10.3 O sol faz a festa.....	79
10.4 Obra paralisada.....	80
10.5 Grandes nomes do teatro.....	81
10.6 Burle Marx.....	82
10.7 Dercy Gonçalves.....	83
10.8 Marianne Peretti.....	84
10.9 Intervenções realizadas.....	85

10.10 Intervenções não realizadas.....	85
10.11 Cenário de horror.....	86

1. INTRODUÇÃO

Brasília, cidade internacionalmente conhecida em razão de seu vínculo com o pensamento urbanista moderno que pautou a reconstituição e criação de muitas cidades até meados do século XX, já é reconhecida no campo do patrimônio cultural em face da representatividade histórica de um momento que a mesma passou a representar ao longo de suas décadas de existência, entre preservações e transformações. Declarada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) como Patrimônio Cultural da Humanidade, em 1987, detentora de cinquenta (50) obras edificadas sob a concepção do arquiteto Oscar Niemeyer e tombadas como patrimônio cultural nacional pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e, ainda, sítio da maioria dos 24 bens culturais do Distrito Federal tombados como patrimônio cultural distrital, pela Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal (SECEC/DF).

Brasília se mostra, assim, como uma rara base de estudos sobre o Movimento Moderno, tanto por seus bens culturais modernistas quanto pela oficialização de muitos deles como patrimônio cultural e, conseqüentemente, protegidos para sua melhor conservação. Contudo, como a conservação de bens culturais modernistas consiste em uma ação recente no mundo, e as experiências realizadas são esparsas ainda as conclusões sobre os melhores procedimentos a serem dotados no âmbito dessa fase da arquitetura, as ações de fato implementadas para a conservação desses monumentos, como as ações de restauração, podem ser consideradas numa escala ainda menor e, mesmo em Brasília, poucos são os estudos analíticos sobre o conjunto dessas ações ou mesmo informativos sobre as ações dessa linha já empreendidas na capital federal.

Sendo assim, a pesquisa aqui proposta visa implementar um levantamento sobre procedimentos de restauração em Brasília, sucedido de sua sistematização, seleção, inventário e análise de maneira a consubstanciar um trabalho centrado neste tema tão específico que é o campo da preservação, orientada sobre os propósitos de:

- Objetivo Geral: realizar um estudo histórico, artístico e estético de caráter analítico sobre os procedimentos de intervenção de restauro ou de outras modalidades de uma

das obras modernistas edificadas em Brasília (Teatro Nacional Cláudio Santoro) - procedimentos ocorridos, sobretudo, de 1987 a 2021, após os sucessivos reconhecimentos de Brasília como patrimônio cultural em várias esferas (local, nacional e mundial).

- **Objetivos Específicos:** sintetizar um estudo sobre os procedimentos de restauração em obras edificadas modernistas; reunir um banco de dados formado por informações textuais e imagéticas sobre os procedimentos de restauração já conduzidos na cidade de Brasília nas últimas décadas pautado no caso do Teatro; realizar um inventário visual (histórico, artístico e estético, de bem cultural, revelando suas patologias e, também, revelando ações de restauro e de outras categorias da intervenção realizadas entre a gama de possibilidades do campo); ampliar os conhecimentos do futuro profissional em projetos de pesquisa sobre bens culturais e seus procedimentos – revelando o valor universal do projeto modernista.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 O campo da preservação

O Patrimônio Cultural é tudo aquilo que possui algum tipo de importância histórica e cultural, representando grandes características de relevância e reconhecimento para um país ou uma pequena comunidade. Este texto abordará o interesse no meio em que se encontra e destrinchará as faces do conceito do patrimônio e suas estratégias no que diz respeito sobre o restauro e a preservação.

Cesar Brandi escreveu a *Teoria da Restauração* em 1966, e foi uma obra baseada na Carta de Atenas, segundo ele “... entende-se por restauração qualquer intervenção voltada a dar novamente eficiência a um produto da atividade humana.” (A preservação do patrimônio como construção cultural, 2011, p. 1). Tendo assim o objetivo de restabelecer a funcionalidade do produto, sua teoria fala sobre dois pontos consideráveis, que são a história e a arte levando a dissertar sobre a instância de ambos os pontos. Possibilitando uma separação entre imagem e

matéria, o que muitas vezes são confundidas quando se desconhece as características específicas de cada uma.

A partir dos pontos citados acima e com base no texto *A preservação do patrimônio como construção cultural* de Flávio de Lemos Carsalade, desenvolve-se três paradigmas que são: o objetivo histórico (a matéria como prova inequívoca do passado), a imanência da arte (a imagem adotada de uma aura única e reveladora e imutável) e a instabilidade da cultura (a identidade e os costumes como padrões imutáveis caracterizadores de um determinado povo). Outro ponto bastante curioso é a pergunta de o que seria a natureza da arquitetura, de uma forma geral é uma arte em que se faz a função do uso e é feita para servir e materializar as sociedades, ou seja, sua conservação está diretamente ligada à sua capacidade de manter tal construção.

As preservações das construções, são essenciais para a transmissão de gerações futuras dos valores culturais de uma determinada cidade, contudo, essas restaurações se encontram cada vez mais escassas no cenário atual interferindo na sua vida útil, sendo assim, possuem alguns pontos críticos dessa visão aplicada a restauração/intervenção da arquitetura. Um desses critérios é a impossibilidade da conservação da imagem e da história, como se elas pudessem se tornar imutáveis, em que ocorreria o máximo de preservação. No mesmo tema debatido se encontram também alguns cuidados com esses critérios, trazendo o maior zelo e cautela para o Patrimônio Cultural. Pode-se analisar que a compreensão estética e histórica não são a partir de um consenso, mas sim da interação que se tem com o material e o sujeito, por isso a importância de reforçar o significado da obra é de extrema importância para evitar a sua desvalorização. A segunda crítica é a da cidade como obra de arte, se tornando uma ocupação vivenciada de povos por meio de estratégias criativas e inovadoras, e por último é a recomposição da integridade da obra de arte, o que várias vezes é levado a uma conservação inadequada à vida moderna, cuja o custo da sua deterioração entra em óbito por perda de significado.

Dessa maneira, entende-se que ao mudar a cultura, transformam-se os valores e as atitudes quanto ao patrimônio, preserva-se a identidade em transformação e gera a capacidade de mudar conjuntamente com as mudanças sócios culturais. Pode-se concluir que o Patrimônio

Cultural não é só uma construção, mas sim uma identidade que se compartilha culturas e valores e possui a carência de manutenção e cuidados pontuais. Para assim continuar tendo a conexão do material com o sujeito e com a personalidade própria de cada lugar.

No Brasil, o reconhecimento da necessidade de proteger o patrimônio histórico, foi apontada nos anos 20, época em que se registraram iniciativas locais e estaduais. No texto *Fundando a Nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado*, da autora Márcia Chuva (2001), contextualiza os processos que constituíram a construção do patrimônio nacional no Brasil, visando sua inserção no mundo civilizado. Tendo seu prelúdio nos anos 30, através do projeto do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, que consistia em reunir variados intelectuais da época, que fundamentariam asserções do patrimônio cultural brasileiro, e que posteriormente, dariam origem as práticas de preservação cultural, com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – o SPHAN, em 1937.

Entretanto, as teses sobre a identidade da nação brasileira dividiam opiniões dentro do campo dos intelectuais. Lúcio Costa, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, pensadores modernistas acreditavam que “[...] *as características regionais eram sinal de atraso e obstáculo à atualização da cultura brasileira e, para outros, ao contrário, eram depositárias da verdadeira identidade*”. (Márcia Chuva, 2001). A oposição consensual entre o grupo “quarta corrente”, representado por Rodrigo Franco e os modernistas mineiros tinham na sua vertente características universais, sendo contrários aos regionalismos e reafirmando a herança portuguesa como forma de pertencimento as nações desenvolvidas, enquanto o grupo dos “verde e amarelo”, representado por Plínio Salgado defendia o patriotismo em excesso, e a consolidação da identidade por meio dos regionalismos.

Márcia Chuva descreve a relevância do grupo modernista na consolidação do SPHAN, ao buscar, constituir a fisionomia do Brasil que seria apresentada, no âmbito das relações internacionais, além da importância desses integrantes, separadamente, na Instituição. Rodrigo Melo teve papel fundamental para como diretor do Serviço do SPHAN, consolidando planos para salvaguarda do patrimônio nacional, e sua visibilidade no amplo internacional. Carlos Drummond que atuou com a inscrição nos Livros de Tombo dos bens selecionados para tombamento pelo SPHAN, bem como a constituição de um acervo para a biblioteca e a

formulação de uma lógica para o arquivamento de toda a documentação produzida no órgão, que estabelecia, para garantir um pertencimento ao mundo das nações modernas. Já Lucio Costa, assume um papel essencial desde mentor do modernismo em arquitetura no Brasil, como dentro do SPHAN formulando concepções e as práticas de preservação cultural. É percorrido também a importância que Lúcio teve nas participações da Revista do Patrimônio, veículo no qual teve considerável alcance tanto nos meios culturais do país como exteriormente, alcançando assim, que o patrimônio cultural brasileiro tivesse seu reconhecimento mundial, pelas publicações que demonstravam o elo entre a cultura tradicional brasileira e o modernismo.

De acordo com Rodrigo Melo Franco de Andrade, a Revista tinha como objetivo divulgar “*o conhecimento dos valores de arte e de história que o Brasil possui e contribuir empenhadamente para seu estudo.*” Sua primeira edição, em 1937, foi dividida em quatro partes, sendo artigo de diferentes intelectuais, que conceituavam; em um panorama geral os diferentes tipos de patrimônio histórico e artístico, as possibilidades de sua proteção e os meios para executá-la.

Citados no texto de Chuva; o artigo de Mário de Andrade, *A Capela de Santo Antônio*, possuía o caráter conceitual e Lúcio Costa, com o artigo *Documentação Necessária*, referia-se as formas de se recuperar a tradição cultural, através da antiga arquitetura civil, fazendo-se uma relação com a valorização do passado colonial e com a arquitetura tradicional.

Para Lúcio essa arquitetura consistia no natural apropriação de um universo tipicamente brasileiro, explicando na quinta edição da Revista, como seria a classificação da arte brasileira e da produção artística do Barroco mineiro, considerada como a primeira arte genuinamente nativa, que se enquadrava na arquitetura universal, e como a reapropriação, e a introdução dessa no processo civilizatório europeu. Lúcio Costa promove então em seu artigo, *A Arquitetura Jesuítica no Brasil*, uma proposta cronológica classificatória que define a arte barroca brasileira, comportando as seguintes fases: o classicismo barroco (fins do século XVI até primeira metade do XVII), o romanicismo barroco (segunda metade do XVII até princípios do XVIII), o goticismo barroco (primeira metade até meados do XVIII) e o renascimento barroco (segunda metade do XVIII até princípios do XIX). A ideia de criar uma espécie de linha evolutiva da arquitetura brasileira, acabou por cristalizar-se no presente um determinado passado, ao

mesmo tempo em que se delimita o próprio futuro, além de fortalecer as práticas de tombamento e preservação.

2.2 PRÁTICAS DO RESTAURO

Em *A alegoria do patrimônio*, da autora Françoise Choay (1992) retrata que a era industrial contribuiu para mudar a hierarquia dos valores atribuídos aos monumentos históricos e privilegiar os valores da sensibilidade, rompendo com os modelos tradicionais de produção e criando uma dimensão universal ao conceito de monumento histórico, que se aplica à escala mundial. Portanto, a revolução industrial alavancou o estabelecimento de leis voltadas para os monumentos e impulsionou os países europeus para contribuírem com as teorias e as práticas de conservação das memórias históricas, tornando possível assinalar os momentos marcantes na história. Na década de 1850 a maioria dos países da Europa consagrou o monumento histórico, através do documento *Rapport*, que foi apresentado por François Guizot na França e sugeria a criação do cargo de inspetor geral dos monumentos históricos.

No século XIX, centrou-se a função cognitiva do monumento histórico no domínio, o que a distanciou dos antiquários. A política e as instituições voltaram toda sua atenção para o documento escrito e deram as costas ao mundo abundante dos objetos, o lugar dos antiquários foi tomado pelos historiadores, que viam a arquitetura antiga como objeto de pesquisa, nesse século eram a minoria os que sabiam identificar os monumentos antigos. Em *Rapporttauroi*, Guizot destaca a nova importância que se atribui à arte, para ele os edifícios antigos não contribuíam para fundar um saber, mas sim para ilustrar um sentimento nacional.

Choay (1991) traz no seu capítulo *A consagração do Patrimônio Histórico*, que o historiador Alois Riegl reage à confusão entre o conhecimento e a experiência da arte, retomando a dissociação radical entre estes valores, em que descreve o desenvolvimento crescente de uma apreciação intelectual dos monumentos, expressando sua inquietação pelo destino da arte e sua vitalidade, a mesma problemática foi levantada na França por Viollet-le-Duc e por Prosper Mérimée.

O capítulo da autora (1992) também disserta sobre o filósofo Ruskin e sua ideologia em relação ao monumento histórico, para ele *a arquitetura é o único meio de que dispomos para conservar vivo um laço com um passado* (Ruskin, 1885, p. 191). O filósofo coloca a memória como um dos pontos principais de sua tese, dando preferência à memória afetiva, ou seja, para ele as edificações antigas contam histórias acerca daquele contexto. Assim, através da preservação desses edifícios conseguiríamos nos reconectar com o passado, observando marcos referentes à sua história, criando assim a identidade e a memória.

Ruskin teve um papel essencial entre os teóricos do século XIX, por ser um dos primeiros a incluir as residências no desenvolvimento do patrimônio das cidades, e principalmente, por se mobilizar em conjunto ao filósofo Morris à preservação dos monumentos históricos em escala internacional. *Chega a propor em 1854, “a criação de uma organização europeia de proteção, dotada das estruturas financeiras e técnicas adequadas, e cria o conceito de bem europeu”*. (Choay, Françoise, 1992, pág. 142).

No contexto da Revolução Industrial, Ruskin se encontra em uma dicotomia entre a arquitetura passada, já possuidora de valores históricos e a arquitetura presente que já estava sendo impactada pela industrialização, se indagando de forma que essa arquitetura se tornaria histórica. Além disso, o texto de Françoise Choay (1992) ressalta como as mudanças urbanas nesse contexto, tornavam obsoletos os aglomerados urbanos antigos, visto que esses eram eliminados para dar espaços às novas edificações e a constância de suas manutenções se tornava cada vez mais escassas.

Por conseguinte, temos também o papel da legislação francesa referente aos monumentos históricos, como forma de preservação contra os símbolos da aristocracia e da igreja, na Revolução Francesa. Em 1830 foi criado o posto de inspetor dos monumentos históricos, ocupado por Ludovic Vitet e em seguida, em 1934, por Proster Mérimée, que ficou encarregado também de diagnosticar e “tombar” os edifícios. Em 1837, com a criação da Comissão dos Monumentos Históricos esse é posto para organizar a manutenção e restauração das edificações tombadas. Em 1887 foi instaurada a primeira lei voltada à proteção dos monumentos históricos e em 1913 obtém-se uma forma definitiva que está em vigor até os dias atuais, que constitui o texto legislativo de referência da lei sobre os monumentos históricos. O

papel da política francesa ao instaurar essa legislação a fim de proteger os monumentos históricos se tornou uma referência primeiramente na Europa e em seguida no resto do mundo.

Posteriormente, Françoise Choay (1992) discorre quanto ao ofício dos arquitetos dos monumentos históricos, criados no século XIX, por Vitet e Mérimée, visto que na época não existia uma instituição especializada para tal, e os mesmos não conseguiram instituir essa disciplina na escola de Belas Artes, dessa forma, eles ministraram esse assunto abordando sobre a história da arte, sobre as técnicas, a construção e outras disciplinas acerca de restauração e conservação. Outro empecilho que os profissionais sofreram nessa época foi em relação à falta de prestígio e a baixa remuneração.

No final do século XVIII, surgem também duas doutrinas distintas; a intervencionista, de predomínio nos países europeus, representada por Viollet –le– Duc e a anti- intervencionista, própria da Inglaterra, representada por Ruskin e Morris.

Para Ruskin e Morris, querer restaurar um objeto ou um edifício é atentar contra a autenticidade que constitui a sua própria essência. Ao que parece, para eles o destino de todo monumento histórico é a ruína e a desagregação progressiva (Choay, Françoise, 1992, pág. 155).

Portanto, temos que a restauração é uma invenção moderna que surgiu na época atual, como todas as outras inventadas, possuindo seus critérios e seus objetivos, tem como finalidade a prolongação da vida útil do Patrimônio Cultural sem mudar sua estética e sua história. Um exemplo no que se diz restauro é o *Templo Saint-Jean*, que foi aplicado nos muros antigos um tipo de reboco novo, mudando religiosamente a aparência antiga das muralhas.

Victor Hugo defende a posição que até mesmo com o passar dos anos essa preservação estabelece uma história e cria uma arte, o patrimônio não é visto como ruína e sim como uma relíquia que se destina a uma memória afetiva, ou seja, precisa-se conhecer todas as etapas de construção para que essa restauração seja feita de forma correta, sem tirar seus princípios e valores. Anos depois vemos na *Carta de Atenas* de 1933, vemos que os valores arquitetônicos devem ser mantidos, de forma que se respeite a personalidade e o passado de cada cidade. [...] *A vida de uma cidade é um acontecimento contínuo, que se manifesta ao longo do século por*

obras materiais, traçados ou construções que lhe conferem sua personalidade própria [...] (Carta de Atenas, 1933, pág. 25). Os edifícios devem então ser respeitados ou por valores sentimentais ou por uma virtude plástica, entretanto se sua presença for prejudicial para o contexto em que está inserido, este deverá ser destruído e dar lugar a algo útil.

Camillo Boito (1835-1914) foi um arquiteto italiano que se contrapôs a esse pensamento, para ele o restauro deveria ser interligado com a arte, o atual, o passado e a modernidade técnica. Em 1879 e 1886, Boito formulou um conjunto de diretrizes para a preservação e a restauração dos Patrimônios Culturais, nestas foram incluídas a lei italiana de 1909, *Conservare o restaurare* que visa a concepção da preservação do monumento baseado na autenticidade e na sua tipologia estilística.

