



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

NATÁLIA HESZ FERRARI

DE TAIPA ARRUINADA A OBRA DE ARTE:

A VOCAÇÃO EXPOGRÁFICA DO PATRIMÔNIO EDIFICADO RESTAURADO
ANALISADA ATRAVÉS DE TRÊS OBRAS NA CAPELA DO MORUMBI

CAMPINAS

2023

NATÁLIA HESZ FERRARI

DE TAIPA ARRUINADA A OBRA DE ARTE:

A VOCAÇÃO EXPOGRÁFICA DO PATRIMÔNIO EDIFICADO RESTAURADO
ANALISADA ATRAVÉS DE TRÊS OBRAS NA CAPELA DO MORUMBI

*FROM RUINED RAMMED EARTH TO A WORK OF ART: THE EXPOGRAPHIC
VOCATION OF RESTORED BUILT HERITAGE ANALYZED THROUGH THREE
WORKS IN THE MORUMBI CHAPEL*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Dissertation presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Visual Arts.

ORIENTADOR: PROF. DR. HAROLDO GALLO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA NATÁLIA HESZ FERRARI, E ORIENTADO PELO PROF. DR. HAROLDO GALLO.

CAMPINAS

2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

F412d Ferrari, Natália Hesz, 1987-
De taipa arruinada a obra de arte : a vocação expográfica do patrimônio edificado restaurado analisada através de três obras na Capela do Morumbi / Natália Hesz Ferrari. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Haroldo Gallo.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Patrimônio cultural - Preservação - Brasil. 2. Arquitetura - Conservação e restauração - Brasil. 3. Patrimônio arquitetônico. 4. Arte e arquitetura. 5. Instalações (Arte). I. Gallo, Haroldo, 1952-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: From ruined rammed earth to a work of art : the expographic vocation of restored built heritage analyzed through three works in the Morumbi Chapel

Palavras-chave em inglês:

Cultural property - Preservation - Brazil
Architecture - Conservation and restoration - Brazil
Architectural heritage
Art and architecture
Installations (Art)

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestre em Artes Visuais

Banca examinadora:

Haroldo Gallo [Orientador]

Marcos Tognon

Sylvia Helena Furegatti

Data de defesa: 14-11-2023

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0009-8669-2637>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/3490390349411965>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

NATÁLIA HESZ FERRARI

ORIENTADOR: PROF. DR. HAROLDO GALLO

MEMBROS:

1. PROF. DR. HAROLDO GALLO (ORIENTADOR)
2. PROF. DR. MARCOS TOGNON
3. PROFA. DRA. SYLVIA HELENA FUREGATTI

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 14.11.2023

“É preciso se liberar das ‘amarras’, não jogar fora simplesmente o passado e toda a sua história; o que é preciso é considerar o passado como presente histórico. O passado, visto como presente histórico, é ainda vivo, é um presente que ajuda a evitar as arapucas... Frente ao presente histórico, nossa tarefa é forjar outro presente, “verdadeiro”, e para isso não é necessário um conhecimento profundo de especialista, mas uma capacidade de entender historicamente o passado, saber distinguir o que irá servir para novas situações [...]. Na prática, não existe o passado, o que existe é o presente histórico.

Lina Bo Bardi¹

¹ *In*: Uma aula de arquitetura. Projeto, n. 149, p. 60-62, jan./fev. 1992.

AGRADECIMENTOS

Expresso meus agradecimentos:

ao meu orientador Haroldo Gallo por incentivar a pesquisa neste tema e me acompanhar neste percurso do mestrado e em tantos outros anteriores;

à Sônia (do CONPRESP), à Ana Paula (do Núcleo de Documentação e Pesquisa do DPH), à Fernanda (do Centro de Documentação do Museu da Cidade de São Paulo) e à Renata Castro (assessora II do Núcleo de Atendimento e Difusão do ARQUIP) pelo auxílio, gentileza e atenção que me receberam ao fazer a pesquisa em seus departamentos;

àqueles que desempenharam um papel crucial no aprimoramento desta pesquisa acadêmica através de sugestões pertinentes e referências fundamentais, em especial ao Prof. Dr. Marcos Tognon e à Prof. Dra. Mirtes Oliveira pelas relevantes considerações apresentadas durante a banca de qualificação; à Prof. Dra. e querida amiga Ana Carolina Gléria pela valiosa contribuição crítica; e à Amanda Celli, por além de estar presente desde a minha primeira disciplina especial realizada na UNICAMP e ao longo dos anos de mestrado, pela leitura dedicada, revisão cuidadosa e pelas inúmeras e ricas sugestões;

às artistas Laura Belém e Tatiana Blass pela atenção, generosidade e pelas informações compartilhadas para o engrandecimento deste trabalho;

à Larissa Carrelli e à Renata Mello pela compreensão, apoio, incentivo e por me acompanharem de tantas formas nesta e noutras batalhas;

à minha mãe, meu pai e meu irmão, Liane, Gilberto e Bruno, por estarem sempre presentes;

ao meu marido, Lucas, por seu estímulo e encorajamento constantes, pelas conversas incansáveis nessa jornada mútua de mestrado e por sua presença e parceria que me motiva todos os dias.

Parte da presente pesquisa foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, Programa DS (Programa de Demanda Social); número de processo: 88887.711489/2022-00.

RESUMO

Tem-se como pressupostos para o presente trabalho de pesquisa de mestrado, que um patrimônio edificado possui uma relevância ímpar, intrinsecamente ligada à sua significância artística, arquitetônica, documental e estética de épocas passadas. Por isso, representa uma relevante fonte de pesquisa e um referencial cultural. Definidos tais pressupostos da presente pesquisa, de que o patrimônio cultural tem uma vocação expositiva e que tal vocação denota uma potência transformadora e uma diretriz para a criação artística, a investigação parte do estudo do projeto curatorial e artístico de inserir obras de arte em edificações de valor histórico-cultural, intervindo e se apropriando deste. Bem como, do encontro entre a memória e a expressão contemporânea, que leva à discussão de questões tipológicas; da intervenção em pré-existências; e do vínculo entre arquitetura e arte que emerge da densidade histórica inerente no bem cultural. A construção de uma nova perspectiva em relação aos objetos artísticos e aos artefatos arquitetônicos converge com as técnicas de restauro e com a reutilização de antigas estruturas. Tendo como critério primordial a investigação de artefatos culturais de valor declarado e consagrado e, dentro desse universo, a busca daqueles que têm vocação expositiva; ponderou-se a realização de estudo de uma única edificação simbólica, um caso ímpar arquitetônico, de restauro e de requalificação e uso. E dentro dele algumas obras que foram instaladas, permitindo atingir o propósito de demonstrar a vocação da edificação histórica como suporte expositivo. A pesquisa propõe o estudo da Capela do Morumbi, cujo percurso se inicia com sua descoberta em ruínas em uma antiga fazenda de chá e, apesar da ausência de conhecimento acerca de sua origem e função, com seu posterior restauro, é hoje tida como patrimônio cultural e arquitetônico paulistano, sendo utilizada para exposições de arte contemporânea a ela relacionadas. Propõe-se ainda o estudo de três obras de arte contemporânea de tipo *site-specific*: 'Taipa, Tijolo e Fantasia', 'Penélope' e 'Anekdotá'. As quais melhor demonstram o uso e apropriação da edificação através da arte. Tais obras, que intervieram diretamente na edificação, não estão meramente no espaço, mas tornam o local um exemplar para o entendimento das temporalidades presentes, entre o antigo e o novo, e um definidor de diálogo entre a estrutura remanescente em taipa e uma ferramenta de restauração que lhe permite ser classificada como uma instalação.

Palavras-chave: Arte Contemporânea, Patrimônio Cultural, Instalação, Arquitetura e restauração, Ruína de taipa.

ABSTRACT

The assumptions for this master's research work include the unique relevance of built cultural heritage, intrinsically linked to its artistic, architectural, documentary, and aesthetic significance from past periods. As a result, it represents a significant research source and a cultural reference. With these assumptions in mind, that cultural heritage has an exhibition vocation, which signifies transformative potential and provides a guideline for artistic creation, the investigation begins with the study of the curatorial and artistic project of integrating artworks into historically and culturally valuable buildings, intervening in and appropriating them. It also delves into the intersection of memory and contemporary expression, leading to discussions of typological issues, intervention in pre-existing structures, and the connection between architecture and art stemming from the historical density inherent in cultural heritage. The construction of a new perspective regarding artistic objects and architectural artifacts aligns with restoration techniques and the reuse of old structures, with a primary criterion being the investigation of culturally significant and consecrated artifacts, specifically those with exhibition potential. The study considered a single symbolic building, a unique architectural case of restoration, requalification and usage, including the installation of some artworks within it. This approach serves the purpose of demonstrating the historical building's vocation as an exhibition space. The research focuses on the study of the Morumbi Chapel, which began with its discovery in ruins on an old tea plantation. Despite the lack of knowledge about its origin and function, it underwent subsequent restoration and is now considered a cultural and architectural heritage of São Paulo, used for exhibitions of related contemporary art. The research also proposes the study of three site-specific contemporary art pieces: "Taipa, Tijolo e Fantasia," "Penélope," and "Anekdotia." These works demonstrate the utilization and appropriation of the building through art. These artworks, which directly intervened in the structure, are not merely situated within the space but transform the location into an example for understanding current temporalities, bridging the gap between the old and the new, and defining a dialogue between the remaining rammed earth structure and a restoration tool that allows it to be classified as an installation.

Keywords: Contemporary Art, Cultural Heritage, Installation, Architecture and restoration, Rammed earth ruin.

LISTA DE FIGURAS

- Figuras 1 e 2: Vistas externa e interna da Capela do Morumbi. Fotos: Autora, junho, 2019.38
- Figura 3: Vista das ruínas, possivelmente em 1936. Fonte: Acervo Digital IPHAN...44
- Figura 4: Imagem das ruínas da futura Capela do Morumbi e a frente dela o arquiteto Gregori Warchavchik. Possivelmente na década de 1940. Fonte: Acervo Digital IPHAN.....44
- Figura 5: Mapeamento VASP Cruzeiro, 1954. Fonte: Geo Sampa. Elaboração: Autora.47
- Figura 6: Divulgação publicitária do Jardim Morumbi. Em destaque, à direita inferior, há uma ilustração da Casa Sede e da Capela do Morumbi. Fonte: Trecho da Revista Habitat, n. 25, dez. 1955. *In*: Pasta 03A.004-3 – PMSP/SMC/DPH/NDP. Elaboração: Autora.....48
- Figura 7: Projeto de Restauro – levantamento das ruínas. Fonte: Acervo da Biblioteca da FAUUSP apud Invamoto (2012, p. 316).61
- Figura 8: Projeto de Restauro – Levantamento planialtimétrico do local. Fonte: Acervo da Biblioteca da FAUUSP apud Invamoto (2012).....61
- Figura 9: Projeto de Restauro – Levantamento métrico – Planta da “Igreja Morumbi”. Fonte: Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Acervo do “Loteamento Jardim Morumbi. São Paulo, 1948” apud Farah (2012).....62
- Figura 10: Trecho de Memorial Descritivo executado por Gregori Warchavchik. Fonte: PMSP/SEGES/ARQUIP, 1949, s.p.....63
- Figura 11: Prancha do Projeto submetido à Prefeitura de São Paulo. Fonte: PMSP/SEGES/ARQUIP, 1949.65
- Figura 12: Projeto de Restauro – Perspectiva. Fonte: Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Acervo do “Loteamento Jardim Morumbi. São Paulo, 1948” *apud* Farah (2012).....66
- Figura 13: Capela do Morumbi, Planta da situação em 1949 do pavimento térreo com destaque para as intervenções realizadas por Warchavchik – Cronologia Construtiva. Fonte: Autora.....67
- Figuras 14 e 15: Vistas externa e interna da Capela do Morumbi, em 1976. Fonte: Fotos de José Reiche Bujardão. *In*: PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC,

| | |
|---|-----|
| 1990a. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo e Acervo do Centro de Documentação do Museu da Cidade de São Paulo. | 69 |
| Figura 16: Vista do interior da nave em 1979, antes do início das obras. Fonte: PMSP/SMC/DPH/NDP. Pasta 03A.004-1..... | 70 |
| Figura 17: Retirada do piso madeira para colocação da tubulação elétrica, 1979. Fonte: PMSP/SMC/DPH/NDP. Pasta 03A.004-1..... | 70 |
| Figura 18: Detalhes de colocação da pedra mineira na nave central, 1979. Fonte: PMSP/SMC/DPH/NDP. Pasta 03A.004-1..... | 70 |
| Figura 19: Capela do Morumbi, Planta do atual pavimento térreo com destaque para as intervenções realizadas em 1979 – Cronologia Construtiva. Fonte: Autora..... | 71 |
| Figura 20: Croqui esquemático da Capela — pavimento térreo. Fonte: RESOLUÇÃO Nº 11 / CONPRESP / 2005..... | 76 |
| Figura 21: Desenho técnico esquemático de um Taipal. Fonte: Corona; Lemos, 2017, p. 439. | 116 |
| Figura 22: Execução de um taipal. Fonte: Corona; Lemos, 2017, p. 439..... | 116 |
| Figura 23: Trecho de parede em taipa de pilão, externamente, da Capela do Morumbi. Fonte: Autora, abril, 2023. | 116 |
| Figuras 24 e 25: Trecho de parede em taipa de pilão, internamente, da Capela do Morumbi. Fonte: Autora, abril, 2023. | 116 |
| Figuras 26, 27, 28, 29, 30 e 31: Imagens do folder da exposição Taipa, Tijolo e Fantasia. Fonte: <i>In</i> : PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo e Acervo do Centro de Documentação do Museu da Cidade de São Paulo..... | 127 |
| Figura 32: vista Exterior Capela do Morumbi - Exposição “Taipa, Tijolo e Fantasia”, 1990. Fonte: Foto de José Reiche Burjadão, Adalberto Esteves Reiche Burjadão, Fábio Cintra de Oliveira. <i>In</i> : PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo e Acervo do Centro de Documentação do Museu da Cidade de São Paulo. | 128 |
| Figura 33: vista Exterior Capela do Morumbi - Exposição “Taipa, Tijolo e Fantasia”, 1990. Fonte: Foto de José Reiche Burjadão, Adalberto Esteves Reiche Burjadão, Fábio Cintra de Oliveira. <i>In</i> : PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, | |

| | | |
|--------------------------|---|-----|
| | 1990a. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo e Acervo do Centro de Documentação do Museu da Cidade de São Paulo. | 128 |
| Figura 34: | painéis - Exposição “Taipa, Tijolo e Fantasia”, 1990. Fonte: Foto de José Reiche Burjadão, Adalberto Esteves Reiche Burjadão, Fábio Cintra de Oliveira. <i>In:</i> PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo e Acervo do Centro de Documentação do Museu da Cidade de São Paulo. | 129 |
| Figura 35: | Imagem de desenho técnico do Painel 11, 1990. Fonte: PMSP/SMC/DPH/DIM. <i>In:</i> PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo e Acervo do Centro de Documentação do Museu da Cidade de São Paulo. | 129 |
| Figura 36: | painéis - Exposição “Taipa, Tijolo e Fantasia”, 1990. Fonte: Foto de José Reiche Burjadão, Adalberto Esteves Reiche Burjadão, Fábio Cintra de Oliveira. <i>In:</i> PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo e Acervo do Centro de Documentação do Museu da Cidade de São Paulo. | 130 |
| Figura 37: | Limpeza Painel - Exposição “Taipa, Tijolo e Fantasia”, 1990. Fonte: Foto de José Reiche Burjadão, Adalberto Esteves Reiche Burjadão, Fábio Cintra de Oliveira. <i>In:</i> PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo e Acervo do Centro de Documentação do Museu da Cidade de São Paulo. | 130 |
| Figura 38: | sala e painéis - Exposição “Taipa, Tijolo e Fantasia”, 1990. Foto de José Reiche Burjadão, Adalberto Esteves Reiche Burjadão, Fábio Cintra de Oliveira. <i>In:</i> PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo e Acervo do Centro de Documentação do Museu da Cidade de São Paulo. | 131 |
| Figuras 39, 40, 41 e 42: | Imagens do folder da exposição Penélope. Fonte: Imagens cedidas pela artista Tatiana Blass. | 136 |
| Figura 43: | Imagem interna da exposição Penélope, em 2011. Fonte: http://www.tatianablass.com.br/obras/66 . Acesso em: 19/06/2023. | 137 |
| Figura 44: | Imagem interna da exposição Penélope, em 2011. Fonte: http://www.tatianablass.com.br/obras/66 . Acesso em: 19/06/2023. | 137 |

| | |
|--|-----|
| Figura 45: Imagem interna da exposição Penélope, em 2011. Fonte: http://www.tatianablass.com.br/obras/66 . Acesso em: 19/06/2023. | 138 |
| Figura 46: Imagem externa da exposição Penélope, em 2011. Fonte: http://www.tatianablass.com.br/obras/66 . Acesso em: 19/06/2023. | 138 |
| Figura 47: Imagem externa da exposição Penélope, em 2011. Fonte: http://www.tatianablass.com.br/obras/66 . Acesso em: 19/06/2023. | 139 |
| Figuras 48 e 49: Imagens externas da exposição Penélope, em 2011, antes e depois de seis meses. Fonte: http://www.tatianablass.com.br/obras/66 . Acesso em: 19/06/2023..... | 139 |
| Figuras 50 e 51: Imagens externas da exposição Penélope, em 2011, antes e depois de seis meses. Fonte: http://www.tatianablass.com.br/obras/66 . Acesso em: 19/06/2023..... | 139 |
| Figura 52: Imagem da publicação Paulísticas – Curiosidades da metrópole, em 2011. Fonte: Acervo Estadão, 19/09/2011, p. C6..... | 140 |
| Figura 53: Imagem da publicação Divirta-se, em 2015. Fonte: Acervo Estadão, 04/11/2011, p. 14..... | 140 |
| Figuras 54 e 55: Imagens do folder da exposição Anekdotas. Fonte: PMSP/SMC/MCSP. <i>In</i> : PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 2015. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo e Acervo do Centro de Documentação do Museu da Cidade de São Paulo..... | 146 |
| Figura 56: Imagem externa da exposição Anekdotas. Fonte: https://laurabelem.com.br/Anekdotas-Anekdotas-Anecdote . Acesso em: 19/06/2023. | 147 |
| Figura 57: Imagem externa da exposição Anekdotas. Fonte: https://laurabelem.com.br/Anekdotas-Anekdotas-Anecdote . Acesso em: 19/06/2023. | 147 |
| Figura 58: Imagem externa da exposição Anekdotas. Fonte: https://laurabelem.com.br/Anekdotas-Anekdotas-Anecdote . Acesso em: 19/06/2023. | 148 |
| Figura 59: Imagem interna da exposição Anekdotas. Fonte: https://laurabelem.com.br/Anekdotas-Anekdotas-Anecdote . Acesso em: 19/06/2023. | 148 |

| | | |
|------------|--|-----|
| Figura 60: | Imagem interna da exposição Anekdotas. Fonte: https://laurabelem.com.br/Anekdotas-Anekdotas-Anecdote . Acesso em: 19/06/2023. | 149 |
| Figura 61: | Imagem interna da exposição Anekdotas. Fonte: https://laurabelem.com.br/Anekdotas-Anekdotas-Anecdote . Acesso em: 19/06/2023. | 149 |
| Figura 62: | Imagem interna da exposição Anekdotas. Fonte: https://laurabelem.com.br/Anekdotas-Anekdotas-Anecdote . Acesso em: 19/06/2023. | 150 |
| Figura 63: | Imagem de maquete eletrônica da instalação Anekdotas. Fonte: PMSP/SMC/MCSP, Relatório de Exposição. In: PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC. Pasta Capela do Morumbi. Anekdotas. Ago/2015. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo e Acervo do Centro de Documentação do Museu da Cidade de São Paulo. | 150 |
| Figura 64: | Imagem da publicação Divirta-se - Exposições, em 2015. Fonte: Acervo Estadão, 12/06/2015, p. 80. | 151 |
| Figura 65: | Imagem da publicação Divirta-se - Paulistices, em 2015. Fonte: Acervo Estadão, 19/06/2015, p. 6. | 151 |

LISTA DE QUADROS

- Quadro 1 – Cronologia histórica-constitutiva e de posses da Fazenda *Morumby* e Capela do Morumbi, até 1912. Fonte: Desenvolvido pela autora.43
- Quadro 2 – Sistematização do estado de conservação de edificações históricas. Fonte: Desenvolvido e adaptado pela autora.81

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APT – Abertura de Processo de Tombamento

CAAE – Certificado de Apresentação de Apreciação Ética

CEP–CHS – Comitê de Ética em Pesquisa – Ciências Humanas & Sociais

CEDOC – Centro de Documentação do Núcleo de Museologia e Acervos Municipais do MCSP

CIAM – Congresso Internacional de Arquitetura Moderna

CONPRESP – Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo

CONDEPHAAT – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico

DIM – Divisão de Iconografia e Museus

DMM – Departamento dos Museus Municipais

DPH – Departamento do Patrimônio Histórico

DPHAN – Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

DOC – Diário Oficial da Cidade de SP

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MCSP – Museu da Cidade de São Paulo

NDP – Núcleo de Documentação e Pesquisa do DPH

PMSP – Prefeitura Municipal de São Paulo

RAIPM – Relatório de Avaliação do Impacto ao Patrimônio Material

SMC – Secretaria Municipal de Cultura

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

STPRC – Seção Técnica de Projeto, Restauro e Conservação

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 18 |
| Recorte..... | 18 |
| Justificativa..... | 18 |
| Objetivo Geral | 20 |
| Objetivos Específicos..... | 20 |
| Procedimentos Metodológicos | 22 |
| Fontes de Pesquisa | 23 |
| Estrutura Organizacional do Trabalho..... | 25 |
| Pressupostos Teóricos..... | 25 |
| Limitações da Pesquisa | 26 |
| CAPÍTULO 1. O RESTAURO MODERNISTA APLICADO NA EDIFICAÇÃO CONSIDERADA BANDEIRISTA | 27 |
| 1.1. Identificação e a valoração da arquitetura paulista rural e o processo de restauro modernista pelo SPHAN..... | 28 |
| CAPÍTULO 2. A CAPELA DO MORUMBI DESDE RUÍNA A EQUIPAMENTO CULTURAL..... | 38 |
| 2.1. Capela do Morumbi | 38 |
| 2.2. O arquiteto modernista Gregori Warchavchik e o restauro arquitetônico | 49 |
| 2.3. Os projetos de restauro para a Capela do Morumbi e o processo para sua proteção..... | 57 |
| 2.4. Caracterização e avaliação da situação conservativa atual do artefato | 78 |
| 2.4.1. Critérios de avaliação do estado de conservação em edificações históricas..... | 79 |
| 2.4.2. Levantamento do Patrimônio Material..... | 82 |
| CAPÍTULO 3. A RUÍNA DE TAIPA COMO ARTEFATO EXPOSITIVO..... | 110 |
| 3.1. Caracterização da Taipa..... | 114 |
| 3.2. A Capela do Morumbi desde taipa arruinada a suporte expositivo..... | 117 |
| CAPÍTULO 4. A QUESTÃO EXPOSITIVA: RELAÇÕES DA ARTE COM O ESPAÇO E A FORÇA DA ARQUITETURA NA COMPOSIÇÃO ARTÍSTICA | 119 |
| 4.1. Exposição como dispositivo: Instalação e <i>Site Specific</i> | 119 |
| 4.2. A Capela do Morumbi como suporte de instalações artísticas | 125 |
| 4.2.1. Taipa, Tijolo e Fantasia | 126 |
| 4.2.2. Penélope | 131 |
| 4.2.3. Anekdotas | 141 |

| | |
|--|-----|
| 4.3. Análise dos resultados – análise da arquitetura histórica e as relações com a arte contemporânea e curadoria..... | 152 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 160 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 163 |
| APÊNDICES..... | 173 |
| ANEXOS | 185 |

INTRODUÇÃO

A presente dissertação faz parte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), do curso de Mestrado, na linha de pesquisa em História, Teoria e Crítica (HTC) e tem como assunto o Patrimônio Edificado que foi utilizado como suporte, tema e/ou parte de uma obra de arte, evidenciando assim, sua vocação para tal uso.

Recorte

- Arquitetura em taipa arruinada;
- Ruína que foi recuperada;
- Edificação restaurada;
- Edificação protegida por alguma esfera patrimonial;
- Edificação que teve seu uso alterado após recuperação;
- Edificação que foi utilizada como suporte para uma obra de arte.

Justificativa

A escolha do tema para a dissertação se deu pelo domínio das questões patrimoniais, do referencial conceitual, da corroboração de aprendizado e de trabalhos desenvolvidos ao longo da vida acadêmica e profissional da autora, tanto na área do patrimônio cultural material, quanto de curadoria.

Definidos os pressupostos desta pesquisa, de que o patrimônio cultural tem uma vocação expositiva, e de que tal vocação denota uma potência transformadora e uma diretriz para a criação artística; a dissertação parte da decisão de inserir obras de arte em edifícios de valor histórico, do encontro entre a memória e a expressão contemporânea, que leva à discussão de questões tipológicas, do uso do espaço, da intervenção em pré-existências e da conexão entre arquitetura, arte contemporânea e a carga histórica existente no patrimônio edificado.

O critério primordial se deu pela investigação de artefatos culturais de valor declarado e consagrado e, dentro desse universo, a busca daqueles que têm vocação expositiva. Durante o processo de desenvolvimento desta dissertação, na busca por recortes, ponderou-se que através de uma única edificação simbólica, ou de um caso ímpar, e analisando algumas obras que foram instaladas nesta, sendo assim, um estudo

de caso único, seria possível adensar e qualificar os critérios de escolha. Portanto a pesquisa seria mais objetiva na análise dos resultados, podendo significar uma contribuição para base de conhecimento e construção desta teoria, e atingir ao propósito de demonstrar a vocação da edificação histórica como suporte expositivo.

A restauração, que é uma atividade sistemática com procedimentos metodológicos específicos, visa principalmente preservar o patrimônio cultural material para as futuras gerações como legado, facilitando sua legibilidade, respeitando a materialidade existente com seus vestígios e marcas do tempo e seus respectivos interesses históricos, artísticos e ambientais.

A construção de uma nova perspectiva em relação aos objetos artísticos de épocas passadas se entrelaça com as técnicas de preservação e restauro, e a revitalização de edifícios históricos. A Carta de Veneza, um relevante documento internacional acerca da preservação e restauro de monumentos e locais históricos, declara que a atribuição de uma função útil à sociedade sempre promove a conservação desses monumentos (ICOMOS, 1964).

A relevância de um patrimônio cultural é complexa de ser mensurada devido ao seu valor intangível. A leitura do artefato arquitetônico enquanto documento inserido na cultura material, o estudo do percurso da edificação, e a explanação e análise do impacto do presente sobre o patrimônio histórico, tem como objetivo fundamental fornecer ferramentas de interesse que possibilitem a integração e estimulem o debate acerca dos princípios decorrentes da historiografia da arquitetura. A pesquisa tem como propósito central a investigação de entrelaçamentos, promovendo o debate das relações que ora estabelecem reflexões, ora produzem conflitos. Este propósito é demonstrando através da sobreposição entre historiografia, preservação da arquitetura rural arruinada, teorias modernistas, primeiras teorias de restauração brasileiras e arte contemporânea.

O patrimônio material é história e memória. E o respeito e a atenção a ele, apontam-nos que a realização de uma sensível intervenção poderá oferecer ao espectador a oportunidade de compreender e criar uma percepção afetiva com este lugar e com a arte que é exibida. O patrimônio histórico é percebido como um elemento inerte ao tempo, representando um documento do passado, no entanto, ao considerá-lo como um instrumento, é possível aproximá-lo para o contexto atual. A ponte entre o edifício construído nos séculos passados e a arte contemporânea,

oferece uma nova leitura do bem histórico tombado, renovando sua importância à medida que o reconecta com a atualidade.

A dissertação não se trata de uma pesquisa de arquitetura, mas sim, de um trabalho preponderantemente sobre o patrimônio cultural que tem como linha de frente a questão da restauração, da intervenção, da arte e da curadoria.

Objetivo Geral

A presente dissertação, tem como objetivo geral verificar através das análises do estudo de caso selecionado, como o patrimônio histórico edificado foi percebido e compreendido enquanto bem cultural pelas artistas Laura Belém e Tatiana Blass e, conseqüentemente, como foi tratado e utilizado em cada caso. Buscando compreender e demonstrar a vocação dos edifícios de valor histórico utilizados como suporte para um trabalho artístico, integrando-o à obra de arte.

Ao longo do percurso desta dissertação estão sempre presentes duas questões: a da dimensão provocadora que é a artística e, por outro lado, a dimensão conciliadora, que é a arquitetônica.

Do ponto de vista arquitetônico, foi selecionado um edifício que, devido à sua natureza, histórico de uso original e utilização atual, carregasse consigo uma significativa carga histórica; um edifício que recebeu intervenções e que constituiu (e ainda representa) transformações para a cidade. Do ponto de vista artístico, a seleção das obras para o aprofundamento do tema foi considerada pela forma em que elas intervieram e usaram o edifício.

O estudo de caso desenvolvido é sobretudo sobre a Capela do Morumbi, através das obras realizadas nela, que são: 'Taipa, Tijolo e Fantasia', organizada pela Secretaria Municipal de Cultura (SMC); 'Penélope', de Tatiana Blass; e 'Anekdotá', de Laura Belém.

Objetivos Específicos

Dentre os objetivos específicos propostos estão a abordagem e análise sobre: 1. As primeiras práticas de restauração brasileiras realizadas pelo órgão denominado à época como SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico

Nacional); 2. A Capela do Morumbi e o cotejamento com as práticas modernistas de restauro, o trabalho desenvolvido pelo arquiteto Gregori Warchavchik e a investigação desenvolvida através da caracterização e valoração do monumento histórico; 3. A ruína de taipa, sua caracterização e uso; 4. As obras de arte realizadas no patrimônio edificado, tal qual o valor simbólico, cultural e documental imposto pelo edifício suporte, e a transformação que ocorreu com a intervenção artística.

Através do estudo de todo o percurso enfrentado pela Capela do Morumbi, esta edificação demonstra-se ser um exemplar relevante acerca das questões de interesse apresentadas: há uma questão central e que ganha a natureza expositiva pelo abandono de seu uso original e mudança de uso; a edificação não é mais uma capela; tem a vocação expositiva; sucede a discussão do ponto de vista da tipologia.

O projeto de intervenção do arquiteto Gregori Warchavchik para a Capela, que à época não estava sob nenhuma tutela, foi desenvolvido ao contrário das posturas do SPHAN relativas aos imóveis bandeiristas e contrastavam fortemente ao que o arquiteto Luís Saia promovia. Talvez por isso Warchavchik teve liberdade para fazer tais intervenções e, assim, reconstruir e reinventar.

A Capela do Morumbi é um exemplar de arquitetura rural religiosa e um significativo patrimônio edificado paulistano. O início da presente pesquisa se deu através do estudo do processo histórico, assim como da análise dos projetos e das obras de restauração e reforma realizados em tal Capela durante os anos desde sua descoberta, bem como fatos relevantes que antecederam esse processo. O método de investigação adotado envolveu a caracterização e valoração do monumento histórico. A caracterização buscou compreender as características primitivas, a cronologia construtiva, as particularidades arquitetônicas e o estado atual de conservação da Capela. Enquanto a valoração se concentrou na atribuição de valores históricos, artísticos e estéticos à edificação.

O aspecto temporal e a autoria também surgem no debate, evidenciando que há protagonistas de ambas as abordagens: por um lado, no contexto de restauração, as escolhas feitas foram expostas, destacando a atenção dada à temporalidade e à durabilidade ao longo do tempo; por outro lado, nas artes, há o autor que não considera essa permanência, abordando o tempo por uma perspectiva diferente.

Procedimentos Metodológicos

Esta pesquisa científica adota uma abordagem qualitativa e possui caráter exploratório. Sua natureza é de pesquisa básica, objetivando gerar conhecimentos novos, porém sem previsão de aplicação prática. E tem como método a pesquisa bibliográfica e estudo de caso relacionado ao patrimônio edificado. A escolha desta metodologia fundamenta-se na busca por uma abordagem linear de fatos, com sua comprovação por meio de visitas ao edifício, levantamento de documentos técnicos e registros oficiais.

O objeto de pesquisa selecionado foi o patrimônio edificado denominado como Capela do Morumbi, localizado na cidade de São Paulo, na qual desempenha o papel central, como núcleo irradiador dos pressupostos investigados.

O procedimento metodológico adotado nesta pesquisa baseia-se na aproximação de pressupostos, que são apresentados inicialmente por meio da exposição da cronologia histórica, dos contextos envolvidos, dos processos de restauro e da análise e caracterização do patrimônio arquitetônico supracitado. A partir da caracterização da edificação, a pesquisa ainda abarca sua descoberta como ruína, sua revelação como patrimônio, a partir do projeto de Gregori Warchavchik, e dos contrapostos em relação à regional do SPHAN.

Dado o contexto em relação ao artefato arquitetônico, a pesquisa segue com a análise na transformação da arquitetura através da arte, com enfoque nos três trabalhos artísticos, já mencionados, que revelaram a vocação expositiva do edifício histórico, discussão primordial desta pesquisa.

Foram examinados projetos expositivos realizados, nos quais a edificação histórica fez parte da obra de arte, servindo como suporte, tema e/ou tela para o trabalho artístico. Cada exposição foi analisada individualmente, procurando-se identificar o processo artístico e curatorial. Bem como, as questões patrimoniais presentes na Capela do Morumbi, de acordo com o contexto, se houve discussão de valores e se esta foi indicada nos projetos expográficos e curatoriais. Qual foi o nível de consciência em relação ao edifício, à sua natureza, aos valores dos espaços e como eles foram incorporados no processo comunicativo da obra em si, e qual foi a postura de quem interferiu no artefato pré-existente.

O desenvolvimento da dissertação seguiu as seguintes etapas: levantamentos, coleta de dados, pesquisas histórico-documentais e análises arquitetônicas, para conformar os capítulos iniciais e embasar o estudo de caso; na sequência, foi contemplado o tema das artes, das obras, dos sistemas expositivos e dos conceitos artísticos e curatoriais; e por último, realização da conclusão.

Para aprimoração do trabalho foram realizadas entrevistas, norteadas por um questionário previamente planejado e desenvolvido pela presente autora, com Laura Belém (autora de 'Anekdotá') e com Tatiana Blass (autora de 'Penélope'), sendo elas as personagens e artistas responsáveis por duas das exposições analisadas.

Após a aprovação do projeto de pesquisa pelo CEP-CHS (Comitê de Ética em Pesquisa – Ciências Humanas & Sociais) da Unicamp (sob CAAE – Certificado de Apresentação de Apreciação Ética – número 70144623.9.0000.8142 e Parecer Consubstanciado número 6.145.804), e prévio contato com as duas participantes, os questionários pré-determinados foram enviados para elas. Após um tempo de verificação e execução, elas enviaram as respostas, cada uma de uma forma diferente: Belém escreveu no arquivo do questionário; e Blass enviou as respostas às perguntas por meio oral, via áudio da plataforma de mensagens *WhatsApp*. Tais questionários, tanto as respostas escritas, quanto a transcrição dos áudios, se localizam nos apêndices do presente trabalho.

O desenvolvimento de pesquisa através de respostas de questionário pré-determinado, desempenhou um papel fundamental no enriquecimento do processo de análise a partir da perspectiva do personagem principal que atuou sobre a edificação estudada e para a conformação de uma visão ampla e acessível sobre a compreensão das ações executadas. Ultrapassando, assim, os limites dos dados documentais.

Fontes de Pesquisa

As principais fontes utilizadas nesta pesquisa foram as primárias, que consistiram em material iconográfico, documentação técnica, registros documentais e fotográficos oficiais e processos administrativos de órgãos públicos relativos ao tombamento da Capela do Morumbi e às exposições determinadas, pertencentes aos arquivos do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e

Ambiental da Cidade de São Paulo (CONPRESP), do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), do Museu da Cidade de São Paulo (MCSP), do Arquivo Histórico Municipal (AHM) e do Arquivo Público Municipal – ‘Jornalista Paulo Roberto Dutra’ (ARQUIP). Além das fontes primárias, também foram utilizadas fontes secundárias para embasar teoricamente a pesquisa. Essas fontes secundárias incluíram a coleta de materiais bibliográficos, como livros, teses, dissertações, artigos, revistas e manuais, relativos aos temas do patrimônio edificado; da restauração de monumentos, das restaurações realizadas pelo SPHAN; do restauro dito modernista; da trajetória educacional, de trabalhos e soluções empenhadas por Gregori Warchavchik; das ruínas de taipa; das instalações, especialmente as do tipo *site-specific*²; dos dispositivos expográficos; entre outros.

Considerando os campos de estudos: preservação, restauro e intervenção no patrimônio histórico, o diálogo entre o tempo presente e as soluções edificatórias³ do passado, a apropriação de edificações históricas e curadoria de exposições de arte, buscou-se bibliografia em encontros científicos que abordam e enlaçam os temas. Destacam-se algumas pesquisas (dentre outras que constam nas referências bibliográficas): as referências na temática das primeiras ações de restauro brasileiro pelo SPHAN, a partir dos estudos de Julio Katinsky (1972) e Lia Mayumi (2017 e 2005); as teses e demais publicações de Denise Invamoto (2012) e Ana Paula Farah (2012), no debate acerca dos projetos de Gregori Warchavchik, sobretudo aqueles para a Capela do Morumbi; as pesquisas e os debates sobre ruínas feitos por Angela Rodrigues (2017a e 2017b); a dissertação de Beatriz Arruda (2014) sobre os Museus da Cidade e toda a transformação que se deu no edifício histórico pelo uso e pela arte; a pesquisa de Sonia Salcedo Del Castillo (2008) sobre os *Cenários da Arquitetura da arte*, particularmente em relação às instalações; as pesquisas de Haroldo Gallo acerca do *genius loci* (2018), bem como, sobre preservação de edifícios históricos (2016) e o tema da autenticidade (2006), também abordado por Rosina Trevisan Ribeiro (2019); e a tese de Andrés Hernández (2018) sobre o estudo da curadoria das obras no espaço arquitetônico.

² Denominados os trabalhos projetados para um local específico.

³ Conforme Alberti (1452).

Estrutura Organizacional do Trabalho

A dissertação se estrutura em quatro capítulos. O capítulo inicial busca o debate acerca dos primeiros restauros em edificações rurais, identificadas como bandeiristas, executadas pelo SPHAN.

O capítulo 2, dedicado à Capela do Morumbi, aborda seu histórico, trajetória, os projetos realizados especialmente para ela, sua proteção como patrimônio e outros temas para investigar de que forma a identidade arquitetônica e a memória presente no edifício histórico são compatíveis ao posterior uso, como suporte para uma obra de arte.

A ruína da arquitetura de terra, alguns de seus valores e sua vocação como artefato expositivo é tratada no capítulo 3.

No quarto capítulo, é abordado tema pouco explorado, a obra de arte aplicada em edificações históricas; levantando o debate da transformação do artefato arquitetônico com a intervenção artística no local. Agregando à curadoria valores novos aos pré-existentes patrimoniais e, ainda, sobre o *site-specific*, em que a obra de arte dialoga com o meio e o ambiente no qual está inserida.

Pressupostos Teóricos

1. O patrimônio edificado tem uma vocação expositiva;
2. A vocação expositiva denota uma potência transformadora do artefato arquitetônico;
3. A vocação expositiva revela uma diretriz para a criação artística;
4. É revelada uma dualidade na questão temporal, entre a carga histórica do edifício e a intervenção contemporânea.

Ao considerar pesquisas englobando o patrimônio histórico, arquitetura, arte e curadoria, esta dissertação, que é interdisciplinar, pretendeu analisar o tema pouco explorado em trabalhos acadêmicos no Brasil. A qual pode enriquecer o debate no campo da preservação, sendo essa uma proposta de discussão inédita, tal qual articula-se todos esses pontos. Determinando, através de abordagens críticas,

teóricas e históricas, que a pesquisa é um estudo do diálogo entre arte contemporânea e patrimônio restaurado e reutilizado.

Limitações da Pesquisa

Parte significativa desta pesquisa científica e dissertação foi desenvolvida durante o período de distanciamento e isolamento social em consequência da pandemia de COVID-19⁴.

Durante a pesquisa, questões pertinentes ao tema como flexibilidade, reciclagem e adaptação do patrimônio e o conceito de autenticidade não foram tratados de forma aprofundada, ficando como sugestão de temas para futuras pesquisas.

⁴ “A doença de COVID-19 (Coronavirus Disease 2019) é uma infecção respiratória provocada pelo Coronavírus da Síndrome Respiratória Aguda Grave 2 (SARS-CoV-2). [...] Em 11 de março de 2020, a Organização Mundial de Saúde (OMS) declarou a COVID-19 como uma pandemia.” (PEREIRA, 2020, p. 3).

CAPÍTULO 1. O RESTAURO MODERNISTA APLICADO NA EDIFICAÇÃO CONSIDERADA BANDEIRISTA

O Patrimônio Cultural Brasileiro nos faz ser o que somos. Quanto mais o país cresce e se educa, mais cresce e se diversifica o seu patrimônio cultural. O patrimônio de cada comunidade é importante na formação da identidade de todos os brasileiros. O conjunto de bens considerados de interesse público quer por sua vinculação a fatos memoráveis da História do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico, são denominados Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (IPHAN, s.d. a)

O patrimônio edificado refere-se ao patrimônio cultural imóvel e tangível e inclui edifícios que servem não apenas como abrigos, mas também como locais para atender às necessidades humanas. Conforme Chiarotti (2007), a concepção de patrimônio edificado se dá a um bem cultural que é elaborado e gerado por um determinado povo, nação ou civilização. Ele pode ser considerado um artefato, uma vez que se refere a criações humanas, ou seja, são elementos construídos pelo homem. Sendo que tal artefato é também significativo para a compreensão do surgimento e desenvolvimento das civilizações.

Nesse sentido, adota-se o conceito de patrimônio histórico edificado como uma construção arquitetônica que preserva sua estrutura, seja por meio do tombamento ou outras medidas, e que, em termos mais amplos, expressa a essência de uma comunidade específica (Chiarotti, 2007).

Na presente dissertação, a proposta não é investigar de forma aprofundada, reforçar ou contestar as hipóteses histórico-arquitetônicas acerca do SPHAN. A análise aqui apresentada, tem tão somente o propósito de fornecer instrumentos conceituais retrospectivos para a discussão e confrontação das restaurações realizadas no período bandeirista⁵, e a desenvolvida na Capela do Morumbi, que é o tema principal deste trabalho.

⁵ Conforme Zanettini (2005), segundo Carlos Lemos, Luís Saia foi o pioneiro a utilizar o termo 'bandeirista' para descrever a produção do mameluco de São Paulo em suas próprias terras, diferenciando-a, assim, de suas obras no interior, onde buscava escravos e ouro ao estabelecer acampamentos e construir em seu estilo característico. No entanto, o vocábulo 'bandeirante' indica a atuação desse mesmo indivíduo além dos limites territoriais (Zanettini, 2005).

1.1. Identificação e a valoração da arquitetura paulista rural e o processo de restauro modernista pelo SPHAN

O atual IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), é a organização encarregada pela identificação, investigação, preservação e proteção do patrimônio cultural do Brasil, desempenhando um papel fundamental na salvaguarda do patrimônio histórico e artístico do país. Concebido como autarquia federal na gestão de Getúlio Vargas, enquanto Presidente, e Gustavo Capanema como Ministro, e mediante o Decreto-Lei nº 25 de 30 de novembro de 1937, estabelece a salvaguarda do patrimônio brasileiro e define, no Artigo 1º:

Constitue [sic] o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse [sic] público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.(Brasil, 1937, s. p.)

Desde sua concepção e criação, o órgão passou por várias fases, assim como por diversas nomenclaturas. Sendo as fases abordadas nesta pesquisa os períodos dos anos de 1937 a 1946, em que se apresentava como SPHAN; e entre os anos 1946 e 1970 que se denominava DPHAN (Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

De acordo com as referências de estudo que investigam o surgimento e criação do SPHAN⁶, e outros fatores que abarcaram e fizeram parte deste momento histórico, durante o período reconhecido como ‘fase heroica’⁷ do órgão patrimonial; o estilo arquitetônico conhecido como barroco mineiro é definido como referência inicial para a etapa de compreensão e subsequente escolha dos bens que contribuiriam para a formação da identidade brasileira (Mayumi, 2005). Foi um momento de renovação, marcando o surgimento de novos tempos e refletido na arquitetura, nas artes, no restauro e na política. Esse período, conhecido como o tempo da brasilidade, foi fundamental para a fundação da nação deste país (Chuva, 2012).

As edificações denominadas Casas Bandeiristas fazem parte da arquitetura colonial paulista e representam o início do povoamento no século XVI no estado de São

⁶ As referências mais utilizadas na presente pesquisa relacionadas ao tema foram: Katinsky (1972); Mayumi (2005); Cerávolo (2010); Chuva (2012); Inyamoto (2012); Santos, A., (2016); entre outras.

⁷ A expressão ‘fase heroica’ diz respeito aos anos de 1937 até 1967, no qual o SPHAN foi administrado por Rodrigo Melo Franco de Andrade na posição de diretor (Gonçalves, 2007).

Paulo. Em 1937, quando se iniciam as atividades do SPHAN, ainda não recebiam tal denominação, uma vez que não havia informações suficientes que definissem esse tipo de arquitetura – essa classificação foi feita apenas duas décadas depois (Mayumi, 2005). Referiam-se a elas, até então, como casas velhas (devido às suas características antigas) ou casa-grande (por pertencerem às classes mais abastadas rurais) e eram consideradas sem valor artístico. Todavia, em razão de alguns desses edifícios, eventualmente, terem pertencido a personalidades historicamente relevantes, o SPHAN, com o tempo e pesquisas, atribuiu-lhes valor histórico (Mayumi, 2005).

Nas pesquisas sobre o tema bandeirista, encontrou-se termos como ‘moradias’ ou ‘casas’. Entretanto é possível fazer a analogia desta tipologia arquitetônica com outras edificações remanescentes bandeiristas em geral, e que, na maioria das vezes, eram encontradas em ruínas pelos técnicos do SPHAN, não podendo, assim, ter a certeza de seu uso primitivo. Esta observação se faz importante para a posterior compreensão dos critérios utilizados para a restauração de alguns desses exemplares arquitetônicos pelo engenheiro e arquiteto Luís Saia (1911 – 1975)⁸ e o arquiteto Gregori Warchavchik (1896 – 1972), ao longo desta dissertação.

As pesquisas e compreensão maior com relação a essas tipologias, deram-se ao longo dos tombamentos realizados pelo SPHAN, então composto pelo advogado, jornalista e escritor Rodrigo Franco de Mello (1898 – 1969), como presidente; Mário de Andrade (1893 – 1945)⁹, como responsável pela condução dos trabalhos na Delegacia Regional do SPHAN, que compreendia o estado de São Paulo¹⁰; e Luís Saia, que inicialmente foi assistente técnico de Mário de Andrade, e posteriormente torna-se o responsável pelos restauros realizados pelo SPHAN.

De acordo com a arquiteta Lia Mayumi, importante pesquisadora do tema dos restauros modernistas de imóveis bandeiristas, em sua tese de doutorado:

⁸ Luís Saia, nasceu em São Carlos - SP, em 16 de outubro de 1911. Deu início aos seus estudos na cidade e, posteriormente, transferiu-se para Campinas e em sequência para São Paulo. Nesta obteve sua graduação em engenharia e arquitetura na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (MCSP, s.d.). Assumiu a direção regional do SPHAN em São Paulo, entre 1939 e 1975 (Gonçalves, 2007).

⁹ Mário de Andrade que foi poeta, contista, cronista, romancista, musicólogo, historiador de arte, crítico, fotógrafo, ativista cultural e um dos fundadores do modernismo brasileiro.

¹⁰ IPHAN, (s.d. b).

O esforço historiográfico visava um duplo objetivo: primeiramente, escrever uma 'história' da arquitetura brasileira ainda não escrita, tentando identificar e dar significação cultural aos vestígios materiais encontrados, classificando-os segundo critérios estilísticos, tipológicos e morfológicos, com base no conhecimento da história econômica, social e cultural do povo brasileiro. Segundo tentar demonstrar que a experiência modernista à qual os próprios arquitetos do IPHAN aderiram era decorrência natural da história da arquitetura colonial luso-brasileira, a única por eles considerada digna de ser chamada nacional. (Mayumi, 2005, p. 31)

No princípio das investigações sobre essa tipologia arquitetônica, Mário de Andrade, na época designado como assistente técnico responsável pela região sul do Brasil, juntamente com Luís Saia e com o historiador Nuto Sant'Ana, lista no primeiro relatório encaminhado a Rodrigo de Mello, em 16 de outubro de 1937, os monumentos arquitetônicos no estado de São Paulo até então indicados e inventariados, na opinião deles, como dignos de receberem proteção através do tombamento (Mayumi, 2005). Segundo Santos (2016), os primeiros estudos conduzidos por Luís Saia, os quais buscavam garantir a preservação de edifícios construídos com a técnica de taipa de pilão e de ruínas remanescentes, também foram fundamentais na discussão e na construção da identidade paulistana.

