NIVALDO VIEIRA DEANDRADE JUNIOR

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

METAMORFOSE ARQUITETÔNICA

intervenções projetuais contemporâneas sobre o patrimônio edificado

ORIENTADOR: ESTERZILDABERENSTEINDEAZEVEDO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
FACULDADE DE ARQUITETURA - UNIVERSIDADE FEDERALDABAHIA

NIVALDO VIEIRA DE ANDRADE JUNIOR

METAMORFOSE ARQUITETÔNICA:

Intervenções projetuais contemporâneas sobre o patrimônio edificado

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA AO CORPO DOCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM ARQUITETURA E URBANISMO.
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: URBANISMO

ORIENTADORA: PROFª ESTERZILDA BERENSTEIN DE AZEVEDO

SALVADOR

2006

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de.

Metamorfose Arquitetônica: intervenções projetuais contemporâneas sobre o patrimônio edificado / Nivaldo Vieira de Andrade Junior. – Salvador: N. V. Andrade Junior, 2006.

2 v.

Conteúdo: v.2 Anexos

Orientador: Professora Esterzilda Berenstein de Azevedo

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Arquitetura, 2006.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Faculdade de Arquitetura
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Nivaldo Vieira de Andrade Junior

METAMORFOSE ARQUITETÔNICA:

Intervenções projetuais contemporâneas sobre o patrimônio edificado

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo

Salvador, 30 de janeiro de 2006

BANCA EXAMINADORA:

Esterzilda Berenstein de Azevedo
Doutora em Arquitetura e Urbanismo, USP
Universidade Federal da Bahia

Alberto Rafael Cordiviola
Doutor em Arquitetura e Urbanismo, UFBA
Universidade Federal da Bahia

Eugênio de Ávila Lins
Doutor em História da Arte, Universidade do Porto
Universidade Federal da Bahia

AGRADECIMENTOS

A Ester, pela orientação, pela paciência e pela confiança;

A Chango, pelas conversas, pelos incontáveis empréstimos de livros e pelas inúmeras sugestões;

A Eugênio, pelos comentários e pelas observações nos dois Exames de Qualificação;

A Pasqualino, pelo interesse pelo tema e pela contribuição no Exame de Qualificação I;

A Naia, pela insistência em me convencer a eleger um tema "arquitetônico" para a minha dissertação;

A João Legal, pelas fotos que fez para mim, pelos esclarecimentos a respeito de diversas intervenções em Salvador e pela constante disposição em ajudar;

A Ana Paula, pelas fotos que fizeram para mim das intervenções cariocas, e a Flávia, por aquelas de Recife e Olinda;

A José Pessôa e Liliane, pelas informações e imagens das intervenções mineiras;

A Vânia, Pato, Carlos Eduardo, Edson e Sérgio, pelo empréstimo de livros e revistas;

A Danilo Matoso, Bruno Santa Cecília e Márcia Franqueira, pela gentileza de, mesmo sem me conhecerem pessoalmente, terem me possibilitado o acesso às suas dissertações de Mestrado;

A Paulo Ormindo de Azevedo, Ronaldo L'Amour e Arilda Cardoso, pela disponibilidade em me ceder material e tirar dúvidas a respeitos das suas intervenções;

A Eloísa, a Jandira, Silvandira e Élvio, pela paciência e apoio;

A Marieta, Seu Nilson, Seu Elias, Fernanda e André, pela disposição em vasculhar a biblioteca atrás "daquele" livro ou "daquela" revista;

Aos colegas da 7ª S.R. do IPHAN, por facilitarem o acesso aos arquivos e à biblioteca desta regional;

À CAPES pelo apoio concedido através de bolsa que possibilitou que eu me dedicasse à pesquisa e à redação deste trabalho;

Por fim, a Gabriela e a meus pais, a quem dedico este trabalho, pelo apoio incondicional

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de estudo a inserção da nova arquitetura frente a contextos preexistentes. De forma a esboçar um panorama bastante geral do tema, são identificados três níveis de intervenção, subdivididos em oito tipos, ao mesmo tempo em que são reconhecidas sete abordagens projetuais frente à preexistência, que vão do *contraste radical* ao *falso histórico*. Cada um dos tipos e abordagens identificados é conceituado, analisado e representado através de intervenções brasileiras e estrangeiras. Mais do que estabelecer um sistema rígido e fechado de categorias, os tipos e abordagens em questão têm o objetivo de realizar uma primeira aproximação do complexo tema, cuja análise sistemática está ainda por ser realizada. Como anexo, é apresentado um catálogo com 278 projetos realizados sobre preexistências em 20 países desde o advento da arquitetura moderna até os dias de hoje. Esse banco de dados foi utilizado como base para as análises realizadas neste trabalho e poderá ser utilizado como ponto de partida para futuras pesquisas.

ABSTRACT

This dissertation has as its object the insertion of new architecture in relation to pre-existent contexts. Aiming to trace a general scenario, there are identified three levels of intervention, subdivided into eight types, and seven design approaches in relation to pre-existence, from *radical contrast* to *false historical*. Each of the types and approaches is presented, analysed and represented by Brazilian and international examples. More than establishing a rigid and close system of categories, those types and approaches aim to compose a first forthcoming to this complex theme, whose systematic analysis is yet to be done. Annexed is presented a catalogue containing 278 designs over pre-existences, carried out in 20 countries from the appearance of Modern Architecture until these days. This database was used as a basis to this dissertation and can be possibly used as a starting-point to future researches.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS 9

LISTA DE TABELAS 20

1. INTRODUÇÃO 21

2. METAMORFOSE ARQUITETÔNICA: NÍVEIS E TIPOS DE INTERVENÇÃO .. 34

2.1 Os Níveis de Intervenção 35

2.1.1 A Contribuição de Francisco de Gracia 35

2.1.2 Contribuição Metodológica: Revisando Gracia 41

2. 2 Os Tipos de Intervenção 44

2.2.1 Modificação Interna de Edificações Preexistentes 44

Atualização Funcional ou Renovação 44

Adaptação a Novos Usos ou Reciclagem 50

Ampliação Interna 94

2.2.2 Modificação Externa de Edificações Preexistentes 101

Atualização Simbólica ou *Restyling* 102

Ampliação Externa 115

Utilização de Ruína 129

2.2.3 Construção de Nova Edificação em Contextos Preexistentes 143

Anexo 143

Edifício em Contexto Preexistente 157

Esquema-Resumo: Níveis e Tipos de Intervenção 174

3. INTERVENÇÕES NA PREEXISTÊNCIA: ABORDAGENS ATUAIS 175

3.1 Conceitos Gerais de Gracia e de Tiesdell, Oc & Heath 176

3.2 As Sete *Atitudes Frente ao Contexto* de Gracia 177

3.2.1 Arquitetura Descontextualizada 178

3.2.2 Arquitetura de Contraste 178

3.2.3 Arquitetura Historicista.....180

3.2.4 Arquitetura Folclórica.....181

3.2.5 Arquitetura de Base Tipológica.....183

3.2.6 Arquitetura do Fragmento.....184

3.2.7 Arquitetura Contextual.....187

3.3 A Forma Arquitetônica e Seus Elementos.....190

3.4 A Forma Arquitetônica desde o Espaço Urbano e alguns de seus Aspectos ..198

3.4.1 Volumetria 199

3.4.2 Implantação.....202

3.4.3 Escala 205

3.4.4 Densidade ou Massa.....210

3.4.5 Ritmo.....213

3.4.6 Cores ou Texturas dos Materiais de Acabamento.....217

3.5 Algumas Abordagens de Intervenção a Partir da Análsie da Forma 221

3.5.1 Arquitetura de Contraste Radical.....222

3.5.2 Arquitetura de Contraste pela Densidade.....240

3.5.3 Arquitetura de Contraste no Tratamento das Superfícies.....255

3.5.4 Arquitetura Contextualista 263

3.5.5 Arquitetura de Esquematização.....293

3.5.6 Arquitetura Historicista.....297

3.5.7 Arquitetura do Pastiche.....310

Esquema-Resumo: Abordagens de Intervenção.....323

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....324

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 328

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 – Museu de Castelvecchio em Verona, Itália 36
Fig. 2 – Teatro Carlo Felice em Gênova, Itália 36
Fig. 3 – Museu Alemão de Arquitetura em Frankfurt, Alemanha 36
Fig. 4 – Galeria Clore do Museu Tate em Londres, Grã Bretanha 38
Fig. 5 – Edifício de escritórios da via Santa Radegonda em Milão, Itália 38
Fig. 6 – Edifícios do Grupo The Economist em Londres, Grã Bretanha 38
Fig. 7 – Museu de Artes Decorativas de Frankfurt, Alemanha 38
Fig. 8 – Ala Sainsbury da National Gallery em Londres, Grã Bretanha 38
Fig. 9 – Palácio de Carlos V no Alhambra em Granada, Espanha 39
Fig. 10 – Plan Voisin para Paris, França 39
Fig. 11 e 12 – Centro Científico de Pesquisas Sociais de Berlim, Alemanha 40
Fig. 13 – Projeto para o Kulturforum em Berlim, Alemanha 41
Fig. 14 – Projeto de remodelação de San Francisco el Grande em Madri, Espanha 41
Fig. 15 – Museu da Atualidade de Berlim, Alemanha 43
Fig. 16 – Galeria Tate de Arte Moderna em Londres, Grã Bretanha 43
Fig. 17 – Prefeitura do Departamento de La Meuse em Bar-le-Duc, França 43
Fig. 18 – Edifício-sede da Tesouraria Real de Londres, Grã Bretanha 45
Fig. 19 – Edifício-sede da HHLA em Hamburgo, Alemanha 45
Fig. 20 – Teatro Carlo Felice em Gênova, Itália 46
Fig. 21 – Teatro La Fenice em Veneza, Itália 46
Fig. 22 – Museu de Castelvecchio em Verona, Itália 47
Fig. 23 – Fundação Querini-Stampalia em Veneza, Itália 47
Fig. 24 e 25 – Museu de Castelo Sforzesco em Milão, Itália 47
Fig. 26 e 27 – Mercado Modelo em Salvador (BA), Brasil 48
Fig. 28 e 29 – Teatro Polytheama em Jundiaí (SP), Brasil 49
Fig. 30 – Mercado Municipal de São Paulo (SP), Brasil 49
Fig. 31 e 32 – Museu de Palazzo Bianco em Gênova, Itália 52
Fig. 33 – Museu de Palazzo Rosso em Gênova, Itália 53
Fig. 34 – Museu de Sant'Agostino em Gênova, Itália 53
Fig. 35 e 36 – Gipsoteca Canoviana em Possagno – Treviso, Itália 54
Fig. 37 – Museu Alemão de Arquitetura em Frankfurt, Alemanha 55
Fig. 38 – Museu do Cinema Alemão em Frankfurt, Alemanha 55
Fig. 39 – Museu Alemão de Arquitetura em Frankfurt, Alemanha 56
Fig. 40 – Museu do Cinema Alemão em Frankfurt, Alemanha 56
Fig. 41 e 42 – Museu Picasso em Paris, França 57
Fig. 43 e 44 – Museu Thyssen-Bornemisza em Madri, Espanha 57

Fig. 45 – Casa Européia da Fotografia em Paris, França 57
Fig. 46 – Museu de História Natural de Roterdã, Holanda 57
Fig. 47 e 48 – Paço Imperial no Rio de Janeiro (RJ), Brasil 58
Fig. 49 – Museu Rodin de Salvador (BA), Brasil 58
Fig. 50 e 51 – Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro (RJ), Brasil 58
Fig. 52 – Museu Alemão do Aço em Solingen, Alemanha 59
Fig. 53 – Museu da Pré-História em Frankfurt, Alemanha 59
Fig. 54 – Centro de Arte Reina Sofia em Madri, Espanha 59
Fig. 55 – Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona, Espanha 59
Fig. 56 – Centro Cultural Recoleta em Buenos Aires, Argentina 59
Fig. 57 – Museu Nacional do Convento de Santa Catarina em Utrecht, Holanda 59
Fig. 58 e 59 – Museu de Arte Sacra em Salvador (BA), Brasil 60
Fig. 60 e 61 – Museu de Arte Popular (atual MAM/BA) em Salvador (BA), Brasil 61
Fig. 62 e 63 – Museu de Arte Popular (atual MAM/BA) em Salvador (BA), Brasil 62
Fig. 64 – Museu de Arte de San Antonio, Estados Unidos 64
Fig. 65 – Museu de Arte Contemporânea de Roma, Itália 64
Fig. 66 – Galeria Tate de Arte Moderna em Londres, Grã Bretanha 64
Fig. 67 – Fundação Antoni Tàpies em Barcelona, Espanha 64
Fig. 68 e 69 – Centro Cultural da Fundação La Caixa em Barcelona, Espanha 64
Fig. 70 e 71 – Museu d'Orsay em Paris, França 65
Fig. 72 e 73 – Centro Cultural Estação Mapocho em Santiago, Chile 65
Fig. 74 e 75 – Museu da Atualidade de Berlim, Alemanha 65
Fig. 76 – Centro Cultural no Mercado General Paz em Córdoba, Argentina 66
Fig. 77 – Centro Cultural no Mercado San Vicente em Córdoba, Argentina 66
Fig. 78 – Centro Cultural no Mercado Alta Cordoba em Córdoba, Argentina 66
Fig. 79 – Deichtorhallen de Hamburgo, Alemanha 66
Fig. 80 – Patio Bullrich em Buenos Aires, Argentina 66
Fig. 81 – Shopping Abasto de Buenos Aires, Argentina 66
Fig. 82 – Mercado de Billingsgate em Londres, Grã Bretanha 66
Fig. 83 – Palácio Alcorta em Buenos Aires, Argentina 67
Fig. 84 – Silos de Dorrego em Buenos Aires, Argentina 67
Fig. 85 – Shopping Center Solar de la Abadia em Buenos Aires, Argentina 67
Fig. 86 – Centro de Arquitetura Alemã em Berlim, Alemanha 67
Fig. 87 – Universidade Pompeu Fabra em Barcelona, Espanha 67
Fig. 88 – Teatro L'Arsenal em Metz, França 67
Fig. 89 – Complexo Industrial FIAT-Lingotto em Turim, Itália 69
Fig. 90 – Edifícios de Apartamentos na antiga área Junghans em Veneza, Itália 69
Fig. 91 – Armazém nº 9 de Puerto Madero em Buenos Aires, Argentina 69
Fig. 92 – El Porteño Building em Puerto Madero, Buenos Aires, Argentina 69

Fig. 93 – Armazém nº 7 de Puerto Madero em Buenos Aires, Argentina 69
Fig. 94 – Entrepot De Vijf Werelddelen em Kop van Zuid, Roterdã, Holanda 70
Fig. 95 – Hotel New York em Kop van Zuid, Roterdã, Holanda 70
Fig. 96 – Porto Antigo de Gênova, Itália 70
Fig. 97 a 101 – Cidade do Gasômetro em Viena, Áustria 71
Fig. 102 e 103 – Teatro Paiol em Curitiba (PR), Brasil 72
Fig. 104 e 105 – Centro de Cultura e Lazer SESC Pompéia em São Paulo (SP), Brasil 72
Fig. 106 e 107 – Shopping Cultural Fundição Progresso no Rio de Janeiro (RJ), Brasil 72
Fig. 108 e 109 – Centro Cultural Dannemann em São Félix (BA), Brasil 72
Fig. 110 e 111 – Memorial da Imigração Japonesa em Registro (SP), Brasil 72
Fig. 112 – Hotel Camino Real de Oaxaca, México 73
Fig. 113 – Hotel de la Reconquista em Oviedo, Espanha 73
Fig. 114 – Hotel Monasterio Orient Express em Cuzco, Peru 73
Fig. 115 – Pousada de Santa Marinha da Costa em Guimarães, Portugal 74
Fig. 116 – Pousada de Santa Maria do Bouro em Amares, Portugal 74
Fig. 117 e 118 – Hotel St. Moritz em Barcelona, Espanha 75
Fig. 119 e 120 – Gran Hotel Havana Silken em Barcelona, Espanha 75
Fig. 121 e 122 – Hotel Podium em Barcelona, Espanha 75
Fig. 123 e 124 – Hotel Condes de Barcelona, Espanha 75
Fig. 125 e 126 – Hotel Claris em Barcelona, Espanha 76
Fig. 127 e 128 – Hotel Casa Fuster em Barcelona, Espanha 76
Fig. 129 – Hotel Taber em Barcelona, Espanha 76
Fig. 130 – Pousada do Convento do Carmo de Salvador (BA), Brasil 77
Fig. 131 – Pousada do Convento do Carmo de Cachoeira (BA), Brasil 77
Fig. 132 e 133 – Hotel Catharina Paraguaçu em Salvador (BA), Brasil 77
Fig. 134 – Museu do Tesouro de San Lorenzo em Gênova, Itália 95
Fig. 135 – Centro de Conferências da Usinor-Sacilor em St.-Germain-en-Laye, França 95
Fig. 136 e 137 – Centro de Pesquisas da Benetton em Treviso, Itália 96
Fig. 138 e 139 – Biblioteca da Fac. de Teologia da univ. Católica de Eichstätt, Alemanha 96
Fig. 140 – Grande Pátio do British Museum em Londres, Grã Bretanha 97
Fig. 141 – Edifício-sede da Tesouraria Real de Londres, Grã Bretanha 97
Fig. 142 – Loja Asprey em Londres, Grã Bretanha 98
Fig. 143 – Smithsonian Institute em Washington D.C., Estados Unidos 98
Fig. 144 – Universidade Pompeu Fabra em Barcelona, Espanha 99
Fig. 145 – Prefeitura de Innsbruck, Áustria 99
Fig. 146 – Museu Histórico Alemão em Berlim, Alemanha 99
Fig. 147 – Museu de Arte Contemporânea de Roma, Itália 99
Fig. 148 e 149 – Parque das Ruínas no Rio de Janeiro (RJ), Brasil 100
Fig. 150 e 151 – Santander Cultural em Porto Alegre (RS), Brasil 100

Fig. 152 a 154 – Pinacoteca do Estado em São Paulo (SP), Brasil 101
Fig. 155 – "Empacotamento" da Pont Neuf em Paris, França 103
Fig. 156 – "Empacotamento" do Reichstag em Berlim, Alemanha 103
Fig. 157 e 158 – Ministério da Cultura e Comunicação em Paris, França 104
Fig. 159 e 160 – Edifício Luciano Costa em Recife (PE), Brasil 105
Fig. 161 – *Kursaal Baiano* em Salvador (BA), Brasil 105
Fig. 162 – Cine Glauber Rocha em Salvador (BA), Brasil 105
Fig. 163 e 164 – Edifício-sede da Publicis em Paris, França 106
Fig. 165 a 167 – Fac. de Psicologia e Jornalismo da Univ. Católica de Eichstätt, Alemanha .. 107
Fig. 168 – Edifício de escritórios dos Perfumes Rochas em Paris, França 108
Fig. 169 – Edifício de escritórios dos Perfumes Christian Dior em Paris, França 108
Fig. 170 – Fundação Antoni Tàpies em Barcelona, Espanha 109
Fig. 171 – Prefeitura do Departamento de La Meuse em Bar-le-Duc, França 109
Fig. 172 – Museu Nacional de História Natural em Paris, França 110
Fig. 173 – Centro de Arquitetura Alemã em Berlim, Alemanha 110
Fig. 174 – Museu de Arte Contemporânea de Roma, Itália 111
Fig. 175 e 176 – Museu Albertina em Viena, Áustria 111
Fig. 177 a 178 – Novo Parlamento Alemão (Reichstag) em Berlim, Alemanha 112
Fig. 179 a 181 – Novo Parlamento Alemão (Reichstag) em Berlim, Alemanha 113
Fig. 182 – Mercado de Santa Caterina em Barcelona, Espanha 114
Fig. 183 – Complexo Industrial FIAT-Lingotto em Turim, Itália 114
Fig. 184 e 185 – Shopping Center Paço Alfândega em Recife (PE), Brasil 114
Fig. 186 a 190 – Prefeitura de Goteburgo, Suécia 116
Fig. 191 e 192 – Escritórios centrais do Banco Nacional do México, na Cidade do México 117
Fig. 193 e 194 – Centro de Arquitetura Alemã em Berlim, Alemanha 118
Fig. 195 e 196 – Faculdade de Direito e Economia de Limoges, França 119
Fig. 197 – Museu da Universidade de Utrecht, Holanda 119
Fig. 198 – Edifício da Compañia Sudamericana de Vapores em Valparaíso, Chile 119
Fig. 199 – Remodelação de uma cobertura na Falkestrasse em Viena, Áustria 121
Fig. 200 – Escola Municipal Natorpgasse em Viena, Áustria 121
Fig. 201 – Edifício comercial na Shadekgasse em Viena, Áustria 121
Fig. 202 – Edifício de apartamentos na Spitalgasse em Viena, Áustria 121
Fig. 203 – Edifício de apartamentos na Sankt Veit Gasse em Viena, Áustria 122
Fig. 204 – Escritórios centrais do ING & NNH em Budapeste, Hungria 122
Fig. 205 – Edifício comercial na Meidlinger Hauptstrasse em Viena, Áustria 122
Fig. 206 e 207 – Teatro alla Scala de Milão, Itália 123
Fig. 208 e 209 – Teatro Carlo Felice em Gênova, Itália 124
Fig. 210 – Ópera de Lyon, França 124
Fig. 211 e 212 – Edifício-sede da Hearst Corporation em Nova York, Estados Unidos 125

Fig. 213 e 214 – Edifício Ex-Tribunales em Santiago, Chile 126
Fig. 215 e 216 – Galeria Tate de Arte Moderna em Londres, Grã Bretanha 126
Fig. 217 e 218 – Edifício-sede da White Martins no Rio de Janeiro (RJ), Brasil 127
Fig. 219 e 220 – Edifício Arco do Teles no Rio de Janeiro (RJ), Brasil 128
Fig. 221 e 222 – Centro de Documentação do Partido Nazista em Nuremberg, Alemanha ... 129
Fig. 223 e 224 – Parque das Ruínas no Rio de Janeiro (RJ), Brasil 130
Fig. 225 a 227 – Teatro Régio de Turim, Itália 131
Fig. 228 e 229 – Teatro Romano de Sagunto, Espanha 132
Fig. 230 a 232 – Pousada de Santa Maria do Bouro em Amares, Portugal 133
Fig. 233 e 234 – Edifício de escritórios da via Santa Radegonda em Milão, Itália 134
Fig. 235 a 237 – Prefeitura de San Fernando de Henares em Madri, Espanha 135
Fig. 238 e 239 – Alte Pinakothek em Munique, Alemanha 136
Fig. 240 e 241 – Colégio Caraça em Santa Bárbara (MG), Brasil 137
Fig. 242 e 243 – Edifício de apartamentos na IBA Lindenstrasse em Berlim, Alemanha 138
Fig. 244 e 245 – Edifício Margarida em Salvador (BA), Brasil 139
Fig. 246 a 248 – Museu de Arte da Bahia em Salvador (BA), Brasil 140
Fig. 249 e 250 – Museu das Missões em São Miguel das Missões (RS), Brasil 140
Fig. 251 e 252 – Museu de Gibellina em Nuova Gibellina, Itália 142
Fig. 253 e 254 – Capela de Santana do Pé do Morro em Ouro Branco (MG), Brasil 142
Fig. 255 e 256 – Igreja Memorial do Kaiser Guilherme em Berlim, Alemanha 144
Fig. 257 e 258 – Caixa Econômica de Pistóia e Pescia em Pistóia, Itália 146
Fig. 259 – Cidade do Gasômetro de Viena, Áustria 147
Fig. 260 – Museu de Artes Decorativas de Frankfurt, Alemanha 147
Fig. 261 – Prefeitura do Departamento de La Meuse em Bar-le-Duc, França 147
Fig. 262 – Prefeitura de Múrcia, Espanha 147
Fig. 263 – Nova Galeria Estatal de Stuttgart, Alemanha 147
Fig. 264 – Villa Forma Academia em Salvador (BA), Brasil 148
Fig. 265 – Museu Rodin de Salvador (BA), Brasil 148
Fig. 266 e 267 – Museu Judaico de Berlim, Alemanha 148
Fig. 268 e 269 – Pirâmide do Louvre em Paris, França 149
Fig. 270 e 271 – Museu Histórico Alemão em Berlim, Alemanha 150
Fig. 272 e 273 – Centro Científico de Pesquisas Sociais de Berlim, Alemanha 150
Fig. 274 e 275 – Hubertushuis em Amsterdã, Holanda 151
Fig. 276 e 277 – Pousada de Santa Marinha da Costa em Guimarães, Portugal 151
Fig. 278 – Biblioteca Pública de Boston, Estados Unidos 152
Fig. 279 – Casa Européia da Fotografia em Paris, França 152
Fig. 280 e 281 – Museu de Arte Allen em Oberlin, Estados Unidos 153
Fig. 282 a 284 – Ala Sainsbury da National Gallery em Londres, Grã Bretanha 153
Fig. 285 – Centro de Arte de Des Moines, Estados Unidos 154

Fig. 286 e 287 – Tribunal de Audiências em Haia, Holanda 154
Fig. 288 e 289 – Museu Guggenheim de Nova York, Estados Unidos 155
Fig. 290 e 291 – Colégio Charles Péguy em Paris, França 155
Fig. 292 e 293 – Hotel Portal do Politeama em Salvador (BA), Brasil 156
Fig. 294 e 295 – Edifícios de apartamentos na IBA Rauchstrasse em Berlim, Alemanha 157
Fig. 296 – Centro Comercial e de Escritórios Myslbek em Praga, República Tcheca 158
Fig. 297 – *Kunsthaus* – Galeria de Arte Contemporânea de Graz, Áustria 158
Fig. 298 – Hotel Grand Soho em Nova York, Estados Unidos 158
Fig. 299 – Palácio Thomé de Souza – Prefeitura de Salvador (BA), Brasil 158
Fig. 300 – Conjunto habitacional na via Sant'Agostino em Turim, Itália 158
Fig. 301 – Edifício "Microondas" em Salvador (BA), Brasil 158
Fig. 302 – Plano urbanístico da IBA – *Internationale Bauaustellung Berlin*, Alemanha 160
Fig. 303 e 304 – Pariser Platz em Berlim, Alemanha 162
Fig. 305 e 306 – Academia de Artes de Berlim, Alemanha 163
Fig. 307 – Casas Sommer e Liebermann em Berlim, Alemanha 164
Fig. 308 e 309 – Hotel Adlon em Berlim, Alemanha 164
Fig. 310 e 311 – Edifício-sede do DG Bank em Berlim, Alemanha 165
Fig. 312 – Edifício de escritórios do Cepezed em Delft, Holanda 166
Fig. 313 – Banco Popular de Verona, Itália 166
Fig. 314 – Edifício comercial na Rua do Bom Jesus em Recife (PE), Brasil 166
Fig. 315 – Museu da Universidade de Utrecht, Holanda 167
Fig. 316 – Projeto do Masieri Memorial em Veneza, Itália 167
Fig. 317 – Casa Curutchet em La Plata, Argentina 167
Fig. 318 – Edifício de apartamentos na Brouwersgracht em Amsterdã, Holanda 167
Fig. 319 – Edifício-sede do Banco Nórdico de Helsinque, Finlândia 167
Fig. 320 – Edifício Rautatalo em Helsinque, Finlândia 167
Fig. 321 – Centro Comercial Haas Haus em Viena, Áustria 168
Fig. 322 – Edifício de apartamentos na IBA Friedrichstrasse em Berlim, Alemanha 168
Fig. 323 – Edifício de escritórios da via Santa Radegonda em Milão, Itália 168
Fig. 324 – Edifício Carme em Barcelona, Espanha 168
Fig. 325 – Edifício dos Escritórios Nacionais Holandeses em Praga, República Tcheca 168
Fig. 326 e 327 – Edifício do Chase Manhattan Bank em Milão, Itália 169
Fig. 328 – Banco Nacional da Dinamarca em Copenhague, Dinamarca 169
Fig. 329 – Centro Georges Pompidou em Paris, França 170
Fig. 330 – Centro Comercial e Administrativo De Resident em Haia, Holanda 170
Fig. 331 – Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura em Fortaleza (CE), Brasil 170
Fig. 332 e 333 – Quarteirão na Schützenstrasse em Berlim, Alemanha 170
Fig. 334 – Centro Cultural de Belém em Lisboa, Portugal 171
Fig. 335 – Carré d'Art em Nîmes, França 172

Fig. 336 – Centro Galego de Arte Contemporânea em Santiago de Compostela, Espanha 172
Fig. 337 e 338 – Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, Espanha 172
Fig. 339 – Prefeitura de Ulm, Alemanha 172
Fig. 340 e 341 – Kursaal de San Sebastián, Espanha 173
Fig. 342 – Torre John Hancock em Boston, Estados Unidos 179
Fig. 343 – Café De Unie em Roterdã, Holanda 179
Fig. 344 – Galeria de Arte de Whitechapel em Londres, Grã Bretanha 181
Fig. 345 – Projeto de ampliação do Banco de España em Madri, Espanha 181
Fig. 346 – Edifício do Chase Manhattan Bank em Milão, Itália 184
Fig. 347 – Edifício Goldman und Salatsch (*Looshaus*) em Viena, Áustria 184
Fig. 348 – Museu de Mönchengladbach, Alemanha 185
Fig. 349 – Projeto do Complexo Museológico de Tiergartenviertel em Berlim, Alemanha 185
Fig. 350 – Centro Científico de Pesquisas Sociais de Berlim, Alemanha 185
Fig. 351 – Carré d'Art em Nîmes, França 186
Fig. 352 – Museu Guggenheim de Nova York, Estados Unidos 186
Fig. 353 – Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, Espanha 186
Fig. 354 – Museu de Arte de Bregenz, Áustria 186
Fig. 355 – Museu Judaico de Berlim, Alemanha 186
Fig. 356 – Museu da Literatura Moderna em Marbach, Alemanha 186
Fig. 357 – *Kunsthaus* – Galeria de Arte Contemporânea de Graz, Áustria 186
Fig. 358 – Museu de Arte Contemporânea de Roma, Itália 186
Fig. 359 – Prefeitura de Goteburgo, Suécia 188
Fig. 360 – Banco Popular de Verona, Itália 188
Fig. 361 – Castelo de Abbiategrasso, Itália 188
Fig. 362 – Banco Comercial Italiano em Nova York, Estados Unidos 188
Fig. 363 – Galeria de Arte de Whitechapel em Londres, Grã Bretanha 188
Fig. 364 – Edifício-sede do Colégio de Arquitetos de Sevilha, Espanha 188
Fig. 365 – Projeto de remodelação de um setor de Siena, Itália 188
Fig. 366 – Prefeitura de Mainz, Alemanha 191
Fig. 367 – Prefeitura de Ulm, Alemanha 191
Fig. 368 – Palácio Thomé de Souza – Prefeitura de Salvador (BA), Brasil 191
Fig. 369 – Prefeitura de Innsbruck, Áustria 191
Fig. 370 – Prefeitura de Londres, Grã Bretanha 191
Fig. 371 – Prefeitura de Múrcia, Espanha 191
Fig. 372 – Prefeitura de Utrecht, Holanda 191
Fig. 373 e 374 – Embaixada Suíça em Berlim, Alemanha 199
Fig. 375 e 376 – Edifício-sede da Seguradora Swiss Re em Londres, Grã Bretanha 201
Fig. 377 – Hotel Claris em Barcelona, Espanha 202
Fig. 378 – Remodelação de uma cobertura na Falkestrasse em Viena, Áustria 202

Fig. 379 – Edifício do Chase Manhattan Bank em Milão, Itália 203
Fig. 380 – Centro Comercial Haas Haus em Viena, Áustria 203
Fig. 381 a 383 – Edifícios do Grupo The Economist em Londres, Grã Bretanha 204
Fig. 384 e 385 – Palácio Thomé de Souza – Prefeitura de Salvador (BA), Brasil 205
Fig. 386 e 387 – Carré d'Art em Nîmes, França 206
Fig. 388 e 389 – Projeto do Hospital de Veneza, Itália 207
Fig. 390 e 391 – Centro Comercial e Administrativo De Resident em Haia, Holanda 208
Fig. 392 e 393 – Edifício da Compañia Sudamericana de Vapores em Valparaíso, Chile 209
Fig. 394 – Hotel Claris em Barcelona, Espanha 210
Fig. 395 – Colégio Charles Péguy em Paris, França 210
Fig. 396 e 397 – Centro Galego de Arte Contemp. em Santiago de Compostela, Espanha ... 212
Fig. 398 – Edifício de escritórios do Cepezed em Delft, Holanda 213
Fig. 399 – Museu da Universidade de Utrecht, Holanda 213
Fig. 400 e 401 – Edifício do Chase Manhattan Bank em Milão, Itália 214
Fig. 402 – Torre Velasca em Milão, Itália 214
Fig. 403 – Edifício dos Escritórios Nacionais Holandeses em Praga, República Tcheca 215
Fig. 404 – Edifício-sede do DG Bank em Berlim, Alemanha 215
Fig. 405 e 406 – Museu Judaico de Berlim, Alemanha 215
Fig. 407 e 408 – Prefeitura de Vila-Seca, Espanha 216
Fig. 409 a 411 – Banco Popular de Verona, Itália 216
Fig. 412 e 414 – Academia de Artes de Berlim, Alemanha 217
Fig. 415 – Casa Cicogna em Veneza, Itália 219
Fig. 416 – Loja de Departamentos La Rinascente em Roma, Itália 219
Fig. 417 – Caixa Econômica de Pistóia e Pescia em Pistóia, Itália 219
Fig. 418 e 419 – Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, Espanha 219
Fig. 420 a 423 – Centro Científico de Pesquisas Sociais de Berlim, Alemanha 221
Fig. 424 a 426 – Centro Georges Pompidou em Paris, França 223
Fig. 427 e 428 – Forum des Halles em Paris, França 224
Fig. 429 e 430 – Pirâmide do Louvre em Paris, França 225
Fig. 431 e 432 – Prefeitura do Departamento de La Meuse em Bar-le-Duc, França 226
Fig. 433 – Edifício-sede do Banco Lloyd's de Londres, Grã Bretanha 227
Fig. 434 – Edifício-sede da Seguradora Swiss Re em Londres, Grã Bretanha 227
Fig. 435 e 436 – Prefeitura de Londres, Grã Bretanha 228
Fig. 437 e 438 – Parlamento Escocês em Edimburgo, Grã Bretanha 229
Fig. 439 e 440 – *Kunsthaus* – Galeria de Arte Contemporânea de Graz, Áustria 230
Fig. 441 – Edifício de apartamentos na Spitalgasse em Viena, Áustria 232
Fig. 442 – Edifício comercial na Meidlinger Hauptstrasse em Viena, Áustria 232
Fig. 443 – Museu de Arte de Akron, Estados Unidos 233
Fig. 444 – Edifício-sede da Hearst Corporation em Nova York, Estados Unidos 233

Fig. 445 e 446 – Torre John Hancock em Boston, Estados Unidos 234
Fig. 447 – Edifício Plaza de Armas em Santiago, Chile 236
Fig. 448 – Edifício Ex-Tribunales em Santiago, Chile 236
Fig. 449 e 450 – Caixa d'Água de Olinda (PE), Brasil 237
Fig. 451 – Edifício Octacílio Gualberto em Salvador (BA), Brasil 238
Fig. 452 – Edifício Ranulfo de Oliveira em Salvador (BA), Brasil 238
Fig. 453 e 454 – Edifício das Faculdades Cândido Mendes no Rio de Janeiro (RJ), Brasil 239
Fig. 455 e 456 – Instituto do Mundo Árabe em Paris, França 241
Fig. 457 e 459 – Asilo da Fundação Cognac-Jay em Paris, França 242
Fig. 460 e 461 – Instituto Europeu de Planejamento e Arquitetura de Rouen, França 243
Fig. 462 – Ópera de Lyon, França 243
Fig. 463 – Faculdade de Direito e Economia de Limoges, França 243
Fig. 464 – Hotel Kleber Palace em Paris, França 244
Fig. 465 – Edifício da AXA Seguros em Paris, França 244
Fig. 466 e 467 – Centro Comercial Haas Haus em Viena, Áustria 245
Fig. 468 – Museu de Arte de Bregenz, Áustria 246
Fig. 469 – Edifício Zürich Kosmos em Viena, Áustria 246
Fig. 470 – Edifício de escritórios do Cepezed em Delft, Holanda 247
Fig. 471 – Museu da Universidade de Utrecht, Holanda 247
Fig. 472 – Museu de História Natural de Roterdã, Holanda 247
Fig. 473 – Edifício na Praça Vörösmarty em Budapeste, Hungria 248
Fig. 474 – Escritórios centrais do ING & NNH em Budapeste, Hungria 248
Fig. 475 – Centro Comercial e de Escritórios Myslbek em Praga, República Tcheca 248
Fig. 476 – Edifício Comercial Anjo Dourado em Praga, República Tcheca 248
Fig. 477 – Teatro Régio de Turim, Itália 249
Fig. 478 – Edifício do Chase Manhattan Bank em Milão, Itália 249
Fig. 479 – Edifício da Hispano-Olivetti em Barcelona, Espanha 250
Fig. 480 – Hotel Claris em Barcelona, Espanha 250
Fig. 481 e 482 – Memorial Benjamin Franklin em Filadélfia, Estados Unidos 251
Fig. 483 – Armazém nº 8 de Puerto Madero em Buenos Aires, Argentina 252
Fig. 484 – Edifícios Costeros em Puerto Madero, Buenos Aires, Argentina 252
Fig. 485 e 486 – Palácio Thomé de Souza – Prefeitura de Salvador (BA), Brasil 253
Fig. 487 – Edifício "Microondas" em Salvador (BA), Brasil 254
Fig. 488 e 489 – Edifício na Schützenmattstrasse em Basiléia, Suíça 255
Fig. 490 e 491– Edifício de apartamentos na Rue des Suisses em Paris, França 256
Fig. 492 e 493– Centro Comercial Cinco Pátios em Munique, Alemanha 256
Fig. 494 – Edifício na Carrer de Balmes nº 145 em Barcelona, Espanha 257
Fig. 495 – Edifício na Carrer de Pau Claris nº 99 em Barcelona, Espanha 257
Fig. 496 – Edifício dos Arquivos Departamentais de Mayenne em Laval, França 258

Fig. 497 – Edifício de uso misto na Anichstrasse em Innsbruck, Áustria 258
Fig. 498 – Prefeitura de Innsbruck, Áustria 258
Fig. 499 – Hubertushuis em Amsterdã, Holanda 260
Fig. 500 – Tribunal de Audiências em Haia, Holanda 260
Fig. 501 e 502 – Embaixada da Dinamarca em Londres, Grã Bretanha 260
Fig. 503 e 504 – Edifício-sede do Banco Nórdico de Helsinque, Finlândia 261
Fig. 505 e 506 – Galeria Comercial Paseo del Caminante em Córdoba, Argentina 262
Fig. 507 e 508 – Memorial da Imigração Japonesa em Registro (SP), Brasil 263
Fig. 509 e 510 – Projeto do Masieri Memorial em Veneza, Itália 265
Fig. 511 – Bolsa de Valores de Pistóia, Itália 269
Fig. 512 – Edifício de Escritórios INA em Parma, Itália 269
Fig. 513 – Edifício Rautatalo em Helsinque, Finlândia 269
Fig. 514 – Prefeitura de Goteburgo, Suécia 269
Fig. 515 a 517 – Edifício Stelling Hus em Copenhague, Dinamarca 270
Fig. 518 e 519 – Edifício-sede da Sociedade Enso-Gutzeit em Helsinque, Finlândia 271
Fig. 520 – Loja de Departamentos La Rinascente em Roma, Itália 273
Fig. 521 – Caixa Econômica de Pistóia e Pescia em Pistóia, Itália 273
Fig. 522 – Banco Popular de Verona, Itália 273
Fig. 523 e 524 – Conjunto habitacional na via Sant'Agostino em Turim, Itália 274
Fig. 525 e 526 – Edifício de escritórios da via Santa Radegonda em Milão, Itália 274
Fig. 527 a 529 – Edifícios de Apartamentos na antiga área Junghans em Veneza, Itália 275
Fig. 530 – Edifício Municipal e Biblioteca de Aveiro, Portugal 276
Fig. 531 – Edifício Municipal e Biblioteca de Aveiro, Portugal 277
Fig. 532 – Bloco da Foz do Ouro no Porto, Portugal 277
Fig. 533 e 534 – Pousada de Santa Marinha da Costa em Guimarães, Portugal 279
Fig. 535 e 536 – Pousada de Santa Maria do Bouro em Amares, Portugal 280
Fig. 537 e 538 – Centro Galego de Arte Contemp. em Santiago de Compostela, Espanha ... 281
Fig. 539 e 540 – Museu de Arte Romana de Mérida, Espanha 282
Fig. 541 e 542 – Centro de Cultura de Don Benito, Espanha 282
Fig. 543 e 544 – Prefeitura de Múrcia, Espanha 284
Fig. 545 – Prefeitura de Vila-Seca, Espanha 285
Fig. 546 e 547 – Edifício Carme em Barcelona, Espanha 285
Fig. 548 e 549 – Centro Cultural e Museu Hidráulico de Múrcia, Espanha 286
Fig. 550 e 551 – Edifício de apartamentos na rue de Ménilmontant em Paris, França 287
Fig. 552 e 553 – Instituto de Pesquisa Contemp. em Acústica e Música de Paris, França 288
Fig. 554 e 555 – Edifício de apartamentos na Brouwersgracht em Amsterdã, Holanda 288
Fig. 556 e 557 – Edifício dos Escrit. Nacionais Holandeses em Praga, República Tcheca 289
Fig. 558 e 559 – Museu Guggenheim de Nova York, Estados Unidos 290
Fig. 560 a 562 – Biblioteca Pública de Boston, Estados Unidos 290

Fig. 563 e 564 – Edifício Ipê em Salvador (BA), Brasil 291
Fig. 565 e 566 – Edifício comercial na Rua do Bom Jesus em Recife (PE), Brasil 293
Fig. 567 e 568 – Prefeitura de San Fernando de Henares em Madri, Espanha 294
Fig. 569 e 570 – Alte Pinakothek em Munique, Alemanha 294
Fig. 571 e 572 – Reconstrução do Chiado em Lisboa, Portugal 295
Fig. 573 e 574 – Centro de Arquitetura Alemã em Berlim, Alemanha 295
Fig. 575 – Edifício Goldman und Salatsch (*Looshaus*) em Viena, Áustria 296
Fig. 576 e 577 – Casa Cicogna em Veneza, Itália 298
Fig. 578 e 579 – Edifícios de apartamentos na IBA Rauchstrasse em Berlim, Alemanha 300
Fig. 580 e 581 – Edifício de apartamentos na IBA Friedrichstrasse em Berlim, Alemanha 300
Fig. 582 e 583 – Quarteirão na Schützenstrasse em Berlim, Alemanha 300
Fig. 584 a 588 – Nova Galeria Estatal de Stuttgart, Alemanha 302
Fig. 589 e 590 – Edifício de escritórios dos Perfumes Rochas em Paris, França 303
Fig. 591 – Edifício de escritórios dos Perfumes Christian Dior em Paris, França 303
Fig. 592 a 595 – Ala Sainsbury da National Gallery em Londres, Grã Bretanha 305
Fig. 596 a 598 – Palácio da Música Catalã em Barcelona, Espanha 307
Fig. 599 a 604 – Residência do Arcebispo de Mariana (MG), Brasil 308
Fig. 605 a 611 – Campus da Rice University em Houston, Estados Unidos 311
Fig. 612 e 613 – Campus da Rice University em Houston, Estados Unidos 312
Fig. 614 a 617 – Campus da Univ. da Virgínia em Charlottesville, Estados Unidos 313
Fig. 618 – Edifício Bouzas em Salvador (BA), Brasil 315
Fig. 619 e 620 – Edifício Derrick em Salvador (BA), Brasil 315
Fig. 621 e 622 – Residência Valter e Lenita em Ouro Preto (MG), Brasil 316
Fig. 623 e 624 – Casas Sommer e Liebermann em Berlim, Alemanha 317
Fig. 625 – Hotel Adlon em Berlim, Alemanha 317
Fig. 626 – Pavilhão da Alemanha em Barcelona, Espanha 319
Fig. 627 – Pavilhão da República Espanhola em Barcelona, Espanha 319
Fig. 628 – Café De Unie em Roterdã, Holanda 319
Fig. 629 a 633 – Castelo Real dos Hohenzolern em Berlim, Alemanha 320
Fig. 634 a 636 – Palácio Monroe no Rio de Janeiro (RJ), Brasil 321

LISTA DE TABELAS

Tabela I – Adaptação de Edifícios Históricos em Museus e Centros Culturais 78
Tabela II – Adaptação do Patrimônio Industrial a Novos Usos..... 84
Tabela III – Adaptação de Edifícios Históricos em Pousadas e Hotéis 91

1. INTRODUÇÃO

A discussão e a crítica da produção arquitetônica contemporânea não têm encontrado espaço suficiente no âmbito das universidades brasileiras. O reduzido número de dissertações de mestrado e teses de doutorado dedicadas ao tema do projeto arquitetônico contemporâneo raramente se constituem em estudos críticos que possam contribuir de alguma forma no processo projetual, seja no âmbito acadêmico – auxiliando metodologicamente os estudantes de graduação e de cursos de pós-graduação –, seja na atuação profissional.

No que diz respeito à arquitetura contemporânea, tanto no exterior quanto no Brasil, o ato de projetar a partir do preexistente[1] tem se tornado cada vez mais freqüente. Em alguns contextos europeus, em que taxas de crescimento populacional negativas se aliam a uma grande reserva de construção, tem se tornado mais comum projetar adaptações e ampliações de edificações existentes que construções absolutamente novas. Embora no Brasil a situação seja ainda bastante distinta, nas cidades mais antigas, possuidoras de um patrimônio edificado significativo, como Salvador, os arquitetos-projetistas têm se confrontado constantemente com o problema de projetar a partir de contextos preexistentes:

> Projetar, hoje, é atuar cada vez mais no lugar já edificado. A utopia de construir grandes cidades faz parte já do passado. Projetar, hoje, é lidar com grandes ou, principalmente, pequenos problemas, espaços, edifícios, equipamentos, objetos urbanos. [...] Neste sentido, a atuação no contexto histórico só terá algum significado na medida em que possa dialogar com o presente e o projeto será mais ou menos eficaz enquanto capaz, na sua concepção, de responder à contemporaneidade implícita a toda intervenção arquitetônica (FROTA, 2005).[2]

[1] Ainda que qualquer intervenção arquitetônica aconteça sempre em preexistências ambientais, uma vez que sempre ocorrem em espaços já existentes anteriormente, construídos pelo homem ou naturais, nesta dissertação o termo ***preexistência*** será utilizado sempre no sentido das edificações e conjuntos preexistente possuidores de valor histórico ou artístico, ou dos sítios urbanos consolidados. Assim, as intervenções sobre exemplares da arquitetura moderna e contemporânea – exceto em casos excepcionais, como por exemplo a ampliação do Museu Guggenheim de Nova York, obra-prima de Frank Lloyd Wright – não serão abordadas neste trabalho.

[2] Todas as traduções apresentadas neste trabalho foram realizadas por nós.

Para denominar estas intervenções projetuais sobre a preexistência arquitetônica, nos apropriaremos da expressão *metamorfoses arquitetônicas*, utilizada por Antón Capitel (1988) para distingui-las das intervenções de *restauro arquitetônico*:

> Existem dois diferentes modos de tratar – do ponto de vista comum da disciplina da arquitetura – os problemas dos edifícios valiosos do passado: a metamorfose, que realiza a transformação da realidade arquitetônica originária, e a restauração, que resgata e conserva os valores primitivos. A metamorfose de monumentos, expressão mais radical que a restauração, requer em alguns casos um exercício especialmente reflexivo da disciplina da composição arquitetônica para poder interpretar a configuração original e seguir suas normas, resolvendo ao mesmo tempo seus problemas e respeitando suas qualidades (CAPITEL, 1988: contracapa).

Portanto, as intervenções de *metamorfose arquitetônica* apresentam desafios mais complexos ou pelo menos distintos daqueles do projeto *ex-novo* e daqueles do *restauro arquitetônico*. Para Capitel, o tema da "atuação projetual sobre um edifício existente, considerado de valor, e que por determinadas razões é preciso modificar ou completar extraordinariamente em época distinta àquela na qual foi construído" é "um dos mais interessantes e complexos temas de Composição em Arquitetura, todavia raramente tratado nas análises históricas ou críticas" (CAPITEL, *op. cit.*: 11).

A discussão e a produção crítica sobre as intervenções de *metamorfose arquitetônica* tornam-se ainda mais necessárias nas últimas décadas, quando a supervalorização dos objetos que testemunham períodos anteriores da história de uma determinada cultura – inclusive suas construções e demais espaços arquitetônicos e urbanos – atingiu seu ápice. Para Andreas Huyssen, "os discursos da memória aceleram-se na Europa e nos Estados Unidos no começo da década de 1980", gerando aquilo que pode ser chamado de uma "cultura da memória" (HUYSSEN, 2000: 10-15).

Em um contexto que se insinua desde o século XIX, mas que se acelera principalmente a partir do final da Segunda Guerra Mundial, em 1945, os edifícios de períodos e estilos arquitetônicos do passado passam a ser, cada vez com maior freqüência, adaptados a novos usos, o que inclui muitas vezes

ampliações, construções de anexos e outras transformações do objeto arquitetônico. Os autores destes projetos são obrigados a encarar o desafio de conciliar a preservação dos testemunhos do passado com o atendimento às demandas dos novos programas.

Paralelamente, a preocupação com o preenchimento de determinados tipos de vazios urbanos, como aqueles surgidos dentro de tecidos urbanos consolidados, seja por conseqüência de catástrofes naturais (incêndios, terremotos), seja pela ação/inação humana (guerras, ausência de conservação), se torna um dos principais desafios não apenas dos gestores do patrimônio, como também dos arquitetos projetistas de uma maneira geral.

Infelizmente, porém, o diálogo entre os projetistas e os técnicos responsáveis pela preservação do patrimônio edificado tem sido particularmente difícil. Por um lado, há pouca percepção por parte dos projetistas das particularidades inerentes aos projetos de metamorfose arquitetônica: muitas vezes, os projetistas pretendem projetar sobre o preexistente partindo dos mesmos pressupostos e diretrizes que utilizariam para projetar uma nova edificação em um contexto menos comprometido. Além disso, freqüentemente consideram a preexistência um estorvo, mais do que um ponto de partida que, embora imponha limitações, é simultaneamente capaz de fornecer interessantes indicações do partido arquitetônico.

Por outro lado, parece haver, por parte de parcela significativa dos técnicos de preservação do patrimônio, uma visão limitada do que significa *re-projetar* uma arquitetura, desconhecendo a dinâmica inerente às cidades e às edificações e considerando desnecessário e até mesmo indesejável qualquer aspecto criativo de uma intervenção projetual sobre a preexistência; some-se a esta posição excessivamente conservadora a inexistência, na maior parte dos casos, de parâmetros de intervenção claramente definidos por parte dos órgãos voltados à preservação do patrimônio. Estes “especialistas” muitas vezes parecem ignorar que, apesar das especificidades dos projetos de *metamorfose arquitetônica*, estas intervenções são, em última instância, ações projetuais e para realizá-las é preciso ser mais *arquiteto* e menos *restaurador*, como nos lembra Alejandro de la Sota:

> Existe um outro perigo: a especialização. [...] Nós, arquitetos que trabalhamos sobre edificios antigos, somos chamados agora de restauradores, conservadores, restituidores, ambientadores, isto é uma grande novidade, pois sou arquiteto, nada mais, em cada momento da atuação serei algo, restituidor, restaurador... É preciso ser Arquiteto sempre, seja na Catedral de Leon ou em um pinheiral que acreditemos que nunca ninguém vai pisar (DE LA SOTA, 1990: 301).

Neste embate entre posições tão antagônicas e radicais, estabelece-se um impasse entre projetistas e técnicos em preservação, "resolvido" tão somente na medida em que estes últimos possuem a prerrogativa de autorizar ou impedir as intervenções nos monumentos e conjuntos tombados.

Seria preciso lembrar Michel Parent, para quem "o patrimônio arquitetônico é menos objeto de conservação do que lugar mesmo de mudança" (*apud* PROJETO, 1993: 25). Portanto, embora reconheçamos que tamanho rigor por parte dos *preservacionistas* seja essencial no caso de intervenções em monumentos bem preservados e de grande valor histórico e arquitetônico, em outros casos, particularmente nas intervenções em ruínas, em edificações de menor importância e em vazios urbanos localizados em conjuntos urbanos tombados, o arquiteto-projetista tem a possibilidade e, em certos casos, o dever de produzir novos espaços e imagens arquitetônicas:

> Assim como a intervenção em um edifício de alto valor patrimonial alcança maior êxito quanto menos se percebe a mão do restaurador, no caso do patrimônio mais modesto, menos monumental, o que confere interesse é, às vezes, o animado diálogo entre o antigo e o moderno (Marina Waisman *apud* PROJETO, 1993: 24).

O nosso interesse por este tema advém da rica interação nele existente entre diversas disciplinas específicas do campo da arquitetura e do urbanismo e do nosso percurso profissional e acadêmico, que tem nos possibilitado enfrentá-lo em diversas situações: como projetista, como técnico em preservação e também como orientador de projetos acadêmicos.

Em primeiro lugar, a nossa participação em sucessivos Seminários Internacionais de Projeto[3], em que estudantes de arquitetura de diversas

[3] Os Seminários Internacionais de Projeto em questão são realizados a cada ano, com a participação de estudantes e jovens arquitetos de diversos países organizados que, organizados em equipes multinacionais, desenvolvem em cerca de duas semanas de trabalho

nacionalidades desenvolvem em conjunto projetos arquitetônicos em contextos preexistentes, nos levou a aprofundar a análise a respeito destas intervenções.

Simultaneamente a estas participações em seminários tivemos a oportunidade de viajar por alguns países da América do Sul e da Europa, o que nos possibilitou observar *in loco* algumas intervenções significativas e buscar referências bibliográficas sobre o tema.

A partir de 2003, coincidindo com a matrícula neste Programa de Pós-Graduação, três atividades profissionais aprofundaram a minha relação com a questão da relação entre projetos de arquitetura contemporâneos e o patrimônio edificado.

Como professor substituto de projeto arquitetônico nesta Faculdade, colaborando no Ateliê coordenado pela prof. Esterzilda Berenstein nos anos letivos de 2003 e 2004, pudemos participar da orientação e análise de diversos projetos de estudantes realizados em contextos e edificações preexistentes[4].

---

intenso um projeto arquitetônico e de intervenção urbana para uma determinada área da cidade-sede do evento. A convite da orientadora deste trabalho, a Prof. Esterzilda Berenstein, coordenadora da participação brasileira nestes eventos, tivemos a oportunidade de participar de quatro destes seminários: dois deles realizados em Salvador (em 2001 e 2005), um em Santiago do Chile (2003) e um em Cagliari, Itália (2004). Exceto no primeiro seminário realizado em Salvador, em que ainda participamos na condição de estudante, nos demais a nossa participação se deu como tutor de um dos grupos de projeto. Ao contrário dos estudantes, que *realizam* o projeto, o papel do tutor é, de certa forma, o de *orientar metodologicamente* o trabalho da equipe, composta por estudantes de diversas nacionalidades e, conseqüentemente, com distintas abordagens da questão da intervenção sobre a preexistência. Além dos encontros ligados a esta rede especificamente, pudemos participar ainda de dois outros Seminários internacionais de projeto (em Pavia, Itália, em 2000, e em Córdoba, Argentina, em 2002) que, ainda que distintos em formato e enfoques daqueles citados anteriormente, também tinham como objetivo intervir projetualmente em edificações ou espaços urbanos historicamente significativos para as respectivas cidades.

[4] No ano letivo de 2003, o Ateliê em questão era formado por alunos do segundo e do quarto ano. Enquanto os alunos do quarto ano realizaram propostas para terrenos desocupados no bairro do Rio Vermelho, os estudantes do segundo ano realizaram diversos exercícios que incluíam o projeto de uma nova edificação em um terreno vazio dentro de um conjunto homogêneo de edificações do início do século XX e a reciclagem de um outro edifício do mesmo conjunto, sempre no mesmo bairro. Já em 2004, o Ateliê era formado apenas por alunos do quarto ano, que desenvolveram dois projetos para o bairro do Comércio. O primeiro consistia na reciclagem de edificações existentes, em que os alunos podiam escolher dentre três distintos exercícios: a transformação em hotel do conjunto de sobrados vizinho ao Elevador Lacerda; a adaptação de um conjunto heterogêneo de edificações da Praça Cayrú em centro comercial tipo "FNAC"; e a reciclagem do Trapiche Barnabé em Centro Profissinalizante. O segundo exercício consistiu em requalificar um conjunto de edificações nas proximidades da Associação Comercial e do Elevador do Taboão, incluindo a projetação de um novo edifício em um terreno vazio no mesmo conjunto. Esta experiência foi apresentada no *Projetar 2005 – II*

Como consultor do Programa Monumenta/BID do Ministério da Cultura junto à 7ª Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), tivemos a oportunidade de colaborar com o corpo técnico desta instituição na análise de diversos projetos realizados em edificações e conjuntos tombados no estado da Bahia, bem como de realizar estudos visando o estabelecimento de normas e critérios de intervenção para conjuntos tombados.

Como membro da equipe do Escritório de Requalificação Urbana do Pilar, formada por estudantes da graduação, da pós-graduação e professores da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia e coordenada pela prof. Esterzilda Berenstein de Azevedo, tem sido possível enfrentar na prática o problema da requalificação de imóveis históricos degradados e a sua reprojetação, visando adaptá-los a novos usos.

Este percurso profissional e acadêmico nos levou a optar por realizar um trabalho visando analisar e sistematizar as intervenções arquitetônicas em preexistências realizadas no último meio século, ainda que, tendo em vista a amplitude, atualidade e complexidade deste tema, tenhamos consciência de que esta dissertação, antes de pretender esgotá-lo, servirá como uma primeira aproximação do tema.

De fato, apesar da ocorrência cada vez mais freqüente de intervenções de *metamorfose arquitetônica*, a produção bibliográfica voltada especificamente a este tema é extremamente escassa, não apenas no Brasil, onde se resume a pequenos e esparsos artigos publicados em periódicos ou apresentados em seminários (AZEVEDO, 1965; SILVA, s/d; MEDEIROS, 2004), como também, de uma maneira geral, em escala internacional.

A bibliografia específica sobre o tema se resume a estudos com recortes bastante específicos, como a questão da reciclagem de edifícios isoladamente[5] (IERMANO, 2003) ou os projetos de requalificação urbana (POL, 1989;

Seminário sobre Ensino e Pesquisa em Projeto de Arquitetura e publicada nos respectivos anais (ANDRADE JUNIOR; ANDRADE; AZEVEDO, 2005).

[5] Como veremos no Capítulo 1, os projetos que chamamos de *reciclagem* são aqueles em que a intervenção tem como objetivo adaptar um dado edifício existente a novos usos, sem contudo passar pela ampliação do mesmo ou pela alteração da sua configuração urbana.

POWELL, 2000) que, por isso mesmo, não conseguem dar conta da complexidade que o assunto apresenta. Outros trabalhos se resumem a apresentar um elenco de projetos absolutamente distintos em termos de escala de intervenção e mesmo de abordagem e que têm em comum apenas o fato de terem sido realizados em um mesmo país, sem uma análise mais consistente da questão (HERNÁNDEZ GIL, 1990; PELLEGRINI, 2003)[6].

Embora raramente se aprofundem no tema, as revistas de arquitetura, tanto no caso brasileiros quanto no cenário internacional, têm dado uma significativa contribuição, na medida em que, além de publicar regularmente projetos de intervenção em monumentos e conjuntos arquitetônicos, apresentam com relativa freqüência edições especiais dedicadas ao tema (CASABELLA, 1984; QUADERNS, 1991; PROJETO, 1993; SUMMA+, 2000; 30-60..., 2005)

O fato de que, nas últimas décadas, as revistas de arquitetura – tradicionalmente, os principais e mais imediatos difusores, em escala internacional, das atualidades no campo da arquitetura – tenham dado tamanha atenção a projetos de *metamorfose arquitetônica* está diretamente ligado à popularização e à importância que as intervenções no patrimônio edificado adquiriram neste período. De fato, não há atualmente nenhum arquiteto de renome internacional, independentemente de sua nacionalidade ou da corrente arquitetônica à qual esteja vinculado, que não tenha assinado pelo menos um projeto de ampliação ou reciclagem de edifícios históricos, ou mesmo projetos de novas edificações em contextos fortemente historicizados.

Da branca arquitetura neocorbusiana de Richard Meier ao pós-modernismo de Robert Venturi, da arquitetura altamente tecnológica de Norman Foster ou Richard Rogers à erudita tectônica de Rafael Moneo, dos deconstrutivistas como Coop Himmelb(l)au e Frank Gehry à sutileza da arquitetura de Alvaro Siza e àquela neo-expressionista de Enric Miralles, os principais nomes do

[6] A publicação organizada por Dionísio Hernández Gil (1990), resultante de uma série de conferências realizadas em Madri, se limita às intervenções recentes realizadas na Espanha, à exceção da ampliação da Whitechapel Gallery em Londres; o trabalho publicado por Pietro Carlos Pellegrini (2003) dedica-se às intervenções realizadas na Itália e ao contrário do anterior, não apresenta análises mais aprofundadas das intervenções, resumindo-se a apresentá-las através de fotos.