“Além disso, Boito reconhece não apenas que toda intervenção arquitetônica num monumento é necessariamente datada e marcada pelo estilo, pelas técnicas e savoir-faire da época em que é feita. Lamenta, ademais, a igualdade de tratamento que se dá à diversidade dos monumentos e propõe três tipos de intervenção, de acordo com o estilo e a idade dos edifícios: para os monumentos da antiguidade, uma restauração arqueológica, que busque antes de tudo a exatidão científica e, em caso de reconstituição, considere apenas a massa e o volume, deixando de certo modo em branco o tratamento das superfícies e sua ornamentação; para os monumentos góticos, uma restauração pitoresca, que se concentre principalmente no esqueleto (estatuária e decoração) em deterioração; enfim para os monumentos clássicos e barrocos, uma restauração arquitetônica que leve em conta os edifícios em sua totalidade. (Choay, Françoise, 2001, p.166)

Alois Riegl é o primeiro a apresentar claramente a diferença entre o monumento e o monumento histórico a partir de culturas e seus princípios, sua análise é estruturada pela oposição de dois pontos de valores, a rememoração que está diretamente ligada com o passado e a contemporaneidade voltada para o presente, esses pontos agregam valores para história e valores da arte. A partir do século XIX ele adicionou outro ponto a este mesmo tema, a ancianidade está ligada diretamente com a idade do patrimônio. Cada um desses pensadores estabelece suas ideias e pensamentos com a finalidade de aperfeiçoar a restauração do

Patrimônio Cultural, para que se estabeleça e prolongue todo o seu histórico-cultural. Em 1931, foi formulada a *Carta de Atenas* que exemplifica um item técnico para a restauração de qualquer monumento “*As construções destinadas à habitação são distribuídas pela superfície da cidade, em contradição com os requisitos da higiene*”, que fala sobre as três matérias-primas do urbanismo, as condições naturais como; o sol que interfere no conforto térmico, a vegetação ao seu redor, trazendo um ar mais puro e o espaço em que foi pensado interligando todos esses outros fatores.

A *Carta de Atenas* de 1931 foi criada com o intuito de estabelecer uma orientação sobre o restauro e traz as principais preocupações encaradas na época: aspectos legais, os técnico-construtivos e os princípios norteadores da ação de conservação. O documento delibera que a restauração deve respeitar a obra histórica e artística do passado, sendo necessário criar uma utilização para os monumentos para assegurar uma continuidade da vida no local. Entende-se que é importante respeitar na construção dos edifícios, o caráter e a fisionomia das cidades e estudar as plantações e ornamentações vegetais para conservar o caráter antigo. O que é citado também na *Carta de Atenas* de 1933, definindo que não se pode empregar estilos antigos em novas construções sob hipótese alguma, para que se evitar a uma reconstituição fictícia, já que a intenção primitiva é a preservação. Em relação aos materiais de construção, os técnicos aprovaram o emprego adequado dos recursos da técnica moderna, contudo esses reforços devem ser ocultos, para não alterar o aspecto do edifício a ser restaurado.

Analisando melhor a *Carta de Atenas* de 1933 permite-se entender de forma mais clara o contexto da Revolução Industrial, e como essa transformação, ao longo do século XIX e XX, agregaram a noção de patrimônio cultural. Em meio ao contexto de esvaziamento dos campos para as cidades a fim de melhores condições de trabalho, observamos um aumento desenfreado de concentração nas cidades que implicaram em mudanças drásticas no comportamento humano, na qualidade de suas moradias, além de alterações na lógica capitalista, como a especulação de novas terras e a falta de conservação das antigas construções.

O século XIX apresenta-se como uma das primeiras dicotomias ao que se refere a teses de preservação já mencionadas nesse artigo, visto que, para os arquitetos vinculados ao

movimento moderno que representavam o CIAM 33, a prioridade seria em modernizar as cidades ao invés de preservar o legado passado, e a sobrevivência dos edifícios só seria possível considerando que [...] *sua conservação não acarreta o sacrifício de populações mantidas em condições insalubres* (Carta de Atenas, 1933), ou seja, para uma edificação ser mantida, essa deveria representar uma vontade coletiva, e deveria ser estudada a melhor forma de manter aquela edificação sem que gerasse riscos a sociedade, sendo sua demolição, ou restauração. Diferentemente do pensamento do filósofo Ruskin, que não admitia que as cidades pudessem sofrer alterações, e era contra as restaurações.

A morte, que não poupa nenhum ser vivo, atinge também as obras dos homens. É necessário saber reconhecer e discriminar nos testemunhos do passado aquelas que ainda estão bem vivas. Nem tudo que é passado tem, por definição, direito à perenidade; convém escolher com sabedoria o que deve ser respeitado. (Carta de Atenas, 1933).

Entendendo cada vez mais a importância da preservação do patrimônio cultural em 1964 surge a Carta de Veneza, também conhecida como Carta Internacional para a Conservação e Restauo de Monumentos, que é dos documentos básicos da conservação patrimonial. Foi elaborada ao longo dos trabalhos do II Congresso Internacional de Arquitetos e de Técnicos de Monumentos Históricos, realizado em Veneza de 25 a 31 de maio de 1964, e adotada pelo ICOMOS, a UNESCO e outras instâncias oficiais.

A carta define que a criação arquitetônica isolada é considerada um monumento histórico e não só as grandes criações como estamos acostumados a ver, basta ter adquirido um significado cultural no decorrer do tempo, sendo necessário salvaguardar a obra de arte e o testemunho histórico. De acordo com tópico de *Conservação da Carta de Veneza*, um monumento deve haver sempre a manutenção permanente para ser conservado, sendo que a preservação dos monumentos é privilegiada pelos destinos para cumprir funções úteis à sociedade. Vemos também que preservar significa proteção em escala planejada, ou seja, enquanto for mantido o esquema tradicional, este deverá ser conservado. Ainda mais tem-se que o monumento é indissociável da história testemunhada e do seu ambiente, logo o seu

deslocamento não pode ser permitido, assim como, retirar elementos da obra, exceto em caso específicos e com justificativas plausíveis.

Artigo 9º - 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 conjeturais, todo trabalho complementar reconhecido como indispensável por razões estéticas ou técnicas destacar-se-á da composição arquitetônica e deverá ostentar a marca do nosso tempo. A restauração será sempre precedida e acompanhada de um estudo arqueológico e histórico do monumento. (Carta de Veneza, 1964, p. 2 e 3).

Por conseguinte tem-se que quando as técnicas tradicionais revelaram-se insuficientes, a consolidação do monumento pode ser assegurada utilizando todas as técnicas modernas de conservação e construção. A contribuição efetiva para a construção do monumento deve ser sempre respeitada e os elementos usados para substituir algo na obra devem estar harmoniosamente integrados no todo, sendo que os acréscimos só podem ser permitidos no âmbito do respeito por todas as partes interessantes do edifício.

Para que existam normas a respeito da salvaguarda e do restauro das obras de arte e dos monumentos históricos, em 6 de abril de 1972 o Ministério da Instrução Pública da Itália divulgou um documento sobre restauração, a *Carta do Restauro* de 1972. Ela traz como instruções para os critérios de restaurações arquitetônicas, a importância de se realizar primeiramente um estudo acerca do monumento, levando em consideração seu contexto, sua inserção no tecido urbano, as qualidades formais e construtivas, além da importância de se estudar seus dados históricos, como reconstruções que já foram realizadas e devem ser levadas em considerações, através de instrumentos fotográficos, de pesquisa bibliográfica, iconográfica e outros dados.

A restauração não se limita somente a operações destinadas as construções, mas sim de tudo o que tem valor cultural e histórico, um exemplo disso são as pinturas de murais e quadros, cada caso é estudado e instruído para cuidar de forma cautelosa. Sua restauração

começa com a avaliação, depois passa por uma limpeza com os devidos cuidados tirando toda a impureza da pintura e por último o quadro é retocado com o mesmo tom de tinta usado originalmente e hidratado para evitar qualquer tipo de ressecamento.

Entende-se por salvaguarda qualquer medida de conservação que não se implique a intervenção direta sobre a obra; entende-se por restauração qualquer intervenção destinada a manter em funcionamento, a facilitar a leitura e a transmitir integralmente ao futuro as obras e os objetos definidos nos artigos precedentes. (Carta do Restauro, 1972, p. 1 e 2).

A carta disserta em relação aos monumentos que são vinculados a novas utilizações, esses deverão fazer mínimas adaptações, “conservando escrupulosamente as formas externas e evitando, alterações sensíveis das características tipológicas, da organização estrutural e da sequência dos espaços internos” (LYRA, 2016, p. 27). Portanto é necessário ponderar a adoção de medidas de caráter preventivo, que evitam intervenções de maior amplitude, conferindo maior vida útil a obra.

Em seguida, são discorridas as instruções para execução de restaurações pictóricas e escultóricas, assim como as arquitetônicas, deve-se realizar um estudo profundo em relação ao seu estado de restauração, ou seja, se há antigos restauros, quais os materiais utilizados, acréscimos, quais modificações ou se as peças são originais. Para isso, deverá ser executado, e atualizado, um inventário, juntamente com arquivos fotográficos adequados; “serem obtidas sob luz natural, sob luz cromática, com raios ultravioletas simples ou filtrados, e com raios infravermelhos, conforme o caso” (Carta do Restauro, 1972, p. 11). Recomenda-se também tirar radiografias, que retratam sobreposições que não são vistas a olho nu, e sempre anexando esses registros juntamente com relatos escritos, de suas problemáticas e processos.

De acordo com o artigo 5º da Carta de Restauro as instituições responsáveis pela conservação do patrimônio histórico, artístico e cultural deverão elaborar um programa anualmente especificando os trabalhos de salvaguarda e restauração. As intervenções realizadas nas obras deverão ser justificadas com um detalhamento sobre a conservação da obra, seu estado atual, a natureza das intervenções consideradas necessárias e as despesas

necessárias. Já no artigo 6º constata-se que é proibido para todas as obras: acrescentar estilos; remover figuras que apaguem a trajetória do monumento; trasladar para locais diferentes dos originais, a menos que isso seja determinado por razões superiores de conservação; alterar as condições de acesso ou ambientais em que chegou até os nossos dias e alterar as pinturas. O Artigo 7º traz o que é permitido nas obras: adicionar partes acessórias para reintegrações de pequenas partes verificadas historicamente; limpar as pinturas e esculturas; recompor obras que se fragmentaram; modificar a conservação da estrutura interna; nova ambientação ou instalação da obra, em casos específicos.

No artigo 8º temos que as intervenções realizadas nas obras ou em seu entorno, devem ser concebidas com técnicas e materiais que não prejudiquem restauros futuros. Além disso, qualquer intervenção deve ser previamente estudada e justificada por escrito e deverá ser organizado um diário de seu desenvolvimento, documentando todo o processo. O artigo 9º traz que a utilização de novos procedimentos de restauração e de novos materiais em relação aos procedimentos e matérias de uso vigente ou de algum modo aceitos, deverá ser autorizada pelo Ministro da Instrução Pública, de acordo com parecer justificado do Instituto Central de Restauração e por fim o artigo 10º traz que as medidas que visam à proteção de poluentes ou mudanças na atmosfera, calor ou umidade, não devem alterar significativamente a aparência e cor da superfície do material, nem deve exigir mudanças permanentes no ambiente no qual é historicamente transmitido.

Com o objetivo de certificar-se de todos os valores urbanísticos, arquitetônicos, ambientais, tipológicos, construtivos, etc; qualquer intervenção de restauração terá que ser precedida de uma atenta leitura histórico-crítica, cujos resultados não se dirigirão tanto a determinar uma diferenciação operativa- posto que em todos o conjunto definido como centro histórico dever-se-á operar com critérios homogêneos – quanto, principalmente, a individualização dos diferentes graus de intervenção a nível urbanístico e a nível edilício, para determinar o tratamento necessário de saneamento de conservação. (Carta do Restauo, 1972, pg. 17).

Em 1972, na França, ocorreu a Conferência Geral da UNESCO, que buscava solucionar questões referentes ao patrimônio cultural e natural, dissertando que esses estavam cada vez

mais ameaçados, tanto pelas causas tradicionais de destruição, quanto pelas alterações na vida social e econômica, e essa destruição provocaria consequências graves de empobrecimento em uma escala mundial.

Posteriormente, são conceituados os termos considerados patrimônios culturais, entre eles estão; monumento “obras arquitetônicas, de escultura ou pintura monumentais, elementos ou estruturas de carácter arqueológico, inscrições, grutas e conjuntos de elementos, que têm valor universal excepcional do ponto de vista histórico, artístico ou científico” (Convenção de Paris, 1972). Os conjuntos: “grupos de construções isoladas ou reunidas, que, devido à sua arquitetura, à sua unidade, ou à sua integração na paisagem, possuem um valor universal excepcional do ponto de vista histórico, artístico ou científico” (Convenção de Paris, 1972). Os sítios: “*obras humanas ou obras conjuntas do homem e da natureza, assim como as zonas incluindo os locais arqueológicos que têm um valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico*” (Convenção de Paris, 1972).

E de acordo com a Convenção, no Artigo 2, ficou conceituado que são considerados como patrimônio natural:

Os monumentos naturais constituídos por formações físicas e biológicas ou por conjuntos dessas formações com valor universal excepcional do ponto de vista estético e científico. As formações geológicas e fisiográficas e as zonas estritamente delimitadas constituindo o habitat de espécies animais e vegetais ameaçadas, com valor universal excepcional do ponto de vista científico ou da conservação. Os locais naturais ou as zonas naturais estritamente delimitadas, possuindo um valor universal excepcional do ponto de vista científico, da conservação ou da beleza natural. (Convenção de Paris, p. 7)

Além disso, após análise dos artigos da Convenção de 1972, é incontestável o papel do Estado na proteção desses patrimônios, esse deverá adotar políticas para proteção, criar projetos de integração, “tomar as medidas jurídicas, científicas, técnicas, administrativas e financeiras adequadas à, identificação, proteção, conservação, valorização e reanimação desse patrimônio.

Cada um dos Estados fazendo parte integrante desta Convenção reconhece que a obrigação de assegurar a identificação, a proteção, a conservação, a valorização e a transmissão

às futuras gerações do património cultural e natural citado nos artigos 1 e 2 e situado no seu território, lhe compete em primeiro lugar. (Convenção de Paris, 1972, p.7).

A Comissão estipula a prioridade das medidas de intervenção no artigo 13.º, tendo em conta a respectiva importância para o património cultural e natural mundial dos bens, existe a necessidade de assegurar a assistência internacional aos bens mais representativos da natureza ou da história dos povos do mundo. Eles se guiam segundo a importância dos recursos no território dos quais se encontram os bens ameaçados e em particular tendo em conta se os Estados poderiam assegurar a salvaguarda desses bens pelos seus próprios meios.

3. METODOLOGIA

3.1 Tipificação

Sobre o método de trabalho utilizado para o desenvolvimento da pesquisa este foi consubstanciado por uma pesquisa bibliográfica realizada inicialmente sobre o tema abordado, desde os chamados "teóricos do restauro" que pautaram o pensamento sobre o campo até meados do século XX até as chamadas Cartas Patrimoniais, fruto de congressos realizados por todo o mundo e que têm atualizado as questões do campo a partir das transformações de valores e demandas no campo da cultura e do meio ambiente. Complementam essa fase o estudo de documentação existente sobre a temática do património cultural em Brasília, em específico o Teatro Nacional Cláudio Santoro, foco do estudo – leis, decretos e portarias serão a base momento da pesquisa, vinculado ao cruzamento de dados entre teorias e diretrizes internacionais e normativas locais.

Tais estudos permitiram, de início, nesta etapa inicial da pesquisa, voltada a um maior reconhecimento de campo – do património cultural e dos procedimentos de conservação como a restauração - uma ampliação de conhecimentos necessários para o avanço da pesquisa. Em seguida, foram levantados trabalhos acadêmicos, matérias jornalísticas gerais e revistas especializadas em Arquitetura e Urbanismo que relatam e discorrem sobre os valores e princípios arquitetônicos adotados como referência em obras de restauração realizadas no Teatro Nacional. Tal levantamento foi procedido por meios virtuais, como houve restrições de circulação pela cidade, as ações de restauro foram identificadas através de pesquisas virtuais e

leituras de artigos científicos, sobretudo, nas últimas três décadas: de 1990 a 2020. Tal recorte é justificado pela compreensão inicial que, após a década de 1990 é reconhecida mundialmente como aquela onde se lançaram os primeiros esforços para a conservação das obras modernistas, então reconhecidas como referências culturais, como patrimônio cultural das localidades onde muitas delas foram expressas.

A Documentação e Conservação dos edifícios, sítios e bairros do Movimento Moderno (DOCOMOMO) explicita um desses esforços coletivos em prol da preservação de obras modernistas. No caso específico da cidade de Brasília, sua declaração como Patrimônio Cultural da Humanidade, conferida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), em 1987, também se vincula a tal momento histórico, tendo, inclusive, pelo prévio conhecimento internacional da cidade e por tal titulação, auxiliado como um entre os vários estímulos ao gradativo reconhecimento de obras modernistas como patrimônio cultural por sua representatividade de mais um momento histórico. Há que se ressaltar a construção desse corpus de pesquisa pela existente significativa da amostragem do objeto na cidade se considerarmos, além do Plano Piloto de Brasília, oficialmente declarado patrimônio mundial pela UNESCO, as cinquenta (50) obras edificadas em Brasília sob a concepção de Oscar Niemeyer tombadas como patrimônio cultural nacional pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e, ainda, os 24 bens culturais do Distrito Federal tombados como patrimônio cultural distrital, pela Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal (SECEC/DF).

Ao levantamento assim procedido se desdobrou a fase de sistematização desses dados coletados, para sua posterior seleção (voltada aos documentos considerados mais válidos para pesquisa) e síntese de inventário para que se proceda, enfim, sua análise por meio das correlações consideradas possíveis de modo à auxiliar na compreensão de como têm sido implementados processos de restauro na obra em análise.