Inamoto (2012) cita que de acordo com Mário de Andrade, quando já responsável pela regional do estado, a arquitetura colonial que evoca a identidade paulista, não teria de ser tombada apenas por seu valor artístico, mas sim pela sua relevância histórica. Tendo sido neste momento que foram estabelecidos parâmetros no campo de atuação referentes à seleção e valorização do patrimônio arquitetônico colonial por meio do processo de tombamento (Massimino, 2019). Explicitado também em carta enviada a Rodrigo Mello Franco de Andrade:

A orientação paulista tem de se adaptar ao meio: primando a preocupação histórica à estética. Recensear e futuramente tomar o pouco que nos resta de seiscentista e setecentista, os monumentos onde se passaram grandes fatos históricos. Sob o ponto de vista estético, mais que a beleza propriamente (esta questão quase não existe), tomar os problemas, as soluções arquitetônicas mais características ou originais. (Andrade *apud* Inamoto, 2012, p. 150)

Sérgio Miceli, em artigo para Revista do IPHAN, cita que ao longo do tempo, o SPHAN assumiu um caráter semelhante ao de uma “[...] agência de política cultural [...]” (Miceli, 1984, p. 44), comprometida em reabilitar os artefatos arquitetônicos tidos como contenedores de uma estética relevante para a narrativa nos moldes e estilos da elite que governava o Brasil (Miceli, 1984).

Mayumi (2005) elucida, baseado no momento pelo qual passava o SPHAN em relação às pesquisas, descobertas e identificações, e posteriores definições do projeto e obra de restauro, que o fato ainda se aplica até os dias atuais no processo de restauração de um patrimônio cultural:

o momento da obra de restauração é mais um momento de pesquisa do edifício, ao lado da pesquisa documental e iconográfica; é momento da maior importância para um aprofundamento do conhecimento do edifício, pois permite a verificação por um lado na própria materialidade do edifício, das hipóteses arquitetônicas aventadas (esquema construtivo primitivo e sua evolução ao longo do tempo, sistemas e materiais construtivos), e por outro, da extensão da validade das informações contidas nos documentos ditos “históricos” (escritos, iconográficos) que trataram do edifício. Nesse momento da intervenção a abordagem do edifício deve ser a abordagem arqueológica, da identificação e registro das estratificações e das características arquitetônicas. (Mayumi, 2005, p. 65).

O partido arquitetônico dessas construções refletia o modo de vida da época. Sendo que eram propriedades, em sua maioria, dos grandes fazendeiros paulistas, donos das terras, com privilégios políticos e detentores de exércitos militares – formados principalmente pela miscigenação a partir dos índios com os colonizadores brancos e europeus –, motivos pelos quais possibilitaram a exploração do território através das bandeiras (Mayumi, 2005).

A constante tipologia presente, e a técnica construtiva utilizada nesses imóveis encontrados e identificados como bandeiristas, foram caracterizadas e classificadas à época, por Luís Saia, e posteriormente verificados por Katinsky (1972). A estrutura era tipicamente em planta retangular, dividida entre as áreas social, familiar e de serviço, que ficavam dispostas a partir da fachada principal. As paredes, construídas em taipa de pilão, tinham aproximadamente 50 a 60 cm de espessura, eram erguidas por meio de taipais (elementos desta técnica construtiva) e suas respectivas fundações eram de terra socada. Possuíam cobertura de quatro águas com entelhamento composto por telhas tipo capa e canal e arremate por um beiral através dos caibros ornamentados prolongados. E ainda tinham um alpendre localizado entre dois cômodos na fachada principal, provavelmente utilizado como capela e/ou dormitório para hospedar visitas. Além disso, a edificação estava implantada em uma plataforma natural ou artificial, localizada em uma encosta, próxima a um riacho e a partir dessa configuração uma calçada perimetral de pedra seca se desenvolvia, complementando o conjunto (Katinsky, 1972 e Mayumi, 2005).

A classificação das tipologias também ponderava a qualidade dos materiais e das técnicas de construção empregadas, sendo os exemplares mais antigos considerados aqueles que apresentavam uma execução meticulosa. Visto que neste período, havia uma abundância de mão de obra qualificada, incluindo carpinteiros e taapeiros, o que contribuía para a obtenção de resultados de alta qualidade (Mayumi, 2005). Já aqueles categorizados com qualidade inferior eram considerados posteriores, uma vez que com o advento do ciclo ouro¹¹, a mão de obra qualificada migrou para as regiões de Minas Gerais (Mayumi, 2005).

Para ambos os pesquisadores da tipologia, Saia e Katinsky, a taipa é o sistema construtivo comum empregado nas edificações brasileiras até meados do século XIX – exceto no litoral –, possivelmente devido às influências europeias¹². Sistema este adaptado às condições ambientais, e aos materiais disponíveis brasileiros, bem como ao programa de necessidades dos proprietários da terra (Katinsky, 1972).

A influência do movimento modernista no Brasil, representada pelos intelectuais, já mencionados nesta dissertação: Rodrigo Melo Franco de Andrade, Mário de Andrade e o arquiteto Lucio Costa, foi significativa na concepção dos procedimentos e técnicas de conservação e restauração do patrimônio cultural brasileiro. O SPHAN atuou de forma relevante neste contexto, através de suas obras de restauração arquitetônica, consolidando assim a presença do modernismo na fundação destas práticas (Chuva, 2012). Tendo como meta principal, reafirmar e proteger a existência de uma autêntica cultura nacional brasileira (Ribeiro, 2019).

Conforme apontado por Mayumi (2017), a restauração arquitetônica das construções no estilo bandeirista desempenhou um papel fundamental ao atribuir um significado simbólico às moradias rurais desta época. Além disso, contribuiu para a construção do modelo de conceito e técnica arquitetônica que estabeleceu o padrão da casa bandeirista, tal como é reconhecida na atualidade.

Zein (1999) relata que os arquitetos modernos do Brasil, sob a liderança de Lucio Costa, sempre demonstraram uma atenção constante à problemática do patrimônio histórico. A teorização do projeto moderno expressado nas práticas para preservar o patrimônio cultural e artístico do SPHAN tem início com o arquiteto Lucio

¹¹ Início do século XVII.

¹² Principalmente na Espanha e em Portugal.

Costa (Chuva, 2012). Cerávolo (2010) confirma esta teoria, ao mencionar que Costa é o responsável por conceitualmente desenvolver os princípios que permitiam a conexão entre a arquitetura e o urbanismo modernos com as intervenções no patrimônio cultural. Segundo esta autora, a arquitetura antiga, especialmente a colonial brasileira, apresenta elementos de interesse mútuo para a tradição e a modernidade (Cerávolo, 2010). A partir das formulações de Lucio Costa, a restauração no Brasil, durante aquele período, passa a ser reconhecida como um desafio contemporâneo relacionado à construção da identidade cultural brasileira (Cerávolo, 2010).

No ano de 1933, Lucio Costa, envolvido em várias edições do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), elabora um documento que, conforme mencionado por Chuva (2012), deveria servir como um guia orientador para as decisões tomadas nas intervenções de restauração do patrimônio arquitetônico pelo SPHAN. O referido documento fundamentava-se no princípio geral de rejeição ao uso de estilos do passado em novas construções e, conforme apontado por Chuva (2012) ao analisar o documento de Costa, tal prática era considerada "[...] nefasta e intolerável [...]" (Chuva, 2012, p. 95). Pois resultava em uma reprodução inferiorizada que "[...] condenaria o passado à mentira [...]" (Chuva, 2012, p. 95). Além disso, o documento estabelecia a importância de preservar e salvaguardar os valores arquitetônicos de uma edificação.

Outro documento que norteia as atividades do SPHAN é a Carta de Atenas, documento patrimonial internacional que faz a recomendação de se preservar o uso dos monumentos, assegurando a continuidade de sua existência, sempre direcionando-os para fins que estejam em consonância com seu valor histórico ou artístico (UNESCO, 1931). E, ainda, no contexto de ruínas, recomenda ser essencial uma conservação minuciosa, incluindo a reinstalação dos elementos originais encontrados em seus devidos lugares¹³, sempre que possível, sendo que quaisquer materiais novos necessários para esse processo devem ser reconhecíveis, de forma a preservar a integridade histórica do local (UNESCO, 1931). Sendo assim, a Carta utilizada como norte nos projetos de preservação e intervenção dos Bens preconizava uma intervenção mínima no monumento durante as obras de restauração, visando destacar sua historicidade, porém objetivando à conservação mais do que a restauração do Bem imóvel.

¹³ Instrumento denominado anastilose.

No entanto, de acordo com a análise de Chuva (2012), apesar de utilizar a Carta de Atenas como referência para as intervenções, observou-se que a prática predominante nos trabalhos do SPHAN foi a restauração em vez da conservação, o que ia em desconformidade às recomendações internacionais das quais o Brasil era signatário. Chuva (2012) explica que os arquitetos do SPHAN, buscavam identificar os elementos originais do patrimônio construído, que, embora ocultados por diversas reformas recebidas, eram essenciais para definir as raízes da nação. Ao buscar o aspecto primitivo e original (conforme expressões mencionadas por Chuva, 2012), buscava-se encontrar uma harmonia de estilo que havia sido interrompida por reformas posteriores e conclui:

Para recuperar à nação a posse das suas origens, o patrimônio deveria manter-se e/ou voltar ao seu estado primitivo. A restauração do patrimônio tombado buscou recuperar, física e simbolicamente, as origens da nação, promovendo a reconstituição de um patrimônio “original”, “autêntico” e “primitivo”, “genuíno”, [...]. Os vínculos com o passado e o tradicional eram necessários para mediar o ingresso do Brasil no mundo civilizado, dentro dos princípios do modernismo com os quais esse grupo se identificava. [...] Restaurar era forjar a materialidade do patrimônio. Os arquitetos modernistas do SPHAN construíram uma versão da história da nação, representada como testemunho material de um tempo originário e heroico. (Chuva, 2012, p. 96 e 97)

Em 1937 é lançada a primeira Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, esta traz o ensaio ‘Documentação necessária’ do arquiteto Lucio Costa, em que ele traz um testemunho da missão, cuja os modernistas do SPHAN se dispuseram em conectar o passado arquitetônico colonial à nova estética arquitetônica modernista, atravessando quase dois séculos entre o barroco e o modernismo (Mayumi, 2005). Mayumi (2005) esclarece que a finalidade da descrição era a de demonstrar a necessidade de reatar o elo perdido.

Para tanto, Costa (1937) elabora no texto uma evolução genealógica, desenvolvendo uma relação entre três características construtivas do que ele chamada de arquitetura tradicional. Com os respectivos elementos sucessores na contemporaneidade, tais como: o telhado com beiral, foi progressivamente substituído pelo telhado com platibanda; a técnica de vedação em pau a pique, foi gradualmente substituída pela utilização de concreto armado como solução construtiva; e por último, as pequenas envasaduras, que também eram em pouca quantidade, teriam se transformado em grandes vãos horizontais ocupando toda a fachada (Mayumi, 2005).

Costa (1937), ainda em seu ensaio, teoriza a história da arquitetura brasileira, e levanta a tese valorativa da arquitetura popular, transformando a falta de recursos, em valor das coisas populares e tradicionais.

Katinsky (1972) atribui a Luís Saia o mérito na realização dos restauros dos imóveis bandeiristas, pois foi Saia quem divulgou oficialmente as primeiras diretrizes para a identificação desses imóveis remanescentes da época. Além disso, outros personagens, como Rodrigo Mello Franco de Andrade e o arquiteto Lucio Costa, também contribuíram para esse processo, por meio de discussões, sugestões e pareceres emitidos ao longo dos trabalhos de restauração e de processos de tombamento. Katinsky (1972) pontua que a valorização das edificações bandeiristas apenas se compreende. Visto que, as pessoas envolvidas em seu reconhecimento também eram familiarizadas com as “[...] preocupações contemporâneas da arquitetura [...]” (Katinsky, 1972, p. 92).

Conforme mencionado por Mayumi (2017), Luís Saia foi responsável por resgatar e reinterpretar os exemplares arquitetônicos do período colonial, integrando-os ao contexto urbano da metade do século XX. Essa ação de resgate, envolvia uma operação habilmente planejada de valorização que consistia na compreensão histórica e no restauro arquitetônico dessa tipologia de moradia (Mayumi, 2017, p. 66).

Santos (2016) esclarece que Luís Saia procurava em suas intervenções “restituir uma aparência que julgava ter sido a original nas construções” (Santos, 2016, p. 63). As restaurações guiadas pela concepção original de Luís Saia foram pautadas pela ideia de eliminar qualquer vestígio de ‘decadência’ (conforme expressão utilizada por Mayumi, 2005, p. 58) dos símbolos arquitetônicos bandeiristas, fossem eles de natureza física ou simbólica. Em relação ao trabalho de recuperação física, sendo esta realizada através da restauração arquitetônica, buscava-se revelar um estado idealizado de perfeição histórico-simbólica e uma lógica figurativa (Mayumi, 2005). As restaurações orientadas pela tese original de Saia encontraram justificativa para eliminar quaisquer “vestígios perturbadores da ordem original”, além de adicionar elementos considerados necessários para a sua recomposição (Mayumi, 2005, p. 58-59).

Ainda, segundo Mayumi (2005), Saia em um artigo publicado em 1944, enuncia os fundamentos que seriam necessários serem seguidos nas restaurações do patrimônio paulista descoberto:

Do ponto de vista apenas documentário, foi obedecido um preceito da arquitetura moderna: honestidade no uso do material, respeito às legítimas verdades arquitetônicas, que mandam conservar aquelas peças que realmente sejam documentos de uma época e de um povo. Da maneira com que se agiu ninguém, conhecedor de engenharia, pode ser enganado a respeito do processo de restauração, nem a respeito da obra tradicional. (Saia *apud* Mayumi, 2005, p. 72)

Durante os anos 1940, ocorreu uma fase de organização e estabelecimento do trabalho do SPHAN, acompanhada pela definição de estratégias e elaboração de normas para intervenção em imóveis e sítios históricos (Cerávolo, 2010). Sob a coordenação técnica de Luís Saia no SPHAN¹⁴, iniciou-se, e foi realizada durante três décadas e meia, a restauração de diversos monumentos em São Paulo. Na década de 1950, já se havia consolidado uma série de parâmetros e métodos técnicos para o restauro das edificações, como resultado de várias experimentações conduzidas pelo SPHAN (Mayumi, 2005).

Segundo Santos (2016), o processo de restauração das edificações bandeiristas foi marcado pelo sentido de rememoração, pela busca de uma suposta volta ao passado por meio de um meticuloso trabalho de restauração, que respeitava os materiais e técnicas construtivas originais. Isso incluía a destruição de adições não autênticas ao traçado original, e o esforço em encontrar matérias-primas similares às originais. Em adição a essa colocação, Chuva (2012) destaca que o modernismo brasileiro demonstrou interesse nos problemas relacionados à identidade nacional e os expressava através das restaurações, valorizando os saberes tradicionais e, ao mesmo tempo, fazendo uso das novas tecnologias disponíveis, como o concreto armado.

Verifica-se, tanto em Gonçalves (2007) quanto em Mayumi (2005), que o critério primordial para a intervenção era o denominado restauro de repriminação¹⁵. E através da aplicação da própria visão modernista de monumento, nos restauros executados.

Invamoto (2012) destaca que há uma característica similar às intervenções conduzidas pelo SPHAN, que é guiada por um método de restauração concebido com base na experimentação prática. E segue argumentando que, devido à ausência de documentação, o método de restauro acabava percorrendo um caminho de aplicação

¹⁴ A partir de 1939.

¹⁵ Repriminação, ou seja, reconstrução e/ou o refazimento.

das teorias que existiam acerca daquela tipologia arquitetônica, identificada como pertencente. E não através da investigação do monumento em si.

É possível concluir que os intelectuais do movimento modernista, que estavam à frente do SPHAN, conferiram importância à identidade nacional dos elementos arquitetônicos remanescentes do período colonial. Os traços estéticos e estilísticos eram apreciados por meio do tombamento de edificações ou de conjuntos urbanos considerados notáveis e de grande relevância histórica.

Para a presente pesquisa, o tema da restauração modernista da edificação bandeirista, se encerra no ponto em que os critérios de restauração e os procedimentos técnicos de obra já foram elaborados, experimentados e consolidados pelo IPHAN de São Paulo na oportunidade de várias intervenções efetivadas até o fim da década de 1940. Particularmente as restaurações em edifícios construídos com a técnica de taipa de pilão. Visto que o restauro da Capela do Morumbi, se deu justamente neste período. Portanto, o estudo da trajetória do SPHAN/IPHAN após esta data, não se faz necessária.

CAPÍTULO 2. A CAPELA DO MORUMBI DESDE RUÍNA A EQUIPAMENTO CULTURAL

2.1. Capela do Morumbi

Atualmente, a edificação denominada Capela do Morumbi é considerada um patrimônio material de valor cultural, histórico e arquitetônico. Situada na Avenida Morumbi nº 5.387, no Distrito do Morumbi, em São Paulo capital, o edifício é de propriedade da Prefeitura Municipal de São Paulo (PMSP) e é administrado pelo DPH, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura. Além disso, a Capela integra o MCSP, cujo propósito é promover a conexão entre o patrimônio histórico e a memória da cidade e dos imóveis. Parte dessa iniciativa é a preservação e valorização das técnicas construtivas utilizadas nos séculos passados.



Figuras 1 e 2: Vistas externa e interna da Capela do Morumbi. Fotos: Autora, junho, 2019.

Conforme descrita em processo de tombamento, como possuidora de um valor de referência já estabelecido pela população, juntamente com um valor ambiental relativo de importância para a cidade de São Paulo; a Capela do Morumbi tem sua trajetória iniciada na primeira metade do século XX, época em que foi descoberta na região que fazia parte de uma antiga propriedade rural, distante do centro urbano paulistano (à época), denominada *Fazenda Morumbi* (PMSP/SMC/DPH/CONPRESP, 1992).

A propriedade abrangia uma vasta extensão de terras, com mais de 700 alqueires, e foi motivadora por dar origem ao nome do bairro do Morumbi (Imbroisi; Martins, 2017). Conforme também relata Ponciano (2004), a origem do bairro remonta ao loteamento da *Fazenda Morumby*.

Toda a documentação levantada e consultada, narra a história da Fazenda *Morumby* a partir de 1817. No entanto, há um único documento que menciona que o “[...] rico e jovem inglês [...]” (PMSP/SMC/CONPRESP, 1992, p. 88), recém-chegado ao Brasil, John Rudge, adquiriu o latifúndio referente à área em 1813, quando inicia a construção da casa grande, já vislumbrando o imóvel na qual iria administrar as plantações de chá e as videiras. Devido a este fato, a propriedade passa a ser conhecida como ‘Fazenda de Chá do Morumbi’ (PMSP/SMC/CONPRESP, 1992, p. 88).

O relato dos demais documentos, apresenta que, em 1817, o sítio e as terras denominadas *Morumby*, foram doadas ao Padre Ignacio Xavier Moreira Penteado. E depois deste período pertenceu sucessivamente a várias de suas sobrinhas, que as venderam em 1825 a John Rudge (PMSP/SMC/CONPRESP, 1992, p. 82), onde ele passa a cultivar chá da Índia durante o século XIX (Resolução nº 11/CONPRESP/2005).

Documentos de cartório comprovam que Rudge adquiriu a extensa Fazenda *Morumby* com mais de 700 alqueires em 1825, formalizando a transação por meio de uma escritura assinada em 26 de junho deste mesmo ano (PMSP/SMC/CONPRESP, 1992).

Segundo informações do IBGE¹⁶ (1990), em 1825, o Brasil atingiu uma população de 5.000.000 habitantes¹⁷. Alinhado a este fato, Garcia (2011) aborda a questão da imigração europeia¹⁸. Onde aponta que, além de contribuírem com seu trabalho, os imigrantes também trouxeram novos costumes. Uma vez que os integrantes da elite, se tornaram de certa forma estrangeiros pelo novo estilo de vida adotado, no consumo de produtos e estilos europeus (Martins *apud* Garcia, 2011). No entanto, o plantio do chá também indicava que essa influência europeia era uma prática ancestral e não se limitava apenas à exportação. Os próprios proprietários de fazendas e engenhos introduziram o hábito do consumo de chá em suas terras, como uma rotina

¹⁶ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

¹⁷ Dados retirados da Tabela 1.1, p. 30.

¹⁸ Fenômeno este, no qual o Brasil recorreu a imigrantes europeus como uma alternativa à mão de obra escrava no século XIX (Garcia, 2011).

para ser desfrutada nas tardes. Esse costume, no entanto, foi gradualmente substituído pelo cultivo do café, nos anos seguintes (Garcia, 2011).

No ano de 1836, Rudge comercializou o terreno da Fazenda, por um valor superior a cem vezes o montante que havia desembolsado, a Joaquim José de Macedo Rangel (PMSP/SMC/CONPESP, 1992). Em documento de avaliação da Fazenda, realizado em 1838, identifica-se, além da casa sede, um outro imóvel descrito como uma "[...] casa da mesma qualidade no terreno interior, tendo as paredes de pilão coberta de telhas [...]" (PMSP/SMC/CONPESP, 1992, p. 82). Tempos depois, em 1840, adquiriu novamente a propriedade, legando-a como herança para sua filha, Maria Amália Ramos. A Fazenda é inventariada em 1865 e vendida em 1889. Em 1892 a Fazenda *Morumby* é hipotecada junto ao Banco de Crédito Real (PMSP/SMC/CONPESP, 1992). Na escritura da venda há a descrição sobre as edificações presentes no terreno: "[...] paiol, casa para carro..." (PMSP/SMC/CONPESP, 1992, p. 83).

Consequentemente, devido à existência de vários grandes terrenos em São Paulo, a Fazenda é transferida para diferentes proprietários ao longo dos anos e acaba sendo dividida em várias partes (Ponciano, 2004). Em processo de tombamento é mencionado que a posse da Fazenda transitou entre sete famílias diferentes (PMSP/SMC/CONPESP, 1992).

Com relação às ruínas de uma das edificações presentes na Fazenda, e devido à ausência de documentação precisa, não é possível identificar com exatidão qual foi o uso original deste imóvel; sendo diversas as interpretações históricas atribuídas a estas ruínas remanescentes. Conforme cita em diversos trechos do processo de tombamento da edificação, entre textos e pareceres escritos por diversos técnicos e/ou pesquisadores; tal imóvel poderia ter sido uma capela dedicada a São Sebastião dos Escravos; uma capela que abrigava os túmulos dos proprietários da fazenda; uma construção interrompida em razão da deliberação de secularização dos cemitérios da época¹⁹, tendo erigido somente parte das estruturas; ou ainda, poderia ser remanescentes de um paiol (PMSP/SMC/CONPESP, 1992; PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a; PMSP/SMC/DPH/NDP. Pasta 03A.004-1).

¹⁹ Em 1828, na qual impedia o sepultamento em igrejas.

Nesse interim, Invamoto (2012) cita que foi o próprio John Rudge quem construiu a Capela no primeiro quarto do século. Informação também denotada pelo conselheiro do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (CONDEPHAAT), Aureliano Leite, em parecer de solicitação de tombamento em 1974: “John Rudge iniciou a edificação, em taipa de pilão, de uma capela, a alguma distância da residência, destinada a servir de sepultura. Não a ultimou diante da secularização dos cemitérios [...]” (PMSP/SMC/CONPRES, 1992, p. 111).

A capela mencionada anteriormente como possível construção executada por Rudge, encontra-se registrada em um documento datado de 1886, onde é mencionada como a principal estrutura de um cemitério localizado dentro do terreno da antiga Fazenda (PMSP/SMC/DPH/NDP. Pasta 03A.004-1). Naquele ano, a propriedade pertencia a Bernardo Diederisken, um indivíduo de origem alemã (PMSP/SMC/DPH/NDP. Pasta 03A.004-1); fato que contesta a versão de que as ruínas eram de uma construção inacabada (Rodrigues, 2017b).

Campos (1990) cita²⁰ que apesar de a origem desta edificação permanecer indefinida, uma vez que só restavam paredes até a metade em taipa, os vestígios evidenciavam com clareza um formato de edifício religioso rural, seguindo a tradição cultural luso-brasileira. Era simples identificar as distintas características do programa, incluindo uma nave única sem capela-mor, uma torre conectada ao corpo principal da construção e, ao lado, um extenso compartimento paralelo à nave, provavelmente utilizado como sacristia (Campos, 1990).

A partir de cerca de 1880, a região sofreu uma série de alterações de posse, resultando gradualmente na descaracterização da estrutura e das construções presentes na Fazenda (PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a).

Apesar de a Capela ser uma construção privada, foi concedida, em 1912, à provisão e a licença do Arcebispo D. Duarte Leopoldo e Silva, solicitada pelo pároco da paróquia de Santo Amaro, para a realização de missas no local, pelo período de cinco anos, desde que houvesse condições para tanto. Pois durante uma visita à edificação, o padre Aurélio Fraissat²¹, considerou a Capela como “[...] paupérrima, inteiramente

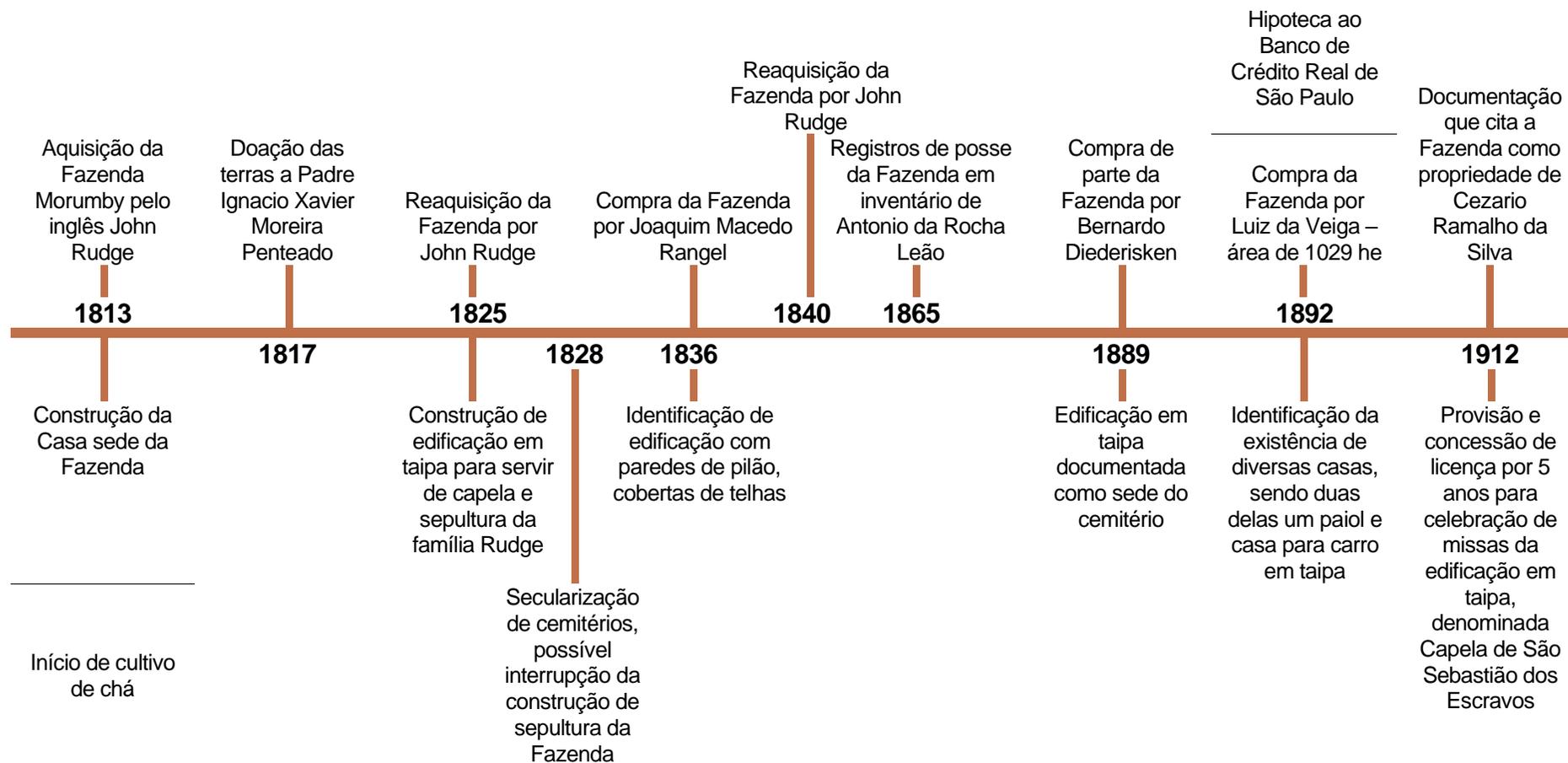
²⁰ Em texto elaborado para a exposição ‘Taipa, Tijolo e Fantasia’, enquanto ele era o arquiteto chefe da seção técnica de crítica e tombamento do DPH, tendo sido consultor da citada exposição que aconteceu na Capela do Morumbi em 1990.

²¹ Vigário da Freguesia de Santo Amaro.

desprovida de tudo que se requer para as funções sacras, *possue* [sic] apenas uma imagem de São Sebastião, duas pequenas imagens de outros Santos em um crucifixo.” (PMSP/SMC/DPH/NDP. Pasta 03A.004-1, s.d., s.p.). Farah (2012) comenta, baseado na documentação primária verificada, que é provável que as missas nunca tenham sido realizadas na Capela. Talvez seja essa a razão pela qual a edificação tenha ruído, restando apenas os remanescentes em taipa de pilão (Farah, 2012; PMSP/SMC/DPH/NDP. Pasta 03A.004-1).

Os fatos abordados ao longo desta seção, estão organizados no quadro 1, a seguir, que apresenta a cronologia histórica construtiva e de posses da Fazenda *Morumby* e Capela do *Morumby*, até o ano de 1912.

Quadro 1 – Cronologia histórica-constructiva e de posses da Fazenda *Morumby* e Capela do Morumbi, até 1912. Fonte: Desenvolvido pela autora.



No processo de tombamento da edificação, verifica-se que em 1936, no lugar, havia apenas vestígios de paredes de taipa de pilão e escassas menções em documentos sobre a presença de uma capela pertencente ao conjunto da antiga Fazenda *Morumby* (PMSP/SMC/DPH/CONPRESP, 1992). As figuras 3 e 4 abaixo, ilustram esta colocação.



Figura 3: Vista das ruínas, possivelmente em 1936. Fonte: Acervo Digital IPHAN.

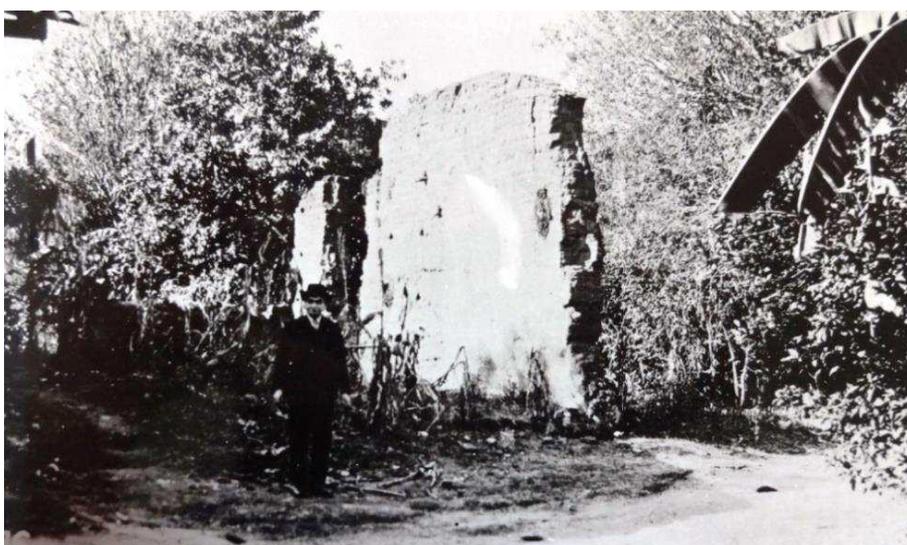


Figura 4: Imagem das ruínas da futura Capela do Morumbi e a frente dela o arquiteto Gregori Warchavchik. Possivelmente na década de 1940. Fonte: Acervo Digital IPHAN.

De acordo com Invamoto (2012), na pesquisa publicada por Carlos Borges Schmidt em 1946²², o autor examina as ruínas e as identifica como a "[...] antiga igreja do morro do Morumbi [...]" (Schmidt *apud* Invamoto, 2012, p. 310). Ele, assim como Carlos Lemos em parecer, também descreve a singularidade da construção em taipa, uma técnica construtiva na qual os blocos eram iniciados nos cantos, com os taipais erguidos em ângulo de 90°, retos, e reforçados com amarrações de 45° nos cantos, aparentes nos cabodás²³ existentes. Carlos Lemos, em parecer de tombamento, além de mencionar a técnica anteriormente explicada por Schmidt, ainda cita que se tratava de uma técnica construtiva de exemplo único na cidade, denominada 'formigão' (PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a, s.p.; PMSP/SMC/DPH/NDP. Pasta 03A.004-1, 1983, s.p.).

Segundo o argumento escrito por Ab'Saber²⁴ (1990) para a exposição 'Taipa, Tijolo e Fantasia', de 1990, conclui-se que a construção de um local de adoração naquela área era uma demanda da religiosidade daquela época, destacada pela influência social dos abastados proprietários das terras na antiga região rural do Morumbi. Fato que, no entanto, sinaliza uma alteração estrutural em relação às "[...] velhas capelas-de-fazenda [...]" (Ab'Saber, 1990, s.p.). A Capela da Fazenda *Morumby* teria sido edificada após os donos da propriedade perceberem a limitação de espaço reservado ao oratório original que se situaria na varanda da casa sede (PMSP/SMC/DPH/CONPRESP, 1992). Isso indica que a designação desse imóvel como uma capela separada da casa sede da Fazenda *Morumby*, representa uma diferença em relação aos espaços religiosos encontrados nas terras rurais paulistas que pertenciam a bandeiristas nos séculos XVII e XVIII, na região de São Paulo. Onde as capelas ou oratórios estavam localizados dentro das dependências internas da casa sede (Ab'Saber, 1990; Rodrigues, 2017b).

Durante a década de 1940, mais especificamente em 1949, a Companhia Imobiliária *Morumby* realizou o loteamento das últimas porções de terra. A realização deste loteamento dá origem ao bairro Jardim Morumbi (Resolução nº 11/CONPRESP/2005). Nesse loteamento, incluíam-se a residência principal da Fazenda e outra construção, com provável data de construção do século XIX, feita de taipa de

²² Construções de Taipa. In Boletim de Agricultura, São Paulo, série 47ª, número único, 1946, p. 129-158.

²³ Elementos que constituem o sistema construtivo em taipa.

²⁴ Em parecer técnico elaborado para a exposição 'Taipa, Tijolo e Fantasia', a pedido da Divisão de Iconografia e Museus do DPH em 1990.

pilão, cuja identidade era desconhecida à época (PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a). Naquele período, em que a Companhia Imobiliária Morumby optou por realizar o empreendimento, o tal imóvel não identificado, no qual posteriormente se converteu na Capela do Morumbi, encontrava-se em estado de arruinamento (Invamoto, 2012).

O bairro do Morumbi, que até então era composto por chácaras e pequenas fazendas, se tornaria área residencial a partir de 1948, conforme explicita dados da Subprefeitura do Butantã (São Paulo, s.d.a). Conforme informações fornecidas pela Subprefeitura de Campo Limpo (São Paulo, s.d.b), o distrito do Morumbi, mesmo sendo originalmente considerado um bairro de elite, situava-se do outro lado da colina, e as conexões com o restante da cidade, além do Rio Pinheiros, eram limitadas a poucas ruas e avenidas, algumas das quais ainda não pavimentadas (São Paulo, s.d.b).

Neste processo de formação do bairro em decorrência do loteamento, a Cia. Imobiliária Morumby, tinha o objetivo de atrair potenciais compradores e aumentar o valor dos terrenos. Buscando impulsionar o crescimento da ocupação naquela região em expansão (PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a), ou como nas palavras de Campos (1990, s.p.), criar um “[...] chamariz mercadológico para o loteamento de pretensão caráter aristocrático [...]”.

Em 1949, a referida Companhia, contrata o arquiteto Gregori Warchavchik para projetar no novo loteamento da Fazenda Morumby. Incluindo a recuperação da casa sede e das ruínas existentes no local. Warchavchik interpreta as ruínas desconhecidas como uma capela, e este assunto será aprofundado nas próximas seções desta dissertação.

Em 1949, Fábio da Silva Prado²⁵ (1887 – 1963) ocupava a posição de diretor na Companhia Imobiliária do *Morumby*. Ele, nos anos de 1930 havia sido incentivado por Oswaldo Bratke²⁶ (1907 – 1997) a comprar terras na região do Morumbi. Enquanto sua esposa, Renata Crespi da Silva Prado (1897 – 1981), assumiu a responsabilidade pelas obras das construções remanescentes na área da Fazenda. Detalhe que, de acordo com Invamoto (2012), pode esclarecer a origem da escolha de Warchavchik para

²⁵ Engenheiro, que fora prefeito de São Paulo entre 1934 e 1938.

²⁶ Oswaldo Bratke, para além de arquiteto, foi um personagem protagonista na urbanização do Morumbi.

conduzir o projeto de urbanização e loteamento²⁷. Segundo Lopomo (*apud* Farah, 2012, p. 171), “[...] a senhora Renata Crespi tomou a iniciativa de oferecer uma igreja ao Morumbi, aproveitando as ruínas de uma capela que se erguia numa elevação com vista deslumbrante”.

A atuação do arquiteto Gregori Warchavchik, que ocorreria na Capela e na casa sede²⁸, fazia parte das iniciativas para valorizar o novo loteamento Jardim Morumbi. Conferindo características únicas e distintas ao empreendimento, que seria construído sobre as terras da antiga Fazenda Morumbi (PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a). A figura 5 abaixo demonstra a localização da casa sede e da capela, inseridas na Fazenda *Morumbi*. Todavia, neste mapeamento realizado em 1954, já tinham sido realizadas as obras de restauro.



Figura 5: Mapeamento VASP Cruzeiro, 1954. Fonte: Geo Sampa. Elaboração: Autora.

O Jardim Morumbi seguia o padrão urbanístico da cidade-jardim, semelhante aos bairros-jardins já estabelecidos em outras partes do mundo, com o intuito de atrair

²⁷ Além do fato de que o arquiteto tinha sido o encarregado a projetar e construir a pioneira residência modernista na cidade de São Paulo em 1925, evidenciando assim a relevância desse profissional na cidade à época.

²⁸ A qual seria transformada em clube do loteamento.

residentes de alta renda para o novo bairro (Invamoto, 2012). Tal empreendimento, após a execução do restauro de Warchavchik, foi divulgado na Revista Habitat (conforme figura 6), e também foi objeto de artigo publicado por Lina Bo Bardi²⁹ na mesma revista. O projeto urbanístico em questão era descrito como: “O Jardim Morumbi – Arquitetura Natureza”, “No Morumbi o progresso é palpável.” (*In*: Pasta 03A.004-3 – PMSP/SMC/DPH/NDP, 1955, s.p.), e acrescenta que o bairro foi concebido como um “[...] prolongamento natural de São Paulo residencial [...]” (*In*: Pasta 03A.004-3 – PMSP/SMC/DPH/NDP, 1955, s.p.). Ao analisar este documento, pode-se observar que os arquitetos mencionados, incluindo Oswaldo Bratke, já enfatizavam a intenção de transformar o bairro em um local habitado por uma elite esclarecida (Invamoto, 2012).

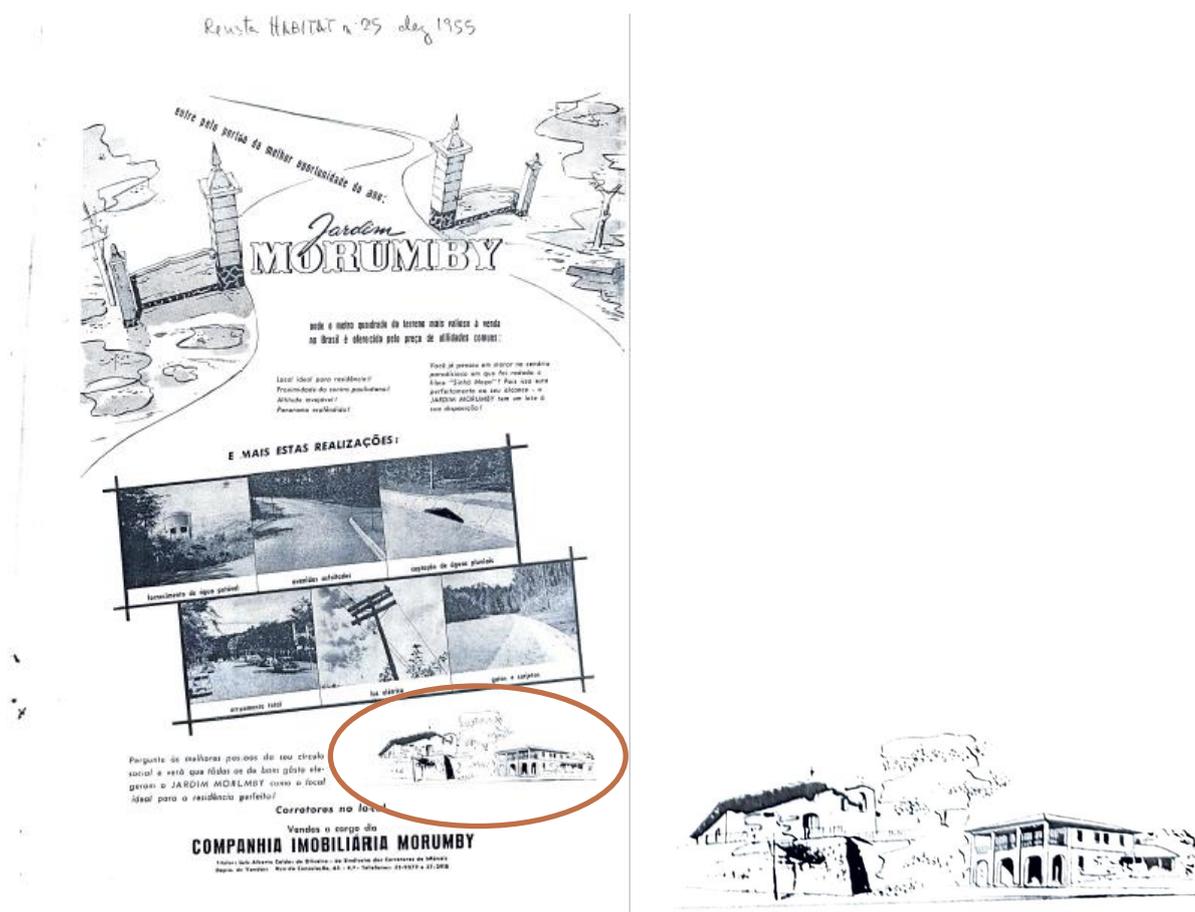


Figura 6: Divulgação publicitária do Jardim Morumbi. Em destaque, à direita inferior, há uma ilustração da Casa Sede e da Capela do Morumbi. Fonte: Trecho da Revista Habitat, n. 25, dez. 1955. *In*: Pasta 03A.004-3 – PMSP/SMC/DPH/NDP. Elaboração: Autora.

²⁹ A arquiteta Lina Bo Bardi, juntamente com seu marido Pietro Maria Bardi, projetou e executou sua casa no Jardim Morumbi, a relevante Casa de Vidro. Foram um dos pioneiros na ocupação do bairro do Morumbi na década de 1950.

2.2. O arquiteto modernista Gregori Warchavchik e o restauro arquitetônico

Esta seção não pretende apresentar a trajetória do arquiteto Gregori Warchavchik, examinar sua obra ou fornecer um contexto histórico abrangente de toda a sua produção. Em vez disso, o estudo se concentrará nos processos de projeto e ideais que o arquiteto enfrentou ao lidar com questões de restauração, preservação e recuperação do patrimônio material edificado, durante sua atuação no movimento modernista, no qual desempenhou um papel relevante³⁰.

Gregori Warchavchik, expressivo arquiteto ucraniano naturalizado brasileiro, era atuante na cidade de São Paulo durante o momento de crescimento e de reconhecimento global da arquitetura moderna do Brasil; e foi reconhecido como o responsável por introduzir a arquitetura moderna no país (Invamoto, 2012).

Sobre o tema da restauração arquitetônica, Warchavchik entendia que “[...] a arquitetura não deve ser copiada, deve corresponder à exigência do momento histórico, assim fizeram todos os mestres e assim devemos nós os pequenos [...]” (Bardi *apud* Farah, 2012, p. 163).

Nascido em 1896 em Odessa (Ucrânia), onde em 1912 inicia os estudos de arquitetura. Existem poucas pesquisas sobre a atuação de Warchavchik em sua cidade natal. Entretanto Silva (2011) e Farah (2012) mencionam que seu envolvimento com a arquitetura teve início durante os estudos na Escola de Arte de Odessa. Bem como ao longo dos seis anos de formação na sessão de arquitetura da sociedade de Belas Artes.

Warchavchik transfere-se para Roma, e em 1920 gradua-se no *Regio Istituto Superiore di Belle Arti*, licenciado pelo *Corso Speciale Superiore di Architettura*. E, após ter finalizado o mesmo, obteve o título de *professore di disegno architettonico* em 1920 (Farah, 2012). Neste período, teria assimilado as lições do mestre Gustavo Giovannoni³¹

³⁰ É possível ver com mais propriedade a trajetória do referido arquiteto em: LIRA, José Tavares Correia de. *Warchavchik – fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. pp. 27-60; Invamoto, Denise. *Gregori Warchavchik: de Odessa a São Paulo*. Entrevista com José Lira. Entrevista, São Paulo, 11.047, Vitruvius, set. 2011. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/11.047/4026>>. Acesso em: 16/04/2023.; Invamoto, Denise. *Futuro pretérito: historiografia e preservação na obra de Gregori Warchavchik*. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAUUSP. Orientadora: Mônica Junqueira de Camargo. São Paulo, 2012, p. 366; entre outros.

³¹ O arquiteto Gustavo Giovannoni (1873 – 1947) é personagem de grande relevância na Itália para o estabelecimento da disciplina de urbanismo, da teoria e projeto de restauro de edificações e para o restauro urbano.

(Invamoto, 2012). Através de Farah (2012) é possível perceber que a formação de Warchavchik foi direcionada para o ‘arquiteto integral’, em que visava “[...] implantar, segundo os ideários de Camillo Boito, retomados por Gustavo Giovannoni: um ensino completo e equilibrado [...]” (Farah, 2012, p. 160).

Na Itália, após graduar-se, trabalha por 3 anos. Sendo que nos dois primeiros anos colabora no escritório do arquiteto italiano e ex-professor, Marcello Piacentini³², um dos principais expoentes da arquitetura moderna italiana, na realização de diversas obras na Itália (Farah, 2012). Neste período, durante o trabalho no Teatro Savoia, em Florença, tem contato com outro professor, o arquiteto Vincenzo Fasolo. Elucidando o impacto na formação profissional de Warchavchik, através do trabalho com “[...] dois grandes arquitetos italianos, os quais tinham pensamentos e interpretações diversas em relação à Arquitetura.” (Farah, 2012, p. 167)³³.

No ano de 1923, com 27 anos de idade, ele transfere-se para São Paulo por meio do consulado brasileiro em Roma, que o convida a trabalhar no Brasil (PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a). Ele firma um contrato, por um ano, com a Companhia Construtora de Santos, que tinha o propósito de atrair especialistas e técnicos para impulsionar o progresso do país (Farah, 2012).

Neste período inicial de atividades, o arquiteto somente realiza trabalhos para a Companhia, que era a maior construtora do país na época (PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a). Após dois anos, adquire a nacionalidade brasileira, estabelece-se com sua família e dá continuidade ao desenvolvimento de sua obra. Ele redigiu vários artigos na imprensa da época, nos quais defendia o movimento moderno em contraposição ao conservadorismo da arquitetura praticada no Brasil. Tendo o primeiro manifesto publicado em 1925 (Invamoto, 2012). Nessas publicações, demonstra sua habilidade polêmica ao promover os avanços discutidos no CIAM, além de enfatizar a conexão internacional da arquitetura moderna (Silva, 2011).

Em 1927, ele concretiza o projeto da casa da Rua Santa Cruz, localizada no bairro Vila Mariana, que é reconhecida como a pioneira residência de estilo modernista

³² O arquiteto e urbanista italiano Marcello Piacentini (1881 – 1960) concluiu seus estudos em arquitetura e urbanismo em Roma, sua cidade natal, onde realizou suas obras mais significativas durante o período fascista. Ele ganhou destaque como *architetto del regime* ou *architetto di corte del duce*, sendo um dos principais protagonistas da arquitetura italiana entre 1910 e 1940 (Rocha, 2022).