International Star System da arquitetura desenvolveram algum projeto de metamorfose arquitetônica nos últimos vinte anos.

Entretanto, apenas um autor, Francisco de Gracia[7], se dedicou a analisar sistematicamente os projetos mais importantes de *metamorfose arquitetônica* das últimas décadas (GRACIA, 1992). Embora possua algumas limitações e falhas, a análise desenvolvida por Gracia possui inquestionáveis méritos e será, de certa forma, o ponto de partida deste trabalho. Por outro lado, as falhas e limitações que identificamos nos levaram a realizar uma revisão dos seus conceitos e categorias.

Assim, pretendendo superar os problemas identificados no trabalho de Gracia, decidimos por realizar, em um primeiro momento da pesquisa, uma catalogação das principais intervenções de *metamorfose arquitetônica* realizadas desde o advento da arquitetura moderna, dando particular ênfase à produção projetual posterior à II Guerra Mundial. Visando esboçar um panorama o mais vasto possível e reconhecendo as cada vez mais importantes influências transnacionais, decorrentes do processo de globalização, decidimos não nos limitarmos aos casos brasileiros.

Uma vez que o objeto deste trabalho corresponde à edificação, ao produto do projeto arquitetônico, a sua análise deveria ser realizada a partir das próprias edificações, correspondentes às fontes primárias. Isto foi possível tão somente nos casos das intervenções que já havíamos visitado e que pudemos visitar no período de realização da pesquisa. Desta forma, foram utilizados fotografias e anotações por nós realizadas quando visitamos algumas intervenções realizadas em cidades do Brasil[8], Itália[9], Espanha[10], Portugal[11], Holanda[12], Alemanha[13], França[14], Argentina[15] e Chile[16].

[7] Professor de Composição Arquitetônica da Universidad Politécnica de Madrid.
[8] Particularmente Salvador e São Félix (BA), Belo Horizonte, Mariana e Ouro Preto (MG), Rio de Janeiro (RJ), São Paulo (SP), Recife e Olinda (PE).
[9] Particularmente Milão, Veneza, Turim, Gênova, Roma e Verona.
[10] Madri, Barcelona, Mérida e Santiago de Compostela.
[11] Lisboa e Porto.
[12] Amsterdã, Roterdã, Utrecht, Delft e Haia.
[13] Berlim.
[14] Paris.
[15] Buenos Aires e Córdoba.
[16] Santiago.

Entretanto, considerando a impossibilidade de levantar *in loco* as informações relativas a boa parte das intervenções abordadas, o levantamento de dados bibliográficos e iconográficos ocorreu a partir da documentação publicada referente a cada uma das edificações, tais como fotografias, plantas e textos descritivos e analíticos, que correspondem às nossas fontes secundárias.

Desta forma, na pesquisa bibliográfica e iconográfica foram utilizados tanto periódicos especializados de diversos países[17] quanto publicações dedicadas especificamente ao tema.[18] Igualmente, foram consultadas monografias dedicadas à produção dos arquitetos brasileiros e estrangeiros mais significativos do último século[19] e páginas oficiais na Internet dos principais arquitetos da atualidade e das fundações dedicadas à divulgação da obra daqueles já falecidos[20].

Por fim, foram consultadas algumas dissertações de mestrado e teses de doutorado com enfoques que, de alguma forma, se relacionam com o tema deste trabalho[21] e demais publicações que abordem intervenções arquitetônicas na preexistência construída, como, por exemplo, aquelas dedicadas à história da arquitetura de um determinado período histórico, estilo arquitetônico ou à arquitetura de uma determinada nação ou região[22].

No caso das intervenções realizadas no Brasil, outras fontes puderam ser acrescentadas a estas, como entrevistas realizadas com alguns dos autores de obras analisadas[23] ou com pessoas ligadas aos autores já desaparecidos[24], ou

[17] Dentre os periódicos consultados, destacamos *Projeto* e *A U* (Brasil), *El Croquis* e *Quaderns* (Espanha), *Casabella*, *Architettura Cronache e Storia*, *Domus* e *L'Arca* (Itália), *Summa+* e *30-60* (Argentina), *Architectural Review* (Inglaterra) e *L'Architecture d'Aujourd'hui* (França), dentre outros.

[18] Como Hernández Gil (1990), Gracia (1992), Cannatà & Fernandes (1999), Iermano (2003), Pellegrini (2003), dentre outras.

[19] Como Fleig (1971, 1994), Roca (1988), Venezia (1988), Taylor (1992), Trigueiros (1993, 1996), Bardi & Ferraz (1996), Saggio (1996, 1997), Petit (1998), Siza (1998), Ligtelijn (1999), Wisnik (2001), Artigas (2002), dentre muitos outros.

[20] Uma listagem destas páginas de internet encontra-se incluída nas Referências Bibliográficas.

[21] Por exemplo, Bierrenbach (2001), Macedo (2002), Passarò (2002) e Santa Cecília (2004).

[22] Dentre outros, citamos Gregotti (1969), Segawa (1988, 2002), Ciuci & Dal Co (1991), Pollano & Mulazzani (1991), Segre (1991, 2003), Van Dijk (1999), Mindlin (1999), Cavalcanti (2001), Aymerich (2004).

[23] Foram entrevistados Paulo Ormindo de Azevedo, Arilda Cardoso e Ronaldo L'Amour.

[24] Por exemplo, os professores Heliodorio Sampaio e Paulo Ormindo de Azevedo, ex-colaboradores de Diógenes Rebouças, além de alguns técnicos da 7ª Superintendência

ainda processos do acervo da 7ª Superintendência Regional do IPHAN que incluam os projetos apresentados ao órgão para aprovação, no caso de intervenções em conjuntos ou monumentos tombados[25].

Após um exaustivo levantamento preliminar, no qual foi criado um banco de dados inicial relativo a cerca de 700 projetos de *metamorfose arquitetônica* realizados em dezenas de países, foram selecionadas 278 intervenções realizadas em 20 países. Estes projetos foram catalogados em uma ficha padrão, incluindo informações gráficas e textuais básicas, além de uma pequena bibliografia. Este material encontra-se reunido em um volume anexo a esta dissertação e tem como objetivo esboçar um panorama do cenário internacional, não obstante a irregularidade e heterogeneidade da produção realizada em tão diversos contextos e em um período de quase cem anos.

A seleção das intervenções fichadas se baseou em três critérios principais:

1. a intervenção deveria ser representativa do cenário arquitetônico local ou internacional, seja pela polêmica que suscitou, seja pelo seu valor arquitetônico em si, seja pela autoria (aquelas intervenções realizadas por arquitetos renomados);

2. a intervenção deveria ter ocorrido em relação com preexistências de valor histórico, arquitetônico, urbanístico ou paisagístico reconhecido, preferentemente edifícios e conjuntos protegidos;

3. o material levantado sobre a intervenção deveria ser em quantidade e com qualidade suficiente de forma a viabilizar o preenchimento da respectiva ficha e possibilitar a posterior análise da obra, no que se refere às relações formais que estabelece com as preexistências.

Considerando o nosso particular interesse na questão brasileira, foram fichadas 58 intervenções realizadas em diversos estados do Brasil, desde a Caixa d'Água de Olinda, um marco da arquitetura moderna pernambucana de 1937,

---

Regional do IPHAN, como Eduardo Furtado de Simas e João Legal Leal, puderam nos prover com diversas informações a respeito das intervenções de autoria de Rebouças.

[25] Particularmente importante no caso das intervenções realizadas em Salvador, como o Edifício Microondas, os Edifícios Derrick e Bouzas e o projeto de adaptação do Solar Berquó em sede da 7ª S.R. do IPHAN.

até intervenções ainda em andamento, como o Museu Rodin da Bahia em Salvador.

As 278 intervenções fichadas foram analisadas em uma segunda etapa, cujo resultado corresponde ao corpo desta dissertação e se divide em dois capítulos. Evidentemente, trata-se de uma análise bastante sucinta face aos inúmeros recortes possíveis na abordagem do vasto material sistematizado. Este material poderá servir como fonte para outras pesquisas posteriores.

O capítulo intitulado *Metamorfose Arquitetônica: níveis e tipos de intervenção* consiste em uma contribuição metodológica à questão das intervenções na preexistência, partindo da compreensão de que um determinado espaço construído pode ser transformado em diversas instâncias, desde uma modificação circunscrita ao interior de uma edificação existente até uma razoável transformação de um determinado espaço urbano.

Partindo de uma revisão dos *níveis de modificação arquitetônica* apresentados por Gracia (1992: 189-243), foram identificados três níveis de intervenção, que por sua vez representam oito tipos de transformação da preexistência edificada. Na identificação de cada um dos tipos, além da sua conceituação e de eventuais modelos de intervenção, são apresentados exemplos brasileiros e estrangeiros, analisados e representados através de imagens.[26]

O capítulo intitulado *Intervenções na Preexistência: abordagens atuais* corresponde à análise das intervenções catalogadas do ponto de vista das relações formais estabelecidas entre a nova arquitetura e as preexistências edificadas.

Tomando como ponto de partida as três abordagens principais apresentadas por Gracia (*op. cit.*: 287-288) e Tiesdell, Oc & Heath (*apud* ARAÚJO, 2003: 69) e considerando inadequadas as sete *atitudes frente ao contexto* identificadas

[26] É importante observar que nos concentraremos nas intervenções que modificam a preexistência através da construção de uma nova arquitetura; desta forma, deixamos de lado aquelas intervenções correspondentes à retirada de acréscimos espúrios de edifícios históricos e relativas à demolição de edifícios de menor valor dentro do tecido urbano consolidado. Estas intervenções, realizadas com o intuito de destacar visualmente os elementos e monumentos arquitetônicos de maior valor e de reduzir o caos provocado pelo excessivo adensamento dos centros históricos, remontam ao conceito de diradamento edilizio estabelecido por Gustavo Giovannoni no início do século XX.

por Gracia (*op. cit.*: 288-315), decidimos por realizar uma análise das intervenções fichadas no volume anexo a partir das relações formais entre nova arquitetura e preexistência edificada. Para a identificação dos seus principais aspectos, nos apropriamos de conceitos, definições e categorias desenvolvidas por autores como Steen Eiler Rasmussen (1959), Rudolf Arnheim (1988), Robert Venturi (VENTURI *et alli*, 2000), Christian Norberg-Schulz (2001), Bruno Zevi (2002) e Cesare Brandi (2004). Tendo em vista que os trabalhos de Arnheim e Norberg-Schulz se fundamentam nos conceitos da Teoria Psicológica de Percepção Visual da Gestalt[27], são abordados também alguns conceitos desta teoria – particularmente aquele de *figura* e *fundo*, apresentado por Kurt Koffka (1975).

A partir da análise da *forma arquitetônica* das intervenções levantadas, foram identificadas sete abordagens correntes, da arquitetura de contraste radical à arquitetura de pastiche. Cada uma das abordagens é igualmente conceituada e apresentada através de exemplos construídos no Brasil e no exterior, analisados e representados através de imagens.

À análise direta das intervenções catalogadas somou-se um levantamento bibliográfico, apresentado no corpo do texto através de inúmeras citações e referências bibliográficas, visando esclarecer os aspectos conceituais por detrás de cada uma das categorias identificadas. Da mesma forma, tentamos estabelecer relações entre cada uma das abordagens apresentadas e as diversas vertentes da arquitetura contemporânea.

Em ambos os capítulos, o objetivo não foi realizar uma crítica arquitetônica de cada uma das intervenções, mas esboçar um panorama o mais completo – e consequentemente complexo – possível da arquitetura internacional nas últimas décadas, no que diz respeito ao tema das *metamorfoses arquitetônicas*. Assim, a análise apresentada neste trabalho não parte exclusivamente do vasto material apresentado em anexo, pois a ele se soma uma pesquisa

[27] A Gestalt – palavra alemã que pode ser traduzida como forma, estrutura ou figura – é uma Escola de Psicologia Experimental cuja teoria pretende objetivar a percepção visual da forma. Ainda que sua origem mais remota possa ser encontrada na obra do filósofo vienense Von Ehrenfels, no final do século XIX, seus principais conceitos foram desenvolvidos a partir da década de 1910, por três autores da Escola de Frankfurt: Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka.

bibliográfica tanto no que se refere à produção textual dos autores das intervenções quanto na bibliografia em geral existente sobre o tema.

Por fim, são apresentadas as considerações finais.

É importante alertar para as dificuldades inerentes a um trabalho de classificação e que toma como base um universo de intervenções tão volumoso e diversificado. Além disso, a complexidade do trabalho se amplia na medida em que não tivemos a oportunidade de conhecer pessoalmente parte significativa das intervenções e que a maior parte dos projetos analisados é bastante recente, dificultando uma leitura crítica mais distanciada.

Este trabalho pretende, portanto, esboçar um panorama bastante geral do tema e tanto os níveis e tipos de intervenção apresentados no segundo capítulo quanto as abordagens identificadas no terceiro devem ser entendidos como uma tentativa de reunião de intervenções com diversas características em comum e não como um sistema de categorias rígido e fechado. Muitas das intervenções fichadas pertencem a diversas categorias, enquanto outras possuem especificidades que não permitiriam enquadrá-las no sistema apresentado. Logo, esta sistematização precisa ser compreendida à luz destas observações e deve ser tomada como uma primeira aproximação a este tema tão complexo quanto pouco estudado.

Capítulo 2

METAMORFOSE ARQUITETÔNICA:

níveis e tipos de intervenção

2. METAMORFOSE ARQUITETÔNICA: NÍVEIS E TIPOS DE INTERVENÇÃO

2.1 Os Níveis de Intervenção

2.1.1 A Contribuição de Francisco de Gracia

Esta tentativa de classificação das intervenções de transformação arquitetônica da preexistência edificada representa uma revisão crítica e um aprofundamento dos níveis de intervenção tal como são apresentados por Francisco de Gracia na terceira parte de seu livro *Construir en lo Construído*, intitulada *La Acción Modificadora* (GRACIA, 1992: 177-243). Fartamente ilustrado com exemplos arquitetônicos do século XX, neste capítulo Gracia nos apresenta três níveis de modificação arquitetônica; estes níveis são suficientemente confusos para nos levar à decisão de revisá-los e repropô-los.

Concordamos com Gracia, porém, quando ele afirma que "o limite inferior da modificação está delimitado pelas operações de restauração e reabilitação dos objetos arquitetônicos" e que "no outro extremo, na fronteira com o planejamento urbano, onde se fazem impraticáveis os instrumentos próprios do projeto de arquitetura, ali está o limite superior das intervenções a considerar" (*ibid.*: 189).

O primeiro dos três níveis apresentados por Gracia é por ele denominado de *modificação circunscrita*, uma intervenção que "se explica e se resume enquanto é limitada ao edifício como realidade individual". Neste nível, o autor espanhol agrupa intervenções que vão "desde a restauração até a ampliação moderada, passando pela transformação da sua estrutura interna" (*ibid.*:189). Inclui também "os casos de reconstrução mimética de edifícios incidentalmente destruídos" (*ibid.*: 190). Afirma, por fim, que "se deve levar em consideração que, em termos *gestálticos*, a nova contribuição formal ficará integrada ou, pelo menos, apresentará um caráter subsidiário com relação à forma de partida. Em todo caso, a repercussão sobre o entorno será leve" (*ibid.*: 190). Dentro da diversidade de modificações circunscritas, Gracia identifica aquela característica que lhes é comum:

> Umas acentuam mais a presença do novo, mas no conjunto cabe assinalar que nenhuma desfaz a matriz *gestáltica* que o edifício no qual é feita a intervenção poderia ter. Inclusive, em alguns casos, a intervenção se dirige a recuperar o significado perdido no edifício original. (GRACIA, *op. cit.*: 190).

Nos exemplos que apresenta para este nível de intervenção, Gracia inclui do projeto de Scarpa para o **Museu de Castelvecchio em Verona** (1956-67)[1] à **reconstrução do Teatro Carlo Felice em Gênova** (1981-89)[2] e ao **Museu Alemão de Arquitetura em Frankfurt** (1979-84)[3]. A intervenção scarpiana em Castelvecchio se restringe ao espaço interno do Castelo medieval – aí incluídas as pequenas modificações e acréscimos realizados na fachada do volume principal que está voltada, contudo, para o pátio de ingresso e, portanto, são imperceptíveis desde o espaço urbano de Verona. Trata-se, de fato, de uma modificação circunscrita ao edifício preexistente.

Figura 1 (acima)**:**
Vista da fachada principal do Museu de Castelvecchio em Verona
(foto realizada pelo autor, out./2004)

Figura 2 (à direita, em cima):
Vista geral do Teatro Carlo Felice em Gênova desde a Piazza De Ferrari
(foto realizada pelo autor, out./2004)

Figura 3 (à direita, embaixo):
Vista geral do Museu Alemão de Arquitetura em Frankfurt
(fonte: www.schrader-architekt.de)

Nos outros casos citados, porém, a imagem urbana do edifício é, em maior ou menor escala, modificada. No caso do Teatro Carlo Felice, a nova e imensa torre cênica

[1] Cf. Ficha ITA 018.
[2] Cf. Ficha ITA 028.
[3] Cf. Ficha ALE 006.

modifica de forma nada desprezível a morfologia urbana da Piazza De Ferrari, mesmo que, de resto, trate-se de uma reconstrução literal do edifício destruído durante a II Guerra Mundial e ainda que não fosse esta a intenção dos seus autores. Já no Museu Alemão de Arquitetura, o pórtico que, de forma contínua, cerca e funciona como um embasamento da *villa* de 1901 termina por marcar a intervenção realizada por Ungers e o novo uso museológico do edifício. Não há dúvida, portanto, de que estas intervenções modificam, com maior ou menor intensidade, o *lócus urbano*.

O segundo nível de intervenção apresentado por Gracia é por ele denominado exatamente de *modificação do lócus*, e corresponderia às "intervenções que repercutem abertamente sobre os âmbitos urbanos constituídos" (*ibid.*: 215):

> Consideramos aqui, portanto, aquelas intervenções que, sem ter alcance urbanístico por estarem limitadas à escala do que entendemos por projeto de arquitetura, se caracterizam pela peculiar repercussão derivada para o âmbito urbano em que se produzem, até o ponto de poder-se falar com propriedade de uma alteração do *genius loci*. Podem incluir-se nesta categoria ampliações de certa dimensão a partir de edifícios existentes; corpos autônomos com ligações ou conectores específicos que os vinculam aos edifícios-matriz; novos volumes capazes de atuar como nexo entre outros preexistentes. Devem considerar-se, em geral, os edifícios de nova planta que venham a ocupar parte dos interstícios urbanos enquanto contribuem a reformalizar os espaços habitáveis da cidade. (*ibid.*: 215).

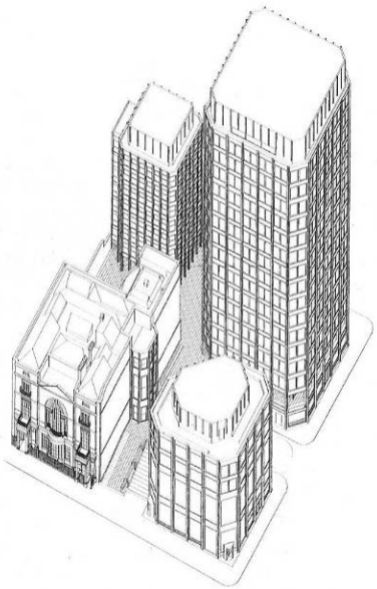
Dentre os exemplos, Gracia apresenta desde a **Galeria Clore do Museu Tate em Londres** (1980-87)[4], uma ampliação do edifício neoclássico preexistente, até novos edifícios que surgem de forma relativamente autônoma no interior de conjuntos urbanos consolidados, como o **Edifício de Escritórios na via Santa Radegonda em Milão** (1984)[5], passando também por novas construções que, ainda que se configurem em edifícios autônomos, nascem em relação funcional e formal direta com uma determinada edificação preexistente, não podendo ser considerados ampliações, uma vez que se tratam de unidades arquitetônicas independentes.

[4] Cf. Ficha GBR 004.
[5] Cf. Ficha ITA 024.

Figura 4: Vista geral do ingresso da Galeria Clore do Museu Tate em Londres (fonte: www.artehistoria.com)

Figura 5: Vista geral do Edifício de Escritórios na via Santa Radegonda no centro de Milão (foto realizada pelo autor, out./2004)

Deste último tipo, Gracia apresenta alguns exemplos paradigmáticos, como os **Edifícios do Grupo The Economist em Londres** (1959-64)[6], um conjunto de três novos volumes independentes, porém vinculados a um palacete tombado do final do século XVIII; o **Museu de Artes Decorativas de Frankfurt** (1974-84)[7], também três novos volumes que vêm complementar espacial e programaticamente a *Villa Metzler* adaptada em museu; e a **Ala Sainsbury da National Gallery em Londres** (1982-91)[8], que surge vinculada formal e funcionalmente com o edifício neoclássico original do museu.



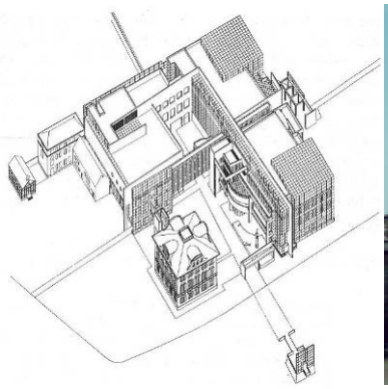


Figura 6 (à esquerda): Perspectiva axonométrica dos Edifícios do Grupo The Economist em Londres (fonte: VIDOTTO, 2004)

Figura 7 (acima, à esquerda): Perspectiva axonométrica do Museu de Artes Decorativas de Frankfurt (fonte: GRACIA, 1992)

Figura 8 (acima, à direita): Vista geral da Ala Sainsbury e do edifício original da National Gallery em Londres (fonte: www.vsba.com)

[6] Cf. Ficha GBR 001.
[7] Cf. Ficha ALE 004.
[8] Cf. Ficha GBR 006.

Parece-nos, portanto, sensato distinguir entre a *modificação do lócus urbano* decorrente da alteração ou ampliação de um dado edifício preexistente – porém sem se configurar em uma nova unidade arquitetônica – e a *modificação do lócus urbano* que advém do surgimento de um novo edifício – uma nova unidade arquitetônica – no âmbito de um conjunto histórico urbano ou mesmo em contato visual e funcional direto com uma edificação histórica.

Por fim, o terceiro nível que nos apresenta Gracia é por ele denominado de *pauta de conformação urbana* e corresponde a "aquelas operações que afetam diretamente o caráter morfológico de uma parte da cidade"; "trata-se de um grau de intervenção em que se sugere um peculiar modo de construir a cidade, ainda que a escala do projeto possa ser muito variável" (*ibid.*: 230).

Gracia cita então dois exemplos que "poderiam marcar os limites inferior e superior do espectro de possibilidades que podem mostrar-se como pauta de conformação urbana" (*ibid.*: 230): o **Palácio de Carlos V na Alhambra em Granada** (1527-68) e o **Plan Voisin de Paris** (1925). Parece-nos incoerente incluir um *plano urbanístico* como aquele realizado por Le Corbusier para Paris quando se pretende discutir a questão da *modificação arquitetônica*; sem sombra de dúvida, o Plan Voisin se constitui em uma experiência de planificação urbana, e poderíamos nos utilizar das próprias palavras de Gracia – já citadas por nós – para afirmar que em análises como esta "se fazem impraticáveis os instrumentos próprios do projeto de arquitetura" (*ibid.*: 189).

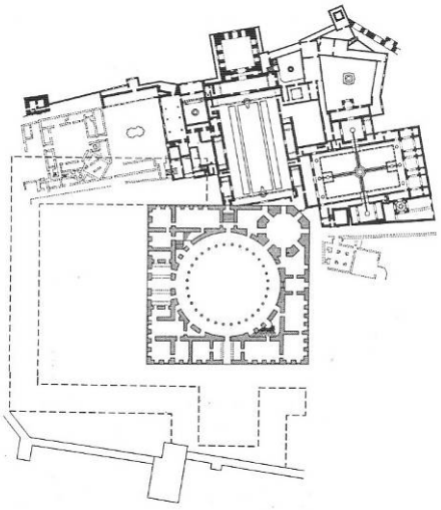


Figura 9: Planta do Palácio de Carlos V no Alhambra em Granada (fonte: GRACIA, 1992)

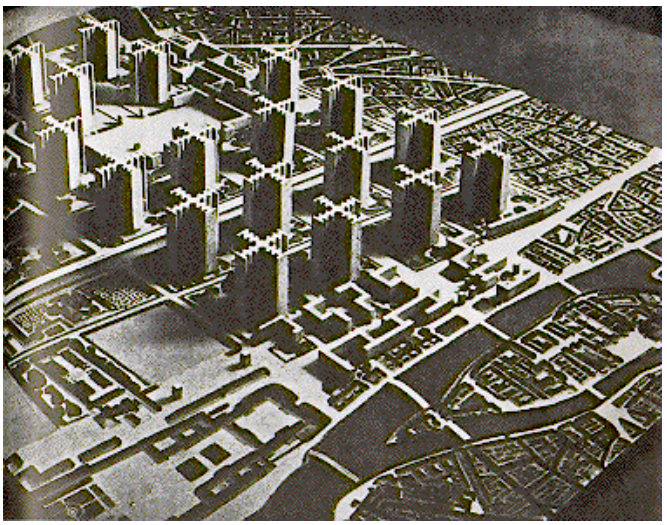


Figura 10: Vista geral da maquete do Plano Voisin de Paris (fonte: www.tu-harburg.de)

Por outro lado, nada diferencia o Palácio de Carlos V na Alhambra de alguns casos de *modificação do lócus* apresentados pelo próprio Gracia, pois se trata de uma nova edificação que surge vinculada visual e programaticamente a um conjunto arquitetônico preexistente. A principal diferença entre este exemplo e outros incluídos por Gracia no segundo nível de intervenção diz respeito ao contraste existente entre o edifício renascentista de Machuca e o complexo da antiga Alhambra, em um caso de "deliberada colisão com a estrutura formal preexistente, sobre a qual tratam de se impor" (*ibid.*: 230). Logo, o que separa o Palácio de Carlos V dos outros exemplos, considerados por Gracia como *modificação do lócus*, é mais uma questão de abordagem projetual que de nível de intervenção.

Os demais exemplos de *pauta de conformação urbana* citados por Gracia incluem, por exemplo, o **Centro Científico de Pesquisas Sociais de Berlim** (1979-88)[9], caso bastante análogo aos já citados **Museu de Artes Decorativas de Frankfurt** e **Edifícios do Grupo The Economist em Londres**: correspondem todos a novos volumes independentes – unidades arquitetônicas autônomas – projetadas como ampliação funcional e em relação visual direta com um edifício preexistente que, no caso berlinense, é um palacete neoclássico inaugurado em 1894.

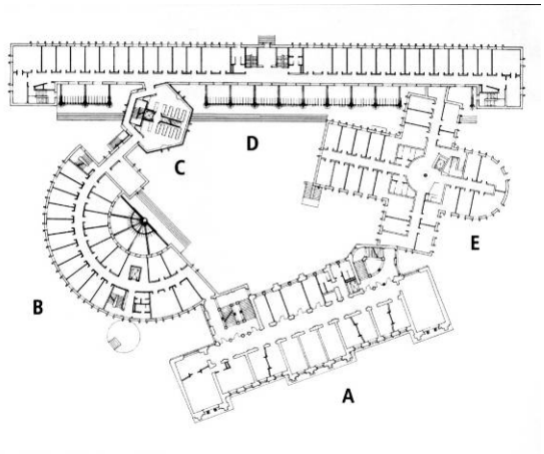


Figura 11: Planta do Centro Cientifico de Pesquisas Sociais de Berlim (fonte: www.wz-berlin.de)

Figura 12: Vista geral do Centro Cientifico de Pesquisas Sociais de Berlim (fonte: www.wz-berlin.de)

[9] Cf. Ficha ALE 010.

Ao mesmo tempo, neste terceiro nível, Gracia apresenta exemplos que se aproximam muito mais da escala do planejamento de trechos urbanos, em que a questão do projeto arquitetônico está subordinada ao desenho e ao planejamento urbanos de verdadeiros pedaços de cidade; é o caso dos projetos apresentados por Álvaro Siza, Hans Hollein e O. M. Ungers para o **Kulturforum em Berlim** (1983) e daquele desenvolvido por Juan Navarro Baldeweg para um concurso de **remodelação da área de San Francisco el Grande em Madri** (1982). A apresentação destes projetos por Gracia se dá de maneira superficial, através da análise apenas volumétrica e em escala bastante reduzida dos problemas projetuais inerentes a intervenções deste porte.

Figura 13: Perspectiva do projeto de O.M. Ungers para o Kulturforum em Berlim
(fonte: GRACIA, 1992)

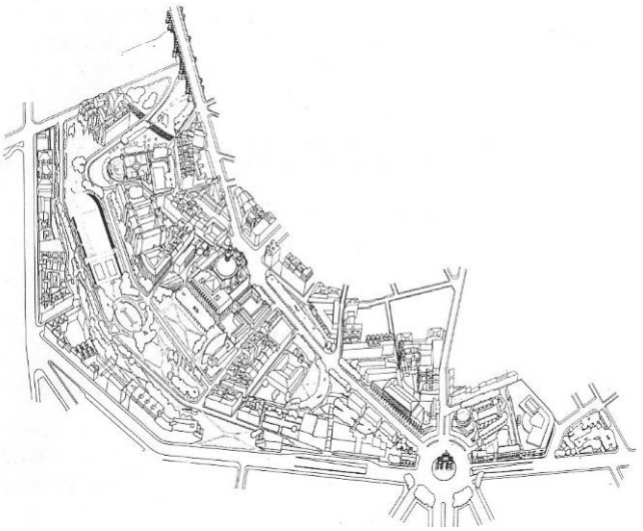


Figura 14: Planta do projeto de Juan Navarro Baldeweg para remodelação da área de San Francisco el Grande em Madri
(fonte: GRACIA, 1992)

2.1.2 Contribuição Metodológica: Revisando Gracia

Desta forma, revisando os três níveis de intervenção apresentados por Gracia e repensando-os à luz dos comentários apresentados anteriormente, consideramos que, para a análise da escala de modificação de preexistências arquitetônicas e urbanas de significado cultural, existem três níveis de intervenção:

1. **Modificação interna de edificações preexistentes** que, embora modifique em maior ou menor escala a espacialidade interna do edifício preexistente, preserva a sua configuração urbana. De uma maneira geral, este nível de intervenção

corresponde conceitualmente à *modificação circunscrita* conforme definida por Gracia, ainda que discordemos de alguns exemplos apresentados por ele;

2. **Modificação externa de edificações preexistentes**, em que a configuração urbana do edifício é modificada, seja através de ampliação, complementação de partes faltantes (no caso de ruínas ou de edifícios parcialmente destruídos) ou mesmo de substituição de partes existentes. Corresponde àqueles casos de *modificação do lócus* apresentados por Gracia que se limitam à intervenção em edifícios preexistentes;

3. **Construção de nova edificação em contextos preexistentes**, que corresponde, de uma maneira geral, à nova unidade arquitetônica que surge diretamente vinculada – visual e/ou funcionalmente – a um edifício ou conjunto arquitetônico de valor cultural significativo. Corresponde aos casos de *modificação do lócus* apresentados por Gracia, desde que digam respeito a novas unidades arquitetônicas. Incluímos ainda neste nível aqueles casos de novas edificações que Gracia classificaria como *pauta de conformação urbana*, sempre que limitados à escala do projeto arquitetônico. Excluem-se, portanto, desta análise os projetos de requalificação urbana, que se aproximam mais dos problemas inerentes ao desenho urbano que aos do projeto da edificação.

É necessário ressaltar que boa parte intervenções projetuais não se limitam a apenas um destes níveis. Por exemplo, um determinado edifício histórico abandonado pode, ao ser adaptado a um novo uso, passar por modificações internas com a inserção de novos elementos arquitetônicos e a eventual alteração de sua espacialidade interna e, ao mesmo tempo, ter sua área útil ampliada a partir da construção de um novo edifício anexo ou mesmo a partir da construção de um acréscimo que possa ser considerado como uma ampliação – isto é, o acréscimo passa a compor uma unidade arquitetônica única juntamente com o ao edifício histórico existente.

Estamos nos referindo, dentre muitos outros exemplos, ao já citado **Museu de Artes Decorativas de Frankfurt**; ao **Museu da Atualidade de Berlim** (1990-97)[10], em que a velha Estação Ferroviária Hamburguesa foi transformada em museu de arte

[10] Cf. Ficha ALE 016.

contemporânea, recebendo duas novas alas; à **Galeria Tate de Arte Moderna em Londres** (1995-2000)[11], em que a adaptação da antiga Usina de Energia de Bankside em museu de arte moderna passou pela construção de um prisma de vidro de dois pavimentos na cobertura, abrigando o restaurante e o café do conjunto e marcando a intervenção de Jacques Herzog & Pierre De Meuron; e ainda à **Prefeitura do Departamento de La Meuse em Bar-le-Duc, na França** (1988-94)[12], onde o edifício da antiga Escola Normal, ao ser adaptado em sede da administração pública municipal, foi complementado com novos volumes abrigando a Sala do Conselho e outros espaços importantes.

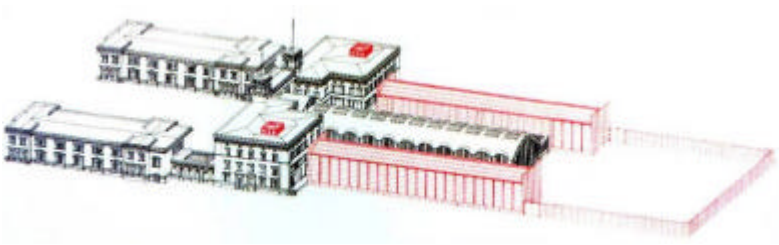


Figura 15 (acima)**:**
Vista da fachada principal do Museu da Atualidade de Berlim
(foto realizada pelo autor, out./2004)

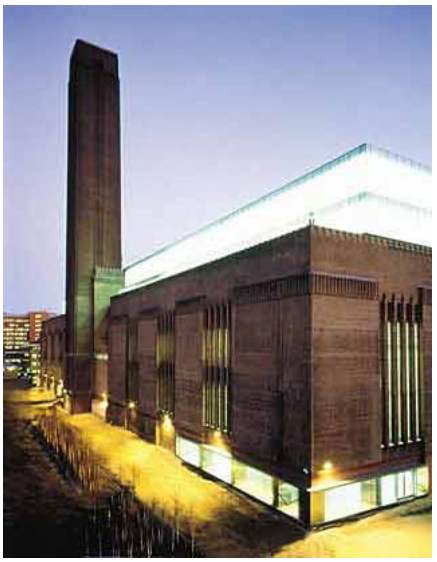


Figura 16 (à direita, em cima):
Vista da Galeria Tate de Arte Moderna em Londres
(fonte: www.thecityreview.com)

Figura 17 (à direita, embaixo):
Vista geral da Prefeitura do Departamento de La Meuse em Bar-le-Duc
(fonte: L'ARCA PLUS, 1999a)

[11] Cf. Ficha GBR 009.
[12] Cf. Ficha FRA 019.

2.2 Os Tipos de Intervenção

Para cada um dos três níveis apresentados anteriormente, podemos identificar alguns tipos de intervenção mais comuns, que apresentaremos a seguir através de conceitos e exemplos. Da mesma forma que os níveis de modificação, porém, uma determinada intervenção pode corresponder a diversos tipos.

2.2.1 Modificação Interna de Edificações Preexistentes

No que diz respeito às intervenções em edifícios preexistentes limitadas ao interior, podemos identificar três tipos principais: a *atualização funcional ou renovação*, a *adaptação a novos usos ou reciclagem* e a *ampliação interna*.

– **Atualização Funcional ou Renovação**

Trata-se dos casos em que a função do edifício histórico é mantida, porém é necessário realizar algumas alterações visando atender a novas demandas, que podem ser decorrentes de legislações mais atualizadas com respeito ao combate a incêndios, acessibilidade de deficientes, instalação de elevadores e de escadas de segurança ou que podem advir da necessidade de permitir que a utilização que o edifício já possui possa ser desempenhada de acordo com os padrões mais atuais. As intervenções de *atualização funcional* podem variar da modificação total da espacialidade interna do edifício existente, preservando apenas as suas fachadas e estrutura mural, como ocorreu no Edifício da **Tesouraria Real em Londres** (1996-2002)[13], até a preservação total da edificação, com a instalação apenas de equipamentos como rampas para deficientes físicos ou elevadores, como é o caso do **Edifício-Sede da HHLA em Hamburgo** (2000-02)[14], onde se destaca o elevador instalado no pátio central do edifício.

[13] Cf. Ficha GBR 010.
[14] Cf. Ficha ALE 028.

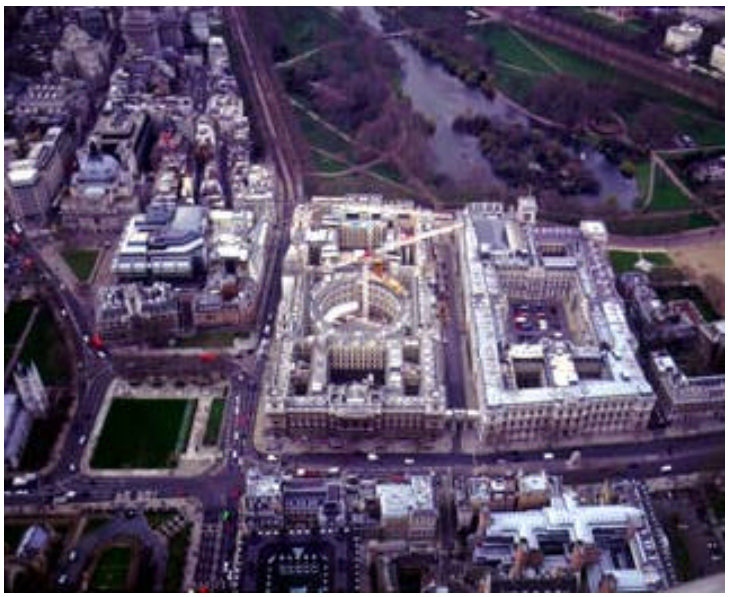


Figura 18: Vista aérea das obras do Edifício-Sede da Tesouraria Real de Londres (fonte: www.fosterandpartners.com)

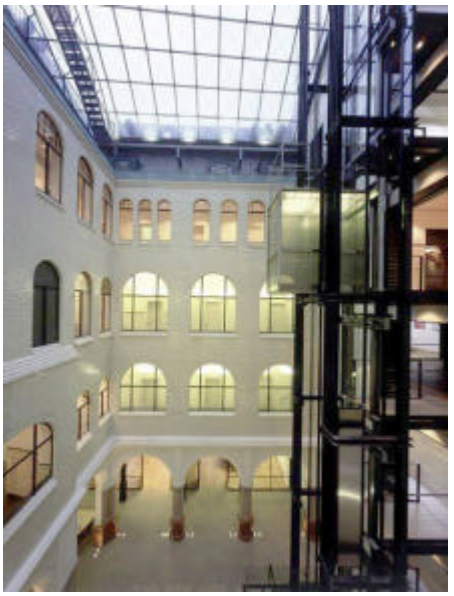


Figura 19: Novo elevador no pátio interno do Edifício-Sede da HHLA em Hamburgo, Alemanha (fonte: www.gmp-architekten.de)

Alguns dos mais recorrentes modelos de *atualização funcional* na arquitetura contemporânea estão ligados à atualização dos edifícios culturais, particularmente teatros e museus. Nas últimas décadas, a necessidade de adaptar os teatros das grandes cidades européias aos mais avançados equipamentos cênicos e necessidades específicas deste tipo de programa levaram a grandes e polêmicas intervenções, como aquela recentemente concluída por Mario Botta no **Teatro Alla Scala de Milão** (2001-04)[15], aquela realizada por Jean Nouvel na **Ópera de Lyon, na França** (1986-93)[16] ou ainda o projeto desenvolvido por Oscar Tusquets e Carles Díaz para o **Palácio da Música Catalã em Barcelona** (1982-89; 1999-2000)[17].

Ao mesmo tempo, teatros importantes para as cidades em que se situam e que haviam sido reduzidos a ruínas no último meio século, como o já mencionado **Teatro Carlo Felice de Gênova** (1981-89)[18], gravemente bombardeado na II Guerra Mundial, e o **Teatro La Fenice de Veneza** (1997-2003)[19], destruído em um incêndio em 1996, são reconstruídos em todos os pormenores no que se refere às suas fachadas externas, sendo contudo projetados internamente de acordo com os mais recentes avanços tecnológicos e levando em conta novas necessidade

[15] Cf. Ficha ITA 034.
[16] Cf. Ficha FRA 015.
[17] Cf. Ficha ESP 023.
[18] Cf. Ficha ITA 028.
[19] Cf. Ficha ITA 033.

programáticas, como a criação de salas secundárias e salas de ensaio. Estas intervenções quase sempre se refletem em alterações mais ou menos sutis na configuração urbana do edifício, através do acréscimo de torres cênicas maiores que as originais, destinadas a abrigar as instalações cênicas de última geração.

Figura 20: Vista do interior da nova sala principal do Teatro Carlo Felice em Gênova
(fonte: FERLENGA, 2000)

Figura 21: Vista do interior da Sala Nova do Teatro La Fenice em Veneza
(fonte: www.arassociati.it)

O mesmo ocorre com relação aos museus localizados em monumentos históricos. A intervenção realizada a partir de 1956 por Carlo Scarpa no **Museu de Castelvecchio em Verona**, citada anteriormente, passa pela organização do acervo já pertencente ao museu, porém até então apresentado de maneira confusa e desordenada. O projeto scarpiano dá uma lógica ao percurso expositivo do museu e destaca as obras de arte, fazendo com que as esculturas pareçam flutuar ao colocá-las sobre bases de concreto cujo contato com o piso não é visível. O mesmo Scarpa, na década seguinte, realiza uma intervenção semelhante na organização do pavimento térreo e do jardim da **Fundação Querini-Stampalia em Veneza** (1961-63)[20].

[20] Cf. Ficha ITA 015.

Figura 22: Vista do interior do Museu de Castelvecchio em Verona
(foto realizada pelo autor, out./2004)

Figura 23: Vista do interior da Fundação Querini-Stampalia em Veneza
(fonte: CIUCCI & DAL CO, 1991)

Igualmente, a intervenção realizada a partir de 1954 pelo escritório milanês BPR[21] na restauração do **Castelo Sforzesco** (1954-63)[22], que já abrigava o museu cívico de Milão desde 1905. O projeto do BPR e principalmente aqueles realizados por Carlo Scarpa se inserirão dentro da corrente da arquitetura de museus italiana inaugurada alguns anos antes por Franco Albini, que abordaremos mais adiante e que se caracteriza pela definição de um percurso expositivo, pelo desenho dos suportes das obras e objetos em exibição e pelo apurado desenho dos elementos de circulação vertical, sem contudo alterar a imagem urbana dos edifícios preexistentes.

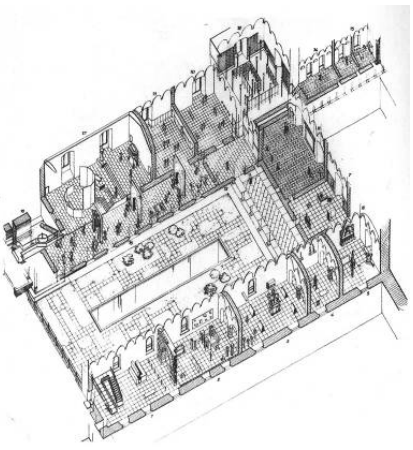


Figura 24 (à esquerda): Perspectiva axonométrica do pavimento térreo do Museu de Castelo Sforzesco em Milão
(fonte: MAFFIOLETTI, 1994)

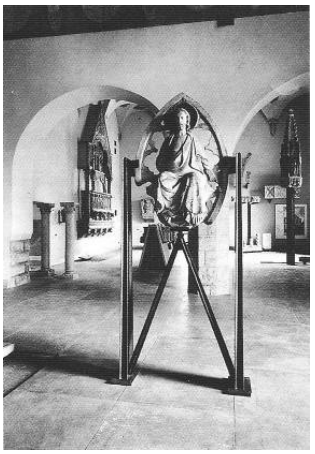


Figura 25 (à direita): Vista de uma das salas do Museu de Castelo Sforzesco em Milão
(fonte: MAFFIOLETTI, 1994)

[21] O escritório BBPR foi fundado em 1932 em Milão pelos arquitetos Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers. Com a morte de Banfi em 1945 (em um campo de concentração), o escritório passa a ser conhecido como BPR, ainda que, oficialmente, mantivesse o nome original, em homenagem à memória do companheiro desaparecido. A produção projetual do grupo, assim como aquela teórica de Rogers, uma das mais importantes personalidades do cenário arquitetônico italiano no século XX, serão analisadas de maneira mais aprofundada no próximo capítulo.

[22] Cf. Ficha ITA 014.

Os novos centros culturais surgidos a partir dos anos 1970, com a construção do Centro Georges Pompidou em Paris, em que o museu deixou de ser tratado como espaço sagrado, santuário das musas e da contemplação do passado, para se configurar em instituições cívicas, de lazer, entretenimento e até mesmo de comércio, se aproximando da estética e da lógica espacial dos *shopping centers* (ARANTES, 1993: 233) – como é o caso particularmente da Nova Galeria Estatal de Stuttgart – levaram os administradores dos mais tradicionais museus a contratar arquitetos para repensar os seus espaços museográficos e criar espaços de consumo, como lojas de souvenires, restaurantes e cafés – ainda que isto implique, muitas vezes, na obrigatoriedade de ampliar o edifício original.

No Brasil, um importante exemplo de *atualização funcional* é o **Mercado Modelo em Salvador**[23], centro de artesanato popular instalado no prédio da antiga alfândega. Tendo sido adaptado em mercado popular em 1971, o Mercado Modelo foi destruído por um incêndio em 1984 e, em apenas seis meses, totalmente restaurado. A restauração manteve em suas linhas gerais o lay-out do projeto de 1971; contudo, toma todas as precauções para reduzir os riscos de incêndio e possibilitar que, caso ocorra, os usuários possam escapar em segurança, o que é traduzido arquitetonicamente pelas escadas e passarelas metálicas pintadas de vermelho.

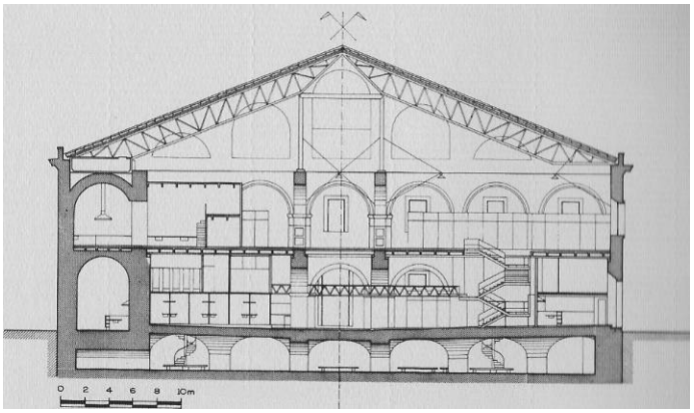


Figura 26: Corte transversal no Mercado Modelo – projeto de 1984
(fonte: AZEVEDO, 1985)

Figura 27: Vista do interior do Mercado Modelo após a intervenção de 1984-85
(fonte: SEGAWA, 1988)

[23] Cf. Ficha BRA029.

Situação semelhante ocorreu com o **Teatro Polytheama em Jundiaí**[24], no interior de São Paulo. Construído em 1911 e fechado desde 1968, passou por uma intervenção realizada pelo escritório Brasil Arquitetura (1995-97)[25], que na realidade consistiu na construção de uma sala de teatro absolutamente contemporânea, com a utilização das tecnologias mais avançadas, dentro da casca do teatro preexistente.

Figura 28: Vista da fachada principal do Teatro Polytheama em Jundiaí, São Paulo (fonte: ALCANTARA, 1997)

Figura 29: Vista do interior da sala principal do Teatro Polytheama em Jundiaí, São Paulo (fonte: ALCANTARA, 1997)

Outro exemplo recente de *atualização funcional* no Brasil que teve grande repercussão foi a intervenção realizada por Pedro Paulo de Melo Saraiva no **Mercado Municipal de São Paulo** (2002-04). Neste caso, o edifício de 1933 tem seu aspecto externo restaurado e, internamente, além de receber novos espaços para sanitários, carga e descarga e vestiários de funcionários, enfermaria e refeitório, recebeu uma plataforma metálica de 2.000 m^2 onde foram instalados lanchonetes e restaurantes e que funciona ainda como uma espécie de mirante, de onde se pode visualizar todo o mercado.

Figura 30: Vista geral do interior do Mercado Municipal de São Paulo (foto realizada pelo autor, nov./2005)

[24] Cf. Ficha BRA 044.

[25] Os autores do projeto definitivo, realizado entre 1995 e 1997 – Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki, Francisco Fanucci e André Vainer –, foram colaboradores de Lina Bo Bardi em diversas intervenções, inclusive no projeto desenvolvido pela arquiteta ítalo-brasileira para o Teatro Polytheama em 1985.

– Adaptação a Novos Usos ou Reciclagem

A adaptação de edifícios históricos de diversos tipos aos mais diferentes usos têm sido uma constante na arquitetura do último século. Embora muitas vezes se confundam estas adaptações com restauro, nelas a questão do projeto arquitetônico ultrapassa em muito o problema da conservação ou da restauração de uma arquitetura preexistente. Mesmo naquelas intervenções de adaptação mais conservadoras, as necessidades do novo programa quase sempre exigem modificações que podem ir desde a instalação de novos equipamentos de circulação vertical e instalações de ar-condicionado até a ampliação da área construída e a total alteração da configuração espacial interna da edificação. Todas estas intervenções são inerentes ao projeto arquitetônico e passam também pela questão do restauro, sem, contudo, se limitar a ele.

Os principais arquitetos da atualidade têm realizado projetos arquitetônicos que passam pela adaptação de edifícios históricos em novos usos. De Jean Nouvel a Zaha Hadid, passando por autores de linguagens tão distintas quanto Rafael Moneo, Richard Meier, Rem Koolhaas, Álvaro Siza, Coop Himmelb(l)au e Massimiliano Fuksas, este tipo de projeto têm sido uma constante na produção arquitetônica dos grandes nomes do *international star system* da arquitetura nas últimas décadas. Além, é claro, dos arquitetos atuantes nos últimos cinqüenta anos cuja produção está ligada a este tipo de projetos, como os italianos Franco Albini, Carlo Scarpa e Gae Aulenti e, no Brasil, nomes como Lina Bo Bardi, Paulo Ormindo de Azevedo, Flávio Kiefer e o escritório Brasil Arquitetura (Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci).

Analisar essa produção, tão variada em linguagens, usos e localização, é uma tarefa bastante complexa. Entretanto, um dos aspectos mais importantes em qualquer projeto de reciclagem é a questão tipológica[26]: um edifício histórico construído

[26] O conceito de tipologia arquitetônica remonta à arquitetura acadêmica francesa de finais do século XVIII e início do século XIX. Para Jean-Nicolas-Louis Durand, "tipo era tanto a estrutura interna da forma arquitetônica quanto o processo metodológico do projeto baseado na articulação de elementos e partes em planta e em fachada" (MONTANER, 2001: 110). Quatremère de Quincy estabeleceu, em seu *Dictionnaire Historique de l'Architecture*, publicado em 1832, uma diferenciação entre "tipo" e "modelo" segundo a qual "'tipo' é a idéia genérica, platônica, arquetípica, é a forma básica comum da arquitetura; 'modelo' é aquilo que é possível ir repetindo tal qual, como um carimbo que possui uma série de caracteres recorrentes" (*ibid.*: 110).
As teorias tipológico-morfológicas, desenvolvidas na Itália a partir dos anos 1950 por Saverio Muratori, Giulio Carlo Argan, Aldo Rossi, Giorgio Grassi e Carlo Aymonino, dentre outros, resgataram e revisaram o conceito de tipo desenvolvido mais de um século antes por Quatremère de Quincy. A

originalmente como convento, por exemplo, se caracteriza por uma sucessão de espaços relativamente pequenos – as celas – distribuídos ao longo de corredores, que por sua vez quase sempre estão organizados ao redor de pátios centrais abertos. Adaptar estes edifícios para novos fins significa, antes de mais nada, levar em consideração quais os usos possíveis para esta distribuição espacial.

Exceto nos casos em que o edifício histórico já se encontre em avançado estado de arruinamento, tendo preservada apenas a "casca" – as paredes perimetrais – ou naqueles casos em que, por razões diversas, tome-se a decisão de alterar de maneira radical a sua configuração interna, preservando apenas as fachadas externas, determinados usos serão absolutamente incompatíveis com o edifício existente, enquanto outros se adequarão com maior facilidade. Retomando os exemplos dos conventos, estes podem ser facilmente adaptados em centros comerciais, hotéis, escolas ou mesmo, em alguns casos, centros culturais formados por pequenas salas. Entretanto, dificilmente se adequarão a programas que exijam grandes espaços contínuos, como equipamentos teatrais ou esportivos.

Analisando os exemplos levantados de adaptação de edifícios históricos a novos usos, que sistematizamos em tabelas para melhor compreensão[27], podemos identificar algumas situações recorrentes, que ocorrem de forma simultânea em diversos países, ainda que de acordo com projetos arquitetônicos que seguem linguagens absolutamente distintas. Certamente, o mais difundido é o da adaptação de edifícios históricos em museus e centros culturais[28].

Dos 115 exemplos de reciclagem de edifícios históricos a novos usos que identificamos, 52 deles (cerca de 45%) se referem à adaptação em museus e centros culturais de edifícios que possuíam os mais diversos usos originais. Não estamos incluindo neste levantamento aqueles edifícios antigos que, pela sua própria importância histórica, se configuram acima de tudo em "museus de si

---

partir da década de 1970, a crítica tipológica obteve repercussão internacional, e autores de outras nacionalidades deram valiosas contribuições à questão, como Anthony Vidler (Estados Unidos), Philippe Panerai (França) e Rafael Moneo (Espanha) (cf. TAFURI, 1988: 192; MONTANER, *op. cit.*: 107-129).

[27] Cf. Tabelas I, II e III.

[28] Cf. Tabela I. Um artigo de nossa autoria sobre o tema, intitulado "Reciclagem de Monumentos e Arquitetura de Museus: a adaptação de edifícios históricos em espaços museográficos", foi publicado nos Anais do *Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus: a arquitetura dos espaços museológicos do ponto de vista expográfico* (ANDRADE JUNIOR, 2005b).

próprios", mas apenas museus que possuem um acervo artístico ou cultural significativo, bem como complexos culturais que abrigam espaços diversificados, como bibliotecas, espaços expositivos, salas de espetáculos, ateliês artísticos, etc.

Não por acaso, cronologicamente o primeiro exemplo de adaptação de um edifício histórico no nosso levantamento corresponde ao **Museu de Palazzo Bianco em Gênova**[29], realizado por Franco Albini entre 1950 e 1951. A intervenção realizada Albini neste *palazzo* genovês do século XVI será um dos primeiros projetos de instalação museográfica em edifícios históricos a não tentar recriar as decorações da época no interior das salas ou impor falsamente o período do acervo aos espaços que o abrigam.

Figura 31: Vista da galeria de pinturas do Palazzo Bianco em Gênova (fonte: LEET, 1990)

Figura 32: Vista de uma das galerias do Palazzo Bianco em Gênova (fonte: LEET, 1990)

O projeto de Albini para o Palazzo Bianco é deliberadamente moderno, ainda que tivesse como objetivo expor pinturas medievais e renascentistas em um edifício do século XVI, e estabeleceu um padrão de simplicidade e flexibilidade que caracterizou a arquitetura museográfica italiana – com repercussão em outros países – a partir da década de 1950. Para Vittorio Gregotti (1969: 42), o museu de Palazzo Bianco "pode ser considerado, em seu rigor sensível e abstrato, como o paradigma da melhor arquitetura italiana até 1950". Manfredo Tafuri (2002: 64), por sua vez, considera que "a intervenção albiniana é uma obra-prima do seu gênero: ao extremo rigor esclarecido na técnica museográfica se une uma refinada neutralidade do

[29] Cf. Ficha ITA 003.

mobiliário em relação com as obras expostas; de tal forma, porém, a deixar transparecer em filigrana os sinais interpolados, reduzidos a respeitosas notas interlineares de fragmentos de texto pacientemente reconstruídos."

O próprio Albini realizou, até o final da década de 1960, outros projetos de adaptação de edifícios históricos em museus, sempre em Gênova: o **Museu de Palazzo Rosso**[30] (1952-61), em um edifício do século XVII vizinho ao Palazzo Bianco, e o **Museu de Sant'Agostino**[31] (1963-69), em um convento do século XIII semi-destruído.

Figura 33: Vista da escada helicoidal de Palazzo Rosso em Gênova (fonte: LEET, 1990)

Figura 34: Vista da escada-rampa e da galeria do 1º pavimento do Museu de Sant'Agostino em Gênova (foto realizada pelo autor, out./2004)

Os projetos de museus de Albini se caracterizam pelo isolamento da obra de arte, destacada de qualquer relação com outras obras ou com o espaço físico em que se encontra, de forma a facilitar a apreciação por parte do fruidor, a utilização constante – porém parcimoniosa – de materiais contemporâneos como o aço e o vidro, e pela preocupação com o detalhe dos novos elementos arquitetônicos, como os suportes das obras-de-arte, as esquadrias, as escadas e as rampas; particularmente marcante é a escada helicoidal de Palazzo Rosso. Além de Albini, outros importantes arquitetos que podem ser vinculados a esta escola museográfica italiana são os BPR, com a obra-prima que é o **Museu do Castelo Sforzesco em Milão**, e principalmente Carlo Scarpa, em projetos como os já citados **Museu de**

[30] Cf. Ficha ITA 011.
[31] Cf. Ficha ITA 025.

Castelvecchio em Verona e a **Fundação Querini-Stampalia em Veneza**, além da **ampliação da Gipsoteca Canoviana em Possagno** (1955-57)[32] e de outros projetos análogos de menor repercussão.[33]

Figura 35: Vista do interior da ala projetada por Carlo Scarpa para a Gipsoteca Canoviana em Possagno (fonte: LOS & FRAHM, 1994)

Figura 36: Vista do interior da ala projetada por Carlo Scarpa para a Gipsoteca Canoviana em Possagno (fonte: LOS & FRAHM, 1994)

Para Manfredo Tafuri, contudo, ainda que Scarpa possa ser considerado parte desta escola, a sua obra museográfica apresentará características distintas daquelas do precursor Albini:

> Nos anos cinqüenta é a 'medida' das intervenções albinianas que fazem escola. Frente ao murmúrio submisso dos apenas apodícticos sinais de Albini, as invenções de Carlo Scarpa parecem demasiado falantes: a crítica, mesmo aquela favorável ao mestre veneziano, não esconderá a própria perplexidade com relação à obra de Scarpa no Museu Correr (1953). (TAFURI, *op. cit.*: 66)

A adaptação de edifícios históricos em museus, todavia, não tem se restringido à Itália. Inúmeros edifícios com as mais diversas tipologias vêm sendo adaptados em museus nas últimas décadas. São castelos, palácios e palacetes urbanos, como por exemplo nas intervenções realizadas em *villas* urbanas ecléticas, construídas no final do século XIX e início do século XX, às margens do rio Meno, em Frankfurt,

[32] Cf. Ficha ITA 009.
[33] Dentre os quais destacamos a reorganização da Accademia de Veneza (1945-59), a Galeria Nacional da Sicília no Palazzo Abatellis de Palermo (1953-54) e a Pinacoteca do Museu Correr de Veneza (1957-60).

Alemanha. Estas intervenções, realizadas a partir de 1974, passaram pela criação de museus dos mais diversos tipos, como o citado **Museu de Artes Decorativas** (1974-84)[34] e o **Museu Alemão de Arquitetura** (1979-84)[35] e o **Museu do Cinema Alemão** (1979-84)[36]. Estes empreendimentos culturais formam, junto com outros edifícios construídos *ex-novo*, a Museumsufer, uma espécie de "cidade dos museus", e contrariamente aos museus da escola italiana, nos quais a configuração externa e a espacialidade interna dos edifícios históricos são sempre preservadas, estas intervenções incluíram a total modificação do interior das *villas* e a criação de volumes anexos ou de estruturas que insinuassem, desde o espaço urbano, as transformações ocorridas internamente naqueles edifícios.