Tais procedimentos de pesquisa, sob uma visão mais genérica, se encontram ancorados no âmbito da cultura, de sua representatividade e possibilidades de documentação e preservação. Sob aspectos mais específicos, tais procedimentos de pesquisa aqui elencados estão fundamentados na linha de fronteira entre dois campos específicos, o da historiografia e o da

restauração – ambos passados entre o levantamento de dados e sua análise, ambos perpassados quanto ao potencial informativo que a pesquisa finalizada poderá constituir para pesquisas futuras, voltadas aos princípios teóricos e procedimentos práticos da restauração ou mesmo à educação patrimonial.

3.2 Caracterização do local de pesquisa

A esfera do Patrimônio Cultural possibilita abordagens analíticas em diversas dimensões e locais. Contudo, ainda em conformidade com as demais resoluções apresentadas, a capital brasileira, Brasília, foi considerada como o local de estudo da pesquisa. Com foco no Teatro Nacional que foi selecionado como estudo de caso localizado no Distrito Federal, a pesquisa analisou as questões dos diversos restauros e paralisações ocorridas na obra.

3.3 Procedimentos metodológicos

Excedendo-se, a revisão da bibliografia, coleta de dados, redação e elaboração do relatório final, o desenvolvimento da referida pesquisa foi estabelecido e estruturado em três etapas cronológicas principais, divididas conforme as vertentes que foram analisadas e os objetivos a serem alcançados:

3.3.1 Análise histórica do Patrimônio Cultural

A primeira etapa de desenvolvimento traz o embasamento histórico necessário para se compreender o atual panorama do patrimônio cultural em seu modo geral. Para tanto, foi estabelecido o curso histórico do mesmo em um âmbito global e nacional, apresentando os principais conceitos que tangem o tombamento e a sua aplicação. Em seguida, um breve traçado histórico dos bens tombados na capital brasileira.

3.3.2 Estudo e análise de caso

Essa etapa objetivou trazer todo o contexto histórico do Teatro Nacional, suas obras análogas, análise das intervenções realizadas e não realizadas no local, suas paralisações e restauros, assim como, a análise do caso vinculado à fundamentação teórica.

3.3.3 Criação de cartazes

Essa etapa consistiu em criar cartazes a respeito das fases de intervenção do Teatro Nacional, das salas existentes em seu interior, dos artistas que participaram do processo de criação da obra e do descaso que se encontra o local na atualidade. Tudo isso para que possa haver um maior reconhecimento e entendimento da população sobre o Teatro Nacional Cláudio Santoro.

4. RESULTADOS E DISCUSSÕES

4.1 O Patrimônio Cultural

Patrimônio cultural é tudo aquilo que possui importância histórica e cultural para um país ou uma pequena comunidade e os patrimônios culturais oficiais de uma região são escolhidos pelo Estado. A dimensão do patrimônio cultural material abarca bens móveis ou imóveis, incluindo coleções arqueológicas e paleontológicas, acervos museológicos, documentais, artísticos, científicos, arquivísticos, bibliográficos, videográficos, fotográficos e cinematográficos; núcleos urbanos, monumentos naturais, sítios arqueológicos, paisagísticos e ecológicos e bens individuais. Para a proteger os bens materiais e imateriais surgiu o tombamento, que é um ato jurídico administrativo implementado pelo governo, que promove a conservação e evita a destruição e descaracterização dos bens tombados.

Dessa forma, foi criado o Decreto-lei nº 25, em 30 de novembro de 1937 que regulamentou a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). No artigo 1º é definido que os bens sejam considerados parte integrante do patrimônio histórico e o artístico nacional, depois de inscritos em um ou mais dos quatro Livros do Tombo. O Decreto-lei estabelece que a inscrição do bem é o momento a partir do qual ele passa a constituir, definitivamente, o patrimônio histórico e artístico nacional, daí decorrendo todos os efeitos legais do tombamento. No § 2º do artigo 1º é definido que os monumentos naturais, bem como os sítios e paisagens que importem conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela

indústria humana, sejam equiparados aos bens a que se refere o artigo em tela, sendo, também, sujeitos ao tombamento.

No artigo 4º o Decreto-lei estabelece que a Instituição deve possuir quatro Livros do Tombo nos quais serão inscritas as obras a que se refere o artigo 1º, a saber:

no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, as coisas pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular e também os monumentos naturais, como mencionados no § 2º do citado artigo 1º; 2) no Livro do Tombo Histórico, as coisas de interesse histórico e as obras de arte histórica; 3) no Livro do Tombo das Belas Artes, as coisas de arte erudita, nacional ou estrangeira; 4) no Livro do Tombo das Artes Aplicadas, as obras que se incluírem na categoria das artes aplicadas, nacionais ou estrangeiras (BRASIL, 1937b, art. 4).

Portanto, o registro de um bem produz efeitos jurídicos, no qual ele não pode ser destruído, demolido ou mutilado, e o escopo da ação e as diretrizes institucionais de proteção do bem tombado devem ser consistentes e compatíveis com a titularidade. A norma é uma das mais duradouras leis de preservação da história do país e ainda é seguida em escala nacional, apesar do produto final da lei de proteção ao patrimônio cultural ter se materializado em um ato típico do autoritarismo (decreto-lei), ele passou por todo o procedimento democrático que antecede a sanção e promulgação dos projetos de leis, e o seu conteúdo espelhava o resultado de trabalhos aprofundados e sérios de intelectuais e políticos comprometidos com a defesa da cultura brasileira.

O tombamento é realizado nos níveis federal e regional, podendo ser requerido pelo Secretário de Estado de Cultura do Distrito Federal ou pela Sociedade Civil. O órgão responsável pela execução do tombamento na esfera federal é o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), vinculado ao Ministério da Cidadania e no nível distrital é a Subsecretaria do Patrimônio Cultural (SUPAC), vinculada à Secretaria de Estado da Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal.

De acordo com o site do GDF para os bens serem registrados em nível distrital, uma solicitação deve ser encaminhada à Sub-Administração do Patrimônio Cultural (SUPAC) e todos os documentos necessários serão fornecidos para analisar a relevância do imóvel para o Distrito

Federal. Após a aprovação do pedido, o SUPAC abrirá um procedimento administrativo para orientação técnica e registro de todo o procedimento. Os materiais gerados serão sistematizados em forma de dossiê, e posteriormente encaminhados à Comissão Federal de Cultura Local (CCDF) para análise para decisão da aprovação do tombamento. Caso o parecer do CCDF seja favorável à listagem, o Ministro da Cultura e da Economia Criativa encaminhará a minuta de decreto para assinatura do governador do Distrito Federal. Após a publicação do decreto no Diário Oficial do Distrito Federal, o decreto será inscrito no Livro de Tombo, correspondente à categoria de bens, e oficialmente intitulado "Patrimônio Cultural do Distrito Federal".

Ao tomar a atualidade como um primeiro elemento de classificação, o patrimônio cultural do Distrito Federal pode ser abordado e compreendido segundo três grupos: bens e valores preexistentes à construção de Brasília, correspondendo ao patrimônio que testemunha a presença de grupos humanos desde o período pré-histórico na área ocupada atualmente pelo DF; por bens e valores constituídos e produzidos durante o processo de implantação de Brasília; e os bens culturais referenciados ao processo de consolidação do DF. Dessa forma, o GDF determina que qualquer bem material existente no território do Distrito Federal pode ser tombado.

Como já visto, o patrimônio cultural é composto por monumentos e conjuntos de construções de extrema importância para a memória e a identidade das comunidades. Neste caso são identificados vinte e quatro bens materiais tombados em âmbito distrital (SUPAC/SEC) contendo um bem natural Árvore do Buriti (Praça Municipal), três tipos de acervos, sendo eles, Acervo da Obra Musical e Pictórica do Maestro Cláudio Santoro, Conjunto de obras de Athos Bulcão e Teatro Dulcina de Moraes e Acervos Fotográfico. Em 1989 são registrados de acordo com a legislação distrital mais vinte e seis obras do Oscar Niemeyer como bens materiais tombados em âmbito nacional (IPHAN) e distrital (SUPAC/SEC) incluindo Memorial JK, Palácio Itamaraty e anexos, Congresso Nacional, Memorial dos Povos Indígenas, entre outros. O tombamento desses patrimônios são principalmente para a sua preservação que decorreu do Projeto do Plano Piloto de Lúcio Costa que estão sob responsabilidade da Secretaria de Estado de Cultura do DF.

4.1.2 O inventário como um instrumento de conservação

De acordo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN); Inventários são instrumentos de preservação que buscam identificar as diversas manifestações culturais e bens de interesse de preservação, de natureza imaterial e material. Tendo como principal objetivo organizar um banco de dados acerca do bem a ser protegido, possibilitando sua valorização e salvaguarda, conhecimentos de potencialidade, e conseqüentemente, maximizando a educação patrimonial.

Em 1999, assumiu-se de forma definitiva uma metodologia de pesquisa desenvolvida pelo Iphan denominada; Inventário Nacional de Referências Culturais - INRC, instância responsável por reconhecer esses bens e gerenciar sua documentação.

A pesquisa é realizada em três etapas com graus diferentes de aprofundamento (Levantamento Preliminar, Identificação e Documentação). No caso do reconhecimento do bem imaterial, o Iphan disserta que;

São identificadas as referências culturais, ou seja, aquelas práticas e bens culturais considerados os mais importantes para uma comunidade porque articulam sentidos de pertencimento e de identificação, dizem respeito à memória e à identidade das pessoas que neles se reconhecem. Sendo essas referências identificadas em cinco categorias: Celebrações, Ofícios e Modos de Fazer, Lugares, Edificações e Formas de Expressão. (Portal Iphan)

São identificados como bens culturais imateriais no Distrito Federal; INRC do Vale do Amanhecer no Distrito Federal, INRC das Feiras Permanentes do Distrito Federal, Mapeamento Documental do Patrimônio Imaterial do Distrito Federal, Inventário da Plataforma Rodoviária e *Touring Club*, INRC Lugares de Culto de Matrizes Africanas e Afro-Brasileiras no DF e Entorno. Quando o processo é voltado para um bem material, o processo ocorre de tal forma:

A delimitação da área do Inventário ocorre em função das referências culturais presentes no território em análise; da associação que mantém a certos usos, da significação histórica e da importância das imagens urbanas, independentemente de

sua qualidade arquitetônica ou artística. Essas áreas podem ser reconhecidas em diferentes escalas, ou seja, podem corresponder a uma vila, a um bairro, a uma zona ou mancha urbana, a uma região geográfica culturalmente diferenciada ou a um conjunto de segmentos territoriais, ou mesmo a uma única edificação. (Inventário Nacional de Referências Culturais, INRC)

Os inventários podem ser muito diferentes entre si, variando o tema, a quantidade de bens pesquisados, a abrangência da pesquisa, entre outros. Sendo esse um instrumento essencial para o desenvolvimento acerca do conhecimento de referências culturais sua valorização e conseqüentemente sua preservação.

4.2 Seleção e análise de uma obra (Teatro Nacional Cláudio Santoro)

O Teatro Nacional recebeu o nome de Cláudio Santoro, em homenagem ao compositor e fundador da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional. Santoro foi um dos maiores compositores da história da música brasileira, sua carreira artística reflete os embates estéticos e políticos que marcam a música do século XX, opondo-se a vanguarda dita "burguesa" ao realismo socialista e a técnica dodecafônica ao nacionalismo folclórico. O catálogo da obra musical do compositor conta com mais de 600 composições, sinfonias, obras para instrumento solo, de Câmara, Eletroacústicas e para cinema. A mudança do nome do Teatro Nacional Brasília para "Teatro Nacional Cláudio Santoro" deu-se em 1989, através de um projeto apresentado e aprovado pela Comissão do DF que promulga a Lei.

O Teatro encontra-se no Setor Cultural Norte, possuindo uma localização privilegiada, perto da plataforma da rodoviária do Plano Piloto de Brasília, onde ocorre o cruzamento dos eixos e é um local de grande movimentação, que já havia sido previsto para atividades culturais. O seu local faz com que ele componha tanto a urbe/metrópole, com centenas de pessoas passando no seu entorno, circulando entre a rodoviária, shoppings, prédios administrativos e de serviços; quanto à *civitas*/capital nacional, integrando o eixo que abriga os prédios dos ministérios, Museu Nacional, Catedral e, por fim, a Praça dos Três Poderes, com os Palácios do Congresso Nacional, Planalto e Supremo Tribunal Federal.

Na revista *Módulo*, 1960 encontra-se o artigo “Teatro Oficiais no Setor Cultural de Brasília” em que Oscar Niemeyer e Aldo Calvo descrevem que o objetivo do Teatro Nacional era manter a simplicidade e a liberdade plástica, de maneira que fosse uma obra de interesse arquitetônico e que fugisse do comum, sem limitar os espaços internos por conta da forma. Portanto, a solução adotada foi de uma estrutura externa que constitui um invólucro, acomodando no interior ampla área de trabalho. Oscar Niemeyer criou 3 propostas de projetos para o teatro, a terceira foi a escolhida, possuindo uma forma de pirâmide truncada, o que foge das famosas curvas do arquiteto e dá lugar as linhas retilíneas.

O teatro se destaca na paisagem de Brasília e foi a obra mais demorada durante a construção da capital, o início das obras foi no ano de inauguração da cidade, em 1960. Porém, entre fechamentos para reformas e inaugurações parciais, a entrega final do prédio à população só ocorreu em 21 de abril de 1981, após diversas mudanças definidas ainda no momento de projeto, quanto alterações de partes já construídas.

Figura 1: Esplanada dos Ministérios



Fonte: Normal Architecture, 2014

O bloco principal do Teatro Nacional acolhe três salas de espetáculos: a Villa-Lobos, com capacidade para 1.407 pessoas na plateia; a Martins Pena, 407 pessoas; e a Alberto Nepomuceno, 95 pessoas; além de camarins, áreas administrativas e de apoio. A forma

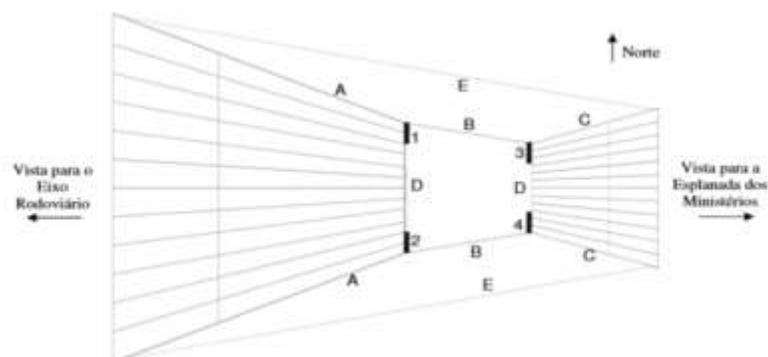
trapezoidal, lembra uma pirâmide asteca, seguindo tais medidas; altura: 21,50m, base menor: 32,00m, base maior: 128,00m. A edificação se destaca através de suas características plásticas, paisagísticas e estruturais, unindo a arte com a arquitetura.

O teatro é formado por um bloco único, contrapondo a ideia inicial de Lucio Costa no relatório do Plano Piloto, no qual se referia ao local como ópera, tendo em mente dois blocos, um voltado para ópera e outro para a comédia, entretanto, em razão do prazo estabelecido pela meta de Juscelino de 50 anos em 5.

A obra é arquitetada por quatro fachadas, possuindo duas (leste/oeste) compostas por vidro, de onde se tem acesso às salas do teatro; Villa Lobos, Alberto Nepomuceno e Martins Pena. Enquanto, as fachadas Norte e Sul possuem painéis idealizados por Athos Bulcão, favorecendo a criação dos jogos de luz e sombra que mudam ao longo do dia conferindo maior leveza ao pesado volume de concreto. Esses blocos seguem uma malha de 30x30cm de prismas ocas desenvolvidos em concreto, e fixados por pontaletes metálicos colados por massa de cimento.

As fundações são compostas por tubulões que possuem até 20 m de profundidade, e diâmetros variando entre 60 a 200 cm. Foram consumidos, aproximadamente 16.000 m³ de concreto e 1600 toneladas de aço (VASCONCELOS, 1992). Em razão do curto prazo determinado teve-se como escolha construtiva uma tecnologia inovadora para a época; o concreto pré-moldado. Concebendo assim, quatro pilares principais que suportam toda a estrutura, os pilares 1, 2, 3 e 4 (Figura X.XX). Os pilares 1 e 2 apresentam um vão livre de 24m da sala Villa-Lobos, e entre os pilares 3 e 4 localiza-se a boca do Teatro menor da sala Martins Pena.

Figura 2: Vista Superior da estrutura principal do teatro



Fonte: Vitruvius, 2013.

As fachadas Norte e Sul que recebem a obra de Athos Bulcão (cubos) tem como fechamento (sob os cubos) uma sequência de placas pré-moldadas com vão de 8 metros, já as fachadas leste e oeste, que recém o pano de vidro escuro, são compostas por 13 vigas inclinadas com 72 metros de comprimento e 50cm de largura no topo da estrutura que, além de compor a malha estrutural, funcionam como suporte para os já citados painéis de vidro. (SOUZA, 2009)

Figura 3: Teatro Nacional em construção



Fonste: Vitruvius, 2015

Os módulos geométricos das fachadas sul e norte do Athos Bulcão, que favorecem a criação dos jogos de luz e sombra, mudam ao longo do dia e sugerem leveza ao pesado volume de concreto. Os painéis da fachada Norte e Sul idealizados por Athos Bulcão, em 1966, seguem uma malha 30x30cm de prismas ocas confeccionados em concreto, são ancorados por pontaletes metálicos e colados por massa de cimento.

4.3 Obras Integradas ao Teatro Nacional

O Teatro Nacional teve uma trajetória de idas e vindas por décadas, sempre envolto por paralisações, inaugurações e uma série de reformas. As obras de construção do Teatro Nacional começaram em julho de 1960, poucos meses depois da inauguração da Capital. A estrutura ficou pronta em janeiro de 1961, mas as obras foram interrompidas por um período de cinco anos, sendo retomadas parcialmente em 1966 para a inauguração da Sala Martins Pena.