³³ Ver mais sobre os pensamentos antagônicos desses professores em Farah, 2012, p. 167.

no Brasil, representando uma verdadeira revolução na arquitetura de São Paulo. Durante os anos 1930, une-se ao arquiteto Lucio Costa, e juntos elaboram vários conjuntos habitacionais no Rio de Janeiro (Invamoto, 2012).

Pela visão de Bruand³⁴, apesar de uma formação estritamente acadêmica, o ensino nas escolas europeias era mais livre do que na América Latina, o que assegurou uma nítida vantagem sobre os arquitetos brasileiros (Farah, 2012). Warchavchik, como arquiteto modernista no Brasil, projetava tudo nas edificações em que atuou. Desde a volumetria, cobertura, escadas, caixilhos; até mobiliário, luminárias, escolha de plantas tropicais brasileiras para o paisagismo, entre outros detalhes. E tinha como premissa a concepção de uma forma moderna de morar, que valorizava o racionalismo técnico-construtivo (PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a).

“[...] Figura tão onipresente quanto mal conhecida [...]”, aponta Lira (Invamoto, 2011), e “[...] ainda que existam várias controvérsias a respeito;” cita Farah (2012), Warchavchik desempenha um papel de destaque na historiografia da arquitetura moderna brasileira. Com sua obra sendo perpetuada na literatura histórica do país (Farah, 2012).

De acordo com Farah (2012), é constatado que sua educação fragmentada entre Odessa e Roma, sua colaboração com renomados arquitetos italianos, como Marcello Piacentini, e seu trabalho na Companhia Construtora de Santos, forneceram a base para sua identidade profissional e competências. Elevando-o ao status de um dos mais destacados arquitetos modernistas no contexto brasileiro. O arquiteto deixou uma extensa obra construída, sendo referência para a pesquisa da arquitetura moderna brasileira (MCSP/PMSP, 2019). E, além disso, é um dos raros arquitetos modernos que possui obras, das quais estão localizadas em São Paulo, protegidas pela ferramenta do tombamento, em três esferas de proteção – IPHAN, CONDEPHAAT e CONPRESP.

A explanação apresentada na subseção 1.1. Identificação e a valoração da arquitetura paulista rural e o processo de restauro modernista pelo SPHAN nos dará aqui, nesta seção, a perspectiva de que Warchavchik, apesar de modernista, não seguiu aos preceitos de restauro daquela época, para esse tipo de bem colonial em taipa, indicados por Luís Saia.

³⁴ *Apud* Farah, 2012.

Invamoto (2012), em sua dissertação que tece sobre a obra de Gregori Warchavchik, conta que: “A Capela do Morumbi é certamente obra de exceção no repertório de Warchavchik. Trata-se de intervenção sobre uma ruína existente que evoca o partido religioso original, mas sem falsear seu caráter contemporâneo.” (Invamoto, 2012, p. 309).

A formação italiana de Warchavchik e o início de sua trajetória profissional no país, o levaram a ter certo respeito pelo artefato ou patrimônio existente. Destacando em sua intervenção a materialidade, e valorizando os elementos primitivos em sua forma original, através das paredes arruinadas (Farah, 2012).

O panorama no qual Gregori Warchavchik viveu, ressoou, de várias formas, em sua formação e prática profissional³⁵, “[...] compreendendo tanto a importância da História da Arquitetura, quanto os princípios a serem adotados no que respeita à intervenção em monumentos.” (Farah, 2012, p. 157). No que compreende à sua formação acadêmica, Farah (2012) esclarece que Warchavchik adquiriu conhecimentos a partir de uma nova abordagem da profissão que buscava uma renovação no ensino da arquitetura, especialmente no contexto romano. As disciplinas eram interligadas de forma linear, aproximando-as e integrando-as às diversas áreas do conhecimento – história, arte, ciência, técnica – e todas convergiam para a composição arquitetônica. Esses debates plurais e posturas adotadas pelos professores³⁶ que passaram por sua formação como arquiteto, repercutiram em toda sua produção arquitetônica.

A justificativa de Warchavchik para os preceitos patrimoniais em vigor no final da década de 1940, não foi evidenciada (Farah, 2012). No período que ocorreu a intervenção do arquiteto, a Carta de Atenas, publicada em 1931, era a principal documentação internacional, baseada nos princípios teóricos italianos de restauração científica ou filológica delineados por Camillo Boito e ampliados por Gustavo Giovannoni. Após essa publicação, diversas nações europeias estabeleceram diretrizes e cartas relacionadas ao patrimônio. Em 1932, na Itália, sob a autoria de Giovannoni, o governo elaborou a *Carta italiana del restauro* (Farah, 2012).

³⁵ Sendo por meio dos vestígios da primeira guerra mundial (e suas consequências a longo prazo) ou pelo entendimento do campo disciplinar acerca da restauração arquitetônica (Farah, 2012).

³⁶ Além de Gustavo Giovannoni, seus professores foram: Manfredo Manfredi, Arnaldo Foschini, Fausto Vagnetti, Giulio Magni, Vincenzo Fasolo, Pio Piacentini, Giovan Battista Milani, G. Tognetti, Giulio Bargellini (Farah, 2012).

Ao compreender a importância de Gustavo Giovannoni na formação arquitetônica e de restauração de Warchavchik, é possível verificar e assimilar tais preceitos do mestre, apreendidos e aplicados pelo aluno no restauro da Capela do Morumbi. Neste sentido, é relevante citar a publicação³⁷ *Il Restauro dei Monumenti*, de Giovannoni (1946), na qual ele pondera sobre as teorias e propostas de restauro contemporâneas, em contraponto aos fundamentos de Camillo Boito do século anterior, apresentando suas próprias propostas:

1. Favorecer, antes de tudo, as obras de manutenção, de reparação, de restauro, de consolidação; para este último, são plenamente admissíveis, quando necessário, os meios e procedimentos das técnicas modernas;
2. Na obra de reforço, fazer o mínimo necessário para a estabilização, sem exagerar nas renovações, considerando como algo essencial a autenticidade da estrutura;
3. Nas remoções, respeitar todas as obras que tenham valor de arte, mesmo se feitas em tempos diversos, mesmo que a unidade estilística originária esteja comprometida, considerando, portanto, a vida artística que se desenrolou sobre o monumento, e não somente a primeira fase;
4. Nos acréscimos, indicar claramente a data, distinguindo-os das partes antigas;
5. Nos acréscimos, adotar linhas de caráter simples propondo-se uma integração de massa, em vez de um embelezamento decorativo;
6. Nos eventuais complementos, seguir dados absolutamente seguros, evitando transformar as hipóteses em construção e valendo-se, se necessário, de zonas neutras nos eventuais elementos intermediários (de não grande importância) que sejam necessários para restabelecer o conjunto; (para o item 6 há uma nota de rodapé indicando para a fórmula de Léon: Onde se iniciam as hipóteses, a obra do restaurador deve ser interrompida.
7. Ter para com o ambiente em que está o monumento, mesmo se não for o originário, mas dá seguimento à relação de massa e de cor, os mesmos cuidados e os mesmos critérios do para as condições intrínsecas [do monumento].

Como todas essas leis, esta necessita de interpretação caso a caso, especialmente por considerar a avaliação do valor artístico e das relações entre as partes do monumento, e dele com as condições exteriores. (Giovannoni, *apud* Farah, 2012, p. 155-156).

Giovannoni fez contribuições significativas para o campo da "[...] restauração arqueológica [...]" (Souza Júnior, 2017, p. 149), ao aplicar os princípios da "[...] restauração científica [...]" (Souza Júnior, 2017, p. 149) em seus projetos e intervenções realizados em Roma. Nesse tempo, as clássicas ruínas romanas e outras ruínas posteriores da mesma era passaram a ser mais valorizadas e ganharam maior importância; impulsionadas pelo cenário sociocultural e político predominante na Itália. A

³⁷ Apontada na tese de Farah (2012).

diferenciação entre a materialidade original e os elementos acrescentados, foi pautada pelas diretrizes de Camillo Boito no ano 1883, sendo reafirmada através da Carta de Atenas em 1931. Entretanto, o procedimento de anastilose ainda continuava. Materiais modernos foram usados para realizar as consolidações, especialmente nos reforços internos de edifícios, com base no rigor científico das prospecções arqueológicas que buscavam reviver as ruínas arqueológicas (Souza Júnior, 2017).

Farah (2012) segue tecendo sobre Giovannoni e os tipos de restauro por ele classificados: 1. o *restauro de consolidação*: consiste na função técnica que visa dar estabilidade ao monumento, limitando-se a intervenção ao mínimo necessário, utilizando-se de técnicas modernas – estruturas de ferro e o concreto armado –, cuidadosa observação das patologias e as inferências das causas que as produziram; 2. o *restauro de recomposição (anastilose)*: que se fundamenta na reintegração, recolocando no lugar de origem os fragmentos desprendidos do monumento, no caso de pequenos fragmentos faltantes, seria permitida a execução de acréscimos, sempre em material diverso do original, para não gerar um falso histórico; 3. o *restauro de liberação*: que é constituído na liberação de elementos (massa amorfa) sem importância histórica e estética, que atrapalham a percepção do monumento; 4. o *restauro de complemento*: voltado à adição de partes novas ao preexistente, diferenciadas da antiga, a fim de alcançar a integridade do monumento; 5. o *restauro de inovação*: que se limita à recuperação da função de uso do edifício, sempre na ótica de respeitar o preexistente, utilizando partes novas).

A análise de Farah (2012) ainda identifica que a intervenção de Warchavchik, na Capela do Morumbi, poderia ser atribuída como uma solução “[...] *giovannoniana* de restauro de complemento [...]” (Farah, 2012, p. 177). Cujas finalidades são conferir ao monumento sua forma completa, adicionando partes ausentes, permitindo reconstruções e inovações. Contudo estabelecendo a intervenção mínima como algo essencial para preservar a percepção do edifício. A autora ainda vincula a intervenção a outra categoria: o *restauro de inovação*. Nesse enfoque, preserva-se a estrutura pré-existente, mas admite-se a incorporação de novos elementos, especialmente ao reconstruir obras em estado de arruinamento ou ao conferir uma nova função ao edifício. Ainda do ponto de vista das soluções empenhadas por Giovannoni, na busca de uma relação entre o restauro filológico e o restauro da Capela, a ruína identificada poderia ter sido compreendida como documento histórico, e o projeto buscou respeitar seus

aspectos documentais, técnico-construtivos e a constituição destes como organismo. E assim, a inserção de novos elementos se deu por meio da distinguibilidade³⁸.

Entretanto, e através do que considera Farah (2012), apesar das similaridades e de tais conceitos estarem intrínsecos no processo projetual, é possível presumir que essas concepções *giovannonianas* e/ou as desenvolvidas pelo SPHAN, explanadas anteriormente no primeiro capítulo da presente dissertação, não foram empregados explicitamente no projeto de intervenção de Warchavchik para a Capela aqui estudada. E sim, o arquiteto teve que submeter-se a projetar soluções encomendadas pela empresa imobiliária que o contratou, tendo algumas premissas e imposições como a recomposição em estilo (Farah, 2012).

Campos (1990) menciona que considera intrigante que Warchavchik – “o introdutor da arquitetura moderna no Brasil” –, tenha sido chamado a fazer este projeto de reconstituição da Capela, cuja solução ele considerou uma “[...] fantasia neocolonial. Sem compromissos quer com os postulados da arquitetura moderna, quer com os princípios teóricos do restauro.” (Campos, 1990, s.p.). E explica que o arquiteto se deteve ao projeto da Capela apenas como um projeto comercial e de valorização do projeto imobiliário, para o qual fora contratado. Dando também uma ideia de ‘nobreza’ e de ‘tradição’ (conforme expressões utilizadas por Campos, 1990, s.p.). No entanto, Farah (2012) esclareceu que essas evidências de Campos (1990), necessitam ser ponderadas em relação ao que foi revelado acerca da formação de Warchavchik.

Sob o argumento de Farah (2012), embasado em Campos (1990), e pela escassez de pesquisa sobre a Capela do Morumbi na historiografia de arquitetura moderna; se o projeto da Capela fosse considerado como uma “reforma” e não como um “restauro”, seria possível que este fato desonrasse a imagem de Warchavchik como pioneiro da arquitetura moderna brasileira.

Deste modo, Farah (2012) conclui sobre o projeto de Warchavchik para a Capela do Morumbi analisando que: sob a perspectiva dos fundamentos do campo disciplinar da restauração, constata-se que a intervenção concebida por Warchavchik, é o reflexo do conjunto de práticas relacionadas ao restauro aprendidas durante sua

³⁸ O princípio da distinguibilidade da ação contemporânea, segundo Kühl (2010) consiste em garantir que qualquer adição posterior seja claramente distinguível como uma nova camada, de modo que o observador não seja induzido a confundi-la com a obra tal como estava antes da intervenção. Além disso, essa adição não deve sugerir a reversibilidade do tempo e deve documentar-se por si só.

estadia na Itália. As abordagens ditadas por Giovannoni estão incorporadas em seu repertório de conhecimento, uma vez que ele recebeu seu ensino no *Regio Istituto Superiore di Belle Arti*. Sendo provável que, estas discussões e critérios estivessem em foco naquela época, especialmente por se tratar do período pós-Primeira Guerra Mundial.

2.3. Os projetos de restauro para a Capela do Morumbi e o processo para sua proteção

O caso da Capela do Morumbi é digno de atenção, uma vez que é “[...] uma obra peculiar no universo projetual [...]” do arquiteto Gregori Warchavchik, conforme esclarece Invamoto (2012, p. 171). Já que sugere uma intervenção em uma construção em ruínas pré-existentes, expondo um aspecto considerado inédito em suas obras de vanguarda (Invamoto, 2012).

Apesar de pouco reconhecida como uma criação de Warchavchik, é precisamente essa intervenção e sua “[...] irremediável descaracterização [...]” (PMSP/SMC/DPH/CONPRESP, 1992, p. 10), que justificará a fundamentação para o não tombamento no âmbito estadual pelo CONDEPHAAT, enquanto permanece protegida somente pelo CONPRESP.

À proporção que foram adotadas posturas projetuais definidas pelas possíveis exigências solicitadas pela empresa contratante, Farah (2012) menciona que as ações empenhadas por Warchavchik apresentam incoerências com o pensamento exposto em seu Manifesto Modernista. No qual é estabelecido que o arquiteto moderno não deve imitar os antigos estilos, bem como deve abster-se de focar no estilo em si mesmo (Farah, 2012; Invamoto, 2012). Farah (2012) ainda cita que, no manifesto, o arquiteto declara que a arquitetura brasileira deveria ser embasada na lógica construtiva, formal e funcional.

Conforme verificação histórica e análise do processo projetual, Warchavchik, que de acordo com Arruda (2014, p. 69): “[...] conciliava o interesse pela arquitetura moderna com o apreço e conservação dos legados do período colonial.”, não teve acesso a qualquer documento que comprovasse a existência de uma capela dentre os remanescentes de taipa em ruínas e nem qual seria a sua provável configuração primitiva. E assim, interpreta as ruínas em taipa de pilão existentes como vestígios da estrutura de uma vetusta capela (Faria; Somma Junior, 2006), definindo também o uso para aquela edificação, com um projeto de intervenção considerado por Faria e Somma Junior (2006) como ‘simplório’ em que somente “[...] completou com alvenaria a edificação preservando a taipa.” (Faria; Somma Junior, 2006, p. 98).

Na documentação primária analisada, apresentam-se diversas hipóteses interpretativas acerca do projeto de restauro para a Capela: um autor (Nascimento, 2000)

expõe que o arquiteto fez uma adaptação, aproveitando as paredes de taipas existentes, recriando uma capela seguindo o modelo hispano-americano, para retomar à sua primitiva função religiosa; outro autor (Ab'Saber, 1990) o descreve como reconstruído simbolicamente o edifício do pequeno templo; e um terceiro (Campos, 1990) o caracteriza como reconstituição da capela com uma solução exótica e fantasiosa, que no entanto atendeu ao que se propunha, projetando um chamariz mercadológico, com habilidade e talento (PMSP/SMC/DPH/NDP. Pasta 03A.004-1, 2 e 3).

Através de processo de tombamento, é possível relacionar o fato de que as estruturas em ruínas representam um aspecto significativo, que poderia ter sido considerado por Warchavchik devido à fase de mudanças e construção do novo bairro paulistano. Destacando que os vestígios de ruína da Capela, possuíam uma relevância para o referencial histórico de uma atividade religiosa frequente na cidade paulistana. Numa época em que as propriedades rurais, afastadas das áreas centrais urbanas, tinham a responsabilidade de atender às exigências de culto e devoção religiosa dos habitantes (PMSP/SMC/DPH/CONPRESP, 1992). Farah (2012) corrobora esta informação, ao mencionar que Warchavchik, sem ter certeza da origem da construção, reconstrói a estrutura como um edifício destinado a fins religiosos no contexto rural, atendendo às demandas do empreendimento.

O Prof. Aziz Ab'Saber (1990) avalia que a Capela é reconhecida por sua dupla importância histórica, ao passo que ela apresenta os métodos convencionais de construção com paredes de taipa, também possui o estilo arquitetônico moderno da vanguarda paulista:

A base da capela é o passado; as paredes superiores e o telhado representam um estilo pseudo-colonial livre e simbólico, formando um conjunto de inusitada beleza estética. Uma concepção do passado, em estado de ruínas, acaba por ser aviventada por uma concepção reconstrutiva da lavra de um modernista sensível e criativo. [...] Taipas do passado; paredes de tijolos rebocados em estilo neocolonial ibero-americano; e, por fim, escadaria e amuradas modernistas. (Ab'Saber, 1990, s.p.)

O professor ainda cita e elogia o resultado da intervenção no edifício da Capela, definindo-o, também, como “[...] um híbrido, duplamente histórico.” e, ainda, de “[...] inusitada beleza estética [...]” (Ab'Saber, 1990, s.p.).

Porém, apesar de ser uma “[...] obra significativa tanto do ponto de vista histórico, artístico e arquitetônico, quanto tecnológico.” (Farah, 2012, p. 172), são poucas

as publicações que fazem referência específica à Capela do Morumbi como projeto de restauro arquitetônico do arquiteto Gregori Warchavchik³⁹.

É inevitável elaborar uma comparação entre o projeto de Warchavchik para a Capela do Morumbi e aqueles de restauro desenvolvidos pelo SPHAN, com referência em Viollet le Duc, já que estes foram realizados no mesmo período. Em processo de tombamento, é mencionado que o projeto de reabilitação da Capela gera controvérsia, pois não aderiu aos princípios tradicionais de restauração que, naquele período, exigiam uma abordagem de reconstrução; uma vez que apenas ruínas foram encontradas no local (PMSP/SMC/DPH/CONPRESP, 1992).

Invamoto (2012) sugere que, de alguma maneira, em ambos os casos, existe uma dose de criação, citando que “Chega a ser irônico que no trato da preexistência histórica, Warchavchik se difira do cânone estabelecido pelo SPHAN do mesmo modo como suas obras vanguardistas de toques internacionais em relação aos cariocas afeitos às curvas de nossa tradição colonial” (Invamoto, 2012, p. 313). Sendo também que, mesmo tendo sido construída em taipa, porém possivelmente no início do século XIX, não se tratava de uma construção advinda do ciclo bandeirista (PMSP/SMC/DPH/CONPRESP, 1992).

No caso da Capela, sem disfarçar a aplicação de novas soluções, e em oposição aos restauros desenvolvidos pelo SPHAN, também não tem como justificativa o retorno no tempo e a “[...] pureza da obra original [...]” (Invamoto, 2012, p. 313). Warchavchik optou por um partido livre na criação de um novo espaço, preservando as características de taipa encontradas e intervindo a partir delas com uma abordagem de projeto considerada contemporânea naquela época (PMSP/SMC/DPH/CONPRESP, 1992).

Segundo Farah (2012, p. 183):

A Capela teria sido encarada por Warchavchik como um caso de restauro em que o completamento, segundo a visão *giovannoniana*, deveria se dar através de neutro, e não como um caso em que, no completamento, formas arquitetônicas contemporâneas teriam o direito de se manifestar [...]? Ou Warchavchik teria compreendido o estilo constituído pelo sistema construtivo lógico e racional, que resultaria na possível recomposição de um dado momento

³⁹ Farah (2012) já citava essa questão, contudo após a publicação de sua tese, Invamoto, no mesmo ano, apresenta sua dissertação pela FAU USP. Anos depois Rodrigues, em 2017, apresenta sua tese, entretanto abarcando a Capela do Morumbi sob outro enfoque, o da ruína. Todas estas pesquisas foram utilizadas como referência na produção da presente dissertação.

da história – restauro estilístico – que predominava na atuação do então SPHAN no período, recompondo em “estilo” colonial a Capela, entendida como fazendo parte daquela identidade nacional tão valorizada naquela época no Brasil? É equivocado, porém, enquadrar sua atuação como um mero “restauro estilístico”, uma vez que o autor opta pela diferenciação dos elementos acrescentados e pela contenção nas formas adotadas.

Através das soluções empenhadas por Warchavchik, percebe-se que há uma diferenciação entre o primitivo e o existente e uma releitura contemporânea. Recuperando sua possível função original, a religiosa. E restabelecendo também, uma ideia de preservação do artefato arquitetônico em seu estado original, removendo as intervenções e acréscimos feitos posteriormente que não tem relação com a concepção primitiva do projeto original da edificação (Invamoto, 2012).

Apesar das diretrizes descritas nas principais cartas patrimoniais, recomendando a estabilização básica e a salvaguarda das ruínas, Warchavchik contrariou tais preceitos (D’Alambert, 2005).

Pelas razões já mencionadas, pelo nível de intervenção executado e as soluções aplicadas, há quem considere que o projeto da Capela não seja um projeto de restauro (Invamoto, 2012) e conforme Farah (2012, p. 173):

O ‘silêncio’ perante essa obra pode ser resultado de o projeto ser considerado, à época, uma reforma; isto é, algo sem valor para a atmosfera de esplendor da Arquitetura Moderna Brasileira. Tampouco o restauro, como campo disciplinar, era difundido no ambiente brasileiro, embora Warchavchik continuasse a ter contato com os arquitetos na Itália.

De acordo com a análise de Rodrigues (2017b) sobre a Capela do Morumbi, foram feitos esforços para incorporar ruínas pré-existentes de maneira compreensível, visando conservá-las em uma nova estrutura construída; levantando-se questões quanto à abordagem e ao tratamento das ruínas nos bens patrimoniais do Brasil.

Estas considerações remetem aos princípios expressos na Carta de Atenas (1931) e Carta de Veneza (1964) em relação a ruínas, nas quais se recomenda a anastilose (Rodrigues, 2017b). Além disso, a ausência de evidências científicas está alinhada com os principais postulados do restauro filológico, e com o que é preconizado na Carta de Veneza (1964). A qual, em seu Artigo 9º, destaca que a restauração é uma ação que se baseia no respeito “[...] ao material original e aos documentos autênticos.” (ICOMOS, 1964, p. 2), e acrescenta que ela deve cessar onde começa a suposição.

Em 1948, ano em que Warchavchik é contratado para desenvolver o projeto para o loteamento da Fazenda Morumbi, o arquiteto produz um detalhado levantamento⁴⁰, incluindo desenhos das elevações das paredes, mesmo arruinadas, em escala 1:100⁴¹. Renata Crespi, delega a Pietro Maria Bardi a responsabilidade pela decoração da Capela neste projeto, juntamente com Warchavchik, que seria encarregado do desenvolvimento do projeto de arquitetura e restauro.

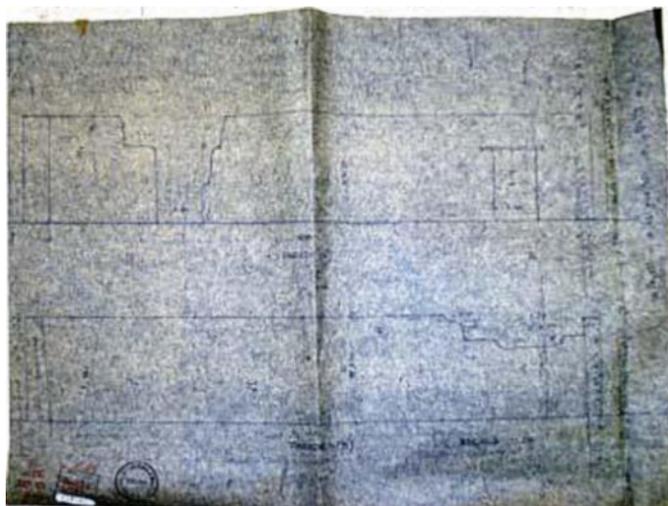


Figura 7: Projeto de Restauro – levantamento das ruínas. Fonte: Acervo da Biblioteca da FAUUSP apud Invamoto (2012, p. 316).

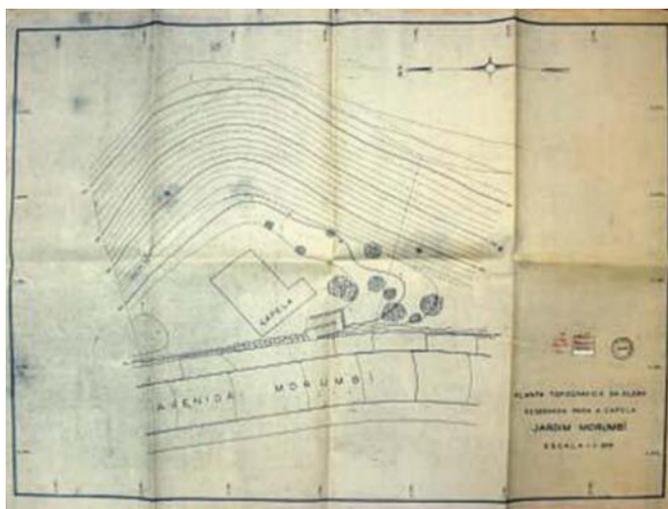


Figura 8: Projeto de Restauro – Levantamento planialtimétrico do local. Fonte: Acervo da Biblioteca da FAUUSP apud Invamoto (2012).

⁴⁰ Apresentado nas figuras 7 a 9.

⁴¹ Conforme consta em projeto aprovado do Processo nº 1990-0.032.266-9. In: PMS/SEGES/ARQUIP, 1949.

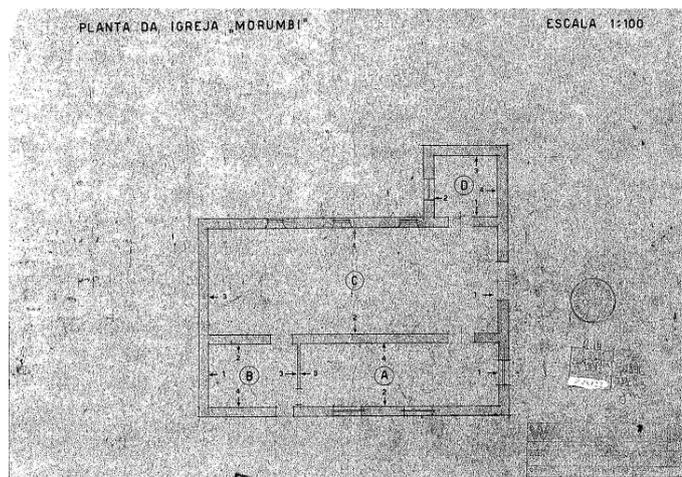


Figura 9: Projeto de Restauro – Levantamento métrico – Planta da “Igreja Morumbi”. Fonte: Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Acervo do “Loteamento Jardim Morumbi. São Paulo, 1948” apud Farah (2012).

Warchavchik, com a finalidade de atender à solicitação da empreendedora que o contratou, decide pela reconstrução da volumetria da edificação e recomposição do espaço religioso. Completando as ruínas remanescentes feitas de ‘formas tradicionais’ com materiais distinguíveis do ‘original’ (conforme expressões utilizadas por Farah, 2012).

Campos (1990), no entanto, situa no contexto o que possivelmente influenciou uma das razões decisivas para moldar as abordagens de restauração de Warchavchik. E resumiu o processo, e a tomada de decisão do arquiteto para a Capela do Morumbi, argumentando que Warchavchik teve a preocupação de tornar visíveis as taipas perfuradas pelos cabodás. Garantindo que a nova construção de tijolos, erguida sobre a terra socada, permanecesse recuada 8 cm em relação às paredes existentes. E cita que, tal influência, talvez, se deve à técnica restaurativa empregada em estruturas murarias romanas, observada durante os estudos de arquitetura do arquiteto em Roma (Campos, 1990).

No Memorial Descritivo⁴², e na solicitação de expedição de alvará de construção⁴³, apresentado à Prefeitura de São Paulo – Subprefeitura de Santo Amaro,

⁴² Documento confeccionado juntamente com o Projeto em Processo de nº 1.730/49 (número original, antigo) e/ou 1990-0.032.266-9 (número atualizado) em PMSP/SEGES/ARQUIP, 1949; para aprovação de plantas de “Restauro de uma Capela existente no Jardim Morumbí [sic] – Antiga Fazenda do Morumbi” (PMSP/SEGES/ARQUIP, 1949, s.p.).

⁴³ Documento que solicitava “aumentar e reformar uma capéla [sic].” (PMSP/SEGES/ARQUIP, 1949, s.p.).

no dia 06 de maio de 1949 pela Companhia Imobiliária Morumby, a intervenção é denominada por Warchavchik como um 'Restauro' (Memorial Descritivo. In: PMSP/SEGES/ARQUIP, 1949, s.p.). Esta denominação evidencia a sensibilidade e percepção do autor em relação à memória daquele artefato e ao potencial plástico da pré-existência (Rodrigues, 2017b). Ainda neste Memorial⁴⁴, que também está contemplado como conteúdo do Painel 9 da Exposição 'Taipa, Tijolo e fantasia' (PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990)⁴⁵, havia pequenos textos do arquiteto descrevendo o partido e intenções projetuais.

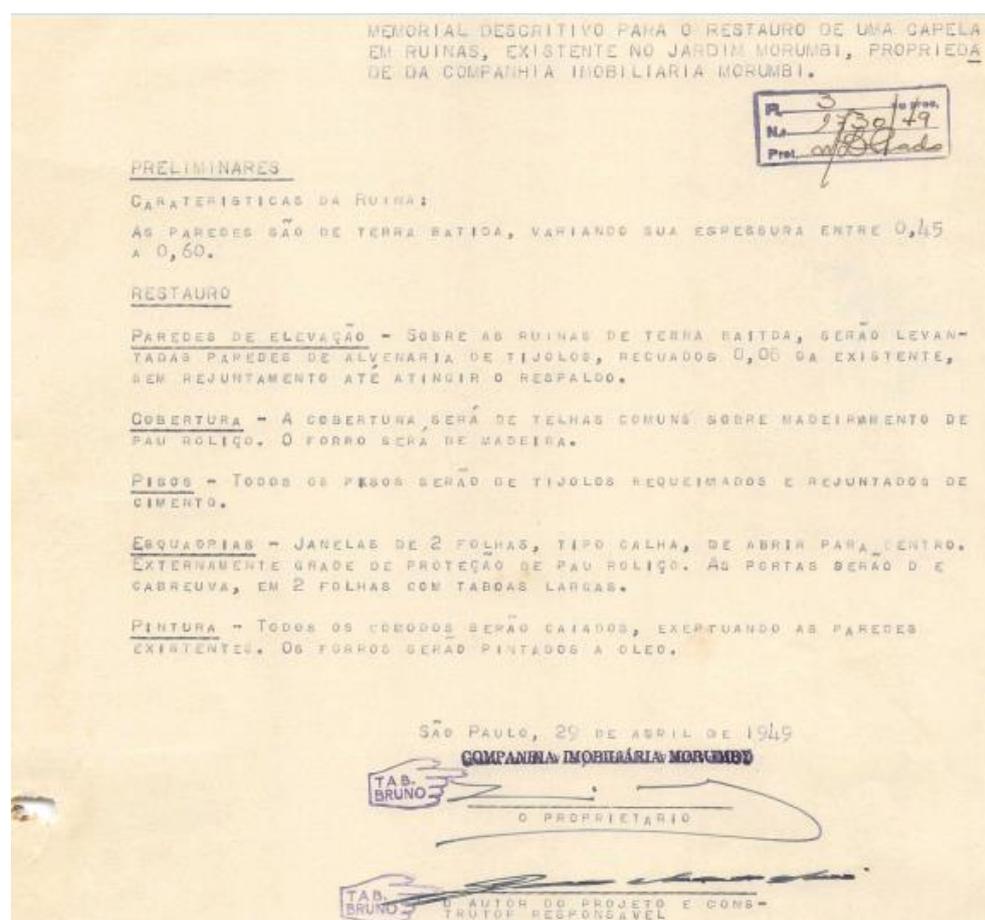


Figura 10: Trecho de Memorial Descritivo executado por Gregori Warchavchik. Fonte: PMSP/SEGES/ARQUIP, 1949, s.p..

Sendo assim, o projeto para o 'restauro de uma capela em ruínas'⁴⁶ (PMSP/SEGES/ARQUIP, 1949, s.p.) levanta, no entanto, como já mencionado, a

⁴⁴ Cujo trecho está apresentado na figura 10.

⁴⁵ Painel 9. In: PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC. Pasta Capela do Morumby. Exposição: Taipa, Tijolo e Fantasia, 1990, Boneco 1, 2 e 3.

⁴⁶ Ilustrado através das figuras 11 e 13.

discussão entre ser realmente uma intervenção de restauração ou uma reforma. O projeto prevê a preservação das ruínas caracterizadas como paredes de terra batida, com variação de espessura entre 45 e 60 cm, e a execução de novas paredes de alvenaria em tijolo de barro para completar as vedações.

Warchavchik deixou evidente toda a estrutura em taipa de pilão remanescente, e manteve também, os orifícios no qual ficavam os cabodás nas paredes. As novas paredes de completamento foram revestidas, caiadas⁴⁷, e recuadas em relação às de taipa aparente com um rebaixo de 8 cm. Tal medida foi possivelmente adotada para evitar a simulação da técnica construtiva primitiva e diferenciar a intervenção. Buscava-se, assim, contrastar as duas técnicas e os momentos históricos (PMSP/SEGES/ARQUIP, 1949).

Destinada à retomada do presumido uso primitivo religioso, e com a recomposição das paredes através de seu completamento com nova alvenaria, a edificação é dotada de altar, sacristia e batistério (Campos, 1990). Sendo que o altar estava posicionado na nave central. Em paralelo a esta nave única, ao lado esquerdo, localizava-se o espaço da sacristia; do lado oposto, encontrava-se o batistério e a torre, que se unem ao corpo da construção, constituindo o frontispício (Invamoto, 2012). No local do batistério encontram-se as pinturas murais criadas por Lúcia Suanê (1922 – 2020)⁴⁸, com assuntos relacionados ao sacramento do batismo (Campos, 1990).

Warchavchik opta por uma solução ‘exótica’ (Campos, 1990, s.p.) e horizontal. Recobrando toda a edificação com dois panos de telhado, ignora a torre, e ergue sobre ela uma sineira que remete à maneira a ‘*españada*’ das capelas hispano-americanas (Campos, 1990, s.p.).

O arquiteto propõe a instalação de portas em tábuas largas de madeira Cabreúva de duas folhas de abrir; e janelas de duas folhas, tipo calha, de abrir para o centro e com uma grade externa em madeira (PMSP/SEGES/ARQUIP, 1949). As portas

⁴⁷ Exceto as paredes de taipa remanescentes.

⁴⁸ Nascida em Águas Belas, Pernambuco, Lucia Suanê reside em São Paulo desde 1946, onde inicia sua prática artística utilizando a técnica de têmpera. Realiza sua primeira exposição individual em 1947. Em 1951, recebe o convite do Prof. Bardi para criar um afresco no batistério da Capela do Morumbi e participa da primeira edição da Bienal de São Paulo. No mesmo ano, é premiada no Salão Paulista de Arte Moderna e recebe o Prêmio de Aquisição Mário de Andrade. Ao longo de sua carreira, recebeu diversos prêmios, e suas obras fazem parte de várias coleções particulares ao redor do mundo, assim como acervos de museus (Catálogo, s.d.).

são providas de vergas em arco abatido. As janelas da fachada principal, possuem forma retangular e são protegidas por peças verticais em madeira (Campos, 1990). Farah (2012) estabelece uma associação da solução determinada para os vãos, ao afirmar que as aberturas apresentam semelhanças com as configurações das casas bandeiristas. Assim como Campos (1990), que cita que para as envasaduras, ao menos nas janelas grandes, Warchavchik procurou reproduzir os exemplares seiscentistas das remanescentes construções rurais paulistas. No entanto, sobre a porta de entrada principal, Campos (1990) afirma que a resolução foi inspirada em aberturas executadas em tempos posteriores, que estavam em moda no fim do século XVIII e no início do XIX.

A edificação ainda recebe uma nova cobertura em estrutura de madeira com entelhamento cerâmico, composto por telhas tipo capa e canal. E os revestimentos: de piso, em tijolos 'requeimados' e rejuntados de cimento; e de forro, em madeira pintada a óleo (PMSP/SEGES/ARQUIP, 1949).

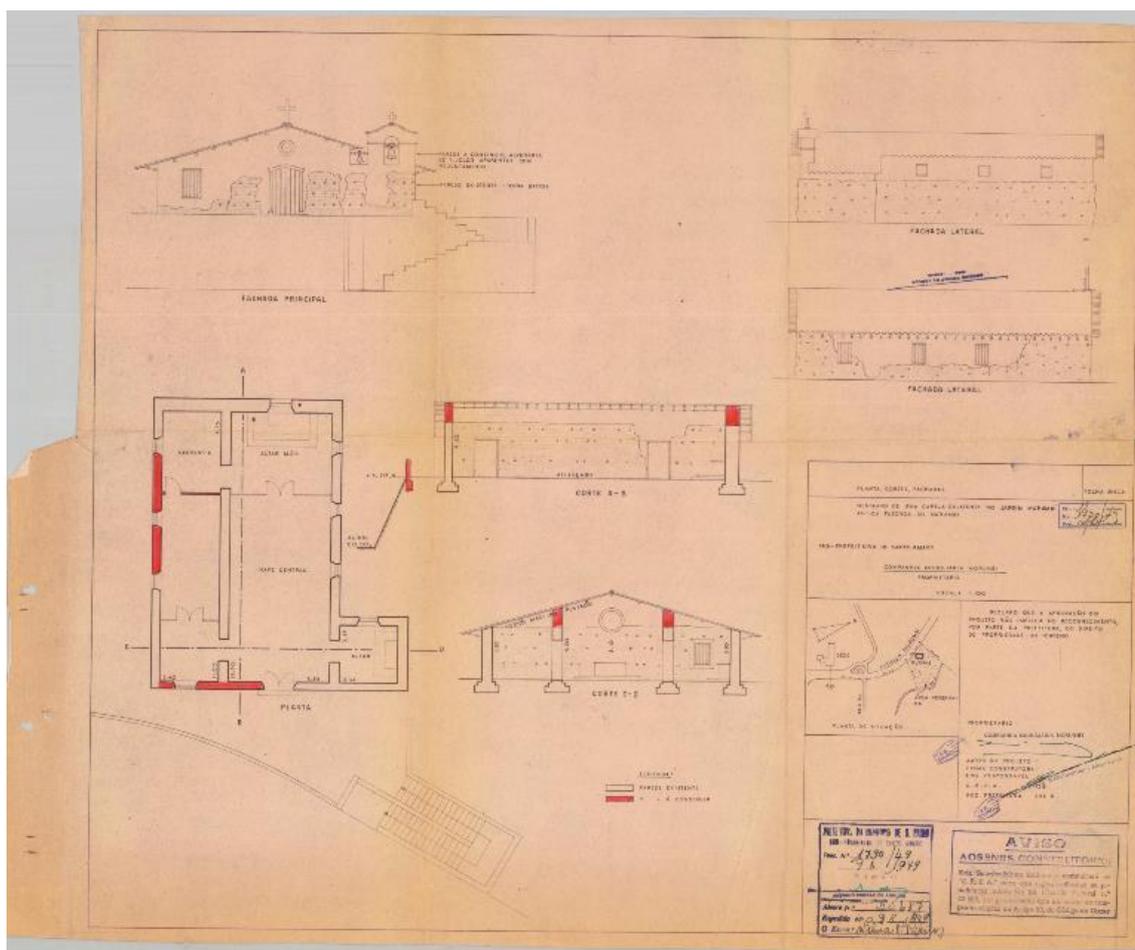


Figura 11: Prancha do Projeto submetido à Prefeitura de São Paulo. Fonte: PMSP/SEGES/ARQUIP, 1949.

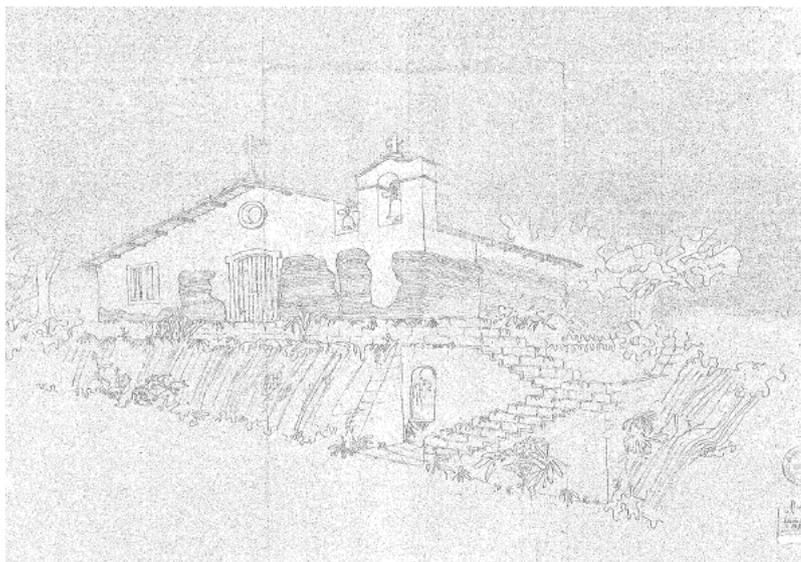


Figura 12: Projeto de Restauo – Perspectiva. Fonte: Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Acervo do “Loteamento Jardim Morumbi. São Paulo, 1948” *apud* Farah (2012).

Conforme informações presentes em uma cópia de carta de Bardi (s.d., *apud* Invamoto, 2012), Warchavchik teria solicitado a Lasar Segall⁴⁹, para executar uma pintura no local designado para o batistério. Porém um desentendimento com Bardi⁵⁰, teria inviabilizado o trabalho. Bardi questionou, durante sua visita ao local, se não causaria uma impressão estranha às pessoas o fato de um indivíduo de origem judaica criar e desenvolver uma pintura em um espaço religioso, e Segall, sentindo-se ofendido, se negou a executar o referido trabalho (Invamoto, 2012). Decide-se, então, pela artista Lúcia Suanê⁵¹ e a Capela é adornada com uma pintura mural no batistério, ilustrando com anjos, de traços indígenas, o momento do batismo de Cristo (PMSP/SMC/DPH/CONPRESP, 1992).

Em 31 de maio de 1949, sob processo de nº 2.053/49 (PMSP/SMC/AHM, 1949), Warchavchik comunica o início das obras de restauração, antes mesmo da aprovação do projeto ser emitida. Fato que se deu somente no início de agosto de 1949 (conforme constam em dados de: PMSP/SMC/AHM, 1949). A fundamentação utilizada baseava-se no Artigo 67º do Código de Obras Arthur Saboia, que determinava o prazo de 20 dias para a aprovação do projeto, a partir da data de protocolo. No entanto, após expirado esse prazo, o solicitante poderia dar início à obra mediante notificação prévia.

⁴⁹ Lasar Segall era concunhado de Warchavchik.

⁵⁰ O profissional contratado por Renata Crespi como decorador da Capela do Morumbi.

⁵¹ Acima referenciada.

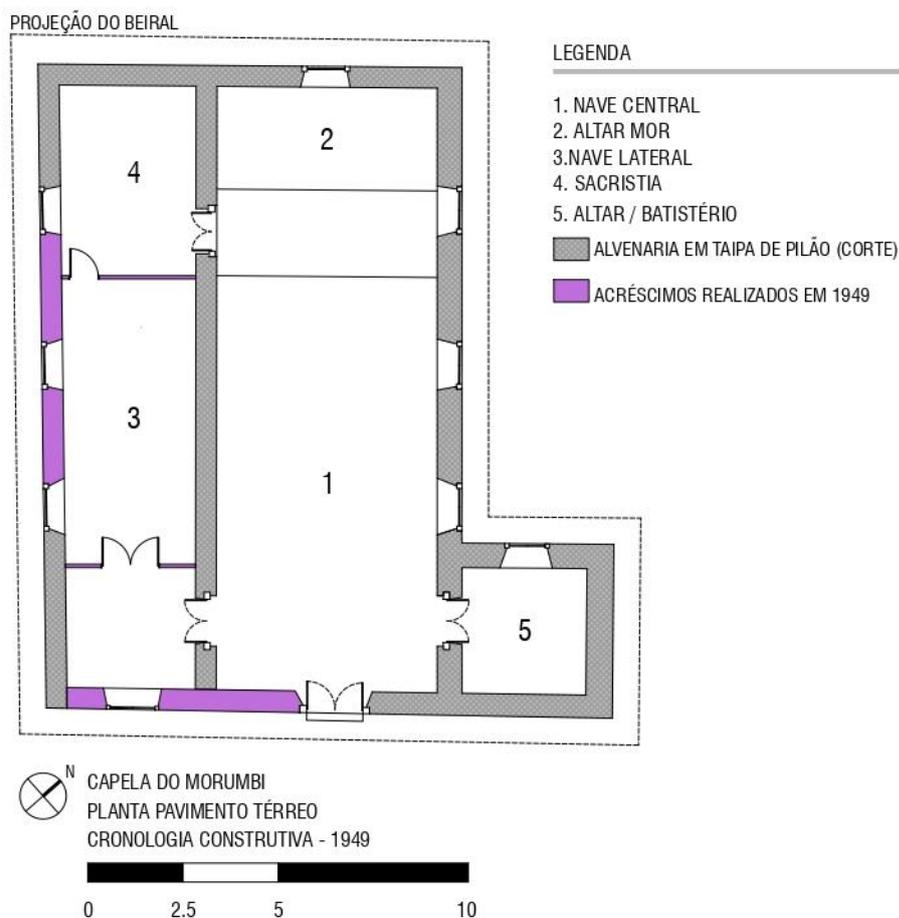


Figura 13: Capela do Morumbi, Planta da situação em 1949 do pavimento térreo com destaque para as intervenções realizadas por Warchavchik – Cronologia Construtiva. Fonte: Autora.

Em 1959, ao fim da obra de restauro, identifica-se o desinteresse de qualquer companhia privada em utilizar o imóvel, e a Capela entra em processo de deterioração. No ano de 1970, a Paróquia Nossa Senhora de Providência requereu à PMSP, através de um pedido de ocupação, que a Comunidade Paroquial Nossa Senhora da Providência fizesse uso do imóvel. Entretanto, a solicitação não foi considerada; assim como aconteceu em 1968 com o similar pedido da Cúria Metropolitana (PMSP/SMC/DPH/NDP. Pasta 03A.004-1).

O prédio permaneceu fechado até o ano de 1975, na ocasião em que a Cia. Imobiliária Morumby repassou alguns terrenos para a PMSP, deixando os edifícios sob a guarda do DPH, vinculado à Secretaria de Cultura do Município de São Paulo⁵², reconhecendo-os como um patrimônio arquitetônico e cultural

⁵² Recém-criada à época.

(PMSP/SMC/DPH/CONPRESP, 1992). Em pesquisa histórica-documental, localizou-se o documento formalizando que:

[...] a Prefeitura do Município de São Paulo é legítima proprietária de um imóvel, situado à Avenida Morumbi, conhecido por 'Capela dos Escravos de Morumbi' [...] na qualidade de responsável pelo expediente da Secretaria Municipal de Cultural, recebia, como de fato recebido tem, a administração do imóvel. (PMSP/SMC/DPH/CONPRESP, 1992, p. 157).

O primeiro pedido de tombamento da Capela, para o CONDEPHAAT, foi realizado em 1974. Tendo sido a solicitação feita pelos representantes da Sociedade Amigos de Bairro da Cidade Jardim, após denúncias sobre seu precário estado conservativo (PMSP/SMC/DPH/CONPRESP, 1992). A votação aconteceu em abril de 1975, tendo como resultado um empate, sendo que Luís Saia, como presidente, que deveria dar o voto final. Saia decide pelo não tombamento e, conforme menciona Invamoto (2012), devido à Capela ser uma invenção completa, não justificava, assim, sua preservação no âmbito estadual.

Segundo o relato de Invamoto (2012), a atitude do CONDEPHAAT revela a falta de compreensão do projeto de restauro e recuperação como um “[...] ato histórico [...]” (Invamoto, 2012, p. 323). E, além disso, mostra a permanência oculta do modelo estilístico subjacente à crítica de não incorporar ao projeto de restauro, técnicas construtivas tradicionais disfarçadas. Esse paradigma reafirma uma concepção modernista em relação aos monumentos, conforme previamente explorado por Cerávolo (2010), Mayumi (2005) ou pela própria Invamoto (2012).