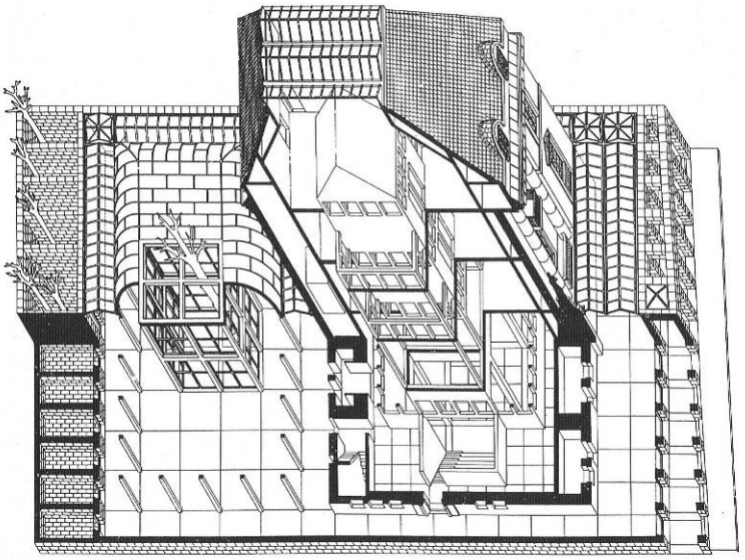


Figura 37: Perspectiva do Museu Alemão de Arquitetura em Frankfurt (fonte: GRACIA, 1992)

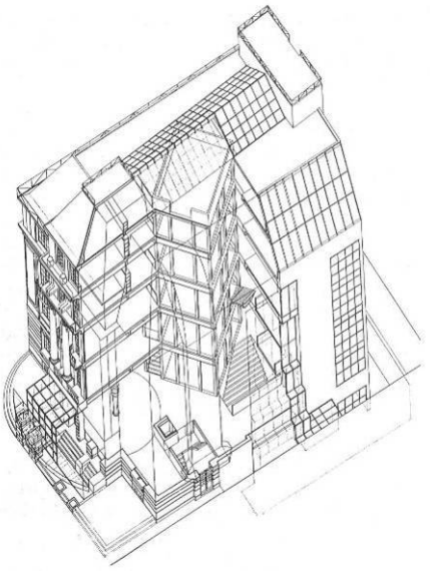


Figura 38: Perspectiva do Museu do Cinema Alemão em Frankfurt (fonte: GRACIA, 1992)

O caso mais representativo de como estas intervenções realizadas em Frankfurt entre as décadas de 1970 e 1980 se diferem da escola museográfica italiana é certamente o do Museu Alemão de Arquitetura. Aqui, O.M. Ungers deliberadamente destrói toda a espacialidade interna da edificação neoclássica e constrói no seu interior um conjunto de espaços cúbicos articulados ao redor de uma grande "casa" arquetípica, uma espécie de baldaquino que simbolizaria a arquitetura da maneira mais pura e abstrata, localizada no centro da edificação neoclássica preexistente.

[34] Cf. Ficha ALE 004.
[35] Cf. Ficha ALE 006.
[36] Cf. Ficha ALE 007.

Vendo-se a *villa* de 1901 externamente, a radical modificação realizada no espaço interno apenas se anuncia:

> Ante a possibilidade de construir *ex novo* o interior de uma caixa mural, Oswald Mathias Ungers busca museologizar a arquitetura mediante uma forma caracterizada pela sua técnica elementar e mesmo *naïf*. Dir-se-ia que esta forma abstrata e reduzida simboliza um arquétipo situado entre a cabana primitiva de Laugier e uma esbelta construção palafítica idealizada. A construção, em sua validade representativa universal, se expressa através de formas umbralizadas concisa a meio caminho entre o racionalismo e a *minimal art*. Há também uma dimensão dassicizante na operação de Ungers ao construir um tabernáculo (baldaquino, cela) como elemento nodal da intervenção. Ficam assim constituídos três âmbitos espaciais sucessivamente inclusivos: aquele definido pelos limites do lote, cuja altura virtual é definida pelas copas das árvores incorporadas ao museu, e presente na fachada principal como se fosse um peristilo; aquele determinado pela caixa mural da *villa* do início do século; e o baldaquino como arquétipo da arquitetura. Concretiza-se assim, de maneira redundante, uma *projetação inclusiva*, que permite o reconhecimento de cada uma das camadas espaciais e a presença prevalente do edifício primitivo como garantia da identificação do *lócus*. (GRACIA, *op. cit.*: 199-200)

O projeto de Helge Bofinger para o Museu Alemão de Arquitetura é, em muitos aspectos, semelhante ao de Ungers:

> Bofinger – como Ungers – realiza o que alguns chamam de *técnica da abobrinha recheada*. Aqui a edificação de partida é uma *villa* de 1912, esvaziada em sua estrutura interna e parcialmente demolida em sua caixa mural. O interior se renova concretizando-se como um espaço moderno, todavia nenhum dos princípios *moralizantes* a respeito da veracidade interior-exterior está presente. O projeto se trata de uma *operação inclusiva*, porém sugerida deliberadamente desde o exterior. (*ibid.*: 200)

Figura 39 (à esq.): Vista interna do Museu Alemão de Arquitetura em Frankfurt (fonte: GRACIA, 1992)

Figura 40 (à dir.): Perspectiva do Museu do Cinema Alemão em Frankfurt (fonte: www.bofinger-partner.de)

A conversão de um palácio urbano em museu é ainda o caso do **Museu Nacional Picasso em Paris** (1976-85), uma intervenção bastante conservadora, aproximando-se mais da escola italiana que dos museus de Frankfurt, ainda que sem a inventividade da primeira. A partir dos anos 1980, as reciclagens de palácios e casas nobres urbanas em espaços culturais se intensificam; estamos nos referindo a casos como o **Museu Thyssen-Bornemisza em Madri** (1989-92)[37], a **Casa Européia da Fotografia em Paris** (1988-95)[38] e o **Museu de História Natural de Roterdã** (1993-1996)[39] – embora neste último exemplo os grandes esqueletos que caracterizam os museus de história natural estejam abrigados no volume da ampliação, de construção recente, e não no edifício preexistente.

Figura 41 (acima): Vista externa do Museu Picasso em Paris (fonte: www.musee-picasso.fr)

Figura 43 (acima): Vista externa do Museu Thyssen-Bornemisza em Madri (fonte: www.archinform.net)

Figura 45 (acima): Vista externa da Casa Européia da Fotografia em Paris (fonte: www.insecula.com)

Figura 42 (abaixo): Vista de uma das salas de exposição do Museu Picasso em Paris (fonte: www.musee-picasso.fr)

Figura 44 (abaixo): Vista de uma das salas de exposição do Museu Thyssen-Bornemisza em Madri (fonte: www.esmadrid.com)

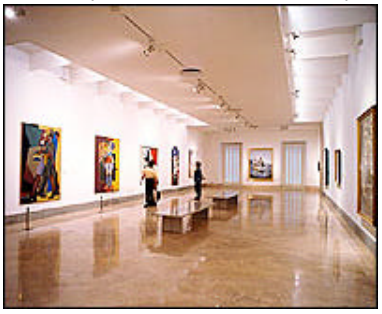


Figura 46 (abaixo): Vista externa do Museu de História Natural de Roterdã (foto realizada pelo autor, out./2004)

No Brasil, podemos encontrar exemplos deste tipo de adaptação nas últimas décadas, como o **Paço Imperial** (1982-85)[40] e o **Centro de Arquitetura e Urbanismo** (1993-97)[41], ambos no Rio de Janeiro. Atualmente encontra-se em

[37] Cf. Ficha ESP 012.
[38] Cf. Ficha FRA 020.
[39] Cf. Ficha HOL 005.
[40] Cf. Ficha BRA 028.
[41] Cf. Ficha BRA 046.

execução o **Museu Rodin de Salvador**[42], em que um palacete eclético tombado, localizado no bairro da Graça, está sendo adaptado para abrigar um museu dedicado às obras do escultor francês.

Figura 47 (acima):
Vista externa do Paço Imperial no Rio de Janeiro
(fonte:SEGAWA, 1988)

Figura 49 (acima): Fachada do palacete que abrigará o Museu Rodin de Salvador
(fonte: FIGUEROLA, 2003)

Figura 50 (acima): Vista externa do Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro
(fonte: SOUSA, 1998a)

Figura 48 (à esq.): Vista da nova escada do Paço Imperial no Rio de Janeiro
(fonte: SEGAWA, 1988)

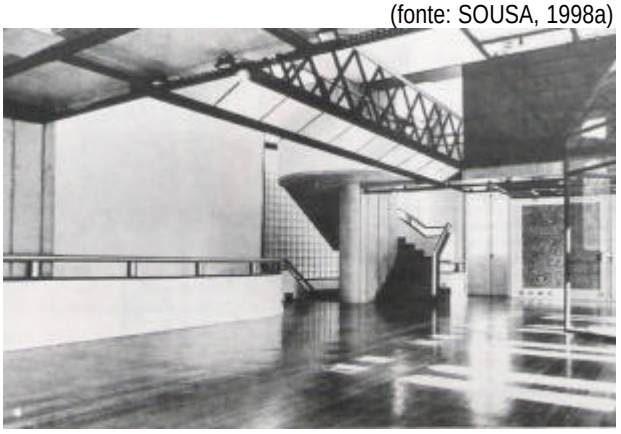


Figura 51 (à dir.):
Vista do espaço interno do Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro
(fonte: SOUSA, 1998a)

Outros edifícios que vêm se prestando com bastante freqüência à adaptação em museus são os conventos e hospitais, que aqui apresentamos agrupados devido à semelhança tipológica. Exemplos de adaptações de conventos e hospitais históricos em museus e centros de cultura podem ser encontrados em diversas cidades do européias e americanas: o **Museu Alemão do Aço em Solingen** (1978-82) e o **Museu da Pré-História em Frankfurt** (1980-89), ambos na Alemanha; o **Centro de Arte Santa Mônica em Barcelona** (1985-89), o **Centro de Arte Reina Sofia em Madri** (1980-88)[43] e o **Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona** (1990-93)[44], na Espanha; o **Centro Cultural Recoleta em Buenos Aires** (1979-84)[45]; e o **Museu Nacional do Convento de Santa Catarina em Utrecht** (2000), na Holanda.

[42] Cf. Ficha BRA 058.
[43] Cf. Ficha ESP 029.
[44] Cf. Ficha ESP 015.

Figura 52 (à esq.): Vista geral do Museu Alemão do Aço em Solingen (fonte: www.darc.de)

Figura 53 (à dir.): Vista geral do Museu da Pré-História em Frankfurt (fonte: web02.city-map.de)

Figura 54 (à esq.): Vista geral do Centro de Arte Reina Sofia em Madri (fonte: www.aviewoncities.com)

Figura 55 (à dir.): Vista do pátio interno do Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona (fonte: www.diba.es)

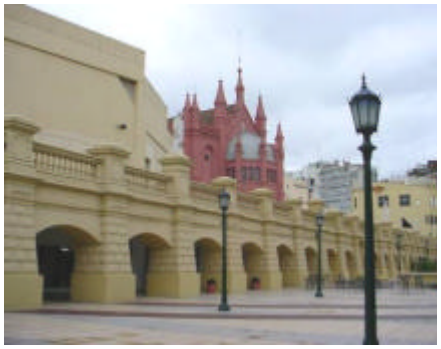


Figura 56 (à esq.): Vista geral do Centro Cultural Recoleta em Buenos Aires (foto realizada pelo autor, ago./2003)

Figura 57 (à dir.): Vista geral do Museu Nacional do Convento Santa Catarina em Utrecht (foto realizada pelo autor, out./2004)

No que diz respeito ao Brasil, podemos encontrar ressonâncias – ainda que tímidas, - da escola italiana na primeira intervenção moderna de adaptação de um convento em museu, realizada em Salvador: estamos nos referindo ao **Museu de Arte Sacra** (1956-59)[46], projeto de Wladimir Alves de Souza. Segundo Paulo Ormindo de Azevedo, à "primeira intervenção feita na Bahia rompendo com a tradição de mumificação de monumentos foi a Conversão do Convento de Santa Teresa em museu capaz de reunir de forma didática e segura as riquíssimas coleções de arte sacra da arquidiocese da Bahia" (AZEVEDO, 1993: 40). Conforme Azevedo, o projeto realizado por Wladimir Alves de Souza de adaptação do antigo Convento de Santa Teresa, um edifício do século XVII, em Museu de Arte Sacra "se caracterizou por atitudes corajosas, como a liberação do convento seiscentista de anexos sem

[45] Cf. Ficha ARG 002.
[46] Cf. Ficha BRA 011.

mérito arquitetônico e a dessacralização da igreja e sua transformação em auditório para performances" (*ibid*.: 41).

Figura 58: Vista da fachada do Museu de Arte Sacra no Convento de Santa Teresa em Salvador (fonte: MAIA, 1987)

Figura 59: Vista de uma das galerias de exposição do Museu de Arte Sacra no Convento de Santa Teresa em Salvador (fonte: MAIA, 1987)

Porém a intervenção de adaptação de um edifício histórico em museu que se aproximará mais claramente e de maneira mais clara da escola museográfica italiana – ainda que impregnada de uma visão particular da cultura brasileira – será o **Museu de Arte Popular no Solar do Unhão** (1961-63)[47], por Lina Bo Bardi.

O Conjunto do Unhão é constituído por diversas edificações, incluindo o solar (séc. XVII), a capela, a senzala e alguns galpões e, embora não se estivesse dentro dos limites do Conjunto Arquitetônico, Urbanístico e Paisagístico do Centro Histórico de Salvador declarado patrimônio nacional em 1959, se encontrava sob proteção do IPHAN desde 1943, quando fora individualmente tombado.

O projeto da Avenida do Contorno, ligando os bairros do Comércio e Barra, indicava em seu traçado original de 1959 a construção de uma das pistas passando entre o solar e a capela do Conjunto do Unhão, enquanto a outra pista destruía o aqueduto e a fonte que compõem o conjunto. As reações contrárias aparecidas na imprensa levaram Diógenes Rebouças a sugerir um novo traçado, poupando assim o Conjunto do Unhão da total descaracterização.

Na intervenção que realizou no Conjunto do Unhão, Lina se utilizou da teoria do restauro crítico, desenvolvida na Itália a partir do final da Segunda Guerra Mundial e pouco difundido no Brasil do início dos anos 1960. Como vimos na introdução deste

[47] Cf. Ficha BRA 015.

trabalho, o restauro crítico se baseia na idéia de que é impossível intervir em um monumento arquitetônico sem realizar escolhas críticas precisas, identificando e recuperando aqueles elementos ou características que lhe conferem o valor de obra de arte, ainda que em alguns casos estas escolhas críticas ocorram em detrimento do seu valor histórico:

> [Segundo a teoria do restauro crítico] O restaurador, frente à obra de arte, deve atuar recuperando a sua imagem unitária e expressiva mesmo que implique no sacrifício de acréscimos de notável valor formal e documental. Igualmente, se a forma encontra-se interrompida por acréscimos, por lacunas, é possível completar a unidade da obra com a inserção de novo elementos no lugar daqueles faltantes. (BELLINI, 1979: 52)

Desta forma, Lina não se intimida em modificar deliberadamente determinadas características "consolidadas" do conjunto do Unhão, revestindo as paredes externas de algumas edificações com um reboco chapiscado e utilizando seixos rolados e pedras no piso do pátio que articula os principais edifícios do conjunto. Segundo Ana Carolina Bierrenbach, a principal preocupação de Lina foi preservar as características fundamentais das edificações que compõem o conjunto: a amplitude dos espaços e o seu aspecto rústico (BIERRENBACH, 2001: 73).

Figura 60: Vista geral do Conjunto do Unhão em Salvador, após a intervenção realizada por Lina Bo Bardi (fonte: BARDI & FERRAZ, 1996)

Figura 61: Vista do Solar do Unhão em Salvador em 1963, logo após a intervenção realizada por Lina Bo Bardi (fonte: BARDI & FERRAZ, 1996)

É seguindo estes princípios que Lina simplifica o desenho das esquadrias e as pinta de vermelho, desenha divisórias treliçadas para subdividir os grandes espaços do interior dos edifícios e, principalmente, desenha uma monumental escada no interior da casa grande. A casa grande é, juntamente com a Igreja, o edifício mais nobre do conjunto e possui três pavimentos, sendo o térreo e o subsolo construídos no século XVII. Lina preserva na sua intervenção a volumetria da casa, inclusive o pavimento construído mais recentemente. A principal alteração realizada por Lina na

configuração externa da casa grande é a janela que ela abre sobre a entrada principal. Na igreja, Lina elimina o alpendre construído no século XIX e outras construções adjacentes.

A imponente – e ao mesmo tempo rústica – escada em madeira que Lina constrói no interior do solar, em substituição à escada até então existente, é desenhada tendo como referência os encaixes dos carros de bois. As suas dimensões, em um edifício cujos pavimentos são formados por grandes espaços contínuos, tornam-na um elemento marcante e definidor do espaço interno do solar.

Figura 62: Vista do interior de um dos pavilhões industriais restaurados por Lina Bo Bardi no Conjunto do Unhão em Salvador (fonte: BARDI & FERRAZ, 1996)

Figura 63: Vista da escada projetada por Lina Bo Bardi no interior do Solar do Unhão em Salvador (fonte: BARDI & FERRAZ, 1996)

Desta forma, a intervenção de Lina na Quinta do Unhão, em lugar de pretender recuperar a configuração e as características originais do conjunto, restaurando a aparência do século XVII, incorpora também as modificações realizadas no edifício, entendido em toda a sua complexidade histórica, aí incluídas as demais funções industriais e agrícolas que ele desempenhou ao longo dos séculos. Assim, os equipamentos industriais existentes no conjunto – monta-cargas, guindaste, trilhos e os galpões construídos no século XIX – são preservados e restaurados:

> O Conjunto do Unhão é importante por representar um dos primeiros exemplos (se não o 1º) de Arqueologia Industrial, isto é: uma restauração não somente limitada à recuperação até o século XVIII, mas uma recuperação dedicada também à documentação do 'trabalho' e de um território, neste caso, uma 'fábrica' do começo do século XIX. O conjunto do Unhão é uma antecipação dos princípios de restauração fixados posteriormente em campo internacional pela Carta de Veneza (1964-65). (BARDI, s/d/).

Portanto, o projeto de Lina para o Solar do Unhão significou também uma atitude precursora no Brasil no que diz respeito a outro aspecto: a conservação de edifícios

industriais e sua adaptação a novos usos, o que nos introduz à outra grande vertente tipológica nos projetos de reciclagem contemporâneos, que corresponde àquilo que se convencionou chamar de patrimônio industrial. Fábricas, usinas, armazéns, mercados, galerias, estações ferroviárias e outros edifícios construídos a partir da segunda metade do século XIX e caracterizados pelos grandes vãos cobertos e pelas novas técnicas construtivas baseadas na estrutura metálica e no concreto passaram a ser reconhecidos como patrimônio apenas nas últimas décadas, no que Françoise Choay chama de "*expansão tipológica* do patrimônio histórico" (CHOAY, 2001: 209).

Esta inclusão no rol de bens patrimoniais de uma arquitetura relativamente recente e até bem pouco tempo considerada apenas pelo seu valor utilitário ocorreu principalmente a partir de polêmicas como aquela suscitada pela decisão, ocorrida em 1959 e levada a cabo apenas entre 1972 e 1973, de demolir os pavilhões construídos por Baltard em meados do século XIX para o Mercado de Les Halles, em Paris.

No nosso levantamento, de um total de 115 exemplos de adaptação a novos usos de edifícios históricos com as mais diversas tipologias, identificamos 45 intervenções (39% do total) realizadas em edifícios que podem ser identificados como exemplares de patrimônio industrial[48]. Estes edifícios, devido aos grandes vãos que os caracterizam, podem ser facilmente adaptados aos mais diferentes usos – nem sempre, porém, sem que se comprometa a leitura da sua espacialidade original.

Coincidentemente, não são poucos os casos de transformação destes edifícios em museus e centros de cultura: foram localizadas 22 intervenções com estas características. Por exemplo, fábricas dos mais diferentes tipos vêm sendo convertidas em museus desde a década de 1970. No caso do **Museu de Arte de San Antonio, nos Estados Unidos** (1970-77), e do **Museu de Arte Contemporânea de Roma** (1996-99)[49] são antigas cervejarias desocupadas; no caso da **Tate Modern de Londres** (1995-2000)[50], uma usina de energia de meados do século XX. Em Barcelona, a **Fundação Antoni Tàpies** (1986-90)[51], foi instalada

[48] Cf. Tabela II.
[49] Cf. Ficha ITA 035.
[50] Cf. Ficha GBR 009.
[51] Cf. Ficha ESP 006.

no edifício de uma antiga editora, e o **Centro Cultural da Fundação La Caixa** (1988-2002)[52] na fábrica de tecidos Casaramona – ambos os edifícios originais obras de mestres do chamado *modernismo catalão.*[53]

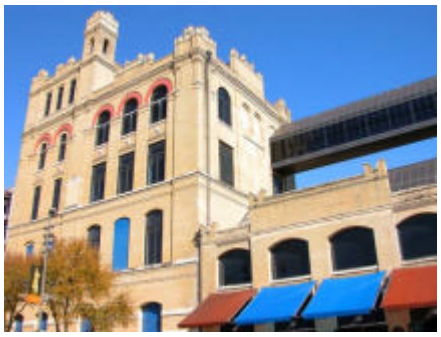


Figura 64 (à esq.): Vista do Museu de Arte de San Antonio (fonte: www.darc.de)

Figura 65 (à dir.): Vista geral do Museu de Arte Contemporânea de Roma (fonte: web02.city-map.de)

Figura 66 (à esq.): Vista geral da Galeria Tate de Arte Moderna em Londres (fonte: www.aviewoncities.com)

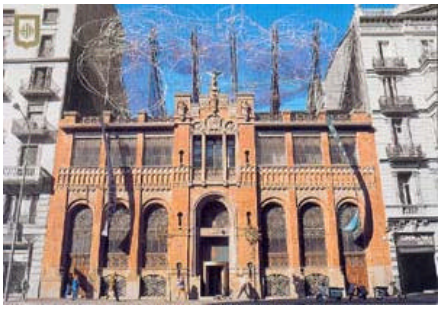


Figura 67 (à dir.): Vista geral da Fundação Antoni Tàpies em Barcelona (fonte: www.museen-in-europa.org)

Figura 68 (à esq.): Vista geral do CaixaFòrum em Barcelona (fonte: www.archiseek.com)

Figura 69 (à dir.): Vista do ingresso do Centro Cultural La Caixa em Barcelona (fonte: www.archiseek.com)

Estações ferroviárias e mercados abandonados também têm sido adaptados com freqüência em espaços culturais. No primeiro caso, o exemplo mais significativo é certamente o **Museu d'Orsay em Paris** (1979-86)[54], na antiga Estação Ferroviária d'Orsay cuja declaração como Patrimônio Histórico francês em 1978 é conseqüência direta da valorização da arquitetura industrial provocada pela demolição do Mercado de Les Halles. Outros exemplos de grande importância para as cidades em que se encontram, e certamente decorrentes da repercussão do Museu d'Orsay, são o

[52] Cf. Ficha ESP 025.
[53] Lluis Domènech i Montaner e Josep Puig i Cadafalch, respectivamente.
[54] Cf. Ficha FRA 003.

Centro Cultural Estação Mapocho em Santiago do Chile (1991-94)[55] e o **Museu da Atualidade na Estação Hamburguesa de Berlim** (1990-97)[56].

Figura 70 (à esq.): Vista geral do Museu d'Orsay em Paris (fonte: www.insecula.com)

Figura 71 (à dir.): Vista geral do interior do Museu d'Orsay em Paris (fonte: www.insecula.com)

Figura 72 (à esq.): Vista geral do Centro Cultural Estação Mapocho em Santiago do Chile (fonte: www.chile.no)

Figura 73 (à dir.): Vista geral do interior do Centro Cultural Estação Mapocho em Santiago do Chile (fonte: www.cesmec.cl)

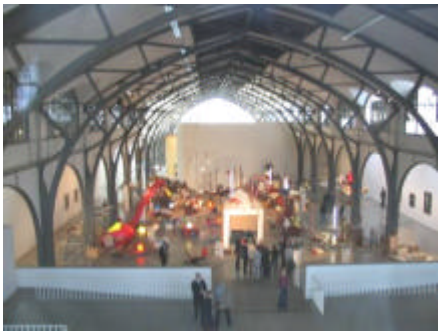


Figura 74 (à dir.): Vista geral do interior do Museu da Atualidade em Berlim (foto realizada pelo autor, out./2004)

Figura 75 (à esq.): Vista geral do Museu da Atualidade em Berlim (foto realizada pelo autor, out./2004)

No caso de mercados adaptados em centros culturais, são de grande relevância as intervenções nos **Mercados General Paz, San Vicente e Alta Córdoba** (1980-85)[57], centros culturais de bairro idealizados e projetados por Miguel Angel Roca na cidade argentina de Córdoba, além do **Deichtorhallen de Hamburgo** (1983-88).

Muitos mercados construídos com estrutura metálica no final do século XIX e início do século XX vêm sendo adaptados também em centros comerciais sofisticados. Dois dos mais importantes *shopping centers* de Buenos Aires são adaptações de antigos mercados de abastecimento: o **Patio Bullrich** (1987-88) e o **Shopping Abasto de Buenos Aires** (1998). Já o **Mercado de Billingsgate em Londres**

[55] Cf. Ficha CHI 003.
[56] Cf. Ficha ALE 016.
[57] Cf. Ficha ARG 003.

(1985-88)[58] foi salvo da demolição ao ser convertido na bolsa de títulos do banco Citybank.

Figura 76 (à esq.): Vista geral do Centro Cultural no Mercado General Paz em Córdoba (fonte:TAYLOR, 1992)

Figura 77 (à dir.): Vista geral do Centro Cultural no Mercado San Vicente em Córdoba (fonte: TAYLOR, 1992)

Figura 78 (à dir.): Vista do Centro Cultural no Mercado Alta Cordoba em Córdoba (fonte: TAYLOR, 1992)

Figura 79 (à esq.): Vista geral do Deichtorhallen de Hamburgo (fonte: www.diegegenwart.de)

Figura 80 (à dir.): Vista do geral do Patio Bullrich em Buenos Aires (fonte: www.argentinaturistica.com)

Figura 81 (à esq.): Vista geral do Shopping Abasto de Buenos Aires (fonte: www.msgsss.com.ar)

Figura 82 (à dir.): Vista geral do Mercado de Billingsgate em Londres (fonte: www.richardrogers.co.uk)

Fábricas, armazéns e silos também construídos nos últimos 150 anos têm sido reciclados em apartamentos, comércios e outros usos. Em Buenos Aires, o escritório MSGSSS, um dos mais importantes da Argentina, converteu em apartamentos tanto os antigos **Silos Minetti em Dorrego** (1993) quanto a antiga fábrica de automóveis da Chrysler, o **Palacio Alcorta** (1998). Ainda na Argentina, antigas fábricas são transformadas em centros universitários, como na **Universidad Nacional de**

[58] Cf. Ficha GBR 005.

Quilmes (1992-97), e em centros comerciais, como no **Shopping Center Solar de la Abadia** (1995).

Figura 83 (à dir.): Vista do pátio central do Palacio Alcorta adaptado em apartamentos, em Buenos Aires (fonte: www.msgsss.com.ar)

Figura 84 (à esq.): Vista dos Silos de Dorrego adaptados em apartamentos, em Buenos Aires (fonte: www.ahfsa.com.ar)

Figura 85 (à dir.): Vista geral do Shopping Center Solar de la Abadia em Buenos Aires (fonte: www.paseobaires.com.ar)

O mesmo ocorre em diversos países europeus. Da antiga fábrica de máquinas Stock em Berlim, de 1903, que é adaptada em **Centro de Arquitetura Alemã** (1994-96)[59], um conjunto de escritórios de arquitetos e a sede da BDA (Associação de Arquitetos da Alemanha), ao projeto da **Universidade Pompeu Fabra em Barcelona** (1992-2000)[60], em antigos armazéns militares abandonados, passando ainda pela adaptação do **Arsenal Militar de Metz, na França** (1983-89) em teatro municipal, os grandes edifícios industriais e galpões do século XIX e do início do século XX tem sido reciclados de maneira bastante versátil.

Figura 86 (à esq.): Vista geral do Centro de Arquitetura Alemã em Berlim (fonte: www.archinform.net)

Figura 87 (à esq.): Vista geral da Universidade Pompeu Fabra em Barcelona (fonte: www.mbmarquitectes.com)

Figura 88 (acima): Vista geral do Teatro L'Arsenal em Metz (fonte: http://archiguide.free.fr)

[59] Cf. Ficha ALE 015.
[60] Cf. Ficha ESP 024.

Algumas das mais significativas intervenções sobre o patrimônio industrial, contudo, dizem respeito aos projetos de requalificação urbana realizados, a partir da década de 1980, em grandes complexos industriais desativados, cujos edifícios são adaptados em um mix de usos complexo, criando em um período muito curto verdadeiros bairros novos dentro da cidade existente:

> A tecnologia em rápida mudança e a maior mobilidade correspondente do capital transformaram as paisagens industriais do final do século XX em toda a Europa e nas Américas. Em seu rastro fica uma ceifa de estruturas abandonadas e sem uso anteriormente ocupadas pela indústria pesada [...]. Quando a indústria pesada e as grandes empresas fugiram das áreas urbanas para locais menos caros, as cidades encorajaram investidores privados ou a eles se aliaram para transformar prédios vazios em fontes de receita privada e pública. [...] Em sua maior parte, essas iniciativas fizeram parte de estratégias mais amplas de revitalização, que consistem basicamente na substituição de famílias pobres ou operárias por profissionais urbanos em ascensão social em zonas de armazéns, indústrias ou áreas decadentes dos centros das cidades. (GHIRARDO, 2002: 202-204).

Nem mesmo a Itália, com todo o seu patrimônio arquitetônico muitas vezes secular vêm escapando desta tendência de revalorização do patrimônio arquitetônico de caráter industrial e de construção relativamente recente. Um dos exemplos europeus mais bem sucedidos deste tipo de intervenção é a transformação do **Complexo da FIAT Lingotto em Turim, Itália** (1983-2003)[61]. O projeto, desenvolvido por Renzo Piano, criou na antiga fábrica de automóveis da FIAT, construída a partir da década de 1910 e marco da arquitetura moderna, um complexo de 250.000 m^2 que inclui desde os escritórios da FIAT até o departamento de engenharia automobilística da Universidade de Turim, além de um centro comercial, um centro de convenções, um hotel de luxo e uma complexo de salas de cinema com 2.600 assentos. Contemporaneamente, em Veneza, na **área da antiga fábrica de relógios Junghans** (1996-2002)[62], foram construídos uma série de edifícios residenciais, além, é claro, da reciclagem dos armazéns existentes em apartamentos.

As requalificações de zonas portuárias possibilitaram a reciclagem de galpões e moinhos em diversos novos usos. Em Puerto Madero, o antigo porto fluvial de Buenos Aires, o projeto urbanístico incluiu, além da criação de um importante

[61] Cf. Ficha ITA 032.
[62] Cf. Ficha ITA 031.

espaço público de lazer nos antigos cais, a transformação dos treze armazéns existentes em edifícios de uso misto, quase sempre abrigando restaurantes e lanchonetes no térreo e escritórios nos demais pavimentos, além de estacionamentos construídos em pavimentos subterrâneos. Os **armazéns nº 7 e 14** (1994-97)[63] foram transformados em habitação, com a criação de pátios internos ao grande volume do galpão, de forma a melhorar a habitabilidade do edifício. Por outro lado, os **armazéns nº 9, 10 e 11** (1994-98)[64] foram adaptados em campus da Universidad Católica Argentina.

Em Puerto Madero, é interessante observar as distintas soluções encontradas pelos diferentes arquitetos para cada um dos galpões, mesmo ao se defrontar com programas semelhantes. Mais recentemente e do outro lado do rio, no Dique 2, o destaque é a conversão de um antigo moinho de farinha de 1902, o **El Porteño Building** (2000-04), em um hotel e habitações de alto luxo pelo famoso designer e arquiteto francês Philippe Starck .

Figura 89 (à esq.): Vista da cobertura do edifício principal da área Lingotto em Turim (fonte: www.rpbw.com)

Figura 90 (à dir.): Vista da intervenção realizada na antiga área industrial Junghans em Veneza (fonte: www.zucchiarchitetti.com)

Figura 91 (à dir.): Vista do ingresso do Armazém nº 9 de Puerto Madero em Buenos Aires (foto realizada pelo autor, ago./2003)

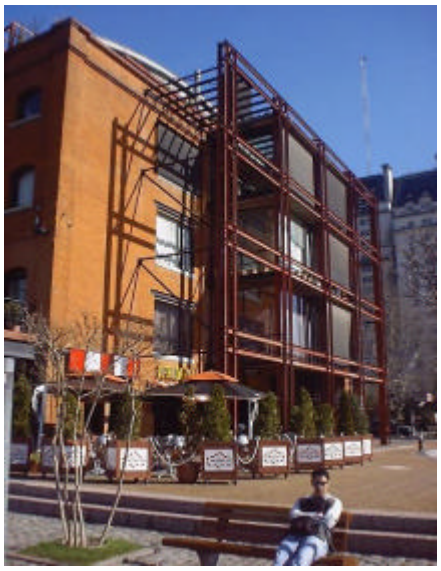


Figura 92 (à dir.): Vista do El Porteño Building em Puerto Madero, Buenos Aires (fonte: www.puertomadero.com)

Figura 93 (à esq.): Vista parcial do Armazém nº 7 de Puerto Madero em Buenos Aires (fonte: www.rpbw.com)

[63] Cf. Ficha ARG 007.
[64] Cf. Ficha ARG 007.

Processo semelhante é o que ocorre em alguns dos principais portos europeus, como o de Roterdã na Holanda e o de Gênova na Itália. No caso holandês, antigos armazéns como o **De Vijf Werelddelen** (1997) são transformados em apartamentos, abrigando um supermercado e outros espaços comerciais no pavimento térreo. Ao mesmo tempo, a antiga sede da HAL – Holland-Amerika Lijn, a companhia marítima que fazia a ligação entre Roterdã e Nova York, construída em 1901, é convertida no luxuoso **Hotel New York** (1993)[65].

Já em Gênova, a decisão de comemorar o quinto centenário da descoberta da América por Cristóvão Colombo durante o verão de 1992 conduziu a uma grande intervenção idealizada por Renzo Piano de **Requalificação do Porto Antigo em centro de lazer** (1985-92) para os iates de luxo que navegam pelo Mar Mediterrâneo. Assim, além de inserir no cais do porto novas arquiteturas como o Bigo – uma estrutura que remete às velas das embarcações e suporta um elevador panorâmico – e um grande aquário, o projeto desenvolvido por Renzo Piano passou pela adaptação do velho armazém de algodão em espaços destinados a exposições temporárias e comércio de luxo.

Figura 94 (à esq.): Vista do Entrepot De Vijf Werelddelen em Kop van Zuid, Roterdã (fonte: www.aivp.org)

Figura 95 (à dir.): Vista geral do Hotel New York em Kop van Zuid, Roterdã (foto realizada pelo autor, out./2004)

Figura 96 (à esq.): Vista geral do Porto Antigo de Gênova (foto realizada pelo autor, out./2004)

De grande porte também é a intervenção que vêm sendo denominada de **Cidade do Gasômetro em Viena** (1995-2001)[66]. No interior dos quatro edifícios cilíndricos, construídos nos últimos anos do século XIX e desocupados desde 1986, foram

[65] Cf. Ficha HOL 003.
[66] Cf. Ficha AUS 007.

construídos edifícios de apartamentos e de escritórios, além de um centro de convenções com capacidade para 4.200 pessoas, doze salas de cinema e um centro comercial com 22.000 m^2 que perpassa todo o conjunto no nível da rua. Os projetos de autoria de Jean Nouvel, Coop Himmelb(l)au, Manfred Wehdorn e Wilhelm Holzbauer foram selecionados através de um concurso internacional, e os arquitetos do Coop Himmelb(l)au são os únicos a propor um novo volume, anexo ao cilindro de 1899. O total de 615 apartamentos, 78 unidades residenciais para estudantes com 247 leitos e 11.000 m^2 de escritórios transformam o antigo gasômetro em uma verdadeira cidade autônoma dentro da capital austríaca.

Figura 97 (à esq.):
Vista aérea das obras da Cidade do Gasômetro em Viena
(fonte: www.gasometer.at)

Figuras 98 a 101 (abaixo, da esq. para dir.):
Perspectivas esquemáticas dos projetos desenvolvidos para os gasômetros A (Jean Nouvel), B (Coop Himmelblau), C (Manfred Wehdorn) e D (Wilhelm Holzbauer)
(fonte: www.arcspace.com)

No Brasil, após a conversão do Conjunto do Unhão em Museu de Arte Popular por Lina Bo Bardi nos anos 1960, se seguiram diversos outros casos de adaptação do patrimônio industrial em centros culturais, como o **Teatro Paiol em Curitiba** (1971)[67], em um antigo paiol de pólvora; o **SESC Pompéia em São Paulo** (1977-86)[68], projeto em que Lina Bo Bardi adapta uma antiga fábrica de tambores em centro de lazer e de cultura; e o **Shopping Cultural Fundição Progresso no Rio de**

[67] Cf. Ficha BRA 017.
[68] Cf. Ficha BRA 030.

Janeiro (1987-89)[69], em que uma fundição desativada é transformada em um centro de produção cultural e cada de espetáculos.

Figura 102 (à esq.): Vista geral do Teatro Paiol em Curitiba (fonte: MOURA, 1992)

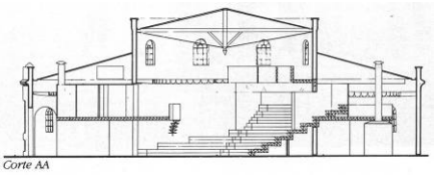


Figura 103 (à dir .): Corte do Teatro Paiol em Curitiba (fonte: MOURA, 1992)

Figura 104 (à esq.): Vista geral do SESC Pompéia em São Paulo (fonte: SEGAWA, 1988)

Figura 105 (à dir .): Vista do interior de um dos galpões do SESC Pompéia em São Paulo (fonte: SEGAWA, 1988)

Figura 106 (à esq.): Vista geral do Shopping Cultural Fundição Progresso no Rio de Janeiro (fonte: MOURA, 1989)

Figura 107 (à dir.): Vista do interior do Shopping Cultural Fundição Progresso no Rio de Janeiro (fonte: MOURA, 1989)

Figura 108 (à esq.): Vista geral do Centro Cultural Dannemann em São Félix (foto realizada pelo autor, ago./2005)

Figura 109 (à dir.): Vista do pátio interno do Centro Cultural Dannemann em São Félix (fonte: AZEVEDO, 1991)

Figura 110 (à esq.): Vista do Memorial da Imigração Japonesa em Registro, SP (fonte: CORBIOLI, 2002)

Figura 111 (à dir.): Vista interna do Memorial da Imigração Japonesa em Registro, SP (fonte: CORBIOLI, 2002)

[69] Cf. Ficha BRA 037.

Nos últimos vinte anos este processo de requalificação do patrimônio industrial deixou de se limitar às principais capitais brasileiras e passou a ocorrer também em pequenas cidades do interior, o que pode ser comprovado com exemplos como o **Centro Cultural Dannemann em São Félix, Bahia** (1987-89)[70] e o **Memorial da Imigração Japonesa em Registro, São Paulo** (1997-2002)[71].

Além dos novos museus instalados em edifícios históricos e da conversão de exemplares do patrimônio industrial em empreendimentos voltados para os mais diversos usos, uma terceira vertente bastante difundida nas última três décadas tem sido a adaptação de edifícios históricos em hotéis e pousadas[72]. Pelo menos desde a década de 1970, em diversos países latino-americanos e da Europa cristã, antigos mosteiros e conventos vêm sendo convertidos em hotéis e pousadas de luxo. Há exemplos importantes no México (**Hotel Camino Real de Oaxaca**, 1972), na Espanha (**Hotel de la Reconquista em Oviedo**, 1973)[73] e no Peru (**Hotel Monasterio Orient Express em Cuzco**, 1992-97).

Figura 112:
Vista do claustro do Hotel Camino Real de Oaxaca no México (fonte: www.camino-real-oaxaca.com)

Figura 113:
Vista geral do Hotel de la Reconquista em Oviedo na Espanha
(fonte: www.guidesdecharme.com)

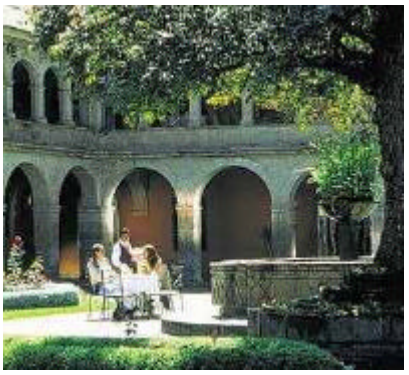


Figura 114:
Vista do claustro do Hotel Monasterio Orient Express em Cuzco no Peru
(fonte: www.expedia8.com)

Em Portugal, desde os anos 1950 a ENATUR (Empresa Nacional de Turismo) recicla monumentos históricos significativos – quase sempre conventos e castelos – nas chamadas "Pousadas de Portugal". Alguns dos mais importantes arquitetos portugueses contemporâneos realizaram, para a Enatur, intervenções de adaptação e ampliação de conventos desocupados em pousadas desta rede, como Fernando

[70] Cf. Ficha BRA 039. Trata-se, contudo, da apropriação de um antigo armazém de fumo do qual restava somente a fachada principal.
[71] Cf. Ficha BRA 055.
[72] Cf. Tabela III.
[73] Cf. ficha ESP 003.

Távora (**Pousada de Santa Marinha da Costa em Guimarães**, 1972-85)[74], João Luís Carrilho da Graça (**Pousada Flor da Rosa em Crato**, 1990-95), Eduardo Souto de Moura (**Pousada de Santa Maria do Bouro em Amares**, 1989-97)[75] e José Paulo dos Santos (**Pousada Nossa Senhora da Assunção em Arraiolos**, 1993-99)[76]. Quase todas estas intervenções têm em comum o fato de conservarem os antigos mosteiros não apenas no que se refere aos seus aspectos externos, como também nas características materiais e espaciais do interior dos conventos. Mesmo as ampliações realizadas de forma a atender às exigências do programa de um hotel de luxo ocorrem de maneira respeitosa e buscando alterar o menos possível a aparência geral do monumento.

Figura 115 :
Vista geral da Pousada de
Santa Marinha da Costa em Guimarães
(fonte: TRIGUEIROS, 1993)

Figura 116 :
Vista geral da Pousada de Santa Maria do Bouro em Amares
(fonte: CANNATÀ & FERNANDES, 1999)

Em Barcelona, durante o processo de transformação urbana iniciado nos anos 1980, tendo como objetivo preparar a cidade para os Jogos Olímpicos de 1992, diversos palacetes do Ensanche, construídos na segunda metade do século XIX, foram reciclados em hotéis de quatro ou cinco estrelas, quase sempre com o acréscimo de alguns pavimentos e a substituição da cobertura original por um terraço-jardim com piscina, de forma a ampliar a estrutura hoteleira da cidade[77]. Dentre os diversos hotéis surgidos neste âmbito, todos inaugurados entre 1990 e 1992, poucos preservaram o interior original, como o **Hotel St. Moritz** (em um palacete tombado, inaugurado em 1883)[78], enquanto a maioria criou hotéis absolutamente modernos por detrás das fachadas do século XIX, como o **Gran Hotel Havana Silken** (na Casa

[74] Cf. Ficha POR 001.
[75] Cf. Ficha POR 006.
[76] Uma interessante análise comparativa destas quatro intervenções é apresentada por Sanjust (2004).
[77] Alguns dos exemplos mais importantes de adaptação dos palacetes do Ensanche barcelonês em hotéis são brevemente comentados por González e Lacuesta (1997: 143).
[78] Cf. Ficha ESP 007.

L. Fradera, de 1872)[79], o **Hotel Podium**[80], o **Hotel Condes de Barcelona** (nas Casas Daurella e E. Battlò, construídas na década de 1870)[81] e o **Hotel Claris** (no Palácio Vedruna, construído em 1892)[82].

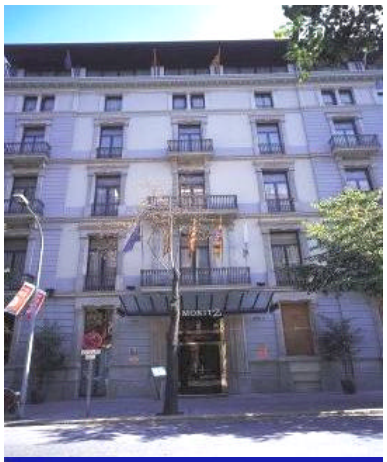


Figura 117 (à esq.): Vista geral do Hotel St. Moritz em Barcelona (fonte: www.holidayapartments.com)

Figura 118 (à dir.): Vista do saguão do Hotel St. Moritz em Barcelona (fonte: www.hcchotels.com)

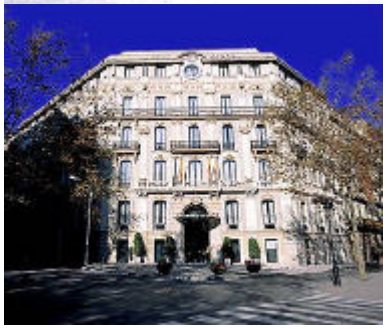


Figura 119 (à esq.): Vista geral do Gran Hotel Havana Silken em Barcelona (fonte: www.expedia.com)

Figura 120 (à dir.): Vista do saguão do Gran Hotel Havana Silken em Barcelona (fonte: www.expedia.com)

Figura 121 (à esq.): Vista geral do Hotel Podium em Barcelona (fonte: www.hotel-rates.com)

Figura 122 (à dir.): Vista do saguão do Hotel Podium em Barcelona (fonte: www.hotel-rates.com)

Figura 123 (à esq.): Vista geral do Hotel Condes de Barcelona (fonte: www.arakea.be)

Figura 124 (à dir.): Vista do saguão do Hotel Condes de Barcelona (fonte: www.bhpremiere.com)

[79] Cf. Ficha ESP 010.
[80] Cf. Ficha ESP 009.
[81] Cf. Ficha ESP 011.
[82] Cf. Ficha ESP 008.

Figura 125 (à esq.): Vista geral do Hotel Claris em Barcelona (fonte: www.slh.com)

Figura 126 (à dir.): Vista do terraço do Hotel Claris em Barcelona (fonte: www.slh.com)

Mais recentemente, dois palacetes projetados por Lluis Domènech i Montaner foram também transformados em hotéis. Enquanto no **Hotel Casa Fuster** (2004)[83] a casa de mesmo nome, inaugurada em 1908, tem preservado não apenas o invólucro como também tem seus espaços nobres, apropriados como *lobby* e restaurante, no **Hotel Taber** (2002)[84] a fachada é totalmente rasgada no pavimento térreo, modificando de maneira bastante agressiva a leitura do edifício desde o nível da rua.

Figura 127: Vista geral do Hotel Casa Fuster em Barcelona (fonte: www.hotelescenter.es)

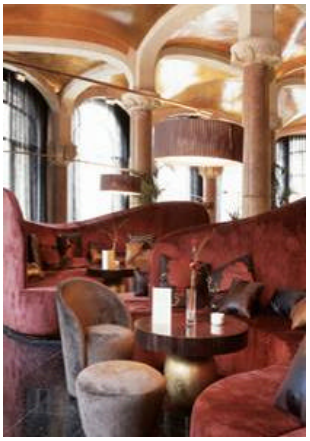


Figura 128: Vista do saguão do Hotel Casa Fuster em Barcelona (fonte: www.notodohoteles.com)

Figura 129: Vista da fachada principal do Hotel Taber em Barcelona (fonte: www.spainbyclick.com)

No Brasil, uma iniciativa pioneira de adaptação de conventos em empreendimentos hoteleiros foi a **Pousada do Convento do Carmo em Salvador** (1979), seguida alguns anos depois pela **Pousada do Convento do Carmo em Cachoeira**, no mesmo estado. Por outro lado, o projeto realizado por Arilda e Sara Cardoso para o **Hotel Catharina Paraguaçu** (1988-93), no bairro do Rio Vermelho em Salvador, constitui-se em um interessante exemplo de adaptação de uma residência urbana em hotel – embora a maior parte dos apartamentos esteja abrigada nos novos volumes anexos.

[83] Cf. Ficha ESP 027.
[84] Cf. Ficha ESP 026.

Figura 130 :
Vista geral do claustro da Pousada do Convento do Carmo de Salvador (fonte: DI MARCO, 1987)

Figura 131:
Vista geral do claustro da Pousada do Convento do Carmo de Cachoeira (foto realizada pelo autor, set./2002)

Figura 132:
Vista geral do Hotel Catharina Paraguaçu em Salvador
(foto cedida pela arq. Arilda Cardoso)

Figura 133:
Vista interna do Hotel Catharina Paraguaçu em Salvador
(foto realizada pelo autor, out./2005)

O que se pode concluir desta análise é que a tipologia do edifício objeto da intervenção cria limitações quanto aos possíveis usos. Porém, mesmo com estas limitações, as possibilidades projetuais são ainda infinitas. As intervenções de adaptação ou reciclagem de monumentos históricos podem sempre variar entre intervenções mais conservadoras, que tentam compreender a lógica espacial e distributiva do edifício, e aquelas mais radicais, que desprezam a espacialidade do edifício em que intervêm, esvaziando-o ou modificando-o de maneira radical. Em boa parte das situações, a decisão entre uma ou outra opção – ou entre as incontáveis posições intermediárias – dependerá dos objetivos do arquiteto – vinculados, evidentemente, às questões de orçamento, interesses específicos do contratante, parâmetros estabelecidos pela legislação e outros aspectos.

TABELA I

ADAPTAÇÃO DE EDIFÍCIOS HISTÓRICOS EM MUSEUS E CENTROS CULTURAIS (em ordem cronológica)

DENOMINAÇÃO	USO ORIGINAL	ARQUITETO(S)	CIDADE	PAÍS	PERÍODO	FICHA
Museu de Palazzo Bianco	Residencial (palácio)	Franco Albini	Gênova	Itália	1950-1951	ITA 003
Museu de Arte Sacra	Religioso (convento)	Vladimir Alves de Souza	Salvador	Brasil	1958-1959	BRA 011
Museu de Palazzo Rosso	Residencial (palácio)	Franco Albini e Franca Helg	Gênova	Itália	1952-1961	ITA 011
Museu de Arte Popular / Museu de Arte Moderna	Industrial (engenho de açúcar)	Lina Bo Bardi	Salvador	Brasil	1962-1963	BRA 015
Museu de Sant'Agostino	Religioso (Convento)	Franco Albini, Franca Helg, Marco Albini e Antonio Piva	Gênova	Itália	1963-1969	ITA 025
Museu de Arte de San Antonio	Industrial (fábrica de cerveja)	Cambridge Seven	San Antonio	Estados Unidos	1970-1977	----------
Centro Cultural Paseo de las Artes	Residencial (conjunto operário)	Miguel Angel Roca	Córdoba	Argentina	1980	----------
Museu Alemão do Aço	Religioso (convento)	Josef Paul Kleihues	Solingen	Alemanha	1978-1982	----------

DENOMINAÇÃO	USO ORIGINAL	ARQUITETO(S)	CIDADE	PAÍS	PERÍODO	FICHA
Museu de Artes Decorativas	Residencial (*villa*)	Richard Meier	Frankfurt	Alemanha	1974-1984	ALE 004
Museu Alemão de Arquitetura	Residencial (*villa*)	O.M. Ungers	Frankfurt	Alemanha	1979-1984	ALE 006
Museu do Cinema Alemão	Residencial (*villa*)	Helge Bofinger	Frankfurt	Alemanha	1979-1984	ALE 007
Centro Cultural Recoleta	Religioso (convento); Hospitalar (asilo)	Clorindo Testa, Jacques Bedel, Luis Benedit	Buenos Aires	Argentina	1979-1984	ARG 002
Museu Nacional Picasso	Residência (palácio)	Roland Simounet	Paris	França	1976-1985	----------
Centros Culturais nos Mercados General Paz, San Vicente e Alta Cordoba	Comercial (Mercado)	Miguel Angel Roca	Córdoba	Argentina	1980-1985	ARG 003
Paço Imperial	Residencial (palácio)	Glauco Campello	Rio Janeiro	Brasil	1983-1985	BRA 028
Museu d'Orsay	Estação Ferroviária	Gae Aulenti e outros	Paris	França	1979-1986	FRA 003
Casa do Benin	Residencial (sobrado)	Lina Bo Bardi	Salvador	Brasil	1986-1987	----------
Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia	Hospitalar	José Luis Iñíguez de Onzoño e Antonio Vászquez de Castro; Ian Ritchie	Madri	Espanha	1980-1988	ESP 029

DENOMINAÇÃO	USO ORIGINAL	ARQUITETO(S)	CIDADE	PAÍS	PERÍODO	FICHA
Deichtorhallen	Comercial (Mercado)	Josef Paul Kleihues; Paul Kahlfeldt	Hamburgo	Alemanha	1983-1988	----------
Centro de Cultura e Museu Hidráulico	Industrial (moinhos)	Juan Navarro Baldeweg	Murcia	Espanha	1984-1988	ESP 005
Museu Americano da Imagem em Movimento	Industrial (estúdios de filmagem)	Gwathmey Siegel & Associates	Nova York	Estados Unidos	1988	----------
Museu da Pré-História	Religioso (convento)	Josef Paul Kleihues	Frankfurt	Alemanha	1980-1989	----------
Centro de Arte Santa Mónica	Religioso (convento)	Albert Viaplana & Helio Piñon	Barcelona	Espanha	1985-1989	----------
Casa França-Brasil	Institucional (Bolsa de Valores)	Gustavo Rocha Peixoto	Rio de Janeiro	Brasil	1985-1989	----------
Shopping Cultural Fundição Progresso	Industrial (fundição)	Marco Antônio Cleto Barboza e José Carlos Fernandes	Rio de Janeiro	Brasil	1987-1989	BRA 037
Centro Cultural Dannemann	Armazenamento (de fumo)	Paulo Ormindo de Azevedo	São Félix	Brasil	1987-1989	BRA 039
Centro Cultural Banco do Brasil	Institucional (Banco do Brasil)	Não identificado(s)	Rio de Janeiro	Brasil	1987-1989	----------

DENOMINAÇÃO	USO ORIGINAL	ARQUITETO(S)	CIDADE	PAÍS	PERÍODO	FICHA
CAPC – Museu de Arte Contemporânea	Armazenamento (de especiarias)	Denis Valode & Jean Pistre	Bordeaux	França	1975-1990	FRA 008
Fundação Antoni Tàpies	Industrial (editora)	Roser Amado Cercos & Lluís Doménech Girbau	Barcelona	Espanha	1986-1990	ESP 006
Casa de Cultural Mario Quintana	Hotel	Flávio Kiefer e Joel Gorski	Porto Alegre	Brasil	1987-1990	----------
Museu Thyssen-Bornemisza	Residencial (palácio)	Rafael Moneo	Madri	Espanha	1989-1992	ESP 012
Museu dos Celtas	Hospitalar	Heinz Tesar	Hallein	Áustria	1991-1992	----------
Museu Xul Solar	Residencial (conjunto de casas)	Pablo Tomás Beitia	Buenos Aires	Argentina	1987-1993	ARG 005
CCCB – Centro de Cultura Contemporânea	Hospício	Albert Viaplana & Helio Piñon	Barcelona	Espanha	1990-1993	ESP 015
Centro Cultural Estação Mapocho	Estação Ferroviária	Teodoro Fernández, Montserrat Palmer e outros	Santiago	Chile	1991-1994	CHI 003
Museu dos Transportes	Alfândega	Eduardo Souto de Moura	Porto	Portugal	1993-1994	----------

DENOMINAÇÃO	USO ORIGINAL	ARQUITETO(S)	CIDADE	PAÍS	PERÍODO	FICHA
Casa Européia da Fotografia	Residência (palácio)	Yves Lion e A. Levitt	Paris	França	1988-1995	FRA 020
Museu de Hüttenberg	Industrial (metalúrgica)	Günther Domenig	Hüttenberg	Áustria	1991-1995	----------
Museu de História Natural	Residencial (*villa*)	Erick van Egeraat	Roterdã	Holanda	1993-1996	HOL 005
Museu da Atualidade	Estação Ferroviária	Josef Paul Kleihues	Berlim	Alemanha	1990-1997	ALE 016
CAU – Centro de Arquitetura e Urbanismo	Residencial (palacete)	Alcides Horácio Azevedo	Rio de Janeiro	Brasil	1993-1997	BRA 046
MACRO – Museu de Arte Contemporânea de Roma	Industrial (fábrica de cerveja)	Não identificado	Roma	Itália	1996-1999	ITA 035
Galeria Tate de Arte Moderna	Industrial (Usina de energia)	Herzog & De Meuron	Londres	Grã-Bretanha	1995-2000	GBR 009
Memorial da Imigração Japonesa	Industrial (engenho de arroz)	Brasil Arquitetura	Registro, SP	Brasil	1999-2000	BRA 055
Museu de Arquitetura	Armazenamento (reservatório de água)	Lauro, Kesselman e outros	Buenos Aires	Argentina	1999-2000	----------

DENOMINAÇÃO	USO ORIGINAL	ARQUITETO(S)	CIDADE	PAÍS	PERÍODO	FICHA
Museu Nacional do Convento de Santa Catarina	Religioso (convento)	Hubert-Jan Henket	Utrecht	Holanda	2000	----------
MQW – Museumsquartier Wien	Estábulos imperiais	Ortner & Ortner	Viena	Áustria	1986-2001	AUS 006
Santander Cultural	Institucional (Banco Santander)	Roberto Loeb	Porto Alegre	Brasil	2001	BRA 054
Caixafòrum – Centro Cultural da Fundação "La Caixa"	Industrial (fábrica de tecidos)	Roberto Luna; Arata Isozaki (entrada)	Barcelona	Espanha	1988-2002	ESP 025
Centro Cultural Érico Veríssimo	Institucional (Cia. de Eletricidade)	Flávio Kiefer	Porto Alegre	Brasil	2001-2002	----------
MAXXI – Museu Nacional das Artes do Século XXI	Militar (caserna)	Zaha Hadid	Roma	Itália	1998-hoje	ITA 036
Museu Rodin	Residencial (palacete)	Brasil Arquitetura	Salvador	Brasil	2002-hoje	BRA 058

TABELA II

ADAPTAÇÃO DO PATRIMÔNIO INDUSTRIAL A NOVOS USOS (em ordem cronológica)

DENOMINAÇÃO	NOVO USO	ARQUITETO(S)	CIDADE	PAÍS	PERÍODO	FICHA
Museu de Arte Popular / Museu de Arte Moderna (antigo engenho de açúcar)	Cultural (museu)	Lina Bo Bardi	Salvador	Brasil	1962-1963	BRA 015
Teatro do Paiol (antigo armazém de pólvora)	Cultural (teatro)	Abraão Aniz Assad	Curitiba	Brasil	1971	BRA 017
Mercado Modelo (antiga alfândega)	Comercial (centro de artesanato)	Arilda Cardoso (1ª); Paulo Ormindo de Azevedo (2ª)	Salvador	Brasil	1971; 1984-1985	BRA 029
Museu de Arte de San Antonio (antiga fábrica)	Cultural (museu)	Cambridge Seven	San Antonio	Estados Unidos	1970-1977	----------
Casa das Retortas (antigo gasômetro)	Institucional (Cia. de Gás)	Paulo Mendes da Rocha	São Paulo	Brasil	1977	----------
SESC Pompéia (antiga fábrica de tambores e geladeiras)	Lazer; Cultural; Esportivo	Lina Bo Bardi e outros	São Paulo	Brasil	1977-1986	BRA 030

DENOMINAÇÃO	NOVO USO	ARQUITETO(S)	CIDADE	PAÍS	PERÍODO	FICHA
Museu d'Orsay (antiga estação ferroviária)	Cultural (museu)	Gae Aulenti e outros	Paris	França	1979-1986	FRA 003
Deichtorhallen (antigo mercado)	Cultural (museu)	Josef Paul Kleihues; Paul Kahlfeldt	Hamburgo	Alemanha	1983-1988	----------
Centro de Cultura e Museu Hidráulico (antigos moinhos)	Cultural (museu)	Juan Navarro Baldeweg	Murcia	Espanha	1984-1988	ESP 005
Mercado de Billingsgate	Institucional privado (Citybank)	Richard Rogers	Londres	Grã-Bretanha	1985-1988	GBR 005
Pátio Bullrich (antigo mercado)	Comercial (shopping center)	Juan Carlos López	Buenos Aires	Argentina	1987-1988	----------
Museu Americano da Imagem em Movimento (antigos estúdios de filmagem)	Cultural (museu)	Gwathmey Siegel & Associates	Nova York	Estados Unidos	1988	----------
L'Arsenal (antigo arsenal militar)	Cultural (teatro)	Ricardo Bofill	Metz	França	1983-1989	----------
Shopping Cultural Fundição Progresso (antiga fundição)	Cultural (museu)	Marco Antônio Cleto Barboza e José Carlos Fernandes	Rio de Janeiro	Brasil	1987-1989	BRA 037