Nos primeiros dez anos de Brasília, o espaço vazio da pirâmide serviu para diversas funções, como campeonato de vôlei, missa do galo, espaço para alistamento militar, bailes de carnaval e concurso de beleza. Após dez anos de atividade, a Sala Martins Penna foi fechada em 1976 para as obras de conclusão do Teatro Nacional, realizadas sob direção do arquiteto Milton Ramos. O teatro foi reaberto em março de 1979, com todas as salas concluídas, mas vários problemas técnicos fizeram com que novas obras fossem executadas a partir de novembro do mesmo ano.

Entre os grandes nomes da música, da dança e do teatro que se apresentaram no Teatro Nacional Cláudio Santoro, destacam-se Mercedes Sosa, Astor Piazzola, YmaSumac, os balés russos Bolshoi e Kirov, o balé da Ópera de Paris, e, entre os brasileiros, Paulo Autran, Fernanda Montenegro, Dulcina de Moraes, Glauce Rocha, Ziembinski, Márcia Haydé, MáríkaGidali e o balé Stagium, Grupo Corpo, João Gilberto, Caetano Veloso, Maria Bethânia e praticamente todos os principais nomes da música popular brasileira.

Além de grandes nomes que se apresentaram no Teatro, também tiveram artistas que realizaram obras integradas ao edifício, como Athos Bulcão, Marianne Peretti, Alfredo Ceschiatti e Burle Marx. As principais salas também receberam nomes de importantes do teatro e da música brasileira, que são Martins Pena, Dercy Gonçalves, Villa-Lobos e Alberto Nepomuceno.

4.3.1 Athos Bulcão

Fortunato Bulcão nascido no Catete, Rio de Janeiro, em 2 de julho de 1918, foi um artista de rara sensibilidade que deixou sua marca inconfundível na construção da capital da República, trabalhou como pintor, escultor e desenhista. Por ter a timidez como característica, Athos Bulcão passou grande parte de sua infância dentro de casa, contudo tinha hábitos de visitar teatros com sua família e adorava misturar a fantasia com a realidade. Athos foi amigo de alguns dos mais importantes artistas brasileiros modernos, quer foram os maiores

responsáveis por sua formação. Carlos Scliar, Jorge Amado, Pancetti, Enrico Bianco, Burle Marx, Milton Dacosta, Vinicius de Moraes, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Ceschiatti e Manuel Bandeira estavam presentes no seu ciclo de amizades.

Aos 21 anos, Athos começou a trabalhar como assistente de Portinari no Mural de São Francisco de Assis na Pampulha, com essa experiência adquiriu vários conhecimentos sobre desenhos e cores. Sua obra está ligada aos espaços públicos, entre murais, painéis e relevos para os edifícios do Teatro Nacional Cláudio Santoro. Sua arte é especialmente para um público geral e sua intenção era que o usuário se envolvesse acidentalmente na obra exposta ou seja, estava vinculada ao caráter urbano. Athos Bulcão faleceu em 2008, aos 90 anos de idade, no Hospital Sarah Kubitschek em Brasília, devido a complicações do mal de Parkinson.

Athos tem significantes obras no Teatro Nacional, sendo que a mais importante e conhecida é o painel externo de blocos de concreto, além dela existem outras obras de produzidas em diferentes materiais, dentro do edifício e em sua cobertura.

Painel externo do Teatro Nacional

Um dos seus trabalhos mais importantes de Athos foi realizado nas fachadas norte e sul do Teatro Nacional, em foram revestidas por um painel, que é formado por prismas ocas de blocos de concreto criados por Athos Bulcão em 1966. Esta é a obra de integração da arte à arquitetura de maior dimensão no Brasil, medindo 125m na base maior por 27m de altura. O arquiteto Oscar Niemeyer solicitou um aspecto sólido, pesado, e ao mesmo tempo leve, para solucionar tal oposição, Athos criou séries de paralelepípedos com volumes variados que dispostos na parede inclinada do Teatro proporcionam a sensação de leveza com a luz do sol e de peso com a sombra, de regra e liberdade, adquirindo movimento cíclico ao longo do dia. Por isso, este relevo é chamado de "O sol faz a festa".

Os painéis foram moldados em cinco padrões de uma malha de 30 x 30 cm estão fixadas sobre duas paredes inclinadas de concreto, situadas nas empenas do teatro. O tamanho do primeiro prisma é 30 x 30 x 30 cm, o tamanho do segundo padrão é 60 x 60 x 30 cm e o terceiro é 90 x 90 x 30 cm, o quarto tem 30 x 60 x 30 cm, o quinto tem 30 x 90 x 30 cm. O número total

de tais fragmentos é 3.391 sendo que 1.698 estão na fachada sul e 1.693 na fachada norte. A área total dos painéis é 1.720 m².

Figura 4: Relevo em concreto pintado de branco



Fonte: Fundação Athos Bulcão, 1966

Sala Martins Pena

Luís Carlos Martins Pena foi dramaturgo, diplomata e introdutor da comédia de costumes no teatro do Brasil, tendo suas obras caracterizadas por humor e ironia. Nasceu no Rio de Janeiro, em 5 de novembro de 1815, Martins possuía grande facilidade para dominar as matérias de literatura, teatro e línguas, o que despertou o seu interesse posteriormente no ramo do teatro e na carreira diplomática. Em 1895, concluiu o curso de comércio, e anos depois ingressou na Academia Imperial de Belas Artes, onde estudou arquitetura, desenho e música.

Martins desejava criar um teatro tipicamente brasileiro, em conformidade com os aspectos nacionalistas do Brasil, abordando sobre as questões do cotidiano tanto no contexto rural como nas cidades, suas histórias giravam em torno de: casos de família, rivalidades políticas, casamento, dívidas, dotes, abusos das autoridades, festas, irregularidades no comércio, ou seja, suas comédias efetivavam um “retrato” da vida.

Em 1847, Martins Pena foi nomeado para o Ministério dos Negócios Estrangeiros, viajando para Londres, em 1847, e também, de agosto de 1846 a novembro 1847, fez críticas teatrais como folhetaista do Jornal do Commercio. Se tornou um dos principais autores do Teatro no Romantismo do país, no século XIX. Porém, alguns meses depois, adoeceu severamente e, em trânsito para o Brasil, veio a falecer em Lisboa, Portugal, com apenas 33 anos de idade, em 7 de dezembro de 1848.

Visto isso, nomeou-se a sala destinada a espetáculos de comédia no Teatro Nacional de Sala Martins Pena, essa assim como a sala Villa Lobos encontra-se em cota inferior, tendo seu acesso por uma rampa fechada. Possui capacidade para 407 pessoas, sendo seu palco no mesmo nível da primeira fileira, e todas essas são organizadas pela posição das paredes em formato de leque.

Concebendo em uma dessas paredes laterais um painel acústico de Athos Bulcão, composto de peças de madeira envernizadas assentadas sobre fundo em madeira natural, o painel é um relevo em madeira envernizada fosca, composto por peças verticais, em forma de ondas e com configurações e alturas variadas. As peças, dispostas em sequência, são fixadas de topo na parede revestida com madeira natural. Os conjuntos estão dispostos em alturas variadas, sendo que nenhuma peça possui a mesma configuração das que lhe são contíguas. Com isso, cria-se uma variação contínua de altos e baixos-relevos. Athos Bulcão também realizou o estudo geral do interior da sala de espetáculos, definindo as cores de estofados, carpete e cortinas.

A placa de isolamento acústico da Sala Martins Pena é composta por blocos de madeira lacada sobre fundo de madeira natural. A placa de isolamento acústico é um relevo de madeira lacada fosca, composta por blocos verticais, ondulados, e apresenta diferentes configurações e alturas. Pequenas peças dispostas em sequência são fixadas no topo da parede forrada com

madeira natural. Esses kits são dispostos em alturas diferentes, e nenhuma parte tem a mesma configuração das partes vizinhas. Isso produz uma mudança contínua de alto e baixo relevo. Além disso a sala conta com dois pavimentos com camarins, depósitos e oficinas de cenários.

Figura 4: Painel Acústico



Fonte: Fundação Athos Bulcão, 1978.

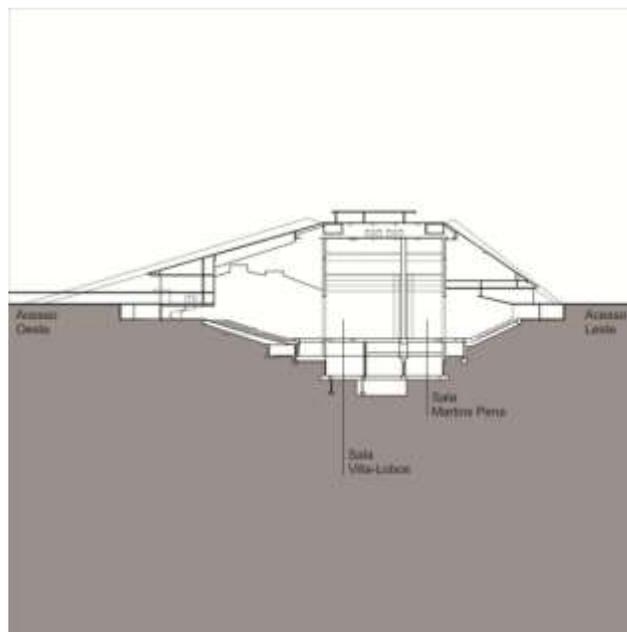
Outro projeto de Athos Bulcão no Teatro Nacional, é o painel de azulejos composto por três padrões de peças, que fica localizado no foyer da sala Martins Pena. Os padrões das peças são de 20 x 20 cm e são entremeados por azulejos na cor amarela estampada em fundo branco, formando uma composição abstrata, composta pela repetição desses padrões, dispostos em sentidos variados, sendo que cada um apresenta uma distinta configuração de arcos. As peças seguem um ordenamento preestabelecido que, pela união dos arcos, forma sempre $\frac{3}{4}$ de circunferência.

Figura 5: Painel de azulejos esmaltados



Fonte: Fundação Athos Bulcão, 1974

Figura 6: Corte longitudinal



Fonte: Vitruvius, 2015.

Espaço Dercy Gonçalves

Dolores Gonçalves Costa nasceu em Santa Maria Madalena, estado do Rio de Janeiro, em 23 de junho de 1907, foi atriz, humorista e cantora brasileira. Notória por suas participações na produção cinematográfica brasileira das décadas de 1950 e 1960. Foi reconhecida pelo Guinness Book como a atriz com maior tempo de carreira na história mundial (86 anos). Desde cedo manifestava aptidão para a carreira artística, e fez suas primeiras apresentações no

coral da igreja, em procissões e festas locais. Com o sonho de ser cantora, aos 16 anos fugiu em companhia de Eugenio Paschoal, cantor da Companhia Maria Castro e estreia a seu lado na dupla Os Paschoalinos. A partir desse momento entra definitivamente para o mundo do espetáculo e assume o nome artístico de Dercy Gonçalves.

Especializando-se na comédia e no improviso, participou do auge do Teatro de revista brasileiro, nos anos 1930 e 1940, estrelando algumas delas, como "Rei Momo na Guerra", em 1943, de autoria de Freire Júnior e Assis Valente, na companhia do empresário Walter Pinto. Na década de 1960 iniciou sua carreira-solo. Suas apresentações, em diversos teatros brasileiros, conquistavam um público cheio de moralismo. Nesses espetáculos, gradativamente introduziu um monólogo, no qual relatava fatos autobiográficos. Paralelamente a estas apresentações, atuou em diversos filmes do gênero chanchada e comédias nacionais.

Na televisão, chegou a ser a atriz mais bem paga da TV Excelsior em 1963, no final dos anos 1980, quando a censura permitiu maior liberalismo na programação, Dercy passou a integrar corpos de jurados em programas populares. Em 4 de setembro de 2006, aos 99 anos, recebeu o título de cidadã honorária da cidade de São Paulo, concedido pela câmara de vereadores desta capital. Dercy Gonçalves faleceu no dia 19 de julho de 2008, aos 101 anos de idade.

Tendo em vista o histórico apresentado, a cobertura do Teatro Nacional foi nomeada como Espaço Dercy Gonçalves, originalmente projetado para ser um restaurante panorâmico, que chegou a funcionar por pouco tempo, o espaço foi inaugurado em 2000 com a presença da própria Dercy Gonçalves. O local pode ser acessado diretamente por rampa externa que conduz ao hall de dois pequenos elevadores, que levam até o nível onde se localiza outro hall de distribuição e as cozinhas do restaurante. Para acessar o Espaço ainda é necessário utilizar uma escada helicoidal que leva ao último pavimento, portanto a acessibilidade é complicada no local. O espaço é cercado por vidros e possui varanda que permite a vista da Esplanada dos Ministérios, o local é destinado a eventos e possui cerca de 300,00 m² de área, incluindo salão, sanitários e copa.

O local possui um painel artístico de Athos Bulcão, que é composto de azulejos formados por dois tipos de peças, de um único padrão, de 20 x 20 cm, em duas cores distintas: amarelo e

laranja, essas peças estampadas são entremeadas por azulejos de cor branca. Trata-se de uma composição abstrata formada pela repetição de três peças, dispostas em sentidos variados e de forma aleatória, sendo que há a predominância de azulejos de fundo laranja. A estampa consiste em um polígono irregular vazado, e dois segmentos de reta em “L”, marcando um dos vértices da peça, o vértice oposto é marcado por um triângulo retângulo de dois lados iguais, na cor branca.

Figura 7: Painel de Azulejos



Fonte: Fundação Athos Bulcão, 1978

Figura 8: Espaço Darcy Gonçalves

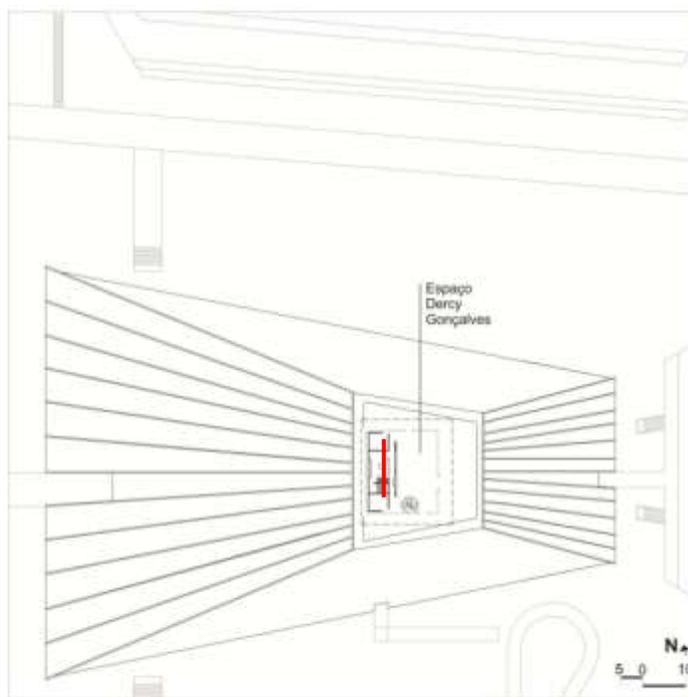


Fig. 196 - Planta Baixa - 4º Pavimento (+21,63 m).

Fonte: Vitruvius, 2015.

Sala Villa-Lobos

Heitor Villa-Lobos nasceu em 5 de março de 1887, no Rio de Janeiro, sua influência na música foi direcionada pelo pai, que o ensinou a tocar clarinete e violoncelo. Aos seis anos, Villa-Lobos é levado a reconhecer características do gênero, caráter, origem, estilo e ruído musicais. A obra do compositor alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750), foi importante inspiração para o trabalho de Villa-Lobos e sua carreira em geral. Heitor Villa-Lobos foi o mais importante e reconhecido maestro brasileiro, além de maestro, ele foi compositor e sua figura teve grande importância no período do modernismo no Brasil. Seu talento foi essencial para trazer à tona aspectos de uma música brasileira, com foco na cultura popular e regional.

Tendo em vista os fatos apresentados, a sala principal do Teatro Nacional recebeu o nome de Sala Villa-Lobos, e a única sala de ópera e ballet da cidade. Com capacidade de 1.407 lugares, sua área possui um palco de 450 m², com 17 m de abertura e 25 m de profundidade,

além de 2 elevadores, 7 camarins e salas de ensaio. Diferente da tipologia usual de teatros, quando o acesso principal se dá ao nível da plateia, o acesso à Sala Villa-Lobos é feito por uma delicada rampa que conduz ao nível inferior. O palco italiano é o ponto focal de paredes em leque que permitem que o cenário avance em direção à plateia. No mesmo nível do hall de distribuição está o Camarote Presidencial que conta, também, com sala de espera, copa e sanitários. Seu acesso é por meio do hall de distribuição ou por uma estreita rampa externa para veículos, que conduz a esse nível de cota inferior ao térreo do Teatro.

Adornado pelos jardins de Burle Marx, com painel de baixo relevo criado por Athos Bulcão, o Foyer da Villa-Lobos também acomoda duas grandes esculturas: A contorcionista, de Alfredo Ceschiatti; e O pássaro, de Marianne Peretti. Ao fundo e no centro do foyer funciona a bilheteria, em mesa de concreto armado. Desde sua inauguração, o espaço recebe recitais, saraus, exposições, lançamentos de livros e espetáculos.

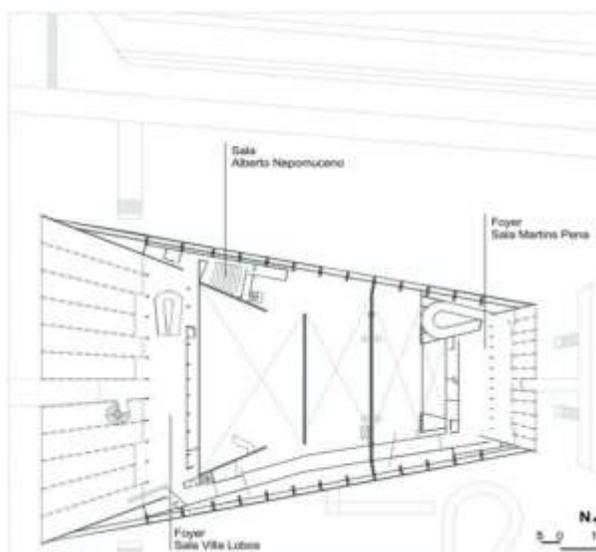
O painel localizado no foyer da Sala Villa-Lobos é formado por placas retangulares verticais de mármore branco, sendo uma composição geométrica abstrata formada por três padrões semelhantes que, dispostos em ordem decrescente da esquerda para direita, configuram três faixas horizontais paralelas. Os padrões são formados por duas placas sobrepostas, de mármore branco, sendo que a da frente apresenta um recorte plano-convexo. Enquanto a figura em baixo-relevo apresenta um acabamento áspero, a superfície em alto-relevo é totalmente polida.