Em parecer⁵³ contido no pedido, indeferido, de tombamento pelo CONDEPHAAT, Carlos Lemos, que foi o relator do processo de 1974, argumenta com precisão:

Sob o ponto de vista histórico, artístico ou arquitetônico nada podemos descobrir de importante que possa justificar de modo plausível o pretendido tombamento. Da arquitetura antiga de taipa de pilão praticamente nada mais há, devido às sucessivas reformas e adaptações. A principal intervenção, feita pelo arquiteto Warchavchic [sic], desfigurou-a completamente, impedindo, praticamente, a reversão ao feito original. Quanto ao valor histórico, ignoramos fatos ou eventos de interesse social ou cultural que realmente justifiquem a inserção daquela construção rural nos livros do tomo deste CONDEPHAAT. (PMSP/SMC/DPH/CONPRESP, 1992, p. 113)⁵⁴

⁵³ Tal parecer pode ser verificado nos anexos da presente dissertação.

⁵⁴ Informação: C.T.E.T. - 146/74, em 27/12/1974, assinada por Carlos Lemos – arquiteto.

Segundo Invamoto (2012), o episódio do primeiro indeferimento é bem resumido:

A um só tempo, o arquivamento do processo silenciou sobre uma demanda da sociedade civil com relação a um elemento referencial para o bairro, descartou a intervenção de Warchavchik, considerando-a descaracterização – que inviabilizara a “reversão ao feito original” - e assumiu uma noção antiga de patrimônio, na qual o valor histórico se resume a fatos ou eventos testemunhados pelo bem material. (Invamoto, 2012, p. 292).

As figuras 14 e 15 abaixo apresentam as condições conservativas, na qual fora encontrada a Capela em 1976.



Figuras 14 e 15: Vistas externa e interna da Capela do Morumbi, em 1976. Fonte: Fotos de José Reiche Bujardão. *In: PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo e Acervo do Centro de Documentação do Museu da Cidade de São Paulo.*

Em 1978, a Capela recebe levantamento e investigação dos danos e patologias, com devida análise e avaliação de seu estado conservativo.

Antes de abri-la ao público são realizadas adaptações, já tendo em vista o uso de caráter expositivo. E assim, em 1979⁵⁵, a Capela recebe uma reforma. Em que foram construídos, no local em que correspondia à sacristia na nave lateral, os ambientes de apoio, tais como: os sanitários, o depósito, e a copa em forma de caracol de paredes de concreto (PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a). A nave central, por sua vez,

⁵⁵ O projeto foi concebido pelo DPH e a obra realizada pela Sociedade de Comércio e Engenharia Marvic Ltda. (Rodrigues, 2017b). A figura 19, decorrente de desenho desenvolvido pela autora desta dissertação, representa a Capela conforme projeto de reforma de 1979, e na qual se apresenta atualmente.

além de ter seu altar removido⁵⁶, foi convertida em um espaço de apresentações para a execução de eventos culturais de menor escala, como: concertos de câmara e peças teatrais (PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a e Invamoto, 2012).

Algumas imagens do levantamento realizado em 1978, antes da reforma, são possíveis de serem verificadas nas figuras 16 a 18, abaixo.

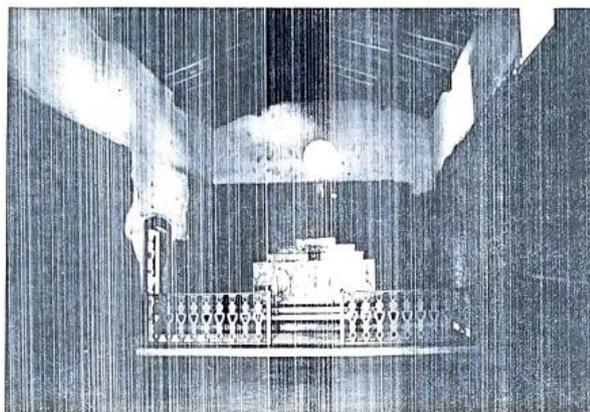


Figura 16: Vista do interior da nave em 1979, antes do início das obras. Fonte: PMSP/SMC/DPH/NDP. Pasta 03A.004-1.

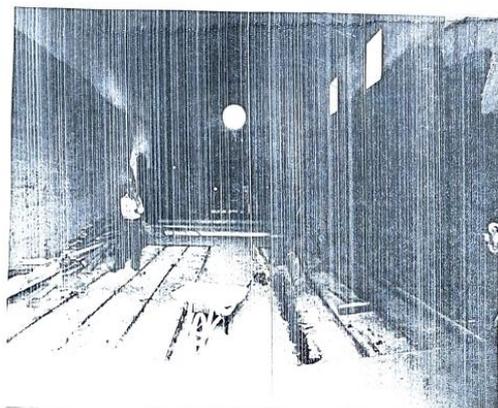


Figura 17: Retirada do piso madeira para colocação da tubulação elétrica, 1979. Fonte: PMSP/SMC/DPH/NDP. Pasta 03A.004-1.

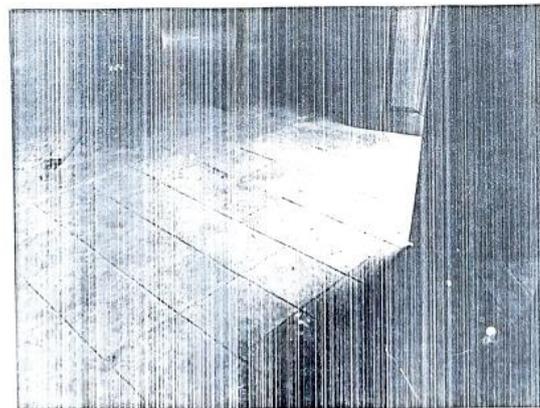


Figura 18: Detalhes de colocação da pedra mineira na nave central, 1979. Fonte: PMSP/SMC/DPH/NDP. Pasta 03A.004-1.

Campos (1990) revela que as soluções empenhadas na reforma parecem remeter a um maneirismo formal herdado do brutalismo paulista, movimento

⁵⁶ Durante o processo de pesquisa para a presente dissertação, não foi possível localizar o paradeiro do altar, do guarda-corpo e dos demais elementos decorativos e bens integrados da nave central. Esses elementos, projetados e implementados por Warchavchik, foram removidos durante a obra de reforma executada em 1979. Desde então, o destino físico desses elementos permanece desconhecido, não sendo possível determinar se foram descartados, ou preservados e estão armazenados em algum local específico.

arquitetônico que vigorou durante as décadas de 1960 e 1970. Entretanto, questiona certas abordagens adotadas nos trabalhos de revitalização. Uma vez que os muros de taipa foram perfurados para a inserção de aberturas circulares, e as áreas correspondentes aos sanitários foram revestidas internamente; violando assim, o princípio defendido por Warchavchik, de não comprometer a integridade das estruturas originais (Campos, 1990).

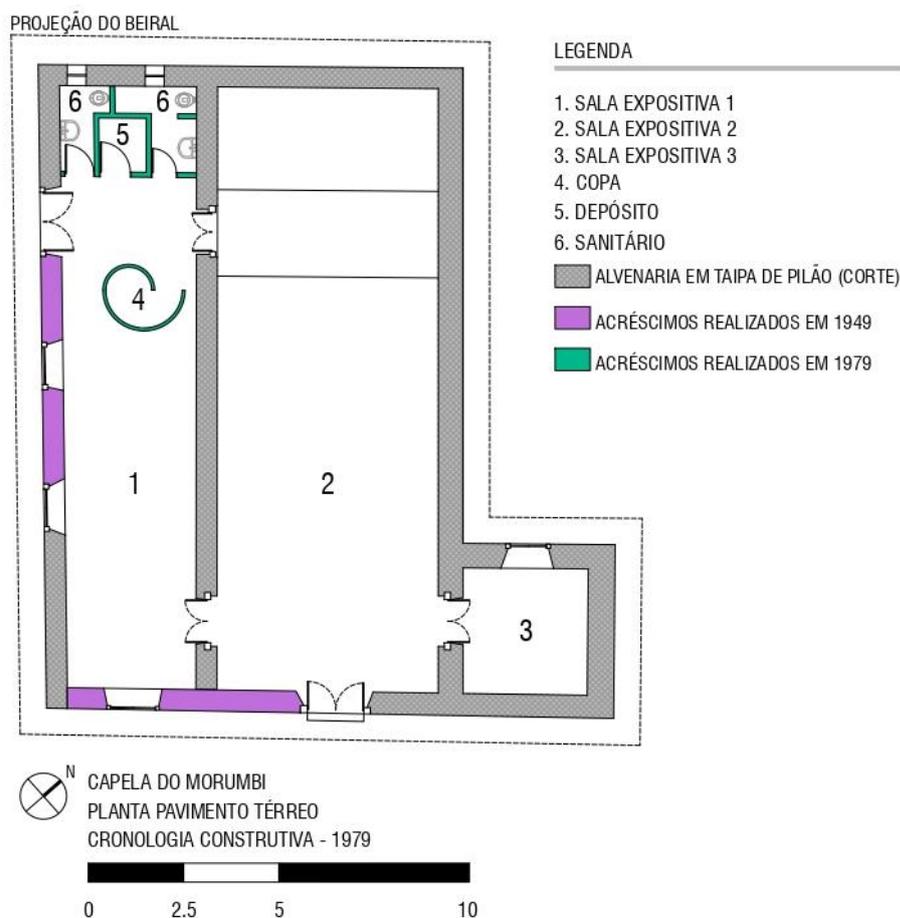


Figura 19: Capela do Morumbi, Planta do atual pavimento térreo com destaque para as intervenções realizadas em 1979 – Cronologia Construtiva. Fonte: Autora.

Após reforma, a inauguração da Capela do Morumbi aconteceu em 25/01/1980 como parte das celebrações do dia de aniversário da cidade de São Paulo (PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a). E desde então, está aberta ao público para visitação. Tendo recebido nova reforma em 2002, a qual contemplava: a recuperação do madeiramento de algumas janelas, a retirada de entulhos da sala principal, a remoção de tinta látex aplicada em trecho de parede da sala central, e a recuperação dos canteiros da entrada lateral e da área externa (PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990b).

Ainda não sendo tombada por nenhuma esfera patrimonial⁵⁷, alguns membros da STPRC (Seção Técnica de Projeto, Restauo e Conservação)⁵⁸, criticaram o projeto de reforma da Capela. Alegando que, inserir instalações hidráulicas para o interior do imóvel, poderia gerar algum impacto negativo e potencial risco para as paredes primitivas em taipa de pilão (Invamoto, 2012).

Invamoto (2012) cita que naquele momento a SMC considerava interessante o tombamento da Capela do Morumbi, e que essa proteção poderia significar o reconhecimento de seu valor cultural; protegendo assim a edificação de ameaças de demolição.

Sendo assim, em 1982, a salvaguarda da edificação por meio do tombamento foi novamente solicitada ao CONDEPHAAT, desta vez pela SMC; visto que o CONPRESP ainda não havia sido criado⁵⁹, ante argumentação de seu alto valor histórico e cultural, como medida de interesse público, considerando que o imóvel foi devidamente restaurado e transformado em Casa Museu e estava sob cuidados de preservação e manutenção pela SMC (PMSP/SMC/DPH/NDP. Pasta 03A.004-1).

Carlos Lemos é destinado novamente para ser o relator do processo e, assim como em 1974 em que indeferiu a solicitação, o fez em 03 de novembro de 1983 sob o parecer desfavorável ao pedido de tombamento⁶⁰:

Aquele renomado arquiteto, no entanto, não teve preocupação alguma, nas duas intervenções, em ater-se às regras técnico-construtivas próprias da arquitetura tradicional paulistana, fazendo ali verdadeiras invenções que agora não vale a pena comentar, ficando assinalado somente que a capela, em sua conformação atual, não filia-se a qualquer corrente arquitetônica do passado, parecendo ter sido inspirada em exemplares hispano-americanos. [...]. Sabemos, também, que hoje as recomendações internacionais não toleram o aproveitamento de ruínas no intento de valorizá-las criando novos espaços úteis, ainda mais quando nessa intervenção recorre-se à “unidade estilística”, isto é, apela-se à imitação de soluções próprias do tempo do monumento aproveitado. (PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a, s.p.; PMSP/SMC/DPH/NDP. Pasta 03A.004-1)

⁵⁷ Não apresentava, à época desta reforma, diretrizes técnicas a seguir para realizar qualquer intervenção. Embora a equipe de projeto do DPH ser a responsável pela preservação da edificação,

⁵⁸ Setor interno ao DPH.

⁵⁹ Lei Nº 10.032 de 27 de dezembro de 1985. Art. 1º São Paulo, (1985) - Fica instituído o Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (CONPRESP), órgão colegiado de assessoramento cultural integrante da estrutura da Secretaria Municipal de Cultura.

⁶⁰ O documento do parecer completo pode ser verificado nos anexos da presente dissertação.

Lemos, no parecer emitido em 1983, também argumenta que, uma vez que a propriedade do imóvel estava sob posse do município, e este já estava naturalmente empenhado em preservá-lo, isso seria por si só um fator suficiente para garantir a proteção das paredes históricas em taipa (PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a, s.p.; PMSP/SMC/DPH/NDP. Pasta 03A.004-1). E assim, o processo foi encerrado e arquivado.

Ainda nos anos 1980, a Capela do Morumbi acolheu uma variedade de eventos culturais, tais como: performances musicais e exposições de arte em menor escala. Entretanto, não havia um plano definido para sua utilização específica (Faria; Somma Junior, 2006).

Nos estudos e definições sobre quais imóveis fariam parte do circuito de Museus de São Paulo, Arruda (2014) comenta sobre a arquitetura e a materialidade da Capela. Segundo a autora, essas paredes mantinham a essência dos materiais encontrados nas antigas casas coloniais. O que, de alguma maneira, ressoava a valorização da técnica construtiva da taipa de pilão na forma de um testemunho material de destaque da história paulistana, o qual a DIM⁶¹ (Divisão de Iconografia e Museus) estava consolidando.

No ano de 1987, o DPH realizou outra significativa intervenção de preservação, que abrangia a restauração do telhado (Invamoto, 2012). E de maneira mais estruturada, em 1991, recebe oficialmente a destinação de servir como local para exposições de arte contemporânea. Durante esse período, são concedidas permissões a outras pessoas e instituições não ligadas a DIM para administrar a programação de algumas de suas edificações históricas.

E como resultado, a edificação denominada Capela do Morumbi torna-se a sede do projeto que exhibe somente arte contemporânea do tipo instalação (Arruda, 2014).

Quando se põe à frente o tema da arte contemporânea, abre-se um grande leque de manifestações. Uma vez que, de acordo com as explanações de Faria e

⁶¹ A Divisão de Iconografia e Museus do Departamento do Patrimônio Histórico da cidade de São Paulo foi estabelecida com uma estrutura de acervo de patrimônio material, móvel e imóvel, que não podia ser reproduzida em outros museus urbanos do Brasil. Sem referências para se orientar, a instituição foi trilhando seu próprio percurso, assim como seu êxito mais recente, o Museu da Cidade de São Paulo (Arruda, 2014).

Somma Junior (2006), em conformidade com os princípios das expressões artísticas modernas, a atualidade enaltece a pluralidade e tudo aquilo que, de alguma maneira, desafia padrões estabelecidos e imutáveis. E, desta forma, para a Capela do Morumbi, optou-se pelos dispositivos visuais plásticos denominados ‘instalações’. Opção esta que também vem ao encontro dos preceitos de ideia de ocupação dos equipamentos culturais dos Museus da Cidade de São Paulo⁶² (MCSP); em que se considera a vocação de cada imóvel.

Dentro dos propósitos do Programa Curatorial para a Capela do Morumbi, que desde o início dos anos 1990, almejou estabelecer tal espaço como um local para promover a criação de trabalhos do tipo *site-specific*⁶³ (Relatório de Exposição. In: PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 2015). No caso da Capela, o desenvolvimento das instalações deveria estabelecer com êxito, as relações com a arte exposta, seu abrigo imóvel e a história contida nele (Arruda, 2014).

A instituição formal do MCSP foi estabelecida em 15 de julho de 1993⁶⁴, com o plano de ser implementada a partir do aniversário da fundação da cidade, em 25 de janeiro de 1994. O imóvel da Capela do Morumbi estava incluso na rede de edificações históricas do projeto (Arruda, 2014).

Arruda (2014) relata que o objetivo do projeto de criação do MCSP era ocupar os imóveis como ‘aparelhos culturais’ (Arruda, 2014, p. 77). No entanto, durante o período inicial de funcionamento do projeto, surgiram dúvidas sobre a importância do conjunto de casas como acervo arquitetônico. Como por exemplo, se a programação realmente interagia de forma a destacar os imóveis; ou se as instalações *site-specific*, que deveriam ser projetadas para a Capela do Morumbi, foram bem-sucedidas em estabelecer relações com o respectivo espaço.

A iniciativa para o processo de proteção legal do patrimônio denominado Capela do Morumbi, assim como da Fazenda *Morumbi*, pelo CONPRESP, foi iniciada em 26 de junho de 1992. A partir da solicitação apresentada por Eduardo Matarazzo

⁶² Estabelecido em 1993, com a finalidade de aprimorar a organização da contínua análise da memória e da história de São Paulo. O Museu da Cidade de São Paulo, intensifica as atividades realizadas pela Divisão de Iconografia e Museus, na divulgação de suas coleções e na utilização de seus equipamentos arquitetônicos. Permitindo uma atuação mais sistemática e ampla junto à comunidade (Arruda, 2014).

⁶³ Trabalhos produzidos especificamente para aquele espaço, e que estimulem uma reflexão entre arte contemporânea e patrimônio histórico.

⁶⁴ Durante a administração de Paulo Maluf, enquanto Prefeito da cidade de São Paulo.

Suplicy⁶⁵ (PMSP/SMC/DPH/CONPRESP, 1992). Em reunião, e com decisão unânime dos conselheiros presentes, resolvem pela abertura de seu processo de tombamento, conforme Resolução Nº 04/92, pela significativa importância histórica e ambiental que apresentam. A intervenção de Warchavchik não é o motivo para o tombamento, e sim o oposto. Neste momento, o CONDEPHAAT já havia rejeitado duas solicitações de tombamento, conforme explanado anteriormente.

Uma pesquisa realizada no início dos anos 1990, originou um atualizado estudo e tentativa de valorização cultural da Capela através de novo pedido de registro, feito em 1992, para o órgão patrimonial municipal de São Paulo – o CONPRESP (Rodrigues, 2017b). A proposta de tombamento da Fazenda Morumbi – Casa sede e Capela é embasada em uma extensa investigação. Utilizando o material existente desenvolvido para a exposição inaugural, ocorrida em 1990 na Capela, intitulada ‘Taipa, Tijolo e Fantasia’⁶⁶, desenvolveu-se esta investigação, que resultou em análises históricas, contextualizações e pareceres. Recorreu-se a fontes primárias de registros de cartórios, periódicos e documentos variados; além de levantamentos de projetos, iconografia e documentação técnica.

Apesar de a minuta de Resolução de tombamento, apenas sugerir a preservação dos afrescos feitos no batistério e da taipa remanescente; a versão final da Resolução de Nº 11/CONPRESP/2005 foi alterada após votação pelo conselho, e a referida resolução é aprovada⁶⁷. Assim, o tombamento dos imóveis, Capela do Morumbi e Casa Sede da Antiga Fazenda Morumbi, passou a vigorar em 23 de dezembro de 2005. Com relação a Capela, a edificação foi considerada como um todo; conforme segue:

CONSIDERANDO o inestimável valor histórico e documental das taipas da Capela do Morumbi e da Casa Sede como construções remanescentes da antiga Fazenda Morumbi, propriedade rural produtora de chá da Índia no século XIX, cujo loteamento na década de 1950 deu origem ao bairro Jardim Morumbi;

CONSIDERANDO o valor tecno-constutivo representado pelos restos aparentes dos muros de taipa de pilão da Capela do Morumbi e das paredes de taipa do casarão como testemunhos de um “saber-fazer” hoje desaparecido;

⁶⁵ Vereador à época, e já havia respaldado a proposta da Sociedade Amigos da Cidade Jardim no primeiro pedido de proteção ao CONDEPHAAT.

⁶⁶ Cujo material foi acessado para desenvolvimento desta pesquisa acadêmica.

⁶⁷ Conforme ofício de aprovação do presidente à época, José Eduardo de Assis Lefèvre. Cujo documento pode ser verificado nos anexos da presente dissertação.

CONSIDERANDO a importância referencial e paisagística da Capela do Morumbi para o Patrimônio Cultural e Ambiental daquela região da cidade de São Paulo;

RESOLVE:

Artigo 1º - TOMBAR os imóveis conhecidos como Capela do Morumbi, localizado na Avenida Morumbi nº 5387 (Setor 300, Quadra 055, Área Municipal) [...]

Parágrafo Primeiro – No lote da Capela do Morumbi o tombamento compreende a preservação integral da edificação, conforme desenho em anexo, incluindo:

- a) Muros aparentes de taipa de pilão;
- b) Acréscimos inseridos na década de 1950; e
- c) Afrescos de autoria da artista plástica Lúcia Suanê, existentes nas paredes da sala lateral esquerda da Capela, chamada de batistério. (Resolução Nº 11/CONPRESP/2005, s.p.).

A figura 20, abaixo, é referente ao croqui ilustrativo que indica os elementos tombados pela referida resolução, e que faz parte de anexo de tal documento.

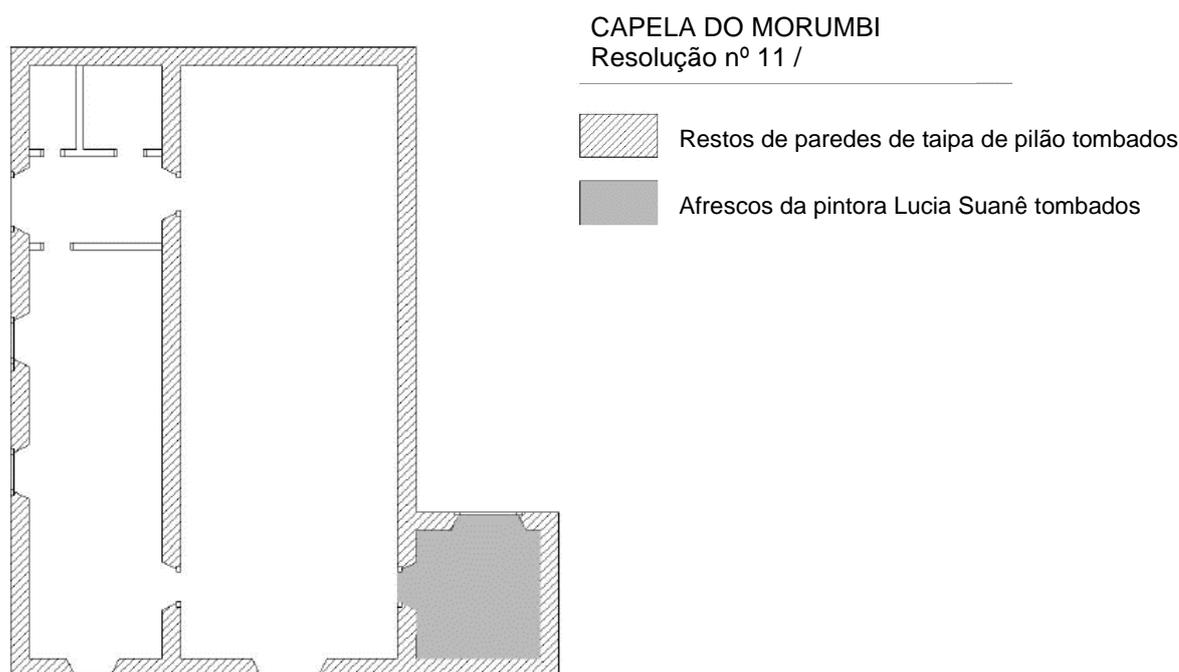


Figura 20: Croqui esquemático da Capela — pavimento térreo. Fonte: RESOLUÇÃO Nº 11 / CONPRESP / 2005.

A resolução também estabelece orientações para futuras intervenções na construção: a) Não será permitida a adição de elementos ao imóvel tombado; b) A estrutura da edificação deve ser preservada, permitindo intervenções relacionadas a novos usos ou programas, desde que devidamente justificadas em um projeto de

restauração e sujeitas à aprovação prévia do CONPRESP; c) Toda alteração nas áreas exteriores da Capela, compreendendo os jardins, os muros de fecho e o arrimo e escadaria, necessitará ser submetida a um projeto de paisagismo que será avaliado e aprovado previamente pelo CONPRESP (Resolução nº 11/CONPRESP/2005). Além disso, na área circundante, foi estabelecido um limite de altura para construções futuras, limitando-se como altura máxima o ponto mais elevado da Capela, com o propósito de preservar sua visibilidade e ambiência (Resolução nº 11/CONPRESP/2005).

O feito do tombamento da Capela do Morumbi resulta em um dos únicos projetos de Warchavchik que passou por um processo detalhado, com estudos específicos, para obter o tombamento oficial no âmbito municipal, e não em *ex-officio*⁶⁸.

Conclui-se que há uma contradição no tombamento da propriedade, ao mencionar que, entre todas as obras do arquiteto Gregori Warchavchik tombadas, a Capela do Morumbi é o único edifício datado após a década de 1930. E que, no entanto, somente não teve reconhecimento como patrimônio cultural pelo CONDEPHAAT, devido à intervenção do arquiteto (Invamoto, 2012).

⁶⁸ “Tombamento *ex-officio* - Parágrafo Único - O tombamento deverá recair de ofício sobre bens já tombados pelos poderes públicos federal e estadual. (Lei nº 10.032/85 alterada pela Lei nº 10.236/86)” (São Paulo, 2008).

2.4. Caracterização e avaliação da situação conservativa atual do artefato

Esta seção da presente dissertação, corresponde à aplicação do instrumental arquitetônico crítico, metodológico e conceitual que faz parte do processo de projeto e/ou de outro trabalho documental relacionado ao patrimônio cultural material. Também apresenta as fichas de levantamento do patrimônio material⁶⁹, na seção 2.4.2. Levantamento do Patrimônio Material. As quais são compostas por duas análises complementares entre si, e que embasarão as avaliações aqui desenvolvidas, são elas: 1. Da caracterização do imóvel, analisado em relação ao sistema construtivo e seus componentes, considerando características físicas, histórico e demais informações relevantes para a compreensão da importância do imóvel; e 2. Da avaliação, que consiste na identificação e análise dos danos encontrados, bem como na avaliação de sua condição atual de conservação e preservação.

As análises aqui apresentadas foram fundamentadas na configuração do artefato arquitetônico após o restauro desenvolvido, conforme o projeto de restauro do arquiteto Gregori Warchavchik, e não em seu estado primitivo de ruína.

Para desenvolver a caracterização é preciso levar em consideração a importância histórica, cultural e arquitetônica da edificação. Através da análise do processo evolutivo, da leitura da cronologia construtiva e da avaliação das técnicas construtivas. Considerando elementos arquitetônicos, ou materiais percebidos em *vistoria in loco*.

A avaliação⁷⁰ da situação conservativa e de preservação atual da Capela do Morumbi, consistiu no diagnóstico e realização de levantamentos sobre a existência, ou ausência, de danos e patologias presentes no bem imóvel, e das alterações realizadas ao longo de sua existência. Os danos e intervenções foram identificados através da observação, inspeção visual, avaliação das imagens feitas em levantamento fotográfico em campo, e análise de iconografia e pesquisas histórica e documental. Deste modo, foi possível avaliar o grau dos danos e alterações encontrados, e conceituar se o estado

⁶⁹ As fichas apresentadas são baseadas nas 'Fichas de Levantamento do Patrimônio Material' produzidas pelo escritório de arquitetura INGÁ Arquitetura e Restauro, especializado em Restauração arquitetônica e trabalhos relacionados à arquitetura histórica e ao patrimônio cultural material edificado, no desenvolvimento de diagnósticos, laudos e de RAIPM (Relatório de Avaliação do Impacto ao Patrimônio Material) para o IPHAN e/ou outros órgãos e instituições.

⁷⁰ Considerada aqui nesta pesquisa com metodologia embasada em trabalhos, profissionais e acadêmicos, relacionados ao patrimônio material edificado.

conservativo do imóvel é bom/satisfatório, regular, precário ou irrecuperável. Ainda foi considerado o estado de preservação através das classificações de: inalterado, alteração regular, grande alteração ou descaracterizado.

2.4.1. Critérios de avaliação do estado de conservação em edificações históricas

Como forma de elaborar critérios de análise do estado de conservação da edificação, foi utilizado como referência o método Matriz GUT⁷¹. Deste modo a classificação envolve os seguintes aspectos:

a. O nível de incorporação ou influência dos elementos que foram adicionados ou suprimidos em relação ao conjunto primitivo – de acordo com material obtido em pesquisa histórica ou relatos orais; b. As observações acerca das patologias dos materiais, elementos arquitetônicos em geral e sistema estrutural; c. reconhecimento dos agentes de deterioração, sejam eles: externos, resultantes de processos físicos, químicos, biológicos e/ou humanos; intrínsecos à construção, em decorrência de soluções projetuais ineficientes ou técnicas construtivas frágeis à determinadas circunstâncias; e/ou causados pelo uso, ocupação e manutenção do imóvel; d. A gravidade da patologia; e. A possibilidade de recuperação; f. A urgência em seu tratamento; g. A suscetibilidade ao impacto futuro.

Os danos e avarias existentes em uma edificação podem ter origem diversas, dentre as quais, pontuam-se:

- Influências externas provenientes de naturezas distintas, como: vibrações, choques mecânicos, dilatação térmica⁷², intempéries ou ações antrópicas, apodrecimento e ressecamento de peças em madeira⁷³, fratura nas peças que compõem a cobertura⁷⁴;

⁷¹ Matriz GUT: Esse método considera a Gravidade (G), a Urgência (U) e a Tendência (T) dos problemas identificados se ampliarem. Para esta avaliação, o método utiliza de valores que são atribuídos a cada dano inspecionado, para determinar níveis de criticidade em relação aos problemas apresentados (Kepner; Tregoe, 1981).

⁷² Fator que pode provocar fissuras se o encontro entre as paredes e lajes não contar com um encunhamento adequado.

⁷³ Ocasionalmente flechas e enfraquecimento da sustentação das telhas, deslocando-as e causando infiltrações.

⁷⁴ Prejudicando o funcionamento de todo o sistema construtivo da edificação.

- Em decorrência de falhas no dimensionamento projetual ou erros executivos, sendo: aterros mal compactados; fundações mau dimensionadas⁷⁵; uso inadequado da estrutura; ausência de impermeabilização ou falhas dos sistemas de escoamento do solo⁷⁶; ausência de vergas e contra vergas nos vãos, principalmente de esquadrias⁷⁷; esforços cortantes⁷⁸; resistência mecânica entre os materiais componentes⁷⁹; mau dimensionamento e funcionamento do sistema de captação e escoamento de águas pluviais⁸⁰; má escolha na especificação de materiais; e erros projetuais para os revestimentos⁸¹;

- Depreciação, abandono, ausência de manutenção periódica e contínua.

Como mencionado anteriormente, foram listados os principais danos e patologias que podem ocorrer nos materiais, sistemas construtivos e elementos constitutivos comumente encontrados em uma edificação. Todavia, também podem ser identificados outros componentes arquitetônicos, como ornamentações e elementos decorativos executados em argamassa nas fachadas, peitoris, platibandas, vitrais em ferro e vidro, gradis ornamentados em ferro, e pintura artística em peças cerâmicas. Bem como, marquises e cúpulas em diversas materialidades, que igualmente podem demonstrar danos e fragilidades de natureza diversas.

Levando-se em conta os aspectos e os danos que podem existir, o estado de conservação de uma edificação classifica-se como estado: satisfatório/bom, regular, precário ou irrecuperável. Detalhados a seguir, conforme o Quadro 2:

⁷⁵ Observadas através dos recalques diferenciais, afundamentos desiguais das fundações, fissuras e rachaduras nos trechos inferiores.

⁷⁶ Podendo gerar infiltrações e umidade ascendente nos embasamentos das edificações.

⁷⁷ Causando fissuras e trincas localizadas.

⁷⁸ Podem provocar fissuras e/ou rachaduras.

⁷⁹ Podendo causar deformações nas juntas.

⁸⁰ Calhas, rufos e condutores.

⁸¹ Podendo provocar, trincas superficiais, estufamentos, deslocamentos e/ou descolamentos, assim como a desagregação ou desgaste das camadas.

Quadro 2 – Sistematização do estado de conservação de edificações históricas. Fonte: Desenvolvido e adaptado pela autora.

| Classificação do estado de conservação | Dano existente | Possibilidade de recuperação | Efeito |
|--|--|---|--|
| Satisfatório/Bom | Desagregação da camada de pintura | Pequenas intervenções pontuais, como: limpeza, retoques, pintura ou ajustes de manutenção | Sem prejuízo ao funcionamento do conjunto |
| | Leve desgaste de material | | |
| | Impregnações superficiais e sujidades | | Pouco desconforto |
| | Ações que mantiveram os aspectos primitivos da edificação | | |
| | Deslocamento de peças unitárias do entelhamento | | |
| | Baixa suscetibilidade de agravamento após submissão à impactos | | |
| Regular | Perda parcial e/ou elementos faltantes e fraturados | Possibilidade de recuperação com a execução de procedimentos específicos | Deterioração da edificação |
| | Moderada deterioração de material | | |
| | Presença de colonização biológica | | |
| | Presença de fissuras e/ou trincas superficiais | | |
| | Desagregações pontuais de camada de revestimento | | Médio desconforto |
| | Funcionamento comprometido de elementos, como esquadrias de madeira | | |
| | Trincas de peças unitárias do entelhamento | | |
| | Média suscetibilidade de agravamento após submissão aos impactos | | |
| Precário | Intervenções visíveis, na qual buscaram manter os aspectos primitivos da edificação | Substituição ou refazimento total do componente | Podem causar ferimentos em pessoas e perdas irreparáveis à edificação e ao meio ambiente |
| | Perda e/ou ausência integral de elementos | | |
| | Comprometimento do material por ataque de insetos xilófagos | | |
| | Absorção excessiva de água generalizada | | |
| | Trincas e rachaduras mais profundas e/ou complexas | | Alto desconforto |
| | Disfunção total dos elementos em geral | | |
| | Trechos de destelhamento por peças unitárias faltantes | | |
| | Alta suscetibilidade de agravamento após impactos | | |
| Irrecuperável | Visíveis intervenções que podem prejudicar a leitura e funcionamento dos aspectos primitivos da edificação | Sem possibilidade de recuperação | Os danos podem causar perda de vidas humanas, do meio ambiente, do ecossistema ou destruição da edificação |
| | Ausência integral dos sistemas ou componentes da edificação | | |
| | Estágio avançado de ataque de insetos xilófagos | | |
| | Intensa absorção excessiva de água generalizada | | |
| | Trincas e rachaduras comprometendo a estabilidade estrutural, provocando deformação ou perda de seções | | Estado de arruinamento ou abandono |
| Alta suscetibilidade de agravamento ou desabamento após impactos | | | |

2.4.2. Levantamento do Patrimônio Material

| FICHA DE LEVANTAMENTO DO PATRIMÔNIO MATERIAL | | 01/28 | | | | | | | | | | | | | |
|--|--|------------------------|---|------------------------|---------------------|---|---------------------|---------------|-------------------------|----------------|------------------|---|--------------------|--|--|
| CAPELA DO MORUMBI | | | | | | | | | | | | | | | |
| DADOS TÉCNICOS | | | | | | | | | | | | | | | |
| IDENTIFICAÇÃO DO IMÓVEL |  | | | | | | | | | | | | | | |
| DADOS GERAIS | <p>Localização Avenida Morumbi, nº 5.387 (Setor 300, Quadra 055), Jardim Morumbi, São Paulo – SP</p> <p>Nome atribuído Capela e Fazenda Morumbi</p> <p>Proprietário Atual Prefeitura Municipal de São Paulo</p> <p>Nº pavimentos 01</p> <p>Autoria do projeto Desconhecida</p> <p>Estilo/Período Colonial</p> <p>Uso original Desconhecido</p> <p>Uso atual Equipamento Cultural</p> <p>Contexto atual</p> <table border="0"> <tr> <td>Rural</td> <td>Entorno preservado</td> <td>Com outros bens</td> </tr> <tr> <td>X</td> <td>X</td> <td>X</td> </tr> <tr> <td>Urbano</td> <td>Entorno alterado</td> <td>Isolado</td> </tr> <tr> <td>X</td> <td>X</td> <td>X</td> </tr> </table> | Rural | Entorno preservado | Com outros bens | X | X | X | Urbano | Entorno alterado | Isolado | X | X | X | <p>Tipo do terreno Plano</p> <p>Projeto restauro Gregori Warchavchik</p> <p>Construção 1ª metade–século XIX</p> <p>Área do terreno Aprox. 1.315,00 m²⁸²</p> <p>Área construída Aprox. 253,80 m²</p> | |
| Rural | Entorno preservado | Com outros bens | | | | | | | | | | | | | |
| X | X | X | | | | | | | | | | | | | |
| Urbano | Entorno alterado | Isolado | | | | | | | | | | | | | |
| X | X | X | | | | | | | | | | | | | |
| PROTEÇÃO | <p>Interesse</p> <table border="0"> <tr> <td>X</td> <td>Histórico</td> <td>X</td> <td>Artístico</td> <td>X</td> <td>Arqueológico</td> </tr> <tr> <td>X</td> <td>Arquitetônico</td> <td>X</td> <td>Ambiental</td> <td>X</td> <td>Urbanístico</td> </tr> </table> <p>Tombamento Municipal – Publicada em DOC de 23/12/05</p> <p>Nº do processo RESOLUÇÃO Nº 11 / CONPRES P / 2005</p> <p>Nível de proteção O tombamento compreende a preservação integral da edificação e espaço envoltório.</p> | X | Histórico | X | Artístico | X | Arqueológico | X | Arquitetônico | X | Ambiental | X | Urbanístico | | |
| X | Histórico | X | Artístico | X | Arqueológico | | | | | | | | | | |
| X | Arquitetônico | X | Ambiental | X | Urbanístico | | | | | | | | | | |
| DESCRIÇÃO | <p>Encontrada como uma ruína de taipa de pilão, a capela foi reconstruída, recebendo novas cobertura e alvenaria em tijolos de barro para completar sua vedação. O imóvel foi submetido a obras de restauração, revitalização e adequação.</p> | MATERIALIDADE | <p>Estrutura Taipa de pilão e alvenaria em tijolos de barro</p> <p>Cobertura 2 águas; Telhas cerâmicas tipo capa e canal</p> <p>Vedações Taipa de pilão e alvenaria em tijolos de barro</p> <p>Revestimento Externo Planos com trechos em argamassa</p> <p>Revestimento Interno Paredes: trechos em argamassa; Forro: telha-vã; Piso: cimentado</p> <p>Esquadrias Madeira</p> | | | | | | | | | | | | |

⁸² Conforme escritura certificada pelo 15º Cartório de Registro de Imóveis, no Livro nº 9 – Matrícula 8583, em 24 de agosto de 1976. Fonte: PMSP/SMC/DPH/NDP. Pasta 03A.004-3.

CAPELA DO MORUMBI

DADOS TÉCNICOS

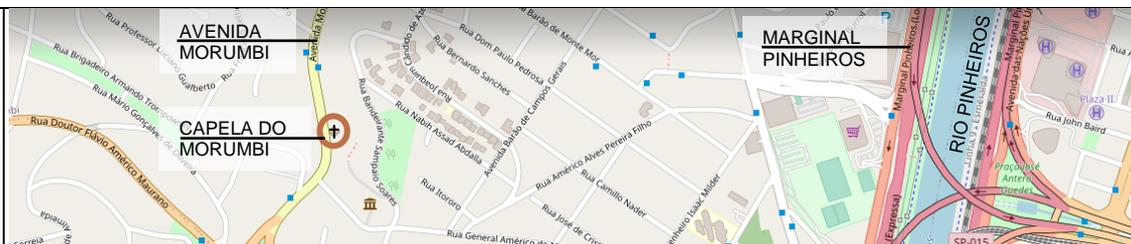


Figura LV/1: Mapa de localização, em relação à cidade de São Paulo. Fonte: ipatrimônio, mar. 2023. Elaboração: Autora.



Figura LV/2: Planta de localização, em relação ao bairro Morumbi. Fonte: ipatrimônio, mar. 2023. Elaboração: Autora.

SITUAÇÃO E CONTEXTO URBANO

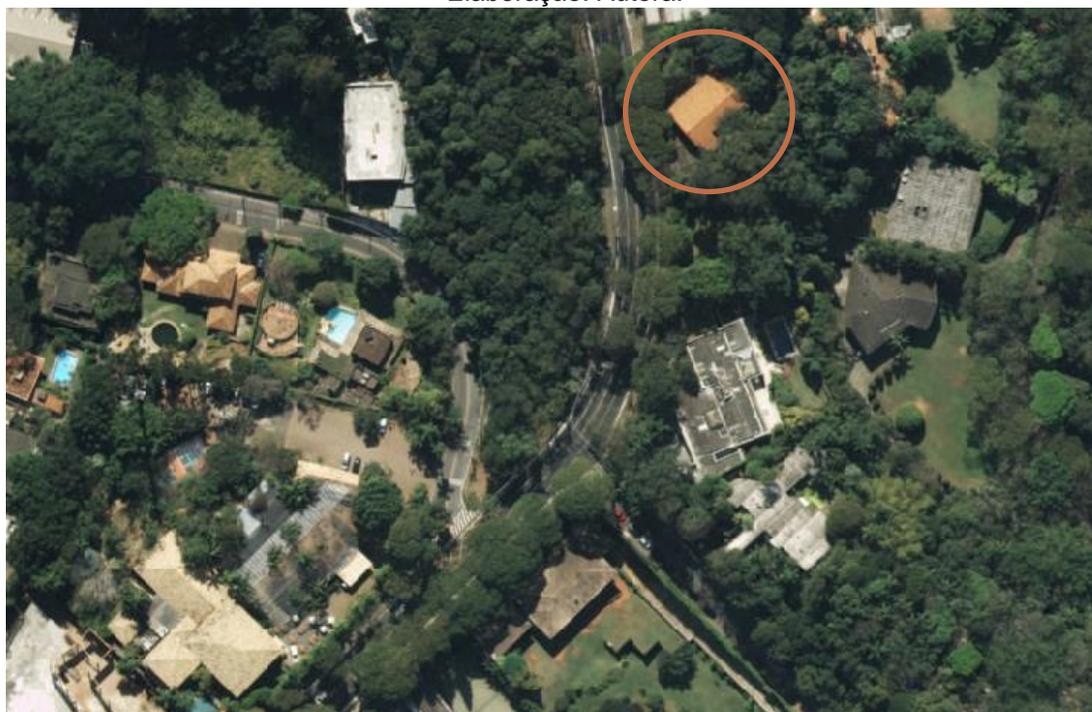


Figura LV/3: Vista aérea de localização da Capela e entorno. Fonte: Geo Sampa, ortofoto 2020 – PMSP. Elaboração: Autora.

CAPELA DO MORUMBI

DADOS CRONOLÓGICOS

ICONOGRAFIA



Figura LV/4: Vista das ruínas, possivelmente em 1936. Fonte: Acervo Digital IPHAN.



Figura LV/5: Vista das ruínas, possivelmente em 1936. Fonte: Acervo Digital IPHAN.



Figura LV/6: Vista das ruínas, possivelmente em 1936. Fonte: Acervo Digital IPHAN.



Figura LV/7: Vista das ruínas, possivelmente em 1936. Fonte: Acervo Digital IPHAN.



Figura LV/8: Vista das ruínas, possivelmente em 1936. Fonte: Acervo Digital IPHAN.

CAPELA DO MORUMBI

DADOS CRONOLÓGICOS

ICONOGRAFIA

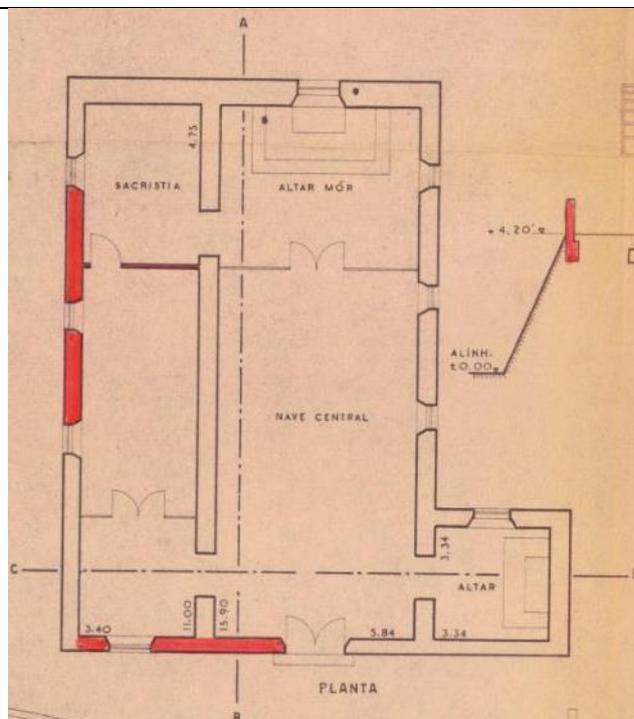


Figura LV/9: Planta, contida na prancha do projeto submetido à Prefeitura de São Paulo. Fonte: PMSP/SEGES/ARQUIP, 1949.

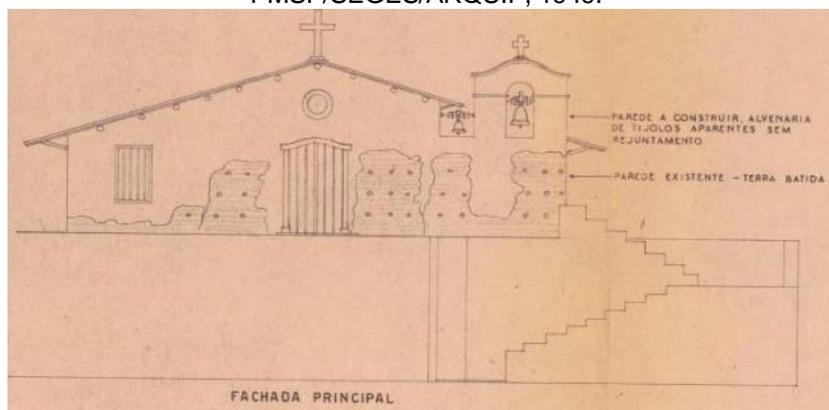


Figura LV/10: Fachada principal, contida na prancha do projeto submetido à Prefeitura de São Paulo. Fonte: PMSP/SEGES/ARQUIP, 1949.



Figura LV/11: Fachada lateral, contida na prancha do projeto submetido à Prefeitura de São Paulo. Fonte: PMSP/SEGES/ARQUIP, 1949.

CAPELA DO MORUMBI

DADOS CRONOLÓGICOS

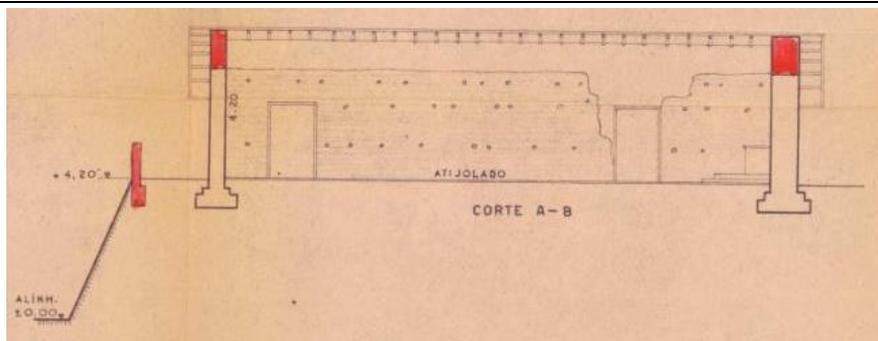


Figura LV/12: Corte A-B, contido na prancha do projeto submetido à Prefeitura de São Paulo. Fonte: PMSP/SEGES/ARQUIP, 1949.

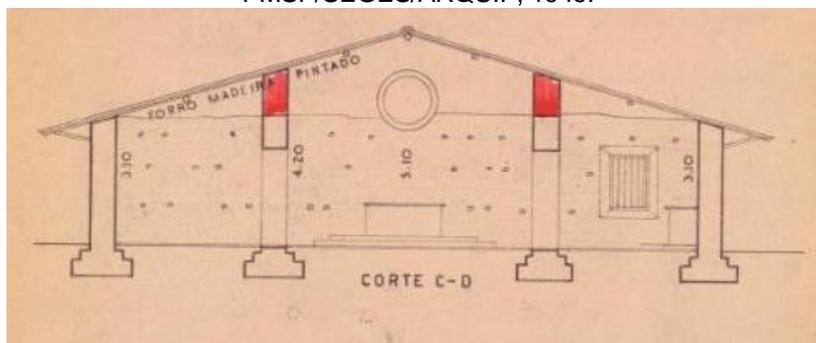


Figura LV/13: Corte C-D, contido na prancha do projeto submetido à Prefeitura de São Paulo. Fonte: PMSP/SEGES/ARQUIP, 1949.