DENOMINAÇÃO	NOVO USO	ARQUITETO(S)	CIDADE	PAÍS	PERÍODO	FICHA
Centro Cultural Dannemann (antigos armazéns de fumo)	Cultural (museu)	Paulo Ormindo de Azevedo	São Félix	Brasil	1987-1989	BRA 039
CAPC – Museu de Arte Contemporânea (antigo armazém de especiarias)	Cultural (museu)	Denis Valode & Jean Pistre	Bordeaux	França	1975-1990	FRA 008
Fundação Antoni Tàpies (antiga editora)	Cultural (museu)	Roser Amado Cercos & Lluís Doménech Girbau	Barcelona	Espanha	1986-1990	ESP 006
DRAC – Diretoria de Assuntos Culturais (antigo armazém de grãos)	Institucional público	Denis Valode & Jean Pistre	Lyon	França	1992	FRA 012
Silos de Dorrego	Residencial	Dujovne, Hirsch, López y Asociados; MSGSSS	Buenos Aires	Argentina	1993	----------
Centro Cultural Estação Mapocho (antiga estação ferroviária)	Cultural (museu)	Teodoro Fernández, Montserrat Palmer, Rodrigo Pérez de Arce, Ramón López	Santiago	Chile	1991-1994	CHI 003
Museu dos Transportes (antiga alfândega)	Cultural (museu)	Eduardo Souto de Moura	Porto	Portugal	1993-1994	----------

DENOMINAÇÃO	NOVO USO	ARQUITETO(S)	CIDADE	PAÍS	PERÍODO	FICHA
Museu de Hüttenberg (antiga indústria metalúrgica)	Cultural (museu)	Günther Domenig	Hüttenberg	Áustria	1991-1995	----------
Shopping Center Solar de la Abadia (antiga fábrica)	Comercial (shopping center)	Bodas, Miani y Angers; Elizalde	Buenos Aires	Argentina	1995	----------
Centro de Arquitetura Alemã (antiga fábrica de máquinas)	Institucional (órgão de classe), comercial	Claus Anderhalten; Assmann, Salomon und Scheidt	Berlim	Alemanha	1994-1996	ALE 015
Museu da Atualidade (antiga estação ferroviária)	Cultural (museu)	Josef Paul Kleihues	Berlim	Alemanha	1990-1997	ALE 016
Docks de Puerto Madero – armazéns portuários de nº 1 a 7 e 12 a 14	Comercial (todos), residencial (Docks 7 e 14)	Diversos	Buenos Aires	Argentina	1992-1997	ARG 007
Universidade Nacional de Quilmes (antiga fábrica)	Educacional (universidade)	Juan Manuel Borthagaray e Mederico Faivre	Buenos Aires	Argentina	1992-1997	----------
Conjunto de Apartamentos “Cinco Continentes” (antigo armazém portuário)	Residencial; comercial	Cepezed	Roterdã	Holanda	1997	----------

DENOMINAÇÃO	NOVO USO	ARQUITETO(S)	CIDADE	PAÍS	PERÍODO	FICHA
Docks de Puerto Madero – armazéns 9 a 11	Educacional (universidade)	Enrique Altuna	Buenos Aires	Argentina	1994-1998	ARG 007
Shopping Center Abasto (antigo mercado)	Comercial (shopping center)	Benjamin Thompson; MSGSSS	Buenos Aires	Argentina	1998	----------
Palácio Alcorta (antiga fábrica de automóveis)	Residencial	MSGSSS	Buenos Aires	Argentina	1998	----------
MACRO – Museu de Arte Contemporânea de Roma (antiga fábrica de cervejas)	Cultural (museu)	Não identificado	Roma	Itália	1996-1999	ITA 035
Universidad Pompeu Fabra (antigos quartéis militares)	Educacional (universidade)	MBM Arquitectes e outros	Barcelona	Espanha	1992-2000	ESP 024
Galeria Tate de Arte Moderna (antiga usina de energia)	Cultural (museu)	Herzog & De Meuron	Londres	Grã-Bretanha	1995-2000	GBR 009
Memorial da Imigração Japonesa (antigo engenho de arroz)	Cultural (museu)	Brasil Arquitetura	Registro, SP	Brasil	1999-2000	BRA 055

DENOMINAÇÃO	NOVO USO	ARQUITETO(S)	CIDADE	PAÍS	PERÍODO	FICHA
MARQ - Museu de Arquitetura (antigo reservatório de água)	Cultural (museu)	Lauro, Kesselman, Becker, Fervenza, Repeto, Pusiol y Schere	Buenos Aires	Argentina	1999-2000	----------
Cidade do Gasômetro	Misto (predominantemente residencial e comercial)	Jean Nouvel, Coop Himmelb(l)au, Manfred Wehdorn e Wilhelm Holzbauer	Viena	Áustria	1995-2001	AUS 007
Edifício Residencial A2-A3 (antiga fábrica de relógios Junghans)	Residencial	Cino Zucchi	Veneza	Itália	1996-2002	ITA 031
Caixafòrum – Centro Cultural da Fundação "La Caixa" (antiga fábrica de tecidos)	Cultural (museu)	Roberto Luna; Arata Isozaki (entrada)	Barcelona	Espanha	1988-2002	ESP 025
Complexo FIAT-Lingotto (antiga fábrica de automóveis)	Misto	Renzo Piano	Turim	Itália	1983-2003	ITA 032
Shopping Center Paço Alfândega (antiga alfândega)	Comercial (shopping center)	Carlos Fernando Pontual; Luciana Menezes	Recife	Brasil	2000-2004	BRA 056

DENOMINAÇÃO	NOVO USO	ARQUITETO(S)	CIDADE	PAÍS	PERÍODO	FICHA
El Porteño Building (antigo moinho de farinha)	Hospedagem / Residencial	Philippe Starck	Buenos Aires	Argentina	2000-2004	----------
Galerie Colbert (antiga galeria comercial)	Institucional (sede de órgãos públicos)	Dominique Pinon e Pascale Kaparis	Paris	França	2002-2005	----------
MAXXI – Museu Nacional das Artes do Século XXI (antiga caserna militar)	Cultural (museu)	Zaha Hadid	Roma	Itália	1998-hoje	ITA 036
Arena de Touros de Barcelona	Cultural (cinemas)	Richard Rogers; Alonso Balaguer	Barcelona	Espanha	2000-hoje	ESP 030

TABELA III

ADAPTAÇÃO DE EDIFÍCIOS HISTÓRICOS EM POUSADAS E HOTÉIS (em ordem cronológica)

DENOMINAÇÃO	USO ORIGINAL	ARQUITETO(S)	CIDADE	PAÍS	PERÍODO	FICHA
Hotel Camino Real Oaxaca	Religioso (convento)	Não identificado(s)	Oaxaca	México	1972	----------
Hotel de la Reconquista	Religioso (convento)	Não identificado(s)	Oviedo	Espanha	1973	ESP 003
Pousada do Convento do Carmo	Religioso (convento)	Sérgio Rocha	Salvador	Brasil	1979	----------
Pousada do Convento do Carmo	Religioso (convento)	Paulo Ormindo de Azevedo	Cachoeira	Brasil	1981	----------
Hotel La Cour des Loges	Residencial (conjunto de quarto edifícios)	Pierre Vurpas	Lyon	França	1981-1987	----------
Pousada de Santa Marinha da Costa	Religioso (convento)	Fernando Távora	Guimarães	Portugal	1972-1985	POR 002
Hotel St. Moritz	Residencial (palacete)	Miquel Espinet & Antoni Ubach	Barcelona	Espanha	1990	ESP 007

DENOMINAÇÃO	USO ORIGINAL	ARQUITETO(S)	CIDADE	PAÍS	PERÍODO	FICHA
Hotel Claris	Residencial (palacete)	MBM Arquitectes	Barcelona	Espanha	1987-1991	ESP 008
Hotel Podium	Residencial (palacete)	Miquel Bayarri, Josep Gómez, J. Antonio Cordón & Antoni Canal	Barcelona	Espanha	1991	ESP 009
Gran Hotel Havana Silken	Residencial (palacete)	Josep Juanpere, Antoni Puig	Barcelona	Espanha	1991	ESP 010
Hotel Condes de Barcelona	Residencial (palacete)	Josep Juanpere, Antoni Puig & Jordi Romeu	Barcelona	Espanha	1991-1992	ESP 011
Hotel New York	Institucional privado (empresa de navegação)	Dorine De Vos, Hans Loos & Daan van der Have	Roterdã	Holanda	1993	HOL 003
Pousada Flor da Rosa	Religioso (convento)	João Luís Carrilho da Graça	Crato	Portugal	1990-1995	----------
Hotel Catarina Paraguassu	Residencial (palacete)	Arilda Cardoso	Salvador	Brasil	1996	BRA 043
Pousada Sta. M^{a} do Bouro	Religioso (convento)	Eduardo Souto de Moura	Amares	Portugal	1989-1997	POR 006
Hotel Monasterio Orient Express	Religioso (convento)	Enrique Palacio e Gonzalo García	Cusco	Peru	1992-1997	----------

DENOMINAÇÃO	USO ORIGINAL	ARQUITETO(S)	CIDADE	PAÍS	PERÍODO	FICHA
Pousada Nossa Senhora da Assunção	Religioso (convento)	José Paulo dos Santos	Arraiolos	Portugal	1993-1999	----------
Hotel Taber	Residencial (palacete)	Não identificado	Barcelona	Espanha	2002	ESP 026
El Porteño Building	Industrial (moinho de farinha)	Philippe Starck	Buenos Aires	Argentina	2000-2004	----------
Hotel Casa Fuster	Residencial (palacete)	GCA Arquitectes Associats	Bacelona	Espanha	2004	ESP 027

– **Ampliação Interna**

A *ampliação interna* de um edifício pré-existente corresponde àquelas intervenções em que há aumento significativo da área útil coberta do edifício, sem que isto represente a construção de novos volumes anexos à edificação original. Esta modificação pode ocorrer basicamente de duas formas: através da construção de pavimentos subterrâneos ou através do fechamento superior de pátios e poços internos. A respeito destas últimas, concordamos com Gracia quando afirma:

> Certas intervenções se caracterizam por ocupar espaços abertos internos ao próprio edifício ou conjunto sobre o qual se trabalha, espaços de caracterização tipológica em geral, sejam pátios, claustros ou outros recintos abertos. Estes espaços foram utilizados freqüentemente para ampliações do próprio edifício histórico mantendo-se a imagem externa, daí porque podem ser consideradas operações endógenas (GRACIA, *op. cit.*: 209)

Analisemos primeiro o caso das intervenções em que a área útil é ampliada através da criação de espaços subterrâneos. No **Museu do Tesouro de San Lorenzo em Gênova** (1952-56)[85], Franco Albini cria uma espécie de cripta sob o pátio do Palácio Arquiepiscopal, na qual desenhou três tolos[86] de diâmetros diversos, distribuídos ao redor de um espaço hexagonal, e um tolo menor, colocado em frente à entrada da cripta. Todos os tolos estão submetidos a uma regra geométrica de centros irradiantes, revelada seja pelo desenho do piso, seja pelas vigotas que sustentam a laje de cobertura. Desta forma, Albini produz uma obra de arquitetura inquestionavelmente moderna e, ao mesmo tempo, densa em referências às criptas paleocristãs e aos espaços sacros medievais.

A construção de alguns pavimentos subterrâneos é a solução encontrada por alguns projetistas para evitar a criação de novos volumes que venham comprometer a leitura visual do monumento. Quando a Usinor-Sacilor, uma importante indústria produtora de aço francesa, decidiu construir em sua propriedade em Saint-Germain-en-Laye, nos arredores de Paris, um **Centro de Conferências** (1988-91)[87], realizou um concurso nacional de arquitetura em que era deixado livre aos participantes a

[85] Cf. Ficha ITA 006.
[86] "Tolo ***s.m.*** **1** ARQUEOLOGIA sepultura pré-histórica; rotunda com uma cúpula em forma de taça invertida **2** ARQUITETURA na Grécia antiga, templo de nave circular geralmente dotado de uma cobertura cônica e de um peristilo concêntrico" (HOUAISS *et al.*, 2001: 2730).
[87] Cf. Ficha FRA 010.

decisão de preservar ou não um pequeno castelo eclético existente no terreno. Dominique Perrault, o vencedor do concurso, decidiu não apenas preservar o Castelinho de Saint Léger, como resolveu não construir na vizinhança qualquer volume que pudesse entrar em conflito com ele. O edifício existente foi esvaziado internamente e todo o programa foi construído em um único pavimento subterrâneo, a sete metros de profundidade e coberto por um grande plano de vidro que permite a entrada de luz, fazendo com que o castelo, agora acessível por uma passarela, pareça flutuar.

Figura 134:
Vista do interior do Museu do Tesouro de San Lorenzo em Gênova
(fonte: LEET, 1990)

Figura 135:
Vista do pavimento subterrâneo do Centro de Conferências da Usinor-Sacilor em St.-Germain-en-Laye
(fonte: L'ARCA PLUS, 1999a)

Outro exemplo significativo de como a construção de pavimentos subterrâneos pode evitar a descaracterização de um conjunto histórico é a **Fabrica – Centro de Pesquisas da Benetton em Treviso, Itália** (1992-2000)[88]. Neste projeto, realizado em uma *villa* rural em estilo palladiano do século XVII, o arquiteto japonês Tadao Ando decide enterrar a maior parte do programa estabelecido pelo contratante. Assim, alguns dos principais espaços são construídos em pavimentos subterrâneos sob o terreno da propriedade, deixando a *villa* praticamente intocada. Sinais da presença destas funções no subsolo são dados pelas colunas cilíndricas de concreto que atravessam a *villa* e cruzam o espelho d'água criado em frente a ela, conectando os espaços preexistentes àqueles subterrâneos.

[88] Cf. Ficha ITA 029.

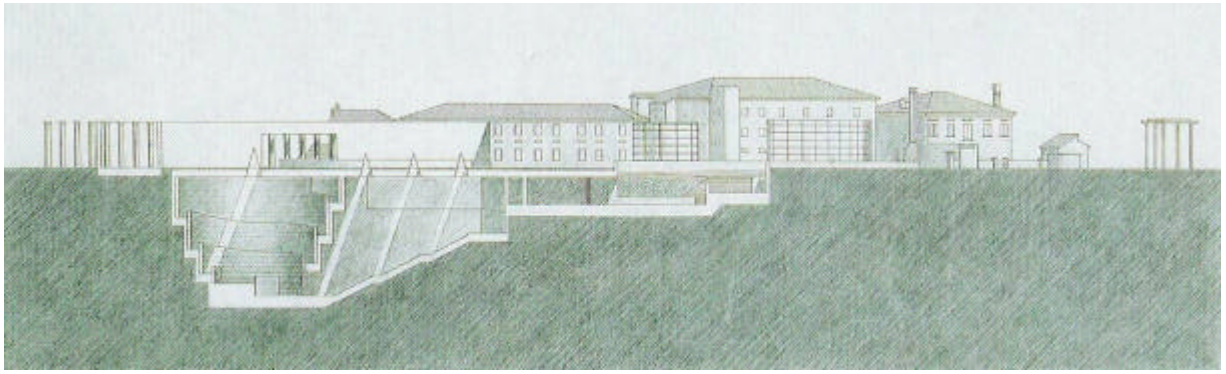


Figura 136:
Corte esquemático do Centro de Pesquisas
da Benetton em Treviso
(fonte: JODIDIO, 1996)

Figura 137:
Vista geral do Centro de Pesquisas
da Benetton em Treviso
(fonte: PELLEGRINI, 2003)

No caso de edificações que possuem espaços internos descobertos passíveis de serem ocupados, a criação de coberturas translúcidas e a sua ocupação têm sido uma vertente bastante comum desde os anos 1970. O exemplo mais antigo que conseguimos identificar é o da **Biblioteca da Faculdade de Teologia da Universidade Católica de Eichstätt, na Alemanha** (1978-80)[89], cujo pátio central, aberto do lado oposto à fachada principal, foi fechado e coberto na mesma altura da cobertura do edifício preexistente, criando um espaço com pé-direito triplo e controle de luminosidade, temperatura e umidade que passou a abrigar a biblioteca.

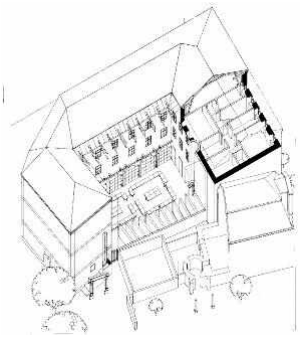


Figura 138:
Perspectiva esquemática da Faculdade de Teologia da
Universidade Católica de Eichstätt
(fonte: www.archinform.net)

Figura 139:
Vista do interior da Biblioteca da Faculdade de Teologia
da Universidade Católica de Eichstätt
(fonte: www.archinform.net)

[89] Cf. Ficha ALE 003.

Dentre os projetos desta vertente, aquele de maior repercussão é, certamente, aquele realizado por Sir Norman Foster para o **Grande Pátio do British Museum em Londres** (1994-2000)[90]. Neste projeto, Foster recupera a idéia, existente desde 1852, de cobrir o imenso pátio interno do edifício. A cobertura amplia a área do museu acessível aos visitantes em 50% e cria o maior espaço público coberto da Europa, tornando-se imediatamente uma referência internacional.

A partir de então, Foster se "especializou" em projetos deste tipo: a **renovação da Tesouraria Real** (1996-2002)[91], também em Londres, incluiu a cobertura dos diversos poços de ventilação internos, que passaram a abrigar a biblioteca, lanchonete, salas de treinamento e o átrio de ingresso em espaços com pé-direito quíntuplo. No caso da **Loja Asprey** (2001-2004)[92], sempre em Londres, Foster renova e articula o conjunto de cinco edifícios tombados em que se sediava a loja através da criação de um átrio comum nos fundos das edificações, fechado com uma cobertura de aço e vidro e marcado por uma escada helicoidal que conecta os diversos níveis do conjunto.

Figura 140 :
Vista do Grande Pátio do British Museum em Londres
(fonte: www.fosterandpartners.com)

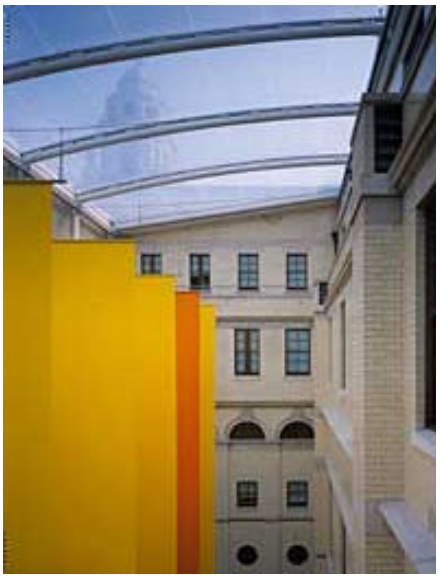


Figura 141:
Vista de um dos poços de ventilação cobertos da Tesouraria Real em Londres
(fonte: www.fosterandpartners.com)

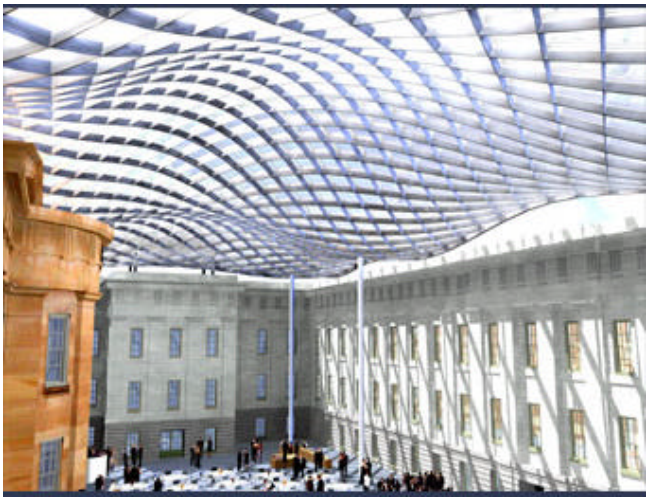
Provavelmente um resultado direto dos projetos deste tipo que Foster vêm desenvolvendo nos últimos anos – e mais especificamente do Grande Pátio do

[90] Cf. Ficha GBR 008.
[91] Cf. Ficha GBR 010.
[92] Cf. Ficha GBR 015.

British Museum – é o encargo, recebido em 2004 para projetar a **cobertura do pátio do Edifício do Smithsonian Institute**[93] em Washington D.C.. A proposta de Foster prevê uma cobertura ondulada de aço e vidro fechando todo o imenso pátio central deste edifício que é uma das mais antigas construções da capital norte-americana.

Figura 142 (à esq.):
Vista do átrio da Loja Asprey em Londres
(fonte: www.fosterandpartners.com)

Figura 143 (abaixo):
Modelo virtual da cobertura proposta por Norman Foster para o pátio do Smithsonian Institute em Washington D.C.
(fonte: www.fosterandpartners.com)



Projetos de renovação ou adaptação de edifícios históricos que envolvem a cobertura de pátios internos não são, contudo, uma exclusividade de Foster. O escritório catalão MBM Arquitectes[94] desenvolveu, entre 1992-2001, a adaptação do Quartel Roger de Llúria em sede de alguns departamentos da **Universitat Pompeu Fabra em Barcelona**[95]. O antigo edifício militar se caracteriza pelo imenso pátio central e, enquanto as salas das alas perimetrais passaram a abrigar pequenas salas de aula e serviços, o pátio central foi coberto por uma estrutura de aço e vidro e dois novos volumes foram construídos no interior do pátio, abrigando salas de conferências e escritórios administrativos. O arquiteto francês Dominique Perrault, or sua vez, também possui projetos que, como na renovação e ampliação da

[93] Cf. Ficha EUA 013.
[94] Formado por Josep Martorell e Oriol Bohigas em 1951, a eles se agregou David Mackay em 1962. Este escritório teve um papel fundamental nas transformações urbanas ocorridas em Barcelona a partir dos anos 1980, desenvolvendo os projetos para a Vila Olímpica e o Porto Olímpico; além disso, Oriol Bohigas foi Delegado de Urbanismo da Prefeitura de Barcelona entre 1980 e 1984, quando tiveram início as intervenções destinadas a modificar a imagem urbana da cidade.
[95] Cf. Ficha ESP 024.

Prefeitura de Innsbruck na Áustria (1996-2002)[96], incluem a cobertura de antigos pátios internos.

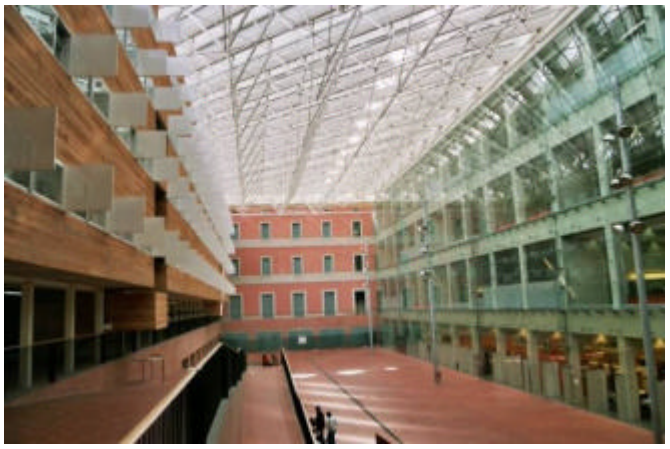


Figura 144 :
Vista do pátio central da
Universidade Pompeu Fabra em Barcelona
(fonte: www.mbmarquitectes.com)

Figura 145:
Vista da nova cobertura de vidro do pátio central da
antiga Prefeitura de Innsbruck
(fonte: www.perraultarchitecte.com)

Da mesma forma, o projeto de *atualização funcional* da sede da **HHLA em Hamburgo**, já citado, passa também pelo fechamento com uma cobertura de vidro do pátio interno; bem como a ampliação do **Museu Histórico Alemão em Berlim** (1998-2003)[97] e a implantação do **MACRO – Museu de Arte Contemporânea de Roma** (1996-99)[98] na antiga cervejaria Peroni.

Figura 146 :
Vista da cobertura do pátio do Museu Histórico Alemão em Berlim
(foto realizada pelo autor, out./2004)

Figura 147:
Vista da cobertura do pátio do Museu de
Arte Contemporânea de Roma
(foto realizada pelo autor, out.2004)

No Brasil, podemos citar alguns exemplos recentes de *ampliação interna* de edifícios históricos, como o **Parque das Ruínas no Rio de Janeiro** (1995-97)[99], em que a adaptação das ruínas de um antigo palacete do final do século XIX em centro

[96] Cf. Ficha AUS 009.
[97] Cf. Ficha ALE 030.
[98] Cf. Ficha ITA 035.
[99] Cf. Ficha BRA 047.

cultural são consolidadas e deixadas como ruínas, e de forma a evitar a construção de novos volumes anexos e preservar a paisagem, são criados diversos espaços de uso público – salas de exposição, auditório, cafeteria, administração e sanitários – em um subsolo.

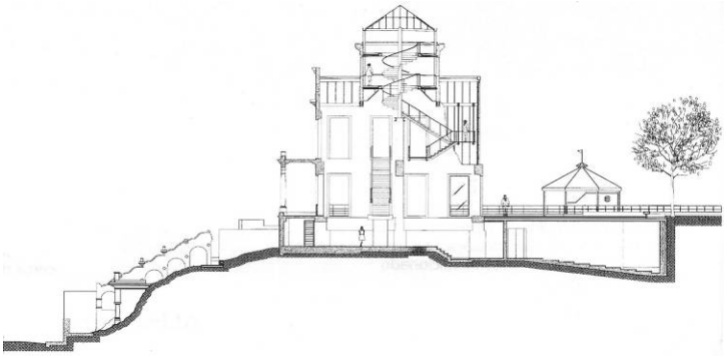


Figura 148 (acima) :
Corte mostrando a implantação e os pavimentos subterrâneos criados no Parque das Ruínas no Rio de Janeiro (fonte: FREIRE & LOPES, 1996)

Figura 149 (à dir.):
Vista do Parque das Ruínas no Rio de Janeiro
(fonte: FREIRE & LOPES, 1998)

Quanto à *ampliação interna* através da cobertura de pátios internos, é interessante analisar o projeto realizado por Roberto Loeb para o **Santander Cultural em Porto Alegre** (2001)[100]. O arquiteto cria um novo volume sobre o grande salão central de pé-direito duplo, ao redor do qual se organizavam os quatro pavimentos do edifício original. Este novo espaço, que não é percebido da rua devido à sua altura ser inferior à das cumeeiras dos volumes preexistentes, é construído em aço e com o piso em vidro, transformando os vitrais *beaux-arts* originais da cobertura do salão central em uma espécie de tapete luminoso e colorido.

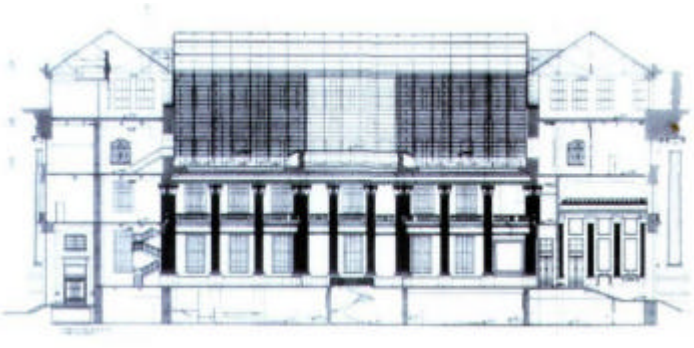


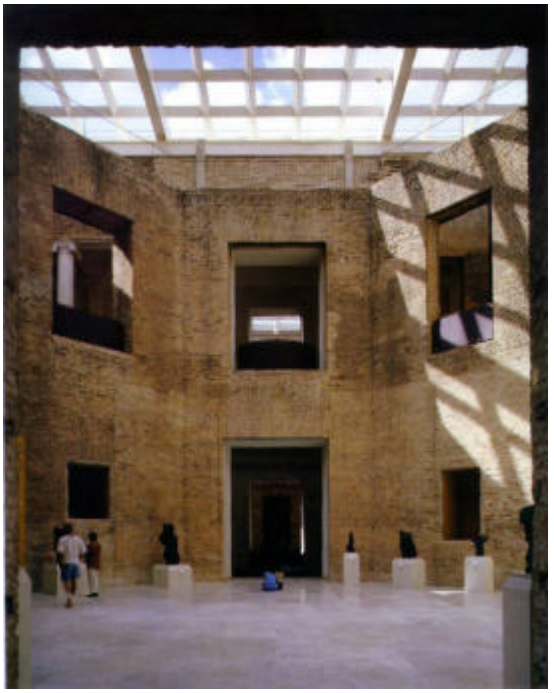
Figura 150 : Corte transversal no Santander Cultural em Porto Alegre, mostrando a *ampliação interna* (fonte: SEGRE, 2003)

Figura 151: Vista do novo espaço criado sobre o vitral do salão central do Santander Cultural em Porto Alegre (fonte: SEGRE, 2003)

[100] Cf. Ficha BRA 054.

Entretanto, a intervenção de *ampliação interna* que obteve maior repercussão nos últimos anos no Brasil é certamente a reforma da **Pinacoteca do Estado de São Paulo** (1993-98)[101], em que os três pátios existentes – o octogonal no trecho central do edifício e os dois retangulares em cada uma das alas – foram fechados com uma cobertura em vidro e malha estrutural metálica branca. Os espaços dos pátios, agora climatizados, são cortados por passarelas em aço corten e passam a ser utilizados como espaços expositivos.

Figura 152 (acima) **:** Corte transversal na Pinacoteca do Estado em São Paulo (fonte: SEGRE, 2003)



Figuras 153 e 154 (acima e à esq.): Vistas das novas coberturas sobre os pátios da Pinacoteca do Estado em São Paulo (fonte: SEGRE, 2003)

2.2.2 Modificação Externa de Edificações Preexistentes

No que se refere às intervenções em edifícios preexistentes claramente perceptíveis desde o exterior, podemos identificar três tipos principais: a *atualização simbólica ou* restyling, a *ampliação externa* e a *utilização de ruínas*.

[101] Cf. Ficha BRA 048.

– **Atualização Simbólica ou *Restyling***

Corresponde àquelas intervenções realizadas sobre um edifício histórico que, dentro de um projeto maior de renovação ou adaptação do edifício, modificam de forma clara a sua configuração externa.

Evidentemente, todas as intervenções de ampliação de edifícios existentes também modificam a sua configuração externa. Entretanto, as intervenções que analisaremos neste momento se restringem àquelas em que o edifício não é modificado do ponto de vista da sua volumetria mais geral. O que é modificado – e de forma deliberada – são trechos de sua fachada, ou mesmo são acrescentados elementos que não chegam a caracterizar uma ampliação, mas sim um desejo voluntário do arquiteto de intervir na imagem urbana do edifício, modificando-a.

Este tipo de intervenção é conhecido internacionalmente pelo termo inglês *restyling*, e já foi objeto de estudos específicos, como aquele realizado por Laura Iermano intitulado *Restyling: il progetto di architettura sulla preesistenza edilizia* (IERMANO, 2003):

> **O *restyling* reprojeta imagens arquitetônicas preexistentes** O tema projetual do *restyling* arquitetônico consiste na transformação de uma imagem preexistente de um edifício em uma outra. A necessidade que determina a intervenção de *restyling* está voltada, efetivamente, ao prolongamento da vida de um edifício considerado obsoleto, além do ponto de vista da consistência material e funcional, sobretudo do ponto de vista da perda de correspondência entre imagem e representação de conteúdos específicos. (*ibid.*: 4).

Neste estudo, que não se restringe às edificações históricas ou construídas em conjuntos históricos, abarcando também arquiteturas realizadas em outros contextos, Iermano identifica dois pontos de partida.

O primeiro corresponde à intervenção que “prevê a substituição radical da imagem preexistente por uma nova, eliminando qualquer característica arquitetônica originária capaz de testemunhas a transformação”. Justamente devido ao extremismo destas intervenções, que alteram totalmente a imagem arquitetônica do edifício, não identificamos exemplos significativos realizados em contextos

históricos, e os exemplos apresentados por Iermano se referem a edificações de construção relativamente recente, em zonas não centrais das cidades européias[102].

O segundo ponto de partida aventado por Iermano é que nos interessa particularmente, e corresponde à manutenção da fachada preexistente:

> Esta escolha projetual deriva da possibilidade de combinar dois temas arquitetônicos: o tema original, invariável na forma e na linguagem, se entrelaçar com o novo tema arquitetônico, formando um unicum caracterizado por uma espécie de arquitetura da 'fusão'. Daí resulta uma composição complexa que permite a percepção de 'feitos' arquitetônicos realizáveis apenas através de uma 'dupla descrição' do projeto finalizado. (*ibid.*: 111).

Iermano identifica algumas possibilidades projetuais relativas às intervenções de *restyling* com a manutenção da fachada preexistente. Aquela denominada por ela de invólucro corresponde ao empacotamento do edifício com novos materiais e tem como exemplos mais conhecidos – ainda que mais próximos das instalações artísticas, devido ao seu caráter temporário e provocativo – as intervenções de "empacotamento" realizadas pelos artistas plásticos Christo e Jeanne-Claude em monumentos como a Pont Neuf em Paris ou o Reichstag em Berlim.

Figura 155 (à esq.): Vista do "empacotamento" da Pont Neuf em Paris realizado por Christo e Jeanne-Claude (fonte: www.christojeanneclaude.net)

Figura 156 (à dir.): Vista do "empacotamento" do Reichstag em Berlim realizado por Christo e Jeanne-Claude (fonte: www.christojeanneclaude.net)

É um exemplo de invólucro a transformação realizada pelos arquitetos Francis Soler e Frédéric Druot na adaptação de um quarteirão do *1er arrondissement* parisiense na nova sede do **Ministério da Cultura e da Comunicação da França** (1995-2003)[103]. O quarteirão em questão era formado por um edifício eclético de 1919 e por um

[102] Dentre os exemplos citados por Laura Iermano, estão a Torre IBM em Roma, cujo *restyling* foi realizado por Gino Valle entre 1985 e 1994, e o conjunto habitacional Palulos, construído na década de 1970 no XIIIème arrondissement em Paris e renovado por Christian de Portzamparc entre 1990 e 1994 (IERMANO, *op. cit.*: 78-110).
[103] Cf. Ficha FRA 027.

edifício moderno construído em 1960. Visando dirimir o contraste entre os dois imóveis de características tão distintas e deixar claro que agora compõem um mesmo organismo funcional, os arquitetos "embrulharam" todas as fachadas externas dos dois edifícios com uma malha metálica que deixa entrever a diversidade das construções existentes.

Figura 157: Ministério de Cultura e Comunicação da França em Paris – vista do edifício moderno "empacotado" (fonte: www.emoc.fr)

Figura 158: Ministério da Cultura e da Comunicação da França em Paris – vista do edifício eclético "empacotado" (fonte: www.emoc.fr)

Para Iermano, este tipo de intervenção encontra referências no projeto realizado por Leon Battista Alberti de transformação da Igreja de San Francesco de Rimini em Templo Malatestiano, no século XV:

> Alberti não aplica simplesmente o ornamento sobre o edifício preexistente, nem realiza uma operação projetual a partir do detalhe, mas sim elabora um *grand geste*: embrulha a igreja com uma casca de proporções e linguagem arquitetônicas bastante distintas da origjnal. (*ibid.*: 115).

No Brasil, como exemplos de intervenções em edifícios históricos que passam pelo "empacotamento" das antigas fachadas e tornam praticamente imperceptível a sua aparência original podemos citar o **Edifício Luciano Costa em Recife** (1959-60)[104], que tem retirados todos os elementos decorativos das fachadas, como cercaduras de janelas e balcões, e recebe uma segunda pele com cobogós e falsas janelas quadradas sobre toda a fachada original; e o **Cine Glauber Rocha em Salvador**, em que o teatro *Kursaal Baiano*, construído na Praça Castro Alves entre 1918 e 1919 e posteriormente transformado no Cine-Teatro Guarani, recebe uma nova

[104] Cf. Ficha BRA 013.

fachada desenhada pelo artista gráfico Rogério Duarte, no âmbito do Projeto de Recuperação da Barroquinha coordenado e idealizado por Lina Bo Bardi.

Figura 159 (à esq.)**:** Vista do Ed. Luciano Costa em Recife antes da reforma (o edifício é o segundo à direita) (fonte: AMORIM, 2000a)

Figura 160 (à dir.)**:** Vista atual do Edifício Luciano Costa em Recife (fonte: AMORIM, 2000a)

Figura 161 (à esq.)**:** Fachada original do *Kursaal Baiano* em Salvador (fonte: ASSOCIAZIONE... 1923)

Figura 162 (à dir.)**:** Vista do Cine Glauber Rocha em Salvador, após a intervenção realizada por Lina Bo Bardi e Rogério Duarte (fonte: BARDI & FERRAZ, 1996)

Uma outra possibilidade apresentada por Iermano é o que ela denomina de "edifício-holograma":

> Muda a imagem, mas não a conformação tectônica original. A fachada estratificada permite, de fato, fazer aparecer ou desaparecer os diversos estratos dependendo da iluminação, transformando a superfície em um elemento instável, fruto da tensão entre matéria e tempo. (*ibid*:: 122).

Um exemplo recente de "edifício-holograma" – ou, como nos parece mais correto afirmar, "fachada-holograma" – é a intervenção realizada por Michele Saee no **Edifício-Sede da Publicis em Paris** (2002-04)[105], que sobrepõe às fachadas originais do edifício construído em 1975, lisas e espelhadas, uma segunda pele formada por placas de vidro laminado com formas curvas e com luzes coloridas embutidas. Sobre a entrada, localizada na esquina, é colocado um cilindro irregular também de vidro, contendo uma espiral de luz, em uma releitura dos elementos que marcam as esquinas dos edifícios ecléticos parisienses.

A intenção de Saee é de reduzir o impacto da fachada moderna do edifício, ao mesmo tempo em que busca respeitar a sua individualidade e pretende criar um

[105] Cf. Ficha FRA 030.

novo marco na paisagem urbana parisiense. De fato, durante o dia a presença autista do edifício moderno fica atenuada pelas superfícies curvas acrescentadas por Saee. À noite, entretanto, o estardalhaço provocado pela profusão de luzes embutidas na nova fachada lhe dá grande destaque e faz desaparecer não só o edifício de 1975, como também as diversas edificações históricas que lhe são vizinhas.

Figura 163: Vista diurna do Edifício-Sede da Publicis em Paris
(fonte: www.dupont.com)

Figura 164: Vista noturna do Edifício-Sede da Publicis em Paris
(fonte: www.corsini.org)

Iermano apresenta ainda um outro tema arquitetônico relativo ao *restyling* – a "fachada-diafragma":

> À margem do tema arquitetônico do invólucro se podem identificar exemplos de *restyling* realizados através de operações projetuais intermediárias em geral estreitamente dependentes das condições contextuais ou da introdução de novos elementos funcionais. (*ibid.*: 137).

É o caso da intervenção realizada na fachada dos fundos de um conjunto de edifícios ao adaptá-los em **Faculdade de Psicologia e Jornalismo da Universidade Católica de Eichstätt** (1985-88)[106]. Esta intervenção tem uma intenção bastante clara: apresentar como uma unidade arquitetônica os três edifícios de diferentes épocas que comporão este estabelecimento, uma vez que o projeto incluía não apenas o imponente edifício do antigo orfanato, construído em 1758, mas também as duas casas vizinhas, construídas do século XVI. Os arquitetos

[106] Cf. Ficha ALE 012.

desenham então uma segunda pele, uma "fachada-diafragma" contínua, afastada cerca de dois metros das fachadas preexistentes, e que possui aberturas regulares que não coincidem exatamente com aquelas das fachadas posteriores. O telhado do edifício existente, por sua vez, é ampliado até cobrir o espaço intersticial criado entre as fachadas antigas e a nova.

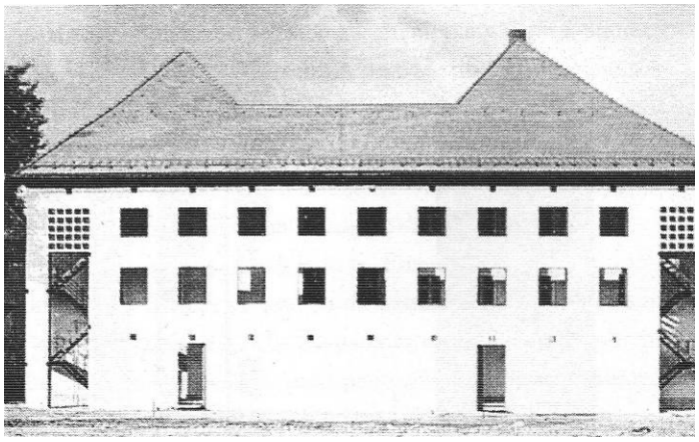
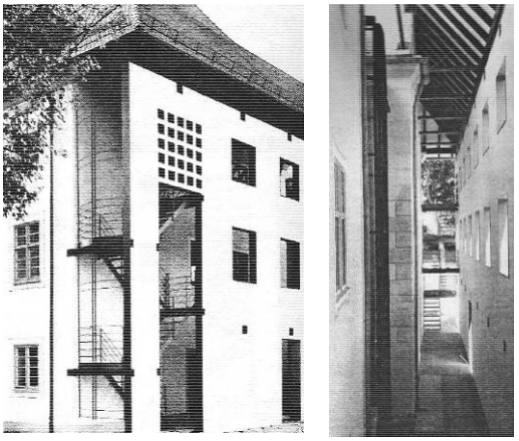


Figura 165: Vista geral da nova fachada da Faculdade de Psicologia e Jornalismo da Universidade Católica de Eichstätt (fonte: IERMANO, 2003)



Figuras 166 e 167: Vistas do espaço intersticial entre as fachadas preexistentes e a nova fachada da Faculdade de Psicologia e Jornalismo da Universidade Católica de Eichstätt (fonte: IERMANO, 2003)

O que podemos identificar como denominador comum a todas estas intervenções é a tentativa de sutura urbana[107], isto é à realização de alterações na aparência externa de um edifício com o objetivo de diminuir o contraste entre ele e o contexto urbano em que se encontra ou mesmo dar, a um conjunto de edifícios construídos em diferentes épocas e linguagens arquitetônicas, uma leitura unitária que se sobreponha à sua diversidade – embora esta "sutura" não seja muito clara no caso do Edifício Publicis, por exemplo.

Diminuir o contraste entre o edifício em que se intervêm e as edificações vizinhas é que pretendeu o arquiteto catalão Ricardo Bofill em duas intervenções distintas, porém conceitualmente idênticas: o **Edifício de Escritórios dos Perfumes Rochas** (1987)[108] e o **Edifício de Escritórios dos Perfumes Christian Dior** (1992)[109], ambos originalmente construídos nos anos 1960, em uma linguagem moderna que não se preocupou em harmonizar-se com as edificações antigas da vizinhança. Em

[107] "Sutura ***s.f.*** […] **2** costura que une ou junta partes de um objeto **3** linha ou ponto de junção, de união de duas partes de (algo) […]" (HOUAISS *et al.*, 2001: 2650).
[108] Cf. Ficha FRA 006.
[109] Cf. Ficha FRA 013.

ambos os projetos, a intervenção realizada por Bofill inclui a substituição da fachada existente por outra, realizada em pedra clara, de cor próxima àquela utilizada originalmente nas edificações vizinhas com o objetivo de diminuir o contraste, e possuindo grandes janelas de vidro.

Figura 168 (à esq.)**:** Vista geral do Edifício de Escritórios dos Perfumes Rochas em Paris (fonte: http://archiguide.free.fr)

Figura 169 (à dir.)**:** Vista geral do Edifício de Escritórios dos Perfumes Christian Dior em Paris (fonte: www.bofill.com)

A sutura pode ter como objetivo também atenuar a percepção de diferenças de gabarito. Em Barcelona, a já citada sede do Editorial Montaner i Simon, edifício importante do *modernismo catalão* projetado por Domènech i Montaner, possui apenas dois pavimentos, enquanto as edificações vizinhas possuem cinco e sete pavimentos. Esta situação provocava uma descontinuidade no alinhamento do quarteirão e deixava expostas as fachadas laterais cegas das edificações vizinhas.

Durante a adaptação do edifício em sede da **Fundação Antoni Tàpies** (1986-90)[110] não foram realizadas quaisquer mudanças na imagem urbana do edifício, exceto pela instalação sobre a cobertura de uma estrutura de placas metálicas, perpendiculares à fachada e que, sem alterar significativamente a aparência do edifício histórico, atenua a percepção dos grandes planos das paredes laterais dos edifícios vizinhos. O artista plástico Antoni Tàpies aproveitou para instalar sobre essa nova estrutura metálica a sua escultura *núvol i cadira*[111], que hoje caracteriza o edifício e que dificultou ainda mais a visão das paredes cegas.

[110] Cf. Ficha ESP 006.
[111] *Nuvem e cadeira*, em catalão.

Há ainda os casos em que a sutura que se pretende é aquela entre o edifício histórico e sua ampliação, construída com materiais e formas totalmente distintos. No caso da **Prefeitura do Departamento de La Meuse** (1988-94)[112], Dominique Perrault projeta como anexo do edifício da antiga Escola Normal um volume independente, conectado ao edifício original por uma passarela de vidro. A maneira encontrada para atenuar o contraste criado pelo próprio Perrault ao projetar um anexo de formas curvas e construído em vidro para um edifício tradicional, construído com formas retas e com pedra bege foi demolir alguns trechos das paredes externa do pavimento térreo do edifício preexistente, preenchendo os vazios resultantes com painéis de vidro. Ainda que Perrault respeite nestes painéis o ritmo característico da fachada da antiga escola normal, a intervenção causa estranhamento por fazer com que o maciço edifício eclético se torne mais leve justamente na sua base, parecendo estar flutuando.

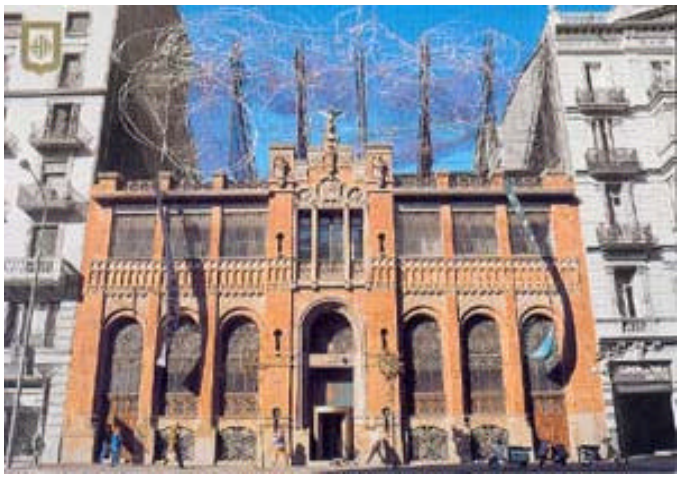


Figura 170:
Vista da fachada principal da
Fundação Antoni Tàpies em Barcelona
(fonte: www.museen-in-europa.org)

Figura 171:
Vista da Prefeitura do Departamento
de La Meuse em Bar-le-Duc
(fonte: L'ARCA PLUS, 1999a)

Há, porém, intervenções de *restyling* que se restringem a pequenos trechos das fachadas do edifício. Ocorrem quase sempre em edifícios públicos ou de livre acesso, visando, por exemplo, marcar novos ingressos. Nestes casos, a mudança da localização do acesso principal de um determinado edifício histórico leva o arquiteto a indicar a nova entrada com materiais ou formas contrastantes daqueles que definem o edifício. Em geral, tratam-se de intervenções em que um pequeno trecho da fachada do edifício histórico é demolido e substituído por painéis de aço e vidro que repetem a modulação e o ritmo da fachada original, como ocorre no

[112] Cf. Ficha FRA 019.

Museu Nacional de História Natural em Paris (1987-94)[113] e no **Centro de Arquitetura Alemã em Berlim** (1994-96)[114].

Figura 172:
Vista do novo ingresso do Museu Nacional de História Natural em Paris
(fonte: MAGDALENO, 2005)

Figura 173:
Vista da entrada principal do Centro de Arquitetura Alemã em Berlim
(foto realizada pelo autor, out./2004)

Em ambos os edifícios, ainda que por razões distintas, foi necessário sinalizar para os visitantes o novo acesso. No caso francês, isto ocorre devido à criação da Grande Galeria de Evolução, nova vedete do edifício inaugurado em 1889 em uma outra parte do edifício. No caso alemão, porque o antigo edifício industrial foi ampliado e o novo acesso do conjunto deve ser localizado em um trecho da fachada principal que em nada se distingue dos demais.

O projeto de ampliação do **Museu de Arte Contemporânea de Roma**[115], elaborado por Odile Decq a partir de 2002, prevê a criação de uma nova entrada na esquina de duas ruas, em substituição ao ingresso atual, que corresponde ao acesso original da fábrica. Para marcar este novo ingresso, Decq propõe a demolição de um pequeno trecho da caixa muraria do edifício, em ambas as fachadas da esquina, e desenha uma grande caixa de vidro suspensa sobre o novo acesso, que além de marcá-lo visualmente, abriga o restaurante do museu.

[113] Cf. Ficha FRA 018.
[114] Cf. Ficha ALE 015.
[115] Cf. Ficha ITA 035.

Um exemplo um pouco distinto de sinalização de novo acesso é aquele projetado por Hans Hollein para o **Museu Albertina de Viena** (1999-2004)[116]. Hollein projeta uma cobertura de titânio em balanço para o antigo palácio barroco, visando marcar a recuperação da entrada original do museu, alterada há algumas décadas. O novo ingresso, devido à sua localização sobre as muralhas que servem de embasamento ao museu, situado acima do nível da maior parte da cidade, termina por funcionar também como um marco simbólico do novo museu, que corresponde a um outro tema arquitetônico do *restyling*.

Figura 174:
Vista do novo ingresso proposto para o Museu de Arte Contemporânea de Roma
(fonte: www.dupont.com)

Figuras 175 e 176:
Vistas do novo ingresso principal do Museu Albertina em Viena
(fonte: www.hollein.com e www.staedtforum.at)

Chamamos de marco simbólico àqueles elementos arquitetônicos acrescentados ao monumento de forma a marcar que ali se encontra algo de novo, ou seja, que ele cumpre novas funções ou se renovou. É por exemplo o que ocorre nas adaptações de duas *villas* de Frankfurt, construídas no início do século XX e adaptadas em **Museu Alemão de Arquitetura** (1979-84)[117] e **Museu do Cinema Alemão** (1979-84)[118], já citadas anteriormente. Os novos elementos arquitetônicos acrescentados externamente a estes edifícios – uma *loggia* regular e ortogonal que cerca todo o palacete, no caso do primeiro, e um pequeno prisma de vidro, no caso do segundo – têm como objetivo principal sinalizar para o novo uso público do edifício existente, mais do que propriamente criar espaços utilitários.

[116] Cf. Ficha AUS 013.
[117] Cf. Ficha ALE 006.
[118] Cf. Ficha ALE 007.

Certamente, o melhor exemplo na arquitetura recente daquilo que entendemos por marco simbólico é a **cúpula do novo Parlamento Alemão em Berlim** (1992-99)[119]. Construído entre 1884 e 1894, o edifício do Reichstag foi profundamente danificado pelos bombardeios durante a II Guerra Mundial. A reunificação alemã, em 1990, e a decisão de transferir o legislativo nacional de Bonn para Berlim, no ano seguinte, levaram à realização de um concurso internacional de reconversão do Reichstag, vencido por Sir Norman Foster, cujo projeto inicial previa uma delgada cobertura de vidro convexa sobre a Câmara do Parlamento, no centro do edifício, com o objetivo de iluminá-la. Contudo, na primeira revisão do projeto após a premiação, Foster decide recuperar volumetricamente a cúpula original, reinterpretando-a. É preciso lembrar que a cúpula original desenhada pelo arquiteto Paul Wallot "pretendia principalmente dar ao Reichstag uma aura de dignidade. Claramente visível desde o exterior, não possuía qualquer significado desde o interior do edifício" (BERNAU, 2002: 24).

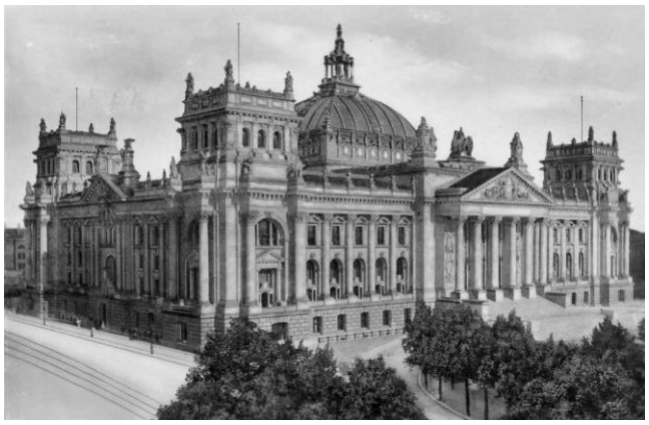


Figura 177:
Vista do Reichstag em Berlim
com a sua cúpula original
(fonte: www.deutschland-dokumente.de)

Figura 178:
Vistas do Reichstag em Berlim
com a nova cúpula em vidro
(foto realizada pelo autor, out./2004)

A cúpula, portanto, mais do que qualquer outra coisa, originalmente simbolizava o poder popular do parlamento. Foster teve a sensibilidade de compreender este significado, e a sua importância particular em um momento político como aquele da unificação alemã, quando finalmente estavam sendo cicatrizadas as feridas abertas mais de cinqüenta anos antes. Em lugar de reconstruí-la tal e qual, Foster preferiu criar um novo elemento que simbolizasse a nova Berlim, capital da Alemanha finalmente unificada. Ademais, agrega a esta e às funções de iluminar e ajudar na

[119] Cf. Ficha ALE 022.

climatização da Câmara, a possibilidade de visitação por parte do público, no trecho mais alto da cúpula, e de acompanhamento dos trabalhos de parlamento pela imprensa, desde o trecho mais baixo. A transparência que é exigida de uma instituição como o Parlamento, associada à questão simbólica do domo como poder popular, fazem desta nova cúpula um excelente exemplo de intervenção que, restaurando a volumetria original do edifício, cria um novo marco simbólico urbano, que passa a representar Berlim em escala internacional.

Figura 179:
Vista da nova cúpula do Reichstag em Berlim
(fonte: www.fosterandpartnets.com)

Figura 180:
Vista do espaço acessível ao público sob a nova cúpula do Reichstag em Berlim
(fonte: www.archinform.net)

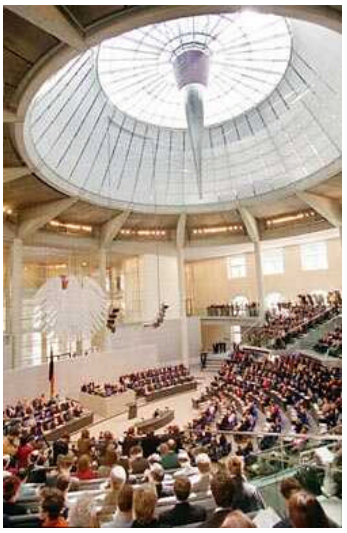


Figura 181:
Vistas da Câmara do Parlamento sob a nova cúpula do Reichstag em Berlim
(fonte: www.bundestag.de)

É também o que representa, obviamente em outra escala, a nova cobertura desenhada por Enric Miralles e Benedetta Tagliabue para o **Mercado de Santa Caterina em Barcelona**[120]. A antiga cobertura do mercado foi recentemente substituída por uma nova, com formas sinuosas e pintada com cores vibrantes.

Já citamos anteriormente a intervenção realizada por Renzo Piano no **Complexo da FIAT-Lingotto em Turim** (1983-2003)[121]. Nesta intervenção, Piano preserva toda a configuração externa do imponente edifício industrial, porém de forma a sinalizar as transformações internas e de uso ocorridas na fábrica, constrói dois volumes marcantes na sua cobertura, pequenos em comparação com as gigantescas dimensões do edifício porém significativos pelas formas e materiais com que foram construídos: uma “bolha” que abriga uma sala de conferências e uma caixa fechada

[120] Cf. Ficha ESP 028.
[121] Cf. Ficha ITA 032.

em aço, que abriga parte da Pinacoteca do fundador da FIAT. Estes volumes, mais do que suas respectivas funções utilitárias, têm como papel principal simbolizar o novo Lingotto, e não por acaso se localizam na cobertura, sobre a pista de testes que é o símbolo histórico da atividade industrial do edifício.

Figura 182: Vista da nova cobertura do Mercado de Santa Caterina em Barcelona (fonte: www.olll.com)

Figura 183: Vista da "bolha" construída sobre a cobertura do edifício principal do Complexo FIAT-Lingotto em Turim (fonte: www.rpbw.com)

No **Shopping Paço Alfândega em Recife** (2000-04)[122] – um monumento tombado que já funcionou como convento e alfândega, transformado agora em *Shopping Center* – a intervenção, embora altere radicalmente o edifício internamente, preserva sua configuração urbana quase integralmente, exceto pela criação dos novos acessos nos trechos centrais das fachadas leste e oeste, que foram rasgadas de forma absolutamente gratuita e dissociada da lógica compositiva do edifício. A utilização do vidro fumê nas esquadrias dessas novas aberturas só reforça a sua dissonância do edifício preexistente.

Figuras 184 e 185: Vistas da fachada oeste do Shopping Center Paço Alfândega em Recife, com a nova entrada principal (fotos realizadas por Flávia Foguel, jun./2004)

[122] Cf. Ficha BRA 056.

– **Ampliação Externa**

A *ampliação externa* corresponde àquela ampliação da área construída de um edifício existente que é claramente perceptível desde o espaço urbano. Diferentemente daquele tipo de intervenção que denominamos de anexo e que abordaremos mais adiante, neste tipo a ampliação e a preexistência por ela ampliada são percebidos como uma unidade arquitetônica, tanto do ponto de vista de quem o observa externamente, quanto de quem circula por seus espaços internos, pois há quase sempre uma continuidade entre os diversos espaços do edifício original e aqueles da ampliação.

Um exemplo interessante de ser analisado é a **Prefeitura de Goteburgo**[123], obra de Erik Gunnar Asplund, arquiteto situado entre o classicismo *beaux arts* e o Movimento Moderno, e que representa uma das mais sensíveis e sensatas intervenções de ampliação de um edifício histórico na primeira metade do século XX – embora parte do resultado positivo possa ser creditada à administração municipal, que exigiu do arquiteto uma solução projetual que respeitasse o edifício preexistente (GRACIA, *op. cit.*: 18).

Os estudos de Asplund para a ampliação da Prefeitura de Goteburgo se iniciam em 1913 e se concluem tão somente em 1936. O projeto executado foi o quinto desenvolvido por Asplund que, partindo de uma proposta regionalista (1913), passou por outras em linguagem neoclássica (1916, 1918 e 1925) até assumir a modernidade contextualista da proposta definitiva (1935), corrigida no ano seguinte para reforçar a sua modernidade (*ibid.*: 256-257).

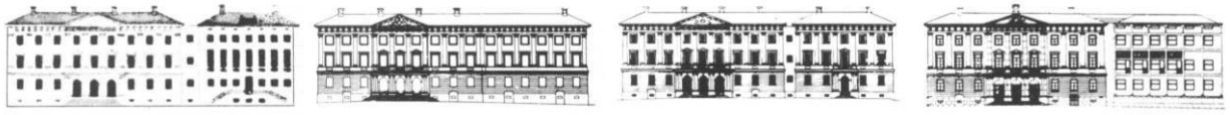
Na proposta final realizada, ainda que o volume da ampliação tenha claramente uma linguagem arquitetônica moderna, o diálogo com o edifício original está assegurado pela repetição de valores como ritmo da fenestração, alturas dos pavimentos e gabarito do edifício:

> O resultado final de 1936 é estilisticamente moderno, ainda que com vagas referências tipológicas de inspiração acadêmica na fachada. No interior, pelo contrário, se violenta a unidade volumétrica original substituindo-se um dos trechos do edifício. Ainda que se consiga uma relativa continuidade espacial, não fica referendada pela equivalente continuidade tipológica e estilística. Acreditamos que não se destacou a dualidade

[123] Cf. Ficha SUE 001.

> interior-exterior na obra de Asplund. O interior é fervorosamente moderno, sem inibição nenhuma; o exterior se submete a uma dupla disciplina, a que assinala o edifício original e a que se deriva de sua condição de edifício eminentemente urbano atuando como peça de oclusão para contribuir a delimitar a praça Gustavo Adolfo. [...] Sua importância na modificação do lócus está clara em qualquer momento do processo de gestação. Asplund, em um artigo de 1916, havia assinalado que 'é mais importante adotar o estilo do lugar que o da época', reconhecendo de maneira implícita a importância do contexto na projetação. Precisamente, uma das razões que distanciam o edifício que comentamos da modernidade proclamada deriva-se da preocupação pela imagem que manifesta, questão nada apreciada na ortodoxia funcionalistas do Movimento Moderno. Asplund havia evoluído do desdém pelo edifício original até uma postura na qual necessariamente considerava aquele como matriz referencial. (*ibid.*: 257)

Figura 186 (à esq.)**:**
Vista geral da Prefeitura de Goteburgo
(fonte: GRACIA, 1992)



Figuras 187 a 190 (abaixo, da esq. para a dir.)**:**
Fachadas dos projetos desenvolvidos por Erik Gunnar Asplund para a Prefeitura de Goteburgo em 1913, 1916, 1918 e 1935
(fonte: GRACIA, 1992)

Esta intervenção serviu de balizamento para muitas outras realizadas posteriormente, e segundo Gracia, "sua originalidade parece testemunhar que a memória não apequena a criação, da mesma forma que a história não dificulta a prática projetual" (*ibid.*: 105). Nos anos 1950, Ernesto Nathan Rogers também utilizará a Prefeitura de Goteburgo como exemplo de arquitetura contemporânea que, sem abdicar de uma linguagem moderna, pretende harmonizar-se com as *preexistências ambientais* (ROGERS, 1997b).