Figura 9: Painel Athos Bulcão- Sala Villa Lobos



Fonte: Fundação Athos Bulcão, 1976.

Figura 10: Planta Baixa sala Vila Lobos



Fonte: Vitruvius, 2015.

Nas paredes laterais da sala, há elementos escultóricos de Athos Bulcão, sendo um painel com função acústica localizado nas paredes laterais e é composto por vinte e quatro prismas de concreto dispostos em sequências horizontais sinuosas, sendo dezesseis na parede da esquerda e oito na parede da direita. Os prismas, ocós e pintados na cor grafite, apresentam faces inclinadas em relação à parede de fundo do painel. Cada um dos prismas apresenta cinco faces visíveis, de diferentes formas e dimensões: a base e o topo dos prismas apresentam forma

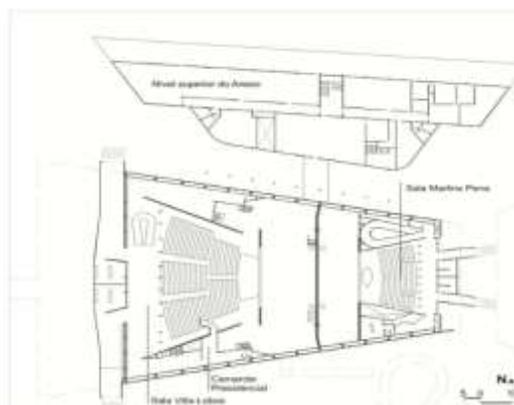
triangular, sendo as laterais em forma de trapézios e quadrados. Athos Bulcão também realizou o estudo geral do interior da sala de espetáculos, definindo as cores de estofados, carpete e cortinas.

Figura 11: Pannel com função acústica



Fonte: Fundação Athos Bulcão, 1978

Figura 12: Planta baixa no nível -3.80



Fonte: Vitruvius, 2015

4.3.2 Marianne Peretti

Marianne Peretti nasceu em Paris, no dia 13 de dezembro de 1927, onde estudou na Académie de la Grande Chaumière, veio morar no Brasil em 1950 trabalhando como pintora em São Paulo e depois no Rio de Janeiro. Em 1963, visita Brasília e fica encantada com a arquitetura de Oscar Niemeyer, procurando o mesmo depois no Rio de Janeiro e iniciando assim, a parceria

entre a artista e o arquiteto, posteriormente passou a morar em Brasília, e em 1970 se tornou a única mulher a fazer parte da equipe do arquiteto Niemeyer, dedicando-se a criação de vitrais, esculturas e relevos para edifícios públicos e residências particulares.

Uma de suas obras mais emblemáticas se trata do vitral na Catedral Metropolitana de Brasília, que tinha sido projetado antes por Oscar em vidro incolor, mas ganhou muito mais vida com os vitrais nas cores azul, verde, branco e marrom, de Mariane, que ao todo somam 2.240 metros quadrados.

A Catedral era muito triste e Oscar (Niemeyer) sempre quis colocar um vitral. Eu não queria fazer porque era imenso. Hoje, faria com computador, mas na época não havia esse recurso. Fiz o trabalho em tamanho natural. São dezesseis desenhos de trinta metros de comprimento e dez de largura. Desenhava no chão do Ginásio Nilson Nelson e dois rapazes me ajudavam a colar os papéis. Um desenhista reproduzia a malha da Catedral, feita de hexágonos de 1,70 m. Foi muito complicado. Às vezes, tínhamos oitocentos metros quadrados de papel no chão e eu controlava o desenho pela arquibancada do ginásio. Colocava cordas coloridas para delimitar o desenho e vê-lo de cima. Foi um trabalho incrível e estraguei minha coluna, mas foi o trabalho mais importante que fiz. Pedi também ao Oscar que pintasse a Catedral de branco para que os vitrais não ficassem interrompidos por aquelas colunas de concreto.

Marianne Peretti, entrevista concedida à Nahima Maciel, para o jornal Correio Braziliense (03.08.2003, p. 23)

Além dos vitrais, Peretti também possui esculturas nos pontos turísticos, sendo uma delas locada no nosso estudo de caso, no Teatro Nacional, mais especificamente no Foyer da Sala Villas-Lobo, a escultura chamada pela artista de O Pássaro, foi feita em bronze, que assim como a grande maioria de suas obras é marcada por traços e relevos, que trazem movimento e leveza às composições.

Figura 13: O Pássaro



Fonte: Verbo Assessoria de Comunicação, 2015

4.3.3 Alfredo Ceschiatti

Alfredo Ceschiatti nasceu em Belo Horizonte em 1 de setembro de 1918, e faleceu no Rio de Janeiro em 25 de agosto de 1989. Foi professor, desenhista e escultor, descendente de italianos, Alfredo possuía fortes referências renascentistas, e chegou a ter contato com essas obras quando foi a Europa convidado pelo governo local. Alfredo fixou sua vida no Rio de Janeiro, estudando na Escola Nacional de Belas artes e aprimorando seus conhecimentos.

Em 1944 é convidado por Oscar Niemeyer a realizar pelo baixo-relevo do batistério da Igreja São Francisco de Assis, em Belo Horizonte. Após esse trabalho realizou uma série de parcerias com Niemeyer, tornando-se um dos mais renomados escultores da nova capital do País, além de na cidade fazer parte da Comissão Nacional de Belas Artes e professor de escultura e desenho na Universidade de Brasília.

Uma de suas obras mais significativas de Brasília está localizada no foyer da Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional Cláudio Santoro; titulada de Contorcionista, foi realizada em bronze polido, possui demarcada geometria circular com um espaço negativo em seu centro, remetendo para alguns uma ideia de atividade circense, e para outros a forma de uma lupa. Além do contraste entre cheios e vazios, materializado por esse espaço negativo em seu centro,

observa-se também que Ceschiatti desafia a gravidade, quando todo o corpo contorcido se apoia em um único pé sobre a base de concreto, essa além de ter a função de colocar a escultura na altura do olhar do espectador, serve de apoio para sustentar a escultura, provocando um contraposição entre o equilíbrio que se obtém com esse contato do pé com o centro da base, e a ideia de movimento que se adquire na demasia do corpo em forma circular.

Um outro contraste que pode ser observado é o ponto mais alto da escultura, no seio da mesma, que rompe com o movimento circular e traz uma forma trapezoidal, equivalendo-se ao formato do Teatro Nacional. Observa-se algumas composições nessa obra que não são comuns em outras esculturas de Ceschiatti como; o cabelo da estátua é curto e crespo, e sua boca está entreaberta que de acordo com João Balbino Silva, Repósitorio UNB 2019, pode-se supor que seja um sorriso para contrapor com a tensão do corpo contorcido.

Figura 14: A Contorcionista de Alfredo Ceschiatti.



Fonte: Benfeitoria, 2015

Figura 15: Detalhe do cabelo de A contorcionista.



Fonte: João Balbino Silva, Repósitorio UNB 2019

4.3.4 Burle Marx

Nascido em São Paulo, em 4 de agosto em 1909, Burle Marx viveu um período de sua vida na Alemanha, onde entrou em contato com as vanguardas artísticas, conhecendo um Jardim Botânico com uma estufa com grande vegetação brasileira, o deixando completamente apaixonado por paisagismo, de volta ao Brasil, começou a carreira trabalhando para projetos de Lúcio Costa e logo teve seu primeiro projeto de jardim público feito, a Praça de Casa Forte, no Recife, criada pelo artista em 1934. No mesmo ano onde apropriou-se do cargo de Diretor de Parques e Jardins do Departamento de Arquitetura e Urbanismo de Pernambuco e realizou vários projetos com uma grande variedade de espécies tropicais com a flora típica da Amazônia, da Mata Atlântica e da caatinga.

Sua obra de destaque foi no Rio de Janeiro, onde contribuiu na definição da Arquitetura Moderna Brasileira ao projetar o terraço-jardim para o Edifício Gustavo Capanema, considerado um verdadeiro marco de ruptura no paisagismo brasileiro, com uma nova forma de pensar sobre as formas e visuais do paisagismo, o jardim possuiu uma configuração totalmente inédita para todo o mundo.

O paisagismo passou por diversas etapas assumindo diferentes características ao longo do ano, atravessando novas formas de uso e organização do espaço urbano. Silvio Soares dividiu o paisagismo moderno brasileiro em três etapas. A primeira etapa vai de 1937 a 1950 onde o Burle Marx foi destaque iniciando a etapa com o jardim suspenso do Ministério da Educação,

marcado pela curva, movimento, cor e uso de plantas tropicais, outra obra de destaque é o complexo da Pampulha.

Figura 16: Parte do Complexo da Pampulha



Fonte: Ego Noticias, 2017

A segunda etapa vai de 1950 a 1960, onde surge a verticalidade das cidades brasileiras, fazendo com que a produção paisagística voltasse cada vez mais para as fachadas dos edifícios, um projeto em destaque nessa etapa, foi o Parque do Ibirapuera, projetado por Otávio Teixeira Mendes.

A terceira etapa vai de 1960 a 1989, dando um maior foco para as áreas recreativas, dividindo a vegetação com espaços de equipamentos, como playground, nessa etapa Burle Marx se preocupa mais com a gestão de espaços públicos nas pequenas e grandes cidades. Dois grandes paisagistas nesse período foi o Benedito Abbud e José Tabacow, ambos trabalhavam com o Burle Marx. O paisagismo moderno brasileiro tem uma importância histórica e evolui cada vez mais.

Jardim do Teatro Nacional

Em torno do prédio, o jardim desenhado por Roberto Burle Marx é uma referência à vegetação mexicana, fazendo uso de espécies próprias a meios áridos, como velozias, yuccas e

agaves. Os jardins internos, no grande foyer como no mezanino, foram concebidos pelo mesmo paisagista. Sob o teto em vidro transparente, se misturam vegetação exuberante e arte de Marianne Peretti e Alfredo Ceschiatti, dando origem ao impressionante contraste com o exterior que é a principal característica do prédio.

Figura 17: Jardim do Teatro Nacional



Fonte: Vitruvius, 2016.

5. INTERVENÇÕES NO TEATRO NACIONAL

O Teatro Nacional sofreu diversas paralisações, inaugurações e reformas. Uma história que teve início em 1958, quando se deu a concepção arquitetônica por seu autor, arquiteto Oscar Niemeyer. O texto a seguir discorre sobre a trajetória da obra e suas várias intervenções e adaptações até o ano de 2018.

5.1 Etapa 01- Construção da estrutura

O início da obra deu-se em julho de 1960, e por conta do apertado prazo, a estrutura foi concluída em janeiro de 1961. Logo após aconteceu a primeira paralização da obra que perdurou por cinco anos. Assim, o Teatro mesmo vazio funcionava atendendo diversos eventos, dentre eles, jogos esportivos, alistamento militar, bailes de carnaval, noites de Natal e concursos de beleza.

Figura 18: Luta de boxe no Teatro Nacional.



Fonte: ArPDF

Essa sobreposição de realização de projetos, obras e efetiva utilização do espaço pela população acontecia também em outros prédios da cidade, como o Instituto Central de Ciências, da Universidade de Brasília, projetado por Niemeyer, e o Shopping Center Conjunto Nacional, projetado por Nauro Esteves e construído em três etapas. Às dificuldades de implantação de uma cidade do porte de uma capital da república se somou a interrupção do sistema político democrático imposto pela ditadura militar no período de 1964 a 1985. (SOARES, EDUARDO, 2013, p.181)

Após cinco anos de paralização, as obras são retomadas a fim de concluir a sala Martins Pena, que foi inaugurada de em abril de 1966. Durante dez anos a sala presenciou diversas atrações marcantes, até que em setembro de 1976 o Teatro Nacional fechou novamente.

5.2 Etapa 02- Refinamento do espaço para reinauguração

Em setembro de 1976 as obras são novamente retomadas, sendo que o projeto inicial sofre algumas alterações. Nessa etapa o arquiteto Milton Ramos, parceiro de Niemeyer, é contratado pela NOVACAP e começa a atuar no detalhamento das obras do Teatro. Além do arquiteto Milton Ramos, o paisagista Burle Marx, o consultor artístico Igor Sresnewsky, o designer Sérgio

Rodrigues e o cenógrafo Aldo Calvo também fizeram parte dessa fase da obra. Em depoimento sobre a sua participação no projeto de finalização do Teatro, Aleixo Anderson Furtado, arquiteto que trabalhava com Milton Ramos, relata o começo desse trabalho.

(...) Inicialmente fizemos um minucioso e programado levantamento do que já estava construído, buscamos encontrar desenhos originais tanto na Novacap como com os autores do cálculo estrutural, sem que tenhamos conseguido montar um conjunto completo de desenhos originais. Os levantamentos e medições “in loco” nos possibilitaram reelaborar os projetos de arquitetura, os detalhes das formas do cálculo estrutural e tomar conhecimento das instalações elétricas e hidrossanitárias existentes, o que nos permitiu montar um conjunto de desenhos para, então, iniciarmos a elaboração de um programa de necessidades e a proposição dos detalhes de arquitetura e de construção do interior e do exterior do Teatro. (FURTADO, 2013 abud PINTO, FRANCISCO, 2019, p. x)

A estrutura existente foi aproveitada e a equipe complementou e reinventou o projeto. O resultado foi uma reformulação do prédio, com mudanças em aspectos formais e funcionais. A equipe propôs eliminar as marquises curvas de concreto que existiam entre as vigas da fachada, na altura da cobertura do térreo, pois acreditavam que descaracterizavam a forma mais pura da pirâmide. Nesta etapa, Furtado propôs a colocação dos painéis de esquadrias sobrepostas de aço com grandes placas de vidros laminados e temperados, o que era uma inovação para a época, as esquadrias seriam sobrepostas de vidro na cor bronze cobrindo as lajes inclinadas de concreto das fachadas, que antes eram pintadas de verde.

Oscar Niemeyer complementou a proposta sugerindo que diminuíssem as aberturas horizontais entre as esquadrias e as inclinassem mais, para que se apresentassem visualmente como grandes painéis de vidro escuro inclinados nas fachadas, entre as grandes vigas de concreto aparente de cor cinza.

Eduardo Oliveira descreve alguns dos aspectos que nortearam as intervenções propostas pela equipe coordenada por Milton Ramos no Teatro Nacional:

- (1) Fechamento dos jardins com esquadria de vidro. A proposta original previa esquadrias verticais nos foyers das Salas Villa – Lobos e Martins Pena, com jardins, ou gramados, externos. Fez-se uso das grandes dimensões do foyer para o lançamento de floreiras suspensas e do belo jardim, sob os panos de vidro (Villa Lobos e Martins Pena);
- (2) Construção de prédio semienterrado, anexo ao prédio principal;
- (3) Realização de ajustes para melhorar a visibilidade das salas de espetáculos, incluindo ajuste na inclinação da sala Martins Pena, que era demasiadamente inclinada;
- (4) Ampliação do camarote presidencial (sala Villa Lobos);
- (5) Construção de saídas de emergência nas Salas Villa Lobos e Martins Pena. (PINTO, FRANCISCO, 2019, p. 139)

Em março de 1979 foram entregues as obras do Teatro e o destaque foi para abertura da Sala Villa Lobos. A Sala Martins Pena foi reinaugurada e a sala Alberto Nepomuceno também foi aberta. Nesse período, o arquiteto Milton Ramos deixou a obra, pois acreditava que ainda necessitava de bastante detalhamento.

5.3 Etapa 03- Finalização das Obras para reinauguração

Em março de 1979 foram entregues as obras do Teatro e o destaque foi para abertura da Sala Villa Lobos. A Sala Martins Pena foi reinaugurada e a sala Alberto Nepomuceno também foi aberta. Nesse período, o arquiteto Milton Ramos deixou a obra, pois acreditava que ainda necessitava de bastante detalhamento.

Em dezembro de 1979, o Teatro foi novamente fechado para reformas e outra equipe foi contratada para finalizar a obra, diversas partes do projeto foram modificadas, resultando em espaços supérfluos. Nesta etapa foi realizada a construção do anexo (subsolo – lateral norte), com objetivo de receber a administração, a sede da Fundação Cultural, salas de ensaio e galerias. Em abril de 1981, a obra foi finalizada e o local foi reaberto para o público.

Figura 19: Construção do Anexo do Teatro Nacional



Fonte: ARPDF, 2017.

5.4 Etapa 04- Adaptação do espaço para acessibilidade

Em abril de 1999, o Teatro Nacional passa por uma vistoria, com a finalidade de verificar os requisitos da Lei 258/92, que “Determina a inclusão em edifícios e logradouros de uso público de medidas para assegurar o acesso, naquelas áreas, de pessoas portadoras de deficiência físicas e dá outras providências”.

O relatório técnico cita os serviços, esclarecendo que possibilitarão a acessibilidade de deficientes físicos, sem comprometer a arquitetura do edifício e sua preservação:

Sala Martins Pena:

1. Rebaixamento do meio-fio do passeio, executando rampa de acesso ao foyer: realizado.
2. Sanitário para deficiente físico no nível da sala, com sinalização: realizado.
3. Instalação de 4 poltronas para deficientes antes da última fileira de cadeiras: realizado. Falta sinalização da exclusividade das poltronas para deficientes físicos.

Sala Villa Lobos:

1. Rampa de acesso executada com inclinação insuficiente, que deverá ser corrigida.
2. Sanitários para deficientes foram executados, num espaço dentro dos sanitários existentes.

3. Instalação de poltronas para deficientes antes da última fileira de poltronas: realizado.

*Foram executadas também duas rampas de acesso ao palco do teatro, na entrada de serviço. (PINTO, FRANCISCO, 2019, p. 145).