ICONOGRAFIA



Figura LV/14, 15, 16 e 17: Capela recém-inaugurada, 1959. Fonte: Invamoto, 2012, p. 319.

CAPELA DO MORUMBI

DADOS CRONOLÓGICOS

ICONOGRAFIA



Figura LV/18: Vista da fachada lateral esquerda, possivelmente na década de 1970. Fonte: DPH/DIM/Seção Arquivo de Negativos. *In*: PMSP/SMC/DPH/CONPRES, 1992, p. 62.



Figura LV/19: Vista da fachada principal, 1976. Fonte: José Reiche Bujardão. DPH/DIM/Seção Arquivo de Negativos. *In*: PMSP/SMC/DPH/CONPRES, 1992, p. 63.



Figura LV/20: Vista da fachada lateral direita, 1976. Fonte: José Reiche Bujardão. DPH/DIM/Seção Arquivo de Negativos. *In*: PMSP/SMC/DPH/CONPRES, 1992, p. 63.



Figura LV/21: Obras de conservação de 1988. Fonte: Invamoto, 2012, p. 320.

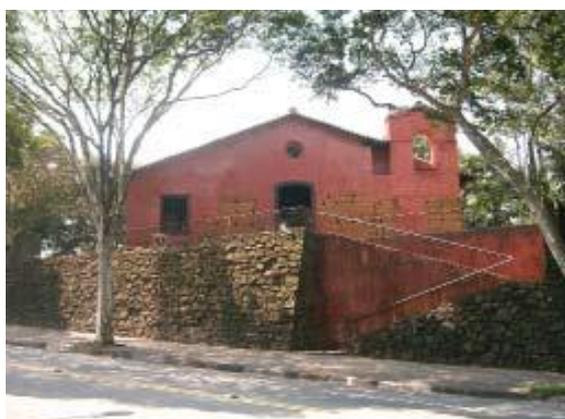
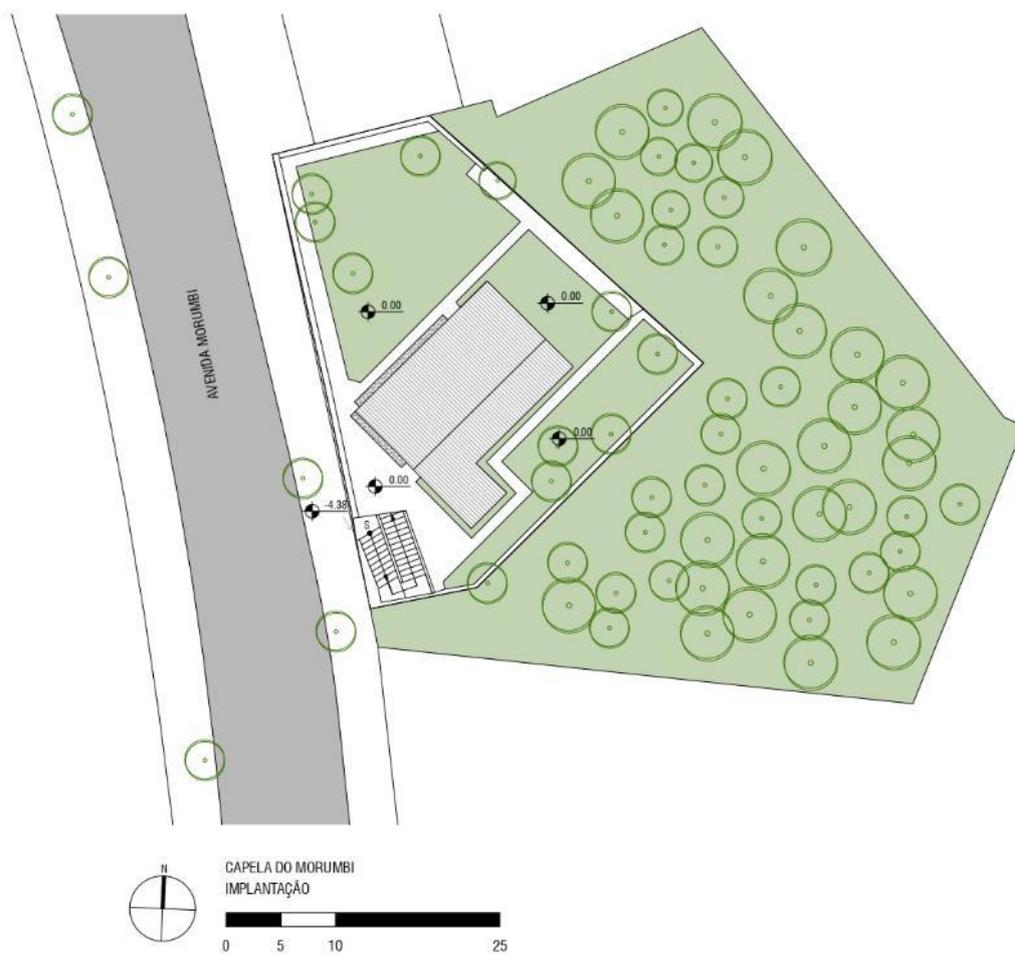


Figura LV/22 e 23: Vistas externa e interna em 2012. Fonte: Invamoto, 2012, p. 321.

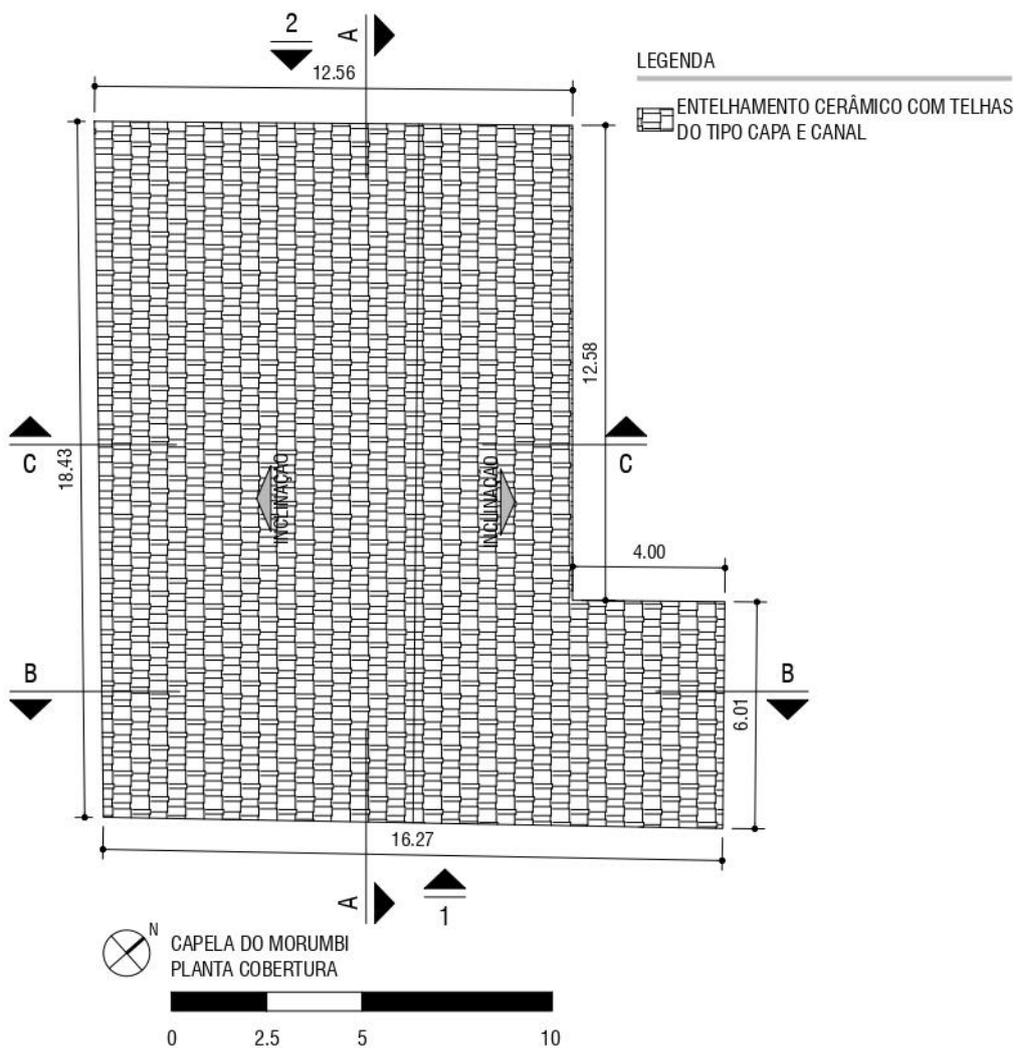
CAPELA DO MORUMBI

REPRESENTAÇÃO GRÁFICA



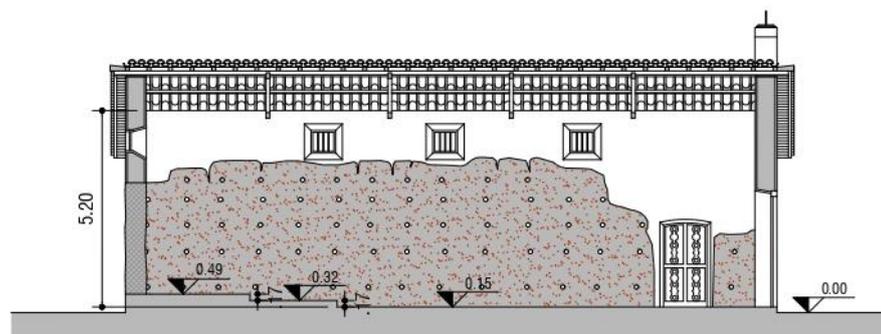
CAPELA DO MORUMBI

REPRESENTAÇÃO GRÁFICA



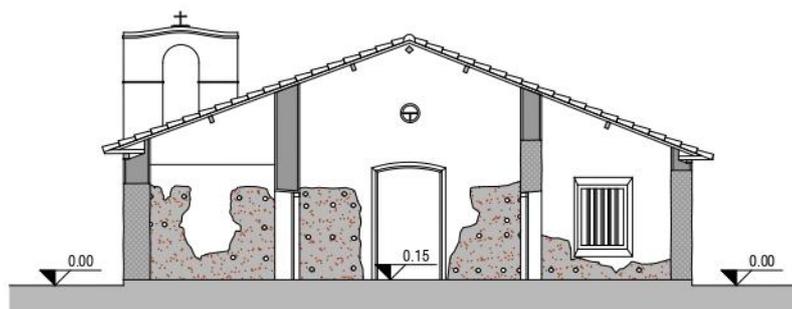
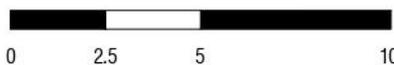
CAPELA DO MORUMBI

REPRESENTAÇÃO GRÁFICA

CAPELA DO MORUMBI
CORTE AA

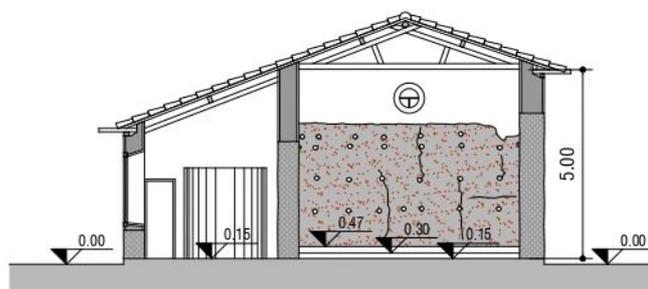
LEGENDA

- ALVENARIA EM TAIPA DE PILÃO APARENTE (VISTA)
- ALVENARIA EM TAIPA DE PILÃO (CORTE)
- ALVENARIA EM TIJOLOS DE BARRO (CORTE)
- CABODÁ

CAPELA DO MORUMBI
CORTE BB

LEGENDA

- ALVENARIA EM TAIPA DE PILÃO APARENTE (VISTA)
- ALVENARIA EM TAIPA DE PILÃO (CORTE)
- ALVENARIA EM TIJOLOS DE BARRO (CORTE)
- CABODÁ

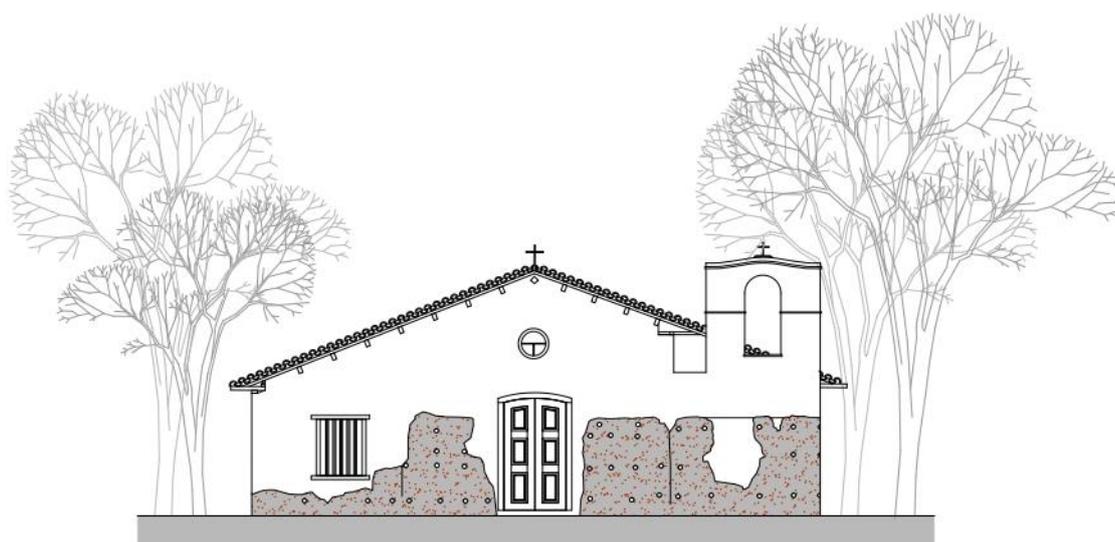
CAPELA DO MORUMBI
CORTE CC

LEGENDA

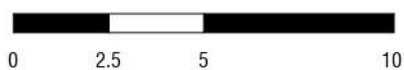
- ALVENARIA EM TAIPA DE PILÃO APARENTE (VISTA)
- ALVENARIA EM TAIPA DE PILÃO (CORTE)
- ALVENARIA EM TIJOLOS DE BARRO (CORTE)
- CABODÁ

CAPELA DO MORUMBI

REPRESENTAÇÃO GRÁFICA

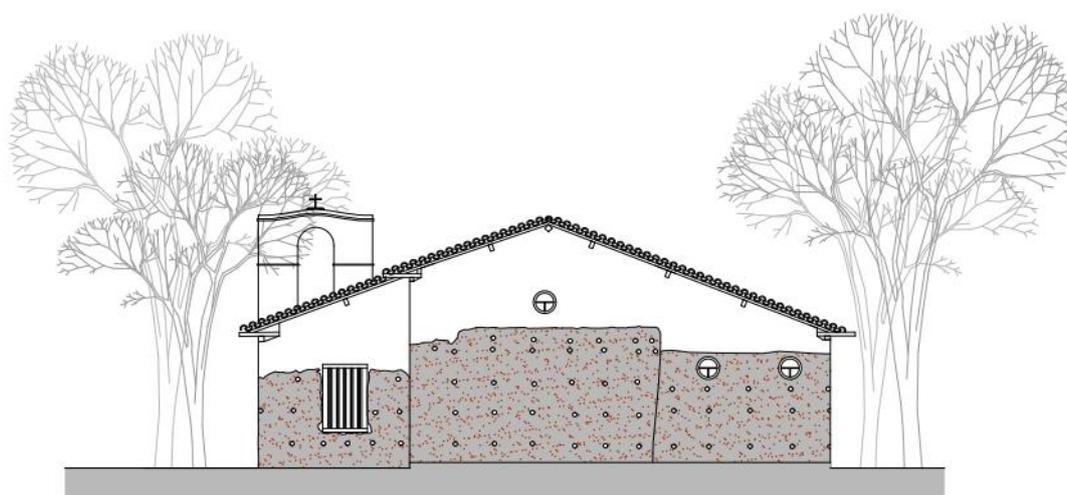


CAPELA DO MORUMBI
ELEVAÇÃO FRONTAL



LEGENDA

- ALVENARIA EM TAIPA DE PILÃO APARENTE (VISTA)
- ALVENARIA EM TAIPA DE PILÃO (CORTE)
- ALVENARIA EM TIJOLOS DE BARRO (CORTE)
- CABODÁ



CAPELA DO MORUMBI
ELEVAÇÃO POSTERIOR



LEGENDA

- ALVENARIA EM TAIPA DE PILÃO APARENTE (VISTA)
- ALVENARIA EM TAIPA DE PILÃO (CORTE)
- ALVENARIA EM TIJOLOS DE BARRO (CORTE)
- CABODÁ

CAPELA DO MORUMBI

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO – CONTEXTUALIZAÇÃO – ENTORNO



Foto LV/ 1. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 2. Fonte: Autora, abril, 2023.

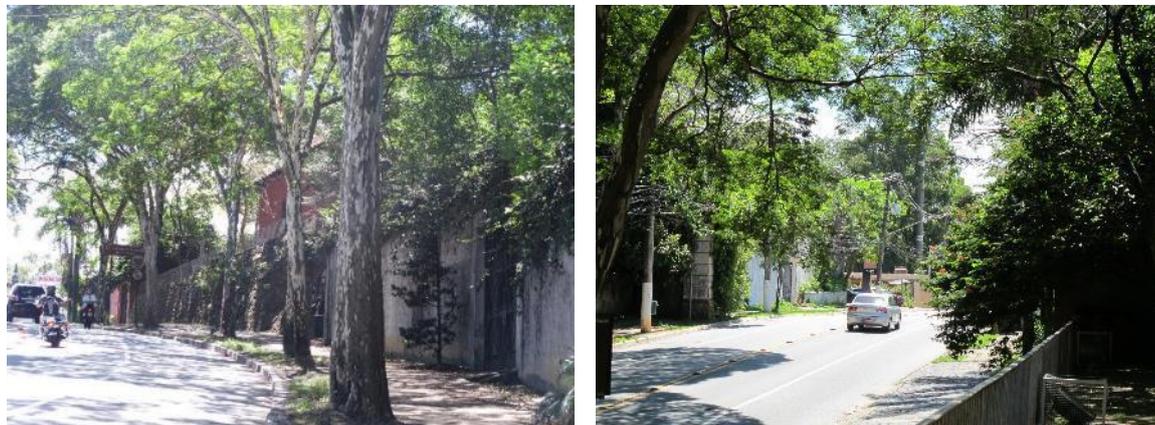


Foto LV/ 3 e 4. Fonte: Autora, abril, 2023.

CAPELA DO MORUMBI

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO – ÁREA EXTERNA E AJARDINAMENTO

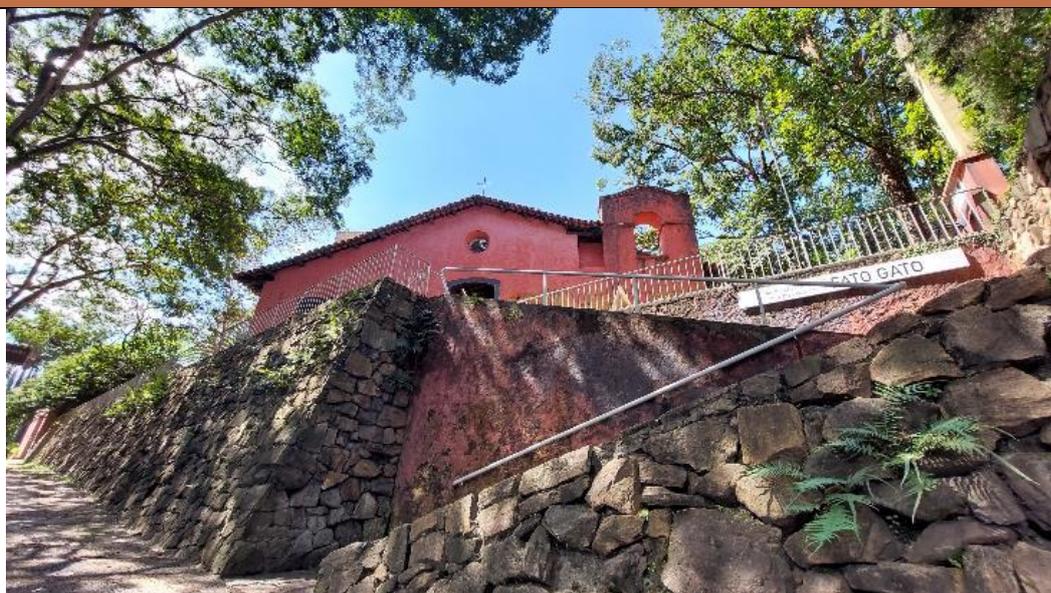


Foto LV/ 5. Fonte: Autora, abril, 2023.

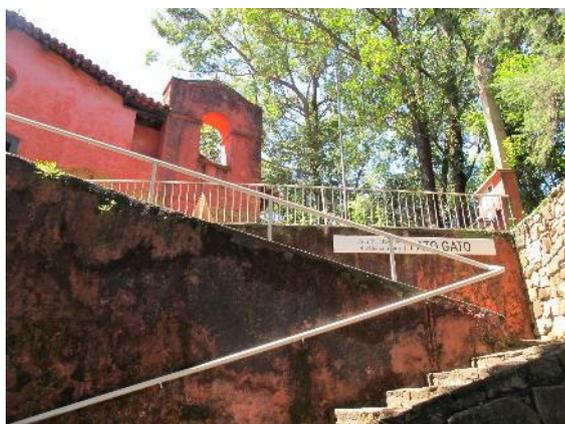


Foto LV/ 6. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 7. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 8. Fonte: Autora, abril, 2023.

CAPELA DO MORUMBI

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO – ÁREA EXTERNA E AJARDINAMENTO



Foto LV/ 9. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 10. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 11. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 12. Fonte: Autora, abril, 2023.

CAPELA DO MORUMBI

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO – FACHADA FRONTAL



Foto LV/ 13. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 14. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 15. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 16. Fonte: Autora, abril, 2023.

CAPELA DO MORUMBI

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO – FACHADA LATERAL DIREITA



Foto LV/ 17. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 18. Fonte: Autora, abril, 2023.

CAPELA DO MORUMBI

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO – FACHADA POSTERIOR



Foto LV/ 19. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 21. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 20. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 22. Fonte: Autora, abril, 2023.

CAPELA DO MORUMBI

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO – FACHADA LATERAL ESQUERDA



Foto LV/ 23. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 24. Fonte: Autora, abril, 2023.

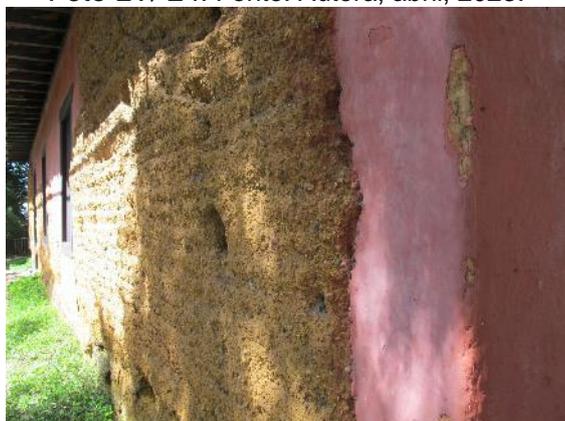


Foto LV/ 25. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 26. Fonte: Autora, abril, 2023.

CAPELA DO MORUMBI

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO – COBERTURA



Foto LV/ 27. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 28. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 29. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 30. Fonte: Autora, abril, 2023.

CAPELA DO MORUMBI

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO – AMBIENTES INTERNOS – SALA EXPOSITIVA 1



Foto LV/ 31. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 32. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 33. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 34. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 35. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 36. Fonte: Autora, abril, 2023.

CAPELA DO MORUMBI

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO – AMBIENTES INTERNOS – SALA EXPOSITIVA 2



Foto LV/ 37. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 38. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 39. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 40. Fonte: Autora, abril, 2023.

CAPELA DO MORUMBI

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO – AMBIENTES INTERNOS – SALA EXPOSITIVA 3



Foto LV/ 41. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 43. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 42. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 44. Fonte: Autora, abril, 2023.

CAPELA DO MORUMBI

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO – AMBIENTES INTERNOS – COPA



Foto LV/ 45. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 46. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 47. Fonte: Autora, abril, 2023.

CAPELA DO MORUMBI

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO – AMBIENTES INTERNOS – DEPÓSITOS E SANITÁRIOS



Foto LV/ 48. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 49. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 50. Fonte: Autora, abril, 2023.

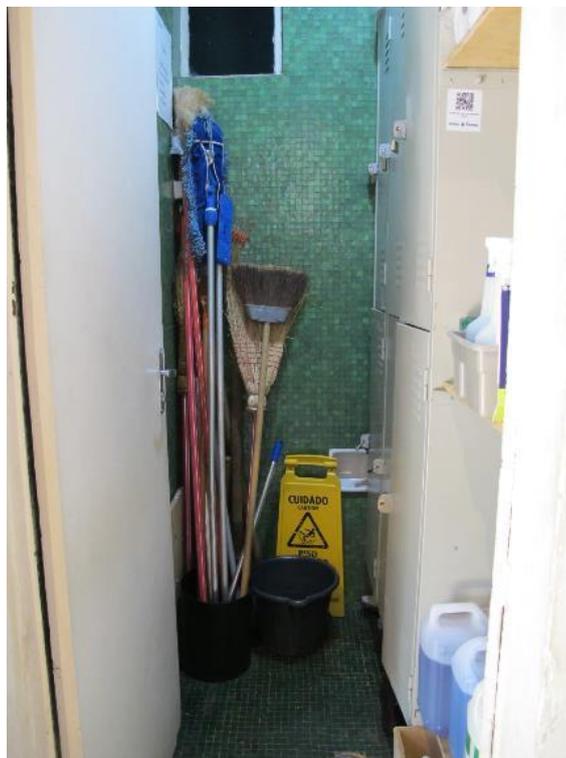


Foto LV/ 51. Fonte: Autora, abril, 2023.

FICHA DE LEVANTAMENTO DO PATRIMÔNIO MATERIAL

25/28

CAPELA DO MORUMBI

| | | | |
|---|--|---|---|
| SISTEMATIZAÇÃO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO E ALTERAÇÃO | Cobertura | | Preserva as características originais em duas águas e está em bom estado de conservação, apesar das intervenções realizadas gerando danos pontuais pelo uso atual expositivo da edificação como um todo. Notam-se sujidades e pontos com manchas pela absorção de água em algumas telhas, externa e internamente. |
| | Estrutura da Cobertura | | Em telha-vã é possível verificar que está em bom estado conservativo. Percebe-se, através de iconografia, que possivelmente as peças dos caibros e ripas foram substituídas, porém as das tesouras se preservam conforme a solução original da reforma concluída em 1959. |
| | Beiral / platibanda | | Foram identificados danos relacionados às ações de intempéries, como manchas por absorção de água e danos pontuais (devido a fixação de elementos expositivos), porém sem gravidade. Através de iconografia nota-se que, possivelmente, algumas peças foram substituídas, porém o sistema é similar. |
| | Sist. De captação de águas pluviais | | Não se aplica. As águas pluviais correm livremente através do caimento do telhado em 2 águas. |
| | Estrutura / Sist. Construtivo | | O imóvel não apresenta nenhum dano ou alteração relevante que represente grave dano estrutural ou grande intervenção no sistema primitivo. |
| | Planos Externos | | Encontram-se em regular estado de conservação, possuem danos como: desagregação da camada de pintura, fissuras, manchas por umidade, sujidades e colonização biológica. Não é possível afirmar se a solução cromática se trata da definida por Warchavchik. |
| | Planos Internos / Vedações | | De modo geral estão preservados e recebem manutenção periódica. Há danos pontuais pelo uso expositivo. Verificam-se os ambientes alterados e criados para atender ao novo uso após reforma de 1979. |
| | Pisos | | De modo geral estão em bom estado conservativo, apresentando danos do material como trincas, fissuras e danos pontuais, como choque mecânicos, pelo uso da edificação e intervenções constantes pelas obras. A verificação em iconografia demonstra que os pisos foram alterados e atualmente receberam adições (elementos apostos à superfície). |
| | Forros | | Apesar de indicado em projeto, foi verificado em pesquisa que apenas a atual sala expositiva 3 (originalmente denominada batistério) recebeu forro em madeira. Atualmente está preservado e possivelmente trata-se da solução original. |
| | Esquadrias | | Com exceção à porta presente na fachada lateral esquerda (a qual buscou-se substituição por modelo similar, porém sem vidro na almofada superior), provavelmente as demais esquadrias são os exemplares originais. Encontram-se em razoável estado conservativo, apresentando danos pelas ações de intempéries e do tempo. |
| | Elementos Decorativos | | As cruces presentes, tanto a da torre quanto a fixada na cumeeira, não são as peças originais. A pintura de Lucia Suanê no antigo batistério se encontra em regular estado conservativo, apresentando desgaste e trechos de desagregação da camada de tinta. |
| | Inst. Hidráulicas e elétricas | | Novos ambientes foram criados, como banheiros e cozinhas, e as instalações estão embutidas ou evidenciadas como novas e em bom estado. As instalações primitivas provavelmente foram substituídas para atender aos novos usos e para manutenção/readequação. |
| | Elementos integrados | | O altar, o guarda-corpo e os demais elementos da antiga nave, identificados em pesquisa, foram removidos na reforma de 1979. |
| | Área Externa | | Área externa provavelmente recebe manutenção periódica. Possivelmente sofreu alterações devido ao uso expositivo e em constante transformação. |
| Ajardinamento | | Jardins provavelmente recebem manutenção periódica e atualmente estão bem cuidados. Provavelmente sofreu alteração devido ao uso expositivo e em constante transformação. | |
| Fechos | | Muro de contenção em pedras se mantém original, porém atualmente não apresenta manutenção podendo ser verificada muitas manchas por umidade, presença de vegetação e colonização biológica. | |

LEG.

Satisfatório/Bom

Regular

Precário

Irrecuperável

Inalterado

Alteração Regular

Grande Alteração

Descaracterizado

CAPELA DO MORUMBI

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO – DANOS EXISTENTES



Foto LV/ 52. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 53. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 54. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 55. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 56. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 57. Fonte: Autora, abril, 2023.

CAPELA DO MORUMBI

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO – DANOS EXISTENTES



Foto LV/ 58. Fonte: Autora, abril, 2023.

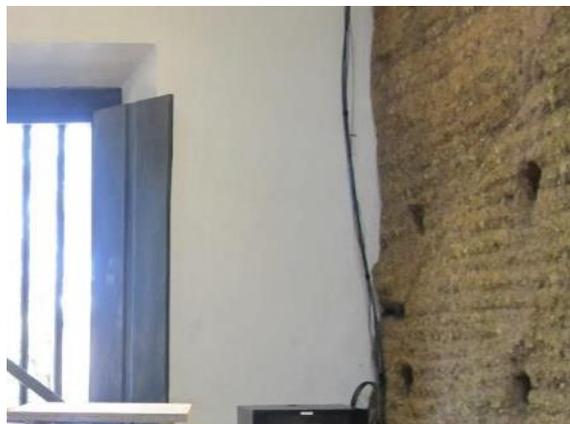


Foto LV/ 59. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 60. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 61. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 62. Fonte: Autora, abril, 2023.



Foto LV/ 63. Fonte: Autora, abril, 2023.

FICHA DE LEVANTAMENTO DO PATRIMÔNIO MATERIAL

28/28

CAPELA DO MORUMBI

AVALIAÇÃO DA SITUAÇÃO DO PATRIMÔNIO MATERIAL EXISTENTE

| | |
|-------------------------|--|
| VISTORIA TÉCNICA | <p>A vistoria nas áreas internas e externas da edificação aconteceu no dia 01 de abril de 2023, no período da manhã.</p> |
| CONDIÇÕES FÍSICAS | <p>De modo geral, a edificação encontra-se em bom estado conservativo, nota-se que recebe manutenção periódica e busca manter as características originais do projeto de Warchavchik. Apesar de ter sofrido algumas reformas desde o restauro concluído em 1959, para adequação do espaço para o novo uso, atualmente toda a estrutura da edificação, assim como seus elementos constitutivos (cobertura, vedações, revestimentos, esquadrias), encontram-se em bom estado conservativo.</p> <p>A condição atual de estabilidade e de resistência mecânica é satisfatória. Não foram observadas trincas ou fissuras que pudessem representar danos estruturais ou patologias graves ou significativas na estrutura.</p> |
| PATOLOGIAS/FRAGILIDADES | <p>Notam-se danos, em todas as fachadas, como: manchas escurecidas por umidade e excesso de absorção de água, desgaste da pintura, desagregação da camada de argamassa e de pintura e presença de colonização biológica. Os elementos em madeira encontram-se com a camada de proteção levemente desgastada, gerando assim, certa fragilidade na peça, juntamente com intervenções pontuais devido à fixação de elementos expográficos.</p> <p>Internamente alguns elementos sofreram com intervenções recebidas, como os pisos e paredes, não representando as soluções originais do projeto de Warchavchik, entretanto notam-se somente intervenções pontuais devido à fixação de elementos expográficos e não há patologias relevantes e, de modo geral, a edificações em sua parte interna está em bom estado de conservação.</p> <p>De forma geral, as patologias existentes estão associadas à ação do tempo e às intempéries.</p> |
| PERIGOS POTENCIAIS | <p>Não foram detectados.</p> |

CAPÍTULO 3. A RUÍNA DE TAIPA COMO ARTEFATO EXPOSITIVO

“Toda ruína é um testemunho da nossa antiguidade, da nossa cultura técnica, dos nossos hábitos e costumes nas mais diversas esferas da vida privada e coletiva.” (Sunega; Tognon; Augusto, 2020, p. 129). A ruína é uma representação da transformação contínua da sociedade, é o resultado de mudanças. É a estrutura arquitetônica que sobreviveu às ações das intempéries e do tempo.

De acordo com as ideias de Huyssen (2006), a maneira como se percebe as ruínas, pode ser compreendida como um palimpsesto que incorpora diversos acontecimentos e representações históricas. Além disso, a marcante atenção voltada às ruínas, é uma parte do privilégio contemporâneo atribuído à memória e ao trauma.

De Piranesi⁸³ (1720 – 1778) à Ruskin⁸⁴ (1819 – 1900), perpassando por Demon⁸⁵ (1747 – 1825), existe um fascínio pela ruína e pela percepção de nostalgia e saudosismo de uma história que ficou no passado. Cabe à sociedade conservá-la ou abandoná-la.

Huyssen (2006) também afirma que, a partir da modernidade⁸⁶, a questão da autenticidade parece ter se tornado parte das decisões nos projetos de preservação e restauração museal, especialmente quando as ruínas existentes são transformadas em edificações destinadas a museus ou a outros usos culturais. Reduzindo assim, a chance de antigos edifícios envelhecerem e se arruinarem.

De acordo com a perspectiva de Souza Júnior (2017), as estruturas arquitetônicas em ruínas são vestígios de algo desconhecido, que, no entanto, um dia

⁸³ O arquiteto e gravador veneziano Giovanni Battista Piranesi produzia gravuras, com o objetivo de registrar a antiga capital do Império Romano em seu auge. Diante da liberdade de explorar os temas apresentados pelas ruínas, Piranesi as incorporava em seu ambiente cotidiano. Simbolizando não apenas os vestígios de um passado memorável e glorioso, mas também a capacidade de preservar um legado, ao retratar essas arquiteturas fragmentadas. Realçando sua importância emocional e documental, simultaneamente (Souza Júnior, 2017)

⁸⁴ John Ruskin, escritor, crítico de arte e sociólogo britânico, fazia parte da vertente conservadora, e se opunha às intervenções realizadas no patrimônio. Ele defendia, portanto, uma postura anti-restauração, em respeito à autenticidade e à passagem do tempo. Reconhecendo o valor atribuído aos artefatos culturais e ao patrimônio edificado, incluindo as ruínas, ele enfatizava a relevância da antiguidade da edificação. Destacando a pátina como o elemento que concretiza a passagem do tempo, em contraste com a efemeridade das construções humanas (Souza Júnior, 2017; Rodrigues, 2017b).

⁸⁵ As litografias de Dominique Vivant Demon são exemplos de representações das ruínas com o intuito de documentação, porém não desprovidas do elemento ‘exótico’ que está associado ao valor arqueológico (Souza Júnior, 2017).

⁸⁶ Século XX.

existiu ali e está repleto de significado e funcionalidade. As ruínas se manifestam como fragmentos, elementos desconectados que fogem de uma visão abrangente ou narrativa de um conhecimento ordenado e racional. Por esse motivo, elas despertam a imaginação, convidando a reconstruir os vestígios tal qual “[...] um quebra-cabeça de peças que faltam.” (Souza Júnior, 2017, p. 136). Ainda segundo este autor, embora não tenham sido especificamente citadas na Convenção de Haia da UNESCO de 1954⁸⁷, as ruínas se enquadram na primeira categoria⁸⁸, como bens imóveis que possuem valor cultural significativo para as pessoas (Souza Júnior, 2017).

A partir da década de 1970, foi introduzida uma nova abordagem em relação à conservação, que enfatizava a conservação integral (Souza Júnior, 2017). Este conceito, está estreitamente alinhado com a filosofia *ruskiniana*⁸⁹ de não intervenção. De acordo com esta abordagem, as ruínas são significativamente consideradas para a preservação e a manutenção, na qualidade de patrimônio cultural (Souza Júnior, 2017).

No campo da conservação e restauração, Souza Júnior (2017) aponta que um dos documentos fundamentais a ser considerado é o Documento de Nara (UNESCO; ICCROM; ICOMOS, 1994). O documento patrimonial decorrente de convenção, enfatiza a importância de preservar a autenticidade e o valor do patrimônio, respeitando os vários conceitos, critérios e mentalidades que definem diferentes culturas (UNESCO; ICCROM; ICOMOS, 1994). Por meio deste documento, o conceito de ruína é visto sob uma perspectiva diferenciada, quando comparado a outras culturas. Essencialmente, destaca a importância de proteger a autenticidade de cada cultura, valorizando suas ideias, princípios e pontos de vista. Tendo como objetivo, transmitir os significados e valores fundamentais, traduzidos com base em seu próprio legado (Souza Júnior, 2017).

No que se refere à revitalização, requalificação e utilização de ruínas, Carbonara (1997) aborda o tratamento, a apreciação e a interação entre o antigo e o

⁸⁷ “Convenção para a proteção de bens culturais em caso de conflito armado.” (Brasil, 1958, p. 1). Promulga, assim, meios de proteção aos bens culturais sob ameaça de sofrerem graves danos, destruição e arruinamento (Brasil, 1958).

⁸⁸ A convenção classifica o patrimônio em três categorias: 1. O dos bens móveis ou imóveis, que possuem importância para o patrimônio cultural dos povos; 2. O daqueles edifícios cujo propósito principal e genuíno seja preservar e exibir os artefatos culturais móveis especificados no grupo 1; e 3. O dos centros que abriguem uma quantidade substancial de bens culturais, incluindo aqueles definidos nos grupos 1 e 2 (Brasil, 1958).

⁸⁹ Filosofia referente à John Ruskin.

novo como uma variedade de significados envolvidos; abrangendo aspectos arquitetônicos e arqueológicos, além do processo de restauração.

Isso implica na decisão de conservar, reintegrar e apresentar as estruturas, com o objetivo de atribuir novo sentido ao que pode estar ilegível, mas merece ser revelado. Capacitando-se, assim, a reconfigurar o local e suas evidências, atribuindo uma nova característica ao conjunto, em consonância com seu contexto contemporâneo (Rodrigues, 2017a).

Souza Júnior (2017), ao relacionar o tema da preservação das ruínas dos monumentos arquitetônicos da antiguidade, menciona que as estruturas arquitetônicas arruinadas passaram por intervenções com o objetivo de renová-las e modernizá-las, de acordo com os padrões estéticos contemporâneos. Ou foram demolidas completamente, baseando-se na ideia da importância do local, no significado que tinham como local de memória ou em seu *genius loci*⁹⁰ (Souza Júnior, 2017). Em relação às artes visuais, muitos artistas expressaram emoções, derivadas sobretudo, pelo conceito de ruína na arquitetura. Embasadas por análises e pesquisas fundamentadas na história da arte, a partir do fim do século XV, tendo relevância na expressão artística contemporânea (Souza Júnior, 2017).

No caso brasileiro, Sunega, Tognon e Augusto (2020) citam que quando uma ruína é protegida e mantida por uma entidade governamental federal, seu destino não está mais sujeito ao mero desaparecimento. Os estatutos e, conseqüentemente, a sociedade e todos aqueles que se uniram para sua salvaguarda, exigem a sobrevivência de seus vestígios, remanescentes, edificações residuais, sua extensão e seus arredores. Portanto, uma ruína registrada, se transforma tema de preservação, de intervenção, de usufruto em diversos aspectos: histórico, artístico, científico, antropológico, estético, tecnológico e etnográfico (Sunega; Tognon; Augusto, 2020).

⁹⁰ O *genius* ou *spiritu loci* é definido como os elementos concretos e tangíveis (edifícios, sítios, paisagens, rotas, objetos); e os abstratos e intangíveis (memórias, narrativas, documentos escritos, rituais, festivais, comemorações, conhecimento tradicional, valores, texturas, cores, aromas etc.). Os quais, desempenham um papel fundamental na constituição do espaço e lhe conferem uma aura, ou seja, os elementos físicos e espirituais que atribuem significado, emoção e enigma ao local. Possui uma natureza relacional que é construída por diversos atores sociais, incluindo seus projetistas, arquitetos e administradores; e seus usuários, que contribuem ativamente e em conjunto para conferir-lhe um propósito. Essa perspectiva sobre o espírito do lugar oferece uma compreensão mais ampla da natureza viva e, ao mesmo tempo, duradoura de monumentos, locais e paisagens culturais (ICOMOS, 2008).

Na seção subsequente, se discorrerá sobre a taipa transformada em objeto expositivo, ou até museológico; digno de ser preservado, por simbolizar uma relevante técnica construtiva, difícil de ser encontrada na cidade de São Paulo. O edifício histórico, aqui estudado, permanece com as paredes decapadas após o processo de restauração, evidenciando as taipas e técnicas construtivas originais, como vestígio da ocupação paulistana.

3.1. Caracterização da Taipa

As taipas são estruturas construtivas eficientes, porém pouco complexas em sua montagem. Corona e Lemos (2017) descrevem a taipa em seu modo de fazer mais primitivo:

Nome genérico que se costuma dar a todo sistema construtivo em que se emprega, na confecção de parede e muros de fechos, a terra umedecida ou molhada. Não se trata de alvenaria de terra barro, como no caso do adobe. Trata-se de qualquer sistema em que os panos contínuos são executados diretamente no local, em que a terra não sofreu nenhum beneficiamento anterior. Existem dois tipos de taipa: a taipa de pilão, e a taipa de mão. (Corona; Lemos, 2017, p. 437)

A taipa é descrita, conforme o estudo de Carlos Borges Schmidt dos anos 1940, e foi detalhada em Sunega, Tognon e Augusto (2020), como possuidora de características próprias e tradicionais que a destacam entre as demais técnicas construtivas. Schmidt menciona que, na época, as terras mais utilizadas eram as vermelhas, roxas e pardas, pois eram “[...] boas de liga [...]”. Por outro lado, terras pretas, “areientas”, compostas de esterco, matéria orgânica ou barro, não eram consideradas adequadas para construções com essa técnica, pois não conferiam resistência ao material (Schmidt *apud* Sunega; Tognon; Augusto, 2020, p. 84-85). Para tanto, as terras eram retiradas a uma cota de nível inferior à da superfície, o que também garantia a umidade ideal para o uso construtivo (Pisani, 2004).

Dentre as características principais da taipa, elemento estrutural moldado *in loco*, pode-se citar a elevada resistência à compressão e baixa resistência à tração. Desta forma, as forças resultantes nas paredes devem ser sempre verticais, evitando-se cargas horizontais; as quais podem gerar danos à estrutura (Hoffmann; Minto; Heise, 2011). Devido à composição de material cru, as paredes em taipa também são sensíveis à penetração de água. Sendo, portanto, necessária a execução de elementos construtivos que protejam os topos das paredes⁹¹, impermeabilização das fundações ou fôrmas, a fim de impedir o contato imediato com o solo e aplicação de hidrofugantes (Hoffmann; Minto; Heise, 2011).

Tanto a taipa de pilão, quanto a de mão foram empregadas nas edificações brasileiras coloniais, utilizando-se as mesmas matérias primas (madeira e barro cru).

⁹¹ As casas bandeiristas possuíam telhados em quatro águas com beirais, auxiliando na função de proteção dos topos das paredes em taipa.

Porém, executando-se de formas distintas. Aqui nesta seção será detalhado somente o método da taipa de pilão, pois é o sistema construtivo encontrado nas ruínas da Capela do Morumbi.

O sistema construtivo da taipa de pilão, herança mourisca, utiliza terra crua compactada para estruturação, fundação e vedação de edificações. Essa técnica foi disseminada principalmente pelos paulistas, que, ao encontrar terrenos propícios e não terem acesso a pedra nem cal, adotaram essa prática construtiva. Posteriormente, levaram-na a outros estados do país por meio das expedições bandeirantes (Olender, 2006).

O método construtivo da taipa de pilão destaca-se pelo apiloamento da terra, exigindo características específicas em sua composição mineral e umidade para compactação. Segundo Schmidt, o processo inicia-se com a marcação do terreno e a abertura dos alicerces, feitos exclusivamente de terra socada (Schmidt *apud* Sunega; Tognon; Augusto, 2020). Corona e Lemos (2017) descrevem que para a fundação, a terra é apiloada dentro das valas dos alicerces usando pilões manuais ou, atualmente, compactadores mecânicos. Concluídos os alicerces, as paredes podem ser erguidas imediatamente, pois são compactadas desde a base. E na sequência, dando início a construção das paredes, a terra é compactada dentro de fôrmas de madeira, conhecidas como taipais, que são utilizadas como dois painéis paralelos de madeira ou, atualmente, chapas de compensado. A fôrma, ou taipal, deve ser resistente, leve e de fácil desmontagem (Sunega; Tognon; Augusto, 2020). Quando a altura da terra pilada atingir aproximadamente dois terços da dimensão dos taipais, são inseridos transversalmente pequenos pedaços de madeira redondos, os codos, envoltos em folhas de bananeira⁹². Ao retirar tais elementos em madeira, permanece um orifício, chamado de cabodá. Após a conclusão da seção, os taipais são removidos, desmontados e reposicionados para dar sequência à construção (Corona; Lemos, 2017). As figuras 21 a 25, ilustram esse processo de execução.

É possível elencar os principais requisitos da técnica de taipa de pilão: a seleção apropriada da terra, com eventual utilização de aditivos minerais aglomerantes, como a cal, ou inertes, como fragmentos de pedra e seixos; a configuração e componentes da carpintaria do taipal, que são facilmente manipuláveis para simplificar a

⁹² Conforme descreve Corona; Lemos, 2017. Atualmente não se utiliza mais esta técnica.

sucessão de blocos na disposição horizontal e vertical; a modulação da planta com a definição espacial dos ambientes e dos muros perimetrais de quintais e jardins; a integração coordenada com a carpintaria de portas e janelas, que estruturará vergas e umbrais laterais; e os processos de cura, revestimento e pintura, estabelecendo um sistema coeso com alta capacidade evaporativa diante da intensa umidade ascendente do solo, condição típica de áreas em latitudes subtropicais úmidas (Sunega; Tognon; Augusto, 2020).

A larga espessura das paredes – entre 30 e 120 centímetros – possibilitava que os taapeiros ou auxiliares, trabalhassem dentro dos taipais; favorecendo melhor compressão da argamassa de barro, reduzindo ao máximo os vazios entre as camadas (Pisani, 2004).

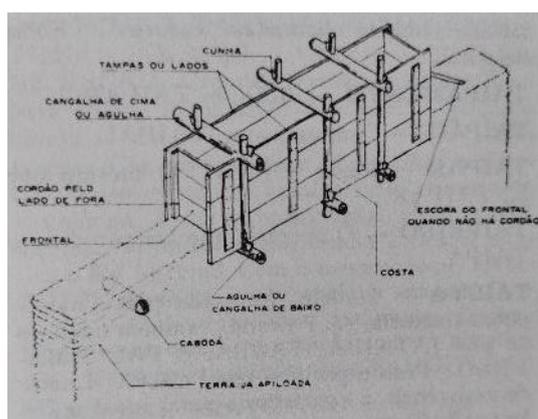


Figura 21: Desenho técnico esquemático de um Taipal. Fonte: Corona; Lemos, 2017, p. 439.

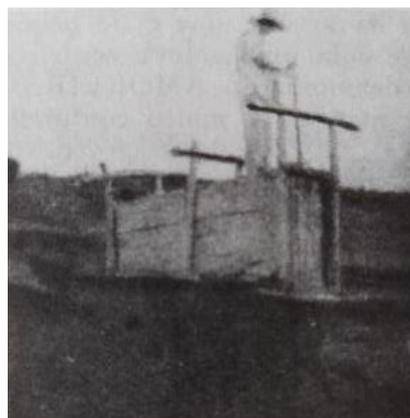


Figura 22: Execução de um taipal. Fonte: Corona; Lemos, 2017, p. 439.