Entretanto, no cenário da arquitetura moderna e contemporânea, não encontraremos apenas ampliações que buscam uma dialética entre linguagem moderna e referências históricas. Podemos encontrar, dentre as ampliações realizadas nos últimos vinte anos, exemplos com diversas abordagens de intervenção, desde a repetição, de maneira estilizada, das principais características do edifício original até

a inserção de elementos e materiais radicalmente distintos daqueles que o caracterizam, visando obter um contraste explícito entre nova arquitetura e preexistência, passando ainda, evidentemente, pela recriação de maneira crítica e em linguagem contemporânea dos seus aspectos mais significativos.

O edifício dos **escritórios centrais do Banco Nacional do México** (1986-88)[124], na capital mexicana, é um exemplo claro de uma arquitetura que, embora realizada com materiais e técnicas construtivas contemporâneos, submete todo o processo projetual ao objetivo de repetir as principais características formais, cromáticas e tipológicas do edifício original. Das dimensões e formas das fenestrações e dos pinhões da platibanda à organização dos diversos espaços da nova ala ao redor de um pátio central quadrado, passando pela textura e pela cor do revestimento das fachadas, a ampliação foi totalmente projetada de forma a vincular-se visualmente ao edifício original, resultando em uma arquitetura anacrônica e excessivamente submissa à preexistência à qual se vincula.

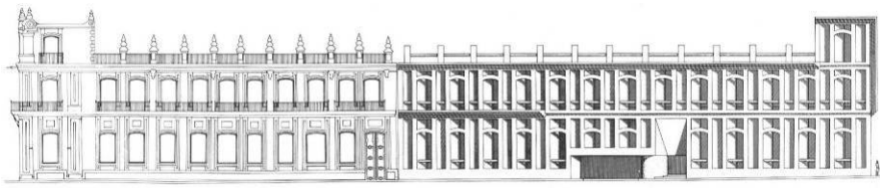


Figura 191:
Fachada dos escritórios centrais do Banco Nacional do México, na Cidade do México, com o edifício do séc. XVIII à esquerda e a ampliação à direita (fonte: TOCA & FIGUEROA, 1991)

Figura 192:
Vista da junção entre o edifício do séc. XVIII e a ampliação recente dos escritórios centrais do Banco Nacional do México na Cidade do México (fonte:TOCA & FIGUEROA, 1991)

Submissão à preexistência de maneira ainda mais radical ocorre no **Centro de Arquitetura de Berlim** (1994-96)[125]. Adaptação de uma antiga fábrica de 1903 em sede da Associação de Arquitetos Alemães (BDA), abrigando ainda diversos escritórios de arquitetura, este edifício foi ampliado tanto lateralmente quanto através do acréscimo de um pavimento na altura da cobertura. No que se refere à ampliação lateral, esta repete o edifício-matriz nos alinhamentos e altura, no ritmo e proporções das aberturas e dos elementos estruturais salientes às fachadas e até mesmo nas cores dos revestimentos.

[124] Cf. Ficha MEX 001.
[125] Cf. Ficha ALE 015.

Tamanha submissão à preexistência faz com que, à primeira vista, o edifício atualmente existente pareça corresponder, em sua totalidade, à antiga fábrica, sem ter passado por qualquer ampliação. A compreensão de que se trata de um objeto arquitetônico formado por partes construídas com um intervalo de noventa anos entre elas só ocorre após uma observação mais minuciosa, quando se perceberá, por exemplo, a ausência de pequenos detalhes ornamentais nas fachadas ou os diferentes materiais de acabamento: enquanto o edifício original tem suas fachadas em tijolinho, por exemplo, a ampliação é em concreto aparente.

Figura 193:
Vista de uma das alas ampliadas do Centro de Arquitetura Alemã em Berlim
(foto realizada pelo autor, out./2004)

Figura 194:
Vista do encontro entre o edifício da Fábrica Stock e ampliação realizada para a implantação do Centro de Arquitetura Alemã em Berlim
(foto realizada pelo autor, out./2004)

Por outro lado, em alguns países, como França, Holanda e Chile, são comuns as ampliações realizadas com materiais leves e contemporâneos, como o aço e o vidro, criando um contraste bastante nítido entre a nova arquitetura e o edifício preexistente.

Na França, o antigo Hôtel de la Bastide foi adaptado em **Faculdade de Direito e Economia de Limoges** (1990-96)[126]. Neste sentido, o maciço edifício em pedra foi ampliado em um dos lados e nos fundos por uma estrutura que, embora repita a marcação dos pavimentos dada pelas aberturas do edifício original, é realizado com uma levíssima estrutura em aço e fechamento em painéis de vidro. Massimiliano Fuksas, o autor do projeto, ainda insere dois novos volumes arredondados revestidos com painéis de zinco, abrigando os auditórios e algumas salas de aula,

[126] Cf. Ficha FRA 021.

no interior desta nova estrutura. Estes volumes ultrapassam parcialmente o pano vertical de vidro da nova fachada lateral, criando uma espécie de bolha de zinco nesta fachada de vidro.

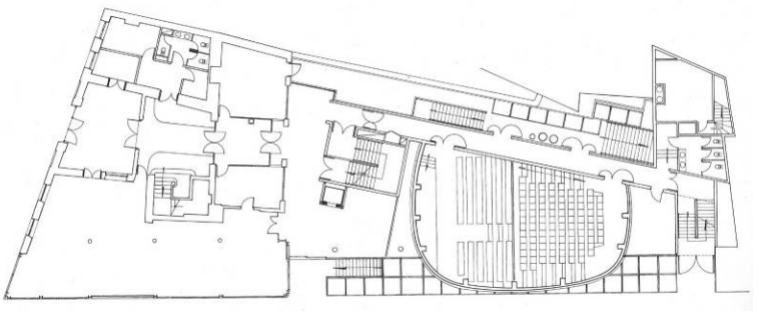


Figura 195 (acima)**:**
Planta baixa do pavimento térreo da Faculdade de Direito e Economia de Limoges (fonte: L'ARCA PLUS,1999b)

Figura 196 (à esq.)**:**
Vista geral da Faculdade de Direito e Economia de Limoges (fonte: L'ARCA PLUS, 1999b)

Outros exemplos de *ampliação externa* que busca um contraste com o edifício original através da utilização de estruturas de aço e vidro são as ampliações do **Museu da Universidade de Utrecht na Holanda** (1993-96)[127] e do **Edifício da Compañia Sudamericana de Vapores em Valparaíso no Chile**[128], este último um caso de *ampliação em altura* ou *ampliação vertical*.

Figura 197 (acima): Vista geral do Museu da Universidade de Utrecht (foto realizada pelo autor, out./2004)

Figura 198 (à dir.): Vista geral do Edifício da Compañia Sudamericana de Vapores em Valparaíso (foto realizada pelo autor, ago./2003)

[127] Cf. Ficha HOL 004.
[128] Cf. Ficha CHI 002.

Na França, onde a utilização de estruturas de aço e vidro em intervenções arquitetônicas sobre o patrimônio histórico é bastante comum – basta pensar na polêmica **Pirâmide do Louvre** (1983-88)[129] ou no **Centro Georges Pompidou** (1971-77)[130]– existe uma abordagem bastante corrente que se caracteriza pela estrita observância tipo-morfológica, porém realizando-a com novos materiais, leves e transparentes. As diversas abordagens possíveis nas ampliações externas e nas intervenções arquitetônicas sobre preexistências edificada em geral, desde o contraste radical até a repetição literal das características das edificações preexistentes, serão analisadas com maior profundidade no próximo capítulo.

Como já se observou ao falarmos do Edifício da Compañia Sudamericana de Vapores em Valparaíso, a *ampliação externa* pode ocorrer também através sobreposição de uma nova estrutura àquela preexistente, naquilo que denominamos de *ampliação em altura* ou *ampliação vertical*. Entretanto, devido às limitações de gabarito que frequentemente existem no âmbito das legislações urbanísticas, principalmente em contextos históricos, as ampliações verticais tendem a ocorrer apenas em situações bastante específicas, como veremos a seguir.

Em Viena, por exemplo, a partir do início da década atual, as novas legislações urbanísticas passaram a permitir que as modificações realizadas nas coberturas dos edifícios anteriores ao século XX pudessem ser feitas com a utilização de novas formas, cores e materiais distintos daqueles preexistentes (CAMPOS, 2005). Desta forma, nas zonas consolidadas e valorizadas da cidade, diversos edifícios construídos no século XIX e na primeira metade do século XX receberam ampliações verticais de desenho radical, em um processo que tem suas raízes no projeto de **Remodelação da cobertura de um Edifício na Falkestrasse**[131], intervenção realizada pelo Coop Himmelb(l)au ainda nos anos 1980 com o intuito de criar espaço no sótão do edifício para uma sala de reuniões e alguns escritórios da firma de advogados que já ocupava outros pavimentos do edifício e que, após inúmeras negativas, foi finalmente aprovada pelos órgãos municipais graças a uma manobra que a caracterizou como obra de arte e não como arquitetura (CAMPOS, 2005):

[129] Cf. Ficha FRA 007.
[130] Cf. Ficha FRA 001.
[131] Cf. Ficha AUS 002.

> A intervenção faz explodir, como fulgurada por um raio, a cobertura pré-existente do sótão, para estruturar no seu lugar uma 'tenda' vítrea e tecnológica. Uma espécie de arco metálico tecnicamente articulado [...] se projeta em direção ao canto do edifício balançando sobre a estrada, anunciando à cidade embaixo as rupturas lingüísticas do gesto lírico e criativo. Uma tenda, símbolo desde sempre de uma condição de transitoriedade, dinamismo, tensão em direção ao além, de consciência temporalizada, aqui reinterpretada à luz de uma visão moderna e de uma capacidade de prefigurar espaços fora de qualquer malha geométrica ou controle cartesiano. (DE SESSA, 1998: 21)

É esta "ruptura lingüística" que será buscada em muitas das ampliações verticais realizadas em Viena nos últimos cinco anos, em que formas, materiais e cores dos novos pavimentos não buscam senão romper com a linguagem das preexistências sobre as quais surgem, como ocorre na **Escola Municipal Natorpgasse** (1999-2001)[132], no **edifício de apartamentos na Spitalgasse** (2000-2003)[133], no **edifício comercial na Shadekgasse** (2004)[134], no **edifício de apartamentos na Sankt Veit Gasse** (2002-05)[135] e no **edifício comercial na Meidlinger Hauptstrasse** (2005)[136]. Intervenção de caráter semelhante ocorre nos **escritórios centrais do Nationale Nederlanden & ING Bank em Budapeste, Hungria** (1992-97)[137].

Figura 199 (à esq.): Vista da remodelação da cobertura de um edifício na Falkestrasse em Viena (fonte: DE SESSA, 1998)

Figura 200 (à dir.): Vista da remodelação da cobertura da Escola Municipal Natorpgasse em Viena (fonte: www.treusch.at)

Figura 202 (à esq.): Vista da remodelação da cobertura de um edifício de apartamentos na Spitalgasse em Viena (fonte: www.arch-lutter.at)

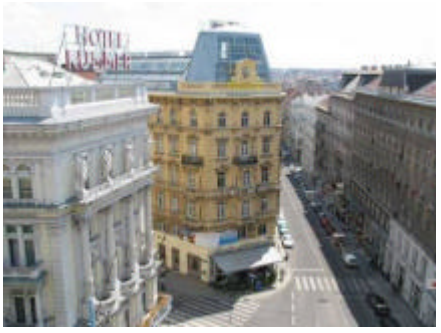


Figura 201 (à dir.): Vista da remodelação da cobertura de um edifício comercial na Shadekgasse em Viena (fonte: www.arch-lutter.at)

[132] Cf. Ficha AUS 008.
[133] Cf. Ficha AUS 011.
[134] Cf. Ficha AUS 014.
[135] Cf. Ficha AUS 015.
[136] Cf. Ficha AUS 016.
[137] Cf. Ficha HUN 002.

Figura 203 (à esq.): Vista da remodelação da cobertura de um edifício de apartamentos na Sankt Veit Gasse em Viena (fonte: www.arch-lutter.at)

Figura 204 (à dir.): Vista da remodelação da cobertura dos escritórios centrais do Nationale Nederlanden & ING Bank em Budapeste (fonte: JODIDIO, 1997)

Figura 205 (à esq.): Vista da remodelação de um edifício comercial na Meidlinger Hauptstrasse em Viena (fonte: www.arch-lutter.at)

Outro contexto específico em que ocorreram diversas ampliações verticais foi o da adaptação de palacetes da segunda metade do século XIX, localizados no Ensanche barcelonês no início dos anos 1990, em hotéis, já citado anteriormente. Visando ampliar o número de quartos destes empreendimentos, muitos dos palacetes receberam um ou dois pavimentos de acréscimo, sempre respeitando o gabarito das edificações vizinhas.

Diferentemente das intervenções realizadas em Viena, contudo, as ampliações verticais barcelonenses são mais respeitosas com relação aos principais aspectos do edifício preexistente, como no caso do **Hotel Podium** (1991)[138], e mesmo quando são realizadas em materiais contemporâneos, como no **Hotel Claris** (1987-91)[139], buscam referências no edifício-base. Neste último projeto, a *curtain-wall* realizada com painéis de vidro que serve de fachada à ampliação está localizada na mesma projeção do edifício original e possui desenhos retangulares que repetem o ritmo e as dimensões das suas janelas e marcações horizontais que remetem às fiadas da pedra do palácio abaixo.

Um terceiro contexto – este tipológico e não geográfico – em que podemos identificar algumas intervenções de *ampliação vertical* corresponde aos antigos teatros das cidades históricas européias. Espaços significativos do ponto de vista da

[138] Cf. Ficha ESP 009.
[139] Cf. Ficha ESP 008.

animação e da paisagem urbanas, a necessidade de adequá-los às novas tecnologias cenotécnicas tem levado à construção de imensas torres cênicas sobre estruturas muitas vezes centenárias, como na intervenção recém concluída por Mario Botta no **Teatro Alla Scala de Milão** (2001-04)[140], bastante criticada pela construção de dois volumes sobre a estrutura preexistente. A forma elíptica do volume de serviços, absolutamente dissociada do rigor neoclássico que caracteriza o edifício, e a grande altura (40 metros) da nova torre cênica levaram a Ordem dos Arquitetos de Milão a tentar, sem sucesso, embargar a obra por diversas vezes.

Figura 206:
Vista do novo volume da caixa cênica
do Teatro alla Scala de Milão
(fonte: BARDA, 2005)

Figura 207:
Vista do novo volume de apoio e serviços
do Teatro alla Scala de Milão
(fonte: BARDA, 2005)

Polêmico também foi o caso do **Teatro Carlo Felice em Gênova** [141], cujo projeto, realizado por Aldo Rossi, Ignazio Gardella e Fabio Reinhart a partir de 1981, parte de três pontos: a reconstrução das fachadas neoclássicas; um projeto novo para a platéia interna; e a ampliação em altura da torre cênica. A reconstrução do exterior do teatro foi defendida devido à sua importância do ponto de vista da conformação da paisagem urbana do centro de Gênova. Contudo, o projeto sofreu diversas críticas, sendo o ponto mais polêmico a nova torre cênica, com 63 metros altura e que modificou de maneira radical o *skyline* do centro histórico genovês.

Embora compreendamos que a altura da nova torre do teatro genovês é definitivamente excessiva – até mesmo porque abriga funções secundárias, como quatro salas de ensaio e os escritórios da administração, que poderiam estar

[140] Cf. Ficha ITA 034.
[141] Cf. Ficha ITA 028.

localizadas em outros edifícios na vizinhança –, é preciso reconhecer que a ampliação da capacidade da platéia e a melhoria de qualidade dos espaços técnicos possibilitadas pela construção de um novo volume sobre uma estrutura preexistente pode ser a única forma de requalificar determinados teatros localizados em centros históricos decadentes, como ocorreu com o projeto de Jean Nouvel para a **Ópera de Lyon, na França** (1986-93)[142]. A abóbada de vidro de Nouvel se tornou um marco simbólico não somente da Ópera renovada, como de todo o centro histórico lionês, a área obtida com a sua criação possibilitou a ampliação da platéia e a implantação dos equipamentos cenotécnicos mais atuais.

Figura 208 (acima)**:**
Vista geral do Teatro Carlo Felice em Gênova
(foto realizada pelo autor, out./2004)

Figura 209 (acima)**:**
Vista dos fundos do novo volume da torre cênica do Teatro Carlo Felice em Gênova
(foto realizada pelo autor, out./2005)

Figura 210 (à esq.)**:**
Vista geral da Ópera de Lyon
(fonte: www.arcspace.com)

Entretanto, a *ampliação vertical* excessiva pode descaracterizar de tal forma o edifício original a ponto de transformá-lo em um mero embasamento da nova estrutura, como é o caso do citado edifício da Compañia Sudamericana de Vapores

[142] Cf. Ficha FRA 015.

em Valparaíso ou, para utilizar um exemplo mais radical, do projeto para o **Edifício-Sede da Hearst Corporation em Nova York**[143], atualmente em fase de execução.

Nesta intervenção, Foster propõe a construção de uma torre, com 46 pavimentos e 182 metros de altura, sobre um importante exemplar do *art déco* nova-iorquino. Esta torre, de altura equivalente às vizinhas que ajudam a definir o *skyline* de Nova York, não busca qualquer diálogo harmonioso com o edifício sobre o qual se ergue, que possui apenas seis pavimentos e é transformado em uma espécie de pedestal para que a gigantesca torre de Foster possa se destacar.

Figura 211 (acima)**:**
Vista do edifício-sede original da Hearst Corporation em Nova York
(fonte: www.columbia.edu)

Figura 212 (à dir.)**:**
Modelo virtual do projeto de ampliação do edifício-sede da Hearst Corporation em Nova York
(fonte: www.fosterandpartners.com)

Um outro caso em que talvez fosse mais digna a demolição da preexistência, ao invés de utilizá-la como ponto de partida de um novo projeto, devido à incapacidade da nova arquitetura de dialogar criativamente consigo, é o **Edifício Ex-Tribunales em Santiago do Chile** (1998-2001)[144]. Embora o concurso que escolheu este projeto deixasse livre a decisão sobre demolir ou reaproveitar o que restava do edifício dos antigos tribunais de Santiago, o arquiteto Cristián Boza, vencedor do certame, decidiu preservar a estrutura remanescente, com altura variável entre dois e quatro pavimentos, e construir, sobre e por detrás dela, um imenso prisma de vidro espelhado, de forma a atingir o vasto programa pré-estabelecido e perfazendo um total de oito pavimentos.

[143] Cf. Ficha EUA 010.
[144] Cf. Ficha CHI 004.

Figura 213:
Vista geral do Edifício Ex-Tribunales em Santiago do Chile (foto realizada pelo autor, ago./2003)

Figura 214:
Vista em detalhe do Edifício Ex-Tribunales em Santiago do Chile (foto realizada pelo autor, ago./2003)

Por outro lado, há casos de ampliações verticais em que a intervenção pode ter mais valor simbólico do que propriamente representar um acréscimo substantivo de área útil, se aproximando mais daquilo que identificamos como *marco simbólico*, no âmbito de intervenções de *atualização simbólica*, do que propriamente de intervenções de ampliação da área útil.

Parece ser este o caso, por exemplo, da citada remodelação da cobertura de Coop Himmelb(l)au, que acabou se tornando uma espécie de símbolo do escritório de advocacia que a ocupa[145], como também da "baleia" dos Escritórios Centrais do NNH & ING Bank em Budapeste.

E é certamente o que pretenderam Herzog & De Meuron na **Galeria Tate de Arte Moderna em Londres** (1995-2000)[146] ao construir, sobre a cobertura do sólido edifício da antiga usina de energia, um prisma de vidro com dois pavimentos de altura. Este novo volume, que abriga o restaurante e o café do museu e que permite a entrada de luz natural nas galerias superiores do edifício durante todo o dia, se transforma em um significativo marco na paisagem londrina, ao iluminar-se durante a noite, configurando-se no símbolo do novo museu.

Figura 215 (à esq.)**:**
Vista geral noturna da Galeria Tate de Arte Moderna em Londres
(fonte: www.fosterandpartners.com)

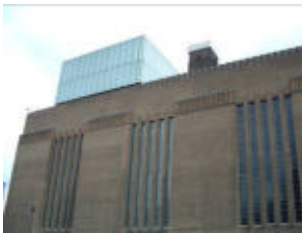


Figura 216 (à dir.):
Vista em detalhe da Galeria Tate de Arte Moderna em Londres (fonte: www.stanford.edu)

[145] Como pode ser conferido em visita ao site do escritório Schuppich, Sporn & Winischhofer (www.falke.at).
[146] Cf. Ficha GBR 009.

No Brasil, alguns exemplos de intervenções de *ampliação externa* podem ser identificados nas últimas décadas, muitos deles bastante polêmicos, como o **Edifício-Sede da White Martins no Rio de Janeiro** (1972-75)[147], uma torre de 31 pavimentos construída sobre um sobrado tombado.

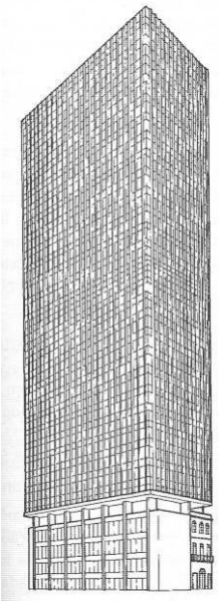


Figura 217 (à esq.)**:**
Perspectiva do Edifício-Sede da White Martins no Rio de Janeiro (fonte: GUIMARAENS, 2002)

Figura 218 (à dir.)**:**
Vista geral do Edifício-Sede da White Martins no Rio de Janeiro (fonte: www.pontual.arq.br)

Uma referência para estas intervenções é certamente o **Edifício Arco do Teles** (1947-61)[148], que surge como ampliação do Arco do Teles, um dos mais importantes monumentos tombados do Rio de Janeiro pelo SPHAN. Embora o projeto da intervenção tenha sido desenvolvido por Francisco Bolonha, o responsável pelo estabelecimento das suas diretrizes foi Lúcio Costa, na condição de consultor do SPHAN. Embora em um primeiro momento Costa tivesse se posicionado contra a intervenção, ele termina por concordar com a sua realização na medida em que a contrapartida à construção do edifício seria a restauração do bem tombado:

> Embora reconhecendo que o ideal seria a restauração do prédio sem a construção do edifício nos fundos, o professor Rodrigo Mello Franco de Andrade julga que a solução encontrada atende perfeitamente aos interesses do Patrimônio, uma vez que o Arco do Teles encontra-se em precário estado de conservação, ameaçando ruir caso não sejam feitas as obras urgentes de reparo" (Lúcio Costa *apud* GUIMARAENS, 2002: 123-124).

O edifício foi construído em ambos os lados e sobre o monumento tombado do Arco do Teles, e o recuo de quatro metros da fachada principal, estabelecido por Costa para a ampliação vertical, é insuficiente tendo em vista que esta fachada encontra-se voltada para a Praça XV de Novembro, um amplo espaço aberto. A construção do

[147] Cf. Ficha BRA 018.
[148] Cf. Ficha BRA 014.

Edifício Arco do Teles é paradigmática do embate entre preservar a matéria do monumento ou a sua imagem, intrínseco às intervenções de *ampliação externa* e a outros tipos de intervenção de *modificação externa de edificações preexistentes* e de *novas edificações em contextos históricos*.

Figura 219:
Vista do Edifício Arco do Teles no Rio de Janeiro
(foto realizada por Ana Paula Monteiro, ago./2005)

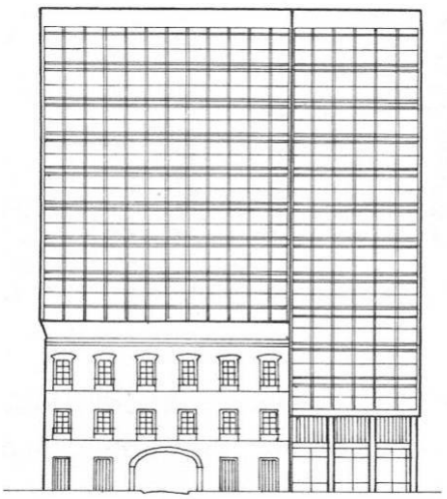


Figura 220:
Fachada do Edifício Arco do Teles no Rio de Janeiro (fonte: GUIMARAENS, 2002)

Segundo Cesare Brandi, as obras de arte[149] são definidas pela sua matéria ou consistência física e pela sua imagem, sendo esta última a responsável por caracterizá-las enquanto obras de arte. Embora afirme que "restaura-se somente a matéria da obra de arte" (BRANDI, 2004: 31), Brandi reconhece que a importância da consistência física da obra de arte está no fato dela servir à "epifania da imagem" (*ibid.*: 36), representando "o próprio local da manifestação da imagem, [que] assegura a transmissão da imagem ao futuro e garante, pois, a recepção na consciência humana" (*ibid.*: 30).

Logo, é pelo menos discutível que se permita a radical modificação da imagem de um monumento arquitetônico como contrapartida à restauração de sua matéria pois, como afirma Brandi, a imagem é aquilo que caracteriza a obra de arte e, "como imagem, desdobra-se em aspecto e estrutura e subordina a estrutura ao aspecto" (*ibid.*: 38).

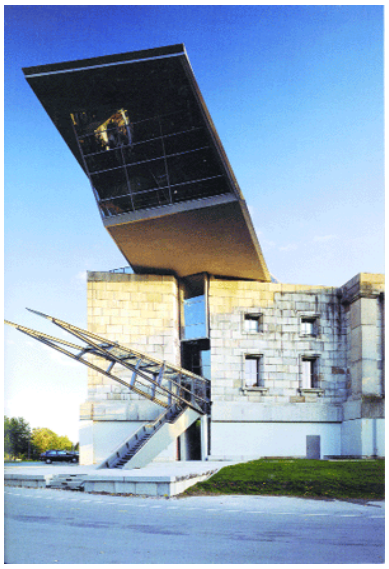
[149] Segundo Brandi, existem objetos arquitetônicos que podem ser considerados como tal: "[...] mesmo se entre as obras de arte haja algumas que possuam estruturalmente um objetivo funcional, como as obras de arquitetura e, em geral, os objetos da chamada arte aplicada, claro estará que o restabelecimento da funcionalidade, se entrar na intervenção de restauro, representará, definitivamente, só um lado secundário ou concomitante, e jamais o primário e fundamental que se refere à obra de arte como obra de arte." (BRANDI, 2004: 26).

O que se pode concluir com relação às *ampliações externas* – e que parece ainda mais claro no que se refere às *ampliações em altura* – é que nos casos em que a ampliação multiplica excessivamente o volume preexistente ela termina por alterar significativamente a sua imagem urbana, mesmo nos casos em que a nova arquitetura busque mimetizar algumas características da preexistência arquitetônica.

– **Utilização de Ruína**

Trata-se da intervenção realizada em ruínas, visando restabelecer seu uso original, adaptá-las a novos usos ou mesmo viabilizar a sua fruição enquanto ruína.

Uma das situações recorrentes no que se refere às intervenções projetuais deste tipo corresponde à preservação da ruína enquanto tal e à construção de uma estrutura arquitetônica que viabilize a sua visitação e que organize os percursos e fluxos. É o que ocorre no **Centro de Documentação do Centro de Convenções do Partido Nazista em Nuremberg** (1998-2001)[150], em que o gigantesco edifício nunca concluído do Palácio de Convenções do Partido Nacional Socialista alemão teve algumas salas adaptadas em espaços expositivos, enquanto o restante do edifício foi preservado na sua condição de ruína/construção inacabada. Esta parte do edifício é cortada diagonalmente por uma passarela em aço e vidro que reconduz os visitantes ao ingresso e permite amplas vistas do imenso pátio interno e das demais partes do edifício, além de marcar o ingresso do centro cultural.



Figuras 221 e 222:
Vistas do ingresso e da passarela-mirante do Centro de Documentação do Centro de Convenções do Partido Nazista em Nuremberg (fonte: www.kubiss.de)

[150] Cf. Ficha ALE 025.

Alguns exemplos brasileiros recentes são o já citado **Parque das Ruínas no Rio de Janeiro** (1995-97)[151] e a intervenção realizada no **Castelo Garcia d'Ávila** no município de Mata de São João, Bahia (1999-2002). Neste último caso, o monumento tombado tem suas ruínas consolidadas e são criados pisos elevados, passarelas e escadas metálicas que permitem aos visitantes circular pelas ruínas e contemplá-las.

Figura 223:
Vista geral do Parque das Ruínas no Rio de Janeiro (foto realizada por Ana Paula Monteiro, nov./2003)

Figura 224:
Vista de uma passarela no Parque das Ruínas no Rio de Janeiro (foto realizada por Ana Paula Monteiro, nov./2003)

Outra situação bastante freqüente corresponde à complementação de determinadas ruínas, visando resgatar ou atualizar a sua utilização original. No caso do **Teatro Régio de Turim** (1965-73)[152], as ruínas do antigo teatro barroco destruído por um incêndio em 1936 foram complementadas com materiais contemporâneos, porém preservando a fachada original voltada para Piazza Castello, um dos espaços públicos mais importantes da cidade.

Por detrás desta fachada, o arquiteto Carlo Mollino projeta um edifício totalmente novo, cujos espaços são tratados em linguagem explicitamente moderna, da sala principal aos escritórios administrativos, passando pelo monumental átrio de ingresso. Além disso, é realizada uma fachada lateral completamente nova, onde se localiza uma entrada secundária e na qual materiais tradicionais, como a pedra e o

[151] Cf. Ficha BRA 047.
[152] Cf. Ficha ITA 021.

tijolo, são mesclados ao aço e ao vidro. As referências de Mollino ao barroco torinês encontram-se nas curvas e na pedra marrom que predomina nos novos volumes.

Figura 225 (acima)**:**
Vista da nova fachada lateral do Teatro Régio de Turim
(fonte: www.teatroregiotorino.it)

Figura 226 (à esq., em cima)**:**
Vista da fachada principal remanescente do Teatro Régio de Turim
(fonte: www.teatroregiotorino.it)

Figura 227 (à esq., embaixo)**:**
Vista do foyer do Teatro Régio de Turim
(fonte: www.teatroregiotorino.it)

Mais recentemente, uma outra intervenção visando reconstituir uma antiga ruína e possibilitar que exercesse sua função original de forma mais adequada provocou grande polêmica na Espanha, chegando aos tribunais de justiça. Estamos nos referindo ao **Teatro Romano de Sagunto** (1983-1993)[153].

Partindo da premissa de que os teatros construídos pelos antigos romanos em todo o vasto território do seu império representavam repetições de um tipo invariável, os arquitetos Giorgio Grassi e Manuel Portaceli propuseram uma reconstrução tipológica do Teatro de Sagunto:

> Está prevista, caso seja necessária, a consolidação da estrutura existente, ou a liberação [de estruturas anexadas recentemente] e a parcial complementação da estrutura dos muros antigos emergentes, com o objetivo de fazer mais compreensível o complexo edifício do teatro romano, de fazer mais legível suas diversas partes, as relações entre estas, a hierarquia, as funções singulares, etc., enfim, sua concorrência em definição de uma forma arquitetônica articulada e complexa, porém sem dúvida absolutamente unitária como é precisamente o tipo de teatro romano em seu breve período histórico de vigência e em sua não obstante larga e constante presença na história da arquitetura.

[153] Cf. Ficha ESP 013.

> Está prevista, ademais, a reconstrução daquelas partes essenciais da fábrica do teatro que são necessárias para uma restituição clara do *espaço arquitetônico* do teatro romano de Sagunto em seu conjunto. (GRASSI & PORTACELI, 1990: 123).

A partir destes pressupostos, Grassi e Portaceli recuperam a volumetria característica desta tipologia arquitetônica, completando as ruínas com novos materiais e requalificando-as enquanto espaço de representações teatrais e musicais, melhorando significativamente a acústica e as condições de segurança e conforto dos espectadores. Entretanto, os arquitetos desconsideram o valor estético e histórico da ruína *enquanto ruína*, bem como o seu papel na paisagem, uma vez que ela se situa no topo de uma colina a cujos pés se localiza a cidade. A relação visual existente há muitos séculos entre as ruínas e a cidade é modificada de maneira radical com a reconstrução do poscênio, que se transforma em um obstáculo visual.

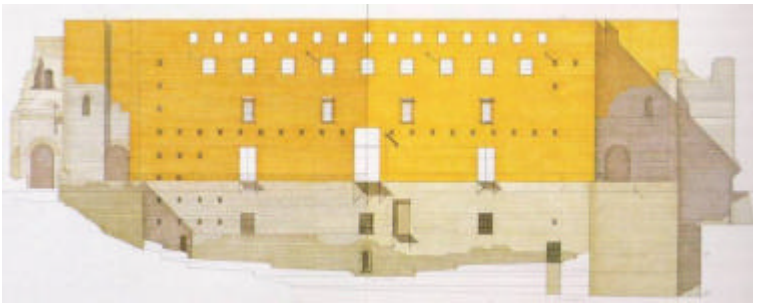


Figura 228 (acima)**:**
Fachada do poscênio do Teatro Romano de Sagunto
(fonte: CANNATÀ & FERNANDES, 1999)

Figura 229 (à dir.)**:**
Vista da entrada nordeste do Teatro Romano de Sagunto
(fonte: CANNATÀ & FERNANDES, 1999)

O debate foi intenso desde a divulgação dos primeiros desenhos realizados pela dupla de arquitetos e terminou no Tribunal Supremo que, considerando ilegal todo o processo, ordenou a demolição da intervenção de Grassi e Portaceli, bem como o retorno do edifício à sua condição de ruína. Infelizmente, contudo, o debate se transformou em uma questão política, com os políticos do Partido Socialista, que executaram a intervenção, defendendo a sua manutenção, enquanto os do Partido Popular exigem a sua demolição.

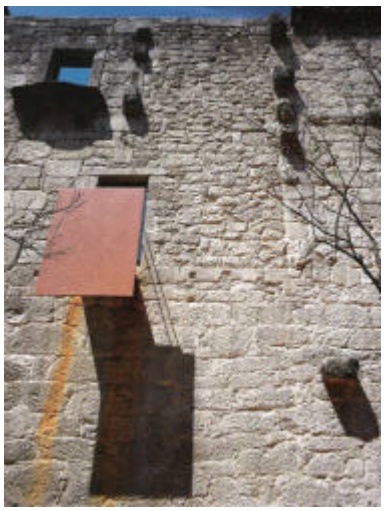
No projeto da **Pousada do Convento de Santa Maria do Bouro, em Amares, Portugal** (1989-97), Eduardo Souto de Moura teve a capacidade de transformar as

ruínas de um antigo convento em uma pousada moderna e luxuosa sem ter necessariamente de abandonar o seu caráter pitoresco:

> O projeto tenta adaptar, ou melhor, servir-se das pedras disponíveis para construir um novo edifício. Trata-se de uma nova construção, onde intervêm vários depoimentos (uns já registrados, outros a construir) e não da reconstrução do edifício na sua forma original. Para o projeto as ruínas são mais importantes que o 'Convento', já que são material disponível, aberto, manipulável, tal como o edifício o foi durante a história. Não pretendemos com essa atitude construir uma excepção, procurando a originalidade do manifesto, mas sim cumprir uma regra da arquitetura, quase sempre constante ao longo do tempo. [...] Optámos por recusar a consolidação pura e simples da ruína para o uso contemplativo, apostando por injectar materiais, usos, formas e funções 'entre les choses', como dizia Le Corbusier. O 'pitoresco' é uma fatalidade que acontece e não a vontade de um programa. (Eduardo Souto de Moura *apud* TRIGUEIROS, 1996: 145-146).

Assim, os vãos existentes no antigo convento são adaptados nos diversos espaços necessários a um hotel desta categoria, sem que externamente o conjunto perca a aparência de ruína – não obstante a inserção de delicados elementos nas fachadas, que afirmam a ocorrência de uma intervenção contemporânea. No terreno em declive, por sua vez, é construído um novo volume semi-enterrado para abrigar os espaços de serviço, que é fechado por uma pesada parede de granito, mimetizando-se com as "ruínas" do convento.

A discreta atuação do arquiteto possibilita a preservação do aspecto pitoresco do conjunto, sem, contudo, deixar de atender às demandas do programa e, certamente, sem abdicar da utilização de uma linguagem arquitetônica contemporânea e coerente:



Figuras 230 a 232: Vistas da Pousada de Santa Maria do Bouro em Amares
(fonte: CANNATÀ & FERNANDES, 1999)

Nos casos em que, por quaisquer razões, não seja possível atuar com discrição, e a complementação ou ampliação da ruína se constitua em condição fundamental do projeto, é ainda viável produzir uma arquitetura nova que se integre de maneira inteligente e respeitosa – porém não submissa – à ruína existente.

No seu projeto de um **edifício de escritórios na via Santa Radegonda** (1984)[154], Emilio Battisti nos prova que isto é possível, mesmo quando, além de incluir uma ruína na nova arquitetura, se está atuando no centro histórico de Milão, nas proximidades de monumentos arquitetônicos como a Galleria Vittorio Emanuele e a Igreja de São Rafael.

Figura 233 (à esq.)**:** Vista do edifício de escritórios da via Santa Radegonda em Milão – à direita, a fachada eclética incorporada ao projeto (foto realizada pelo autor, ago./2004)

Figura 234 (à dir.)**:** Vista geral do edifício de escritórios da via Santa Radegonda em Milão – esquina das vias San Raffaele e Santa Radegonda (fonte: GRACIA, 1992

O desafio de Battisti consistia em resolver um grande lote de esquina, fechando a visual desde uma das quatro alas da Galleria Vittorio Emanuele, e incluindo a estreita fachada remanescente de um edifício do final do século XIX, projetado por um importante arquiteto local. Battisti propõe um único volume que ocupa a totalidade do lote, abrigando uma galeria comercial de pé-direito duplo no térreo e escritórios nos demais pavimentos. O novo edifício considera o gabarito e os alinhamentos das construções do entorno e sua rígida volumetria é interrompida apenas em três pontos: na passagem de pedestres criada no nível da rua, prolongando o percurso desde o braço da Galleria Vittorio Emanuele; na esquina, onde a solução em "ponta" encontrada para resolver este ângulo extremamente agudo do edifício é realizada em balanço sobre a rua; e na via Santa Radegonda, onde o volume que na via San Raffaele possuía um gabarito constante passa a ter

[154] Cf. Ficha ITA 024.

distintas alturas, de forma a se adaptar as distintas configurações das construções do entorno.

De resto, as fachadas do novo edifício dão seqüência às marcações horizontais existentes na fachada remanescente, e verticalmente também buscam referências de ritmo nela. Não obstante a diferença de cores, texturas e linguagem arquitetônica existente entre o volumoso edifício proposto por Battisti e a pequena fachada eclética, esta última consegue integrar-se ao seu novo e volumoso vizinho.

À complexidade do projeto de Battisti, os arquitetos Sol Madridejos e Sancho Osinaga contrapõem, no projeto realizado para a **Prefeitura de San Fernando de Henares em Madri** (1994-99)[155], uma redução da nova arquitetura aos mínimos elementos necessários para obter uma clara integração entre passado e presente.

O desafio consistia em projetar um volume de 17,5 metros de profundidade a partir dos trechos remanescentes da fachada principal de uma fábrica do século XVIII. O edifício originalmente se caracterizava pelo rigoroso ritmo da fenestração, porém a ruína não possuía qualquer continuidade, resumindo-se a três trechos semi-independentes que correspondiam ao corpo central e às extremidades das duas alas laterais.

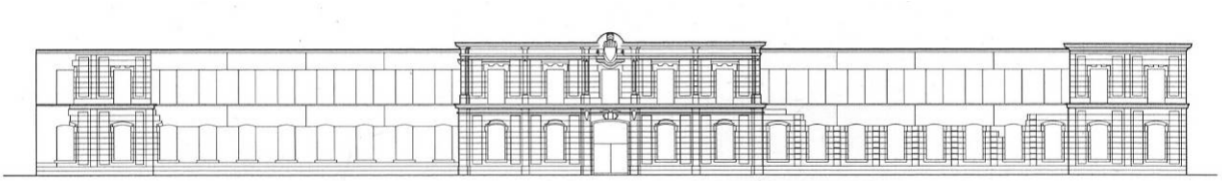


Figura 235 (acima)**:**
Fachada principal da Prefeitura de San Fernando de Henares em Madri
(fonte: EL CROQUIS, 1998)

Figura 236 (acima)**:**
Extremidade esquerda da fachada principal da Prefeitura de San Fernando de Henares em Madri
(fonte: EL CROQUIS, 1998)

Figura 237 (acima)**:**
Extremidade esquerda da fachada principal da Prefeitura de San Fernando de Henares em Madri
(fonte: EL CROQUIS, 1998)

Os arquitetos propõem um plano liso contínuo que complementa e amarra os diversos fragmentos remanescentes, e que é marcado por aberturas de dimensões idênticas às das ruínas, de desenho semelhante – porém bastante simplificado – e

[155] Cf. Ficha ESP 022.

que se distribuem no novo plano seguindo as mesmas relações de proporções do antigo edifício. As demais fachadas são projetadas em uma linguagem inquestionavelmente moderna, com grandes aberturas horizontais contínuas. Madridejos e Osinaga conseguem, através da simplificação e estilização da linguagem original da ruína, integrá-la de maneira harmoniosa ao novo edifício.

Nesta intervenção, os arquitetos parecem adaptar uma solução bastante utilizada na complementação de edifícios parcialmente destruídos, utilizada, por exemplo, na intervenção realizada nos anos 1950 por Hans Döllgast na **Alte Pinakothek de Munique**.

Como os bombardeios durante a II Guerra Mundial haviam destruído trechos da caixa mural do edifício neoclássico, Döllgast recompõe os trechos faltantes partindo "da depuração dos traços estilísticos através da esquematização figurativa e mantendo o substancial da forma tectônica. Esta se apresenta limpa e desprovida de ornamentos" (GRACIA, *op. cit.*: 194):

> A ruína parcial indicava perfeitamente a lógica formal a seguir na reconstrução. Respeitando-a se formalizou de novo o edifício, procurando não ocultar a silhueta da mutilação bélica de acordo com o principio da identificação da obra moderna. (*ibid.*: 194).

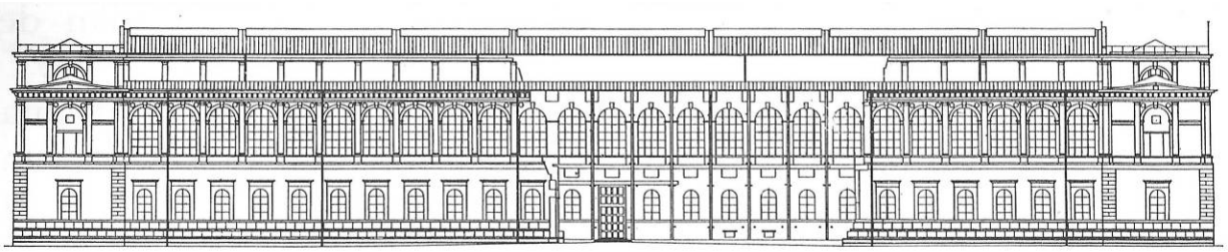


Figura 238 (acima)**:** Fachada da Alte Pinakothek de Munique (fonte: GRACIA, 1992)

Figura 239 (à esq.)**:** Fachada da Alte Pinakothek de Munique (fonte: www.munich-insider.de)

No Brasil, no projeto de adaptação em centro cultural do antigo **Colégio Caraça em Santa Bárbara, Minas Gerais** (1986-89)[156], os arquitetos Rodrigo Meniconi e Edwiges Leal se apropriam das ruínas, resultantes de um incêndio ocorrido em 1968, e as complementam com materiais contemporâneos como aço, vidro e concreto armado. Segundo os arquitetos, "a simples consolidação das paredes remanescentes e a preservação dos seus valores documentais e artísticos não eram suficientes para a revitalização das ruínas do Caraça. Optou-se por inserir na estrutura perdida um organismo novo, apto a abrigar atividades que reatualizem os valores do velho colégio" (LEAL, 1992: 46).

Figuras 240 e 241:
Vistas geral e em detalhe da intervenção realizada no Colégio Caraça em Santa Bárbara
(fonte: LEAL, 1992)

Foram identificados alguns projetos arquitetônicos que invertem o processo e, ao invés de intervir em edifícios arruinados, realizam construções novas que incorporam partes de edifícios antigos, em um procedimento que, segundo Maria Piera Sette, remonta à Idade Média e tem como objetivo transferir à nova arquitetura a profundidade histórica intrínseca a estes objetos arquitetônicos antigos:

> De uma maneira geral o antigo será colocado lado a lado com o novo para dar vida, 'conjuntamente', através de múltiplos processos inovativos, a obras originais. Nesta linha é particularmente significativa a prática da reutilização de material de demolição que, muitas vezes determinado por razões práticas e econômicas, ocorre ademais em função do desejo de 'fazer refluir nas novas construções a força e a glória das antigas' (Rosario

[156] Cf. Ficha BRA 035.

> Assunto, 1961, p. 63). Este uso persiste no tempo e conta com uma miríade de episódios singulares, cada um dos quais subentende valores e peculiaridades próprios.
>
> O fenômeno assume especial difusão e relevância na Idade Média. Assim, para Carlos Magno e a sua aspiração política voltada à renovação do Império Romano, o emprego do material antigo constituía uma precisa referência ideal, cultural e ao mesmo tempo o 'reconhecimento da sua qualidade artística' (Assunto, 1961, p. 64) [...]. Um particular destaque é reservado à utilização de 'pedaços' (colunas, capitéis, lintéis, etc.) provenientes de monumentos mais antigos, principalmente da Idade Clássica, os quais nem sempre foram modificados mas, pelo contrário, passaram a fazer parte do novo texto mantendo as suas características originais (SETTE, 1996: 116).

É o caso, por exemplo, do **edifício de apartamentos na Lindenstrasse em Berlim** (1984-87)[157], construído no âmbito da IBA – *Internationale Bauaustellung Berlin* (Exposição Internacional da Construção de Berlim, que abordaremos com mais profundidade no final deste capítulo).

Figura 242:
Vista aérea do edifício de apartamentos e seu contexto na Lindenstrasse em Berlim
(fonte: KLEIHUES, 1989)

Figura 243:
Vista em detalhe dos elementos preexistentes inseridos na fachada principal do edifício de apartamentos na Lindenstrasse em Berlim
(foto realizada pelo autor, out./2004)

Este bloco de apartamentos deveria funcionar como um elemento de transição entre os pequenos edifícios residenciais projetadas para a parte posterior do terreno e as duas construções barrocas situadas nos lotes vizinhos[158]. Os arquitetos realizam então na testada do lote um edifício pleno de referências à arquitetura do passado, desde a platibanda arqueada e o volume central em balanço até a *kitsch* releitura de uma coluna dórica em uma das esquinas e o revestimento em tijolo vermelho.

[157] Cf. Ficha ALE 009.
[158] Um dos dois edifícios barrocos em questão é o Museu de Berlim, cujo anexo construído recentemente é o famoso Museu Judaico de Berlim (Cf. Ficha ALE 023).

Certamente visando reforçar essa ligação com o passado histórico, foram inseridos de forma aleatória na fachada alguns elementos arquitetônicos remanescentes de construções históricas, como trechos de cornijas, um pedaço de uma coluna e outras peças de pedra, certamente ruínas encontradas no canteiro de obras, pertencentes a edifícios anteriormente localizados no terreno [159].

No Brasil, são relativamente comuns os casos de utilização, em uma nova construção, de elementos arquitetônicos resultantes de edifícios demolidos. Em Salvador, podemos citar alguns exemplos, como a portada e a escadaria de arenito, talhadas no século XVII e aproveitadas, já em meados do século XX, no **Edifício Margarida**, uma construção sem mérito arquitetônico realizada após o alargamento da Rua Carlos Gomes.

Figura 244 (à esq.)**:**
Vista geral do Edifício Margarida em Salvador
(foto realizada por João Legal Leal, out./2005)

Figura 245 (à dir..)**:**
Vista da escadaria do Edifício Margarida em Salvador
(foto realizada por João Legal Leal, out./2005)

Outro caso interessante é o do atual **Museu de Arte da Bahia**, edifício neocolonial construído entre 1925 e 1927 no Corredor da Vitória para abrigar a Secretaria de Saúde e Assistência Pública e que se apropria de diversos elementos remanescentes de antigos solares desaparecidos, destacando-se a portada em cantaria e a imponente porta em vinhático e jacarandá (datada de 1674) de um solar

[159] Embora não tenhamos conhecimento de muitos exemplos recentes de edifício totalmente novo que se utilize de elementos arquitetônicos preexistentes, foi possível identificar alguns exemplos de ampliação de edifícios existentes que se utilizam nas partes novas de elementos arquitetônicos do antigo edifício, de forma a reforçar a integração entre novo e antigo. Estamos nos referindo às molduras de pedra utilizadas na nova ala da **Prefeitura de Utrecht** (cf. ficha HOL 010) e aos balcões também de pedra inseridos na *curtain-wall* de vidro da ampliação do **Hotel Claris em Barcelona** (cf. ficha ESP 008).

demolido durante o alargamento da Ladeira da Praça e o rebuscado corrimão da escada, originário da Igreja do Convento de Santo Antônio do Paraguaçu.

Figuras 246 a 248:
Vistas geral, da portada em pedra e da corrimão em madeira do Museu de Arte da Bahia em Salvador
(fotos realizadas pelo autor, out./2005)

Entretanto, o caso mais importante de apropriação de elementos arquitetônicos preexistentes na realização de uma nova construção no Brasil é, certamente, o **Museu das Missões em São Miguel das Missões**, no Rio Grande do Sul (1937-40)[160]. Primeiro trabalho de Lúcio Costa no recém criado SPHAN, corresponde a um museu construído próximo à Igreja de São Miguel, para abrigar os bens móveis – imagens sacras e elementos arquitetônicos remanescentes – dos Sete Povos da Missões. O pequeno volume mescla materiais contemporâneos, como vidro, a elementos remanescentes das ruínas, como colunas, em uma releitura das casas missioneiras, muitas vezes construídas com restos das antigas construções.

Figuras 249 e 250:
Vistas do Museu das Missões em São Miguel das Missões (fonte: WISNIK, 2001)
(fotos realizadas pelo autor, out./2005)

[160] Cf. Ficha BRA 002.

Apesar de também representar a inserção de ruínas em uma nova edificação, o **Museu de Gibellina** (1981-87)[161], desde os seus pressupostos, se constitui em uma intervenção em todos os aspectos distinta daquela realizada na Lindenstrasse, pois a inserção dos restos da fachada do Palazzo di Lorenzo no pátio da nova construção é a própria razão de ser do novo museu.

Alguns anos após a destruição da cidade italiana de Gibellina por um terremoto em 1968, o governo decide construir uma nova cidade – Gibellina Nuova – a 18 quilômetros da antiga. O projeto do Museu de Gibellina nasce da necessidade de instalar, na nova cidade, a fachada remanescente de um edifício de grande valor histórico e arquitetônico, fora destruído no terremoto.

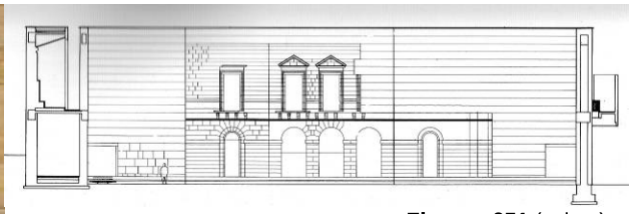
Partindo deste problema, Francesco Venezia decide remontar os restos da fachada neoclássica no interior de uma nova edificação, "construindo-lhe uma adequada medida urbana que evite a sua comparação – como dimensão sai perdendo – com o novo núcleo habitado" (VENEZIA, 1988: 42). O fragmento da fachada do Palazzo di Lorenzo se torna, assim, o ponto de partida para a construção do museu da cidade.

O museu se resume a um pátio retangular descoberto, fechado por paredes em três dos lados e, no quarto lado, por um estreito edifício. As ruínas da antiga fachada são montadas e encaixadas em uma das paredes do pátio, que é complementada com outro de tipo de pedra, de tonalidade amarelada, em faixas horizontais alternadamente lisas e apicoadas, formando uma moldura para que a histórica fachada se destaque:

> A sensação [no interior do pátio] é de serenidade, de distanciamento pacífico de um ambiente desagradável. A relação com esse ambiente quase se perde; uma longa e sábia preparação garante, sem choque, um recolhimento sossegante. Depois, para quem estiver atento (e quem pode não reagir ante a fascinação desta máquina de pensar?), tudo se complica e se move. Os muros se elevam da terra; não sabemos como e quando acabará a ascensão. [...] A parede que incorpora a fachada de San Lorenzo se move levemente, sua base desliza para fora da marca de concreto em que se apóia. Esta se eleva também, sai de uma fissura no piso (ou de um fosso?). A simetria incompleta porém rigorosa da fachada reconstruída parece precária. Algo a perturba, a superfície vibra [...]. Neste movimento, tornam-se subitamente nítidas as camadas sucessivas, pele e interior: ossos, veias e nervos e, sobretudo, fragmentos de emboço pútrido e algumas plantas que vão nascendo [...].

[161] Cf. Ficha ITA 026.

Francesco Venezia diz que pensou o pátio para criar um espaço na escala da fachada de San Lorenzo; mas não é exatamente assim, ou não é apenas isso. A fachada está aí, como um animal de músculos tensos, ansioso de raiva e carregado de liberdade, disposto a saltar os muros da prisão. (Álvaro Siza *apud* VENEZIA, *op. cit.*: 8-10).



Figuras 251 (acima)**:** Corte longitudinal no Museu de Gibellina, mostrando a fachada do Palazzo di Lorenzo (fonte: VENEZIA, 1988)

Figuras 252 (à esq.)**:** Vista geral do pátio interno do Museu de Gibellina, com a fachada do Palazzo di Lorenzo (fonte: VENEZIA, 1988)

Outro projeto de edificação nova que se apropria de uma ruína preexistente é a **Capela de Santana do Pé do Morro, em Ouro Branco, Minas Gerais** (1977-80)[162]. Éolo Maia e Jô Vasconcellos constroem em uma antiga fazenda uma capela para abrigar seis imagens sacras de grande valor histórico, partindo da apropriação de uma pequena ruína, remanescente de uma antiga construção da fazenda. As três paredes que compõem a ruína são transformadas em altar, enquanto uma nova estrutura em aço corten com vedação em vidro constitui o espaço da capela.

Figuras 253: Vista geral da Capela de Santana do Pé do Morro em Ouro Branco (fonte: MAIA & VASCONCELLOS, 1995)

Figuras 254: Vista do altar da Capela de Santana do Pé do Morro em Ouro Branco (fonte: MAIA & VASCONCELLOS, 1995)

[162] Cf. Ficha BRA 021.

2.2.3 Construção de Nova Edificação em Contextos Preexistentes

No que se refere à construção de novas edificações em relação com preexistências edificadas, identificamos dois tipos principais: anexos e edifícios em conjuntos urbanos.

– **Anexo**

Corresponde à nova edificação diretamente vinculada a um edifício preexistente. Esta relação é quase sempre de ordem funcional, de forma a ampliar a superfície do edifício, e o *anexo* geralmente é construído no mesmo lote urbano ou em um lote vizinho ao do edifício a que se vincula.

O *anexo* se diferencia da *ampliação externa* pela descontinuidade espacial entre a preexistência e o novo edifício, que neste caso são reconhecidos, desde o ponto de vista urbano, como duas unidades arquitetônicas distintas, diferentemente da *ampliação externa*, onde preexistência e ampliação são percebidas como um único objeto arquitetônico, ainda que composto por partes heterogêneas.

No que se refere às intervenções de ampliação de monumentos históricos, parece haver uma equivocada compreensão de que, sempre que possível – isto é, sempre que as dimensões do terreno o permitam – é preferível projetar um edifício independente a ampliar de forma direta a edificação, como se o fato da nova e da antiga estruturas não estarem em contato físico direto significasse a garantia de um resultado mais satisfatório.

Na realidade, a qualidade da intervenção dependerá muito mais do caráter das relações visuais estabelecidas entre o novo e o antigo do que da proximidade física, principalmente porque a percepção visual do contexto pode ser bastante modificada mesmo que não haja contato físico entre o novo e o antigo.

Tomemos como exemplo o polêmico projeto da **Igreja Memorial do Kaiser Guilherme em Berlim** (1956-61)[163], em que ao redor das ruínas de uma igreja neo-românica de 1893, reduzida a ruínas durante a II Guerra Mundial, foram construídos quatro novos volumes para abrigar a nova igreja e seus espaços de apoio.

[163] Cf. Ficha ALE 001.

O projeto de Egon Eiermann, escolhido através de concurso nacional, previa inicialmente a demolição das ruínas da igreja original porém, com a pressão popular pela sua manutenção enquanto testemunho dos horrores da guerra, foi solicitado ao arquiteto que desenvolvesse um novo projeto, incorporando as ruínas.

Os quatro volumes finalmente executados – espaço de oração, campanário, capela e apoio – se caracterizam pelas fachadas executadas com painéis de concreto pré-fabricados, que formam malhas cujas aberturas foram vedadas com pedaços de vidro colorido, visando dar internamente a mesma percepção dos vitrais das antigas igrejas. As ruínas são preservadas como tal, sendo restaurado apenas o vão principal do pavimento térreo, onde é criado um espaço de exposição permanente da história da igreja.

Figura 255:
Vista aérea da Igreja Memorial
do Kaiser Guilherme em Berlim
(fonte: www.berlin.de)

Figura 256: Vista das ruínas da antiga
Igreja do Kaiser Guilherme em Berlim
e o campanário da nova construção
(foto realizada pelo autor, out./2004)

Eiermann, um nome importante da arquitetura moderna alemã no imediato pós-guerra, teve a ilusão de que havia concebido uma proposta que, embora fosse inquestionavelmente moderna, possuía fortes ligações com as ruínas existentes, chegando a afirmar que “minha nova igreja poderia estar em qualquer cidade, mas conectada com as ruínas desta torre é uma construção única, possível apenas em Berlim” (GERLACH, 2004: 4). Entretanto, para Rudolf Arnheim, as ruínas e os novos volumes desenhados por Eiermann constituem-se em objetos inconciliáveis, que não conseguem estabelecer qualquer tipo de relação formal, não obstante a proximidade física:

> Não há modo de integrar os dois edifícios numa só imagem e, portanto, apesar de sua contigüidade, a mente não pode apreendê-los ao mesmo tempo. Quando se aceita a realidade das ruínas neo-românicas incendiadas e enegrecidas, o edifício moderno evapora-se e torna-se numa aparição fantasmagórica; inversamente, as ruínas desaparecem quando os sólidos completos e definidos da nova igreja se no impõem. Isso acontece porque uma das maneiras de enfrentarmos dois elementos incompatíveis é eliminar um deles e deixar incontestado o outro.
>
> [...] Há quem possa pôr objeções à minha descrição da reação do observador às duas igrejas incompatíveis de Berlim. Que se evite vê-las em conjunto pode ser criticado como uma recusa de receber a mensagem fundamental da proposta arquitetônica, ou seja, o contraste entre as ruínas imperiais destruídas como reação à loucura ditatorial e a sanidade de uma nova era. Todavia, um tal confronto nunca pode ser obtido através da subjugação desordenada dos edifícios não suscetíveis de uma relação entre si. O contraste ou o conflito são relações, pelo que só podem ser produzidos por uma ordem que abranja ambas as partes. As componentes de um arranjo desordenado não podem lutar uma contra a outra, em prol da harmonia ou da discórdia, porque se ignoram reciprocamente. Não é possível encontrarem-se. Paradoxalmente, a desordem só pode ser representada pela ordem. (ARNHEIM, 1988: 147-148).

Embora tenha sido realizado no mesmo período da igreja-memorial de Berlim, o novo anexo da **Caixa Econômica de Pistóia e Pescia, em Pistóia, Itália** (1957-65)[164] representa uma outra abordagem do problema da criação de uma anexo para um edifício histórico. Mesclando materiais tradicionais – como uma pedra clara semelhante àquela utilizada no edifício de 1905 ao qual se vincula – a outros contemporâneos – como concreto aparente, alumínio e vidro –, Giovanni Michelucci realizou uma obra que, segundo Ernesto N. Rogers, foi um dos mais felizes exemplos de inserção ambiental da época, adequando-se aos valores do lugar sem com isso abdicar de uma linguagem arquitetônica moderna:

> Estas arquiteturas contemporâneas interpretam as preexistências ambientais criticamente; mesmo quando reconhecem nelas certos valores figurativos, não copiam jamais sua linguagem específica, imitando-as. É a forma mais fecunda de continuar a tradição na modernidade. (ROGERS, 1997b: 274).