5.5 Etapa 05- Restauro patrocinado pelo Branco do Brasil

De acordo com o artigo de Deise Aparecida (2009), em 2001 o Teatro sofreu mais uma intervenção, foram corrigidos os pontos de entrada de água e feita uma impermeabilização das vigas, os mencionados procedimentos foram patrocinados pelo Banco do Brasil.

5.6 Etapa 06- Restauro dos Painéis de Athos Bulcão

Em 2006, através de um laudo foi constatada a necessidade de troca dos painéis externos das fachadas sul e norte do Teatro. A reforma iniciou-se em 2008 e os cubos projetados por Athos Bulcão foram removidos para limpeza e impermeabilização das fachadas. Foi instalado um novo sistema de captação de águas pluviais e novos cubos de concreto, seguindo a disposição original.

Figura 20: Situação do painel artístico de Athos Bulcão



Fonte: SECULT, 2006

Em janeiro de 2010, o Iphan/DF, por meio de sua equipe técnica, representada pelo arquiteto Eduardo P. Rossetti, realizou uma vistoria, na qual foram avaliadas e escolhidas *in loco* as peças que seriam trocadas a fim de sanar o problema de sua recolocação. As peças que

poderiam ser trocadas com o devido ajuste de prumo, foram marcadas, a fim de estabilizar plasticamente o painel.

Figura 21: Obra de Recolocação dos Cubos - Fachada Norte - Teatro Nacional



Fonte: Eduardo Rossetti, Acervo Iphan/DF – 2010

Em maio de 2010 foi realizada uma nova vistoria, em que foi detectado que que cinco peças apresentavam problemas em relação aos eixos ortogonais de organização do painel, afetando a leitura figurativa da obra.

Considerando o procedimento idêntico já consolidado, houve a demarcação in loco das peças que deverão ser trocadas, a fim de sanar os problemas do painel. Após esta sessão de trocas, haverá uma outra verificação, a fim de viabilizar as demais etapas do cronograma de obras. Por ora, vale assinalar que:

- 1) As quinas e as arestas danificadas em função das obras foram recompostas;
- 2) As peças da face Norte foram lixadas e tratadas como as peças da face Sul; (PINTO, FRANCISCO, 2019, p.149)

5.7 Etapa 07- Troca de vidros e instalação de sinalização de incêndio

De acordo com os periódicos *O Vale* (2018) e o *Correio Braziliense* (2018), em dezembro de 2017, a entrada do teatro, o Foyer da Sala Villa-Lobos, foi reaberto, após reparos como troca de vidros e instalação de sinalização de incêndio. Ao todo, foram gastos R\$ 41,5 mil.

6. INTERVENÇÕES NÃO REALIZADAS NO TEATRO NACIONAL

Em janeiro de 2014, o Teatro Nacional foi fechado por recomendação do Corpo de Bombeiros e do Ministério Público, pois não foram realizadas as intervenções solicitadas abaixo, nas quais não atendiam as normas de acessibilidade e segurança vigentes. De acordo com a Secretaria de Cultura, a reforma teria o custo total estimado em R\$ 200 milhões, e seriam divididas em cinco etapas devido à crise econômica do país e, em especial, uma delicada situação financeira do Distrito Federal.

6.1 Intervenções solicitadas nas salas de apresentação do Teatro Nacional

Intervenções pleiteadas pela SeCULT:

Foi realizado outro relatório de vistoria em janeiro de 2010, pelo arquiteto e urbanista Eduardo Pierrotti Rossetti, a fim de discutir as questões pertinentes ao projeto de intervenção nas salas de apresentação do Teatro Nacional. O relatório aborda questões em torno do tratamento e revestimento do piso e das paredes, e troca de cadeiras da Sala Villa Lobos. As preocupações descritas abaixo para a Sala Villa Lobos se aplicam também a Sala Martins Pena “que possui questões de acústica, de salubridade e de valor espacial, análogas.

De acordo com o relatório:

Sobre o tratamento e revestimento do piso:

- O piso deverá ter o mesmo material, mantendo a superfície contínua sobre a qual estão as cadeiras;
- Não é razoável eliminar as escadas, substituindo-as por rampas, pois a inclinação seria demasiada;
- Deverá haver um contato com os fornecedores a fim de encontrar um material plasticamente equivalente ao carpete, ou seja, um material na cor verde escuro, mas que não apresente as mesmas dificuldades de manutenção e os problemas de insalubridade;

Sobre o tratamento e revestimento das paredes:

- Deverá ser mantida a pintura na cor preta das superfícies parietais da lateral da sala;
- Deverá haver um contato com fornecedores a fim de encontrar um material plasticamente equivalente ao carpete para efetuar o revestimento da superfície da parede no fundo da sala;
- Deverá ser mantida a pintura na cor preta do painel de Athos Bulcão;

Sobre a troca das cadeiras:

- As poltronas existentes já não atendem mais às qualidades mínimas de conforto, acumulando sujidades e dificultando sua manutenção;
- Foi contatado o fornecedor das poltronas originais do Teatro e que permanece em atividade;
- Foi indicado a este fornecedor que as novas poltronas deverão manter a tonalidade e a plasticidade do material existente;
- O fornecedor enviará um protótipo, o que viabilizará as discussões técnicas; (PINTO, FRANCISCO, 2019, p. x)

6.2 Intervenções solicitadas para diretrizes de Restauração do Teatro

Essa etapa aborda primeiramente sobre a vistoria realizado pelo Corpo de Bombeiros Militar do Distrito Federal – CBM-DF, em 23 de julho de 2013, motivado por um plano que tinha o intuito de realizar fiscalizações mais criteriosas em locais com numerosa concentração de pessoas, em todo País, decorrente da tragédia do incêndio na Boate Kiss, ocorrido em Santa Maria, na madrugada de janeiro de 2013.

Após a vistoria o Teatro foi notificado (Notificação de nº 1253/2013 – CBM-DF) especificando 112 itens de exigências, como falhas no sistema de emergência e incêndio, imperfeições nos sistemas elétricos e documentações. E mais adiante, motivado em atender as

exigências do Corpo de Bombeiros, e obter as documentações de habite-se e o Alvará de Funcionamento, foi acatada a Recomendação no 57/2013 da Promotoria de Justiça de Defesa da Ordem Urbanística de fechar o Teatro até que essas modificações fossem realizadas. Lançando em 11 de julho de 2013 um Edital de Licitação de Pregão Eletrônico, na qual foram passadas diretrizes de elaboração do projeto pelo Iphan.

As considerações listadas pelo Iphan sobre o Teatro Nacional e o processo de Requalificação foram organizadas em; 1. Parâmetros “Pressupostos das intervenções, visando a requalificação conjugada ao plano básico de usos e necessidades” - 2. Premissas Urbanísticas do Projeto de Preservação - 3. Premissas do Projeto.

Em 30 de julho de 2013, assim como o Iphan, a Subsecretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Cultural – SUPHAC, desfiou orientações para as “Diretrizes Específicas para o Restauro do Teatro Nacional” focada em futuras intervenções no edifício, enfatizando a necessidade de preservar as características do projeto original, mantendo a linguagem arquitetônica existente na edificação, em seguida, apresenta o que deverá ser mantido, readequado e/ou criado nos espaços do Teatro Nacional.

Após as considerações realizadas pelo Iphan e pela SUPHAC, no período de 06 a 13 de agosto de 2013, a empresa vencedora da licitação ACUNHA SOLÉ ENGENHARIA LTDA, de Porto Alegre/RS vistoriou o Teatro Nacional com o objetivo de mapear os danos existentes no edifício, chamando tal análise de GD143 (Grau de Deterioração de um dano). Gerando um mapeamento desses danos e a listagem (Processo No 01551.000516/2013-1) dos serviços que deveriam ser executados, divididos em área externa e interna.

“Para a Área Externa, a equipe listou aproximadamente 23 itens, como acúmulo de água na base ou sobre a calçada, fios e cabos aéreos de eletricidades ressecados ou desencapados, manchas escorridas abaixo de alguns blocos das fachadas norte e sul e nas vigas de sustentação dos painéis de vidro, entre outros”. Produto V - Inventário – Teatro Nacional – Consultor Francisco Ricardo Costa Pinto, pág. 159.

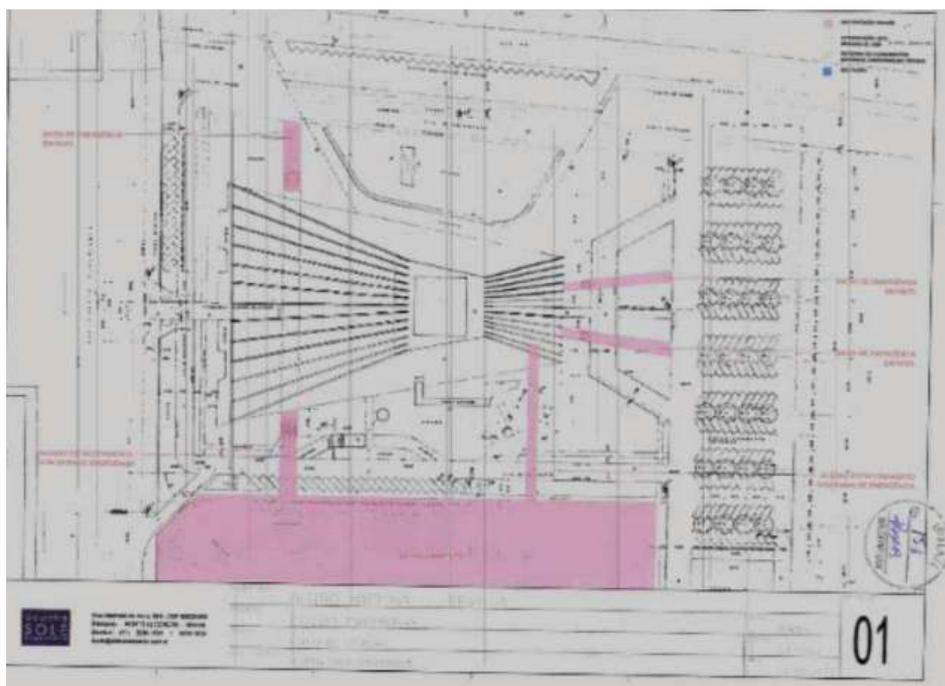
“Para a Área Interna, 95 itens foram descritos, como danos nas estruturas das poltronas, problemas estruturais, sala de máquinas e depósitos, sem acesso para inspeção, infiltração em

banheiros, manchas de umidade, rachaduras no piso, entre outras”. Produto V - Inventário – Teatro Nacional – Consultor Francisco Ricardo Costa Pinto, pág. 159

Após a conclusão da análise realizada pela empresa SOLÉ, foram produzidas pranchas na qual as plantas baixas tiveram suas deteriorações marcadas em quatro cores diferentes a fim de identificar o grau de comprometimento daquele nível.

As pranchas 01 a 10 (mapeamento de danos – manchas) contam no Processo No 01551.000516/2013 – 11 – Volume I – Fls. 151 a 160 e as legenda estão de acordo com as pranchas produzidas pela empresa Solé engenharia;

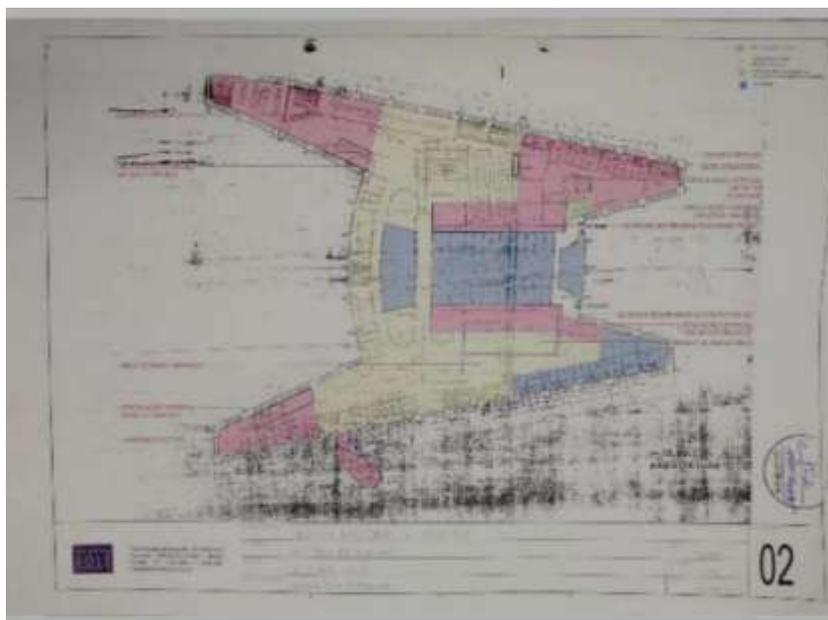
Figura 22 - Mapeamento de Danos - entorno do edifício do Teatro Nacional



- Intervenção pesada
- Intervenção leve – revisão de uso
- Reforma de acabamentos / materiais – conformação original
- Restauro

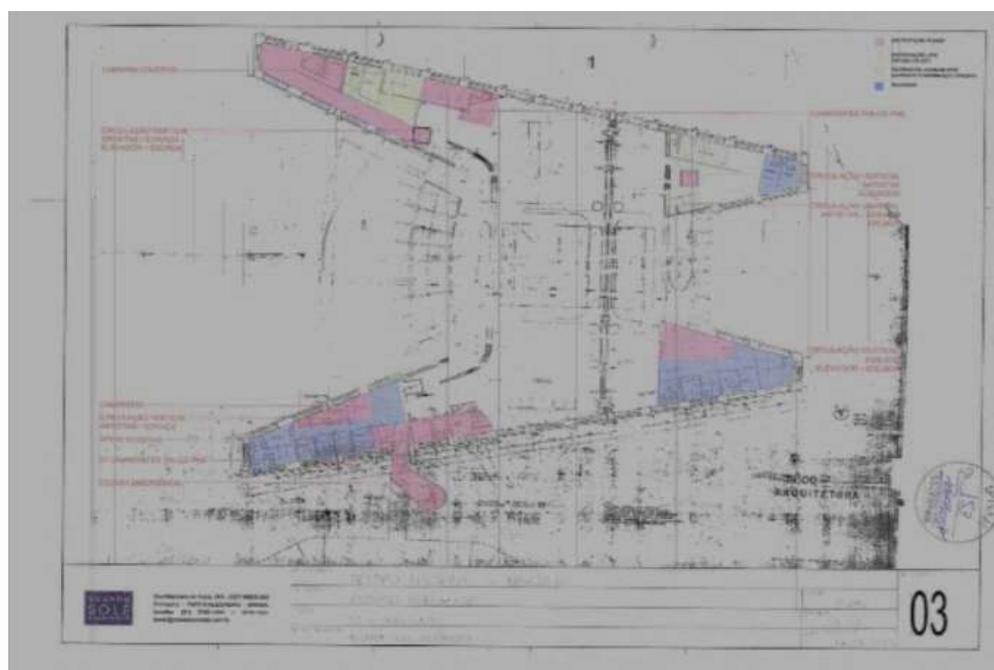
Fonte: Solé Engenharia – Processo N01551.000516/2013 – 11 – Volume II – 2013

Figura 23 - Mapeamento de Danos – Nível – 13,80 - Teatro Nacional



Fonte: Solé Engenharia – Processo No 01551.000516/2013 – 11 – Volume II – 2013

Figura 24: Mapeamento de Danos – Nível – 9,00 - Teatro Nacional



Fonte: Solé Engenharia – Processo No 01551.000516/2013 – 11 – Volume II – 2013

Figura 25 - Mapeamento de Danos – Nível – 6,40 - Teatro Nacional



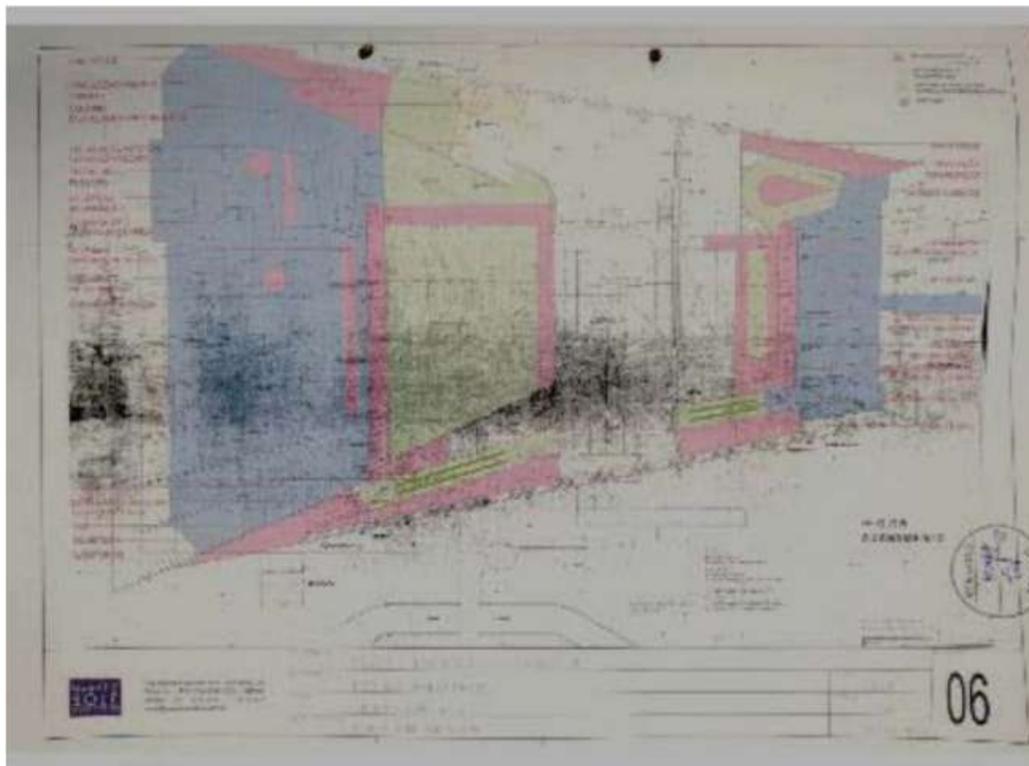
Fonte: Solé Engenharia – Processo No 01551.000516/2013 – 11 – Volume II – 2013