Figura 23: Trecho de parede em taipa de pilão, externamente, da Capela do Morumbi. Fonte: Autora, abril, 2023.



Figuras 24 e 25: Trecho de parede em taipa de pilão, internamente, da Capela do Morumbi. Fonte: Autora, abril, 2023.

3.2. A Capela do Morumbi desde taipa arruinada a suporte expositivo

As estruturas arquitetônicas remanescentes no estado de São Paulo, representantes de uma fase significativa da arquitetura colonial brasileira, também são caracterizadas pela técnica construtiva conhecida como taipa (Pisani, 2004).

Algumas considerações devem ser levadas em conta em relação às razões para a ampla utilização da técnica construtiva em taipa na cidade de São Paulo. Sob a perspectiva de Zanettini (2005), três referências explicam essa escolha: Luís Saia, Carlos Lemos e Katinsky. Cada um destes, ainda de acordo com Zanettini (2005), defendia um aspecto para a escolha deste sistema construtivo. Luís Saia sob o argumento de que o uso de fundações de pedra com paredes de taipa, seria inviável devido à alta umidade transmitida pelas pedras para as bases dessas estruturas. Carlos Lemos, destaca a escassez de pedras disponíveis para a construção das paredes, uma vez que grande parte do território municipal de São Paulo está situado em uma bacia sedimentar, predominantemente composta por argilas, siltes e areias. E por fim, Katinsky, enfatiza a velocidade e eficiência com a qual as edificações podem ser construídas usando a taipa; além de ser uma técnica construtiva que dispensa mão de obra especializada.

No caso paulistano da Capela do Morumbi, Ab'Saber (1990) detalha que foi empregada matéria-prima local que emergia dos barrancos de antigos caminhos das tropas de cavaleiros. E que havia uma considerável escassez de afloramentos rochosos na área do planalto paulistano, caracterizada por uma bacia hidrográfica com camadas de até 200 metros de espessura e densas matas que circundavam as colinas, terraços e planícies aluviais (Ab'Saber, 1990). Por conta da configuração dessas particularidades geográficas, torna-se evidente a escassez de pedras disponíveis para a construção na área da cidade de São Paulo, o que também sustenta a opção pela taipa como a principal técnica construtiva (Rodrigues, 2017b).

Gregori Warchavchik em seu projeto de restauro para a Capela do Morumbi incorporou as ruínas do edifício, exibindo-as e destacando seu potencial plástico e estético. Não parecendo ter proposto somente a preservação das ruínas em seu estado atual como alternativa (Rodrigues, 2017b). No entanto, surgiram controvérsias em relação à preservação, à abordagem arquitetônica adotada e à possível alteração do material original. Neste projeto, Warchavchik indica os principais aspectos das operações em ruínas; incluindo a conservação, a integração e a diferenciação das características

estéticas destes remanescentes primitivos, como sua vetustez e incompletude, bem como, o desenvolvimento de um projeto baseado em uma conformação espacial predefinida (Rodrigues, 2017b). Na Capela do Morumbi, os vestígios de paredes a meia altura dispostas em um padrão retangular, têm significado histórico, além de fornecerem informações sobre a ocupação dessa área de São Paulo (Rodrigues, 2017b).

Apesar de indeferir o tombamento da Capela do Morumbi pelo CONDEPHAAT, Carlos Lemos assumiu em seu parecer de 1983, a “[...] enorme importância documental da taipa ali conservada [...]” (PMSP/SMC/DPH/NDP. Pasta 03A.004-1, s.d., s.p.) e enaltece a singularidade da técnica construtiva de taipa de pilão do tipo formigão⁹³ e um taipal de canto (PMSP/SMC/DPH/NDP. Pasta 03A.004-1, s.d.). Ab’Saber (1990) complementa anos depois, destacando a importância desta técnica construtiva de elaboração das paredes, pelo fato de que naquela região elevada⁹⁴, era difícil recorrer às argilas puras de fundo de vale e de pedriscos ou seixos de beira de rio.

No entanto, a contribuição de Warchavchik para a edificação que se destaca nesta dissertação decorre de sua intervenção no contexto brasileiro. Isso não se limita à preservação das ruínas das taipas, mas também à sua integração em uma nova construção e solução arquitetônica, embora discutível (Rodrigues, 2017b).

A despeito de sua conexão com a história, a Capela do Morumbi é, em sua essência espacial, um museu contemporâneo. É um edifício que se faz presente, porém sem suplantando as ruínas remanescentes, nem buscar rivalizar destaque com as intervenções artísticas nele propostas. Isso compreende a experiência do museu.

Ao transformar o ambiente em um modelo para compreender os diferentes tempos que o permeia; a definição do diálogo entre a ruína, ou a estrutura remanescente em taipa de pilão primitiva, e a nova alvenaria, faz emergir uma relação temporal entre o antigo e o novo. A aplicação de ‘efeitos cenográficos’⁹⁵, através do instrumental de restauração utilizado, faz com que seja possível classificar o projeto e execução de restauro de Gregori Warchavchik como a primeira instalação realizada na Capela.

⁹³ A taipa do tipo formigão, era composta por terra seca misturada a pedregulho grosso de fundo de rio. No caso da Capela Morumbi, tal matéria prima provavelmente foi trazida de longe, pelos motivos já mencionados (PMSP/SMC/DPH/NDP. Pasta 03A.004-1, s.d.).

⁹⁴ Com cem metros de amplitude topográfica, e separada da várzea do Rio Pinheiros.

⁹⁵ Conforme referido por Campos (1990).

CAPÍTULO 4. A QUESTÃO EXPOSITIVA: RELAÇÕES DA ARTE COM O ESPAÇO E A FORÇA DA ARQUITETURA NA COMPOSIÇÃO ARTÍSTICA

4.1. Exposição como dispositivo: Instalação e *Site-specific*.

Lafuente (2013) define exposição como dispositivo, articulando de forma efetiva os elementos presentes e a configuração de relações particulares entre objetos, indivíduos, conceitos e estruturas no contexto expositivo; incluindo-se a arquitetura e a curadoria (Oliveira, 2017). Hernández (2018), a partir de Lafuente, sugere que, em cada exposição visitada, há o acionamento de um conjunto de conceitos intrincados: arte, mostra, visitante e sociedade.

Oliveira (2017) propõe que, a partir do modernismo, os museus de arte e cultura, juntamente com suas exposições, assumem uma finalidade educativa. Estes buscam persuadir o visitante não somente em relação ao conteúdo dos objetos, mas também na vivência do espaço proporcionado. Para alcançar tal objetivo, os museus articulam um sistema teórico-prático, que contempla a concepção e implementação de estratégias educacionais dentro do espaço. Integrando todos os aspectos físicos nesse empreendimento: arquitetura, design, ambientações, textos escritos, folders e guias de áudio. Desta forma, a noção de *display* ou formato expositivo se torna fundamental neste contexto (Oliveira, 2017).

As reivindicações de descontextualização, às quais o museu ocidental (sob os conceitos de: cubo branco e caixa preta⁹⁶) está epistemologicamente e empiricamente ligado, têm limites práticos que possibilitam o desenvolvimento de estratégias de interação por parte daqueles que detêm determinado conhecimento cultural (Lafuente, 2013).

No entanto, a postura oposta também apresenta implicações problemáticas: a apresentação contextual planejada e desenvolvida pelo curador da exposição pode potencialmente entrar em conflito com a perspectiva dos artistas⁹⁷ (Lafuente, 2013).

⁹⁶ A transformação do cubo branco em preto, corresponde à tipologia expositiva da caixa preta. Criando um espaço para projeções que permite o manuseio de elementos virtuais, a experimentação das percepções, a flexibilidade, a conexão entre o usual e a arte. Bem como, o aprofundamento do debate entre conceitos e objetos; pela distinção entre formas/imagens geradas por projetos expográficos, e/ou curatoriais, e imagens mediadas pela tecnologia (Costa, 2012).

⁹⁷ A subjetividade do artista se confronta com a subjetividade do curador.

[...] talvez seja isso que é a forma expositiva: um lugar onde nada pertence, mas onde, por isso, os objetos e as pessoas (artistas, curadores e outros) se relacionam, segundo e contra a sua vontade. (Lafuente, 2013, s.p., tradução nossa)

Com relação ao conceito do cubo branco, cabe ainda uma contextualização:

A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, 'para assumir vida própria'. Uma mesa discreta talvez seja a única mobília. Nesse ambiente, um cinzeiro de pé torna-se quase um objeto sagrado [...]. Completa-se a transposição modernista da percepção, da vida para os valores formais. Esta, claro, é uma das doenças fatais do modernismo. (O'Doherty, 2002, p. 4).

A expografia tornou-se significativa tanto para artistas, quanto para curadores. Na arte moderna, os críticos desempenhavam um papel central. No entanto, gradualmente, sua atuação foi sendo substituída pela consequência das ideologias e criações do curador. Uma figura contemporânea, que conduz o processo de seleção, orientação, concepção e configuração da expografia (Costa, 2012).

Atualmente, o curador é a pessoa que busca indícios, procedimentos ou elementos para transformar uma ideia em uma experiência concreta e palpável, destinada ao espectador. Isso estabelece uma conexão entre o elemento imaginado e a pesquisa, resultando em algo real a ser experimentado e vivido.

Costa (2012, p. 69) define as montagens expográficas como 'articulações simbólicas', que são conexões complexamente entrelaçadas entre diversos elementos a serem considerados: as obras em exposição; a estrutura arquitetônica concebida; a disposição cênica dos objetos no espaço e a consequente ambiência gerada; a demanda por interação entre os espectadores; e as obras em conjunto com os projetos expositivo e curatorial propostos.

Segundo Agamben (2009), em relação ao que o historiador considera como contemporâneo não é apenas aquele que percebe a escuridão presente e capta uma luz efetiva, mas é também o que divide o tempo. O insere, o transforma, o associa a outros tempos. Através do qual, a história pode ser lida de formas inéditas ou citá-las, conforme necessário. Não de acordo com a proposta inicial, mas por solicitações às quais o tempo não consegue atender.

Com as diversas mudanças na produção artística desde a década de 1960, e o estabelecimento de museus, como instituições, ao redor do mundo no fim do século XX; a concepção expositiva começou a adotar gradativamente componentes de encenação para integrar o espaço expográfico como objeto de arte. Afastando-se, assim, do modelo expositivo do cubo branco, tipo expográfico que não oferece ao espaço qualquer significação (Castillo, 2008).

Essas formas de montagem, são atrativos visuais, e permitem que artistas e curadores manipulem a sensibilidade do público durante a exposição (Costa, 2012).

A expressão 'instalação' refere-se à concepção de um ambiente construído ou montagem em galerias e museus (Instalação, 2023). O termo ainda pode ser relacionado à uma dimensão expositiva (Castillo, 2008).

Castillo (2008) destaca que dentro do campo da arte, a interação entre obra e contexto se tornou uma característica central em muitas obras contemporâneas e, naturalmente, também se faz presente nas concepções expositivas. A autora complementa dizendo que a arte contemporânea, a qual se relaciona com o contexto, se distancia dos conceitos do movimento moderno (Castillo, 2008). Ela ainda elucida que a arte contemporânea aborda questões sobre o espaço como lugar. Usando questões relacionadas à arquitetura em contraste com a relação entre obra e contexto, reflexão de relevância para esta pesquisa acadêmica.

Kwon (2008) explica que a execução de instalações faz parte de uma fase inicial de experimentações estéticas que aconteceram no final dos anos 1960 e se seguiriam ao longo dos anos 1970.

Além das instalações, incluem-se exemplos como *land/earth art*, *process art*, arte conceitual, *performance/body art*, e outras diversas formas de crítica institucional. Essas experimentações realizadas por meio da instalação, surgem como uma forma de expressão em arte visual, quando os artistas começaram a questionar os modelos e os métodos tradicionais de arte (Faria; Somma Junior, 2006).

Castillo (2008, p. 174-175), em paralelo à Kwon, refere-se as instalações como 'experiências estéticas' ou 'novas experimentações artísticas' das décadas já mencionadas. Essas expressões antecedem o termo contemporâneo '*instalação*' e

abrangem diversas qualificações, condições e formas de apresentação, como: *in situ*⁹⁸; *site-specific*⁹⁹; ambientação¹⁰⁰; *land-art*¹⁰¹ –; e *minimal art*¹⁰².

As obras desta tipologia, se inspiram na escultura moderna, nos *ready-mades*¹⁰³, nos experimentos modernistas determinados por Kurt Schwitters¹⁰⁴, e na arte conceitual dos anos 1960 (Imbroisi; Martins, 2021). Desde então, as instalações se desenvolveram em uma expressão artística distinta (Faria; Somma Junior, 2006). Podendo ser efêmeras, somente existindo no momento da exposição, ou ser desmontada, recriada ou reencenada em outro espaço (Imbroisi; Martins, 2021).

Segundo Faria e Somma Junior (2006), as instalações converteram a obra de arte em um evento espaço-temporal. Proporcionando a oportunidade de envolvimento físico com o espectador, e apresentando uma ampla gama temática. Fazendo relações com a corporalidade, com aspectos subjetivos da natureza humana e com assuntos sociopolíticos.

Essa forma de expressão artística, implica na utilização de diversos materiais para criar um ambiente ou cena espacial; com movimento gerado pela interação entre objetos, construções, a perspectiva do observador e sua presença física. Para realmente vivenciar e entender a obra de arte, é preciso navegar por ela, explorando seus ângulos e seguindo os caminhos criados pela disposição de cores, objetos e peças (Instalação, 2023).

As instalações, envolvem a ampliação de ambientes e a transformação de espaços e cenários; normalmente empregando uma variedade de mídias. Podendo incluir pintura, escultura e outros materiais, para ativar o espaço arquitetônico; solicitando ao espectador o envolvimento ativo com a obra, e não somente a ação de observá-la. Desta forma, a instalação desfaz a linha entre o artista e o público, criando uma experiência dinâmica e interativa. (Imbroisi; Martins, 2021).

⁹⁸ Se o objeto funcionar apenas em determinados lugares, exigindo a experiência do “[...] sujeito fruidor” (Castillo, 2008, p. 177), impondo uma ação baseada na relação entre obra e espaço-tempo.

⁹⁹ Caso o objeto seja o conteúdo para um lugar pré-estabelecido.

¹⁰⁰ Se uma composição de objetos gera um ‘todo’ expositivo.

¹⁰¹ Abordando espaços abertos e ampliando o campo expositivo.

¹⁰² Considerando o pragmatismo formal do espaço expositivo.

¹⁰³ De Marcel Duchamp (1887 – 1968).

¹⁰⁴ (1887 – 1948).

Uma obra do tipo instalação, como poética artística, oferece possibilidades de integração de suportes. À medida que as instalações emergem no contexto da arte conceitual, os conceitos e intenções usados pelo artista para conceber o trabalho, estão em grande parte no cerne do trabalho (Imbroisi; Martins, 2021).

Chega-se à conclusão de Castillo (2008), na qual a interação entre a obra e o espaço, que se correlaciona com a própria experimentação do espectador, é o fator condicionante da instalação.

[...] “instalação” [...] é a obra que exige como totalidade a relação entre o *objeto* instalado (ou coisas abrigadas) num determinado lugar, o *espaço* resultante dessa instalação [...] e o *espectador*, cuja presença condiciona-se à existência da obra e vice-versa, dando-lhe concretude por meio de sua *experimentação perceptiva*, na medida em que seus sentidos se apropriam da circunstância imediata da obra, tornando-se parte de sua *totalidade*. (Castillo, 2008, p. 177-178)

O termo ‘sítio específico’ refere-se às obras artísticas que conciliam o meio e um local físico específico. Tais obras do tipo *site-specific* surgiram no contexto do minimalismo, no fim dos anos de 1960 e no início da década seguinte. A arte *site-specific*, conforme apresentada por Kwon (2008), inicialmente ocupava o papel de um local físico, uma realidade tangível cuja identidade se formava pela combinação única de seus elementos constituintes. Esses trabalhos incorporavam-se ao ambiente, seja urbano, paisagístico ou arquitetônico, promovendo uma reestruturação tanto conceitual quanto perceptual do espaço.

De maneira geral, a obra de arte de tipo *site-specific* são criações¹⁰⁵ frequentemente concebidas para um local específico, onde os componentes artísticos estabelecem um diálogo com o ambiente no qual a obra foi concebida (Site Specific, 2023). Os artistas fazem intervenções em espaços específicos, incorporando a sala ou o ambiente existente, estabelecendo relações entre o espaço e os elementos da obra (Ferrari, 2017).

Nesse contexto, o conceito de *site-specific* está associado à noção de arte do ambiente, indicando uma tendência na produção artística contemporânea de direcionar o olhar para o espaço em si; integrando-o à obra e/ou modificando-o, seja esse espaço uma galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas (Site Specific, 2023). A essência do ambiente, passa a ter uma relevância maior do que a escolha do artista e seu

¹⁰⁵ Em muitos casos, a partir de um convite.

pragmatismo. Na realização da obra do tipo *site-specific*, a preocupação com o propósito da arte, surge da particularidade do local, sendo esta especificidade a condutora das decisões do artista (Gervilla, 2020).

Quando se lida com a especificidade do lugar, a linguagem artística escolhida tem um papel coadjuvante. O protagonismo fica com a relação que o artista desenvolve com o lugar e as soluções que encontra para os conflitos entre obra e site. Por mais importantes que sejam, fatores estéticos ficam em segundo plano, o ponto principal são as conexões que o trabalho cria com o lugar onde está inserido e com o público local. (Gervilla, 2020, p. 52–53).

Sendo que o trabalho *site-specific* pode alterar de forma permanente ou temporária a paisagem ao seu redor, e o ambiente no qual está inserida; Gervilla (2020) completa, destacando que a natureza artística da tipologia busca que o local tenha uma influência direta no resultado da obra. Enfatizando que esta nunca pode ser observada isoladamente, desvinculada do seu contexto.

4.2. A Capela do Morumbi como suporte de instalações artísticas

A Capela do Morumbi atravessou uma sequência de apropriações e alterações no decorrer de sua história. Desde sua descoberta em ruína até seu uso expográfico atual. O que tornou este edifício único. Tendo traçado um caminho além do momento de sua criação, com relação ao trabalho de restauração de Warchavchik, cuja alteração precisa ser compreendida como uma questão simbólica (Invamoto, 2012).

Uma observação relevante feita por Faria e Somma Junior (2006), refere-se ao fato de que a Capela do Morumbi abriga em seu interior elementos arcaicos (as ruínas primitivas em taipa de pilão), elementos modernos (a perspectiva e projeto de Warchavchik) e elementos contemporâneos (as instalações como dispositivos visuais).

A vocação do edifício histórico como suporte, é bem explicitado conforme relato de Faria e Somma Junior (2006):

Por mais de treze anos desenvolvendo esta proposta verificamos, com satisfação, o sucesso do projeto, e sua consagração e reconhecimento por parte do meio artístico, uma vez que se estabeleceu como mais um lugar destinado às artes contemporâneas. Foram mais de cem artistas que expuseram trabalhos na Capela, onde constatamos pelas instalações montadas uma grande profusão de linguagens; mais que isso, um forte exercício constante de experimentalismo, dado ou pelas atitudes dos artistas ao proporem situações inusitadas, ou pela diversidade de uso de materiais. Um outro ponto importante é o diálogo entre um bem histórico e a cidade. (Faria; Somma Junior, 2006, p. 99)

Além disso, Faria e Somma Junior (2006), chegam à conclusão de que: em virtude de todas essas características, ao longo do tempo, o espaço em questão se fortaleceu em relação ao seu propósito. Tornando-se um ambiente único paulistano, e se convertendo em um local para a arte *site-specific*.

Em diversas ocasiões a Capela recebe mostras concebidas especialmente para o imóvel que as abrigaria. Nas instalações realizadas, o autêntico se revela através da arte pois, apenas com a arquitetura e o projeto de restauro concebido, não seria possível demonstrar totalmente a importância do edifício, de seus elementos originais perdidos e de suas técnicas construtivas remanescentes. Para tanto, a aplicação da obra de arte interfere e ressalta o valor histórico arquitetônico do edifício.

4.2.1. Taipa, Tijolo e Fantasia

A primeira exposição ocorrida na Capela do Morumbi, que se utiliza dessa linguagem artística, acontece em 1990. A exposição 'Taipa, Tijolo e Fantasia' foi organizada pela SMC, e tinha como objetivo oferecer elementos para uma análise crítica acerca da reconstituição e o restauro da Capela do Morumbi¹⁰⁶ (PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a).

Duas seções compunham a exposição. A primeira abordava o papel de Gregori Warchavchik como arquiteto no Brasil, especialmente na cidade paulistana (onde projetou e construiu a primeira casa modernista brasileira), e sua participação no contexto da arquitetura moderna no país. A segunda parte, consistia em apresentar os estudos e empenhar análises sobre as soluções encontradas pelo arquiteto para a reconstituição da Capela do Morumbi; explorando as soluções de restauração e recuperação das primitivas ruínas de taipa de pilão e toda sua trajetória histórica (PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a).

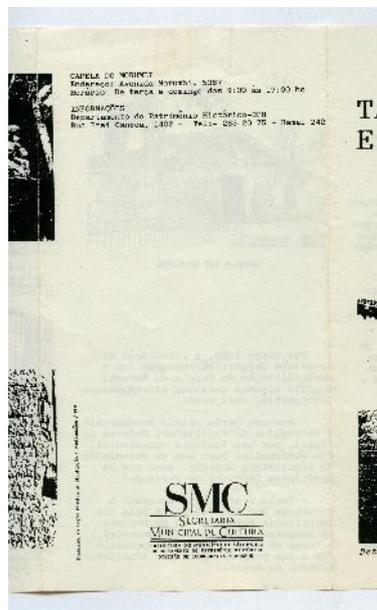
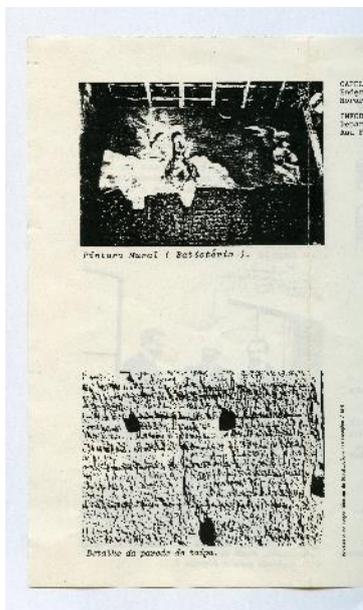
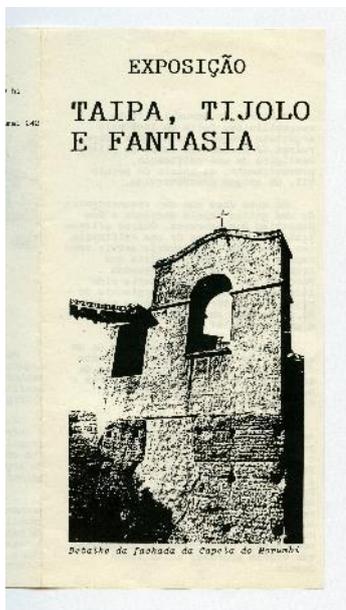
A exposição era composta por painéis de acrílico compostos de desenhos, documentos, textos, imagens etc.; fixados no madeiramento da estrutura da cobertura e suspensos pelo ambiente. Os painéis expositivos, aproveitavam e utilizavam as estruturas arquitetônicas da Capela e dialogavam com os vestígios dos remanescentes em taipa, destacando-os.

A mostra foi executada com os seguintes materiais: chapas de acrílico, folhas de papel marrom e branco, canos, bolas, garras e fio de nylon (PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a).

A relevância desta exposição é justamente o fato de ela ter sido a mostra inaugural, pós-reformas e definição clara do novo uso que seria implantado na Capela pelo MCSP. Sendo a pioneira a utilizar a edificação, seus componentes materiais, seus elementos simbólicos e todo seu percurso enfrentado, como tema da exibição. Tendo suas estruturas como suporte para os painéis expositivos.

As figuras a seguir apresentam alguns documentos e fotografias realizadas na montagem e durante a exposição.

¹⁰⁶ Realizados em 1949 pelo Arquiteto Gregori Warchavchik (como apresentado e discutido nos dois primeiros capítulos desta dissertação).

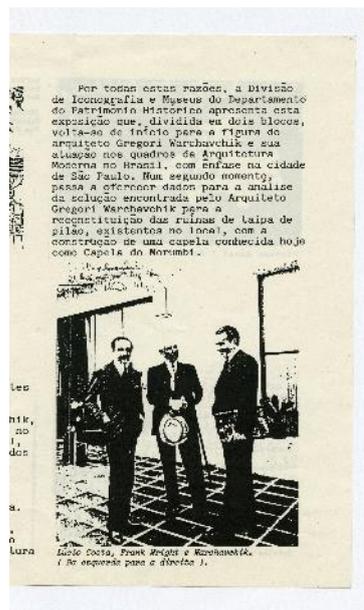


A Capela do Morumbi é fruto de reconstrução feita em 1949 pelo arquiteto Gregori Warchavchik sobre ruínas de paredes em taipa de pilão, vestígios de uma edificação, provavelmente, no início do século XVI, de origem neotropicalista.

Há quem diga que são remanescentes de uma antiga capela dedicada a São Sebastião dos escravos. Outros afirmam tratar-se de restos de uma edificação não concluída, que deveria servir como capela e sepulchro à família dos proprietários da antiga fazenda Morumbi. Sua construção teria sido interrompida devido ao surgimento do primeiro cemitério público na cidade. Há ainda quem se atribua, simplesmente, a um velho sítio.

De qualquer forma, trata-se de um exemplar de taipa de pilão, bastante diferenciado em relação às taipas de argila cozida - mais ou menos duras e homogêneas - adotadas nos demais exemplares conhecidos.

No caso da Capela do Morumbi, embora a técnica construtiva da taipa permitisse a máxima ornamentação, o material empregado é, com certeza, fruto de uma produção local. A dificuldade de acesso à argila de fundo de vale e ao pedregulho de fundo de rio, levou à adoção de material extraído das áreas próximas das colinas do Morumbi, o que resultou numa solução que poderia ser considerada precursora das argamassas que vieram aparecer muito tempo depois.



Figuras 26, 27, 28, 29, 30 e 31: Imagens do folder da exposição Taipa, Tijolo e Fantasia. Fonte: *In*: PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo e Acervo do Centro de Documentação do Museu da Cidade de São Paulo.



Figura 32: vista Exterior Capela do Morumbi - Exposição "Taipa, Tijolo e Fantasia", 1990. Fonte: Foto de José Reiche Burjadão, Adalberto Esteves Reiche Burjadão, Fábio Cintra de Oliveira. *In*: PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo e Acervo do Centro de Documentação do Museu da Cidade de São Paulo.

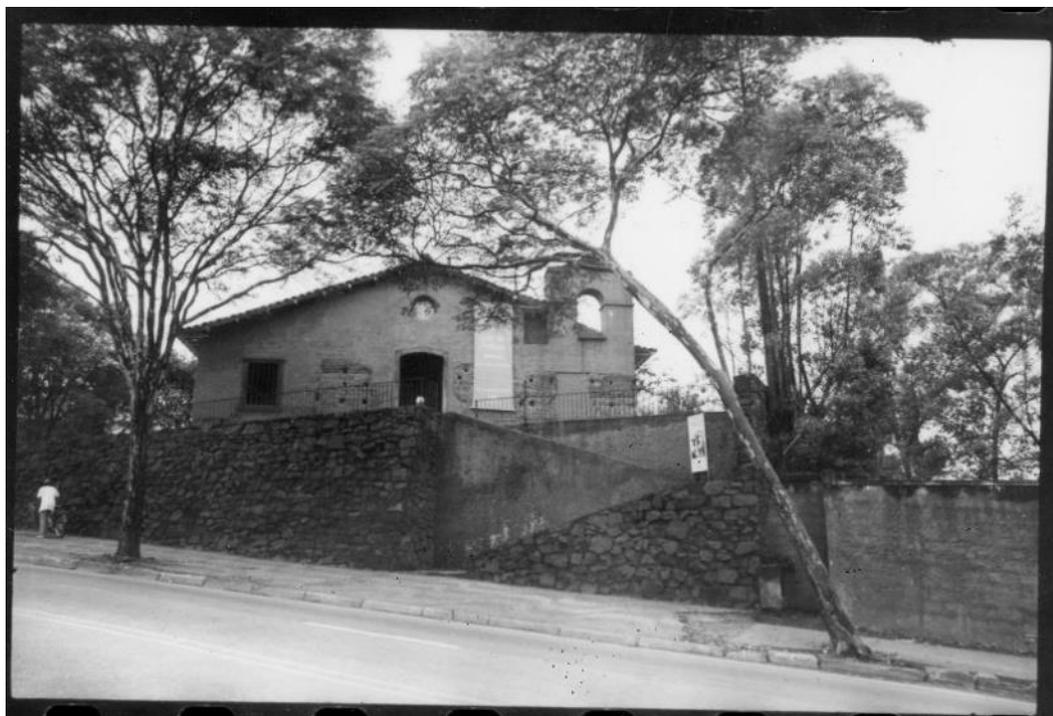


Figura 33: vista Exterior Capela do Morumbi - Exposição "Taipa, Tijolo e Fantasia", 1990. Fonte: Foto de José Reiche Burjadão, Adalberto Esteves Reiche Burjadão, Fábio Cintra de Oliveira. *In*: PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo e Acervo do Centro de Documentação do Museu da Cidade de São Paulo.



Figura 34: painéis - Exposição “Taipa, Tijolo e Fantasia”, 1990. Fonte: Foto de José Reiche Burjadão, Adalberto Esteves Reiche Burjadão, Fábio Cintra de Oliveira. *In*: PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo e Acervo do Centro de Documentação do Museu da Cidade de São Paulo.

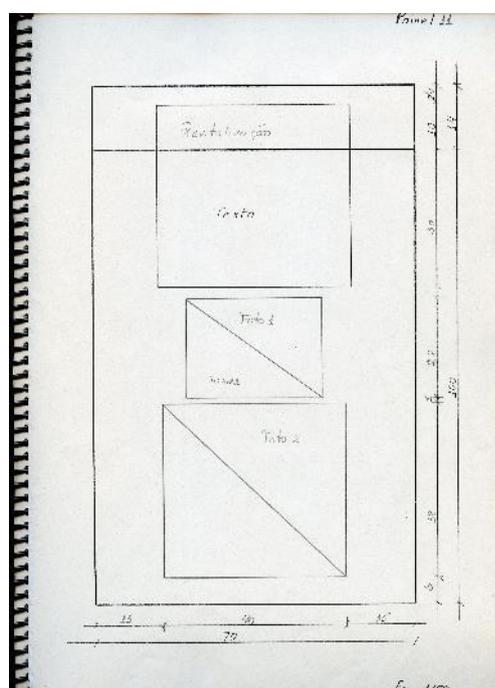


Figura 35: Imagem de desenho técnico do Painel 11, 1990. Fonte: PMSP/SMC/DPH/DIM. *In*: PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo e Acervo do Centro de Documentação do Museu da Cidade de São Paulo.

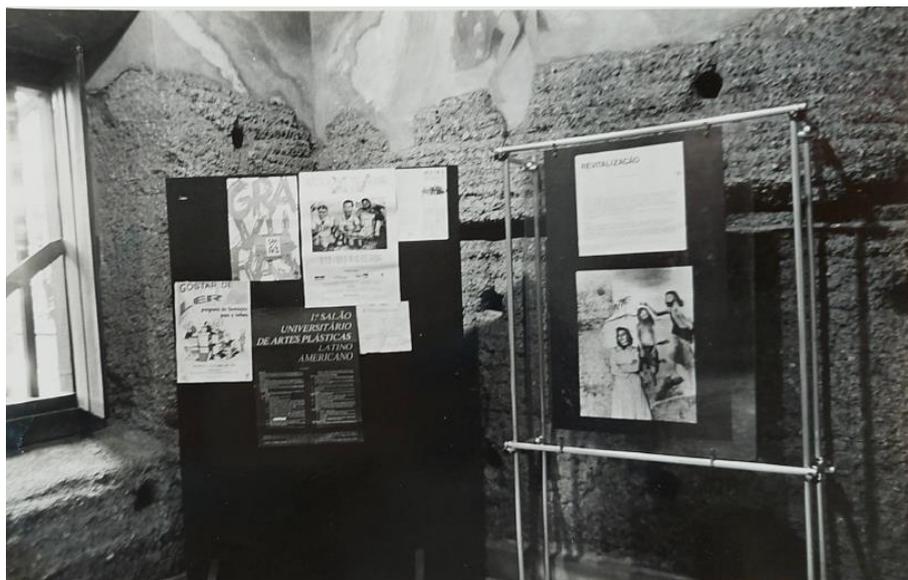


Figura 36: painéis - Exposição “Taipa, Tijolo e Fantasia”, 1990. Fonte: Foto de José Reiche Burjadão, Adalberto Esteves Reiche Burjadão, Fábio Cintra de Oliveira. *In*: PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo e Acervo do Centro de Documentação do Museu da Cidade de São Paulo.



Figura 37: Limpeza Painel - Exposição “Taipa, Tijolo e Fantasia”, 1990. Fonte: Foto de José Reiche Burjadão, Adalberto Esteves Reiche Burjadão, Fábio Cintra de Oliveira. *In*: PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo e Acervo do Centro de Documentação do Museu da Cidade de São Paulo.



Figura 38: sala e painéis - Exposição “Taipa, Tijolo e Fantasia”, 1990. Foto de José Reiche Burjadão, Adalberto Esteves Reiche Burjadão, Fábio Cintra de Oliveira. *In*: PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 1990a. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo e Acervo do Centro de Documentação do Museu da Cidade de São Paulo.

4.2.2. Penélope

Outro exemplo do uso do edifício como suporte para uma obra de arte, qual foi criada especialmente para a Capela do Morumbi, é a instalação ‘Penélope’, de Tatiana Blass, realizada em 2011. Tal obra consistiu em um emaranhado feito pela artista, com fios vermelhos no imóvel histórico. A referida composição, foi encomendada pelo MCSP e a convite do curador à época, Douglas de Freitas.

Tatiana Blass relata em entrevista, realizada exclusivamente para a presente pesquisadora, que o edifício desempenhou um papel fundamental como ponto de partida para sua obra. Fundamentando sua crença de que, de acordo com o ambiente em que foi instalada, esta estabelecia um diálogo com o passado e a realidade contextual circundante (Blass, 2023). Quando a instalação foi erigida na Capela do Morumbi, ela estabeleceu uma conexão intrínseca com a estrutura arquitetônica, entrelaçando diversos períodos temporais, dando enfoque nesta temática temporal. O trabalho se dedicou consideravelmente à ideia de espera, construção e desconstrução; explorando os intervalos entre o fazer e o desfazer (Blass, 2023).

Utilizando os materiais: tapete, tear, fios de lã e chenile; a obra criou um tapete vermelho de quatorze metros. O elemento era percorrível, estendendo-se desde a porta

de entrada da Capela por toda a extensão do espaço, até alcançar a área onde se localizava o antigo altar. Neste local, encontrava-se com um tear manual de pedal, no qual a urdidura do tapete estava fixada (Blass, 2011).

A simbologia do tapete, assim como a de sua cor vermelha ou púrpura, também está ligada à questão do sagrado, do poder real e eclesiástico. Sendo esta cor, muito utilizada na antiguidade e na idade média, somente pela realeza e membro da igreja; devido ao seu custo elevado (Texto curatorial. *In*: PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 2011). Em entrevista realizada com a artista, ela cita que escolheu utilizar um elemento característico de uma capela, embora seu uso nesta função tenha sido limitado. Mas durante um breve período de tempo, celebrações de casamentos ocorreram neste local. E por isso, ela optou pelo tapete vermelho, um elemento presente em todas as igrejas e capelas (Blass, 2023).

O artefato foi constituído conforme descrito em sequência: os fios vermelhos saem do tear pelo lado oposto, emaranhados em grande quantidade, alguns caem pelo chão, outros passam pelos buracos das paredes de taipa¹⁰⁷ saindo desordenadamente para a parte externa da Capela. Invadindo o jardim, forrando toda a grama, arbustos, árvores; desta forma, transformando o espaço verde em vermelho e alterando a paisagem. Esta ação cria um movimento ambíguo e dúbio de construção e desconstrução, no qual não é possível saber se o tapete foi feito naquele tear e, após sair dele, foi desfeito invadindo o jardim. Ou se foi o contrário, sendo que todos os fios que estavam do lado de fora entraram na Capela; formando, assim, um tapete (Blass, 2012; Blass, 2023).

Na mesma entrevista, Tatiana Blass expõe: “A primeira ideia que eu tive quando eu visitei lá foi de conseguir juntar o espaço de dentro com o espaço de fora.” (Blass, 2023, s.p.). Sendo assim, a concepção da obra artística, desenvolvida em projeto pensado especificamente para o espaço da Capela, visava estabelecer uma ligação entre o interior e o exterior arquitetônico. De maneira que, a obra persistisse em sua fluidez, permitindo a apreciação tanto ao se adentrar na Capela quanto ao observá-la desde seu exterior (Blass, 2023).

¹⁰⁷ Os cabodás, decorrentes do método de execução de seu sistema construtivo.

Na apresentação da artista e seus trabalhos desenvolvidos (Blass, 2012), é notável a compreensão do valor histórico e da memória da edificação por parte da artista. Na qual se percebe, através de suas falas, que houve um estudo preliminar acerca da edificação na qual ela iria desenvolver a obra¹⁰⁸.

Um projeto muito bonito assim e interessante, porque ela é toda, ela é ruína, essa construção super antiga e ela também é totalmente modernista, assim, só que é uma coisa por cima da outra totalmente identificável. (Blass, 2012, minuto 10:52 – 16:36)

Tatiana Blass, tanto na apresentação quanto na entrevista anteriormente mencionadas, inicia a explicação do trabalho 'Penélope', contextualizando o histórico da Capela do Morumbi. A artista cita o projeto de Warchavchik, relacionando a antiga ruína e as intervenções recebidas com as paredes de alvenaria, relacionando a edificação como um 'prédio ruína modernista' (Blass, 2023). Bem como, faz menção à transformação do uso da edificação no projeto do MCSP para se fazer instalações de *site-specific*. Ação esta, que visou promover um forte diálogo entre a situação da edificação e a inserção da obra artística (Blass, 2012). Em relação ao projeto e execução de uma obra desse tipo e sob exigência do MCSP para a Capela, a artista ainda conta que, à época da realização de sua mostra, houve uma comissão que avaliou se a obra desenvolvida estava dialogando ou não com o espaço.

A exposição ficou em cartaz durante seis meses, transformando o cenário interno e externo da Capela durante todo o tempo de permanência. Especialmente na área externa, todos os elementos vermelhos que invadiram o jardim e interferiram na edificação, com o passar do tempo, foram encobertos pelo natural crescimento da vegetação, e assim, alterando a obra com o retorno da paisagem verde original (Blass, 2012).

A interação significativa entre o elemento da natureza e a estrutura edificada é evidente. Visto que a edificação apresenta características orgânicas que se entrelaçam com o ambiente circundante, quase em uma analogia à forma de um formigueiro (Blass, 2012). Essa dinâmica de integração entre arquitetura e natureza despertou um considerável interesse na artista (Blass, 2023).

¹⁰⁸ Tal realização de pesquisa preliminar, confirmou-se em entrevista.

O título do trabalho é em referência ao mito de Penélope, mito grego registrado na Odisseia de Homero, devido ao interesse da narrativa da história:

A história do mito da Penélope, que tem esse tempo congelado também, que ela fica num momento de espera quando o marido dela foi pra guerra, que era o Dirceu, e ela fica anos e anos tecendo um manto. E o pai dela queria que ela se casasse de novo, porque afinal provavelmente o marido dela tinha morrido, nunca mais tinha tido notícias, e ela quer esperar a volta do marido. Então o jeito dela fazer com que o tempo nunca passasse é que a meta dela era que quando ela terminasse o manto ela poderia se casar de novo. Mas aí o que ela faz é que de dia ela tece e de noite ela desfaz tudo o que ela tinha feito, então ela nunca termina esse manto, então esse tempo derrapante, que nunca chega, nunca se acaba. (Blass, 2012, minuto 10:52 – 16:36).

Porém, a artista explica que sua intervenção não é uma ilustração do mito, e que este nome surgiu após a idealização do trabalho. Sobre esta referência, ou a ausência dela, a artista cita que “[...] nunca me interessa que seja algo ilustrativo que explique, que tenha uma direção muito para um lado só.” (Blass, 2012, minuto 10:52 – 16:36).

Blass (2023) esclarece que a intervenção artística por ela proposta, não causou danos na edificação. Devido à edificação se caracterizar como um patrimônio cultural, foi necessário exercer uma atenção meticulosa para evitar a criação de um trabalho que fosse potencialmente ofensivo ou prejudicial à integridade do edifício. A artista conta ainda que, mesmo o ato de passar os fios vermelhos através das aberturas da taipa requereram a proteção adequada dos orifícios originais da edificação. E, adicionalmente, o jardim, local onde a artista considera que teve maior intervenção, foi refeito para preservar a condição original do edifício.

Quanto à relação entre o patrimônio histórico construído e a obra de arte, a artista sustenta que o contexto abrange a totalidade da história dos edifícios, afetando profundamente o aspecto conceitual do trabalho. Sendo essa uma situação singular, onde a Capela se apresenta como o oposto de um espaço expositivo do tipo cubo branco; e que propicia a criação de um novo contexto visual e significativo, resultando em interpretações imprevisíveis (Blass, 2023). Ela afirma acreditar que o propósito da obra de arte é conduzir a uma experiência enriquecedora, tanto sensorial quanto reflexiva. E, portanto, ela teria interesse em realizar obras que promovem interpretações amplas e abertas. Em situações em que as intervenções artísticas ocorrem em locais onde o espectador não espera encontrar uma obra de arte, como um museu ou uma

galeria. Assim, o encontro com a obra, muitas vezes, provoca uma experiência de confrontação e contemplação.

Em relação à arte contemporânea, Blass (2023) cita sobre a relevância de explorar o contexto e que este pode fazer com que a aura da obra de arte se dissipe. No entanto, para a artista, isso às vezes representa um desafio ainda maior, pois é necessário criar algo que verdadeiramente desvie o olhar do convencional.

[...] a obra de arte ela é sempre contemporânea mesmo que ela tenha sido feita há 1000 anos atrás, porque a contemplação é no agora né, a contemplação é contemporânea. Então se você está vendo uma obra medieval ou uma obra feita no dia de hoje, ela está presente igualmente na sua frente e acho que essa que é a grande, é o lado bonito da arte assim né, que por ser uma matéria ela pode se conservar pelos anos e ela atingir a pessoa que tá ali na frente na mesma maneira assim, claro que com contextos históricos que diferem que às vezes vá levar a outros lugares, mas juntar esses diversos tempos de passado e presente assim é algo que a arte te permite. (Blass, 2023, s.p., grifo nosso)

Em entrevista, Blass (2023) menciona também que os espaços históricos, de certa forma, impõem limitações à criatividade do artista. Porém, estabelecem um ponto de partida. Ela afirma que considera esse fator estimulante, mais do que começar inteiramente a partir “[...] de si mesmo [...]” (Blass, 2023, s.p.). Além disso, a artista expressa grande interesse nas complexas interações entre pesquisa histórica e, por vezes, pesquisa sociológica; que podem não se manifestar de maneira óbvia ou direta no trabalho que está sendo desenvolvido, mas que contêm uma rica carga de conexões e relacionamentos que abrangem diferentes períodos (Blass, 2023).

Tais afirmações da artista levam à conclusão de que o contexto histórico exerce uma influência significativa sobre sua obra de arte, sendo parte intrínseca dela e podendo variar significativamente dependendo da perspectiva pela qual você a analise. Com a possibilidade de mudar, ainda, a leitura da obra (Blass, 2023):

Justamente acho que o propósito de se criar essas intervenções artísticas na Capela é para criar cada vez novas situações de subjetividades e criar novos olhares e aquele lugar vai se virando sempre mutante e muito diferente de um espaço neutro e branco assim, rígido, ele por si já tem, já traz o peso histórico e de significados muito maior. (Blass, 2023, s.p.)

A interação entre a obra de arte e o edifício histórico criou uma “[...] sensação meio onírica [...]” (Blass, 2023, s.p.). Impressão esta, de estar caminhando por um local imerso em um jardim completamente vermelho. Ocupando um espaço quase imaginário, porém, completamente ‘matérico’ (Blass, 2023, s.p.); ou seja, tangível e material.

As figuras a seguir apresentam o folder da exposição; algumas fotografias que foram feitas da mostra recém montada e após 6 meses de exposição; e matérias de divulgação do evento.



Figuras 39, 40, 41 e 42: Imagens do folder da exposição Penélope. Fonte: Imagens cedidas pela artista Tatiana Blass.



Figura 43: Imagem interna da exposição Penélope, em 2011. Fonte: <http://www.tatianablass.com.br/obras/66>. Acesso em: 19/06/2023.



Figura 44: Imagem interna da exposição Penélope, em 2011. Fonte: <http://www.tatianablass.com.br/obras/66>. Acesso em: 19/06/2023.



Figura 45: Imagem interna da exposição Penélope, em 2011. Fonte: <http://www.tatianablass.com.br/obras/66>. Acesso em: 19/06/2023.



Figura 46: Imagem externa da exposição Penélope, em 2011. Fonte: <http://www.tatianablass.com.br/obras/66>. Acesso em: 19/06/2023.



Figura 47: Imagem externa da exposição Penélope, em 2011. Fonte: <http://www.tatianablass.com.br/obras/66>. Acesso em: 19/06/2023.



Figuras 48 e 49: Imagens externas da exposição Penélope, em 2011, antes e depois de seis meses. Fonte: <http://www.tatianablass.com.br/obras/66>. Acesso em: 19/06/2023.



Figuras 50 e 51: Imagens externas da exposição Penélope, em 2011, antes e depois de seis meses. Fonte: <http://www.tatianablass.com.br/obras/66>. Acesso em: 19/06/2023.



Figura 52: Imagem da publicação Paulísticas – Curiosidades da metrópole, em 2011. Fonte: Acervo Estadão, 19/09/2011, p. C6.



Se estiver cansado, é melhor parar por aqui e dar meia volta. Se não, ande por 1km até a **Capela do Morumbi**, erguida a partir de uma antiga construção de taipa de pilão, de uma fazenda do século 19. Lá, você pode ver a instalação 'Penélope', da artista Tatiana Blass, que participou da 29ª Bienal de São Paulo. **Av. Morumbi, 5.387, 3722-4301. 9h/17h (fecha 2ª). Grátis.**

Figura 53: Imagem da publicação Divirta-se, em 2015. Fonte: Acervo Estadão, 04/11/2011, p. 14.

4.2.3. Anekdotas

A montagem da instalação teve início em 26 de dezembro de 2014. E em um sábado, 9 de maio de 2015, foi inaugurada a exposição ‘Anekdotas’ de Laura Belém; que ficou em cartaz até o dia 11 de outubro de 2015. Conforme cita no relatório da exposição (*In: PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 2015*), a mostra contribuiu para a consolidação do programa de instalações específico¹⁰⁹ da Capela do Morumbi.

A obra é um *site-specific* e, a partir do convite do curador Douglas de Freitas, foi elaborada especialmente para a Capela do Morumbi. O contexto histórico e as lacunas históricas e temporais, além das particularidades da edificação, foram motivadores para a criação desta obra, e possibilitaram a projeção de novas narrativas (Belém, 2023).

O curador cita que a artista já havia produzido outros trabalhos em que relacionou as histórias dos locais, “[...] das coisas que não têm comprovação, da cultura popular e da história oral sem comprovação escrita [...]” (Freitas, 2015, minuto: 1:29–1:54). Freitas (2015) ainda pontua, no texto de apresentação da exposição¹¹⁰, uma série de questionamentos acerca da condição primitiva do espaço, sua utilização e sua finalidade social, os quais orientaram o trabalho.

Em entrevista realizada com a artista, especialmente para o desenvolvimento desta dissertação, ela cita que houve interesse em demonstrar que o trabalho se relaciona diretamente ao espaço, e não está dissociado dele (Belém, 2023). Bem como, a história do patrimônio histórico edificado, sua carga histórica e a questão temporal “Certamente foi motivadora para os conceitos artísticos.” (Belém, 2023, s.p.). Entretanto Laura Belém não relaciona o edifício como suporte, mas sim como “[...] parte da obra, pois ela é indissociável dele.” (Belém, 2023, s.p.).

Interessei-me pelas lacunas históricas, ou seja, pela ausência de documentos que comprovam a origem das ruínas de taipa de pilão e pelas várias hipóteses projetadas pelos pesquisadores. E também pela interpretação do arquiteto Gregori Warchavchik, pela sobreposição de pensamentos imaginativos, e pela oralidade, que me parece ser o fio condutor ao longo do tempo e da história, no caso da Capela (Belém, 2023, s.p.).

¹⁰⁹ Programa curatorial que busca somente apresentar instalações do tipo *site specific*, já explanados nesta dissertação na seção ‘2.3. Os projetos de restauro para a Capela do Morumbi e o processo para sua proteção’.