O edifício projetado por Michelucci possui uma conexão direta com o edifício-sede da Caixa Econômica através de uma passarela envidraçada. Gracia denominou de

[164] Cf. Ficha ITA 016.

conectores específicos estes elementos arquitetônicos que realizam a articulação direta entre alguns anexos e os seus edifícios-matriz:

> A relação mais imediata entre dois elementos, um existente e outro de nova criação, é a justaposição ou mera adjacência. Aqui os limites que definem cada um dos dois recintos entram em contato parcial. [...] Outra maneira de criar ligações entre duas unidades em relação topológica de exclusão consiste em utilizar algum conector específico. Trata-se então de definir uma nova peça que permite unir A e B, ainda que estas unidades não tenham contato direto algum. (GRACIA, *op. cit.*: 187-188)

Figura 257 (à esq.)**:** Vista geral da Caixa Econômica de Pistóia e Pescia (fonte: www.regione.toscana.it)

Figura 258 (à dir.): Vista da passarela de conexão entre o edifício preexistente e o novo anexo da Caixa Econômica de Pistóia e Pescia (fonte: www.regione.toscana.it)

Nem sempre são utilizados conectores entre o edifício-matriz e seu anexo; estes elementos são, contudo, relativamente comuns e podem assumir diversas formas, como passarelas, passagens subterrâneas ou um terceiro volume, que funciona apenas como articulador tanto visualmente como em termos de percurso. No caso da Igreja Memorial de Berlim, por exemplo, o platô que eleva as ruínas da antiga igreja e os quatro novos volumes a quase um metro do nível da rua termina por funcionar como um conector específico que tanto permite circular por entre os diversos edifícios quanto percebe-los como um conjunto. Portanto, estes conectores pretendem atuar como elementos de transição não apenas funcional, como também visual.

As passarelas parecem ser um dos conectores mais difundidos; além do citado projeto da Caixa Econômica de Pistóia e Pescia, podemos citar outros exemplos de projetos que se utilizam de passarelas como conectores específicos entre os anexos e os edifícios preexistentes, como o **Museu de Artes Decorativas de Frankfurt**

(1974-84)[165]; o “escudo” desenhado por Coop Himmelb(l)au junto a um dos **gasômetros de Viena** (1995-2001)[166]; a nova sede da **Prefeitura de Múrcia** (1991-98)[167]; a **Prefeitura do Departamento de Meuse, em Bar-le-Duc, França** (1988-94)[168], a **Nova Galeria Estatal de Stuttgart** (1977-84)[169]; e o **Museu de História Natural de Roterdã** (1993-96)[170].

Figura 259 (à dir.): Vista da passarela entre o “escudo” e um dos Gasômetros de Viena (fonte: www.coop-himmelblau.at)

Figura 260 (à esq.)**:** Vista da passarela do Museu de Artes Decorativas de Frankfurt (fonte: www.anna-schmidt-schule.de)

Figura 261 (à dir.): Vista da passarela da Prefeitura do Departamento de La Meuse em Bar-le-Duc (fonte: www.coop-himmelblau.at)

Figura 262 (à esq.)**:** Vista da passarela entre a Prefeitura de Múrcia e seu novo anexo (fonte: JODIDIO, s/d)

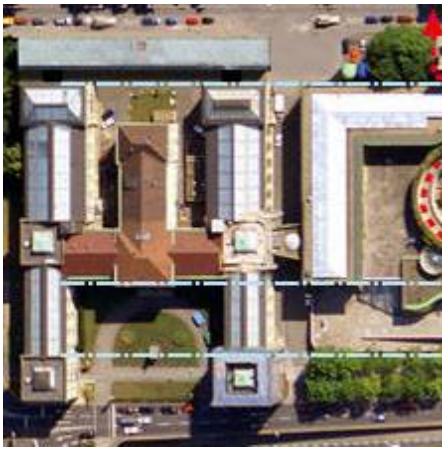


Figura 263 (à dir.): Vista aérea da antiga e da nova Galerias Estatais de Stuttgart, conectadas por uma passarela (fonte: www.staatsgalerie.de)

[165] Cf. Ficha ALE 004.
[166] Cf. Ficha AUS 007.
[167] Cf. Ficha ESP 019.
[168] Cf. Ficha FRA 019.
[169] Cf. Ficha ALE 005.
[170] Cf. Ficha HOL 005.

No Brasil, encontramos exemplos da utilização de passarelas como *conectores específicos* entre os anexos e os edifícios preexistentes nos projetos da **Villa Forma Academia** (1997-2001)[171] e do **Museu Rodin da Bahia** (a partir de 2002)[172], ambos em Salvador.

Figura 264:
Vista da passarela de conexão entre o novo volume e o edifício preexistente que compõem a Villa Forma Academia em Salvador
(foto realizada pelo autor, out./2005)

Figura 265:
Modelo virtual mostrando a passarela de conexão entre o novo volume e o edifício preexistente que formarão o Museu Rodin da Bahia em Salvador
(fonte: FANUCCI & FERRAZ, 2005)

Outra solução utilizada com freqüência na arquitetura contemporânea para resolver as conexões entre anexos e os edifícios históricos aos quais estes se vinculam são as passagens subterrâneas. Alguns exemplos conhecidos são o **Museu Judaico de Berlim** (1989-2001)[173], que não possui uma entrada direta para o público, que se vê obrigado a ingressar no antigo edifício do Museu de Berlim, adquirir seus ingressos e então descer até o nível subterrâneo, por onde finalmente acessará o primeiro nível – também subterrâneo – do expressivo edifício do Museu Judaico.

Figura 266 (à esq.)**:**
Vista do Museu de Berlim (à esq.) e do anexo do departamento Judaico (à dir.) (foto realizada pelo autor, out./2004)

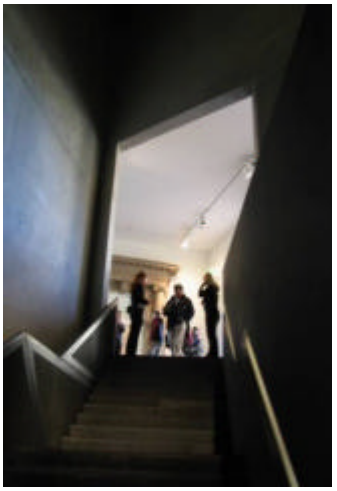


Figura 267 (à dir.)**:**
Vista do acesso subterrâneo ao Museu Judaico (foto realizada pelo autor, out./2004)

[171] Cf. Ficha BRA 052.
[172] Cf. Ficha BRA 058.
[173] Cf. Ficha ALE 023.

Esta é uma situação comum em anexos surgidos como ampliações de grandes museus. Basta que nos remetamos ao ambicioso projeto de **renovação do Louvre**[174], realizado por I.M. Pei na década de 1980, e cuja pirâmide, além de evidente e monumental marco simbólico do *Grand Louvre*, passou a abrigar o acesso principal do complexo museológico e funcionar como conexão à ampla gama de serviços localizados nos subterrâneos do museu, que incluem um estacionamento para 80 ônibus de turismo e 600 automóveis, além de um dos maiores centros comerciais de Paris, o *Carroussel du Louvre*.

Figura 268 (acima)**:**
Vista do interior da Pirâmide do Louvre em Paris
(fonte: www.insecula.com)

Figura 269 (à esq.)**:**
Vista da Pirâmide construída como acesso principal do Museu do Louvre em Paris
(fonte: www.insecula.com)

Mais recentemente, Pei voltou a se utilizar do mesmo repertório arquitetônico – com evidentes adaptações – no **Museu Histórico Alemão em Berlim** (1998-2003)[175]. Neste projeto de ampliação da área expositiva do museu, o acesso ao novo anexo – construído aos fundos da sede original do museu e separado dele por uma estreita rua peatonal – pode ser realizado de duas formas: através do escultórico volume envidraçado que marca a esquina do edifício, um elemento conceitualmente análogo, ainda que em escala e com formas diferentes, à pirâmide do Louvre; ou através de escadas rolantes situadas no edifício-matriz que levam ao pavimento subterrâneo do novo anexo, sob a rua peatonal citada.

[174] Cf. Ficha FRA 007.
[175] Cf. Ficha ALE 030.

Figura 270:
Vista do ingresso do novo anexo ao Museu Histórico Alemão em Berlim; à direita vê-se o edifício original do Museu (foto realizada pelo autor, out./2004)

Figura 271:
Vista do edifício do Museu Histórico Alemão em Berlim desde o interior do novo anexo (foto realizada pelo autor, out./2004)

Há casos, porém, em que a conexão é realizada através dos volumes que abrigam os elementos de circulação vertical, como escadas e elevadores. É o que encontramos no **Centro Científico de Pesquisas Sociais de Berlim** (1979-88)[176], em que os quatro novos edifícios projetados por James Stirling, distribuídos ao redor de um pátio criado aos fundos do antigo edifício de 1894, estão conectados entre si e ao edifício-matriz sempre nos pontos onde foram localizados as escadas e elevadores.

Figura 272:
Vista geral do pátio interno do Centro Científico de Pesquisas Sociais de Berlim
(fonte: www.wz-berlin.de)

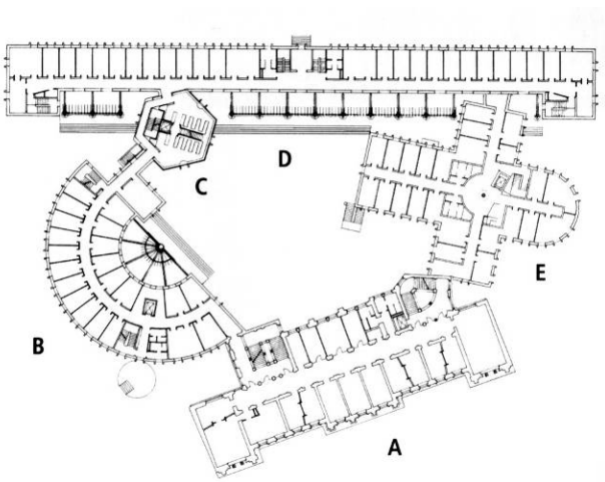


Figura 273:
Planta baixa do Centro Científico de Pesquisas Sociais de Berlim
(fonte: www.wz-berlin.de)

[176] Cf. Ficha ALE 010.

Igualmente, Aldo van Eyck propõe, como estratégia para atenuar o contraste entre seu leve e multicolorido edifício e aquele vizinho, construído no século XIX e totalmente revestido em reboco branco, a construção do volume de escadas – recuado – entre ambos, de forma ainda a equacionar as diferenças dos diversos níveis dos dois edifícios que passaram a abrigar o asilo **Hubertushuis, em Amsterdã** (1973-81)[177].

Figura 274 (acima)**:** Planta baixa do pavimento térreo do Hubertushuis em Amsterdã (fonte: LIGTELIJN, 1999)

Figura 275 (à esq.)**:** Vista geral do Hubertushuis em Amsterdã (fonte: LIGTELIJN, 1999)

Situação semelhante ocorre no projeto de Fernando Távora para a **Pousada de Santa Marinha da Costa, em Guimarães, Portugal** (1972-85)[178]. A ligação entre o baixo volume da nova ala de quartos criada por Távora e o edifício histórico do convento é realizada através de um estreito prolongamento de uma das pernas do "L" da nova ala, onde ficam localizados os elevadores e escadas.

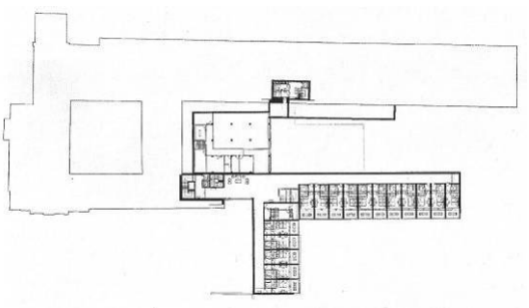


Figura 276 (acima)**:** Planta baixa do pavimento inferior da Pousada de Santa Marinha da Costa em Guimarães (fonte: TRIGUEIROS, 1993)

Figura 277 (à esq.)**:** Vista da nova ala da Pousada de Santa Marinha da Costa em Guimarães (fonte: TRIGUEIROS, 1993)

[177] Cf. Ficha HOL 001.
[178] Cf. Ficha POR 002.

Outras soluções arquitetônicas recorrentes podem ser encontradas no que se refere à articulação entre novo e antigo. Em algumas intervenções, os anexos são verdadeiros prolongamentos dos edifícios originais. Entretanto, de forma a estabelecer uma transição entre o novo e o antigo no trecho da fachada onde ocorre o contato entre edifício-matriz e anexo, este é realizado com planos recuados e revestido com outros materiais ou tratado com uma outra linguagem arquitetônica, visando marcar a transição entre o anexo e o edifício original. Estas intervenções terminam por aproximar-se das *ampliações externas*, como podemos observar na junção entre o edifício neo-renascentista da **Biblioteca Pública da Boston**[179], de 1895, e o anexo projetado em 1972 por Philip Johnson; ou no contato entre os dois edifícios que compõem a **Casa Européia da Fotografia em Paris**[180], o Hôtel Hénault de Cantobre (séc. XVIII) e o anexo inaugurado em 1995.

Figura 278:
Vista da conexão entre o edifício original da Biblioteca Pública de Boston e o novo anexo
(fonte: www.bluffton.edu)

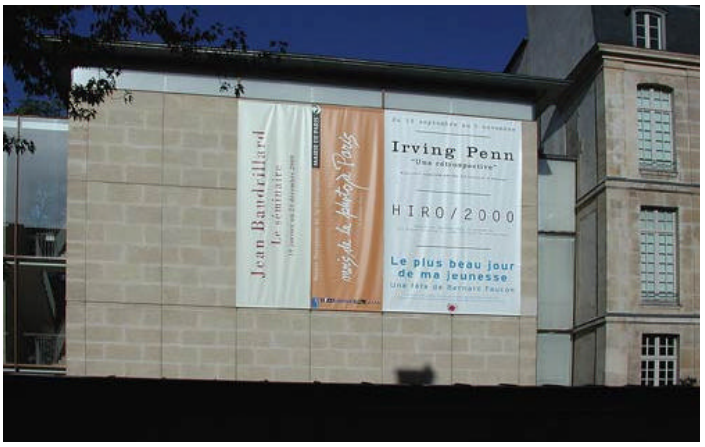


Figura 279:
Vista da conexão entre o novo e o antigo volumes da Casa Européia da Fotografia em Paris
(fonte: http://.fototapeta.art.pl)

No **Museu de Arte e Memorial Allen em Oberlin** (1973-76)[181], nos Estados Unidos, Robert Venturi projetou como anexo do edifício original do museu um novo volume recuado de explícita linhagem moderna, com janelas em fita, laje de cobertura plana, grandes planos brancos de fachada e outras características do *International Style*. Para articulá-lo ao edifício original, Venturi construiu um terceiro volume que, embora possua a mesma linguagem arquitetônica moderna do anexo, tem sua fachada revestida por mármore vermelho e granito rosa, formando um padrão que o vincula visualmente ao edifício original, sem contudo imitá-lo.

[179] Cf. Ficha EUA 001.
[180] Cf. Ficha FRA 020.
[181] Cf. Ficha EUA 004.

Figuras 280 e 281:
Vistas do volume de conexão – com revestimento quadriculado vermelho e branco – entre o edifício original do Museu de Arte Allen em Oberlin e o seu anexo
(fonte: www.bluffton.edu)

O mesmo Venturi realiza uma intervenção, alguns anos depois, que subverte esta lógica, no projeto vencedor do concurso para ampliação da **National Gallery de Londres** (1982-91)[182]. O anexo de Venturi tem suas fachadas revestidas com a mesma pedra clara do edifício original e dele retoma, em suas fachadas, as pilastras coríntias, as cornijas e as janelas – neste caso cegas –, cujas molduras são repentinamente interrompidas, criando um situação inesperada e plena de ironia; o contraste com a edificação original, por sua vez, é conseguido através das grandes portas rasgadas do pavimento térreo da ampliação. Articulando o antigo e o "novo", um volume cilíndrico recuado e tratado na mesma linguagem e com os mesmos materiais de ambos.

Figura 282:
Vista geral do edifício original da National Gallery de Londres (à dir.) e sua nova ala (à dir.)
(fonte: www.vsba.com)

Figura 283:
Vista do conector entre o edifício original da National Gallery de Londres (à dir.) e sua nova ala (à dir.)
(fonte: www.vsba.com)

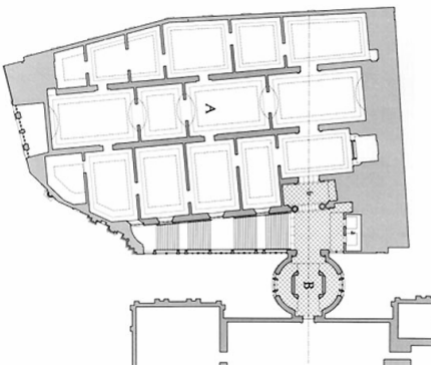


Figura 284:
Planta baixa do 2º pavimento da nova ala da National Gallery, vendo-se o elemento cilíndrico de conexão com o edifício preexistente
(fonte: www.vsba.com)

[182] Cf. Ficha GBR 006.

Outros exemplos de conexão semelhantes são encontrados entre os três edifícios de diferentes épocas e linguagens arquitetônicas que compõem o **Centro de Arte de Des Moines**[183], nos Estados Unidos – projetados por Eliel Saarinen (1945-48), I.M. Pei (1965-68) e Richard Meier (1982-84); entre o **Tribunal de Audiências da Holanda**[184], instalado em uma construção do século XVIII no centro de Haia, e o anexo criado por Aldo van Eyck entre 1992 e 1997; e entre o **Museu Guggenheim de Nova York**[185] e o seu anexo, projetado pela firma Gwathmey Siegel entre 1986 e 1992.

Figura 285:
Vista do conector entre o anexo projetado por Richard Meier e o edifício original do Centro de Arte de Des Moines
(fonte: www.bluffton.edu)

Figura 286:
Vista do conector entre o anexo e o edifício original do Tribunal de Audiências da Holanda em Haia
(fonte: LIGTELIJN, 1999)

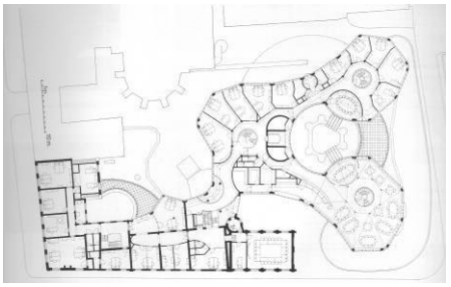


Figura 287:
Planta baixa do Tribunal de Audiências da Holanda em Haia
(fonte: LIGTELIJN, 1999)

Detenhamo-nos um pouco no caso do anexo do Museu Guggenheim. Frente ao desafio de projetar uma ampliação para um dos edifícios mais importantes do século XX, obra-prima de Frank Lloyd Wright, os arquitetos Charles Gwathmey e Robert Siegel, após um longo processo de discussão pública no qual foram realizadas diversas outras propostas, optaram por um gigantesco volume prismático que, revestido em um material em tom semelhante à cor do edifício original, termina por funcionar como um *background* para a autônoma forma wrightiana.[186]

[183] Cf. Ficha EUA 005.
[184] Cf. Ficha HOL 007.
[185] Cf. Ficha EUA 006.

[186] É interessante observar que, durante o longo processo de gestação do edifício original do Guggenheim – que durou cerca de quinze anos entre a primeira proposta, em 1943, e a inauguração, em 1958 –, Wright realizou alguns estudos para uma torre de onze pavimentos a ser construída por detrás do volume do museu, e que serviu como referência para a proposta de Gwathemy & Siegel.

Figura 288 (à esq.): Vista do Museu Guggenheim de Nova York com seu novo anexo ao fundo (fonte: www.gwathmey-siegel.com)

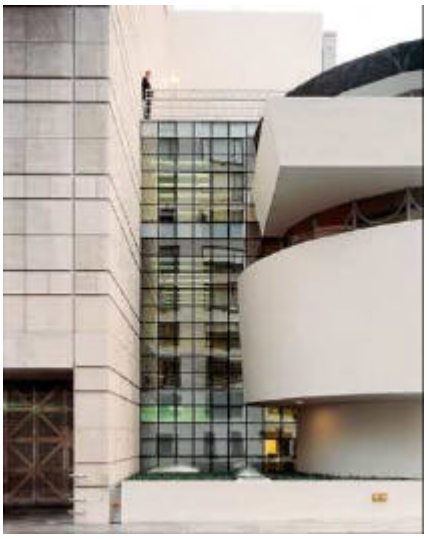


Figura 289 (à dir.): Vista do conector entre o edifício projetado por Frank Lloyd Wright para o Museu Guggenheim de Nova York (à dir.) e seu anexo (à esq.) (fonte: www.gwathmey-siegel.com)

É preciso atentar, sobretudo, para a questão da escala dos anexos frente à preexistência. Em intervenções como aquela realizada no **Colégio Charles Péguy em Paris** (2000-03)[187] o novo edifício é capaz de praticamente fazer desaparecer aquele preexistente sem sequer tocá-lo: emoldurado por uma gigantesca estrutura que ocupa com sete pavimentos todo o restante da testada do lote, o pequeno palacete que abrigava originalmente o Lycée Charles Péguy parece ainda menor.

Não obstante a opressão exercida pelo colossal anexo sobre o diminuto edifício original, a intervenção tem o mérito de recompor a fachada da Avenue Parmentier, respeitando o alinhamento e o gabarito das edificações vizinhas. Entretanto, a preservação do palacete neste caso é questionável, tendo em vista que toda a sua ambiência se modificou; talvez a sua simples demolição fosse uma atitude mais coerente com a proposta do novo anexo.

Figura 290 (à esq.): Vista do Colégio Charles Péguy em Paris após a construção do imenso anexo sobre o pequeno palecete (fonte: www.edarchitectes.net)

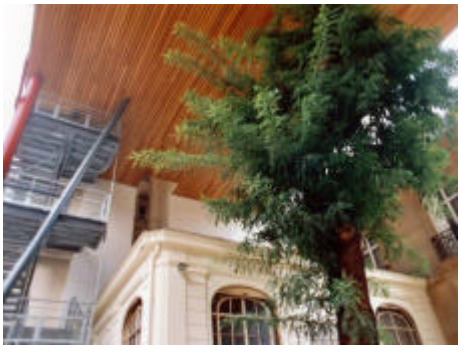


Figura 291 (à dir.): Vista do novo volume do Colégio Charles Péguy em Paris, construído por cima do pequeno palacete preexistente (fonte: www.edarchitectes.net)

[187] Cf. Ficha FRA 029.

Uma situação semelhante, em que o anexo parece sufocar e oprimir a preexistência é o edifício que abriga o **Hotel Portal do Politeama em Salvador**. O edifício de seis pavimentos, construído com uma estrutura independente em concreto sobre uma antiga construção de dois pavimentos se constitui em uma aberração que "oprime" a preexistência, apesar da tentativa de estabelecer uma continuidade visual entre as preexistências arquitetônicas e a nova estrutura através de uma unidade cromática.

Figura 292 (à esq.): Vista do Hotel Portal do Politeama, construído sobre uma construção de dois pavimentos em Salvador (foto realizada por João Legal Leal, out./2004)

Figura 293 (à dir.): Vista em detalhe Hotel Portal do Politeama em Salvador (foto realizada por João Legal Lea, out./2004)

Se volumosos edifícios podem ser opressivos quando realizados como anexos de pequenas estruturas, por outro lado a fragmentação exagerada das novas arquiteturas frente à preexistência pode fazer com que esta última igualmente desapareça frente à multiplicidade do novo contexto.

O conjunto de edifícios de apartamentos construído na **IBA-Rauchstrasse em Berlim** (1981-85)[188] é formado por oito edifício de apenas cinco pavimentos em média, projetados por Aldo Rossi, Hans Hollein, Giorgio Grassi e Rob Krier, dentre outros, tendo como referência tipológica as luxuosas *villas* e embaixadas que ocupavam o terreno e o bairro como um todo antes da guerra e, particularmente, o edifício da antiga embaixada norueguesa, único remanescente no quarteirão, cuja volumetria é repetida em quase todos os novos edifícios de apartamentos. No caso do edifício projetado por Rossi, por exemplo, construído ao lado da ex-embaixada,

[188] Cf. Ficha ALE 008.

as referências não se limitam à volumetria e à tipologia, chegando mesmo a o ritmo da fenestração e ao desenho das esquadrias.

A diversidade de materiais, cores e linguagens arquitetônicas utilizadas nos demais edifícios – todos com dimensões idênticas e organizados simetricamente no terreno –, potencializada pelo caráter historicista de alguns deles, como aquele de Rossi, fazem com que o edifício da antiga embaixada norueguesa seja percebido como apenas mais uma peça de um jogo complexo, no qual não se distinguem claramente as peças originais e aquelas de construção recente.

Figura 294:
Vista geral do conjunto de edifícios de apartamentos de IBA Rauchstrasse em Berlim
(foto realizada pelo autor, out./2004)

Figura 295
IBA Rauchstrasse em Berlim: vista da antiga embaixada norueguesa (à esq.) e edifício projetado por Aldo Rossi (à dir.)
(foto realizada pelo autor, out./2004)

– **Edifício em Contexto Preexistente**

Corresponde à nova edificação construída em terrenos vazios de sítios históricos ou na vizinhança imediata de monumentos históricos significativos.

No primeiro caso, se situam alguns edifícios construídos em terrenos vazios no interior de conjuntos históricos protegidos por legislações específicas, desde núcleos históricos inscritos na lista do patrimônio da humanidade, como Praga, na República Tcheca (**Centro Comercial e de Escritórios Myslbek**, 1992-96[189]), Graz, na Áustria (**Galeria de Arte Contemporânea – *Kunsthaus***, 2000-2003[190]), ou Salvador, no

[189] Cf. Ficha TCH 001.
[190] Cf. Ficha AUS 010.

Brasil (**Prefeitura**, 1986[191], ou o **Edifício "Microondas" na Praça da Sé**, 1996-98[192]) até conjuntos históricos de relevância nacional ou local, como ocorre com o SoHo em Nova York, onde Jean Nouvel precisou atender a um série de limitações no seu projeto do **Hotel Grand Soho**[193], por se encontrar no interior de uma zona de proteção paisagística, ou como ocorreu em Turim, em cujo centro histórico tombado Roberto Gabetti & Aimaro d'Isola realizaram um **Conjunto Habitacional, na via Sant'Agostino**[194] (1980-84).

Figura 296 (à esq.):
Vista do Centro Comercial e de Escritórios Myslbek em Praga
(fonte: www.prague-photos.com)

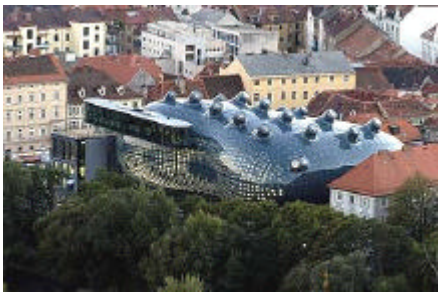


Figura 297 (à dir.):
Vista da *Kunsthaus* – Galeria de Arte Contemporânea de Graz
(fonte: www.arcspace.com)

Figura 298 (à dir.):
Modelo virtual do Hotel Grand Soho em Nova York
(fonte: EL CROQUIIS,2002b)

Figura 299 (à esq.):
Vista da Prefeitura de Salvador – Palácio Thomé de Souza
(fonte: LATORRACA, 1999)

Figura 300 (à dir.):
Vista do Conjunto Habitacional na via Sant'Agostino em Turim
(foto realizada pelo autor, mai./2000)

Figura 301 (à esq.):
Vista do Edifício "Microondas" na Praça da Sé em Salvador
(foto realizada por João Legal Leal, out./2004)

[191] Cf. Ficha BRA 031.
[192] Cf. Ficha BRA 049.
[193] Cf. Ficha EUA 011.
[194] Cf. Ficha ITA 023.

O reconhecimento de alguns conjuntos históricos urbanos como bens culturais a serem preservados remonta às primeiras décadas do século XX, com os escritos do arquiteto romano Gustavo Giovannoni[195], que criou a idéia de conservação de conjuntos urbanos inteiros e defendeu as relações históricas entre o monumento e o tecido urbano no qual se insere – seu entorno –, enunciando o conceito de ambiente como definição urbana visual do monumento, na medida em que constitui a sua própria natureza imagética.

Portanto, também o conceito de ambiência de monumentos arquitetônicos isolados remonta à obra de Giovannoni. Neste tipo *edifício em contexto histórico*, identificamos também novas edificações construídas na vizinhança imediata de monumentos arquitetônicos de grande valor histórico ou arquitetônico.

Há ainda uma situação particular, que se refere ao caso da reconstrução de Berlim. Poucas cidades do mundo ocidental passaram por tantas intervenções urbanísticas e arquitetônicas de reconstrução nos últimos quarentas anos quanto Berlim. Por ser a capital do III Reich, os ataques aéreos e terrestres dos aliados destruíram uma parte considerável das construções berlinenses, particularmente aqueles edifícios representativos do governo de Adolf Hitler. A derrota alemã dividiu o país, assim como a antiga capital, a partir de 1945, em quatro setores, administrados por cada uma das quatro potências aliadas: União Soviética, Estados Unidos, França e Grã-Bretanha. Com o azedamento das relações entre as potências aliadas e a União Soviética, no que ficou conhecido como Guerra Fria, os setores francês, britânico e norte-americano foram agrupados, em maio de 1949, na República Federal da Alemanha (RFA), com capital em Bonn; da mesma forma, os respectivos setores de Berlim passaram a constituir Berlim Ocidental. Como retaliação, em outubro do mesmo ano os soviéticos instalaram a República Democrática da Alemanha (RDA), socialista, na zona oriental da antiga Alemanha, com capital em Berlim Oriental, o antigo setor soviético berlinense.

A partir de agosto de 1961, as comunicações entre os setores ocidental e oriental da antiga capital alemã, que já eram precárias desde o início da Guerra Fria, foram

[195] A defesa de Giovannoni da preservação dos conjuntos históricos urbanos aparece pela primeira vez no artigo intitulado *Vecchie Città ed Edilizia Nuova*, publicado na *Nuova Antologia* em 1913. Em 1931, Giovannoni publica um livro de título idêntico (GIOVANNONI, 1995), cujo primeiro capítulo corresponde ao artigo de 1913, e no qual desenvolve a questão da preservação e do planejamento dos centros históricos urbanos.

praticamente exterminadas, através da construção de um imenso e vigiado muro que impedia qualquer tipo de contato entre os cidadãos das duas cidades. A reconstrução urbana de Berlim se configurou, por estas razões, em um processo bastante complexo, cuja etapa final está ocorrendo apenas nas duas últimas décadas, após a queda do muro de Berlim, em 9 de novembro de 1989, e principalmente após a reunificação da Alemanha, em 3 de outubro de 1990 e a posterior transferência das sedes do governo e do parlamento federais de Bonn para lá, em 1999.

Embora já no final da década de 1940 tenham ocorrido diversas intervenções visando a reconstrução de ambos os setores de Berlim, este processo se intensificou, do lado ocidental, a partir de 1979, com a IBA – Exposição Internacional da Construção de Berlim (*Internationale Bauaustellung Berlin*).

Esta exposição, que tinha como objetivo comemorar o 750º aniversário da cidade, em 1987, dividia-se em dois setores: *Neubau* (novas construções) e *Altbau* (antigas construções, referente à renovação de edifícios existentes). Diferentemente das diversas exposições de arquitetura realizadas na Alemanha desde a *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart (coordenada por Mies van der Rohe em 1927), em lugar de construir edificações isoladas em uma área desocupada na periferia das cidades, a IBA iria buscar preencher os imensos vazios existentes no núcleo urbano de uma cidade destruída pela guerra e fragmentada pela divisão da nação.

Figura 302:
Plano urbanístico da IBA – Internationale Bauaustellung Berlin, indicando de vermelho as intervenções projetadas
(fonte: MESECKE & SCHEER, 1996)

Como coordenador do setor *Neubau* foi nomeado o arquiteto Josef Paul Kleihues, que desde o início da década de 1970 desenvolveu, a partir da teoria urbanística de Aldo Rossi e de estudos específicos da realidade de Berlim, uma nova teoria de desenho urbano, denominada *reconstrução crítica*, segundo a qual o traçado urbano e a morfologia existentes antes da II Guerra Mundial deveriam ser resgatados nas intervenções em vazios situados nas zonas mais antigas de Berlim.

Centenas de arquitetos da Alemanha Ocidental e do mundo participaram da IBA e, ainda que escritórios absolutamente desvinculados da arquitetura pós-moderna também estivessem envolvidos[196], a IBA demonstrou ser um terreno extremamente fértil para a aplicação do historicismo pós-moderno no contexto de uma paisagem urbana preexistente – ainda que fragmentada e com grande quantidade de lacunas.

Josef Paul Kleihues e sua teoria da reconstrução crítica continuam extremamente influentes no processo de reconstrução de Berlim, acelerado a partir da reunificação e da transferência da sede do governo nacional para lá, na década de 1990. Hans Stimmann, o Diretor-Chefe de Arquitetura e Urbanismo da Prefeitura de Berlim e responsável pela reconstrução no seu período mais pujante, adotou as idéias de Kleihues e as levou às últimas conseqüências.

Buscando resgatar a Berlim do seu período áureo – isto é, a capital do Império Alemão da unificação em 1870 até a ascensão nazista, na década de 1930 –, Stimmann ignora as transformações sociais, políticas, econômicas e culturais ocorridas nos últimos sessenta anos e propõe a "reconstrução crítica" – e muitas vezes literal – de pedaços inteiros da cidade. Daniel Libeskind afirmou que as posturas de Stimmann "estão transformando a fascinante diversidade da cidade em uma uniformidade banal" e que "a abordagem de Stimmann simplesmente apaga os últimos cinqüenta anos da história de Berlim" (Daniel Libeskind *apud* REMPEL, 2000).

A Pariser Platz é, certamente, o maior exemplo dessa postura pró-reconstrução. Historicamente um dos pontos mais significativos da imagem e da vida urbana de Berlim, é nesta praça que está localizado o Portão de Brandemburgo, construído em 1791 e um dos principais símbolos da cidade. Com os bombardeios durante a II Guerra Mundial, todas as construções desta praça foram reduzidos a ruínas, sendo

[196] Como o OMA (Office for Metropolitan Architecture) de Rem Koolhaas, e os escritórios de Peter Eisenman, Zaha Hadid, John Hejduk e Herman Hertzberger.

em seguida demolidas devido ao fato desta praça ter se transformado em uma zona limítrofe entre os dois setores em que Berlim se viu dividida.

Em 1993, já após a unificação, o Senado alemão decide pela recomposição da praça através dos critérios da reconstrução crítica: as novas edificações deveriam resgatar a volumetria e os antigos usos das construções anteriormente existentes, demolidas como conseqüência dos danos provocados pelos bombardeios aliados durante a II Guerra Mundial. Segundo as normas estabelecidas pela Prefeitura (1993-96), as novas edificações deveriam ainda ter suas fachadas formadas por três níveis (isto é, embasamento e coroamento deveriam se distinguir do corpo principal da edificação), deveriam ser revestidas com pedra natural opaca e não poderiam apresentar um percentual de fenestrações superior a 49%.

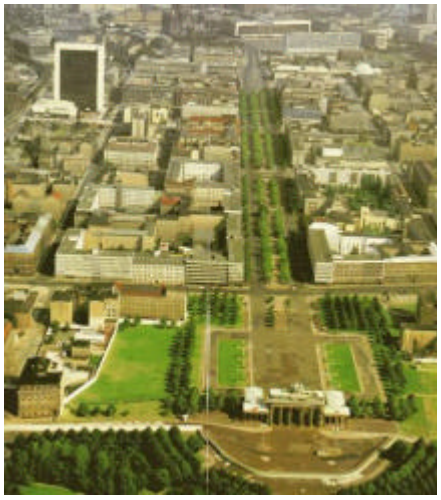


Figura 303:
Vista aérea da Pariser Platz em Berlim antes da reconstrução pós-reunificação
(fonte: www.cd.utah.edu)

Figura 304:
Vista aérea atual da Pariser Platz, com a ocupação de quase todos os terrenos desocupados até a reunificação
(fonte: www.stadtentwicklung.berlin.de)

Excepcionalmente é aprovado o projeto da **Academia de Artes de Berlim**[197] (1994-2002), edifício totalmente revestido em vidro escuro e que, à exceção do gabarito, dos alinhamentos, da volumetria e das referências às fenestrações do edifício original da Academias das Artes, realizadas com marcações na fachada de vidro, não respeita quaisquer dos rígidos parâmetros estabelecidos para a Praça.

[197] Cf. Ficha ALE 027.

Figura 305:
Vista geral do novo edifício da Academia de Artes de Berlim
(fonte: www.archinform.net)

Figura 306:
Vista do edifício original da Academia de Artes de Berlim em 1907
(fonte: www.adk.de)

Por sua vez, os dois edifícios que ladeiam o Portão de Brandenburgo, a **Haus Liebermann** e a **Haus Sommer**[198] (ambos projetados pelo próprio Josef Paul Kleihues entre 1996-98) são reconstruções quase fidedignas das construções neoclássicas anteriormente existentes no local, dois palacetes residenciais construídos na década de 1840, dos quais as novas edificações retomam não apenas a volumetria, o gabarito, os alinhamentos e o ritmo da fenestração, como também a linguagem arquitetônica e os materiais utilizados. Assim como o **Hotel Adlon**[199], reconstrução inaugura em 1997 do homônimo hotel erguido na Pariser Platz noventa anos antes, são edificações anacrônicas, que apenas os conhecedores das transformações urbanas daquele espaço são capazes de identificar como reinterpretações das originais.

É interessante notar que os edifícios de Kleihues possuem um pavimento a mais que aqueles anteriormente existentes e que o novo Hotel Adlon, ainda que repita a linguagem historicista, os arcos no embasamento, o revestimento em pedra e a cobertura em cobre com lucarnas, dentre outras características do antigo hotel, duplica a sua área, ocupando também o terreno vizinho ao do hotel original.

[198] Cf. Ficha ALE 021.
[199] Cf. Ficha ALE 019.

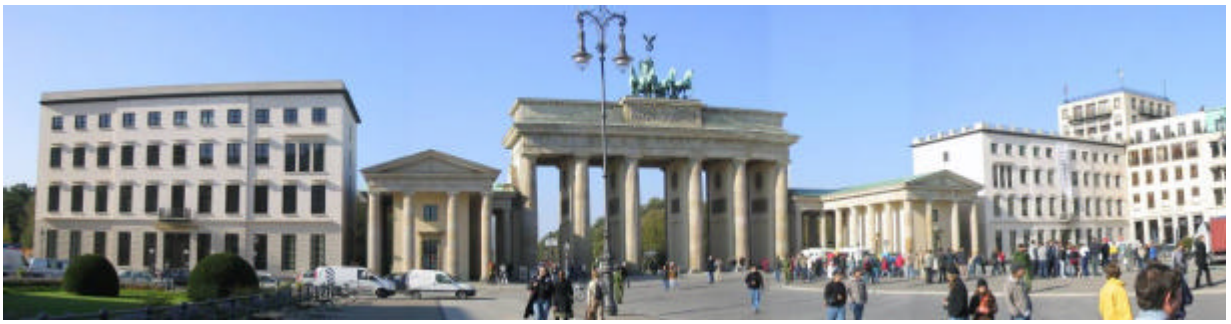


Figura 307: Vista do Portão de Brandenburgo na Pariser Platz em Berlim,
ladeado pelas Casas Sommer (esq.) e Liebermann (dir.) (foto realizada pelo autor, out./2004)

Figura 308:
Vista atual do Hotel Adlon]
na Pariser Platz em Berlim
(fonte: www.hotel-adlon.de)

Figura 309:
Vista do edifício original do Hotel Adlon
em Berlim durante o III Reich Academia
(fonte: www.aac-berlin.de)

Até mesmo um arquiteto como Frank O. Gehry, ligado à vanguarda arquitetônica e autor de renomadas obras esculturais, como o Museu Guggenheim de Bilbao (1992-97), se viu obrigado a atender as limitações impostas pelas normas locais. No projeto do **edifício-sede do DG-Bank**[200] (1995-2001), Gehry reinterpreta os rígidos parâmetros urbanísticos, conseguindo realizar uma arquitetura contemporânea nos seus aspectos externos, ainda que absolutamente distinta da sua produção mais conhecida.

Embora respeite as proporções de aberturas definida pelas normas, Gehry cria uma fachada incomum, através do recuo do último pavimento, onde as janelas envidraçadas quase quadradas são substituídas por balcões de vidro, e da colocação das esquadrias do último pavimento inclinadas com relação à fachada. A fachada dos fundos, voltada para a Behrenstrasse, é ondulada e suas janelas são tratadas como pequenas *bay-windows* metálicas.

[200] Cf. Ficha ALE 024.

Figura 310:
Edifício-sede do DG Bank – vista geral da
fachada voltada para a Pariser Platz em Berlim
(foto realizada pelo autor, out./2004)

Figura 311:
Edifício-sede do DG Bank – vista geral da
fachada voltada para a Behrenstrasse em Berlim
(foto realizada pelo autor, out./2004)

Gehry só consegue se expressar plenamente à sua maneira no interior do edifício. No coração do pátio central, Gehry constrói um volume escultural que abriga a sala de reuniões e que parece estar suspenso sobre um piso de vidro ondulado.

Embora, em escala global, nem sempre os parâmetros de intervenção estabelecidos pela legislação urbanística e pelos órgãos responsáveis pela preservação do patrimônio sejam tão rigorosos e limitadores quanto no caso da Pariser Platz em Berlim, pode-se afirmar que os novos edifícios construídos em conjuntos protegidos ou na proximidade de monumento tombados têm sua configuração formal externa definida em grande medida em função das normas vigentes.

No que diz respeito aos aspectos formais, um *novo edifício realizado em contexto preexistente* deve ser analisado, acima de tudo, a partir das relações que estabelece com a arquitetura histórica do entorno, cuja análise será feita no próximo capitulo. Entretanto, as relações que estabelece com os contextos preexistentes em que se insere são potencializadas ou minimizadas em função da sua relação espacial com elas.

Uma das situações mais comuns corresponde a do edifício construído em conjunto histórico urbano entre duas edificações preexistentes. As relações formais que se estabelecem nestes casos dizem respeito, certamente, a todo o conjunto, porém em particular aos edifícios imediatamente vizinhos. Em conjuntos relativamente homogêneos no que se refere ao gabarito, aos alinhamentos e à volumetria, qualquer variação realizada pelo novo edifício pode fazer com que este último se

destaque visualmente dos demais. A observação destes aspectos ganha, então, um papel de grande relevância no que diz respeito à morfologia urbana, como ocorre em projetos como o **edifício de escritórios do Cepezed em Delft**[201] (1998-99), com o **Banco Popular de Verona**[202] (1972-81), ou o **edifício comercial na Rua do Bom Jesus em Recife** (1993-96)[203], para nos limitarmos a três exemplos que, de resto, configuram-se como propostas arquitetônicas absolutamente distintas.

Figura 312:
Vista geral do edifício de escritórios do Cepezed em Delft
(foto realizada pelo autor, out./2004)

Figura 313:
Vista geral do Banco Popular de Verona
(foto realizada pelo autor, out./2004)

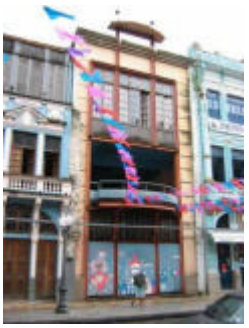


Figura 314:
Vista geral do edifício na Rua do Bom Jesus em Recife
(foto realizada por Flávia Foguel, jun./2004)

Nas situações em que os edifícios vizinhos possuem alturas distintas, projetistas das mais diferentes vertentes arquitetônicas têm optado por realizar uma transição, que vai desde a opção, na nova edificação, por uma altura intermediária e constante, como no **Museu da Universidade de Utrecht**[204] (1993-96) ou no projeto não realizado de Frank Lloyd Wright para o **Masieri Memorial em Veneza**[205] (1951-54), até a realização de um edifício escalonado ou formado por volumes de alturas distintas, que possam articular os diferentes gabaritos das edificações vizinhas, como no **edifício de apartmentos na Brouwersgracht em Amsterdã**[206] (1995-98), ou mesmo na **Casa Curutchet em La Plata**[207] (1948-55), a única residência construída por Le Corbusier nas Américas e que, não obstante situar-se entre um edifício neoclássico e outro proto-moderno e utilizar-se de boa parte do repertório

[201] Cf. Ficha HOL 009.
[202] Cf. Ficha ITA 022.
[203] Cf. Ficha BRA 045.
[204] Cf. Ficha HOL 004.
[205] Cf. Ficha ITA 005.
[206] Cf. Ficha HOL 008.
[207] Cf. Ficha ARG 001.

corbusiano busca, justamente através de uma grelha de *brise-soleils* e de uma laje sobre pilotis no terraço jardim, articular os dois edifícios de alturas diversas.

Figura 315 (à esq.):
Vista do Museu da Universidade de Utrecht (foto realizada pelo autor, out./2004)

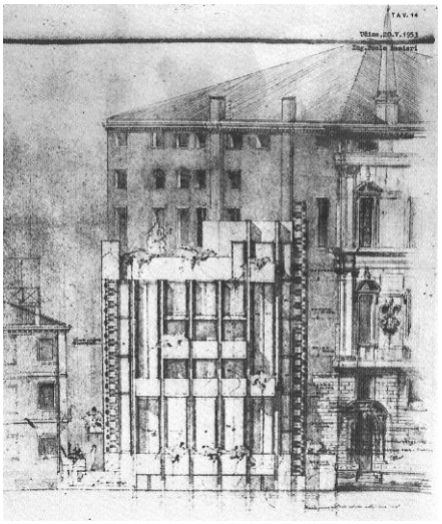


Figura 316 (à dir.):
Desenho da fachada principal do Masieri Memorial em Veneza (fonte: DELLA ROVERE, 1985a)

Figura 317 (à esq.):
Vista da Casa Curutchet em La Plata
(fonte: http://agram.saariste.nl)

Figura 318 (à dir.):
Vista do edifício de apartamento s na Brouwersgracht, Amsterdã
(fonte: www.mecanoo.com)

No **edifício-sede do Banco Nórdico de Helsinque**[208] (1960-65), Alvar Aalto não somente articula as alturas dos dois edifícios vizinhos, como esta articulação se torna elemento fundamental no projeto – diferentemente do que fizera o mesmo Aalto anos antes no projeto do **Edifício Rautatalo**[209] (1951-57), quando optara por seguir a mesma altura (8 pavimentos) de um dos edifícios vizinhos, projetado por Eliel Saarinen trinta anos antes, em detrimento do pequeno palacete do outro lado.

Figura 319 (à esq.):
Vista geral do edifício-sede do Banco Nórdico de Helsinque (fonte: FLEIG, 1994)

Figura 320 (à dir.):
Vista geral do Edifício Rautatalo em Helsinque (fonte: FLEIG, 1994)

[208] Cf. Ficha FIN 004.
[209] Cf. Ficha FIN 002.

Nos edifícios localizados em esquinas não somente esse papel de articulador é potencializado, como o edifício obtém um destaque visual bastante significativo. A resolução da esquina pode se configurar, então, no partido projetual do novo edifício como um todo.

Isto pode ser observado em soluções tão diferentes quanto o cilindro de vidro espelhado e em balanço do **Centro Comercial Haas Haus em Viena**[210] (1986-90) e a imensa coluna cilíndrica branca de Aldo Rossi no **edifício na IBA Friedrichstrasse em Berlim**[211] (1981-88), ou a já citada ponta em balanço do **edifício na via Santa Radegonda em Milão**[212] (1984). Para usarmos exemplos mais recentes, vejamos a *bay-window* – também em balanço – do **edifício Carme em Barcelona**[213] (1989-94) ou as duas torres quase cilíndricas que renderam ao **edifício dos escritórios Nacionais Holandeses em Praga**[214] (1992-97), de Frank Gehry, o apelido de *Ginger & Fred*.

Figura 321: Vista do Centro Comericial Haas Haus em Viena (fonte: www.hollein.com)

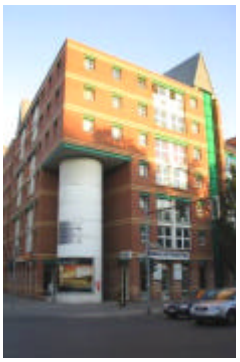


Figura 322: Vista do edifício na IBA Friedrichstrasse em Berlim (foto realizada pelo autor, out./2004)

Figura 323: Vista do edifício na via Santa Radegonda em Milão (foto realizada pelo autor, set./2004)

Figura 324: Vista do edifício Carme em Barcelona (fonte: http://housingprototypes.org)

Figura 325: Vista do edifício *Ginger & Fred* em Praga (fonte: www.archinform.net)

Como podemos concluir, os tratamentos das esquinas como elementos de destaque na nova arquitetura variam quase sempre entre os cilindros e as pontas, sendo ambos muitas vezes realizados em balanço. Contudo, nenhum destes exemplos talvez tenha seu partido projetual tão ligado à sua localização em uma esquina quanto o **edifício do Chase Manhattan Bank em Milão**[215] (1958-59). A referência à

[210] Cf. Ficha AUS 003.
[211] Cf. Ficha ITA 011.
[212] Cf. Ficha ITA 024.
[213] Cf. Ficha ESP 016.
[214] Cf. Ficha TCH 002.
[215] Cf. Ficha ITA 019.

abside curva da vizinha igreja de San Fedele (séc. XVI) é o ponto de partida para a resolução geral do edifício – formado, na realidade, por uma poligonal composta por segmentos de reta que, à distância, se assemelha a uma curva.

Figura 326:
Vista geral da esquina do edifício do Chase Manhattan Bank em Milão
(fonte: MAFFIOLETTI, 1994)

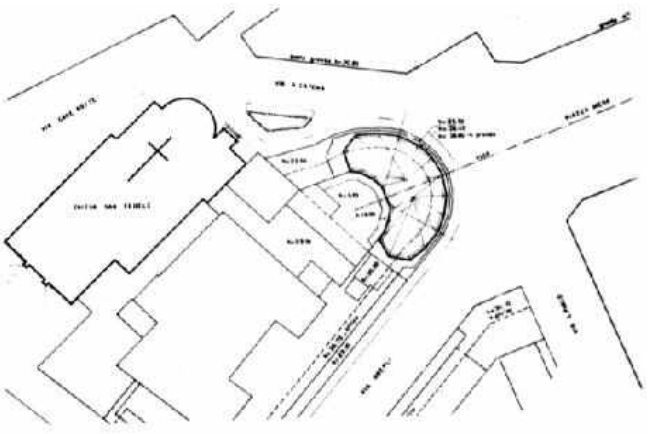


Figura 327:
Planta do edifício do Chase Manhattan Bank em Milão
(fonte: www.archinform.net)

Entretanto, a situação mais complexa do ponto de vista da projetação de um edifício novo em um conjunto histórico urbano consolidado diz respeito às grandes edificações que ocupam quarteirões inteiros do tecido urbano tradicional e aos edifícios que, pelas suas funções de escala urbana, precisam se destacar no conjunto.

Em projetos como o do **Banco Nacional da Dinamarca em Copenhague**[216] (1966-78), o **Centro Nacional Georges Pompidou em Paris**[217] (1971-77), o **Centro Comercial e Administrativo De Resident em Haia**[218] (1989-2001) ou o **Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura em Fortaleza**[219] (1994-99), a discrepância entre a monumental escala da nova arquitetura – decorrente do vasto programa – e a fragmentação do tecido urbano circundante praticamente inviabiliza qualquer solução de continuidade paisagística.

[216] Cf. Ficha DIN 003
[217] Cf. Ficha FRA 001.
[218] Cf. Ficha HOL 011.
[219] Cf. Ficha BRA 050.

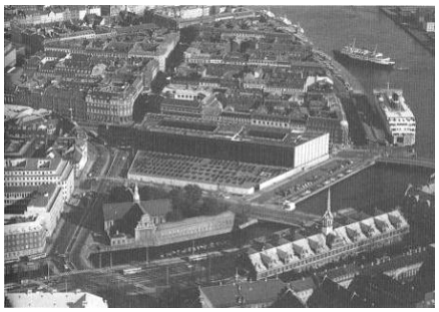


Figura 328 (à esq.):
Vista aérea do Banco Nacional da Dinamarca em Copenhague (fonte: CORAL,1989)

Figura 329 (à dir.):
Vista aérea do Centro Georges Pompidou em Paris (fonte: DAVIS, 1990)

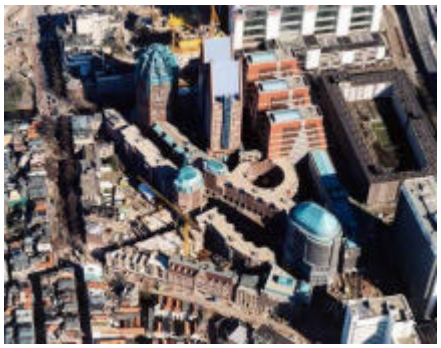


Figura 330 (à esq.):
Vista aérea do Centro Comercial e Administrativo De Resident em Haia (fonte: www.krierkohl.com)

Figura 331 (à dir.):
Vista aérea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura em Fortaleza (fonte: www.earth.google.com)

As soluções para este tipo de problema dificilmente são satisfatórias. No projeto para um **quarteirão em Schützenstrasse, em Berlim**[220] (1992-97), Aldo Rossi constrói um edifício estrutural e funcionalmente único, de gabarito e alinhamentos contínuos, que ocupa todo o quarteirão e incorpora os poucos edifícios remanescentes. Visando fragmentar este imenso bloco em termos visuais, Rossi tratará o quarteirão como um conjunto de edifícios independentes, resgatando na aparência o parcelamento histórico da zona.

Figura 332:
Vista geral da esquina da Charlottenstrasse com Zimmerstrasse, no quareirão projetado por Aldo Rossi em Berlim (foto realizada pelo autor, out./2004)

Figura 333:
Vista de uma fachada preexistente incorporada ao projeto de Rossi em Berlim (foto realizada pelo autor, out./2004)

[220] Cf. Ficha ALE 018.

Desta forma, cada "unidade" recebe revestimentos e esquadrias diferentes e é tratada, em termos de volumetria e até mesmo de linguagem arquitetônica, de maneiras distintas. As referências utilizadas por Rossi vão desde a arquitetura berlinense do final do século XIX até o *Palazzo Farnese* em Roma (séc. XVI), de cuja fachada é feita uma réplica em argamassa pré-moldada em uma das "unidades" que compõem o conjunto. A dissociação total entre a estrutura única e a aparência fragmentada neste projeto demonstra a quais artifícios o arquiteto precisou recorrer para diminuir o impacto da escala do seu projeto.

No caso de equipamentos urbanos de grandes dimensões localizados em conjuntos históricos consolidados, frente à impossibilidade de se relacionar de forma equilibrada com o fragmentado tecido edilício comum, a nova arquitetura tende a buscar referências nos grandes monumentos arquitetônicos do entorno, estabelecendo com estes uma intensa relação de antagonismo ou de complementaridade.

Estamos nos referido ao **Centro Cultural de Belém**[221] (1988-93) e ao diálogo que estabelece com o Mosteiro dos Jerônimos em Lisboa; às abstratas relações morfológicas e espaciais mantidas entre a **Carré d'Art**[222] (1984-93) e o antigo templo da Maison Carré em Nîmes, França; e à harmoniosa relação de complementaridade que há entre o **Centro Galego de Arte Contemporânea em Santiago de Compostela**[223] (1988-93) e o Convento de San Domingos de Bonaval (séc. XVII).

Figura 334 (à esq.):
Vista do Centro Cultural de Belém (à esq.), com o Mosteiro dos Jerônimos ao fundo
(foto disponibilizada pelo Centro Cultural de Belém)

[221] Cf. Ficha POR 004.
[222] Cf. Ficha FRA 014.
[223] Cf. Ficha ESP 014.

Figura 335:
Vista da Maison Carré (em 1º plano) e da Carré d'Art (em 2º plano), em Nîmes (fonte: www.fosterandpartners.com)

Figura 336:
Vista do Centro Galego de Arte Contemporânea em Santiago de Compostela, como Convento de São Domingos de Bonaval aos fundos (fonte: JODIDIO, 1999)

De maneira inversa, mas análoga, temos o contraste estabelecido entre o **MACBA – Museu de Arte Contemporânea de Barcelona**[224] (1987-95) e a antiga Casa de Caridad ou entre a horizontalizada e branca **Prefeitura de Ulm**[225] (1986-93) e a vertical e acinzentada Catedral gótica desta cidade alemã. Nestes dois projetos, Richard Meier opta por se referenciar – ainda que para atuar em contraste – nos grandes monumentos urbanos do entorno, dada a incapacidade das novas arquiteturas, pela sua escala e programa, se relacionarem com os fragmentados tecidos urbanos em que se situam.

Figura 337:
Vista aérea do MACBA em Barcelona (fonte: www.earth.google.com)

Figura 338:
Vista do MACBA (à esq.) e da Casa de Caridad (à dir.) em Barcelona (fonte: POWELL, 2000)

Figura 339:
Vista da Prefeitura e da Catedral de Ulm (fonte: POWELL, 2000)

E da mesma forma, Rafael Moneo venceu em 1990 o concurso para o **Kursaal Auditório e Centro de Congressos de San Sebastián**[226] se negando a estabelecer

[224] Cf. Ficha ESP 017.
[225] Cf. Ficha ALE 014.
[226] Cf. Ficha ESP 021.

ligações formais e simbólicas com a cidade edificada e optando por vincular visualmente o novo equipamento urbano à paisagem natural e aos acidentes geográficos desta cidade:

> Nossa resposta ao terreno do Kursaal é simples: não deve-se construir um edifício que destrua a presença do rio Urumea. Algumas das propostas apresentadas ao longo dos anos tentaram resolver o problemático terreno como se fosse mais um quarteirão do bairro de Gros e, ainda que não duvidemos de estas propostas poderiam ter um certo interesse urbano, do que nós realmente estamos seguros é de que, caso fossem executadas, o rio Urumea teria desaparecido, absorvido pela arquitetura. A desembocadura do rio em que San Sebastián está assentada deve seguir sendo visível, a cidade não a deve fazer desaparecer.
>
> O terreno do Kursaal é hoje portanto um acidente geográfico. No meu entender é crucial que o siga sendo, que não desapareça tal condição ao transformar-se o terreno em cidade, perdendo-se assim os atributos naturais que ainda conserva. Eis porque nossa proposta para o Auditório e Sala de Congressos, – peças chave deste complexo cultural – entenda aqueles como duas gigantescas rochas que ficaram paradas na desembocadura do rio Urumea: não pertencem à cidade, são parte da paisagem (Rafael Moneo *apud* EL CROQUIS, 2000a: 88-92).

Figura 340:
Vista aérea do Kursaal de San Sebastián
(fonte: http://perso.wanadoo.es)

Figura 341:
Vista noturna do Kursaal de San Sebastián
(fonte: http://people.deas.harvard.edu)

esquema-resumo - capítulo 2
NÍVEIS E TIPOS DE INTERVENÇÃO

1º NÍVEL
MODIFICAÇÃO INTERNA DE EDIFICAÇÕES PREEXISTENTES

TIPO1A
ATUALIZAÇÃOFUNCIONALOU RENOVAÇÃO

Trata-se dos casos em que a função doedifício históricoémantida,poréménecessário realizar algumas alterações visando atender a novas demandas;emmuitoscasosaintervençãopode terminar por modificar de maneira radical a espacialidade interna do edifício existente, preservandoapenasassuasfachadaseparedes externas.

abaixo,TeatroPolytheamaemJundiaí(SP)
LinaBoBardi,AndréVainer,MarceloFerraz,Francisco FanuccieMarceloSuzuki,1985-1997

TIPO1B
ADAPTAÇÃOANOVOS USOSOURECICLAGEM

Dopontodevistatipológico,asadaptaçõesmais difundidastêmsidodeedifíciososmaisdiversos - particularmente palacetes e residências urbanas - em museus e centros culturais. Bastante comum é também a adaptação do patrimônio industrial - fábricas, mercados, estações ferroviárias, galpões portuários - a inúmeros usos, como centros culturais, complexos habitacionais e de escritórios, etc. Sãobastante comuns ainda as intervenções de adaptação de antigos conventos em hotéis e pousadas.

abaixo,MuseudeArtePopularno SolardoUnhãoemSalvador(BA)
Lina Bo Bardi,1961-1963

2º NÍVEL
MODIFICAÇÃO EXTERNA DE EDIFICAÇÕES PREEXISTENTES

TIPO2A
ATUALIZAÇÃO SIMBÓLICAOU *RESTYLING*

Corresponde àquelas intervenções realizadas sobre um edifício histórico que modificam de forma clara e deliberada a sua imagem urbana sem, contudo, ampliá-lo ou modificá-lo em sua volumetria mais geral. Estas intervenções têm, quase sempre, um ou mais dos seguintes objetivos:
-realizarumatransiçãoentreedifíciosdistintos;
-sinalizarnovosacessosemedifíciospúblicos;
-marcarnoâmbitourbanoarenovaçãoouonovo usodoedifício.

abaixo(antes)eàdir.(hoje), EdifícioLucianoCostaem Recife(PE)
DelfimAmorim,1959-1960

TIPO2B
AMPLIAÇÃO EXTERNA

Corresponde às intervenções de ampliação horizontal ou vertical de edificações preexistentes. Há casos em que as ampliações são realizadas na mesma escala da preexistência, enquanto em outros aquelas se sobrepõem às estruturas arquitetônicas originais.

abaixo,EdifícioArcodoTelesnoRiodeJaneiro(RJ)
FranciscoBolonha(apartirderisco originaldeLúcioCosta),1947-1961

3º NÍVEL
NOVA EDIFICAÇÃO EM CONTEXTOS PREEXISTENTES

TIPO1C
AMPLIAÇÃO INTERNA

Corresponde àquelas intervenções em que há aumento significativo da área útil coberta do edifício,semqueistorepresenteaconstruçãode novos volumes anexos aoedifício original. Esta modificação tem ocorrido basicamente através de dois processos: a construção depavimentos subterrâneos e o fechamento superior depátios epoçosinternos.

abaixo, PinacotecadeSãoPaulo(SP)
PauloMendesdaRocha,Weliton Torrese EduardoColonelli, 1993-1998

TIPO3A
ANEXO

Corresponde à nova edificação construída vinculada funcionalouvisualmenteaumedifício preexistente.Osanexosmuitas vezes possuem elementosconectores queosligamdiretamente àspreexistências,quepodemserpassarelasou mesmo volumes menores e “neutros”. Há também casos em que o anexo suplanta em escala da massa edificada o edifício original, subvertendo desta forma a relação de subordinação.

abaixo, Memorial daImigraçãoJaponesaemRegistro (SP)
MarceloFerrazeFranciscoFanucci,1997-2002

TIPO3B
EDIFÍCIO EM CONTEXTO PREEXISTENTE

Corresponde à nova edificação construída em terrenos vazios de sítios históricos ou na vizinhança imediata de monumento individualmente tombados e sua análise está muito mais ligada às abordagens projetuais queaeventuaismodelos específicos.