Figura 26 - Mapeamento de Danos – Nível – 6,40- Teatro Nacional



Fonte: Solé Engenharia – Processo No 01551.000516/2013 – 11 – Volume II – 2013

Figura 27 - Mapeamento de Danos – Nível – 0,05 - Teatro Nacional



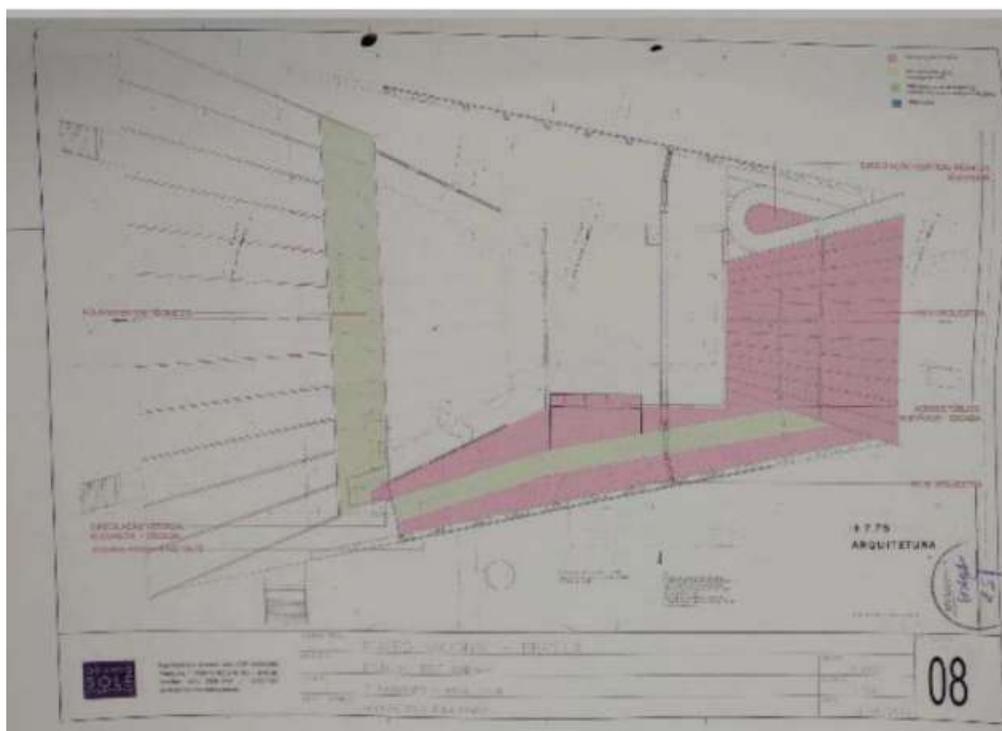
Fonte: Solé Engenharia – Processo No 01551.000516/2013 – 11 – Volume II – 2013

Figura 28 - Mapeamento de Danos – Nível + 3,33 / + 4,08 - Teatro Nacional



Fonte: Solé Engenharia – Processo No 01551.000516/2013 – 11 – Volume II – 2013

Figura 29 - Mapeamento de Danos – Nível + 7,758 - Teatro Nacional



Fonte: Solé Engenharia – Processo No 01551.000516/2013 – 11 – Volume II – 2013

Após as etapas de levantamentos, mapeamentos de danos, análise das considerações pautadas pelo Iphan e SUPHAC, em 2013 ocorre o encaminhamento do projeto básico de restauração do Teatro Nacional para análise da Superintendência do Iphan no Distrito Federal. Em janeiro de 2014 o Parecer Técnico No 010/2014, aprova o desenvolvimento do Anteprojeto, a partir do atendimento às considerações contidas no citado documento.

O parecer técnico (010/2014) também propõe ajustes no tratamento acústico, sendo levado em pauta a acústica da Sala Villa Lobos, discutida não somente pelo corpo técnico do Iphan e SECULT, mas envolvendo também personalidades da área de produção e direção (Fernando Bicudo), da música (Maestro Cohen e Osvaldo Colarusso) e da área internacional (Diretora titular Lígia Amadio).

Venho em meu nome e em nome da classe musical brasileira solicitar que seja feita uma radical transformação do interior da Sala Villa Lobos para que ela possa dignamente receber os grandes artistas e orquestras. O revestimento de toda a Sala com carpetes, material altamente absorvente de som, a grande distância entre o palco e plateia, diminuindo o contato do artista com o fundo da plateia sem anteparo acústico fazendo com que o som desapareça, são apenas alguns dos gravíssimos problemas a serem resolvidos. (BICUDO, 2014)

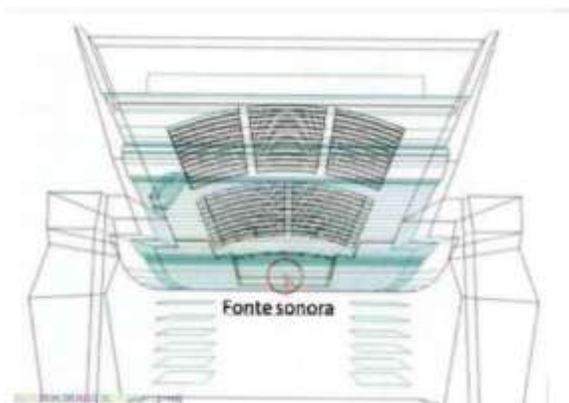
(...) infelizmente o Teatro hoje faz o papel contrário ao que se propõe pois é uma má referência internacional de qualidade acústica propagada nacional e mundialmente, temos que mudar isso e transformá-lo em um palco de excelência e referência internacional de qualidade não somente arquitetônica, mas também em funcionalidade. (COHEN, 2014)

Em apoio ao Maestro Cohen e à Orquestra do Teatro Nacional Cláudio Santoro venho expressar meu desejo de que consiga, na maior brevidade possível, reformar a estrutura acústica desse grandioso e importantíssimo teatro de ópera. Trabalhei um ano como regente assistente da Orquestra do Teatro Nacional Cláudio Santoro, em 1996, e pude observar com clareza os inúmeros problemas acústicos desse auditório (...). (AMADIO, 2014)

Posteriormente foi elaborado um relatório pelo especialista em acústica e vibrações, Prof. Thomas Clarke, na qual lista alguns possíveis problemas em relação a essa problemática e

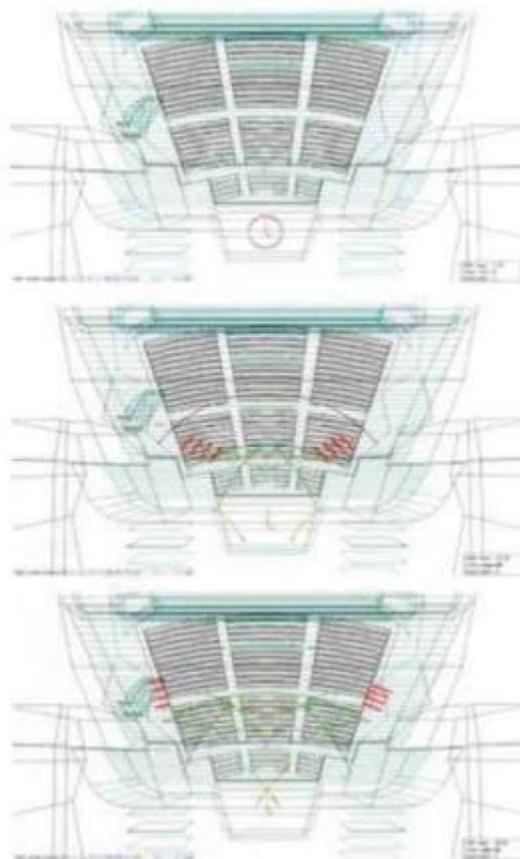
apresenta em conjunto propostas que elevariam a acústica da sala. As imagens a seguir são provenientes do estudo realizado por Clarke, propondo uma simulação acústica:

Figura 30 - Simulação - Fonte Sonora - Configuração atual da Sala Villa Lobos



Fonte: Solé Engenharia - Processo No 01551.000516/2013 - 11 - Volume VIII - FLS. 685 - 2014

Figura 31 - Simulação – Influência das paredes novas na geração de reflexões laterais - Nova Configuração Proposta para a Sala Villa Lobos



Fonte: Solé Engenharia - Processo No 01551.000516/2013 - 11 - Volume VIII - FLS. 690 – 2014

Após as simulações realizadas pelo especialista Thomas Clarke é concluído que as propostas atendem as necessidades e garantem parâmetros acústicos condizentes com as excelentes salas nacionais e internacionais. Entretanto, em seguida observa-se uma discordância entre o Superintendente José Lemos Galvão Júnior (Parecer Técnico No 29/2014), que entendia que o projeto já se encontrava em nível de compreensão, enquanto a Coordenação Técnica – COTEC (Parecer 10/2014) entendia que o projeto ainda precisava de detalhamento. Por fim, deu-se a “Aprovação do Projeto Executivo / Execução da Obra, mediante ressalvas.

6.3 Solicitação de renovação da aprovação

Essa etapa ocorre em 2017 e aborda o assunto “Restauração do Teatro Nacional Cláudio Santoro – Renovação da Aprovação- Reabertura do Foyer da Villa Lobos”. De acordo com o Art. 32 da Portaria nº 420/2010 o Iphan tem um tempo de validade de dois anos, se o projeto passar dessa data, será necessária uma nova aprovação.

Neste caso, a obra não foi fundada com a autorização (11/02/2014 em 2017) logo precisou fazer essa reanálise para uma nova aprovação, dessa forma, o projeto teve novas observações que não eram exigidas na primeira verificação como, revestimentos, fechamentos de escada, impermeabilização da cobertura, projeto estrutural e paisagístico, guarda corpo nas escadas e memorial descritivo.

Considerando todos os itens pendentes, o orçamento totalizou em duzentos e sessenta milhões de reais, diante disso a Secretaria de Cultura do Distrito Federal- SEC juntamente com a Subsecretaria de Preservação- SUPAC contatou o Iphan sobre o orçamento excessivo e solicitou o parcelamento da obra, reduzindo o valor inicial da obra, com isso, dividiu-se em duas etapas, etapa 1- Sala Martins Penha e etapa 2 – Sala Villa Lobos e Sala Alberto Nepomuceno. Na entrega final do projeto, são computadas 112 pranchas apresentando cada ambiente.

No final da primeira etapa, foi aberta a parte térrea do teatro, fechando os outros ambientes até que todos os critérios de análises fossem inseridos no projeto.

6.4 Solicitação para aprovação do projeto executivo do Teatro Nacional

Essa etapa ocorreu em 2018 e trata sobre a “Restauração do Teatro Nacional Cláudio Santoro e a aprovação projeto executivo – Sala Martins Pena”.

O trecho abaixo refere-se ao parcelamento que foi dito sobre o teatro:

Figura 32: Trecho Solicitação Secretaria de estado de Cultura do Distrito Federal

b) Nos anos seguintes, a crise econômica do país e, em especial, a constatação de uma delicada situação financeira do Distrito Federal tornaram inviável a realização da obra como um empreendimento único que demandaria a execução do valor integral previsto no projeto. Neste contexto, avaliou-se que a melhor alternativa seria a adequação do projeto executivo de forma a permitir a realização da obra em etapas, gradualmente, de acordo com a disponibilidade de recursos financeiros. Tal encaminhamento permitiria que, em uma primeira etapa, fosse reaberta a Sala Martins Penna, e em etapa posterior as Salas Alberto Nepomuceno e Villa-Lobos.

c) Em outubro de 2017, esta Secretaria lançou chamamento público para estabelecer parceria com uma organização da sociedade civil para captar recursos relativos às ações do Eixo de Infraestrutura do Projeto Cultural do TNCS, incluindo reforma e revitalização das instalações do Teatro – Fase 1 (Sala Martins Penna). Deste modo, afim de dar prosseguimento à estratégia de reabrir o TNCS em etapas, o presente ofício tratará apenas das questões relativas às intervenções na Sala Martins Penna e seu foyer, conforme as indicações do Parecer Técnico nº 103/2017. As demais questões serão tratadas oportunamente, em novo Ofício a ser encaminhado a esse Instituto.

Fonte: Ofício Nº 113/2018 - SEC/GAB - 15/02/18.

Figura 33: Planta Geral - Definição da Fase 01 - Sala Martins Pena - Projeto de Arquitetura de Restauo do TNCS



Fonte: Solé Engenharia – 2018

Essa foi uma das plantas que foram revisadas para atender as normas atuais, diante disso, o projeto foi aprovado com alguns critérios listados a seguir:

- A. Sobre o restauro dos painéis do Athos Bulcão: Apesar da existência de diretrizes gerais que definem critérios para a restauração dos painéis do artista plástico Athos Bulcão (painel em azulejaria – foyer e painel em madeira – interior da sala de espetáculos), a ausência de um projeto executivo de restauro impediu a aprovação por parte do Iphan/DF, situação que deverá ser novamente objeto de análise após definições do projeto, o que ocorrerá por meio da contratação da Organização Social Civil – OSC;
- B. Sobre o Paisagismo de Burle Marx: Ficou acordado com a SUPAC/SEC que o projeto de revitalização dos Jardins seguirá a mesma linha conceitual do projeto original do paisagista Burle Marx;
- C. Sobre as Poltronas: O Parecer Técnico estabelece a necessidade de manutenção da integridade conceitual da Sala Martins Pena, onde as poltronas desempenham importante função no conjunto. Assim, pela inexistência de especificação detalhada, esse item não foi aprovado pelo Iphan/DF, ficando também em suspenso, até a contratação da OSC, sendo, portanto, necessário que o assunto retorne ao Iphan/DF para anuência;
- D. Sobre o Carpete da Plateia: O documento define que o Carpete poderá ser substituído, desde que mantida a especificação proposta originalmente no projeto de

Oscar Niemeyer, piso e parede. Ficou definido que antes da compra do carpete, a empresa contratada para a Obra apresentará amostra do carpete. É importante destacar que coube ao artista plástico Athos Bulcão “o estudo geral do interior da Sala de espetáculos, definindo as cores de estofados”;

E. Sobre o Revestimento Acústico das Paredes da Sala Martins Pena: Destacou-se a necessidade de manutenção do padrão existente com acabamento em madeira natural envernizada, considerando as características originais do painel do Athos Bulcão – “relevo em madeira envernizada fosca, composto por peças verticais de madeira envernizada, em forma de ondas e com configurações e alturas variadas. As peças, dispostas em sequência, são fixadas de topo na parede revestida com madeira natural”. O painel se harmoniza com as placas de madeira que revestem as laterais da sala de espetáculos, passando a sensação de continuidade; (PINTO, FRANCISCO, 2019, p. 182)

(...) A Superintendência do Iphan no Distrito Federal aprova especificamente a fase 01 da Restauração do Teatro Nacional de Brasília Cláudio Santoro - Sala Martins Pena, não havendo por parte desta autarquia, óbices à continuidade do andamento do referido projeto de intervenção nas demais instâncias analíticas.” (REIS, 2018 apud PINTO, FRANCISCO, 2019, p. 183).

7. ANÁLISE DAS INTERVENÇÕES SOLICITADAS (REALIZADAS E NÃO REALIZADAS):

O modernismo foi reflexo das grandes inovações técnicas na primeira metade do século XX, um dos princípios básicos do movimento foi o de renovar a arquitetura e rejeitar o que era antigo. Os arquitetos da vertente acreditavam que as formas tradicionais estavam totalmente ultrapassadas e viam necessidade de mudar o meio em que viviam. Dessa forma, priorizavam as formas simples e geométricas, livres de muitas ornamentações e valorizavam o emprego dos materiais em sua essência, como o concreto aparente.

Tendo em vista o contexto acima, o arquiteto Oscar Niemeyer absorveu as influências do modernismo europeu e foi o maior expoente da arquitetura modernista brasileira, sendo reconhecido internacionalmente. As obras de Brasília foram o ápice do modernismo e

tornaram-se referência para a arquitetura moderna no país e no mundo. Os pilotis, os grandes vãos e as estruturas de concreto armado erguidas em Brasília, exerceram grande influência na contextura europeia e americana.

Brasília foi criada com um eixo central, pensando em integrar todos os pontos da cidade e foi desenvolvida ao redor da Plataforma Rodoviária, considerada o coração de cidade. No local, é possível encontrar diversos tipos de comércios, entretenimentos, redes hoteleiras e agência bancárias. O Plano Piloto foi o projeto mais famoso do arquiteto e urbanista Lúcio Costa, e conquistou o título de Patrimônio Cultural da Humanidade em 1987, tornando-se a maior área tombada de todo o planeta.

O Teatro Nacional Cláudio Santoro está inserido em um importante local, que é marcado pelo cruzamento dos dois eixos que estruturam a cidade, e faz com que o edifício componha tanto a urbe/metrópole, com centenas de pessoas passando no seu entorno, circulando entre a rodoviária, shoppings, prédios administrativos e de serviços; quanto à *civitas*/capital nacional, integrando o eixo que abriga os prédios dos ministérios, Museu Nacional, Catedral e, por fim, a Praça dos Três Poderes. Dessa maneira, a obra é um dos marcos de Brasília, cidade símbolo do modernismo, além de ser um importante ponto turístico do conjunto urbanístico de Brasília.

A obra é um marco representativo da arquitetura modernista que vem recebendo atenções mundiais no âmbito da preservação desde a década de 90. Um exemplo é o DOCOMOMO Brasil, que tem como principais ações a realização de inventários, campanhas de preservação e divulgação de obras de arquitetura, urbanismo, paisagismo, engenharia e artes em geral do Movimento Moderno no Brasil, bem como pedidos de tombamento. Além de lutar contra a descaracterização e a destruição de obras representativas do Movimento Moderno no Brasil e apoiar ações semelhantes no resto do mundo. Outro exemplo é a Carta de Madrid (2011), que busca identificar e contribuir para o tratamento apropriado do patrimônio arquitetônico do período do século XX. Sendo o contexto em que o Teatro Nacional está inserido.