¹¹⁰ Relatório da Exposição. *In: PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 2015.*

A instalação expressa as diferentes histórias da arquitetura e construções centenárias, a partir da ausência de história documentada das origens do local. A artista menciona que “O local pareceu potente para explorar narrativas relacionadas ao fato e à ficção, temporalidade e inversão, percepção e subversão, e uma mescla da arquitetura com a natureza; uma espécie de reconhecimento do divino na natureza; [...]” (Belém, 2023, s.p.).

Tendo a própria edificação da Capela como ponto de partida, a artista distorce a noção do interior e exterior do espaço construído ao cobrir a sala expositiva 2 (a antiga nave da Capela), com plantas. E no pavimento térreo, reergue uma fachada em alvenaria conforme a executada por Gregori Warchavchik na década de 1940. Como se o tempo tivesse atuado sobre a taipa aparente. Fazendo com que a edificação retornasse ao estado de ruína, porém agora uma ruína renovada (Relatório da Exposição. *In*: PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 2015).

Como um espelho que reflete os vestígios de uma construção de taipa, o que se vê lá dentro é parte de suas paredes e vegetação. Uma torre inacabada junto à nave principal acentua o seu mistério. (São Paulo, s.d.c, s.p.)

Em toda a pesquisa bibliográfica aqui realizada, a explicação para o trabalho sempre se inicia com a explanação do contexto histórico–arquitetônico da Capela do Morumbi. E, ao expressar a ausência de documentação sobre o local, sua origem e usos primitivos da edificação, a falta de evidências e as lacunas temporais existentes desde sua construção até seu descobrimento como ruína; a artista suscita e promove uma espécie de aleatoriedade, casualidade ou imprevisibilidade no trabalho. Com a expectativa de que, o resultado da obra tenha causado “[...] um tempo de pausa, reflexão, descoberta, questionamento, silêncio e contemplação aos espectadores.” (Belém, 2023, s.p.).

A artista cita ainda, que não teve qualquer intenção irônica. Sendo sua única intenção a de falar sobre um tempo circular e de uma transformação constante “[...] das coisas e da construção de um novo espaço dentro do mesmo lugar.” (Belém, 2015b, minuto: 1:56–4:10). Da perspectiva do curador¹¹¹ o que importa é essa nova circunstância, é a exploração de uma nova narrativa. É poder restabelecer a sensação de encontrar no mesmo local, uma arquitetura nova e desconhecida.

¹¹¹ Texto curatorial presente no relatório da exposição (PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 2015, s.p.).

A obra de intervenção artística, através de uma situação de sobreposição, é uma construção em técnica mista, de dimensão de aproximadamente 160 m² (metros quadrados). Constituída pelos materiais: terra, placa cimentícia, cimento, cal, madeira, grama, diversas espécies de plantas naturais e telhas cerâmicas e de vidro. Na qual, a artista articulou a arquitetura com as diferentes histórias da edificação. O jardim é trazido para dentro da Capela, cobrindo de grama o piso interno da nave, gerando contiguidade aos espaços interno e externo; criando assim, uma ligação entre estes ambientes.

Foi reconstruído internamente no nível do solo, próxima do tamanho real, uma réplica da fachada frontal no que corresponde à parte em alvenaria, semienterrada e desconsiderando o trecho primitivo em taipa. Buscando assim, distorcer a sensação de espaço interno e externo. Este novo elemento arquitetônico – a réplica da fachada frontal – atravessava a parede lateral da nave central chegando até a área externa da Capela e no jardim, do lado direito de trás da torre primitiva, se encontrava uma reprodução inacabada de uma outra torre similar à original (Belém, 2015a). O curador menciona em seu texto de apresentação da exposição que era para dar a impressão como se a antiga taipa tivesse enfim desmoronado, e a intervenção de Warchavchik se convertido em ruínas (PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 2015, s.p.).

Para esta intervenção artística, foram executadas algumas intervenções diretas, porém reversíveis, no patrimônio edificado. Sendo que algumas das telhas cerâmicas presentes no entelhamento original foram substituídas por telhas de vidro, e essas telhas originais foram instaladas na cobertura da réplica da fachada no interior da Capela (Belém, 2015b).

Apesar de terem sido realizadas tais intervenções diretas na edificação histórica, no relatório da exposição (*In*: PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 2015) consta a informação de que os espaços da Capela foram devidamente preparados e revestidos com material impermeável; a fim de evitar danos ao piso existente. E as estruturas erguidas pela artista em decorrência da obra mantiveram uma distância de 15 cm da taipa primitiva, visando preservá-la sem causar danos. A artista cita em entrevista, que foram estudados e considerados os impactos das construções escultóricas no edifício e que foram cumpridas as diretrizes apresentadas pela curadoria para aquela ocasião, e completa dizendo que: “Como toda instalação em um espaço patrimonial ou tombado, foram necessárias flexibilizações e adequações para que a obra não infringisse o bem patrimonial [...]” (Belém, 2023, s.p.). Ela também cita a solução da manta que forrou o

piso existente para receber a terra e a vegetação, no trecho em que recriou o jardim internamente à edificação, conforme mencionado anteriormente. Conta ainda que forrou a taipa da Capela do lado interno, durante a construção da obra, evitando assim que, a nova fachada artística executada encostasse na taipa de pilão primitiva (Belém, 2023).

Há relatos encontrados em pesquisa bibliográfica, que citam que o título ‘Anekdotá’ vem do grego *ἀνέκδοτον* e significa ‘anedota’. Em que se caracteriza como uma narrativa oral, um episódio onde não há um só ponto de vista, conclusão ou certeza. Ou que significa literalmente “o que não foi publicado”, assumindo também a conotação de gracejo ou jocosidade (Belém, 2015a). A artista ainda cita que relacionou o título da obra diretamente à origem e à história da Capela do Morumbi e à falta de documentos sobre as origens das ruínas de taipa de pilão (Belém, 2015b).

Apesar de ser um trabalho grandioso, uma arquitetura grandiosa, que foi construída aqui dentro, ela requer uma sutileza na percepção na medida em que a pessoa tem que perceber não só o interior do lugar, mas o exterior também da Capela para entender que foi a reconstrução exata dessa fachada frontal da Capela e da torre lateral na escala real.

É uma arquitetura dentro da outra, um plano dentro do outro. E eu acho também que existe muito na questão de trazer a natureza pro interior da Capela. Para mim isso é quase que um ato espiritual, quase que de sacralização mesmo da natureza ou de construir uma paisagem metafísica no encontro dessa natureza com a arquitetura aqui dentro dessa outra arquitetura já existente. (Belém, 2015b, minuto: 3:03–3:56).

A artista Laura Belém, criadora de outras obras do tipo *site-specific* e que se utilizam do patrimônio edificado¹¹², consente em entrevista que, o espaço historicamente relevante é interessante para a exposição e a criação de uma obra de arte, e comenta que “A história e as lacunas históricas podem ser muito motivadoras para a criação, assim como elementos da arquitetura, da paisagem, do contexto social, etc.” (Belém, 2023, s.p.).

Além disso, acredita que cada espaço apresenta suas próprias orientações. E no caso de locais históricos, sempre surge a exigência de negociações e adaptações às diretrizes patrimoniais. No contexto das exposições de arte contemporânea em edificações históricas, é crucial que o órgão patrimonial compreenda que o local que está sendo sujeito à intervenção está ‘vivo’ (Belém, 2023, s.p.), e não deve permanecer

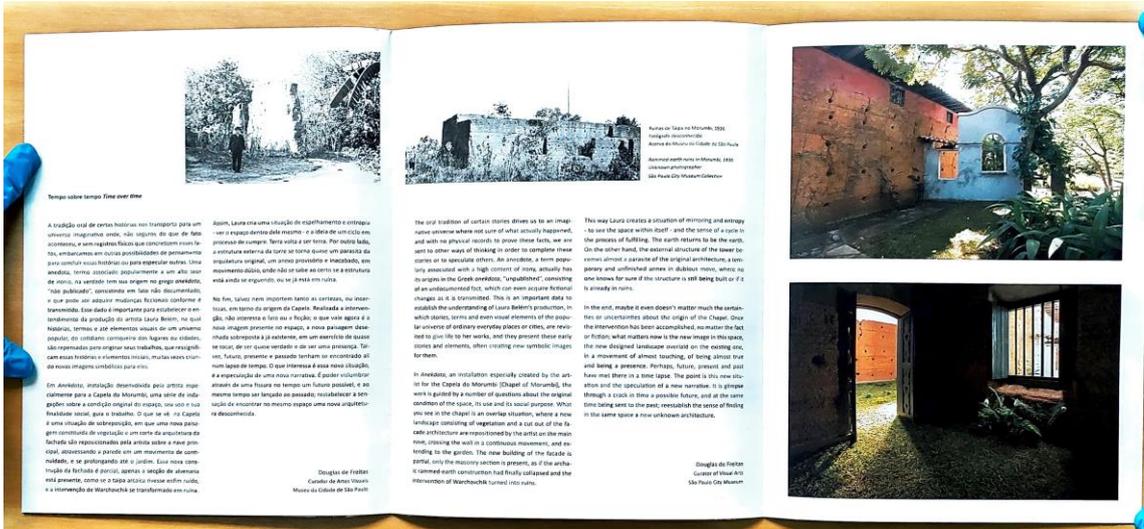
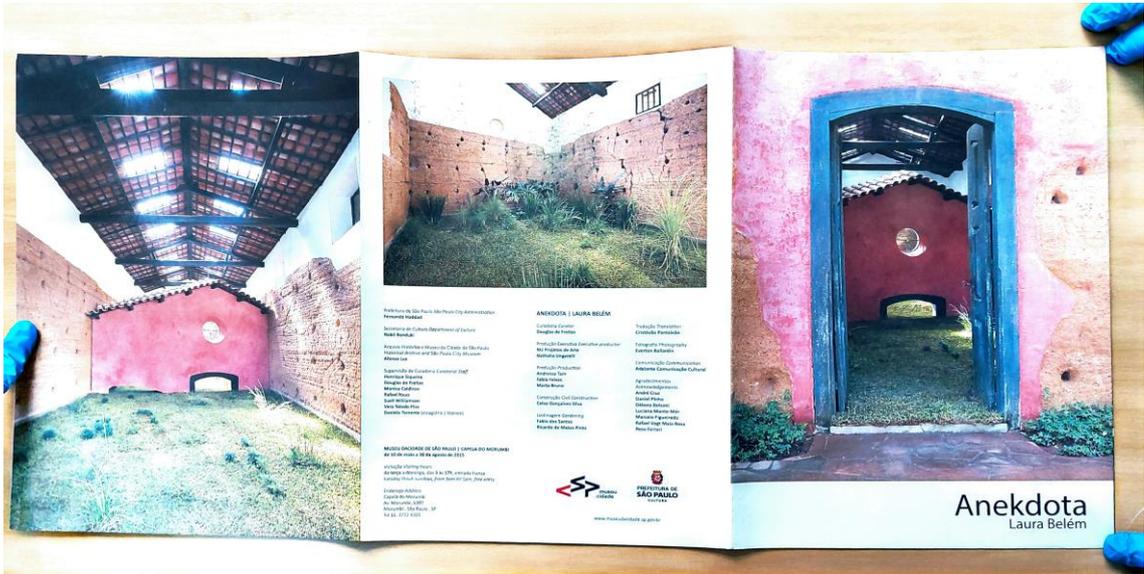
¹¹² Para algumas delas: Pampulha no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, 2002; O Templo dos Mil Sinos na Bienal de Liverpool, Reino Unido, 2010; Ilha Restaurante na Casa do Baile, Belo Horizonte, 2015; e The [...] Element no Parque Wildbad Rothenburg, Alemanha, 2019.

restrito a um período histórico específico. Desta forma, é indispensável que ocorra uma certa flexibilidade no uso do espaço, visando à introdução de novos conceitos, perspectivas, públicos e significados (Belém, 2023).

Laura Belém sustenta que para edifícios com uma arquitetura muito marcante e distinta, como é o caso da Capela do Morumbi, é essencial promover uma intervenção escultórica forte e potente (Belém, 2023, s.p.). Com o propósito de instaurar novas visões e significados para o local. A partir desta entrevista, nota-se que a artista acredita que a vivência e a percepção da obra devem ser livres. E aqueles que desejarem aprofundar-se no conceito do trabalho e nas motivações do artista, buscarão informações adicionais sobre a obra. Esses detalhes terão o potencial de enriquecer a compreensão da peça, e ampliar a perspectiva em relação à arte (Belém, 2023).

Embora considere que o artista possui liberdade para reagir ao contexto de acordo com sua vontade, seja estabelecendo um diálogo direto ou não, Laura sustenta que o patrimônio cultural possui uma natureza e vocação expositiva condicionada à proposta de ocupação do espaço. Tanto por parte do artista quanto da curadoria (Belém, 2023).

As figuras a seguir apresentam o folder da exposição; algumas fotografias que foram feitas da exposição recém montada e matérias de divulgação do evento.



Figuras 54 e 55: Imagens do folder da exposição Anekdotas. Fonte: PMSP/SMC/MCSP. In: PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 2015. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo e Acervo do Centro de Documentação do Museu da Cidade de São Paulo.



Figura 56: Imagem externa da exposição Anekdot. Fonte: <https://laurabelem.com.br/Anekdot-Anekdot-Anecdote>. Acesso em: 19/06/2023.



Figura 57: Imagem externa da exposição Anekdot. Fonte: <https://laurabelem.com.br/Anekdot-Anekdot-Anecdote>. Acesso em: 19/06/2023.



Figura 58: Imagem externa da exposição Anekdoti. Fonte: <https://laurabelem.com.br/Anekdoti-Anekdoti-Anecdote>. Acesso em: 19/06/2023.



Figura 59: Imagem interna da exposição Anekdoti. Fonte: <https://laurabelem.com.br/Anekdoti-Anekdoti-Anecdote>. Acesso em: 19/06/2023.



Figura 60: Imagem interna da exposição Anekdoti. Fonte: <https://laurabelem.com.br/Anekdoti-Anekdoti-Aneccote>. Acesso em: 19/06/2023.



Figura 61: Imagem interna da exposição Anekdoti. Fonte: <https://laurabelem.com.br/Anekdoti-Anekdoti-Aneccote>. Acesso em: 19/06/2023.



Figura 62: Imagem interna da exposição Anekdot. Fonte: <https://laurabelem.com.br/Anekdot-Anekdot-Aneccote>. Acesso em: 19/06/2023.

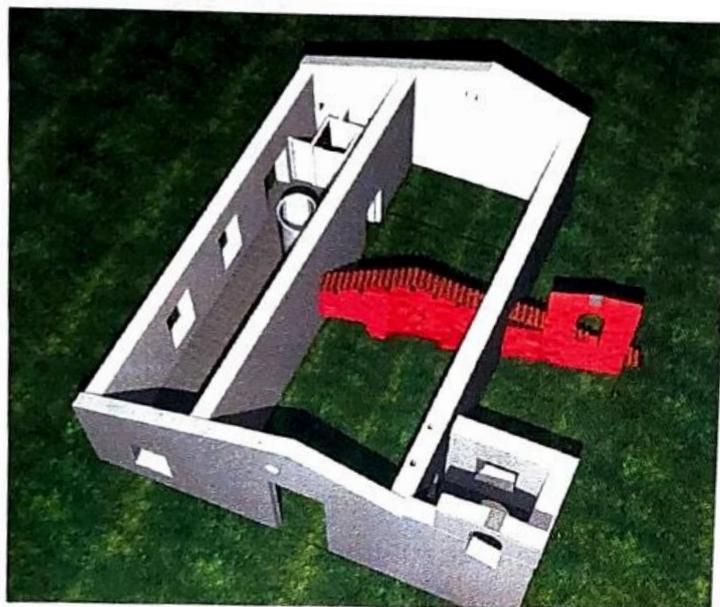


Figura 63: Imagem de maquete eletrônica da instalação Anekdot. Fonte: PMSP/SMC/MCSP, Relatório de Exposição. *In*: PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC. Pasta Capela do Morumbi. Anekdot. Ago/2015. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo e Acervo do Centro de Documentação do Museu da Cidade de São Paulo.

Laura Belém

Na instalação 'Anekdotá', a artista propõe uma mudança no sentido de espaço da Capela do Morumbi. A nave, por exemplo, foi coberta de vegetação, onde ela montou uma nova fachada construída ao nível do solo. **Capela do Morumbi.** Av. Morumbi, 5.387, Morumbi, 3772-4301. 9h/17h (fecha 2ª). Grátis. Até 30/8.

Figura 64: Imagem da publicação Divirta-se - Exposições, em 2015. Fonte: Acervo Estadão, 12/06/2015, p. 80.

**DO
FUNDO
DO
BAÚ**



Arte e história

Ninguém tem certeza se as ruínas de taipa de pilão, encontradas próximo à antiga casa-sede da Fazenda do Morumbi, foram uma capela consagrada a São Sebastião dos Escravos, uma capela para sepulturas de antigos proprietários da fazenda ou apenas um velho paiol. Fato é que, nos anos 1970, o imóvel foi repassado ao Departamento do Patrimônio Histórico e, em seguida, revitalizado e adaptado pela Prefeitura. Desde 1991, o espaço abriga exposições de arte contemporânea, como 'Anekdotá', de Laura Belém, em cartaz até 30/8 (Av. Morumbi, 5387, Morumbi; grátis).

Figura 65: Imagem da publicação Divirta-se - Paulistices, em 2015. Fonte: Acervo Estadão, 19/06/2015, p. 6.

4.3. Análise dos resultados – análise da arquitetura histórica e as relações com a arte contemporânea e curadoria

As instalações fazem uso do edifício de diferentes formas: ‘Taipa, Tijolo e Fantasia’ é a interação e a contemplação com a ruína restaurada; ‘Anekdotá’ é a ruína vista de fora para dentro; e, ‘Penélope’ é a ruína vista de dentro para fora. Todas ressaltam o valor histórico da construção remanescente, e são grandes adições que propõem qualificar o espaço pela intervenção artística. Todavia, dispõem de soluções que poderiam até ser consideradas anti preservacionistas, do ponto de vista do patrimônio.

É relevante destacar que, em relação ao patrimônio material edificado, e de acordo com as ideias apresentadas por Pavan (2013), a funcionalidade de um artefato arquitetônico está intimamente ligada à sua preservação física. Visto que, reconhece-se a importância de sua utilização para manter o edifício conservado; em contraste a seu desuso, o que aumenta a probabilidade de degradação da construção.

O tema da reutilização de edificações históricas como salas de exposições, embora cada vez mais comum na cultura brasileira, é controverso (Silva; Torres; Salamoni, 2017). A adaptação de construções históricas¹¹³, pode resultar em danos aos seus materiais construtivos devido à mudança do microclima. No entanto, há mais aspectos positivos associados à nova utilização de edifícios históricos como museus, do que sua ociosidade por possível ‘respeito’ a seus usos originais. Aqui, para destacar alguns destes benefícios, tem-se: a restauração das edificações; o acesso da sociedade a imóveis históricos e centros culturais; a possibilidade de realizar conservação preventiva, de forma continuada, devido a seu uso diário; além da conexão entre a reciclagem de prédios históricos, e a melhoria de seu entorno imediato, contribuindo para o aprimoramento urbano (Silva; Torres; Salamoni, 2017).

De acordo com Gallo (2018), para preservar o artefato arquitetônico é necessário intervir e frequentemente modificá-lo. Pois o monumento nunca é algo estático; e sim, algo que se modifica ao longo do tempo, nos processos de interações. Não existe uma obra arquitetônica do passado, seja simples ou complexa, que não apresente indícios de uma contínua transformação e adaptação.

¹¹³ Que já se encontram aclimatadas às condições ambientais de seu interior.

Sendo o termo 'intervenção', o substantivo feminino que dá significado ao ato ou feito de intervir, ou de exercer impacto em uma situação específica na tentativa de modificar seu resultado; no contexto artístico, o termo 'intervenção' é usado como tipologia de execução de uma obra de arte. E apresenta uma semelhança de significado com as palavras 'apropriação', 'contribuição', 'manipulação' e 'interferência'. Estes termos, são utilizados neste contexto, para descrever a ação de modificar ou acrescentar elementos em imagens, fotografias, objetos ou obras de arte pré-existentes; de forma definitiva ou efêmera.

No contexto da arquitetura contemporânea, a intervenção representa, eventualmente, a manifestação mais relevante das formas pelas quais é possível conectar-se com o passado. Ela constitui um marco significativo no papel que a restauração desempenha na sociedade e cultura atuais, bem como na relação estabelecida com os valores espirituais e memoriais da intervenção. Na ação interventiva, fatores específicos exercem uma influência substancial, caracterizando o vínculo estabelecido entre uma obra contemporânea e uma obra antiga. Tais como: o valor simbólico que a obra pode adquirir no contexto político-econômico em que ocorre; o grau de negligência pela crítica historiográfica; a evolução temporal da própria obra, e as necessidades resultantes de seu estado de conservação; bem como o papel desempenhado pelos envolvidos na intervenção (Salvo, 2008).

Sob esta perspectiva, retoma-se a ideia do *genius* ou *spiritu loci*. Na qual compreende-se que o espírito do lugar¹¹⁴ delinea as particularidades do ambiente e estabelece sua singularidade e identidade no ato da diferenciação cultural e estética. Fato que ocorre na mudança do pensamento moderno para o contemporâneo. E que se apresenta como um elemento que subsiste de forma abstrata, podendo ser identificada de modo sensível e conceitual. Transmitido por legados anteriores, nem sempre plenamente conscientes no presente (Gallo, 2018).

Segundo a visão de Gallo (2018), a criação arquitetônica possibilita uma apropriação existencial que vai além do aspecto prático, e alcança a dimensão psicológica da percepção e da simbolização. A expressão artística da arquitetura consiste nesta apropriação e abstração; que extrapola a função de abrigo. Na qual

¹¹⁴ Que é um conceito de herança cultural italiana, pois está associado ao costume praticado na Roma clássica.

ocupa-se todo o espaço edificado, e o transforma de simples espaços, em lugares com significado, constituídos por sua matéria e caráter ambiental distintivo, historicamente compreendida como *genius loci*.

Ao reconhecer a relevância dos aspectos simbólicos do patrimônio e o valor metafísico dos locais, o ICOMOS formulou a declaração de Québec (2008), um documento que contém princípios e orientações com o propósito de salvaguardar o *spiritu loci* por meio da proteção do patrimônio material e imaterial. Tal abordagem, é considerada uma maneira de promover o desenvolvimento sustentável e social em escala global.

Inicialmente, essa declaração enfatiza que o patrimônio cultural intangível proporciona uma dimensão mais enriquecedora e abrangente ao patrimônio em sua totalidade. Assim, é necessário considerá-lo em toda legislação vinculada ao patrimônio cultural, bem como em cada iniciativa de preservação e reabilitação de monumentos, locais, paisagens, rotas e acervos de objetos. Em seguida, elenca uma série de medidas com o propósito de salvaguardar e fomentar o espírito dos lugares, ou seja, sua essência de vida social e sua espiritualidade; através de dez recomendações que visam a proteção, promoção, salvaguarda, realce, disseminação, preservação e transmissão intergeracional e transcultural do espírito do lugar. Diante de algumas ameaças nela identificadas, como: alterações climáticas, turismo excessivo, confrontos bélicos e expansão urbana, que podem causar mudanças e descontinuidades nas sociedades. Seu objetivo, é aprimorar a percepção de tais adversidades, com o intuito de estabelecer medidas de preservação, e soluções de caráter sustentável (ICOMOS, 2008).

A validade de uma apropriação artística com intervenção em outra obra preexistente, seja ela de arte ou de arquitetura, gera polêmicas. Podendo ser considerado para alguns como: crime, ato de vandalismo, protesto contra a arte. E para outros, ainda ser visto como: poesia. O que levanta diversas opiniões, conforme mencionado por Coelho (2003), de a concepção de patrimônio não ser restrita, nem permanente. É isso que o artista está expressando: ele constrói, ele desconstrói a arte. E no âmbito artístico, é desafiador contestar esse aspecto conceitual. Dessa forma, é viável considerar que à medida que alguém exerce a função de criador de uma obra, detém um amplo domínio sobre ela. Sendo seu compromisso com a humanidade relativo. Pode-se valer do argumento de que a arte é algo sagrado, e que cada obra é fruto de um ato criador único, insubstituível e de valor ímpar. Portanto, ao intervir ou

alterar uma obra primitiva, impossibilitar-se-ia não apenas o criador da obra contemporânea, mas toda a humanidade, de acessar algo irreplicável; que somente poderia ser encontrado nela (Coelho, 2003).

O ato de intervir em uma obra, seja arquitetônica ou artística, pode até confrontar a ação de intervenção com retificação da obra anterior; em alusão aos '*ready-mades* retificados' (Coelho, 2003, s.p.) de Marcel Duchamp. Esse autor ainda traz que, "A intervenção na ideia do bem cultural pesa mais do que a intervenção no bem em si [...]" (Coelho, 2003, s.p.); tal visão enfatiza o sentido da intervenção. A intervenção é uma ação política, e toma como princípio a apropriação; negando, também por princípio, a autoria absoluta. É preciso considerar que a apropriação e a intervenção, também implicam no deslocamento de um elemento de seu local original. Onde, uma vez removido, torna-se impossível reconstituir suas formas e significados iniciais. Ainda que, talvez, seja exatamente esta a intenção do artista que intervém.

Por isso, há de se pensar que a cada exposição executada na Capela do Morumbi, altera-se o cenário e as soluções arquitetônicas, e de sua ambiência; previamente projetadas para aquele lugar. A intervenção pode propor a dessacralização, o rompimento da tradição, o deslocamento de uma obra, a despatrimonialização, entre outras.

Segundo o filósofo Walter Benjamin (1955), em 'A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica', quando reconhece que o caráter singular da obra de arte é tema central para sua legitimação. E, através da noção de aura, ele representa uma espécie de presença transcendente. Onde se reflete a manifestação de unicidade que se declara na particularidade de um determinado objeto ser único, e que não se pode repetir. Ainda que, a reprodutibilidade técnica (também se relaciona com a apropriação) destrua a autoridade da origem, e reescreva o objetivo, da obra, em uma ampla pluralidade, que desde sempre esteve presente.

De acordo com Massimino (2019), corroborando com a filosofia de Benjamin (1955), cada obra de arte carrega uma 'aura', uma espécie de brilho que envolve certos objetos e seres. Como uma atmosfera intangível, imaterial, que confere ao original uma singularidade de autenticidade. Uma obra de arte, assim como um monumento, é singular por se estabelecer em um momento e lugar particulares, desde sua concepção. Essa singularidade explica por que obras arquitetônicas, como igrejas e templos,

possuem um caráter místico. Mantendo memórias do passado, e as sensações que reproduziram no espectador.

Benjamin (1955) aborda as origens históricas da arte, e Massimino (2019) corrobora com tais conceitos, quando esta estava ligada a segredos, cerimônias religiosas e culturais que foram esquecidos pela sociedade. Nessa perspectiva, ele afirma que os monumentos históricos carregam em sua materialidade, a memória e o significado social e cultural. De acordo com Souza Júnior (2017), ainda sob a filosofia de Benjamin (1955), se tratando das ruínas, estas recebem um significado alegórico para alcançar a eternidade.

Na contemporaneidade, é possível presumir que os objetos e os artefatos não têm mais a 'magia do momento', no qual foram produzidos. Nem apresentam o mistério da origem por trás deles. Então o conceito de aura, não mais se aplica, e pode ser melhor aceito, como uma fetichização, ou uma adoração de objetos. E é nesta particularidade de existência, que a história da obra se revela e se desdobra (Benjamin, 1955). Existe a memória, se conhece a história do objeto; aquele objeto que é único. Mas quando não se vivenciou aquele determinado momento, e o conhece como representação ou reprodução, não é possível obter a aura. Apenas se sente a emoção, pois mudaram os valores e as formas de culto (Benjamin, 1955).

A autenticidade de um elemento – seja um projeto, conceito, artefato, obra de arte, ou objeto – é a manifestação mais genuína de tudo o que foi transmitido por um legado cultural. Desde seu início, até sua existência material e seu registro histórico. A reprodução desse elemento, acarreta o desaparecimento do testemunho e da autoridade dele. Os conceitos e sentidos atribuídos a um patrimônio edificado, não precisam permanecer inalterados ao longo do tempo; já que uma modificação desses aspectos não compromete a autenticidade do bem imóvel (Ribeiro, 2019).

Na maior parte das ocasiões, tais transformações são inevitáveis, e resultam das mudanças pelas quais a sociedade atravessa. Contudo, e ainda sob a óptica de Ribeiro (2019), a reconstituição de um edifício, ocasiona a atribuição de novos valores. O qual, adquire assim, uma nova carga de significado, fragmentando a memória da construção. Tornar-se-á uma peça de memória, não exclusivamente de arquitetura. Essa mudança altera o conceito de autenticidade, uma vez que não mais haverá a autenticidade da matéria, mas sim da representação (Ribeiro, 2019).

Levando a discussão para o campo das artes visuais¹¹⁵, é possível fazer um cotejamento com a obra 'Desenho de De Kooning Apagado', executada por Rauschenberg em 1953. Na qual, o artista questiona a concepção de que é inadequado destruir, desmantelar ou modificar intencionalmente obras de arte pré-existentes. Mesmo que a obra em questão, tenha sido criada por um artista renomado ou influente. Pois 'Desenho de De Kooning Apagado', é resultado da destruição definitiva de outra obra; apesar se ter sido de consentimento de De Kooning. Neste exemplo, a obra revela na história da arte que, de maneira impactante, desfazer obras de arte, pode ser considerado uma expressão artística. Trata-se de declarar que é preciso encontrar um caminho próprio, homenageando e reconhecendo, ao mesmo tempo, tudo o que este caminho deve ao trabalho de De Kooning. Rompendo com a sacralidade das obras-primas da arte primitiva.

Trazendo para o campo arquitetônico, a apropriação do imóvel através da arte, pode alterar definitivamente a composição do todo. Transformando, em consequência, e por vezes de modo irreversível, o valor deste patrimônio edificado. Promovendo uma nova atualização. Inamoto (2012), ainda cita que os estudiosos da arquitetura moderna, reconhecem que há uma fácil reprodutibilidade técnica dos elementos construtivos, e conseqüentemente, uma pressuposta perda de aura dos artefatos deste movimento arquitetônico.

A partir do século XX, os artistas passaram a produzir obras para situações expositivas específicas. Tanto como intervenções em um espaço pré-definido que se torna o próprio assunto da intervenção, quanto como concepção da questão expositiva enquanto narrativa central da obra. Diversos artistas contemporâneos, têm continuado a usar o museu e o espaço expográfico como tema intrínseco ao trabalho artístico e expositivo. Paralelamente, a experimentação de um formato expositivo mais adequado à esta tipologia de obra, poderá proporcionar uma experiência que evocará todos os sentidos e emoções do visitante; como um momento a ser vivido e recordado (Coutinho; Tostões, 2014).

Diante da análise das três exposições estudadas¹¹⁶, tanto da Capela do Morumbi, quanto de outros locais considerados como patrimônio; é possível dizer que

¹¹⁵ Segundo a visão da presente autora, e realizada para o presente trabalho de pesquisa.

¹¹⁶ E alguns outros casos verificados no decorrer desta pesquisa de mestrado.

as instalações do tipo *site-specific*¹¹⁷, demonstram que entre a expografia, e a arquitetura histórica existem alguns pressupostos comuns: de que o espaço foi percebido e entendido como patrimônio e o conteúdo expositivo o valorizou com a tipologia das obras. Podendo considerar que as exposições enquanto obra/instalação, não retiraram o protagonismo da edificação e nem da obra de arte em si. Mas compreendeu-se que, a instalação expressa muito mais do que somente a sua apresentação e disposição artística. A obra *site-specific*, confronta e estabelece relações entre o histórico e a memória do lugar, e as suas diferentes narrativas.

Em contraposição ao museu de tipologia do cubo branco, o diálogo entre a obra de arte criada e os artefatos construídos¹¹⁸ (que lhe são suporte), é imprevisível e cria, simultaneamente, uma nova obra. A qual, é experienciada por cada espectador de forma diversa e particular. Assim, surgem novas perspectivas sobre a obra contemporânea em exposição e a arquitetura histórica; fazendo com que a coexistência das diferentes temporalidades, faça parte da identidade e autenticidade do próprio lugar e da obra artística.

As instalações, levam o espectador a um espaço imersivo, de qualidades individuais. Que o envolve, e o torna tanto participante quanto observador. O visitante perceberá o espaço, assim como a edificação, de formas distintas; uma vez que as diferentes soluções expositivas (de ambiência e de fruição), o transformam à maneira em que é sentido e incorporado. O espaço, assim como a edificação, articulado com a instalação desenvolvida, gerará uma experiência singular a cada visitante.

De acordo com Hernández (2018), apesar do desafio decorrente das particularidades do espaço, o impacto nos resultados museográficos e expográficos é mitigado pelo caráter contemporâneo das obras de arte expostas. Quando se refere ao uso do espaço histórico arquitetônico, estabelece-se uma ligação temporal entre a arte contemporânea, e as propriedades físicas da área expositiva. Resultando, por conseguinte, em decisões curatoriais e artísticas específicas para cada projeto. Isso permite que esses espaços assumam novas funções; e que sua preservação como

¹¹⁷ Em especial as analisadas aqui nesta dissertação,

¹¹⁸ Em consonância com os outros elementos que constituem o espaço – edificação histórica, arquitetura preexistente, as antigas estruturas da Capela, materiais existentes. E materiais e soluções contemporâneos, organização espacial, iluminação, cores, texturas e acabamentos, eventuais expositores, outros suportes expositivos e/ou suportes gráficos, circuito expositivo projetado e posteriormente concebido.

patrimônio imóvel enriqueça a vida da comunidade, e dê vida aos seus mecanismos de identificação (Hernández, 2018).

Considerando as análises até aqui apresentadas, foi possível perceber que em cada exposição realizada na Capela do Morumbi, provavelmente, buscou-se por projetos artísticos que fizessem da edificação um artefato de experimentação e pesquisa. Onde foi possível testar diferentes estratégias de apresentação, recepção e percepção da obra-contexto, respeitando-se a identidade do lugar. Buscou-se o entendimento do espaço edificado preexistente, como um elemento ativo e determinante na construção dos vários discursos expositivos e artísticos. E as exposições aqui estudadas, foram ambiciosas, enquanto projetos curatoriais e artísticos. Além de terem tido uma liberdade expositiva, ainda que apresentadas dentro de um patrimônio material imóvel.

O espaço restaurado integra a possibilidade de abrigar exposições de obras de arte contemporânea, porém amplia e suscita discussões de temas artístico arquitetônicos. Gerando reflexão sobre a sobreposição de intervenções, e as camadas históricas às quais a edificação foi submetida ao longo do tempo. A instalação *site-specific*, concebida dentro de um espaço com valor histórico arquitetônico, remete à ideia de Richard Serra que sugere: “[...] como se transforma o espaço em objeto, assim como a parede é um objeto” (*apud* Castillo, 2008, p. 173).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme explanado ao longo desta dissertação, a atual Capela do Morumbi é um edifício histórico que foi encontrado em estado de ruína. Ao longo dos anos, passou por intervenções e processo de restauração, evidenciando as taipas e a técnica construtiva utilizada, como vestígio da ocupação paulistana.

A Capela do Morumbi, que antes era uma ruína situada em uma fazenda de chá, transformou-se em um símbolo do patrimônio edificado situado no município de São Paulo. É resultado de um projeto de restauro elaborado por Gregori Warchavchik em 1949, sobre as ruínas de um edifício de uso desconhecido do século XIX. Mantiveram-se as paredes remanescentes de taipa de pilão, e novas vedações de complemento foram erguidas com soluções construtivas distintas das primitivas. Apesar de não conhecer seu uso e propósito originais, tornou-se um significativo patrimônio cultural material.

Se remontarmos à Carbonara (1997), a obra de Warchavchik ultrapassa os limites de um projeto de restauro; se revelando como a primeira instalação no edifício; uma intervenção sobre uma ruína remanescente; a experiência e repertório italianos de formação adotados; a significativa criação de espaço de natureza inovadora, que simultaneamente enfatiza de forma clara a carga simbólica das ruínas de taipa; a problematização do tijolo cerâmico em cima da taipa de pilão realçando todo este seu valor simbólico; a apropriação e requalificação do espaço; a possível aplicação da noção de *genius loci* pela retomada do uso (talvez de forma inconsciente).

A edificação restaurada, permaneceu sem uso até aproximadamente 1975, e manteve-se como propriedade da Cia. Imobiliária Morumby. Em 1975, a Cia. Imobiliária Morumby cedeu à PMSP os terrenos remanescentes do empreendimento imobiliário que havia desenvolvido para a cidade de São Paulo. E entre tais terrenos, encontrava-se a referida capela. A partir de então, esta passou a ser um bem arquitetônico e cultural sob a responsabilidade do DPH, e tutela da recém-estabelecida SMC.

Em 1979, iniciaram-se novas obras de revitalização e adaptação ao novo uso que iria abrigar. Reinaugurada em 25 de janeiro de 1980 com fins culturais, até a atualidade, a Capela do Morumbi, recebe exposições de artes visuais. Hoje o imóvel abriga exposições de arte contemporânea a ela relacionada, mais especificamente, instalações do tipo *site-specific*. Tendo como principal propósito, estabelecer uma

conexão entre a obra de arte e o artefato construído; bem como, com seu valor histórico arquitetônico, por meio de exposições que enfatizam sua utilização como espaço para a realização de instalações artísticas. Permitindo que artistas, curadores e espectadores se conectem com sua história.

Diante das análises, observa-se que a Capela do Morumbi é um patrimônio arquitetônico exemplar, que tem como objetivo a preservação, valorização e reconhecimento das conexões entre cultura, história, patrimônio, identidade e arte contemporânea. As instalações ali realizadas, intensificam as conexões entre as obras de arte e o espaço histórico arquitetônico por meio de características estéticas, plásticas, visuais, estruturais e espaciais distintas. Isso resulta em deslocamentos que promovem a reconfiguração do espaço.

Com a inserção das obras artísticas no patrimônio arquitetônico restaurado, indaga-se sobre a própria finalidade da estrutura narrativa. Anulando as interpretações literais da função do imóvel histórico ao entrelaçar em complexas camadas o desfecho estético. O espaço físico não é imparcial, ele organiza e desmonta narrativas.

Através da utilização de um edifício patrimonial como suporte de uma obra de arte, ou apropriando-se do artefato arquitetônico integrando-o à obra; é possível realizar uma interpretação histórica por meio da abordagem contemporânea. Uma análise em relação à valorização dos edifícios como registro, e a ressignificação dos espaços museológicos, trazendo-os para a atualidade.

Este tipo de obra, a instalação integrada ao espaço arquitetônico histórico, além de atingir tamanha visibilidade e diálogo com a arquitetura, provoca a transformação súbita e momentânea da percepção do lugar, propondo a renovação de uma cena. Desta forma, o espaço (neste caso, o edifício histórico), atua como potência transformadora, assumindo a posição de diretriz para o projeto.

No caso da Capela do Morumbi, a comunicação entre a ruína e o artefato contemporâneo está presente. Havendo, desse modo, uma ligação entre a temporalidade. O ambiente expositivo não apenas atende às demandas de sua finalidade, mas também busca realçar o valor do edifício no qual está integrado.

Desta maneira, suscitando a percepção de que: o edifício histórico pode e deve ser utilizado como suporte e/ou parte da elaboração da obra de arte

contemporânea. Sem perder de vista o bom senso e o respeito requeridos pelo bem imóvel. Pesquisando sobre sua história, para mantê-la viva. Devendo preservar e valorizar o espaço, enquanto repensa a atualidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACERVO Digital do IPHAN. Disponível em: <http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/>. Acesso em: 08.mar.2023.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo? *In: O que é o Contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALBERTI, Leon Battista. **Da arte edificatória**. Traduzido por A.M.E. Santo; introdução e notas por M.J.T. Krüger. Lisboa Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

ARRUDA, Beatriz Cavalcanti de. Museus de Cidade: locus privilegiado para o exercício do direito ao patrimônio cultural. **Revista Restauro**, v. 1, n. 1, 2017. Disponível em: <<http://web.revistarestauro.com.br/museus-de-cidade-locus-privilegiado-para-exercicio-o-do-direito-ao-patrimonio-cultural>>. Acesso em: 20/11/2019.

_____. **O Museu da Cidade de São Paulo e seu Acervo Arquitetônico**. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia) Museu de Arqueologia e Etnologia - Universidade de São Paulo. Orientador: Paulo César Marins Garcez. São Paulo, 2014, 117 p.

BARRANHA, Helena; TOSTÕES, Ana. Museums and centres of contemporary art inside historical buildings: three cases in Portugal. *In: 10th International Conference on Studies, Repairs and Maintenance of Heritage Architecture*, Praga, 2007. Disponível em: <https://www.academia.edu/22059013/Museums_and_centres_of_contemporary_art_inside_historical_buildings_Three_cases_in_Portugal>. Acesso em: 30.jan.2021.

BELÉM, Laura. **Anekdotas, 2015, Instalação**, 2015a. Disponível em: <<https://laurabelem.com.br/Anekdotas-Anekdotas-Anecdote>>. Acesso em: 19.jun.2023.

_____. **Canal Arte1: Arquitetura e história** - Capela do Morumbi, sobre a instalação "Anekdotas", 2015b. (4:10 minutos). Disponível em: <<https://vimeo.com/368657310>>. Acesso em: 19.jun.2023.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (1ª versão – 1955). *In: Magia e Técnica, Arte e política*. Obras escolhidas. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 165-196.

BLASS, Tatiana. **Programa Experiência**. Trajetória de Artista: Tatiana Blass, agosto de 2012, Itaú Cultural, São Paulo - SP. Parte 1/3. (42:54 minutos). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZncxlwvwQIQ>>. Acesso em: 15.jun.2023.

_____. Obras: "Penélope". **Tatiana Blass**, 2011. Disponível em: <<http://www.tatianablass.com.br/obras/66>>. Acesso em: 15/06/2023.

BO BARDI, Lina. *In: Uma aula de arquitetura*. **Projeto**, n. 149, p. 60-62, jan./fev. 1992.

BRASIL. Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. **Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm> Acesso em: 09.mar.2023.

_____. Decreto Nº 44.851, de 11 de novembro de 1958. **Promulga a convenção e protocolo para a proteção de bens culturais em caso de conflito armado. Haia, 1954.** Disponível em: <https://en.unesco.org/sites/default/files/brazil_decreto_44851_11_11_1958_por_orof.pdf>. Acesso em: 15.set.2023.

CANTEIRO, Fabio; PISANI, Maria Augusta Justi. Taipa de mão: História e Contemporaneidade. *In*: **SEMINÁRIO ARQUITETURA E CONSTRUÇÃO COM TERRA NO BRASIL**, 1. SEMINÁRIO ARQUITECTURA DE TERRA EM PORTUGAL, 4, 2006, Ouro Preto. **Anais** [...]. Ouro Preto: UFMG, UFOP, PUC-MG, 2006.

CARBONARA, Giovanni. **Avvicinamento al restauro**. Napoli: Liguori, 1997.

CASTILLO, Sonia Salcedo Del. **Cenário da Arquitetura da arte: Montagens e Espaços de Exposições**. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CATÁLOGO das artes. Artista: Lucia Suane - Lúcia Suané. **Catálogo das artes**. s.d. Disponível em: <<https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Lucia%20Suane%20-%20L%FAcia%20Suan%E9/>> Acesso em: 15.mar.2023.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. 1ª Edição. São Paulo: Editora Martins, 2005. (Coleção Todas as artes).

CERÁVOLO, Ana Lúcia. **Interpretações do Patrimônio: arquitetura e urbanismo moderno na constituição de uma cultura de intervenção no Brasil, anos 1930-60**. 2010. 304f. Tese (Doutorado) – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2010.

CHIAROTTI, Tiziano Mamede. O patrimônio histórico edificado como um artefato arqueológico: uma fonte alternativa de informações. **Revista Habitus-Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia**, v. 3, n. 2, p. 301-319, 2007.

CHUVA, Márcia. O modernismo nas restaurações do SPHAN: modernidade, universalidade, brasilidade. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, p. 89-107, 2012.

COELHO, Teixeira. Vandalismo Conceitual. [Entrevista concedida a Juliana Monachesi]. **Folha de São Paulo**, domingo, 13 de julho de 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mas/fs1307200304.htm>> Acesso em: 02.jun.2023.

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. **Dicionário da arquitetura brasileira** (2ª edição). São Paulo: Romano Guerra, 2017. (Coleção RG fac-símile, 3)

COSTA, Lucio. Documentação Necessária. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 1. Rio de Janeiro, p. 31-39, 1937.

COSTA, Robson Xavier da. **Expografia moderna e contemporânea: diálogos entre arte e arquitetura**. Series Iberoamericanas de Museología, vol . 8, 2012.

COUTINHO, Bárbara; TOSTÕES, Ana. **A exposição como “obra de arte total”**: O MUDE como caso de estudo. MIDAS [Online] *Museus e estudos interdisciplinares*, n. 4,

2014. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/midas/694>>. Acesso em: 01.mai.2019.

FARAH, Ana Paula. **Restauo arquitetônico: a formação do arquiteto-urbanista no Brasil para preservação do patrimônio edificado - o caso das escolas do Estado de São Paulo**. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FARIA, Deborah B.B. da Costa; SOMMA JUNIOR, Nelson. Capela do Morumbi: o arcaico, o moderno e o contemporâneo. **Revista do Arquivo Municipal**, v. 204. 30 anos de DPH, Departamento do Patrimônio Histórico da Cidade de São Paulo – 1975-2005. São Paulo, p. 97-106, 2006.

FERRARI, Anna. **A resignificação do espaço na arte contemporânea**. Três casos de intervenções espaciais sutis. Dissertação (Mestrado - Programa de Arquitetura e Urbanismo, Área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Orientador: Agnaldo Aricê Caldas Farias. São Paulo, 2017.

FREITAS, Douglas de. **Canal Arte1: Arquitetura e história** - Capela do Morumbi, sobre a instalação "Anekdotá", 2015. 4:10 minutos. Disponível em: <<https://vimeo.com/368657310>>. Acesso em: 19.jun.2023.

GALLO, Haroldo. Genius Loci, Innovation and Tradition in Lina Bardi's Work in Brazil. *In: The 5th International Conference on Architecture and Built Environment with Awads*, Veneze-Itália, 22-24 maio.2018.

_____. Materialidade & Preservação: O suporte tangível e o tempo na preservação do patrimônio cultural. **DAT JOURNAL Design Art and Technology**, v. 1 n.2, p. 152-162, 2016.

_____. Arqueologia, Arquitetura e Cidade: a preservação entre a identidade e a autenticidade. *In: MORI, V. H.; DE SOUZA, M. C.; BASTOS, R. L.; GALLO, H. (Org.). Patrimônio: atualizando o debate*. São Paulo: 9^a SR/IPHAN, p. 91-116, 2006.

GARCIA, Rosicleide Rodrigues. Café, Açúcar, Algodão. Mas, e as Camélias de São Paulo? Índícios da produção de chá no interior paulista, século XIX, sob a perspectiva filológica. **Revista Histórica** (periódico eletrônico do Arquivo Público do Estado de São Paulo), São Paulo, Edição nº 47, abr/2011. Disponível em: <<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao47/materia05/>> Acesso em: 10.mar.2023.

GEOSAMPA. **Mapeamento 1954** – Vasp Cruzeiro. Disponível em: <https://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/_SBC.aspx#> Acesso em: 15.mar.2023.

_____. **Mapeamento 1930** – Sara. Disponível em: <https://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/_SBC.aspx#>. Acesso em: 15.mar.2023.

GERVILLA, Lucas Rossi. Site-specific: trabalhos direcionados para um lugar predeterminado. **Revista Internacional em Língua Portuguesa**, n. 38, p. 49-67, 2020.

GIOVANNONI, Gustavo. **Il Restauro dei Monumenti**. Roma: Cremonese, 1946.

GONÇALVES, Cristiane Souza. **A experiência do SPHAN em São Paulo, 1937-1975**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1ª edição, 2007.

GERHARDT, Tatiana Engel Gerhardt e SILVEIRA, Denise Tolfo (org.). **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf>> Acesso em: 19.dez.2022.

HERNÁNDEZ, Andrés Inocente Martín, **Arte & arquitetura, corpo e estrutura: características das obras de arte tensionadas pelo espaço arquitetônico – Casos de Havana e São Paulo**. Tese (Doutorado – Artes. Área de Fundamentos Teóricos) - Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Orientador: Prof. Dr. Haroldo Gallo. Campinas, SP, 2018. 294 p.

HOFFMANN, Márcio Vieira; MINTO, Fernando Cesar Negrini; HEISE, André Falleiros. Taipa de pilão. *In: Técnicas de construção com terra*. Elaboração Célia Neves e Obede Borges Faria. Bauru: FEB-UNESP, PROTERRA, 2011.