àdir.,EdifícioIpênaRua doBispoemSalvador(BA)
PauloOrmindodeAzevedo, 1965

abaixo, Hotel Tijucoem Diamantina(MG)
OscarNiemeyer,1951-1953

TIPO2C
UTILIZAÇÃO DE RUÍNAS

Trata-se da intervenção realizada em ruínas, seja visando recuperar o seu uso original, seja completando-a de forma a atribuir-lhe novas funções, seja simplesmente através da criação de elementos de circulação, como passarelas e escadas,quetornempossívelafruição daruína enquantotalpelosvisitantes.

àdir.,ParquedasRuínas noRiodeJaneiro(RJ)
Ernani Freiree SôniaLopes, 1995-1997

abaixo, ColégioCaraça em SantaBárbara(MG)
RodrigoMeniconie Maria EdwigesLeal,1985-1989

Capítulo 3

INTERVENÇÕES NA PREEXISTÊNCIA:

abordagens atuais

3. INTERVENÇÕES NA PREEXISTÊNCIA: ABORDAGENS ATUAIS

3.1 Conceitos Gerais de Gracia e de Tiesdell, Oc & Heath

Dentro da diversidade do cenário arquitetônico internacional contemporâneo, as atitudes frente ao contexto preexistente podem variar imensamente. Assim, além dos níveis e tipos de intervenção, os projetos de modificação da arquitetura preexistente podem ser analisados também a partir da abordagem utilizada pelo seu autor.

Uma rápida análise nas principais intervenções que vêm sendo realizadas desde os pioneiros da arquitetura moderna vai nos mostrar que existem três abordagens principais tomadas por aqueles que projetam essas novas arquiteturas, visão corroborada pelos principais autores que se dedicaram ao tema.

A primeira abordagem corresponderia ao que Steven Tiesdell, Taner Oc e Tim Heath, em *Revitalizing Historic Urban Quarters*[1], denominam **justaposição contextual** (*apud* ARAÚJO, 2003: 69) e que, segundo Gracia é identificada na obra "daqueles que defendiam uma arquitetura moderna de tal forma orgulhosa de sua condição que deveria, através da descontextualização, ser capaz de confirmar a confrontação do histórico com o moderno" (GRACIA, *op. cit.*: 287).

A segunda equivaleria ao que Tiesdell, Oc e Heath denominam **uniformidade contextual** (*apud* ARAÚJO, *op. cit.*: 69) e que, para Gracia, estaria representada pela produção "daqueles que propunham uma arquitetura manifestamente historicista, ainda que pudesse ser tachada de anacrônica, que recorresse, total ou parcialmente, a significados nostálgicos através de significantes miméticos." (GRACIA, *op. cit.*: 288).

[1] Infelizmente, não tivemos acesso direto a esta publicação. A nomenclatura estabelecida pelos seus autores e da qual nos utilizamos aqui aparece citada por Fábio Araújo em um artigo publicado na revista *Continente Multicultural* (ARAÚJO, 2003): "No livro *Revitalizing Historic Urban Quarters*, os urbanistas Steven Tiesdell, Taner Oc e Tim Heath identificam e conceituam os três modelos de intervenções comumentes praticadas em áreas históricas: a uniformidade contextual (*contextual uniformity*) é nostálgica e voltada para o passado; envolve a recriação do imóvel perdido igual ao que ele era antes de desaparecer ou o projeto de um novo imóvel imitando o estilo do lugar. A continuidade contextual (*contextual continuity*) é conciliadora, moderada; evita tanto a cópia fiel quanto a ruptura. Por sua vez, a justaposição contextual (*contextual juxtaposition*) é revolta e libertária: busca romper com a tradição, criando um mosaico de prédios que competem entre si e evocam diferentes épocas." (*ibid.*: 69).

Por fim, haveria uma terceira abordagem, equivalente à **arquitetura contextualizada**: uma arquitetura que, se utilizando de linguagem atual, consegue criar um diálogo com a arquitetura do passado, através da reinterpretação – e não da cópia pura e simples – de alguns de seus aspectos mais significativos. Esta postura, nomeada por Tiesdell, Oc e Heath como **continuidade contextual** (*apud* ARAÚJO, *op. cit.*: 69), é definida por Gracia como a abordagem característica "daqueles que pareciam advertir a possibilidade de uma arquitetura que, com um adicional intencional de desenho, chegaria a superar a suposta impossibilidade original para integrar-se nos centros históricos sem renunciar a sua condição de moderna. Estes intuíam que poderia tratar-se de uma arquitetura que aludisse a outras, porém jamais de maneira reprodutiva." (GRACIA, *op. cit.*: 288).

De fato, todas estas atitudes projetuais permanecem correntes na atualidade, e de maneira simultânea em diferentes países. O que a análise dos principais exemplos recentes de intervenção arquitetônica sobre a preexistência edificada pode nos mostrar é que, mesmo dentro destas três matrizes, existem nuances dignas de serem levadas em consideração e que, ainda que praticamente todas elas possam ser encontradas em diversos países, a predominância de uma ou outra abordagem varia em função dos contextos culturais específicos.

3.2 As Sete *Atitudes Frente Ao Contexto* de Francisco de Gracia

O próprio Gracia reconhece que "a anterior divisão [em três abordagens principais] teria que ampliar-se necessariamente, à medida que a relação entre modernidade e história se fazia mais complexa e apresentava outros matizes." (*ibid.*: 288). Buscando analisar essa complexidade, ele identifica, na última seção de seu livro, intitulada *atitudes frente ao contexto*, sete abordagens de intervenção.

Entretanto, esta tentativa de análise realizada por Gracia possui algumas características que nos levam a questionar a sua aplicabilidade hoje. As sete categorias apresentadas por Gracia nos parecem datadas – talvez devido à grande importância dada à chamada arquitetura pós-moderna dos anos 1970 e 1980 – e sua estrutura é, em alguns

aspectos, pouco esclarecedora, uma vez que a análise efetivada por Gracia é muito mais de caráter conceitual do que a partir da análise formal do objeto arquitetônico.

Além disso, podemos dizer que Gracia – dando continuidade a uma visão dominante, até recentemente, entre os historiadores e críticos de arquitetura – parece priorizar na sua análise aspectos morfológicos e volumétricos em detrimento das características cromáticas, formais e materiais das superfícies externas das edificações.

Desta forma, nos parece necessário repensar as categorias apresentadas por Gracia a partir de uma análise da forma arquitetônica, como faremos a seguir.

3.2.1 Arquitetura Descontextualizada

Para Gracia, a *arquitetura descontextualizada* é aquela que "se resolve à margem de qualquer indagação em torno dos problemas da forma e cujo interesse fica reduzido, no melhor dos casos, em oferecer um produto comercial." Trata-se, para Gracia, de uma arquitetura "despreocupada especificamente pelo problema inerente a construir no construído e, em termos gerais, culturalmente medíocre" (*ibid.*: 288):

> Esta é uma produção que, apesar da sua extensão, não apresenta outros *valores* formais para sua consideração neste trabalho além da sua própria carência de significados contextuais. Entretanto, a própria constatação de sua existência justifica a redação deste livro. Falamos da construção majoritária que vem sendo realizada em centros históricos particularmente após o término da Segunda Guerra Mundial. Na maioria dos casos se trata de uma edificação condenada ao anonimato pela indiferença e por isto se torna difícil encontrar documentação gráfica e escrita sobre ela. Isto não significa que muitos arquitetos conhecidos, e até mesmo reconhecidos, não tenham transitado com proclamada displicência pelo entorno em que intervieram. (*ibid.*: 288-289)

3.2.2 Arquitetura de Contraste

Gracia alerta, contudo, que "esta atitude não pode ser considerada equivalente, em nenhum caso, à daqueles que pretendem potencializar a condição crítica de sua operação buscando um contraste intencional." (*ibid.*: 289). A *arquitetura de contraste*, portanto, corresponde àqueles edifícios que "se implantam ativamente no meio

reafirmando sua individualidade através da expressão de uma formatividade alternativa ou como exceção ao consenso operante" (*ibid.*: 290):

> Aqueles que praticam o contraste com suas intervenções talvez conheçam o problema que representa a inserção de novos edifícios em um conjunto histórico, porém o abordam no sentido de manifestar a descontinuidade ou o conflito formal como expressão testemunhal de uma identidade cultural, e em tal sentido pretendem evitar qualquer proximidade sentimental ou fixação morfológica com o passado. Trata-se, conseqüentemente, de expressar a contemporaneidade como contraste e a particularidade como exceção. Seus argumentos discursivos – inclusive ideológicos – costumam ser devedores de certos sofismas divulgados pelo Movimento Moderno. (*ibid.:* 290-291).

Do ponto de vista da retórica, a distinção estabelecida por Gracia entre *arquitetura descontextualizada* e *arquitetura de contraste* é bastante clara. Entretanto, se nos limitarmos à análise do objeto arquitetônico em sua inserção urbana, é difícil compreender as distinções entre uma coisa e outra. Como saber com certeza se um determinado edifício anônimo, construído no interior de um centro histórico tombado e do qual não possuímos qualquer fonte de informação, exceto o objeto arquitetônico em si, teve como ponto de partida o desinteresse pelo contexto ou uma intenção deliberada de contrastar com o mesmo? Partindo apenas da análise da forma do objeto arquitetônico, as relações que a **Torre John Hancock em Boston**[2] – identificada por Gracia como *arquitetura descontextualizada* – estabelece com o seu entorno são tão contrastantes quanto aquelas estabelecidas pelo **Café de Unie em Roterdã** – classificado por Gracia como *arquitetura de contraste*.

Figura 342 (à esq.)**:** Vista da Torre John Hancock e da Trinity Church em Boston (fonte: www.pcfandp.com)

Figura 343 (à dir.)**:** Vista do Café De Unie em Roterdã (reconstruído) (fonte: GRACIA, 1992)

[2] Cf. Ficha EUA 002.

3.2.3 Arquitetura Historicista

Prosseguindo, Gracia falará de uma *arquitetura historicista*, entendida como aquela caracterizada pela "adoção de uma renovada consciência da continuidade expressada na persistência de traços figurativos dentro da cultura material do lugar. Esta continuidade poderia se resolver entre as margens conceituais definidas pelas noções de reprodução/mimese e reinterpretação/analogia" (*ibid.*: 293):

> Algumas obras historicistas podem oferecer uma resposta calculadamente mimética procurando ocultar deliberadamente a própria época de construção: a intenção falsária equivale a um historicismo envergonhante. A eliminação de qualquer inclinação espúria, incorporando quantos traços distintivos do momento histórico se possa, é compatível com uma opção analógica que investiga na história buscando recursos estilísticos e tipológicos afeitos às condições locais (*ibid.*: 295).

Sob esta denominação de *arquitetura historicista*, Gracia abrigará intervenções tão díspares quanto a **ampliação da Galeria de Arte de Whitechapel em Londres** (Alan Colquhoun & John Miller, 1982-85), que possui "subliminares conteúdos históricos que se manifestam de maneira ambígua jogando com referências encontradas e até mesmo antinômicas" (*ibid.*: 295), e o projeto desenvolvido por Rafael Moneo para a **ampliação do Banco de España em Madri** (1980), que, segundo o mesmo Gracia, parte de três premissas fundamentais absolutamente distintas do historicismo imitativo, contraditório e fragmentário, e que poderiam ser traduzidas da seguinte forma:

1. [Moneo] Põe nas entrelinhas que construir em certos contextos não deva condicionar a atitude projetual do arquiteto, que de uma maneira geral tende a defender a utilização de recursos expressivos *modernos* como concreção de um *Zeitgeist contemporâneo*.
2. Defende a possibilidade de trabalhar a favor da unicidade formal frente à apologia da fragmentação. Reconhece, neste sentido, a conveniência de ações homotópicas frente ao prazer da heterotopia.
3. Diferentemente das propostas pós-modernas, baseadas na obsessão pela imagem, advoga pela coerência tectônica fazendo 'da construção o suporte da imagem'. (*ibid.*: 299).

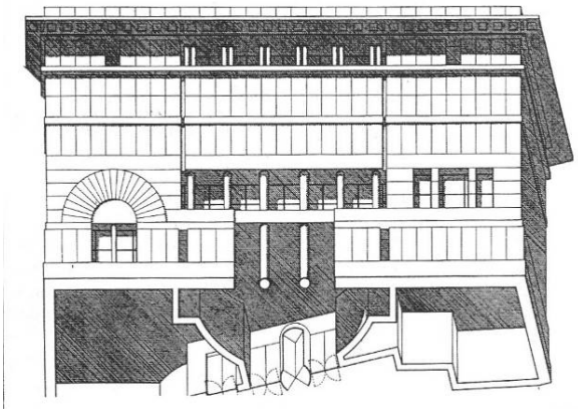


Figura 344:
Perspectiva do projeto de ampliação da Galeria de Arte de Whitechapel em Londres (fonte: GRACIA, 1992)

Figura 345:
Perspectiva do projeto de ampliação do Banco de España em Madri (fonte: GRACIA, 1992)

Não nos parece sensato considerar como abordagens semelhantes algumas intervenções tão à moda do pós-modernismo dos anos 1980, que muitas vezes se servem, de maneira desordenada e incoerente, de linguagens, tipologias e elementos arquitetônicos de diversos estilos históricos, e a elaborada preocupação de Moneo em realizar uma arquitetura moderna, porém interessada em estabelecer uma unicidade formal.

3.2.4 Arquitetura Folclórica

Aquilo que Gracia apresenta como *arquitetura folclórica* possui três acepções. A primeira corresponde a "uma sensibilidade favorável à reprodução de configurações antropológicas ligadas a âmbitos culturais pré-industriais e, portanto, em franco processo crepuscular" e que, "ao confrontar-se com a cultura de massas, só podem sobreviver graças ao subterfúgio da adulteração, expressando-se mediante estereótipos de velhos modelos formais ou de comportamentos rituais". Para Gracia, "o popular então se torna populista" e "acaba por se resolver na adoção de formas *Kitsch*" (*ibid.*: 300). Ainda segundo Gracia, esta versão "tem pouco interesse para o desenvolvimento deste estudo, por se encontrar muito divulgada nos ambientes institucionais e administrativos encarregados de velar pela arquitetura tradicional" (*ibid.*: 301).

A segunda acepção de *arquitetura folclórica* está vinculada à "falsificação antropológica

cruzada com a cultura *pop*" que "supõe uma desnaturalização do folclórico" e que "pretende a mimese inscrita em um padrão de comportamento histórico, porém carece do suporte cultural da historiografia.". Esta arquitetura tenderia, por estas razões, à "reinvenção estilística, utilizando às vezes a ironia e a caricatura como fórmulas de distanciamento". Segundo Gracia, esta versão da *arquitetura folclórica*, caracterizada pela "presença dominante da *cultura da imagem*" (*ibid.*: 300), estaria representada em diversos projetos de Charles Moore, Hans Hollein e Robert Venturi:

> O repertório *venturiano* que aparece no concurso para o Museu de Artes Decorativas de Frankfurt, ou na recente ampliação da National Gallery de Londres[3], se fundamenta na metáfora e nos lampejos populistas. Uma falta de respeito pelo passado se manifesta na assunção do sucedâneo como alternativa mais econômica e, apesar disso, de maior efeito.
>
> Hans Hollein se move entre a galante sofisticação de uma decoração para a *jet society* e os gestos populistas tratados, isso sim, com o distanciamento próprio do artista criador. No projeto para o Museu de Arte Moderna de Frankfurt demonstra, uma vez mais, seu horror pela forma sintética oferecendo *material visual* de ampla aceitação popular, ainda que seja apenas pelo pitoresco (*ibid.*: 301).

Segundo Gracia, mais interessante é a terceira acepção da expressão *arquitetura folclórica*, ou seja, quando se refere "a uma prática projetual capaz de estabelecer uma relação autêntica que opera com a especificidade cultural de uma comunidade regional através da adoção do seu gosto dominante", e que como conseqüência "produz um deslocamento em direção a posições intermediárias entre a etnologia arquitetônica e o historicismo vernáculo" (*ibid.*: 301).

Esta arquitetura, que "conduz a uma relação direta e autenticada com a sensibilidade autóctone" (*ibid.*: 301), encontra, para Gracia, seu ponto culminante na obra do italiano Mario Ridolfi, pois esta está "carregada de significados tradicionalistas e artesãos [...], apresentando uma inclinação para a etnologia arquitetônica" e "se move a favor do caráter figurativo, apontando para um naturalismo expressionista" (*ibid.*: 302). A obra de Ridolfi se configura, de acordo com Gracia, como o "marco geral de um *realismo tradicional* manifestamente herético para a geração moderna a que pertenceu. Um

[3] Cf. Ficha GBR 006.

realismo que tem seu poder de sedução no cuidado pelo detalhe como atitude de resistência frente ao declive dos ofícios tradicionais" (*ibid.*: 302).

3.2.5 Arquitetura de Base Tipológica

A quinta *atitude frente ao contexto* identificada por Gracia, denominada *arquitetura de base tipológica*, corresponde àquela "capaz de aludir a referências estruturais consolidadas em experiências precedentes, sem que por isto resulte em mimetismo figurativo". As intervenções desta categoria podem "recorrer a estilemas e componentes construtivos identificáveis como contemporâneos, enquanto a matriz estruturante (estrutura latente) será devedora de algum tipo arquitetônico reconhecível, seja como uma presença real através dos objetos ou como valor geral de uma experiência histórica sintetizada" (*ibid.*: 303).

Como exemplos desta arquitetura, que pode "chegar a uma relação abstratizante com a referência histórica", Gracia cita o **Edifício do Chase Manhattan Bank em Milão**[4], "onde estão reunidas a esquematização formal e a desmaterialização como qualidade inerentes à abstração tipológica contemporânea" (*ibid.*: 303), e a **Looshaus em Viena**[5], segundo Gracia correspondente à "decantação de um *tipo* obtido através de um processo de precisão essencialista" (*ibid.*: 304). Exemplos mais recentes da *arquitetura de base tipológica* poderiam ser encontrados na obra de Oswald Mathias Ungers. Gracia define essa *abordagem frente ao contexto* como fortemente vinculada aos aspectos tipo-morfológicos da arquitetura:

> As características que permitem associar esta arquitetura com o contexto histórico seriam, fundamentalmente, as seguintes: os princípios topológicos de relação básica dos elementos; a figura entendida como volume ou sólido capaz, incluindo relações de proporcionalidade; os traçados geométricos necessários para definir quanto falte para uma sucinta concreção tipológica. Outros atributos formais que afetam a percepção visual – cor, textura, orientação – não costumam ter uma participação relevante.
>
> A integração perceptiva destas arquiteturas no meio (fundo visual) torna-se dificultosa por não se ter pretendido a camuflagem através do adequado tratamento da epiderme. Sua

[4] Cf. Ficha ITA 019.
[5] Cf. Ficha AUS 001.

análise e julgamento crítico devem resolver-se, portanto, longe da sensorialidade imediata *(ibid.*: 303-305).

Figura 346:
Vista geral do edifício do Chase Manhattan Bank em Milão
(fonte: MAFFIOLETTI, 1994)

Figura 347:
Vista geral do edifício Goldman und Salatsch – *Looshaus* em Viena
(fonte: SCHEZEN *et alli*, 1996)

3.2.6 Arquitetura do Fragmento

Aquilo que Gracia denomina de *arquitetura do fragmento* estaria baseada no princípio da multiplicidade:

> Como já se observou, estas intervenções tendem a definir um microcosmos urbano particularizado pela presença, no melhor dos casos, de uma ordem heterotópica, obtida com a habilidade do arquiteto como artífice de uma *colagem*. E isto mediante recursos formais que favorecem a poética da dispersão sem suporte metodológico. O arquiteto é um *bricoleur* em grande escala [...].
>
> Este modo de intervenção não prolonga nem acentua a ordem existente, tampouco parece ocupar-se em criar outro novo, mas sim alude à *ordem aleatória da colagem* e neste sentido não representa o ecletismo. Os méritos do projeto consistem na eleição – ou invenção – dos fragmentos e na atuação do arquiteto como artífice da ensambladura em grande escala (*ibid.:* 306).

São citados como exemplos desta atitude fragmentária intervenções como o **Museu de Mönchengladbach** (Hans Hollein, 1976-82) e o projeto não realizado do **Complexo Museológico em Tiergartenviertel, Berlim** (O.M. Ungers, 1984). Consideramos que

também o **Centro Científico de Pesquisas Sociais de Berlim** (James Stirling & Michael Wilford, 1979-88)[6] é um exemplo claro desta atitude identificada por Gracia, na qual "o esforço de desenho não se dirige à busca de uma totalidade integradora mas à invenção ou seleção cuidadosa das partes" (*ibid.*: 306).

Figura 348:
Perspectiva do Museu de Mönchengladbach
(fonte: GRACIA, 1992)

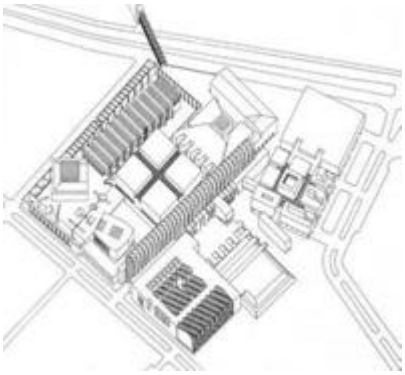


Figura 349:
Perspectiva do Complexo Museológico em Tiergartenviertel, Berlim
(fonte: GRACIA, 1992)

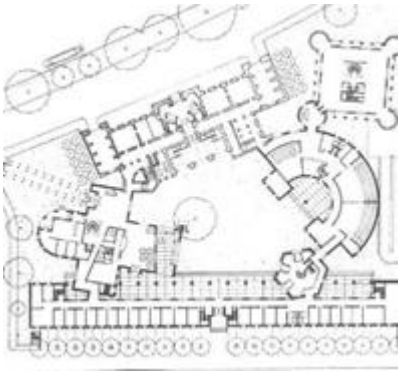


Figura 350:
Planta baixa do Centro Científico de Pesquisas Sociais de Berlim
(fonte: GRACIA, 1992)

Gracia acrescenta que "não deixa de ser significativo o fato de que esta arquitetura do fragmento encontre sua plenitude na arquitetura dos museus ou galerias de arte contemporânea, utilizando-se este tema arquitetônico como um autêntico reduto da arquitetura-obra-de-arte com as mesmas pretensões criativas dos objetos expostos" (*ibid.*: 307). Esta é uma afirmação totalmente datada pois, embora acreditemos que possa corresponder a boa parte da arquitetura de museus construída entre a segunda metade da década de 1970 e meados dos anos 1980, não está de acordo com os exemplos mais recentes de arquitetura museográfica realizados em contextos históricos, como o **Carré d'Art ou Museu de Arte Contemporânea de Nîmes, na França**[7] (1984-93), a **ampliação do Museu Guggenheim de Nova York**[8] (1986-92), o **Museu de Arte Contemporânea de Barcelona**[9] (1987-95), o **Museu de Arte de Bregenz, na Áustria**[10] (1989-97), o **Museu Judaico de Berlim**[11] (1989-2001), o

[6] Cf. Ficha ALE 010.
[7] Cf. Ficha FRA 014.
[8] Cf. Ficha EUA 006.
[9] Cf. Ficha ESP 017.
[10] Cf. Ficha AUS 004.
[11] Cf. Ficha ALE 023.

Museu da Literatura Moderna em Marbach, na Alemanha[12] (1998-2003), a **Galeria de Arte Contemporânea de Graz, na Áustria**[13] (2000-03) ou o **MAXXI – Museu Nacional das Artes do Século XXI em Roma**[14] (em construção desde 1998), dentre muitos outros.

Figura 351 (à esq.)**:** Vista geral do Carré d'Art em Nîmes (fonte: www.fosterandpartners.com)

Figura 352 (à dir.)**:** Vista geral do Museu Guggenheim de Nova York (fonte: www.gwathmey-siegel.com)

Figura 353 (à esq.)**:** Vista geral do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (fonte: www.richardmeier.com)

Figura 354 (à dir.)**:** Vista geral do Museu de Arte de Bregenz (fonte: www.tga-feustel.de)

Figura 355 (à esq.)**:** Vista do Museu Judaico de Berlim (foto realizada pelo autor, out./2004)

Figura 356 (à dir.)**:** Vista geral do Museu da Literatura Moderna em Marbach (fonte: http://you-are-here.com)

Figura 357 (à esq.)**:** Vista da Galeria de Arte Contemporânea de Graz (fonte: www.kunsthausgraz.at)

Figura 358 (à dir.)**:** Maquete do Museu Nacional das Artes do Século XXI em Roma (fonte: http://img.slate.msn.com)

[12] Cf. Ficha ALE 031.
[13] Cf. Ficha AUS 010.
[14] Cf. Ficha ITA 036.

Embora boa parte dos exemplos citados possam se constituir em arquiteturas que contrastam com os contextos em que se inserem, não correspondem em absoluto à noção de *arquitetura do fragmento*, conforme a definição de Gracia que a identifica como arquitetura de *colagem*. Estas intervenções configuram-se em edifícios unitários, coerentes e formados por partes e elementos de certa forma uniformes, ainda que contrastantes com relação aos contextos preexistentes em que se ocorrem.

3.2.7 Arquitetura Contextual

Por fim, Gracia nos introduz a sétima e última *atitude frente ao contexto*, por ele denominada de *arquitetura contextual*:

> Entendemos por arquitetura contextual aquela que, sem utilizar os recursos da mimese superficial nem a analogia direta, estabelece uma rara simbiose com o contexto; prolongando-o ou revalorizando-o através de um esforço de indagação formal orientado desde o próprio contexto; tratando de salvar o conflito entre a individualidade dos objetos e as leis estabelecidas na construção da cidade.
>
> [...] sua particularidade consiste em colocar a serviço da contextualização a globalidade do problema de desenho. Digamos que sua importância está em comprometer-se com o princípio de continuidade diacrônica da forma da cidade. Deve entender-se, portanto, que a continuidade que estas intervenções procuram não é redundante nem homogeneizadora, podendo favorecer a presença de elementos de exceção que atuem como agentes de uma dialética reformadora e criativa (*ibid.*: 310).

São analisados inúmeros exemplos de *arquitetura contextual*, da ampliação da **Prefeitura de Goteburgo, Suécia**[15] (1913-37) ao **Banco Popular de Verona**[16] (1972-81), do **Castelo de Abbiategrasso, Itália** (Giorgio Grassi, 1970) ao **Banco Comercial Italiano em Nova York** (Gino Valle, 1982-87), passando ainda pela já citada **ampliação da Galeria de Arte de Whitechapel em Londres** (Alan Colquhoun & John Miller, 1982-85), pela **Sede do Colégio de Arquitetos de Sevilha** (Enrique Perea e Gabriel Ruiz Cabrero, 1977-82) e até mesmo por uma proposta de requalificação

[15] Cf. Ficha SUE 001.
[16] Cf. Ficha ITA 022.

urbana como a **remodelação de um setor de Siena na Itália** (1990), planejada por MBM Arquitectes e não realizada.

Figura 359 (à esq.)**:** Fachada da Prefeitura de Goteburgo e sua ampliação (fonte: GRACIa, 1992)

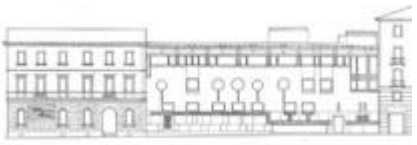


Figura 360 (à dir.)**:** Fachada do Banco Popular de Verona (fonte: GRACIA, 1992)

Figura 361 (à esq.)**:** Planta baixa do projeto de recuperação do Castelo de Abbiategrasso (fonte: GRACIA, 1992)

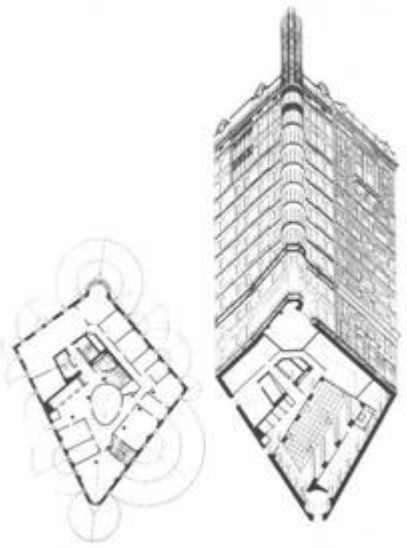


Figura 362 (à dir.)**:** Perspectiva do edifício do Banco Comercial Italiano em Nova York (fonte: GRACIA, 1992)

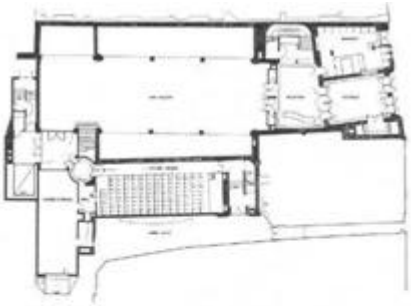
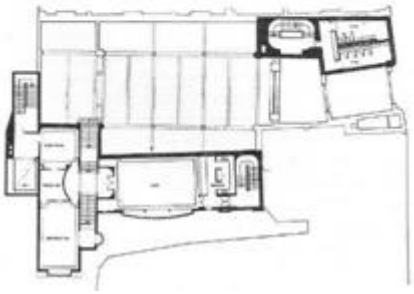


Figura 363 (à esq.)**:** Plantas baixas de dois pavimentos do projeto de ampliação da Galeria de Arte de Whitechapel em Londres (fonte: GRACIA, 1992)

Figura 364 (à dir.)**:** Perspectiva do edifício-sede do Colégio de Arquitetos de Sevilha (fonte: GRACIA, 1992)



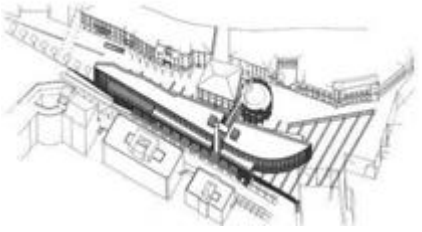


Figura 365 (à dir.)**:** Perspectiva do projeto de remodelação de um setor de Siena (fonte: GRACIA, 1992)

Ora, já concluímos que, exceto pelo discurso que pode ser construído por trás ou a

partir da obra arquitetônica, as atitudes denominadas por Gracia como *arquitetura descontextualizada* e *arquitetura de contraste* possuem limites muito tênues e se configuram igualmente como *justaposições contextuais*, para retomar a nomenclatura de Tiesdell, Oc & Heath.

Do ponto de vista da análise formal do objeto arquitetônico, que é o que pretendemos aqui, esta atitude não corresponderia apenas à arquitetura "daqueles que defendiam uma arquitetura moderna de tal forma orgulhosa de sua condição que deveria, através da descontextualização, ser capaz de confirmar a confrontação do histórico com o moderno", como afirma Gracia (*op. cit.*: 287) e que equivale à sua definição de *arquitetura do contraste*, mas sim a toda nova arquitetura que de fato consista em uma modificação formal significativa do contexto em que ocorre. Deveríamos, portanto, incluir aí a *arquitetura descontextualizada* e, de certa forma, a *arquitetura do fragmento*.

Por outro lado, a *arquitetura historicista* de Gracia – que oferece "uma resposta calculadamente mimética procurando ocultar deliberadamente a própria época de construção" (*ibid.*: 295) – pouco se diferencia da *arquitetura folclórica*, tanto na sua acepção da "falsificação antropológica cruzada com cultura *pop*" (*ibid.*: 300), ou seja, da reinvenção estilística através da ironia e da caricatura, encontrada nas obras de Venturi e Hollein, quanto na acepção – para ele mais interessante – de uma prática projetual "carregada de significados tradicionalistas [...], apresentando uma inclinação para a etnologia arquitetônica" (*ibid*.: 302), encontrada na obra de Mario Ridolfi. Tratam-se todas de intervenções de *uniformidade contextual*, se utilizarmos mais uma vez os conceitos de Tiesdell, Oc & Heath – à exceção de obras como a já citada ampliação do Banco da Espanha, de Moneo, que estaria mais próxima do conceito de *arquitetura contextual* de Gracia.

Quanto à *arquitetura contextual* e à *arquitetura de base tipológica*, ambas podem ser consideradas como arquitetura de *continuidade contextual*, apenas ressalvando-se – como já fez o próprio Gracia – que na *arquitetura de base tipológica* "outros atributos formais que afetam a percepção visual – cor, textura, orientação – não costumam ter uma participação relevante" (*ibid.*: 303) e que por isto "a integração perceptiva destas

arquiteturas no meio [...] torna-se dificultosa por não se ter pretendido a camuflagem através do adequado tratamento da epiderme" (*ibid.*: 305).

Desta forma, concluímos que as *atitudes frente ao contexto* apresentadas por Gracia não nos satisfazem e nos parece necessário estabelecer novas categorias a partir da análise formal do objeto arquitetônico.

3.3 A Forma Arquitetônica e Seus Elementos

Para Christian Norberg-Schulz, "a *obra de arte* propriamente dita está [...] concentrada em grande medida na dimensão formal. Evidentemente, isto não significa que o arquiteto deva limitar-se a este domínio. Os meios, como tais, não significam nada. As experiências dos arquitetos só chegam a ser *arquitetura* quando se põem em relação com incumbências específicas da edificação." (NORBERG-SCHULZ, 2001: 85).

Desta forma, a nossa análise se centrará nos aspectos formais da obra arquitetônica e apenas tangenciará quaisquer outros aspectos de ordem funcional ou relativos ao contexto social, político e econômico em que ocorrem as intervenções.

Embora reconheçamos que todo objeto arquitetônico está condicionado por diversos outros aspectos – como a sua destinação de uso, as limitações técnicas e os materiais construtivos existentes no local em que surge, o orçamento disponível para a sua execução, os parâmetros urbanísticos e a legislação vigentes –, concordamos com Norberg-Schulz que a dimensão formal é onde está concentrada em grande parte a obra de arte e, considerando que a preservação da obra de arte consiste principalmente na preservação da sua forma arquitetônica, será a este aspecto que daremos maior destaque.

É necessário observar, contudo, que há inúmeros casos em que o aspecto simbólico, decorrente da utilização do edifício, é determinante na configuração da forma arquitetônica, mesmo no caso de intervenções em contextos preexistentes consolidados. Tomemos como exemplos algumas sedes de Prefeituras realizadas em

diversas cidades européias e americanas nas últimas décadas, como a **Prefeitura de Mainz**[17] (1968-73) **e de Ulm**[18] (1986-93), na Alemanha; **de Salvador** [19] (1986), no Brasil; **de Innsbruck**[20] (1996-2002), na Áustria; **de Múrcia**[21] (1991-98), na Espanha; **de Londres**[22] (1998-2002), na Grã-Bretanha; e **de Utrecht**[23], na Holanda (1997-2000).

Figura 366 (à esq.)**:** Vista geral da Prefeitura de Mainz (fonte: CORAL, 1989)

Figura 367 (à dir.)**:** Vista geral da Prefeitura de Ulm (fonte: www.richardmeier.com)

Figura 368 (à esq.)**:** Vista geral da Prefeitura de Salvador (fonte: SEGAWA, 1988)

Figura 369 (à dir.)**:** Vista geral da Prefeitura de Innsbruck (fonte: www.perraultarchitecte.com)

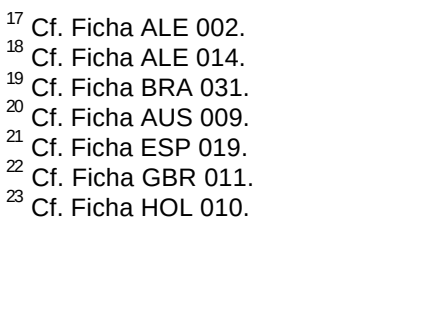


Figura 370 (à esq.)**:** Vista geral da Prefeitura de Londres (fonte: www.fosterandpartners.com)

Figura 371 (à dir.)**:** Vista geral da Prefeitura de Múrcia (fonte:EL CROQUIS, 2000a)

Figura 372 (à esq.)**:** Vista geral da Prefeitura de Utrecht (foto realizada pelo autor, out./2004)

[17] Cf. Ficha ALE 002.
[18] Cf. Ficha ALE 014.
[19] Cf. Ficha BRA 031.
[20] Cf. Ficha AUS 009.
[21] Cf. Ficha ESP 019.
[22] Cf. Ficha GBR 011.
[23] Cf. Ficha HOL 010.

Realizadas pelos arquitetos mais diversos, como Dominique Perrault e Enric Miralles, Rafael Moneo e Norman Foster, Arne Jacobsen e Richard Meier, além do brasileiro João Filgueiras Lima “Lelé”, estes sete exemplos possuem em comum o fato de se constituírem em novos edifícios ou ampliações de edificações preexistentes que pretendem se destacar de alguma forma na paisagem circundante, devido ao seu papel simbólico de edifício representativo do poder civil.

De fato, a forma arquitetônica de um edifício ou de uma de suas partes não é jamais percebida de forma independente, mas sempre em relação com as demais partes do mesmo edifício, com os edifícios vizinhos, com o contexto em que se insere, com a vegetação do entorno e com os demais elementos que a cercam fisicamente e que, portanto, interferem na sua percepção:

> Toda coisa tem independência e é complexa em si própria, mas ao mesmo tempo constitui uma parte de contextos mais vastos. (ARNHEIM, 1988: 139)

Da mesma forma, o clima, a incidência e qualidade da luz e demais características atmosféricas, cambiáveis ao longo do tempo em um mesmo lugar, também alteram a percepção da forma arquitetônica.

Dentro dos estudos relativos à percepção visual da forma e das relações entre os objetos, possui grande importância a teoria da Gestalt. Para Kurt Koffka, “uma gestalt é um produto de organização; a organização é o processo que leva a uma gestalt” (KOFFKA, 1975: 691), pois, citando outro fundador desta teoria, Wolfgang Köhler, a palavra *Gestalt* “tem o significado de uma entidade concreta, individual e característica, que existe como algo destacado e que tem uma forma ou configuração como um de seus atributos” (Wolfgang Köhler *apud* KOFFKA, *op. cit.*: 691).

Segundo Gomes Filho, para a *Gestalt* “a forma pode ser definida como a figura ou imagem visível do conteúdo”:

> A forma nos informa sobre a natureza da aparência externa do objeto. Tudo o que se vê possui forma. A percepção da forma é o resultado de uma interação entre o objeto físico e o meio de luz agindo como transmissor de informação, e as condições e as imagens que

> prevalecem no sistema nervoso do observador, que é, em parte, determinada pela própria experiência visual. Para se perceber uma forma, é necessário que existam variações, ou seja, diferenças no campo visual. As diferenças acontecem por variações de estímulos visuais, em função dos contrastes que podem ser de diferentes tipos, dos elementos que configuram um determinado objeto ou coisa. (GOMES FILHO, 2000: 41)

Um dos principais conceitos desenvolvidos pela Teoria da *Gestalt* é a relação entre figura e fundo:

> Quanto às suas características, a figura depende do fundo sobre o qual aparece. O fundo serve como uma *estrutura* ou moldura em que a figura está enquadrada ou suspensa e, por conseguinte, determina a figura." (KOFFKA, *op. cit.*: 194)

Visando demonstrar a relação direta que há do fundo sobre a leitura visual da figura, Koffka se utiliza do exemplo de uma figura de forma quadrada sobre um fundo retangular. A mesma figura de forma quadrada, sem que seja alterada, pode ser lida ora como quadrado (caso o retângulo do fundo tenha seus lados paralelos aos da figura), ora como losango (caso o retângulo tenha seus lados inclinados em 45º com relação aos da figura) (*ibid*.: 194-196). A figura é, portanto, percebida de diferentes formas a depender das alterações que ocorram na sua relação com o fundo – e esta característica não se restringe aos aspectos gerais da forma, abrangendo também a questão das cores, dimensões, localização, peso e outros aspectos identificados pela *Gestalt* como inerentes à forma:

> Essa diferença de articulação entre figura e fundo é universal e apresenta-se não só em suas configurações como também em suas cores. (KOFFKA, *op.cit.*: 196-197)

Christian Norberg-Schulz, no terceiro capítulo de seu livro *Intenciones en Arquitectura*, intitulado *A Forma*, pretende "estabelecer um sistema de categorias formais que nos capacite descrever e comparar as estruturas formais" (NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*: 85). Para ele, "a análise formal consiste em indicar *elementos e relações*" (*ibid.*: 86):

> A palavra '*elemento*' denota uma unidade característica que é parte de uma forma arquitetônica. O termo tem um duplo significado, visto que denota tanto um todo independente (Gestalt) como uma parte que pertence a um contexto mais amplo. É conveniente classificar os elementos arquitetônicos. As principais categorias se basearão nos

conceitos ‘massa’, ‘espaço’ e ‘superfície’. (NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*: 86-87).

A **massa** é “um corpo que possa ser isolado de seu entorno de tal forma que seja possível descrever sua extensão através de um sistema coordenado euclídeo” (*ibid.*: 87). Trata-se, portanto, de um volume arquitetônico.

O **espaço** “surge quando adquirem caráter de figura os intervalos (espaços intermediários). [...] Enquanto qualificamos uma massa como mais ou menos concentrada, dizemos que um espaço é mais ou menos fechado” (*ibid.*: 88). Corresponde, portanto, ao espaço mais ou menos fechado definidos pelo(s) volume(s).

As **superfícies**, por sua vez, correspondem às fachadas, cobertura e demais superfícies que conformam a massa ou volume arquitetônico e ao mesmo tempo configuram o espaço arquitetônico.

Esta tríade de conceitos – massa ou volume, espaço e superfície – aparece, ainda que com outras denominações, em textos de diversos autores. Muitos deles, entretanto, darão um destaque maior ao volume e ao espaço em detrimento das superfícies, apresentadas muitas vezes como meros planos ou superfícies que definem a massa e o espaço.

Rudolf Arnheim, por exemplo, define que a arquitetura pode ser analisada através dos sólidos (ou seja, a massa ou volume) e dos ocos (o espaço) (ARNHEIM, 1988: 61-94). Steen Eiler Rasmussen, por sua vez, se utiliza dos termos sólidos e cavidades, respectivamente (RASMUSSEN, 1959: 35-46).

Para Bruno Zevi, por sua vez, a arquitetura possui quatro dimensões: as três dimensões tradicionais (altura, profundidade e largura) e uma quarta dimensão (o tempo), descoberta pelos pintores cubistas (ZEVI, 2002: 17-23). Entretanto, estas quatro dimensões não são suficientes para caracterizar a arquitetura, uma vez são comuns a outras artes:

> A definição mais precisa que se pode dar atualmente da arquitetura é a que leva em conta o espaço interior. [...] O importante, porém, é estabelecer que tudo o que não tem espaço

interior não é arquitetura (ZEVI, *op. cit.*.: 23-24).

Contudo, ainda segundo Zevi, não se pode deduzir daí que a experiência espacial arquitetônica seja possível apenas no interior de um edifício, negando a existência do espaço urbanístico:

> A experiência espacial própria da arquitetura prolonga-se na cidade, nas ruas e praças, nos becos e parques, nos estádios e jardins, onde quer que a obra do homem haja limitado "vazios", isto é, tenha criado espaços fechados. Se no interior de um edifício o espaço é limitado por seis planos (por um soalho, um teto e quatro paredes), isto não significa que não seja igualmente espaço um vazio encerrado por cinco planos em vez de seis, como acontece num pátio ou numa praça. [...] é certo que todo o espaço urbanístico, tudo o que é visualmente limitado por cortinas, quer sejam muros, fileiras de árvores ou cenários, é caracterizado pelos mesmos elementos que distinguem o espaço arquitetônico. Ora, visto que todos os volumes arquitetônicos, todos os invólucros murais, constituem um limite, um corte na continuidade espacial, é óbvio que todos os edifícios colaboram para a criação de dois espaços: os interiores, definidos perfeitamente pela obra arquitetônica, e os exteriores ou urbanísticos, encerrados nessa obra e nas contíguas. Então, é evidente que todos os temas que excluímos da arquitetura autêntica [...] e particularmente as fachadas dos edifícios, todos entram em jogo na formação dos espaços urbanísticos. Mesmo aqui não tem importância o seu valor artístico particular, ou não tem grande importância; o que interessa é a sua função como determinantes de espaço fechado. (ZEVI, 2002: 25).

Os três elementos que Zevi identifica como definidores do objeto arquitetônico, apresentados por ele como complementares e interrelacionados, correspondem àqueles introduzidos por Norberg-Schulz, porém com outras denominações: o volume arquitetônico (a massa de Norberg-Schulz), o espaço (também espaço para Norberg-Schulz) e os invólucros murais (que correspondem às superfícies do arquiteto norueguês).

Entretanto, a principal contribuição de Zevi nos parece ser a importante distinção que ele identifica entre o espaço interior ao edifício e o espaço urbanístico, aquele espaço que pertence à cidade e não às edificações, porém que é também conformado pelas superfícies ou invólucros murais das edificações.

Por outro lado, Zevi, ainda que pretenda aparentar não fazê-lo, defende a

predominância do espaço – seja ele interno ou urbanístico – sobre os outros fatores da arquitetura: “a história da arquitetura é, antes de mais nada e essencialmente, a história das concepções espaciais” (ZEVI, 2002: 27). Zevi, assim como parte significativa dos defensores da arquitetura moderna, diminui a importância do valor artístico ou “decorativo” – como ele prefere chamar – das fachadas e dos planos murais que separam o espaço interior do espaço exterior do edifício:

> Após um século de arquitetura predominantemente decorativa, escultural, aespacial, o movimento moderno, em sua magnífica tentativa de levar a arquitetura para o campo que lhe é próprio, baniu a decoração dos edifícios, insistindo na tese de que os únicos valores arquitetônicos legítimos são os volumétricos e espaciais. (*ibid.*: 27)

Norberg-Schulz parece não concordar com o protagonismo do espaço arquitetônico estabelecido por Zevi, e defende também a importância do tratamento das superfícies-limite:

> Mais acima introduzimos a superfície limite como um elemento subordinado aos elementos-massa e elementos–espaço. Porém a superfície também pode desempenhar um papel protagonista e independente na organização formal. O exemplo mais evidente é uma fachada dentro de uma fila contínua de edifícios. Definimos o *elemento-superfície* como uma superfície finita, ‘sem espessura’, porém talvez com qualidades significativas. (NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*: 89)

Para Norberg-Schulz, existem até mesmo obras arquitetônicas de indiscutível valor – e não se está falando aqui apenas da tão vilipendiada arquitetura eclética de finais do século XIX e início do século XX mas também do maneirismo italiano – cujo principal mérito se encontra no tratamento das superfícies:

> O tratamento das superfícies limite determina a forma arquitetônica de Michelangelo, enquanto que a forma do espaço é relativamente pouco importante. Seu projeto para o Monte Capitolino utiliza o piso como elemento formal protagonista [...]. Na Capela Médici e na Biblioteca Laurenciana o papel protagonista é desempenhado pelas paredes, e na Capela Sistina, pelo teto. (NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*: 89)

O texto de Norberg-Schulz foi originalmente publicado em 1967, e faz parte de um momento de revisão da supremacia do espaço e do volume arquitetônicos, defendida

pelos principais historiadores da arquitetura moderna, e de resgate do valor imagético e simbólico das superfícies – particularmente as fachadas – dos edifícios.

Robert Venturi também teve um importante papel nesta recuperação do valor simbólico da arquitetura e da importância dos elementos decorativos das fachadas dos edifícios, particularmente a partir de seu livro *Aprendendo de Las Vegas: o simbolismo esquecido da forma arquitetônica*, publicado originalmente em 1977 (VENTURI *et alli*, 2000):

> Durante os últimos quarenta anos, os teóricos da arquitetura moderna (com a exceção em ocasiões de Wright e Le Corbusier) se centraram no espaço como ingrediente essencial que diferencia a arquitetura da pintura, da escultura e da literatura. Suas definições glorificam a unicidade deste meio; e ainda que algumas vezes se permita à escultura e à pintura certas características espaciais, a arquitetura escultórica ou pictórica é inaceitável porque o espaço é sagrado.
>
> A arquitetura purista foi em parte uma reação contra o ecletismo do século XIX. [...]
>
> Os arquitetos modernos abandonaram uma tradição iconológica na qual a pintura, a escultura e o grafismo se combinavam com a arquitetura. Os delicados hieróglifos de um audaz pilão[24], as inscrições arquetípicas de uma arquitrave romana, as procissões em mosaico de Santo Apolinário, as ubíquas tatuagens que cobrem as capelas de Giotto, as hierarquias distribuídas em torno aos pórticos góticos, e inclusive os afrescos ilusionistas das *villas* venezianas, contém mensagens que transcendem sua contribuição ao espaço arquitetônico. (VENTURI, 2000: 27)

Logo, consideramos que uma correta análise da forma arquitetônica deve levar em conta não somente os elementos **espaço** e **volume** (este último chamado por Norberg-Schulz de **massa**) como também o tratamento das **superfícies** que os definem e que separam o espaço interno da edificação e o seu exterior.

[24] "Pilão ***s.m.*** **1** porta monumental dos templos egípcios com formato de pirâmide truncada **2** qualquer massa monumental, como pilares, colunas quadrangulares etc., colocada dos lados de uma entrada, passagem etc. [...]" (HOUAISS *et al.*, 2001: 2210).

3.4 A Forma Arquitetônica desde o Espaço Urbano e alguns de seus Aspectos

Como apresentamos no primeiro capítulo, as intervenções arquitetônicas sobre a preexistência edificada podem variar bastante em escala, desde aquelas restritas ao interior da edificação até a construção de novos edifícios em relação direta com preexistências arquitetônicas. De maneira a facilitar a análise, nos restringiremos às intervenções que modificam externamente a forma arquitetônica da preexistência, isto é, aos projetos identificados no segundo e no terceiro níveis de intervenção e que correspondem aos seguintes tipos: *atualização simbólica ou restyling*; *ampliação externa*; *utilização de ruínas*; *anexo*; e *edifício em contexto preexistente*.

A análise das intervenções se dará através da leitura das relações formais externas estabelecidas entre a nova arquitetura e a preexistência edificada em relação à qual ocorre. Portanto, deixando de lado o espaço arquitetônico interno e visando estabelecer parâmetros para a análise da forma do objeto arquitetônico em seu contexto urbano, identificamos alguns aspectos principais da forma arquitetônica.

Estes aspectos – em número de seis, a saber: *volumetria*; *implantação*; *escala*; *densidade ou massa*; *ritmo*; e *cores e texturas dos materiais de acabamento* – não são certamente os únicos. Compreendemos que qualquer análise de um objeto arquitetônico é sempre, em última instância, subjetiva. Isto não nos impede, contudo, de pretender estabelecer alguns parâmetros objetivos que possam ser utilizados em toda e qualquer análise de uma obra de arquitetura. Estes aspectos, ainda que possam ser considerados representativos, não são certamente os únicos a caracterizar a forma arquitetônica desde o espaço urbano. A sua identificação se constitui também, portanto, em uma ação de caráter subjetivo.

No que diz respeito a cada um destes aspectos, a nova arquitetura poderá estabelecer com as preexistências relações que variam da mais absoluta consonância até a total dissonância. É neste sentido que serão analisadas as relações formais entre as intervenções arquitetônicas e as preexistências edificadas.

3.4.1 Volumetria

A volumetria corresponde à forma geral ou morfologia da obra arquitetônica. Trata-se, certamente, de um dos aspectos mais importantes na definição da aparência final da obra, ainda que, como veremos a seguir, uma nova arquitetura possa repetir volumetricamente as preexistências vizinhas e, ainda assim, entrar em contraste com elas.

Tomemos como hipótese um edifício histórico cuja ampliação, por razões diversas, é necessária. Consideraremos que a ampliação atuará em consonância com a preexistência – no que concerne este aspecto – desde que seja realizada com uma volumetria semelhante à desta. Diremos que esta intervenção será harmoniosa com relação ao aspecto volumétrico mesmo que os materiais utilizados na ampliação sejam absolutamente distintos daqueles do edifício original.

A ampliação da **Embaixada Suíça em Berlim** (1999-2001)[25] corresponde à necessidade de duplicar a área útil da construção existente, um edifício neoclássico construído na década de 1870 e já ampliado em 1910. Os arquitetos Diener & Diener repetem, em termos gerais, a volumetria do edifício original na ampliação: o novo volume é um paralelepípedo que dá continuidade ao alinhamento do edifício original. As cores dos materiais utilizados e a fenestração da nova ala também fazem referências – embora sem repetir literalmente – ao edifício neoclássico.

Figura 373:
Vista geral da fachada principal da Embaixada Suíça em Berlim (foto realizada pelo autor, out./2004)

Figura 374:
Vista geral das fachadas lateral e dos fundos da Emb. Suíça em Berlim (foto realizada pelo autor, out./2004)

[25] Cf. Ficha ALE 026.

Por outro lado, uma intervenção em dissonância no que se refere à volumetria se dará através da inserção de um novo volume realizado com formas distintas daquelas utilizadas na preexistência edificada. Um exemplo bastante radical é a inserção de uma edificação realizada com formas curvas em um conjunto arquitetônico formado por edifícios tradicionais, com fachadas verticais planas e contínuas que conformam o espaço da rua.

Considerando que grande parte daqueles núcleos urbanos considerados históricos possuem estas características, a construção de grandes volumes de forma esférica ou cilíndrica geralmente representa um contraste formal com a preexistência, já que nestes contextos as formas curvas quase sempre se resumem a pequenos volumes, como bulbos, absides e torres cilíndricas, sempre componentes de objetos arquitetônicos complexos, e raramente são encontradas construções tradicionais de forma esférica ou cilíndrica.

Retomando a dicotomia *gestáltica* figura / fundo, podemos afirmar que, nestes casos, o volume cilíndrico ou esférico tende a se destacar como uma figura isolada, e o conjunto passa a ser visualizado como seu fundo, já que o cilindro e, principalmente, a esfera tendem a se isolar e atuar como volumes independentes:

> O caráter de figura (condição de Gestalt) se acentua, em geral, através da *geometrização*; sendo a esfera a mais inabordável, e o paralelepípedo a mais acessível das formas estereométricas elementais. [...]
>
> O caráter de um elemento está determinado, portanto, pelo seu grau de concentração, ou por sua capacidade de se unir a outros elementos. O *isolamento* topológico é também decisivo para sua independência. Um elemento aparece como *figura* independente se destacado contra um fundo contínuo e tranqüilo. Vimos também que o tratamento das superfícies limite determina o caráter do elemento-massa. (NORBERG-SCHULZ, *op.cit.*: 87-88)

Um bom exemplo de edifício construído em conjunto histórico que deixa clara sua dificuldade em se articular com o seu contexto é o **edifício-sede da Seguradora Swiss Re** (1997-2004)[26], construído no coração da *City* londrina. Além dos contrastes obtidos

[26] Cf. Ficha GBR 012.

pelos materiais utilizados, estranhos ao contexto no qual o edifício se insere, a dissonância é garantida através das formas curvas das novas edificações.

Figura 375:
Vista aérea do edifício-sede da Seguradora Swiss Re em Londres
(fonte: SABBAG, 2004)

Figura 376:
Vista desde o nível da rua do edifício-sede da Seguradora Swiss Re em Londres
(fonte: www.fosterandpartners.com)

Também no caso de ampliações verticais de edifícios históricos pode haver intervenções em consonância ou dissonância com a preexistência no que se refere à volumetria. No caso do **Hotel Claris em Barcelona** (1987-91)[27], a ampliação ocorre através de um novo volume, construído sobre o Palácio Vedruna, que preserva a sua morfologia (e também a disposição geral das aberturas), apesar do contraste existente entre a *curtain wall* com painéis de vidro da nova fachada e a pedra utilizada no edifício original.

[27] Cf. Ficha ESP 008.

No caso da **remodelação da cobertura de um edifício eclético na Falkestrasse em Viena** (1983-88)[28], a intervenção se caracteriza pela inserção deliberada de uma nova estrutura absolutamente distinta em termos volumétricos da edificação preexistente:

> Uma linha visualizada de energia que, vindo da rua, estende-se sobre o projeto, quebrando a cobertura existente e desta forma abrindo-a. [...] nós imaginamos um relâmpago e um arco tenso. Este arco gerador do espaço [...] é a espinha dorsal em aço do projeto. E a sua atitude. (COOP HIMMELBLAU *apud* www.coop-himmelblau.at/projects/falkestrasse.php).

Figura 377:
Vista geral do Hotel Claris
em Barcelona
(fonte: www.epdlp.com)

Figura 378:
Vista da *ampliação vertical* realizada no edifício
de escritórios na Falkestrasse em Viena
(fonte: DE SESSA, 1998)

3.4.2 Implantação

A implantação equivale à localização do novo objeto arquitetônico – seja ele a ampliação de um edifício existente, a complementação de um edifício arruinado ou mesmo um edifício absolutamente novo – com relação ao espaço urbano e às preexistências com as quais se encontra em relação visual – o edifício original que foi ampliado, as ruínas complementadas ou o conjunto em que se insere a nova edificação, respectivamente.

[28] Cf. Ficha AUS 002.

No caso de novas edificações construídas em terrenos vazios de conjuntos históricos consolidados, por exemplo, a intervenção será considerada em consonância quando respeitar as lógicas do traçado urbano e de implantação das edificações do tecido no qual se insere: em conjuntos históricos cujo traçado é caracterizado por ruas-corredores, conformadas pelas fachadas das edificações todas alinhadas e contínuas (sem espaços intersticiais entre as unidades), uma intervenção consonante será aquela que propõe uma nova edificação sem recuos frontais e laterais, reforçando o caráter de corredor da rua. No caso de edificações de esquina este papel de conformação do traçado urbano é ainda mais importante, como podemos perceber no **edifício do Chase Manhattan Bank em Milão** (1958-69)[29] e no **Centro Comercial Haas Haus em Viena** (1986-90)[30], localizado em um dos espaços urbanos mais significativos de Viena, a *Stephansplatz*, e a poucos metros da Catedral de Santo Estevão. Estas intervenções, ainda que busquem de alguma forma contrastar com o ambiente preexistente em que se inserem no que diz respeito a outros aspectos, particularmente os materiais utilizados, são absolutamente respeitosas das características de implantação dos respectivos tecidos.

Figura 379: Vista geral do edifício do Chase Manhattan Bank em Milão (fonte: MAFFIOLETTI, 1994)

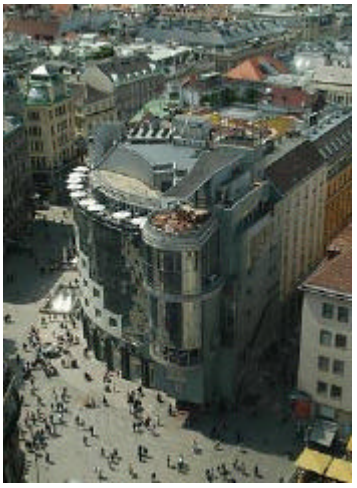


Figura 380: Vista geral da Haas Haus em Viena (fonte: www.danielschmid.de)

Inversamente, a intervenção se dará de maneira dissonante no que se refere à implantação na medida em que a edificação esteja construída de modo a subverter a lógica de implantação que caracteriza a preexistência construída. Um interessante

[29] Cf. Ficha ITA 019.
[30] Cf. Ficha AUS 003.

exemplo é o **conjunto de edifícios do Grupo *The Economist*** (1959-64)[31], construído no centro de Londres. O casal Smithson construiu três edifícios de alturas diversas (entre quatro pavimentos, equivalente à altura das edificações existentes, e catorze pavimentos) e usos variados (residencial, comercial e de escritórios), cuja unidade é buscada através da utilização de uma única linguagem arquitetônica e pelos materiais utilizados. Entretanto, contrariando toda a lógica urbana do centro londrino, formado por edificações construídas lado a lado nas testadas dos lotes, as três edificações propostas são construídas isoladamente em cada uma das esquinas do quarteirão, cujo quarto vértice já estava ocupado pelo edifício do *Boodle's Club*, um edifício tombado do final do século XVIII. Esta implantação, que cria duas vias de circulação de pedestres no interior do quarteirão, ortogonais entre si, e fragmenta o quarteirão, modifica consideravelmente a leitura do espaço urbano.