A falta de apreciação e manutenção do patrimônio arquitetônico gera negligenciamento, resultando em riscos para os bens, o cenário brasileiro detêm de diversas obras que já são irrecuperáveis. A trajetória do Teatro Nacional é marcada por diversas paralisações, inaugurações e reformas, há um registro de intervenções realizadas que são percorridas em sete

etapas e que são reafirmadas pela Carta de Atenas (1933) “(...) para uma edificação ser mantida, essa deveria representar uma vontade coletiva, e deveria ser estudada a melhor forma de manter aquela edificação sem que gerasse riscos a sociedade, sendo sua demolição, ou restauração”.

Entre os registros de preservação aturados no Teatro estão: intervenção da estrutura, sofisticação do espaço para inauguração, finalização das obras, pois acreditavam que necessitavam de bastante detalhamentos, além de alterações que concordassem com a Carta de Atenas, ou seja que se adequassem à sociedade sem gerar riscos para mesma. Exemplos disso são as etapas de adaptação do espaço para acessibilidade, troca de vidros e instalações da sinalização de incêndio, intervenção nos pontos de entrada de água, impermeabilização das vigas e a necessidade de corrigir os painéis externos de Athos Bulcão. Novamente sendo correlacionado com a Carta de Atenas, em que os valores arquitetônicos devem ser mantidos, de forma que se respeite a personalidade e individualidade do projeto original.

7.1 Análise restauro dos painéis externos

Uma das fases mais significativas e que contém mais informações para fins de pesquisa, é a do restauro dos painéis externos de Athos Bulcão. A obra análoga concorda com a Carta de Veneza que afirma que a criação arquitetônica isolada é considerada um monumento histórico e não só as grandes criações como estamos acostumados a ver, visto que esta adquiriu um significado cultural no decorrer do tempo. Entretanto, apesar de grande relevância registrou-se que mesmo após as orientações da equipe técnica do Iphan/DF alguns cubos ainda foram posicionados em desacordo com o projeto original de Athos, constatando-se que 5 peças apresentavam problemas em relação aos eixos ortogonais da organização do painel, comprometendo a leitura figurativa da obra.

A fim de retomar o projeto original foi realizado tais atividades;

- 1) Houve a demarcação in loco das peças que deveriam ser trocadas, a fim de sanar os problemas do painel;
- 2) As quinas e as arestas danificadas em função das obras foram recompostas;
- 3) As peças da face Norte foram lixadas e tratadas como as peças da face Sul;

Contudo em novembro do mesmo ano técnicos do Iphan/DF retornam ao Teatro Nacional para uma nova vistoria nas fachadas Sul e Norte, e percebem uma situação que já havia sido objeto de vistoria anteriormente, mas ainda estava sem solução; 20 peças que apresentavam problemas em relação aos eixos ortogonais de organização do painel. Dessa forma, buscou-se realizar estudos e técnicas de restauros mais modernas visando cessar essa problemática. Ressaltando assim, o tópico da Carta de Atenas que cita que quando as técnicas tradicionais revelarem-se insuficientes, a consolidação do monumento pode ser assegurada utilizando estudos modernos de conservação e construção. Entre essas práticas estão:

- 1) A existência de um provável teste de pintura, na face Norte. Este trecho pintado de branco evidencia que o orifício de ventilação dos cubos precisará ser diminuído quando houver a aplicação da manta de impermeabilização e da pintura. O orifício de ventilação deverá ficar com um diâmetro final equivalente ao diâmetro de uma caneta BIC, conforme indicação dos técnicos da UnB;
- 2) Algumas peças apresentam danificações em suas quinas e arestas, fato que desvaloriza a qualidade da obra; Com base na identificação dos problemas supra, o arquiteto Eduardo P. Rossetti e a Bolsista PEP – Fabiana C. Oliveira recomendam:
- 3) Que as quinas e as arestas de cada uma das peças que apresentarem danificações, em função das obras, sejam recompostas com material compatível com a dilatação das peças, a fim de manter a integridade formal de cada uma das peças componentes do painel;
- 4) Que seja feito um teste com a pintura, em ambas as faces, para avaliação dos resultados de luz, sombra e brilho, sendo que a pintura deverá ser fosca;
- 5) Que seja feita a diminuição de cada orifício de ventilação dos cubos, antes ou após a colocação da manta de tratamento da superfície;
- 6) Que seja considerada a possibilidade de se desenvolver um projeto de iluminação noturna de caráter expressivo para o painel, assegurando sua fruição noturna; (PINTO, FRANCISCO, 2019, p.149 e 150)

Nota-se também que para o processo de restauro dos painéis foram realizadas técnicas não tradicionais, na qual foi desenvolvida pela empresa HB Engenharia um andaime específico, devido à dificuldade de se trabalhar em uma parede inclinada. Além de equipamentos de transporte dos blocos de concreto, diminuindo o esforço físico dos operários, a perda de

material e maior segurança na obra. Fato esse que também pode ser visto na carta de Madrid, na qual disserta a participação de especialistas que desenvolverão investigações sobre os conhecimentos específicos de materiais e métodos não tradicionais dispostos no século XX.

Mesmo com as sete fases de intervenções no Teatro Nacional, a obra ainda sim é um grande exemplo de ausência de conservação adequada. Foi fechado em janeiro de 2014, por recomendação do Corpo de Bombeiros e do Ministério Público, e segue fechado por não atender a normas de acessibilidade e segurança vigentes. De acordo com Flávio de Lemos Carsalade, a compreensão estética e histórica se dá pela interação entre o material e o sujeito, por isso reforçar o significado da obra é de extrema importância para evitar a sua desvalorização. Dessa forma, trata-se o Teatro como um patrimônio vivo que é essencial entender e gerir adequadamente para a transmissão dos valores culturais para as gerações futuras.

Em 2013, motivado por um plano que tinha o intuito de realizar fiscalizações mais criteriosas em locais com numerosa concentração de pessoas, o teatro passou por uma vistoria (Notificação de nº 1253/2013 – CBM-DF) na qual foram especificadas 112 exigências, sendo estudadas a melhor forma de manter aquela edificação sem que gerasse riscos a sociedade, de acordo com a Carta de Atenas (1933). Lançando dessa forma, em 11 de julho de 2013 um Edital de Licitação de Pregão Eletrônico, com o objetivo de mapear os danos existentes no edifício.

A responsável por tal serviço foi a empresa vencedora da licitação; ACUNHA SOLÉ ENGENHARIA LTDA, de Porto Alegre/RS, que além do mapeamento, propôs ajustes no tratamento acústico, que desenvolverão investigações sobre os conhecimentos específicos de materiais e métodos não tradicionais dispostos no século XX, assim como afirma necessário a Carta de Madrid (2011). Entretanto o projeto que mesmo aprovado não foi executado, o que necessitou em 2017 uma nova renovação pelo Iphan do Distrito Federal não tendo continuidade no andamento referido as intervenções propostas.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Objetivo geral de “realizar um estudo histórico, artístico e estético de caráter analítico sobre os procedimentos de intervenção de restauro ou de outras modalidades de uma das

obras modernistas edificadas em Brasília (Teatro Nacional Cláudio Santoro) - procedimentos ocorridos, sobretudo, de 1987 a 2021, após os sucessivos reconhecimentos de Brasília como patrimônio cultural em várias esferas (local, nacional e mundial)” foi alcançado através da metodologia aqui adotada, pautada em referências bibliográficas sistematizadas nesta pesquisa. Cabe ressaltar, que este objetivo geral foi alterado pela opção de apresentar uma análise mais aprofundada de um bem cultural (Teatro Nacional) ao invés de abordagens mais genéricas de vários bens culturais como inicialmente proposto.

A continuidade da pandemia contribuiu para essa escolha em razão de boa parte das instituições públicas e arquivos ainda se encontrarem fechados ou em horário de funcionamento reduzido com poucos funcionários disponíveis para atendimento ao público externo, além da atual restrição de circulação pela cidade. Ainda assim, houve dificuldade de obtenção de informações sobre as intervenções do Teatro, pelo fato de serem pouco divulgados os projetos e intervenções, assim como pelo fato do teatro se encontrar fechado na atualidade. A escolha do Teatro Nacional como objeto de pesquisa ocorreu em razão de ser um dos espaços públicos de Brasília mais referenciados na esfera cultural, já tendo passado por vários procedimentos de intervenção e, ainda sim, há tempos demandando novas intervenções para sua reabertura e utilização.

O primeiro objetivo específico, que consiste em “sintetizar um estudo sobre os procedimentos de restauração em obras edificadas modernistas” foi alcançado a partir de referencial bibliográfico, como as cartas patrimoniais e autores contemporâneos estudados. E o segundo objetivo específico, que consistiu em “reunir um banco de dados sobre procedimentos de restauração em Brasília a partir do caso do Teatro Nacional” foram atingidos através do estudo aprofundado e o destrinchamento das fases de intervenção da obra que foi objeto de estudo. A pesquisa permitiu mais conhecimento na área do restauro, e das intervenções propostas e realizadas no Teatro Nacional de Brasília.

Considera-se com esta pesquisa que a urbanização e a industrialização, criam oportunidades para a expansão do comércio e a remodelação do espaço, gerando assim falhas na preservação da identidade Histórica e Cultural da cidade, o que acarreta muitas vezes ao desaparecimento e destruição do Patrimônio. Tanto a cidade quanto a escrita sobre ela fazem

parte de um processo de memorização individual e coletiva, portanto entende-se que o terceiro objetivo específico que consistiu em “realizar inventário visual (histórico, artístico e estético, de bem cultural, revelando suas patologias e, também, revelando ações de restauro e de outras categorias da intervenção realizadas entre a gama de possibilidades do campo)”, também foi realizado com a pesquisa, que valorizou a necessidade de divulgar mais informações sobre a história e as fases de intervenção do Teatro Nacional Cláudio Santoro. Dessa forma, uma maneira de disseminar melhor as informações foram com a elaboração de cartazes na linha de projetos de educação patrimonial.

A reforma de um equipamento cultural público do porte de um teatro exige recursos financeiros vultosos, em específico o Teatro Nacional está sempre sendo palco de paralisações, prazos exíguos ou inaugurações precoces, dependendo do cenário político. Sua finalização, somente vinte e um anos depois do início das obras, revela os percalços que a construção de um equipamento cultural pode sofrer. Por fim o quarto objetivo específico, de “ampliar os conhecimentos do futuro profissional em projetos de pesquisa sobre bens culturais e seus procedimentos – revelando o valor universal do projeto modernista” também foi alcançado pois espera-se que com essa pesquisa, uma vez disponibilizada no repositório digital de trabalhos acadêmicos do Centro Universitário de Brasília possa contribuir para futuras pesquisas e conhecimento sobre os temas aqui tratados: Modernismo, Brasília, restauro, intervenções edilícias e o Teatro Nacional de Brasília - Cláudio Santoro.

9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

CHUVA, Márcia. **Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado**. Topoi, 2004.

CARSALADE, Flávio de Lemos. **A preservação do patrimônio como construção cultural**. Arqtextos, São Paulo, ano 12, n. 139.03, Vitruvius, dez. 2011. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/12.139/4166>>.

CARTA DE ATENAS, 1931. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201931.pdf> Acesso em: abril de 2020.

CARTA DE ATENAS, 1933. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201933.pdf>. Acesso em: abril de 2020.

CARTA DO RESTAURO, 1972. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201933.pdf>. Acesso em: abril de 2020.

CARTA DE VENEZA. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>. Acesso em: abril de 2020.

CONVENÇÃO DE PARIS, 1972. Disponível em: <https://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>. Acesso em: abril de 2020.

CAVALCANTI, L. **Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

DECRETO-LEI nº 25, de 30 de novembro de 1937.

UNESCO, PRODUTO V - TEATRO NACIONAL. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/BENS%20TOMBADOS%20E%20PROCESSO%20S/> Acesso em: março de 2020.

OLIVEIRA SOARES, Eduardo. **Fragmentos dos atos iniciais do Teatro Nacional Cláudio Santoro**. Dissertação (mestrado). Brasília: Universidade de Brasília, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/simple-search?query=teatro+nacional>

SILVA SOUZA, Deise Aparecida. **A estrutura do Teatro Nacional Cláudio Santoro em Brasília**. Dissertação (mestrado). Brasília, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/simple-search?query=teatro+nacional>

GDF/ Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa. **Teatro Nacional Claudio Santoro**. Disponível em: <http://www.cultura.df.gov.br/teatro-nacional-claudio-santoro/>. 2018. Acesso em: março de 2020.

RODRIGUES, Felipe. **Ruínas Do Teatro Nacional**. 2016. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/drops/17.110/6275>. Acesso em: junho de 2020.

Fundação Athos Bulcão. **Athos Bulcão: museu a céu aberto**. 2012. Disponível em: <https://www.fundathos.org.br/noticia/217>. Acesso em: agosto de 2020.

Brasil, memória das artes. **Biografia de Dercy Gonçalves**. 2013. Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/biografia-de-dercy-goncalves/>. Acesso em: agosto de 2020.

Governo do Distrito Federal. **Brasília, a cidade do sonho**. Disponível em: <http://www.df.gov.br/historia>. Acesso em: setembro de 2020.

Benfeitoria. **Cidade Espetáculo- Teatro Jogo**. Disponível em: <https://benfeitoria.com/cidadeespetaculo>. Acesso em: outubro de 2020.

Correio Brasiliense. **Obras no Teatro Nacional e mudanças no FAC estão entre os planos da Secec em 2021**. Disponível em: <https://www.correiobrasiliense.com.br/diversao-e-arte/2021/01/4901353-obras-no-teatro-nacional-e-mudancas-no-fac-estao-entre-os-planos-da-secec-em-2021.html>. Acesso em: março de 2021.

Correio Brasiliense. **Ícone de Brasília, Teatro Nacional está fechado há 4 anos**. Disponível em: https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/06/30/interna_diversao_arte,692040/icone-de-brasilia-teatro-nacional-esta-fechado-ha-4-anos.shtml. Acesso em: junho 2021.

Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa. **Teatro Nacional Claudio Santoro**. Disponível em: <http://www.cultura.df.gov.br/teatro-nacional-claudio-santoro/>. Acesso em: agosto 2021.

10. APENDICÊS

10.1 Oscar Niemeyer



10.2 Cláudio Santoro

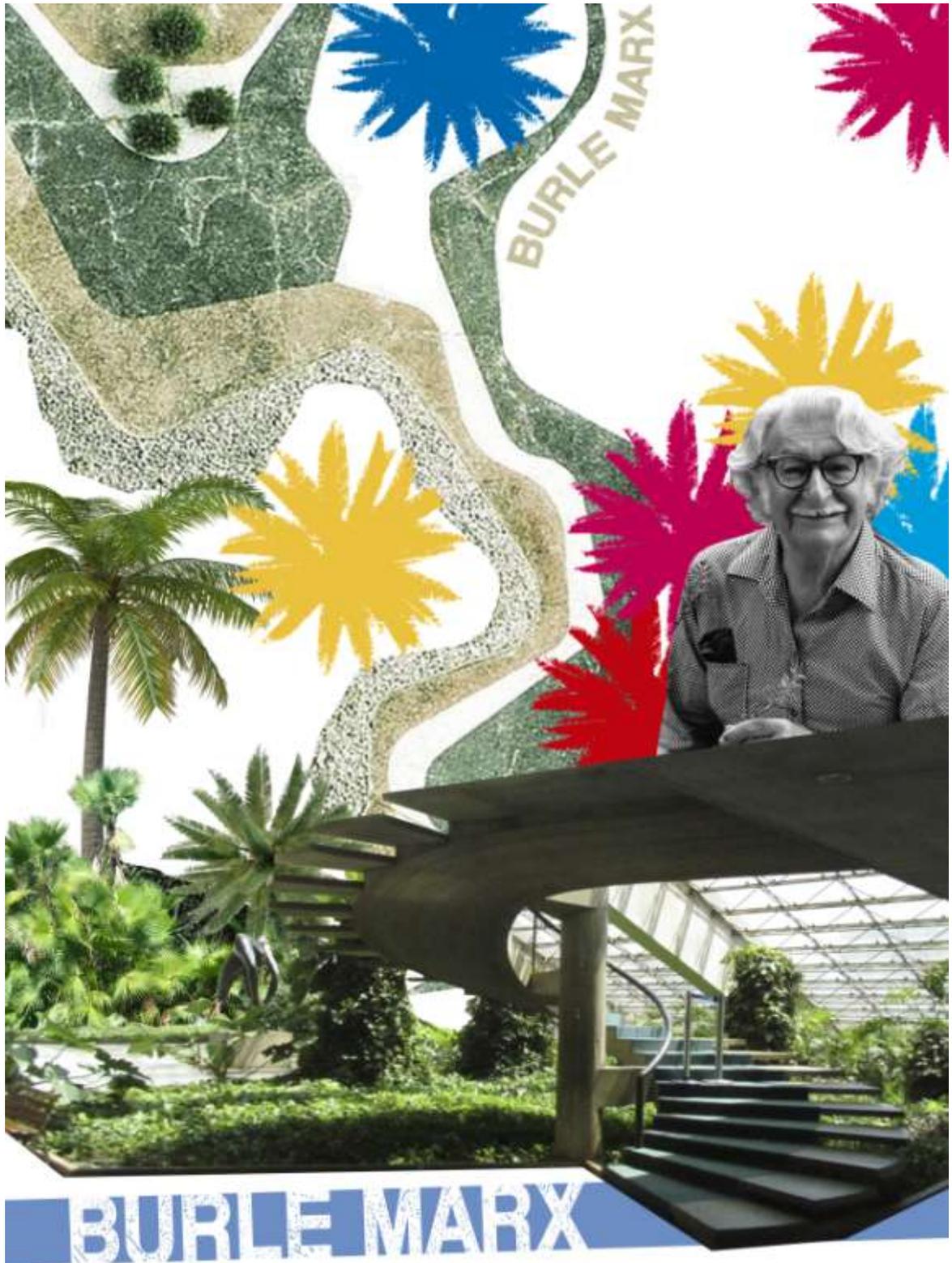
10.3 O sol faz a festa



10.5 Grandes nomes do teatro



10.6 Burle Marx



10.7 Dercy Gonçalves



10.8 Marianne Peretti



10.9 Intervenções realizadas



10.10 Intervenções não realizadas



10.11 Cenário de horror