HUYSEN, Andreas. Nostalgia for Ruins. *In: Grey Room*, 23, 2006, p. 6-21.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Estatísticas históricas do Brasil: séries econômicas, demográficas e sociais de 1550 a 1988**. 2. ed. rev. e atual. do vol. 3 de Séries estatísticas retrospectivas. Rio de Janeiro, RJ: IBGE, 1990. Disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv17983_v3.pdf>. Acesso em: 09.mar.2023.

ICOMOS. **Declaração de Québec** – Sobre a preservação do "Spiritu loci". Québec: ICOMOS, 2008. Disponível em: <https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/GA16_Quebec_Declaration_Final_PT.pdf>. Acesso em: 10.mai.2023.

_____. **Carta de Veneza**: Carta Internacional sobre a Conservação e Restauração de Monumentos e Sítios - II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos. 2ª edição. Paris: ICOMOS, 1964. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>>. Acesso em: 17.jan.2021.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. Instalação. **História das Artes**, 2021. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/instalacao/>>. Acesso em 17.jun.021.

_____. Capela do Morumbi – Museu da Cidade de São Paulo. **História das Artes**, 2017. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/capela-do-morumbi-museu-da-cidade-de-sao-paulo/>>. Acesso em: 07.mar.2022.

INSTALAÇÃO. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3648/instalacao>> Acesso em: 15.mai.2023. Verbete da Enciclopédia.

INVAMOTO, Denise. **Futuro pretérito: historiografia e preservação na obra de Gregori Warchavchik**. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAUUSP. Orientadora: Mônica Junqueira de Camargo. São Paulo, 2012, 366 p.

_____. Gregori Warchavchik: de Odessa a São Paulo. Entrevista com José Lira. Entrevista, São Paulo, 11.047, **Vitruvius**, set. 2011. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/11.047/4026>>. Acesso em: 16.abr.2023

IPHAN. O que é Patrimônio Cultural Brasileiro? **Portal do Iphan**, s.d.a. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/>>. Acesso em: 08.mar.2023

_____. Mário de Andrade. **Portal do Iphan**, s.d.b. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1024/mario-de-andrade>>. Acesso em: 06.jul.2023.

ITAÚ CULTURAL. Tatiana Blass e Albano AFONSO - Trajetória de Artista - Programa Experiência – Parte 1/3. **YouTube**, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZncxlwvwQIQ>>. Acesso em: 15.jun.2023.

KATINSKY, Julio Roberto. **Casas Bandeiristas. Nascimento e reconhecimento da arte em São Paulo**. São Paulo: IGEOG-USP, 1976. Série Teses e Monografias nº 26. Tese apresentada à FAU-USP em 1972.

KEPNER, Charles H.; TREGOE, Benjamin B. **O administrador racional**. São Paulo: Atlas, 1981.

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

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Arte & ensaios**, v. 17, n. 17, p. 166-187, 2008.

LAFUENTE, Pablo. **Introduction: From the Outside In - 'Magiciens de la Terre' and Two Histories of Exhibitions**. London: Afterall, 2013. Disponível em: <<https://www.afterall.org/articles/introduction-from-the-outside-in-magiciens-de-la-terre-and-two-histories-of-exhibitions/>>. Acesso em: 10.mai.2023.

MAYUMI, Lia. Restauração de casas bandeiristas: experimentações e permanência. **Revista CPC**, n. 22, p. 62-114, 2017.

_____. **Taipa, Canela Preta e Concreto: estudo sobre o restauro de casas bandeiristas**. Tese (Doutorado - Área de concentração: Estruturas Ambientais Urbanas) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAUUSP. Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Cerqueira Lemos. São Paulo, 2005.

MASSIMINO, Denise Marcondes. **A Capela Nossa Senhora do Pilar, de Taubaté**: uma revisão historiográfica, nas Artes, Arquitetura e Estética do monumento. Dissertação (Mestrado – linha de pesquisa história, teoria e crítica da arte) – Instituto de Artes. - Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Orientador: Prof. Dr. Haroldo Gallo. Campinas, SP, 201, 224 p.

MCSP/PMSP. Gregori Warchavchik. **Museu da Cidade de São Paulo**, s.d.a. Disponível em: <<http://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/gregori-warchavchik/>>. Acesso em: 10.mar.2023.

_____. Capela do Morumbi. **Museu da Cidade de São Paulo**, s.d.b. Disponível em: <<https://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/sobre-mcsp/capela-do-morumbi/>>. Acesso em: 10.mar.2023.

_____. **Museu da Cidade de São Paulo**, s.d.c. Disponível em: <<https://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/>>. Acesso em: 20.nov.2019.

_____. Luís Saia. **Museu da Cidade de São Paulo**, s.d.d. Disponível em: <<https://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/sobre-mcsp/casa-do-bandeirante/luis-saia/>> Acesso em: 09.mai.2023.

MICELI, Sérgio. Sphan: Refrigério da cultura oficial. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 22. Brasília, p. 44-47, 1987.

O'DOHERTHY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da Arte. Trad. Carlos S. Mendes Rocha. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLENDER, Mônica C. H. L.. **A técnica do Pau-a-pique**: subsídios para a sua preservação. Dissertação (Mestrado - área de concentração: Conservação e Restauração) – Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia. Orientadora: Profa. Dra. Cybèle Celestino Santiago. Salvador, 2006, 94 p.

OLIVEIRA, Mirtes Marins de. O espaço ensina: As histórias das exposições e a centralidade da noção de display. **Anais do 26º Encontro da Anpap**. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 3997 - 4007.

PAVAN, Juliana Silva. **A adaptação de uso dos Lugares de Memória arquitetônicos como fator de preservação cultural**: Rua do Ouvidor e adjacências. Dissertação (Mestrado - Linha de pesquisa Restauração e Gestão do Patrimônio) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Orientadora: Rosina Trevisan Martins Ribeiro. Rio de Janeiro, 2013, 251 p.

PEREIRA, M. D.; OLIVEIRA, L. C. de; COSTA, C. F. T.; BEZERRA, C. M. de O.; PEREIRA, M. D.; SANTOS, C. K. A. dos; DANTAS, E. H. M. A pandemia de COVID-19, o isolamento social, consequências na saúde mental e estratégias de enfrentamento: uma revisão integrativa. **Research, Society and Development**, v. 9, n. 7, p. e652974548, 2020. DOI: 10.33448/rsd-v9i7.4548.

PISANI, Maria Augusta Justi. Taipas: a arquitetura de terra. **Revista Sinergia**, v. 5, n. 1, p. 09-15, 2004.

PONCIANO, Levino. **São Paulo**. 450 Bairros, 450 Anos. 2ª Edição. São Paulo, SP: Editora Senac, 2004.

RIBEIRO, Rosina Trevisan M. A autenticidade na reconstrução do patrimônio edificado. *In: II Congresso Nacional para salvaguarda do Patrimônio Cultural, 2019. Anais, Patrimônio cultural e globalização: as problemáticas da preservação do patrimônio cultural no século XXI - Volume I: intervenção no patrimônio cultural*. Cachoeira do Sul: UFSM-CS, 2019. p. 23-45.

ROCHA, Leticia Falasqui Tachinardi. Marcello Piacentini. **Arquitetura Italiana no estado de São Paulo**. Disponível em: <<https://arquitalianasaopaulo.iau.usp.br/profissionais/marcello-piacentini/>>. Acesso em: 10.mar.2023.

RODRIGUES, Angela Rosch. A problemática da ruína: das teorias da preservação patrimonial do século XIX ao restauro crítico. **Revista CPC**, n. 24, 29 dez de 2017, p. 9-34. 2017a.

_____. **Ruína e patrimônio cultural no Brasil**. Tese (Doutorado – Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAUUSP. Orientadora: Mônica Junqueira de Camargo. São Paulo, 2017b.

SALVO, Simona. A intervenção na arquitetura contemporânea como tema emergente do restauro. **PosFAUUSP**, n. 23, p. 199-211, 2008.

SANTOS, Andréa Maria Zabrieszach dos. **A Casa do Bandeirante como espaço museológico** (1954-1964). Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Museologia, Universidade de São Paulo. Orientador: Paulo César Garcez Marins. São Paulo, 2016, 296 p.

SANTOS, Mayra Simone dos. **Arquitetura pela Arte**. Tese (Doutorado - Área de concentração: Projeto da Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAUUSP. Orientador: Carlos Augusto Mattei Faggin. São Paulo, 2020. p.323.

SÃO PAULO, cidade. DPH/SMC/PMSP. **Glossário de termos - Resoluções do Conpresp**, 2008. Disponível em: <<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/conpresp/legislacao/resolucoes/index.php?p=3815>>. Acesso em 15.set.2023.

_____. **Patrimônio Histórico e Cidadania**, São Paulo, SP: DPH/SMC/PMSP, 1992a.

_____. **O direito à memória – patrimônio histórico e cidadania**. São Paulo, SP: DPH/SMC/PMSP, 1992b.

_____. Lei Nº 10.032, de 27 de dezembro de 1985. Art. 1º. **Título I** do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (CONPRESP), São Paulo, (1985).

_____. **Subprefeitura do Butantã**, s.d.a. Disponível em: <<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/butanta/historico/?p=473>>. Acesso em 09.mar.2023.

_____. **Subprefeitura do Campo Limpo**, s.d.b. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/campo_limpo/historico/?p=65148>. Acesso em 09.mar.2023.

_____. **Subprefeitura do Butantã**. Instalação de Laura Belém brinca com origem incerta da Capela do Morumbi, s.d.c. Disponível em: <<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/butanta/noticias/?p=58915>> Acesso em: 09.mar.2023.

SILVA, Fernanda Fernandes da. Gregory Warchavchik, um viajante na história. Pós: **Revista do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo**, v. 18, n. 30, p. 284-288, 2011.

SILVA, Mariana Estima; TORRES, Ariela da Silva; SALAMONI, Isabel Tourinho. A escolha do novo uso de espaços expositivos em prédios históricos: vantagens e desvantagens para a conservação das edificações. **Revista de Arquitetura IMED**, Passo Fundo, vol. 6, n. 2, Jul.-Dez. 2017. p. 27-44.

SITE Specific. *In*: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>>. Acesso em: 15.mai.2023. Verbetes da Enciclopédia.

SOUZA JÚNIOR, Mário Anacleto. O conceito de ruína e o dilema da conservação em arte contemporânea. **Revista ARA**, (2), 133-157. Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP, 2017.

SUNEGA, Renata Alves; TOGNON, Marcos; AUGUSTO, Marcelo Gaudio. **Ruínas Paulistas** - 1. ed. - Campinas, SP, 2020.

UNESCO. **Carta de Atenas**. Paris: UNESCO, 1931. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201931.pdf>>. Acesso em: 26.mar.2023.

UNESCO, ICROM e ICOMOS. **Conferência de Nara**, de 6 de novembro de 1994. Conferência sobre a autenticidade em relação a convenção do Patrimônio Mundial. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Conferencia%20de%20Nara%201994.pdf>>. Acesso em: 15.set.2023.

VASCONCELLOS, Sylvio de. **Arquitetura no Brasil: sistemas construtivos**. 4ª. ed. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, 1961.

ZANETTINI, Paulo Eduardo. **Maloqueiros e seus palácios de barro: o cotidiano doméstico na Casa Bandeirista**. Tese (Doutorado) - Programa de Pós Graduação em Arqueologia, do Museu de Arqueologia e Etnologia - Universidade de São Paulo - Orientadora: Profa. Dra. Margarida Davina Andreatta. São Paulo, 2005.

ZEIN, Ruth Verde. **Sobre intervenções arquitetônicas em edifícios e ambientes urbanos modernos: análise crítica de algumas obras de Paulo Mendes da Rocha.** SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, v. 3, p. 1-12, 1999.

Fontes primárias

BELÉM, Laura. Entrevista estruturada por meio de questionário sobre a obra Anekdotia e a Capela do Morumbi. [Entrevista concedida] a Natália Hesz Ferrari. São Paulo, agosto, 2023.

BLASS, Tatiana. Entrevista estruturada por meio de questionário sobre a obra Penélope e a Capela do Morumbi [ago.2023]. Entrevistadora: Natália Hesz Ferrari. São Paulo, 2023. 17 áudios via *whats app*.

- PMSP/SMC/DPH/NDP – *Núcleo de Documentação e Pesquisa (NDP) do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH) da Prefeitura Municipal de São Paulo*

Pastas 03A.004 - 1 a 4, s.d. Arquivos Cinza.

AB'SABER, Aziz. **Falam as Taipas da Capela**, 1990. *In:* PMSP/SMC/DPH/NDP. Pasta 03A.004-2 s.p.

CAMPOS, Eudes. **O arquiteto Gregori Warchavchik e a capela do Morumbi** - Um ensaio interpretativo, 1990. *In:* PMSP/SMC/DPH/NDP. Pasta 03A.004-3, s.p.

NASCIMENTO, Sílvia Haskel P. do. **Capela do Morumbi**, 2000. *In:* PMSP/SMC/DPH/NDP. Pasta 03A.004-1, s.p.

- PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC – *Centro de Documentação (CEDOC) do Núcleo de Museologia e Acervos Municipais do Museu da Cidade de São Paulo (MCSP) do Departamento dos Museus Municipais (DMM) da Prefeitura Municipal de São Paulo*

Pasta Capela do Morumbi. Anekdotia. Ago/2015.

Pasta Capela do Morumbi. Taipa, Tijolo e Fantasia, Boneco 01 (02 e 03), 1990a.

Pasta Capela do Morumbi. Taipa, Tijolo e Fantasia, Boneco 4, 5 e 6, 1990b.

Pasta Penélope. Set/2011.

Relatório de Exposição. *In:* PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC. Pasta Capela do Morumbi. Anekdotia. Ago/2015.

Texto curatorial, 2011. *In:* PMSP/SMC/DMM/MCSP/CEDOC, 2011.

- PMSP/SMC/DPH/CONPRESA – *Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (CONPRESA)*

Abertura de processo de tombamento da Fazenda do Morumbi e da Capela do Morumbi. Resolução nº. 04/92.

Tombamento da Capela do Morumbi e da Casa Sede da Antiga Fazenda Morumbi. Resolução nº 11 / CONPRESP / 2005.

Processo 1992-0.007.730-7 – Caixa 14, 1992.

D'ALAMBERT, Clara. Capela do Morumbi – Casa sede de Fazenda Morumbi, 2005. *In*: PMSP/SMC/DPH/CONPRESP, 1992, p. 182-233.

- PMSP/SEGES/ARQUIP – *Arquivo Público Municipal - "Jornalista Paulo Roberto Dutra" (ARQUIP)*

Processo nº 1990-0.032.266-9 e/ou 1730/49. Aprovação de plantas e Expedição de alvará de construção, 1949.

- PMSP/SMC/AHM – *Arquivo Histórico Municipal (AHM)*

Processo nº 2010-0.074.640-9 e/ou 002.053/49. Início de obras – capela

APÊNDICES

APÊNDICE A – Entrevista estruturada por meio de questionário sobre a obra Anekdotá e a Capela do Morumbi, com a artista Laura Belém, agosto/2023.



DE TAIPA ARRUINADA A OBRA DE ARTE:
A VOCAÇÃO EXPOGRÁFICA DO PATRIMÔNIO EDIFICADO RESTAURADO
ANALISADA ATRAVÉS DE TRÊS OBRAS NA CAPELA DO MORUMBI

Questionário

1. A criação da obra de arte se deu:

- a. pelo prévio estudo do potencial histórico da edificação Capela do Morumbi, sendo ela escolhida por você, artista, para criar a obra de arte?
- b. a obra de arte foi criada especificamente para a Capela do Morumbi, porém como premissa curatorial, já tendo o local previamente definido? ou ainda,
- c. a obra fez parte de anterior projeto artístico, precisando ser adaptada à Capela do Morumbi?

A obra é um *site-specific* e foi criada especialmente para a Capela do Morumbi, a convite do curador Douglas de Freitas. O contexto histórico e as lacunas históricas e temporais, bem como as particularidades da edificação, foram motivadores para a criação.

1.a. Caso o edifício tenha sido escolhido especificamente para desenvolver a obra, o que inspirou a escolha do edifício histórico como suporte?

1.b. Caso a obra tenha sido criada especialmente para a Capela do Morumbi, como premissa de projeto curatorial ou convite, quais foram os fatores que influenciaram a obra decorrentes do histórico do edifício como suporte? Houve interesse em demonstrar que o espaço teve importante papel na concepção do trabalho, porém questionando sua identidade como protagonista da criação artística?

1.c. Caso a obra tenha sido parte de outro projeto artístico, como ocorreu o processo de adaptação da obra de arte à Capela do Morumbi? Houve alguma importante alteração na obra necessária para adaptá-la à edificação? Você desenvolveu esta obra em outro edifício? Se sim, ele era considerado um patrimônio cultural?



**DE TAIPA ARRUINADA A OBRA DE ARTE:
A VOCAÇÃO EXPOGRÁFICA DO PATRIMÔNIO EDIFICADO RESTAURADO
ANALISADA ATRAVÉS DE TRÊS OBRAS NA CAPELA DO MORUMBI**

1.b. Justamente as peculiaridades dessa construção arquitetônica, sua localização, e as lacunas históricas que permitiram a projeção de novas narrativas.

Houve interesse em demonstrar que o espaço teve importante papel na concepção do trabalho, porém questionando sua identidade como protagonista da criação artística? Sim, o trabalho se relaciona diretamente ao espaço e não está dissociado dele.

2. De que forma a história do patrimônio histórico edificado se relaciona com a obra de arte? Em relação à questão temporal, de que forma você acredita que esta carga histórica do edifício influenciou na sua intervenção contemporânea?

Interessei-me pelas lacunas históricas, ou seja, pela ausência de documentos que comprovam a origem das ruínas de taipa de pilão e pelas várias hipóteses projetadas pelos pesquisadores. E também pela interpretação do arquiteto Gregori Warchavchik, pela sobreposição de pensamentos imaginativos, e pela oralidade, que me parece ser o fio condutor ao longo do tempo e da história, no caso da Capela.

3. A ausência de registros históricos sobre a origem e do uso primitivo do local da Capela do Morumbi inspirou o projeto artístico?

Creio que já respondi.

4. Havia algum significado ou mensagem especial por trás da escolha do projeto artístico utilizando o edifício como suporte para a obra de arte?

O local me pareceu potente para explorar narrativas relacionadas ao fato e à ficção, temporalidade e inversão, percepção e subversão, e uma mescla da arquitetura com a natureza; uma espécie de reconhecimento do divino na natureza, quando esta é levada para o interior da Capela. E também uma contigüidade entre o interior e o exterior. Mas não vejo o edifício como suporte e sim como parte da obra, pois ela é indissociável dele.



**DE TAIPA ARRUINADA A OBRA DE ARTE:
A VOCAÇÃO EXPOGRÁFICA DO PATRIMÔNIO EDIFICADO RESTAURADO
ANALISADA ATRAVÉS DE TRÊS OBRAS NA CAPELA DO MORUMBI**

5. Como a arquitetura do edifício influenciou fisicamente o projeto artístico e inserção da obra de arte no espaço? Foi considerada a influência que a intervenção artística iria causar nos elementos constitutivos da edificação (estruturas, revestimentos e ornamentos)?

Sim, foram estudados e considerados os impactos das construções escultóricas no edifício, e cumpridas as diretrizes apresentadas pela curadoria naquele momento.

6. Que tipo de impacto a combinação da obra de arte e do edifício histórico causou nos espectadores e em sua experiência?

Espero que a experiência do trabalho tenha gerado um tempo de pausa, reflexão, descoberta, questionamento, silêncio e contemplação para os espectadores.

7. Você percebeu e acredita que a natureza patrimonial do espaço potencializou o resultado comunicativo da exposição, dos sistemas expositivos e dos conceitos artísticos?

Certamente foi motivadora para os conceitos artísticos.

8. A questão da flexibilidade dos usos e das intervenções, da autenticidade e, ainda, o debate sobre a aura da obra de arte foi levantado e estudado durante o projeto para articular o espaço histórico com a proposta artística?

Como toda instalação em um espaço patrimonial ou tombado, foram necessárias flexibilizações e adequações para que a obra não infringisse o bem patrimonial, como por exemplo forrar o chão da Capela com uma manta isolante para receber a terra e a vegetação, forrar toda a taipa por dentro da Capela, durante a construção da obra, e não tocar a taipa de pilão com as construções escultóricas realizadas.



**DE TAIPA ARRUINADA A OBRA DE ARTE:
A VOCAÇÃO EXPOGRÁFICA DO PATRIMÔNIO EDIFICADO RESTAURADO
ANALISADA ATRAVÉS DE TRÊS OBRAS NA CAPELA DO MORUMBI**

9. Você projetou e desenvolveu outra obra, além dessa, que também utilizava o patrimônio edificado como suporte ou tema?

Sim, várias de minhas obras são *site-specific* e utilizam o patrimônio edificado, como por exemplo: *Pampulha* (Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, 2002), *O Templo dos Mil Sinos* (Bienal de Liverpool, Reino Unido, 2010), *Ilha Restaurante* (Casa do Baile, Belo Horizonte, 2015) e *The [...] Element* (Parque Wildbad Rothenburg, Alemanha, 2019).

VOCAÇÃO EXPOGRÁFICA DE EDIFICAÇÕES HISTÓRICAS

10. O espaço historicamente relevante é interessante para a exposição e a criação de uma obra de arte? De que forma você acredita que as diretrizes para intervir e criar artisticamente em um espaço com carga e relevância histórica se diferem daquelas de uma galeria de arte ou museu tradicional?

O espaço historicamente relevante é interessante para a exposição e a criação de uma obra de arte? Sim, a história e as lacunas históricas podem ser muito motivadoras para a criação, assim como elementos da arquitetura, da paisagem, do contexto social, etc. De que forma você acredita que as diretrizes para intervir e criar artisticamente em um espaço com carga e relevância histórica se diferem daquelas de uma galeria de arte ou museu tradicional? Cada espaço traz as suas diretrizes próprias e no caso de espaços históricos sempre há necessidade de negociações e adequações às normas patrimoniais. Para exposições de arte contemporânea, sobretudo, é preciso que o Patrimônio tenha um entendimento de que o equipamento que está recebendo a intervenção é vivo e não pode ficar preso a uma época histórica. Portanto, é necessário que haja certa flexibilização de seu uso, a fim de que sejam trazidos novos conceitos, pensamentos, públicos e significados.

11. O contexto histórico do espaço pode mudar a maneira como interpretamos uma obra de arte? Como esse contexto histórico pode melhorar a experiência geral da exposição e de percepção da obra de arte?



**DE TAIPA ARRUINADA A OBRA DE ARTE:
A VOCAÇÃO EXPOGRÁFICA DO PATRIMÔNIO EDIFICADO RESTAURADO
ANALISADA ATRAVÉS DE TRÊS OBRAS NA CAPELA DO MORUMBI**

Não creio que o contexto histórico pode melhorar ou piorar a experiência da obra de arte ou da exposição. Há obras que se relacionam à história do local e outras não. No caso de edificações com uma arquitetura muito presente e peculiar, como a da Capela do Morumbi, é necessário que seja feita uma intervenção escultórica forte, potente, a fim de se criar novas percepções e significados no local. Creio que a experiência e a percepção da obra devem ser livres, e os espectadores que quiserem adentrar mais profundamente o conceito da obra e as motivações do artista irão buscar mais informações sobre a mesma. Essas informações poderão ampliar o entendimento da obra e a percepção sobre a arte.

12. Você acredita que o espaço com carga histórica contém uma diretriz intrínseca para a exposição? Você acredita que o patrimônio cultural edificado tem uma vocação expográfica?

Você acredita que o espaço com carga histórica contém uma diretriz intrínseca para a exposição? Não creio. Penso que o artista é livre para responder ao contexto como quiser, dialogando diretamente com ele ou não. Você acredita que o patrimônio cultural edificado tem uma vocação expográfica? Sim, acho que tudo depende da proposta de ocupação do local, tanto pelo artista quanto pela curadoria.

APÊNDICE B – Entrevista estruturada por meio de questionário sobre a obra Penélope e a Capela do Morumbi, com a artista Tatiana Blass, agosto/2023.



DE TAIPA ARRUINADA A OBRA DE ARTE:
A VOCAÇÃO EXPOGRÁFICA DO PATRIMÔNIO EDIFICADO RESTAURADO
ANALISADA ATRAVÉS DE TRÊS OBRAS NA CAPELA DO MORUMBI

Questionário

1. A criação da obra de arte se deu:

- a. pelo prévio estudo do potencial histórico da edificação Capela do Morumbi, sendo ela escolhida por você, artista, para criar a obra de arte?
- b. a obra de arte foi criada especificamente para a Capela do Morumbi, porém como premissa curatorial, já tendo o local previamente definido? ou ainda,
- c. a obra fez parte de anterior projeto artístico, precisando ser adaptada à Capela do Morumbi?

Sobre a primeira pergunta, o trabalho feito lá pra Capela do Morumbi foi pensado né especialmente praquele espaço né, é um trabalho de site specific e fazia parte de um programa do Museu da Cidade né, da prefeitura, de artistas contemporâneos fazerem instalações feitas para aquele espaço. Já nos anos 90 teve um momento em que esse programa foi inventado e depois nesse outro momento ele foi retomado e então já alguns artistas fizeram trabalhos específicos para lá.

Então eu desenvolvi o projeto pensando mesmo no espaço da Capela então a primeira ideia que eu tive quando eu visitei lá foi de conseguir juntar o espaço de dentro com o espaço de fora, como tinha aquelas paredes de pilão de taipa com aqueles buracos, a ideia foi fazer uma conexão entre dentro e fora e de alguma forma é um trabalho que continuasse se você pudesse ver tanto começando por fora ou também entrando na Capela e eu também queria um elemento que fosse próprio de uma capela né, apesar de la ter funcionado muito pouco como uma capela mesmo, mas funcionou por um período curto né, pessoas casaram lá tudo, então eu escolhi o tapete vermelho, que é um elemento existente em qualquer igreja, em qualquer Capela, então esse tapete vermelho você podia pisar nele, era de mais ou menos 10 metros do tapete feito para aquele lugar e no que seria o altar tem um tear que onde liga toda a urdidura do tapete e de lá saem os fios que atravessam os buracos pro lado de fora do jardim. Então você poderia ver tanto começando entrando pela capela e vendo os fios indo pra fora como se você entrasse, fosse pelo lado de fora da Capela ser veria todos aqueles fios entrando pro lado de dentro então ele tem esses dois movimentos. E por fim eu escolhi o título que te faz uma referência ao mito de Penélope, que aí também tem um pouco da ideia do casamento né e da espera aí desse tempo congelado então é também um pouco sobre essa relação amorosa assim, e do que é feito e desfeito.

- 1.a. Caso o edifício tenha sido escolhido especificamente para desenvolver a obra, o que inspirou a escolha do edifício histórico como suporte?**



DE TAIPA ARRUINADA A OBRA DE ARTE:
 A VOCAÇÃO EXPOGRÁFICA DO PATRIMÔNIO EDIFICADO RESTAURADO
 ANALISADA ATRAVÉS DE TRÊS OBRAS NA CAPELA DO MORUMBI

1.b. Caso a obra tenha sido criada especialmente para a Capela do Morumbi, como premissa de projeto curatorial ou convite, quais foram os fatores que influenciaram a obra decorrentes do histórico do edifício como suporte? Houve interesse em demonstrar que o espaço teve importante papel na concepção do trabalho, porém questionando sua identidade como protagonista da criação artística?

1.c. Caso a obra tenha sido parte de outro projeto artístico, como ocorreu o processo de adaptação da obra de arte à Capela do Morumbi? Houve alguma importante alteração na obra necessária para adaptá-la à edificação? Você desenvolveu esta obra em outro edifício? Se sim, ele era considerado um patrimônio cultural?

O convite foi feito pelo curador da época que era o Douglas de Freitas, então ele me convidou pra eu fazer um projeto para a Capela do Morumbi e foi uma obra comissionada pelo museu da cidade. Então foi feito pensado mesmo no espaço. Depois, como eu falei né, na verdade o título e a referência ao mito de Penélope foi uma coisa meio a *posteriori* em um momento que eu tinha que fazer as peças gráficas e tinha que ter um título para obra e eu acabei achando interessante ter um nome de mulher e fazer referência ao mito, mas depois eu achei que ficava muito é quase uma ilustração do mito.

E aí numa segunda montagem que eu refiz em 2019 no museu da Pampulha em Belo Horizonte aí eu mudei o título para *mais dia, menos noite*, que é poema da Ana Martins Marques que faz referência ao mito de Penélope, mas é não tão claramente. Essa remontagem também eu achei que fazia sentido ser remontada porque também o museu da Pampulha foi um cassino, né então também teria um tapete vermelho e aí foi remontado de uma maneira bem diferente do que foi na Capela do Morumbi. Um outro elemento assim que veio da onde veio a obra também foi a paisagem em Minas que às vezes tem uma planta parasita que se chama Cipó Chumbo, que ela vai subindo pelas plantas assim e vai tomando todas as plantas e é um parasita, então também essa ideia desse vermelho que vai se liquefazendo e subindo nas plantas assim quase que como tomando a paisagem aquela cor; foi algo que me interessou.

No caso lá na Capela aconteceu um processo interessante porque o jardim ele estava bem verde e, ai desculpa, o que eu ia explicar é que quando começou a obra, a parte externa estava totalmente vermelha tomado pelos fios vermelhos né, o jardim, a gente, foram acho que mais ou menos 10 estudantes de arte que me ajudaram a puxar todos esses fios, que eram os fios próprios que constituíam o tapete, que é o fio de lã e chenille e o barbante da urdidura, e a obra ficou exposta durante 6 meses e, no momento de verão com bastante chuva tudo, então as plantas cresceram bastante, então o jardim começou bem vermelho e depois as



**DE TAIPA ARRUINADA A OBRA DE ARTE:
A VOCAÇÃO EXPOGRÁFICA DO PATRIMÔNIO EDIFICADO RESTAURADO
ANALISADA ATRAVÉS DE TRÊS OBRAS NA CAPELA DO MORUMBI**

plantas foram crescendo e esses fios foram ficando por baixo das plantas e ele então voltou a ficar, a crescer em cima dos fios vermelhos. Também esse elemento da natureza e o prédio também como essa integração muito grande, porque eu pego um prédio meio orgânico com essa terra toda assim quase como um formigueiro assim, então é me interessou bastante essa interação entre arquitetura e natureza assim.

2. De que forma a história do patrimônio histórico edificado se relaciona com a obra de arte? Em relação à questão temporal, de que forma você acredita que esta carga histórica do edifício influenciou na sua intervenção contemporânea?

Por ser um patrimônio cultural acaba que tem que ter muito cuidado com que não seja um trabalho ofensivo ou que machuque o prédio. Então até para passar os fios em todos os buracos têm que proteger esses buracos e depois todo o jardim foi refeito para manter o prédio com era. Então são poucas possibilidades assim de intervenção de uma forma que, quer dizer existe esse limite, o mesmo aconteceu também no museu da Pampulha que também é um prédio de patrimônio cultural.

Sobre a pergunta número 2 acho que eu já falei um pouco né, acho que o prédio ele foi realmente o ponto de partida para a obra e eu acho que conforme o contexto que ela é colocada ela dialoga muito com o passado e o contexto em que está. Então quando a obra foi montada na Capela do Morumbi, ela teve uma relação muito com esse prédio ruína modernista, com esses vários tempos conjuntos e era um trabalho muito sobre o tempo, sobre esse tempo de espera do fazer e desfazer, construir e desconstruir, então você um pouco não via se as linhas vinham de fora e dali teciam aquele tapete ou se o contrário se o tapete foi todo desfeito e de lá ele se desfez pelo jardim, então eu tenho esses dois movimentos dúbios.

Já no museu da Pampulha tinha acho que uma relação bem diferente com a paisagem e com o contexto por o museu antes ter sido um cassino né, que tinha um trabalho bem maior e tinha uma relação também com os pilares do prédio e também por ser um prédio todo de vidro né, já tinha uma relação com o jardim externo muito diferente e que também os fios iam até a Lagoa da Pampulha, então de alguma forma está tapete ia se liquefazendo até chegar a água mesmo. Então acho que o contexto é a situação toda da histórica dos prédios muda muito também a parte conceitual do trabalho.

3. A ausência de registros históricos sobre a origem e do uso primitivo do local da Capela do Morumbi inspirou o projeto artístico?



**DE TAIPA ARRUINADA A OBRA DE ARTE:
A VOCAÇÃO EXPOGRÁFICA DO PATRIMÔNIO EDIFICADO RESTAURADO
ANALISADA ATRAVÉS DE TRÊS OBRAS NA CAPELA DO MORUMBI**

Sobre a terceira pergunta quando eu fiz o trabalho eu tive acesso a pesquisa sobre toda a história da capela, já tinha algum material sobre isso e também das diversas outras intervenções que foram feitas lá, mas por si é uma situação muito singular né, em que a Capela se encontra assim, o contrário de um cubo branco assim, então. Não sei se a ausência de registro, na verdade existia já muita história né dentro de tudo o que foi já feito naquela Capela que já foi ruína, que já foi Capela e já foi lugar de muitas outras intervenções artísticas.

4. Havia algum significado ou mensagem especial por trás da escolha do projeto artístico utilizando o edifício como suporte para a obra de arte?

Sobre a quarta pergunta acho que eu contei um pouco né sobre a ideia um pouco mais conceitual do trabalho. Eu acho que não existe muito uma mensagem por trás de uma obra de arte, acho que existem meio que uma situação singular para se criar um novo contexto visual e de significados que geram leituras imprevisíveis assim, acho que o lugar da obra de arte é um pouco levar essa nova experiência tanto sensorial como de reflexões assim, então pra mim me interessa mais as obras que tragam uma leitura mais ampla e aberta e com certeza o contexto todo ele influencia totalmente na obra, ele é parte da obra. Justamente acho que o propósito de se criar essas intervenções artísticas na Capela é para criar cada vez novas situações de subjetividades e criar novos olhares e aquele lugar vai se virando sempre mutante assim e muito diferente de um espaço neutro e branco assim, rígido, ele por si já tem, já traz o peso histórico e de significados muito maior.

5. Como a arquitetura do edifício influenciou fisicamente o projeto artístico e inserção da obra de arte no espaço? Foi considerada a influência que a intervenção artística iria causar nos elementos constitutivos da edificação (estruturas, revestimentos e ornamentos)?

Sobre a quinta pergunta acho que eu falei um pouco né, que tinha que ter além de se pensar aquele contexto bem específico da Capela, também era preciso pensar que não tivesse nenhum dano e nenhum furo, nada podia ser feito que alguma forma ferisse o prédio. Então, mas o que a gente teve foi um cuidado, também por exemplo, o tapete tinha que ser de alguma forma não podia escorregar porque as pessoas podiam pisar no tapete né, então não poderia ser escorregadio para não causar acidentes, então não podia usar nada adesivo por exemplo, a gente teve que usar um antiderrapante, teve que tomar alguns cuidados. E na verdade a parte do jardim pelo o que eu me lembre não é tombado assim, então jardim que foi aonde teve a maior intervenção assim, depois ele foi



**DE TAIPA ARRUINADA A OBRA DE ARTE:
A VOCAÇÃO EXPOGRÁFICA DO PATRIMÔNIO EDIFICADO RESTAURADO
ANALISADA ATRAVÉS DE TRÊS OBRAS NA CAPELA DO MORUMBI**

refeito né, foi replantado tudo, mas do eu me lembre não tem um paisagismo próprio do jardim, que é onde teve, talvez, a maior intervenção assim, talvez a matéria pudesse danificar de alguma forma, mas na verdade pelo contrário, o fio até ajudou a adubar e a manter a umidade das plantas, e até elas cresceram muito mais, então não teve nada que danificou.

- 6.** Que tipo de impacto a combinação da obra de arte e do edifício histórico causou nos espectadores e em sua experiência?

Sobre a pergunta número 6 eu não sei muito como dizer, porque na verdade eu tenho muito pouco acesso ao público assim né, tiveram muitas visitas de escola, bastante público assim, mas só que é difícil dizer qual o impacto exatamente. Acho que é quando as pessoas na abertura, principalmente né, dá uma sensação um pouco onírica de estar pisando num lugar que é tomado por um jardim completamente vermelho, então principalmente essa situação é que causava um pouco essa sensação assim meio onírica assim né, de estar num espaço quase imaginário assim, mas totalmente matérico.

- 7.** Você percebeu e acredita que a natureza patrimonial do espaço potencializou o resultado comunicativo da exposição, dos sistemas expositivos e dos conceitos artísticos?

Pra mim me interessa muito trabalhar em lugares que não sejam, fazer intervenções artísticas em lugares que não sejam exatamente feitos, essa neutralidade de um cubo branco assim, então não só acho que lugares de patrimônio, mas também às vezes como eu fiz a pouco uma exposição aqui em Belo Horizonte no Sesc Palladium que era no espaço de um saguão então eu fiz um trabalho nas escadas rolantes, era um espaço mais de espera em um lugar onde tinham colunas, assim então eu fiz intervenções no espaço também como site specific, mas não utilizando muito dentro daquele contexto da vivência das pessoas que não estavam ali prontas para ver uma obra de arte mas um pouco se deparavam e se surpreendiam com que estava lá. Então também me interessa essas situações de intervenções em lugares em que você não vai preparado ali para ter, para ver uma obra de arte como num museu, numa galeria, mas ali se depara e acaba tendo essa confrontação assim e essa contemplação.

- 8.** A questão da flexibilidade dos usos e das intervenções, da autenticidade e, ainda, o debate sobre a aura da obra de arte foi levantado e estudado durante o projeto para articular o espaço histórico com a proposta artística?



**DE TAIPA ARRUINADA A OBRA DE ARTE:
A VOCAÇÃO EXPOGRÁFICA DO PATRIMÔNIO EDIFICADO RESTAURADO
ANALISADA ATRAVÉS DE TRÊS OBRAS NA CAPELA DO MORUMBI**

Sobre a pergunta número 8 é como eu falei na resposta anterior sobre a pessoa não estar preparada às vezes para ver uma obra e se deparar com ela me interessa bastante de alguma forma tira essa aura da obra de arte, mas que de alguma forma às vezes ajuda e às vezes atrapalha, as vezes ela fica tão integrada ao espaço que ela nem é quase percebida porque não está ali para ser... você não está preparado para ver aquilo como uma intervenção artística então às vezes ela fica um pouco camuflada no espaço, ou às vezes ela ganha uma dimensão de um estranhamento que é algo que também me interessa assim. Acho que para a arte contemporânea é muito interessante esse contexto até de se perder essa aura só que às vezes pro artista isso é um desafio ainda maior assim, porque é preciso fazer algo que realmente cria um desvio do olhar assim.

9. Você projetou e desenvolveu outra obra, além dessa, que também utilizava o patrimônio edificado como suporte ou tema?

Sobre a pergunta número 9, sim né, já falei que eu já fiz também outros trabalhos além no museu da Pampulha também, mas também em outros lugares, mesmo exposições que eu participei no museu em colônia na Alemanha por exemplo que as obras eram de arte contemporânea eram dispostas junto ao acervo do museu então por exemplo uma videoarte que eu fiz ficou exposta junto dentro da sala de arte medieval, então existe muitos contextos assim que tem essa relação né da arte contemporânea com lugares históricos ou acervos que são de contextos diversos assim, ou intervenções mesmo urbanas ou em situações que não são feitas próprias para servir uma obra de arte que também algo bem interessante.

VOCAÇÃO EXPOGRÁFICA DE EDIFICAÇÕES HISTÓRICAS

10. O espaço historicamente relevante é interessante para a exposição e a criação de uma obra de arte? De que forma você acredita que as diretrizes para intervir e criar artisticamente em um espaço com carga e relevância histórica se diferem daquelas de uma galeria de arte ou museu tradicional?

Sobre a pergunta número 10, acho que eu também já respondi um pouco né, eu acho que os espaços históricos também de alguma forma trazem um limite a criação do artista assim no sentido de você ter um ponto de partida e geralmente isso na verdade acho que é mais até estimulante assim, do que você fazer algo a partir de si mesmo. Então eu acho muito interessante também essas relações mesmo de uma pesquisa histórica às vezes até sociológica assim que pode levar às vezes não tão obviamente, tão claramente assim no trabalho que vai ser desenvolvido, mas ali tem toda uma carga de pesquisa e de relação que junta todos os tempos né, porque a obra de arte ela é sempre contemporânea mesmo



**DE TAIPA ARRUINADA A OBRA DE ARTE:
A VOCAÇÃO EXPOGRÁFICA DO PATRIMÔNIO EDIFICADO RESTAURADO
ANALISADA ATRAVÉS DE TRÊS OBRAS NA CAPELA DO MORUMBI**

que ela tenha sido feita há 1000 anos atrás, porque a contemplação é no agora né, a contemplação é contemporânea. Então se você está vendo uma obra medieval ou uma obra feita no dia de hoje, ela está presente igualmente na sua frente e acho que essa que é a grande, é o lado bonito da arte assim né, que por ser uma matéria ela pode se conservar pelos anos e ela atingir a pessoa que tá ali na frente na mesma maneira assim, claro que com contextos históricos que diferem que às vezes vá levar a outros lugares, mas juntar esses diversos tempos de passado e presente assim é algo que a arte te permite assim e que é muito bonito.

- 11.** O contexto histórico do espaço pode mudar a maneira como interpretamos uma obra de arte? Como esse contexto histórico pode melhorar a experiência geral da exposição e de percepção da obra de arte?

Sobre a pergunta número 11 acho que sim, acho que o contexto histórico ele pode mudar muito conforme o viés de leitura que você faça né, então é você ter acesso por exemplo aqui o museu da Pampulha foi um cassino e tudo o que abrigou aquele espaço é do que se tratava, eu acho que ele pode levar mesmo a mudar sua leitura da obra, mas só que não, mas também não de uma maneira fechada né.

- 12.** Você acredita que o espaço com carga histórica contém uma diretriz intrínseca para a exposição? Você acredita que o patrimônio cultural edificado tem uma vocação expográfica?

E sobre a pergunta número 12, sobre ter uma vocação expográfica, acho que não necessariamente né, eu acho também aí vem um lado que é de gestão assim como se faz também essa vocação expográfica, que num lugar em si histórico por si não necessariamente ele vai ser um bom lugar para se fazer intervenções artísticas, às vezes é preciso ter toda uma estrutura e todo um pensamento sobre como fazer e como melhor sinalizar e como cuidar e quais condições dar ao artista também para ele poder realizar a obra, então também existe uma questão de gestão desse patrimônio que é muito importante.

ANEXOS

ANEXO A – Parecer para solicitação de tombamento da Capela do Morumbi pelo CONDEPHAAT. Desenvolvido pelo arquiteto Carlos Lemos, em 1974. Fonte: PMSP/SMC/CONPRES, Processo 1992-0.007.730-7 – Caixa 14, 1992, p. 113.

SECRETARIA DE CULTURA, ESPORTES E TURISMO

Folha de informação rubricada sob n.º 9 1974-007-730-7
do Proc. CONDEPHAAT, n.º 00497, / 1974 (a)

Interessado P.M. DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO
Assunto Solicita tombamento do imóvel situado na Avenida Morumbi, 5594, conhecido como sede da antiga fazenda Morumbi.

CÓPIA

SECRETARIA DE CULTURA - CONDEPHAAT

Informação: C.T.E.T. - 146/74

Senhor Secretário-Executivo

Solicita-nos o Senhor Secretário dos Negócios Extraordinários da Prefeitura de São Paulo, impellido por pedido emanado da Sociedade Amigos da Cidade Jardim, que tombemos a sede da antiga Fazenda de Morumbi, de se jando, assim, "preservar a sua autenticidade", o que a eleva à condição de "ponto turístico", como diz o presidente daquela sociedade.

Tal tombamento, portanto, teria como justificativa maior o interesse turístico, o qual, evidentemente não pode ser atribuído somente a uma construção sem que se atente à paisagem envoltória. Conclui-se que urge um estudo detalhado das condições paisagísticas do local, que vão desde a vegetação, as construções e, principalmente, até à vista que se descortina daquele sítio.

Sob os pontos de vista histórico, artístico ou arquitetônico nada podemos descobrir de importante que possa justificar de modo plausível o pretendido tombamento. Da arquitetura antiga de taipa de pilão praticamente nada mais há, devido às sucessivas reformas e adaptações. A principal intervenção, feita pelo arquiteto Wanchavchic, desfigurou-a completamente, impedindo, praticamente, a reversão ao feitiço original. Quanto ao valor histórico, ignoramos fatos ou eventos de interesse social ou cultural que realmente justifiquem a inserção daquela construção rural nos livros do tombo deste CONDEPHAAT.

C.T.E.T., em 27/dezembro/1974
Carlos Lemos
CARLOS LEMOS
Arquiteto

Imp. Serv. Gráf. SCCR

ANEXO B – Parecer para solicitação de tombamento da Capela do Morumbi pelo CONDEPHAAT. Desenvolvido pelo arquiteto Carlos Lemos, em 1983. Fonte: PMSP/SMC/DPH/NDP. Pasta 03A.004-1.



SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

Folha de informação rubricada sob n.º 35
do P. CONDEPHAAT n.º 22263 / 82 (a)

Interessado **Mário Chamie**

Assunto **Estudo de tombamento da Capela do Morumbi - Capital.**

Senhor Presidente:

A capela do Morumbi foi reconstruída, segundo projeto de Warchavchik, na segunda metade da década de 40, quando, também, o empresário Luiz de Barros providenciou o aumento e reforma da sede da antiga fazenda naquela paragem. Aquele renomado arquiteto, no entanto, não teve preocupação alguma, nas duas intervenções, em ater-se às regras técnico-construtivas próprias da arquitetura tradicional paulistana, fazendo ali verdadeiras invenções que agora não vale a pena comentar, ficando assinalado somente que a capela, em sua conformação atual, não filia-se a qualquer corrente arquitetônica do passado, parecendo ter sido inspirada em exemplares hispano-americanos.

Sabemos, também, que hoje as recomendações internacionais não toleram o aproveitamento de ruínas no intento de valorizá-las criando novos espaços úteis, ainda mais quando nessa intervenção recorre-se à "unidade estilística", isto é, apela-se à imitação de soluções próprias do tempo do monumento aproveitado.

Por tudo isso, somos contrários ao tombamento proposto, sabendo da enorme importância documental da taipa ali conservada pois trata-se do único exemplo na cidade, talvez no Estado, de taipa de pilão dita "de formigão", isto é, de terra socada misturada a pedregulho grosso de fundo de rio, certamente trazido de muito longe. Além do mais, também aquelas paredes mostram as evidências de um taipal de "canto", formado de tábuas que permitiam cunhais inteiriços, com cabodás a 45º, solu



SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

Folha de informação rubricada sob n.º 36
do P. CONDEPHAAT n.º 22263 / 82 (a)

Interessado Mário Chamie

Assunto Estudo de tombamento da cañela do Morumbi - Capital.

ção rara, quando o normal era super posição de blocos em malhete.

Trata-se de um próprio municipal, já naturalmente preservado, fato, a nosso ver já suficiente à salvaguarda das taipas históricas.

São Paulo, 3 de novembro de 1983.

CARLOS LEMOS
Conselheiro

ANEXO C – Ofício de deliberação de tombamento da Capela do Morumbi pelo CONPRESP, em 2005. Fonte: PMSP/SMC/CONPRESP, Processo 1992-0.007.730-7 – Caixa 14, 1992, p. 255.



CONSELHO MUNICIPAL DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO
HISTÓRICO, CULTURAL E AMBIENTAL DA CIDADE DE SÃO PAULO
CONPRESP

Cópia

São Paulo, 29 de dezembro de 2005

Ofício nº 1669/2005/CONPRESP

Prezado(a) Senhor(a),

| | |
|----------------------|------------|
| Fis. 255 | do Proces. |
| n.º 1992-0.007.730-7 | |

Arquivo C. Roberto Mariziani
RE: 887.021.0.00
CONPRESP

Vimos pelo presente, em razão da deliberação ocorrida na 359ª Reunião Extraordinária do CONPRESP, realizada em 20/12/05, e de acordo com o disposto nas Leis Municipais 10.032/85 e 10.236/86, notificá-lo(a) de que foi aprovada a Resolução nº 11/CONPRESP/2.005, publicada no Diário Oficial da Cidade de São Paulo em 23/12/05, referente ao **Tombamento** dos imóveis conhecidos como **Capela do Morumbi**, localizado na Avenida Morumbi, 5387 (Setor 300, Quadra 055, Área Municipal), e como **Casa Sede da Antiga Fazenda Morumbi**, localizado na Avenida Morumbi, 5594 (Setor 123, Quadra 194, Lote 0002), ambos no bairro Jardim Morumbi, pertencente à Subprefeitura do Butantã, conforme Processo Administrativo nº 1992-0.007.730-7.

Quaisquer intervenções a serem executadas nos imóveis constantes na indicada Resolução deverão ser submetidas à prévia análise deste Conselho.

Ao ensejo apresentamos protestos da mais alta estima e consideração.


JOSÉ EDUARDO DE ASSIS LEFÈVRE
Presidente - CONPRESP

Ilustríssimo(a) Senhor(a)
ANTONIO ARNALDO DE QUEIRÓZ E SILVA
DD Secretário Municipal
Secretaria Municipal de Infra Estrutura Urbana
Praça da República, 154 – Vila Buarque
NESTA