Figura 381:
Vista de um dos edifícios do Grupo The Economist desde St. James Street em Londres
(fonte: VIDOTTO, 2004)

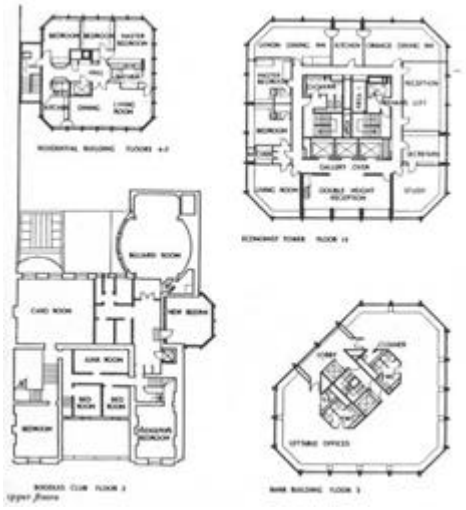


Figura 382:
Planta baixa do conjunto de edifícios do Grupo The Economist em Londres – no canto inferior esquerdo, o edifício do Boodle's Club
(fonte: VIDOTTO, 2004)

Figura 383:
Vista geral de dois dos edifícios do Grupo The Economist em Londres
(fonte: VIDOTTO, 2004)

Não são apenas os recuos que podem caracterizar o aspecto da implantação de uma nova arquitetura com relação à preexistência. A construção do um novo edifício elevado sobre pilotis que permitem um pavimento térreo livre, tão característica da arquitetura moderna, quando realizada em conjuntos históricos caracterizados pelas edificações

[31] Cf. Ficha GBR 001.

construídas em alvenaria autoportante – e, portanto, maciças – provocam uma descontinuidade na paisagem, dificultando a conformação do espaço urbano.

É o que ocorre, por exemplo, com a **Prefeitura de Salvador** (1986)[32]. A construção do volume do edifício sobre pilotis metálicos torna ainda mais leve a estrutura, já diáfana pois construída em metal e vidro, e que contrasta, portanto, com as pesadas estruturas vizinhas assentadas diretamente do sob, como o Palácio Rio Branco, a Câmara de Vereadores, a Santa Casa de Misericórdia e os edifícios eclé ticos situados em frente a esta última. Além disso, o espaço urbano da Praça, originalmente fechado em todos os quatro lados e, há muitos anos aberto apenas do lado do Elevador Lacerda, fica sem o seu tradicional limite nordeste, comprometendo a sua conformação.

Figura 384:
Vista geral da Prefeitura de Salvador
(fonte: SEGAWA, 1988)

Figura 385:
Vista geral da Prefeitura de Salvador, com o Palácio Rio Branco ao fundo
(fonte: SEGAWA, 1988)

3.4.3 Escala

A escala diz respeito à relação entre as dimensões da nova arquitetura e aquelas da preexistência na qual a intervenção ocorre. A nova arquitetura será considerada consonante com a preexistência nos casos em que as suas dimensões gerais corresponderem aproximadamente àquelas existentes no entorno. Esta afirmação serve tanto para o caso de edifícios novos construídos em lotes vazios de conjuntos históricos quanto para ampliações (verticais ou horizontais) de edificações existentes.

[32] Cf. Ficha BRA 031.

A escala pode ser o aspecto definidor do caráter harmonioso ou não da nova arquitetura em relação com as preexistências vizinhas. Tomemos dois exemplos.

O **Centro Cultural Carré d'Art** (1984-93)[33] constitui-se em um novo edifício *high-tech* de grande leveza e transparência, construído em uma zona histórica da cidade francesa de Nîmes e vizinho ao antigo templo romano conhecido como *Maison Carrée*. Não obstante o contraste entre os materiais contemporâneos utilizados no centro cultural e a pedra do templo romano, a intervenção pode ser considerada menos contrastante com o contexto em que ocorre devido à escala do novo edifício, que é semelhante àquela do templo e das demais edificações vizinhas. Para não construir uma edificação demasiadamente alta e para, ao mesmo tempo, conseguir atender ao complexo e vasto programa do equipamento cultural, Norman Foster – o autor do projeto – decidiu-se pela construção de quatro dos nove pavimentos no subsolo.

Figura 386 (acima)**:**
Corte do projeto do Carré d'Art de Nîmes, vendo-se à direita a Maison Carrée
(fonte: www.fosterandpartners.com)

Figura 387 (à esq.): Vista da Maison Carrée de Nîmes, com a Carré d'Art em segundo plano
(fonte: www.fosterandpartners.com)

Também em termos de escala, o projeto de Le Corbusier para o novo **Hospital de Veneza**[34], desenvolvido entre 1963 e 1966 para uma área de San Giobbe onde se encontravam anteriormente os abatedouros do Salvadori, pode ser considerado uma intervenção em consonância com o contexto. Ao receber o convite, Corbusier afirma que "construir em Veneza é possível sob uma única condição: encontrar a escala da intervenção. 'Si je trouve l'échelle, je le ferai'"[35] (MAZZARIOL, 1987: 271).

[33] Cf. Ficha FRA 014.
[34] Cf. Ficha ITA 017.
[35] "Se eu encontrar a escala, eu o faço" (tradução do autor).

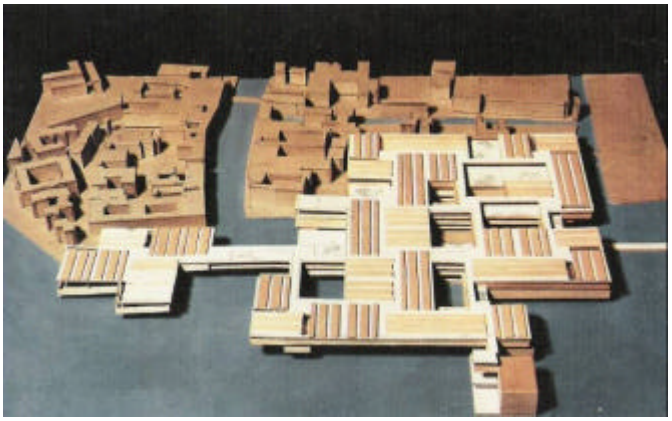


Figura 388:
Maquete do projeto de Le Corbusier
para o Hospital de Veneza
(fonte: MAZZARIOL, 1985)

Figura 389:
Planta baixa do 3º nível do projeto de Le Corbusier
para o Hospital de Veneza
(fonte: BOESIGER & GIRSBERGER, 1971)

O projeto se caracteriza por uma série de *cellule* – celas e, ao mesmo tempo, células do organismo arquitetônico – organizadas como espaços de internação, enquanto "a estruturação dos percursos e dos espaços internos comunitários têm como modelo o andamento dos espaços urbanos típicos de Veneza" (*ibid*.: 271). Ao ser perguntado sobre porque, quando se observavam desde o alto as plantas do edifício, estas podiam ser confundidas com aquelas de outros trechos da cidade, Corbusier responde que "não havia feito nada além de transferir, sem solução de continuidade, para o interior do hospital o cruzamento de artérias e veias do organismo urbano como um todo e que isto havia levado, também nas fachadas, a soluções formais consoantes como Veneza" (*ibid*.: 271).

A não realização do projeto se deve ao corporativismo dos arquitetos e engenheiros que, aliados a alguns médicos e políticos locais, conseguiram impedir a construção, apesar de o projeto já ter, nos anos seguintes e mesmo com a morte de Corbusier em 1965, conseguido dois financiamentos do Ministério da Saúde. Entretanto, o projeto se tornou uma referência internacional, seja pelo caráter arquitetônico, na relação que cria com a cidade e o seu tecido urbano, seja na inovação tecnológica conseguida para aquele programa.

Quanto às intervenções dissonantes do ponto de vista da escala, estas são relativamente comuns, tanto no que diz respeito a novas edificações em conjuntos

preexistentes quanto com relação a ampliações de edifícios existentes.

O **Edifício Castalia**, parte do imenso complexo do **Centro Comercial e Administrativo De Resident em Haia** (1993-99)[36], é sede do Ministério da Saúde, Bem-Estar e Esportes da Holanda. Ainda que tente criar uma série de relações miméticas (morfológicas e de fenestração) com as edificações tradicionais do centro histórico de Haia, em cujos limites se localiza, e de se utilizar de materiais de revestimento com cores e texturas semelhantes àquelas utilizadas na construção das casas tradicionais holandesas, este edifício resulta absolutamente dissonante do conjunto histórico de Haia devido às suas dimensões monumentais: 29.000 m^2 de área distribuídos em duas torres de 25 pavimentos.

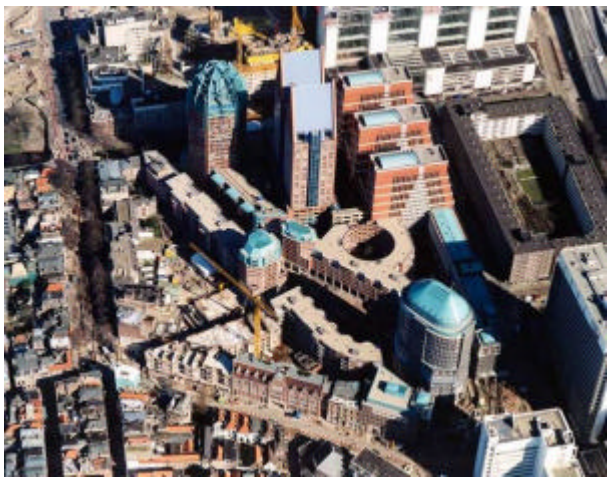


Figura 390:
Vista aérea do Centro Comercial e Administrativo De Resident em Haia
(fonte: www.krierkohl.com)

Figura 391:
Vista do centro da cidade de Haia, vendo-se ao fundo o Centro Comercial e Administrativo De Resident
(fonte: www.classic.archined.nl)

No caso de ampliações verticais de edificações existentes, podemos considerar que todas aquelas situações em que a ampliação ultrapasse a altura média das edificações do entorno provocarão uma dissonância entre nova arquitetura e preexistência. É interessante observa o caso do edifício da **Compañia Sudamericana de Vapores**, **no porto de Valparaíso, no Chile**[37]. Sobre este edifício historicista com apenas três níveis é construída uma torre de vidro de seis pavimentos que, apesar da leveza dos materiais utilizados, modifica o *skyline* urbano, uma vez que a zona portuária na qual está

[36] Cf. Ficha HOL 011.
[37] Cf. Ficha CHI 002.

localizada a construção se caracteriza por edificações baixas, de no máximo quatro pavimentos.

Figura 392:
Vista geral do edifício da Compañia Sudamericana de Vapores em Valparaíso
(foto realizada pelo autor, ago./2003)

Figura 393:
Vista geral do porto de Valparaíso, destacando-se o imenso volume de vidro escuro do edifício da Compañia Sudamericana de Vapores
(foto realizada pelo autor, ago./2003)

Por outro lado, algumas intervenções de ampliação vertical ou da construção de anexo de edificações existentes podem até mesmo ter como intenção corrigir problemas de escala – sem que isso signifique necessariamente uma solução harmoniosa com a preexistência. O já citado **Hotel Claris em Barcelona** (1987-91)[38], ao construir dois novos pavimentos sobre o edifício original, que possuía apenas três níveis, lhe dá uma altura equivalente à das edificações vizinhas, o que de certa forma pretende "corrigir" a sua escala, aproximando-a do restante do quarteirão.

Situação semelhante no que se refere à "correção" da escala do edifício preexistente para harmonizá-lo com o conjunto em que se insere ocorre com o **Colégio Charles Péguy em Paris** (2000-03)[39]. Aqui, o anexo realizado sobre e ao lado do edifício original atinge a altura das edificações vizinhas e ocupa o restante da testada do lote, constituindo-se em uma complementação do limite do quarteirão. Infelizmente, se por um lado esta intervenção é mais adequada que o edifício original no que se refere à

[38] Cf. Ficha ESP 008.
[39] Cf. Ficha FRA 029.

escala do quarteirão (altura e também dimensões em planta), por outro termina por "massacrar" a pequena edificação preexistente no lote, sufocada pelo peso e, ironicamente, pelas dimensões da nova arquitetura.

Figura 394:
Vista geral do Hotel Claris em Barcelona
(fonte: www.epdlp.com)

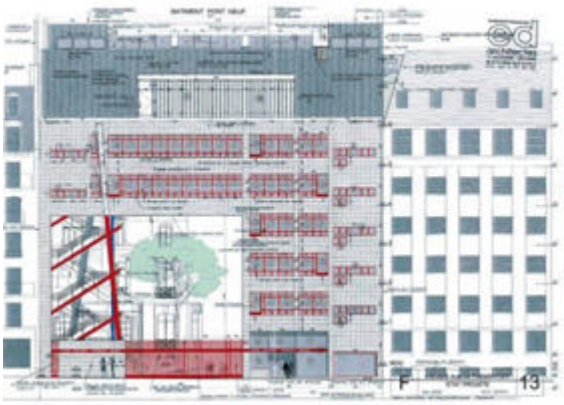


Figura 395:
Fachada do projeto realizado por ED Architectes para o Colégio Charles Péguy em Paris
(imagem cedida pelo arq. Alain Peskine)

3.4.4 Densidade ou Massa

Este aspecto corresponde à massa, densidade ou peso aparente do objeto arquitetônico. A densidade pode ser considerada um aspecto intrinsecamente vinculado ao volume, na medida em que ela pode reforçá-lo ou esvanecê-lo, dependendo dos materiais de construção utilizados. Se imaginamos um mesmo volume arquitetônico, por exemplo um cubo de 5 x 5 x 5 m, construído em pedra, e em seguida o imaginamos em vidro, constituem-se em dois edifícios absolutamente distintos.

No que se refere à massa, uma das maneiras mais difundidas de criar relações de dissonância com a preexistência, em edificações inseridas dentro de conjuntos históricos ou mesmo em ampliações de edificações existentes, tem sido a utilização de estruturas e materiais leves e transparentes, como o vidro e o metal.

Esta dissonância é mais facilmente perceptível nos casos – bastante comuns – em que a preexistência é formada por uma arquitetura construída com materiais e técnicas

construtivas tradicionais, como paredes autoportantes em alvenaria de pedra ou de tijolo, que geram uma arquitetura densa e pesada, com uma relação entre cheios (trechos fechados dos planos de fachada) e vazios (aberturas, como portas e janelas) com predominância de cheios – uma arquitetura maciça:

> O *tamanho* das aberturas é também de importância decisiva para a caracterização da massa. Superados certos limites, a massa se transformará em um esqueleto. As aberturas relativamente pequenas [...], por outro lado, reforçam a macicez. (NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*: 87)

Os avanços tecnológicos alcançados a partir da segunda metade do século XIX – intensificados apenas no século XX - levaram ao surgimento e difusão de estruturas independentes em concreto, bem como à propagação da utilização do vidro e de diferentes metais como materiais de construção, possibilitando o surgimento de novas linguagens arquitetônicas, em que os vazios ou grandes planos de vidro muitas vezes predominam sobre os cheios, gerando arquiteturas pouco densas em que a percepção de massa construída se resume à estrutura independente em concreto ou aço:

> É apenas no nosso século que os arquitetos por todo o mundo concentram seus esforços na criação de uma arquitetura sem peso. (RASMUSSEN, *op. cit.*: 92)

Particularmente nos países de clima mais frio, a necessidade de permitir aos espaços interiores das edificações a entrada do máximo de calor e luz naturais levou à disseminação das *curtain wall* em vidro, possibilitadas pelos mesmos avanços tecnológicos.

Esta nova linguagem, caracterizada pela pouca densidade obtida pela estrutura independente, passou a ser difundida em escala internacional a partir de meados do século XX, até mesmo em climas tropicais e equatoriais. Muitos arquitetos importantes do século XX tiveram sua produção arquitetônica caracterizada pelo uso constante de *curtain walls* de vidro, como Mies van der Rohe, Richard Rogers e I.M. Pei. Por outro lado, outros protagonistas da arquitetura moderna continuaram a realizar edifícios que, mesmo se utilizando dos novos materiais, possuem uma aparência maciça, como a arquitetura orgânica de Frank Lloyd Wright ou Alvar Aalto ou mesmo alguns projetos de

Le Corbusier realizados entre os anos 1950 e 1960[40].

Exemplos de novas arquiteturas que buscam atuar em consonância com as preexistências no que se refere à densidade não faltam. Um interessante exemplo recente é o **Centro Galego de Arte Contemporânea em Santiago de Compostela** (1988-93)[41]. Trata-se de um projeto em que as referências à preexistência são buscadas principalmente na densidade do edifício e no revestimento utilizado, bastante semelhante às das edificações vizinhas.

Figuras 396 e 397:
Vistas do Centro Galego de Arte Contemporânea em Santiago de Compostela, vendo-se em segundo plano o Convento de San Domingos de Bonaval
(fonte: www.epdlp.com)

Por outro lado, não faltam exemplos de intervenções em que a relação com a preexistência se dá de forma dissonante, como o **Museu Universitário de Utrecht** (1993-96)[42] e o **edifício-sede do Escritório de Arquitetura Cepezed em Delft** (1998-99)[43], ambos na Holanda. Tratam-se de intervenções em que a utilização exacerbada de materiais aparentemente de grande leveza – estrutura metálica e fechamento em vidro –, no interior de conjuntos arquitetônicos caracterizados pela densidade e pelo peso das edificações, criam um grande contraste entre nova arquitetura e preexistência edilícia.

[40] No caso de Le Corbusier, nos referimos a obras como a Capela de Notre Dame du Haut em Ronchamp, na França (1950-54), que, junto como outros projetos realizados por Le Corbusier na mesma época, se distingue da produção anterior do arquiteto suíço pelo seu caráter maciço e pelas formas curvas.
[41] Cf. Ficha ESP 014.
[42] Cf. Ficha HOL 004.
[43] Cf. Ficha HOL 009.

Figura 398:
Vista do edifício-sede do Escritório de Arquitetura Cepezed, em Delft (foto realizada pelo autor, out./2004)

Figura 399:
Vista do Museu da Universidadede Utrecht (foto realizada pelo autor, out./2004)

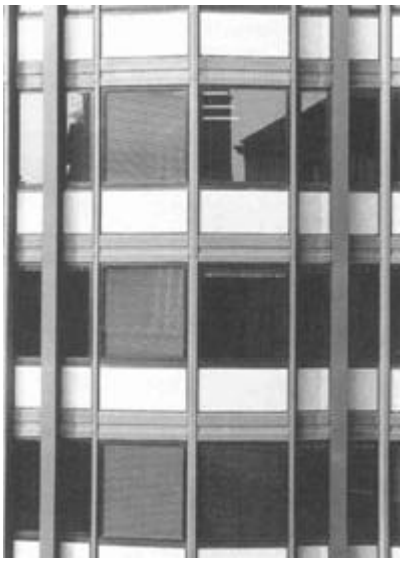
3.4.5 Ritmo

O ritmo se refere à cadência estabelecida pela repetição de determinados elementos utilizados na composição das superfícies-limite do objeto arquitetônico e que configuram a sua aparência: fenestração (aberturas), estrutura (quando aparente e distinguível dos demais elementos que compõem o objeto arquitetônico), elementos de decoração salientes ou escavados na fachada, mudança de materiais ou de cores de acabamento, etc.:

> O termo ritmo é tomado emprestado de outras artes envolvendo um elemento de tempo e baseado no movimento, como na música e na dança. (RASMUSSEN, *op. cit.*: 133)

Quanto ao ritmo, as intervenções podem variar daquelas que repetem o ritmo das preexistências até aquelas novas arquiteturas que apresentam ritmos absolutamente distintos daqueles existentes no contexto em que se inserem. Há ainda abordagens intermediárias, em que a nova arquitetura reinterpreta apenas em termos abstratos a lógica compositiva das fachadas preexistentes.

No primeiro caso – intervenções que se apropriam do ritmo das preexistências – podemos enquadrar boa parte da arquitetura contextualista italiana surgida a partir dos anos 1950, como os projetos do BPR para a **Torre Velasca** (1956-58)[44] e o já citado **edifício do Chase Manhattan Bank** (1958-69)[45], ambos em Milão. Na Torre Velasca, o ritmo marcada pela estrutura em concreto saliente à fachada e pelas aberturas estabelecem as principais referências à arquitetura do entorno. Já no caso do Edifício do Chase Manhattan, o ritmo marcado pelas vigas e pilares da estrutura em aço é o principal aspecto de consonância com as construções vizinhas, particularmente com o edifício vizinho projetado por Figini e Polini.



Figuras 400 e 401 (acima e à dir.)**:** Vistas geral e das esquadrias do edifício do Chase Manhattan Bank em Milão (fonte: MAFFIOLETTI, 1994)

Figura 402 (à esq.)**:** Vista geral da Torre Velasca emMilão (fonte: MAFFIOLETTI, 1994)

Porém, mesmo edificações construídas em outras linguagens menos contextualistas podem criar relações de diálogo com as preexistências através das fenestrações. O arquiteto norte-americano Frank Gehry, por exemplo, quando instado a projetar novas edificações em contexto históricos, costuma buscar estabelecer vínculos com as edificações preexistentes através principalmente das dimensões e distribuição das janelas, como ocorre no **edifício dos Escritórios Nacionais Holandeses em Praga** (1992-97)[46] e no **edifício do DG-Bank em Berlim** (1995-2001)[47].

[44] Cf. Ficha ITA 010.
[45] Cf. Ficha ITA 019.
[46] Cf. Ficha TCH 002.
[47] Cf. Ficha ALE 024.

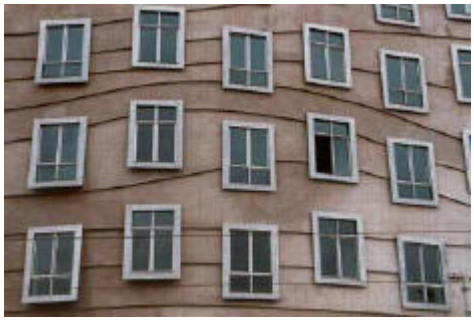


Figura 403 (à esq.)**:** Esquadrias do edifício dos Escritórios Nacionais Holandeses em Praga (fonte: http://lava.ds.arch.tue.nl)

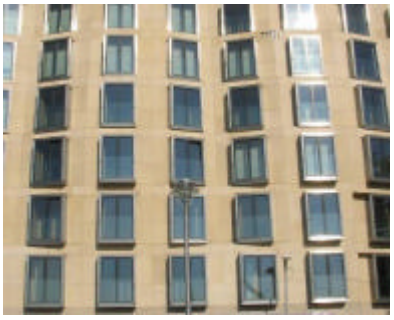


Figura 404 (à dir.)**:** Esquadrias do edifício do DG-Bank em Berlim (foto realizada pelo autor, out./2004)

Quanto às intervenções que rechaçam qualquer diálogo com as preexistências no que se refere à distribuição dos elementos de fachada, destacamos o **Museu Judaico de Berlim** (1989-2001)[48], que surge como um edifício anexo ao Museu da Cidade, sem contudo estabelecer quaisquer relações miméticas com este: às aberturas de dimensões regulares e homogeneamente distribuídas nas fachadas do edifício barroco preexistente, o anexo projetado por Daniel Libeskind contrapõe longos e estreitos rasgos diagonais e aberturas em forma de cruz, localizados de maneira aparentemente aleatória nas fachadas.

Figuras 405 e 406: Vistas do Museu Judaico de Berlim e do Museu da Cidade de Berlim (fotos realizadas pelo autor, out./2004)

Mais comuns parecem ser os casos de reinterpretações dos ritmos e fenestrações do entorno, como na ampliação da **Prefeitura de Vila-Seca na Espanha** (1995-98)[49], em que o arquiteto praticamente repete, na nova arquitetura, as dimensões e desenhos das janelas e portas das edificações vizinhas, todavia alterando o ritmo que rege a sua distribuição na fachada.

[48] Cf. Ficha ALE 023.
[49] Cf. Ficha ESP 020.

Figuras 407 e 408:
Vistas da Prefeitura
de Vila-Seca
(fonte: EL CROQUIS, 1998)

Uma reinterpretação abstrata das fenestrações do entorno é o que propõe Carlo Scarpa no **Banco Popular de Verona** (1972-81)[50]. As novas aberturas repetem o ritmo da distribuição das fachadas vizinhas, porém são desenhadas com formas e materiais absolutamente estranhos ao conjunto preexistente: algumas possuem forma circular, outras quadrada, sendo algumas delas salientes ao plano da fachada – como pequenas *bay windows* – e emolduradas por delicados frisos esculpidos em pedra.

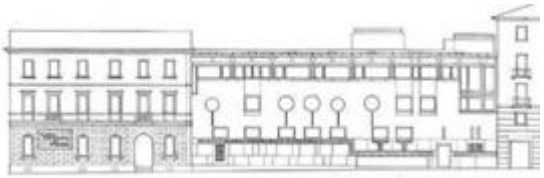


Figura 409 (acima): Fachada do Banco Popular de Verona (fonte: GRACIA, 1992)

Figura 410 (à esq.): Vista do encontro entre o edifício original do Banco Popular de Verona (esq.) e o anexo de Scarpa (dir.) (foto realizada pelo autor, out./2004)

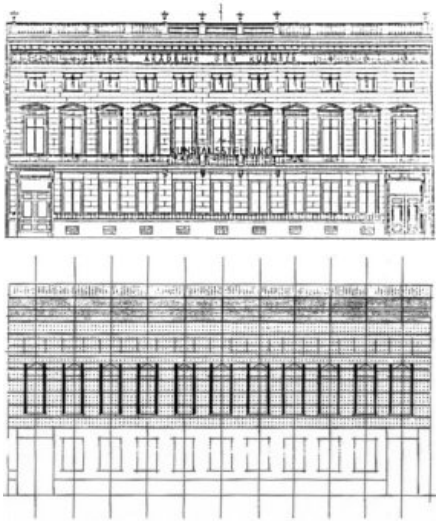
Figura 411 (à dir.): Vista de uma das esquadrias do novo volume do Banco Popular de Verona (foto realizada pelo autor, out./2004)

Por outro lado, em edifícios de pouca densidade aparente, com fachadas em que o vidro é usado abundantemente, o ritmo é quase sempre marcado pela estrutura, como já vimos no caso do Edifício do Chase Manhatan Bank, em Milão. Em casos como estes, em edifícios com fachadas formadas por grandes painéis de vidro, tentar marcar

[50] Cf. Ficha ITA 022.

o ritmo através da distribuição das fenestrações pode resultar indiferente e quase imperceptível, como é o caso da **Academia de Artes de Berlim** (1994-2002)[51].

Figura 412:
Vista geral da Academia das Artes de Berlim (fonte: www.adk.de)



Figuras 413 e 414:
Fachadas do edifício original da Academia das Artes de Berlim (acima) e do novo edifício (abaixo) (fonte: www.adk.de)

3.4.6 Cores e Texturas do Materiais de Acabamento

Neste último aspecto nos referimos às características dos materiais utilizados nas superfícies-limite da nova arquitetura, em relação com aqueles utilizados nas preexistências. Estamos nos referindo às texturas e, principalmente, às cores:

> [...] a cor e a textura são outros meios importantes de definir os elementos-massa. [...] Através de um uso apropriado da cor, um elemento-massa pode separar-se visualmente do que o rodeia. (NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*: 87-88)

> Em arquitetura, a cor é utilizada para enfatizar o caráter do edifício, para acentuar sua forma e material, e para elucidar suas divisões. [...] É óbvio que existe uma inexplicável conexão entre materiais e cor. Nós não vivenciamos a cor independentemente e sim apenas como uma das diversas características de um determinado material (RASMUSSEN, *op. cit.*: 215-216)

[51] Cf. Ficha ALE 027.

Nos muitos casos em que a nova arquitetura possui uma densidade semelhante àquela das preexistências, são estes aspectos que podem fortalecer ou enfraquecer as relações de proximidade entre o novo e o antigo:

> Se duas superfícies adjacentes estão tratadas da mesma maneira, o limite de massa adquire continuidade [...] e acentua a concentração da massa. Se, pelo contrário, as superfícies estão tratadas de maneiras distintas, a continuidade desaparece e a concentração se debilita. (NORBERG-SCHULZ, *op. cit.*: 87)

Um traço importante da arquitetura italiana surgida nos anos 1950 e 1960 é o resgate de materiais construtivos tradicionais, com suas cores características, ou mesmo a utilização de materiais contemporâneos, como o concreto, pintados em tons próximos àqueles predominantes nos contextos em que ocorrem as intervenções. Sem deixar de declarar sua modernidade através do uso parcimonioso do vidro e de outros materiais também contemporâneos e da estrutura em concreto ou aço aparente, esta arquitetura criou novas possibilidades de diálogo com as cidades históricas italianas em que ocorria.

É o caso, por exemplo, do tom marrom do reboco do **Casa Cicogna na Fondamenta delle Zattere em Veneza** (1954-57)[52], absolutamente mimetizado na paisagem do Canal Grande veneziano; do tom avermelhado dos painéis pré-fabricados utilizados nas fachadas da **Loja de Departamentos La Rinascente em Roma** (1957-61)[53], referência à cor típica das fachadas romanas do entorno; e da pedra utilizada nas fachadas do edifício da **Caixa Econômica de Pistóia e Pescia, em Pistóia** (1957-65)[54], que remete àquela característica do edifício original do mesmo banco, localizado aos fundos do edifício moderno projetado por Giovanni Michelucci.

[52] Cf. Ficha ITA 008.
[53] Cf. Ficha ITA 012.
[54] Cf. Ficha ITA 016.

Figura 415:
Vista geral da Casa
Cicogna em Veneza
(fonte: www.housingprototypes.org)

Figura 416:
Vista geral da Loja de Deptos.
La Rinascente em Roma
(fonte: www.mosne.lacab.it)

Figura 417:
Vista geral da Caixa Econômica de
Pistóia e Pescia
(fonte: www.regione.toscana.it)

É possível identificar, contudo, intervenções em que o uso de materiais de acabamento com cores ou texturas significativamente distintas daquelas que caracterizam as preexistências criam um forte contraste na paisagem.

Um exemplo bastante ilustrativo desta situação é o **MACBA – Museu de Arte Contemporânea de Barcelona** (1987-95)[55]. Apesar da diferença de escala existente entre o MACBA e o tecido urbano em que se insere, pode-se dizer que, por tratar-se de um monumento à cultura contemporânea, o edifício de Richard Meier tenha buscado se aproximar mais da escala do edifício vizinho da Casa de Caridade que das edificações comuns que compõem este trecho do casco antigo de Barcelona.

Figuras 418 e 419:
Vistas aéreas da inserção do Museu de Arte
Contemporânea de Barcelona no bairro de El Raval
(fontes: à esq.: www.earth.google.com;
acima: www.thearchitectpainter.com)

[55] Cf. Ficha ESP 017.

A principal relação de contraste criada pelo novo equipamento urbano, portanto, se refere à utilização de materiais de acabamento exclusivamente brancos – traço característico da obra de Meier – em um tecido urbano caracterizado pelas antigas edificações com fachadas em tons marrons e ocres.

O MACBA se insere na *Ciutat Vella* de Barcelona como uma obra escultórica ensimesmada, que não pretende dialogar com as preexistências e cuja brancura, pretensamente neutra, termina por criar um claro contraste com a arquitetura em tons de terra do entorno.

Situação análoga ocorre no **Centro Científico de Pesquisas Sociais de Berlim** (1979-88)[56], em que os arquitetos ingleses James Stirling e Michael Wilford ampliam o edifício *Beaux-Arts* existente, construído em 1894, através da construção de quatro novos volumes distribuídos na periferia do quarteirão. Estas novas edificações são volumetricamente percebidas mais como unidades autônomas do que como partes de um conjunto unitário, uma vez que, em um processo de nítido historicismo pós-moderno, cada uma delas é construída segundo uma tipologia arquitetônica clássica, em um declarado jogo de colagem tipológica.

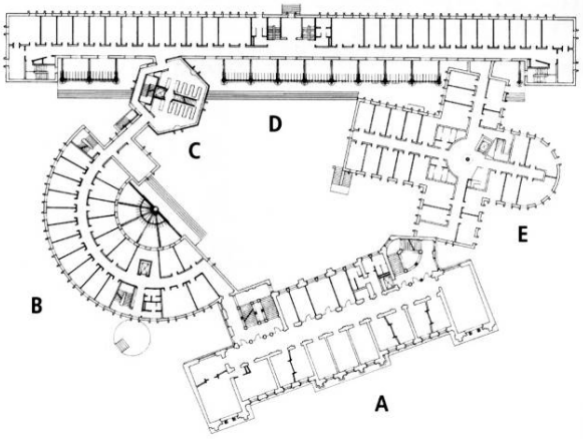
Assim, dispostas lado a lado estão edificações que remetem às tipologias do anfiteatro clássico, da torre-campanário, da *stoà*[57] e da basílica romana de planta em cruz latina. As tipologias nem mesmo correspondem aos usos propostos, uma vez que, por exemplo, a torre do "campanário" é ocupada pela biblioteca e a "basílica" abriga a cafeteria, salas de conferências e escritórios.

A unidade destes novos volumes é obtida através da fenestração, que se repete em todo o conjunto e cujas dimensões e ordenamento nas fachadas obedecem aos ritmos do edifício neoclássico preexistente, e também através das cores utilizadas no acabamento das novas edificações: faixas em tons pastéis de azul e rosa se alternam, criando uma intensa dissonância com a pedra marrom utilizada na edificação preexistente.

[56] Cf. Ficha ALE 010.
[57] A *stoà* (ou *agorà*, para os gregos) é a edificação de planta retangular caracterizada por possuir um dos seus lados maiores totalmente fechado, enquanto o lado oposto é totalmente aberto através de pórticos.

Figura 420 (abaixo):
Planta baixa do Centro
Científico de Pesquisas
Sociais de Berlim
(fonte: www.wz-berlin.de)

Figuras 421 a 423 (acima, à dir. e abaixo):
Vistas do Centro
Científico de Pesquisas
Sociais de Berlim
(fotos realizadas pelo autor, out./2004)



3.5 Algumas Abordagens de Intervenção a Partir da Análise da Forma

Para a arquitetura do século XX, intervir projetualmente em contextos históricos significa se dividir – não necessariamente de forma equilibrada – entre a construção de relações miméticas com as preexistências e a realização de uma arquitetura absolutamente atual, que se utilize de materiais, técnicas construtivas e linguagens contemporâneas, correspondendo ao *Zeitgeist*, isto é, aos valores estéticos e culturais dos nossos tempos. Em outras palavras, significa atuar entre subordinar-se à preexistência e confrontá-la. Evidentemente, entre estas duas posições radicais, existem diversos níveis de diálogo com a preexistência.

Assim, podemos afirmar que, naqueles casos em que o mimetismo seja levado às

últimas conseqüências, a intervenção se configurará em um *pastiche* ou *falso histórico*, isto é, quando a repetição literal na nova arquitetura dos diversos aspectos da forma arquitetônica das preexistências edificadas torne impossível ao observador leigo ou ao arquiteto desatento distinguir o novo do antigo.

O extremo oposto desta abordagem ocorrerá quando a nova arquitetura contrastar de tal forma com as preexistências a ponto de se configurar numa ruptura da paisagem, no que se refere a todos ou quase todos os aspectos da forma arquitetônica. A estas intervenções denominaremos de *arquitetura de contraste radical*.

Partindo sempre da análise dos aspectos da forma arquitetônica, identificamos, entre estes dois extremos, cinco outras abordagens de intervenção, que apresentaremos a seguir através de exemplos selecionados do elenco de fichas que apresentamos no Anexo I.

Estas categorias não pretendem ser estanques nem definitivas, mas uma identificação preliminar de alguns padrões de intervenção difundidos internacionalmente. Reconhecemos que nem todas as intervenções catalogadas no anexo correspondem exatamente a uma das sete abordagens que identificamos e que alguns dos projetos fichados podem ser situados a meio caminho entre uma e outra abordagem, ao mesmo tempo em que outras intervenções simplesmente escapam ao sistema que esboçamos neste capítulo. Considerando a complexidade do tema, a sua importância e atualidade e a reduzida bibliografia existente a seu respeito, consideramos este capítulo mais uma primeira aproximação à questão que um fechado e conclusivo sistema de rígidas categorias.

3.5.1 Arquitetura de Contraste Radical

Denominamos de arquitetura de contraste radical àquelas intervenções que se contrapõem às preexistências em todos – ou quase todos – os seus aspectos. Em alguns países como França, Grã-Bretanha, Áustria e Chile, esta arquitetura não somente é bastante comum como chega a se configurar como hegemônica,apesar da existência de outras abordagens de contraste menos radicais. A arquitetura de

contraste radical está ligada, contudo, a diversas vertentes da arquitetura contemporânea, desde o *high-tech* de Norman Foster e I.M. Pei até o deconstrutivismo de Coop Himmelb(l)au.

De uma maneira geral, o principal aspecto questionável destas intervenções que Enric Miralles denomina de *híbridos* e que De Sessa (1998) chama de *hibridizações lingüísticas* é que uma nova arquitetura realizada com características absolutamente distintas do contexto em que ocorre tende a modificar radicalmente a paisagem urbana, se comportando não como mais um elemento no tecido urbano mas subvertendo a sua lógica gestáltica, ao ser percebida como *figura*, em relação com o contexto preexistente que deveria ser preservado e que passa a ser percebido como *fundo*.

Na França, destaca-se como exemplo desta abordagem o projeto de Renzo Piano e Richard Rogers para o **Centro Georges Pompidou**[58] (1971-77), que representou a primeira de uma série de intervenções em contextos históricos na França com uma abordagem que priorizava a utilização de materiais leves e contemporâneos, como o aço e o vidro, criando indiscutíveis contrastes com os contextos em que ocorrem.

Figura 424:
Vista aérea do Centro Georges Pompidou em Paris
(fonte: www.richardrogers.co.uk)

Figura 425:
Vista geral do Centro Georges Pompidou em Paris
(fonte: www.richardrogers.co.uk)

Figura 426:
Vista do bairro de Marais desde o Centro Pompidou em Paris
(fonte: www.richardrogers.co.uk)

Localizado no bairro medieval do Marais e na imediata vizinhança de edifícios antigos como a Igreja de Saint Eustache (séc. XVI), o edifício se configura em um elemento

[58] Cf. Ficha FRA 001.

absolutamente estranho na paisagem. Isto ocorre seja pelas suas dimensões, que destoam do fragmentado contexto urbano em que se situa, seja pela leveza da sua estrutura em aço e do fechamento em vidro, em contraste com as sólidas construções do entorno, seja pelas vibrantes cores utilizadas para marcar as diversas instalações e equipamentos. Embora seja indiscutível a importância do Centro Pompidou na requalificação desta zona central de Paris, até então bastante degradada, através da criação deste importante equipamento cultural e de uma das praças mais utilizadas de Paris, bem como o seu papel simbólico ao criar um novo marco para a capital francesa, é também inquestionável o contraste que este imenso equipamento urbano estabelece com o fragmentado tecido urbano em que se situa.

Outro exemplo parisiense, quase contemporâneo do Centro Pompidou e construído nas suas proximidades, é o **Forum des Halles**[59] (1975-79). Embora se utilize de uma linguagem bastante distinta da arquitetura quase industrial do Centro Pompidou, tem em comum com aquele o fetiche pelos materiais de construção mais leves, como o vidro e o aço utilizados nos grandes planos em cascata que compõem as superfícies-limite do volume. No Forum des Halles, a leveza e transparência se aliam às formas curvas para contrastar com a paisagem circundante.

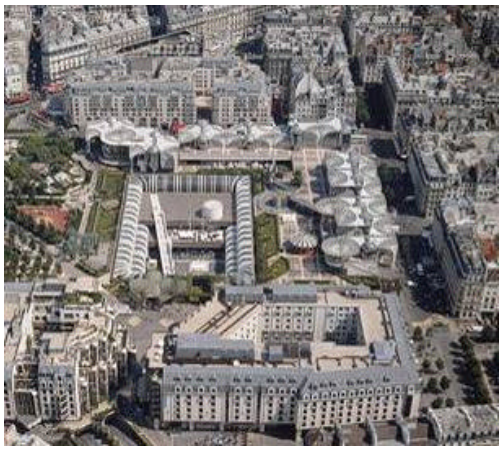


Figura 427:
Vista aérea do Forum des Halles em Paris
(fonte: www.ladocfrancaise.gouv.fr)

Figura 428:
Vista geral do Forum des Halles em Paris
(fonte: www.ared.it)

[59] Cf. Ficha FRA 002.

Outro exemplo parisiense que se constitui em um marco simbólico quase tão importante quanto o Centro Pompidou – e também quase tão polemico quanto ele – é a **pirâmide do Louvre**[60] (1983-88), que não possui qualquer relação de consonância com o edifício original, uma vez que além da utilização do aço e do vidro como elementos estruturais e de vedação, a sua forma é absolutamente exógena ao edifício barroco e tem como objetivo efetivo destacar ainda mais o novo acesso, localizado na pirâmide, como ponto nodal do *Grand Louvre*.

Figura 429:
Vista aérea do Museu do Louvre em Paris,
com a pirâmide no centro do grande pátio central
(fonte: SUTCLIFFE, 1993)

Figura 430:
Vista geral da Pirâmide do Louvre em Paris, com o
antigo edifício do museu ao fundo
(fonte: www.insecula.com)

A arquitetura francesa não dá mostras de ter se cansado de intervenções deste tipo. Embora mais recentemente tenham predominado as intervenções que, se utilizando sempre de materiais leves, buscam uma consonância tipo-morfológica com o entorno, como veremos adiante, continuam a ser realizadas intervenções significativas que contrastam de maneira radical com as preexistências, como a **Prefeitura do Departamento de La Meuse em Bar-le-Duc**[61] (1988-94), em que um novo volume caracterizado pela cobertura curva em vidro se conecta à maciça construção da Escola Normal (séc. XIX) através de uma passarela também de vidro, sobre um espelho d'água.

Esta intervenção modifica ainda o edifício preexistente, que tem alguns trechos das maciças paredes externas do pavimento térreo substituídos por uma estrutura metálica

[60] Cf. Ficha FRA 007.
[61] Cf. Ficha FRA 019.

e fechamento em vidro, visando vinculá-lo visualmente ao novo edifício. Embora modifique o edifício preexistente de forma a aproximá-lo do novo anexo – e não o contrário, como é mais comum acontecer –, Perrault acredita ter atuado de maneira respeitosa no edifício:

> Escolhi realizar um novo edifício totalmente contemporâneo mas que estabelece uma relação de proximidade com o antigo, uma relação sincera que não representa nem qualquer tipo de desdém, nem uma timidez excessiva, mas um grande respeito (Dominique Perrault *apud* GUBITOSI, 1999: 85)

Figuras 431 e 432:
Vistas diurna e noturna da Prefeitura do Departamento de La Meuse em Bar-le-Duc
(fonte: L'ARCA PLUS, 1999a)

Embora defenda ter atuado de maneira respeitosa na intervenção de Bar-le-Duc, Perrault é um defensor da violência e da radicalidade como qualidades da arquitetura:

> Acredito que a violência é uma qualidade da arquitetura; encontro nela uma radicalidade vital, a manifestação primeira e primordial dos elementos. Trata-se de uma violência paradoxal que reivindica abertamente a complexidade e que, ao mesmo tempo, é uma reafirmação da simplicidade [...].
>
> Na medida em que assumimos que construir consiste em criar o proibido – uma vez que se segrega um lugar do outro –, conseqüentemente trata-se de um gesto paradoxal, já que a arquitetura que nos protege é também um instrumento de segregação. Eu quero levar em consideração essa dimensão e assumi-la plenamente, fora de qualquer demagogia, como um fator determinante do projeto. Tudo depende do que entendemos por 'violência': para mim se trata de assumir um ato. [...] Se o tempo histórico – o contexto com seu valor histórico – já

> não é para mim mais que um referencial relativo, o tempo real sobressai como portador que uma riqueza absoluta. A noção de 'contexto' já não é determinante; o valor do específico, o que realmente qualifica um projeto, é o contexto em um dado momento. Não consigo segregar o contexto da noção de 'tempo'; o contexto não tem mais que a dimensão da imobilidade, de certo estilo, e o 'regionalismo crítico' de Kenneth Frampton prolongou o valor dessa imobilidade (Dominique Perrault *apud* EL CROQUIS, 2001: 9-10)

A Grã-Bretanha é, pela própria tradição *high-tech* que remonta às proposições do Archigram e de Cedric Price, um dos terrenos mais férteis para esta abordagem. No caso britânico, os principais representantes desta abordagem são Norman Foster e Richard Rogers.

Embora a *City* londrina[62] não se constitua exatamente em um conjunto histórico homogêneo e totalmente conservado, nela estão localizados diversas construções e conjuntos de edifícios que são protegidos por legislações específicas, e é nas suas ambiências – e muitas vezes em substituição a edifícios tombados ou de grande valor arquitetônico – que alguns destes projetos vêm sendo realizados.

O **edificio-sede do Banco Lloyd's de Londres**[63] (1978-86) representou um marco da realização da arquitetura *high-tech* em pleno centro de Londres. Da mesma forma, os projetos mais recentes de Foster, como a nova **Prefeitura de Londres**[64] (1998-2002) e a **Torre da Seguradora Swiss Re**[65] (1997-2004), se configuram em elementos de grande contraste no ambiente urbano em que se situam.

Figura 433 (à esq.):
Vista geral do edifício-sede do Lloyd's Bank de Londres
(fonte: www.richardrogers.co.uk)

Figura 434 (à dir.):
Vista geral da Torre da Seguradora Swiss Re em Londres
(fonte: www.fosterandpartners.com)

[62] A *City* de Londres é o seu centro financeiro e corresponde ao núcleo medieval da cidade.
[63] Cf. Ficha GBR 003.
[64] Cf. Ficha GBR 011.
[65] Cf. Ficha GBR 012.

Figura 435 (à esq.): Vista geral da Prefeitura de Londres, vendo-se em 1º plano a Torre de Londres (fonte: SILVA, 2003)

Figura 436 (à dir.): Vista geral da Prefeitura de Londres, vendo-se em 2º plano a *Tower Bridge* (fonte: www.fosterandpartners.com)

A Prefeitura de Londres fica nas proximidades de alguns dos mais importantes marcos urbanos de Londres, como a *Tower Bridge*, e com 45 metros de altura e 45 metros de diâmetro, possui formas curvas e materiais de revestimento que não constroem relações de consonância com quaisquer das construções do entorno. Da mesma forma, a Torre da Swiss Re se caracteriza pelas formas curvas e pelo revestimento em vidro, criando uma situação de contraste radical com o contexto urbano, que é agravada pelos seus 180 metros de altura. Neste caso específico, a polêmica não se restringe à sua inusitada e fálica forma – que lhe rendeu o apelido de "pepino erótico", mas também ao fato de se localizar no eixo visual da Catedral de São Paulo e ter representado a demolição das ruínas de um edifício tombado do início do século XX.

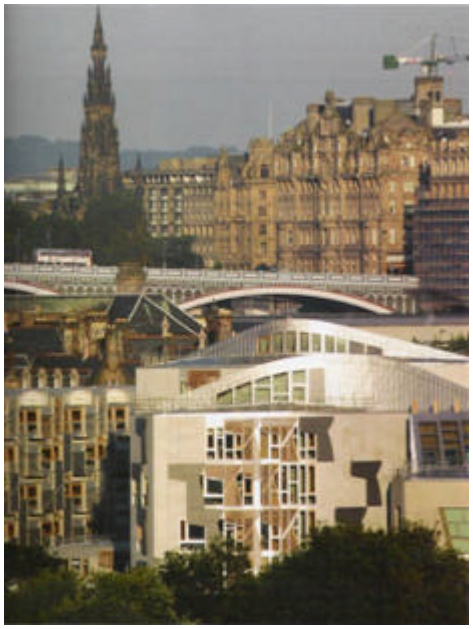
Ambos os projetos estão vinculados aos conceitos de arquitetura verde (*green architecture*). Segundo estes conceitos, defendidos por Foster nestes e em outros projetos recentes, tanto a forma e a implantação, quanto os materiais construtivos e as instalações do edifício são definidos em função da redução máxima do seu consumo energético. Foster afirma que estes edifícios consomem apenas 25% da energia que edifícios de porte e nível de acabamento equivalentes, porém construídos com formas e materiais distintos, consumiria, devido à otimização da circulação de ar e da iluminação naturais:

> A estratégia energética utilizada na Prefeitura permite que ela funcione com um quarto da energia consumida por um típico edifício de escritórios de alto padrão. Isto é possibilitado não somente através da utilização de sistemas de controle ambientais passivos ecologicamente, mas também pela forma e alinhamentos do edifício. A forma e a geometria do edifício foram geradas como resultado de análises científicas, visando tanto aumentar a recepção de luz

quanto reduzir a perda de calor através da pele do edifício.

A minimização da área das superfícies externas do edifício resulta em uma máxima eficiência em termos energéticos. A forma do edifício é derivada de uma esfera, que possui aproximadamente 25 por cento menos área de superfície externa que um cubo com o mesmo volume. O edifício tem suas costas voltadas para o sul, onde quatro painéis estão inseridos verticalmente por detrás da fachada, gerando sombreamento natural durante os períodos de ensolejamento direto mais intensos (FOSTER AND PARTNERS, s/d).

A ocorrência de intervenções de contraste radical na Grã-Bretanha não se limita à sua vertente *high-tech*. O arquiteto catalão Enric Miralles, falecido em 2000, desenvolveu uma linguagem arquitetônica bastante particular, caracterizada pela complexidade, pela expressividade e pela tensão visual, e que tem uma das realizações mais radicais no **Parlamento Escocês em Edimburgo**[66]. Embora misturem materiais tradicionais, como o granito e a madeira, com outros contemporâneos, como o aço e o vidro, as formas incomuns utilizadas no projeto, aliadas à sua escala monumental – derivada do vasto programa e do seu significado simbólico – a fazem atuar de maneira contrastante com as demais construções do centro histórico de Edimburgo.



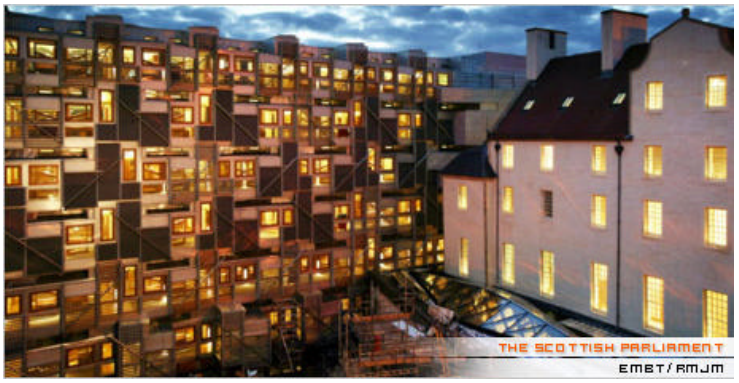


Figura 437 (acima):
Vista do Parlamento Escocês em Edimburgo, vendo-se à direita um dos edifícios preexistentes incorporados ao projeto
(fonte: www.mirallestagliabue.com)

Figura 438 (à esq.):
Vista geral do Parlamento Escocês em Edimburgo
(fonte: ORCIUOLI, 2005)

[66] Cf. Ficha GBR 013.

Para Miralles e Tagliabue, a relação com a arquitetura do passado deve ser algo mais dinâmico e flexível, cujo "primeiro equívoco é que se possa falar de novo e velho. A forma construída tem uma complexa relação com o tempo. [...] O que conseguiu chegar até hoje é atual, útil, contemporâneo":

> Outro equívoco é o que defende a demolição como a única possibilidade de 'solucionar' as coisas. Pelo contrário. Usar e tornar a usar. [...] Desta forma, as novas construções se sobrepõem às existentes. Mesclam-se, se confundem para fazer aparecer esse lugar em suas melhores qualidades... Assim, parece lógico usar termos como conglomerado, híbrido, etc... Termos que pretendem superar a dicotomia do branco ou preto. A superposição dos distintos momentos no tempo oferece o espetáculo das possibilidades. Abrem um lugar ao jogo das variações. [...] Repetir. Tornar a fazer de novo. O projeto não deve insistir em um momento concreto do tempo, mas instalar-se nele (Enric Miralles & Benedetta Tagliabue *apud* EL CROQUIS, 2000b: 34-37).

Também na Áustria vêm sendo realizadas diversas intervenções em contextos históricos com uma abordagem de contraste radical. Um dos exemplos recentes mais radicais e polêmicos de arquitetura de contraste radical em conjuntos históricos é certamente o Kunsthaus, a **Galeria de Arte Contemporânea de Graz**[67] (2000-03), realizado dentro do conjunto declarado como Patrimônio da Humanidade pela Unesco[68] em 1999. A sua realização – bem como de outras intervenções polêmicas – sem que fosse realizada uma consulta prévia à Unesco, levou esta agência a cogitar a retirada do título de Patrimônio da Humanidade anteriormente concedido a Graz (UNESCO, 2005).

Figuras 439 e 440: Vistas gerais da Galeria de Arte Contemporânea de Graz (fontes: www.graz.at; www.arcspace.com)

[67] Cf. Ficha AUS 010.

[68] Criada em 1945, a Unesco – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization – é a agência da ONU – Organização das Nações Unidas – voltada para as ações culturais, científicas e educacionais. O título de Patrimônio da Humanidade é dado, desde a década de 1970, àqueles sítios culturais ou naturais de valor universal.

Esta postura de confronto, contudo, não é de forma alguma encarada como algo negativo pelos autores do projeto:

> O melhor presente que uma cidade pode se dar é oferecer aos escritores, artistas, músicos, designers e arquitetos a oportunidade de desafiar seu contexto histórico com alegre irreverência e transgredir as regras estabelecidas. Graz sempre agiu bem neste sentido e mantém uma animada vanguarda em várias frentes, daí o particular desafio para nós que foi, enquanto forasteiros, participar do concurso internacional para o novo Kunsthaus e implanta um novo animal no coração da cidade. Nossos predecessores já haviam feito algumas coisas bem exóticas [...]. Agora foi a nossa vez. Ele é deliberadamente um alienígena, que não se refere, nem na sua forma, nem nos seus materiais, ao vocabulário arquitetônico do tecido urbano do entorno, com suas coberturas em telhas vermelhas. A nova construção surge como algo de outro planeta e parece que a cidade está grata pela provocação. Quanto tempo levará até que ela se torne familiar? Quem jogará a próxima carta e qual será ela? Está na natureza da transgressão atrair mais transgressão e aí está a graça do jogo (FOURNIER, s/d).

Intervenções como o Kunsthaus de Graz não representam casos isolados na Áustria, que tem se caracterizado nos últimos anos pelas intervenções radicais também em edifícios históricos. Muitas das intervenções de ampliação vertical de edifícios preexistentes realizadas em Viena nos últimos anos, a que já aludimos anteriormente, se caracterizam pela sobreposição da nova arquitetura à preexistência em um contraste radical de cores, formas e materiais, como nos projetos do **edifício de apartamentos na Spitalgasse**[69] (2000-03) do **edifício comercial na Meidlinger Hauptstrasse**[70] (2005):

> No início da década atual uma das determinações das leis que regiam a manutenção estrita do desenho urbano da cidade foi flexibilizada, liberando a ocupação do volume formado pela cobertura da obrigação da manutenção da forma determinada pela inclinação das águas. Os primeiros exemplos surgidos após o abandono deste rigor formal já foram realizados. Especialmente voltados para a habitação, estas intervenções primam por celebrar a liberdade conquistada e estão conferindo sem dúvida alguma uma heterogeneidade ao espaço urbano através de novos híbridos. Estas adições, extremamente individualizadas em seu contraste com a pré-existência, impõem uma grande dificuldade ao uso da tão querida metáfora do "diálogo", sem deixar de guardar uma qualidade própria do que se reconhece como

[69] Cf. Ficha AUS 011.
[70] Cf. Ficha AUS 016.

redesenho de toda a arquitetura, diferenciando-se assim das intervenções isoladas e fragmentadas das áreas comerciais situadas em geral no térreo dos edifícios (CAMPOS, 2005).

Figura 441 (à esq.): Vista geral do edifício de apartamentos na Spitalgasse em Viena (fonte: www.lutter-arch.at)

Figura 442 (à dir.): Vista geral do edifício comercial na Meidlinger Hauptstrasse em Viena (fonte: www.lutter-arch.at)

A origem deste "hibridismo lingüístico" pode ser encontrada no projeto de **remodelação da cobertura de um edifício na Falkestrasse**[71] (1983-88), realizado pelo Coop Himmelb(l)au. Este escritório austríaco é identificado como um representante da *arquitetura deconstrutivista*, termo cunhado por Philip Johnson para dar título a uma exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York, da qual era curador junto com Mark Wigley. Esta exposição, inaugurada em junho de 1988, reunia obras não construídas de sete escritórios de arquitetura que viriam a se tornar alguns dos nomes mais importantes da arquitetura contemporânea: Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Bernard Tschumi e Coop Himmelb(l)au.

Embora a produção posterior destes arquitetos apresente uma grande diversidade e nem todas as suas intervenções possam ser caracterizadas como de contraste radical, a complexidade e tensão que caracterizam a chamada arquitetura deconstrutivista são responsáveis por exemplos significativos de dissonância arquitetônica:

> Deconstrução não é demolição ou dissimulação. [...] Pelo contrário, a deconstrução ganha toda a sua força por desafiar os tradicionais valores de harmonia, unidade e estabilidade, e por propor em seu lugar uma visão diferente da estrutura: a visão de que as imperfeições são intrínsecas à estrutura. Elas não podem ser removidas sem destruí-la; elas são, na realidade, a estrutura.
>
> Um arquiteto deconstrutivista não é, portanto, aquele que desmonta edifícios, mas aquele que identifica os dilemas inerentes aos edifícios. O arquiteto deconstrutivista deixa de lado as

[71] Cf. Ficha AUS 002.

> formas puras da tradição arquitetônica e identifica os sintomas de uma impureza reprimida [...]. O incômodo não é resultado de uma violência externa. Não se trata de uma fratura, ou um corte, ou uma fragmentação, ou uma penetração. Perturbar uma forma desde o exterior destas formas não é ameaçar esta forma, mas apenas prejudicá-la. [...] Pelo contrário, a arquitetura deconstrutivista perturba a figura desde o seu interior.
>
> Esta sensação de deslocamento ocorre não somente com as formas... Ela também ocorre entre estas formas e o seu contexto... Este estranhamento estabelece uma complicada ressonância, entre o rompimento interior das formas e seu rompimento com o contexto, que coloca em questão a condição das paredes que definem a forma. A divisão entre interior e exterior é radicalmente perturbada.... (WIGLEY, 1997: 291-292).

Os principais exemplos de arquitetura do contraste radical que identificamos nas Américas têm suas origens nesta arquitetura européia, seja ela mais ligada à vertente *high-tech*, seja ela vinculada à arquitetura deconstrutivista. Nos Estados Unidos, os principais exemplos são o **edifício-sede da Hearst Corporation em Nova York**[72], projeto de Norman Foster desenvolvido a partir de 2000, e a ampliação do **Museu de Arte de Akron**[73], projeto do Coop Himmelb(l)au também em desenvolvimento.

Figura 443 (acima):
Modelo virtual do projeto do Coop Himmelb(l)au para ampliação do Museu de Arte de Akron
(fonte: www.lutter-arch.at)

Figura 444 (à esq.):
Modelo virtual do projeto de Norman Foster para o edifício-sede da Hearst Corporation em Nova York
(fonte: www.hearstcorp.com)

[72] Cf. Ficha EUA 010.
[73] Cf. Ficha EUA 012.

Entretanto, um dos exemplos mais conhecidos – e polêmicos – de arquitetura de contraste radical é à **Torre John Hancock em Boston**[74] (1967-76), um edifício de escritórios de 60 pavimentos, localizado na Copley Square, em pleno centro de Boston e na vizinhança imediata de dois importantes edifícios do século XIX: a Trinity Church, projeto de Henry Hobson Richardson (1872-77) e o neo-renascentista edifício da Biblioteca Pública, projeto de McKim, Mead & White (1888-95)[75]. Pelas suas gigantescas dimensões e pelos painéis de vidro que recobrem a totalidade das suas fachadas, o edifício projetado por Ieoh Ming Pei, Henry Cobb e seus colaboradores se configura em um elemento absolutamente exógeno ao contexto em que se insere:

> A simetria quadrilateral da Copley Square de Boston, onde se encontram face a face a Igreja da Trindade de H. H. Richardson e a biblioteca pública de McKim, Mead e White, foi visualmente trespassada pela introdução de uma cunha em diagonal ali perto, o enorme arranha-céus rombóide da Torre John Hancock. Em casos como este, a adição pode ser simplesmente absorvida e subordinada pelo cenário existente – possibilidade improvável neste caso, devido ao volume e à altura do intruso. Ou então, a nova estrutura e a antiga podem reorganizar-se e constituir uma nova configuração coesa. Mas provavelmente, a colisão de dois padrões incompatíveis terá como resultado a mútua rejeição – e desordem significa destruição visual (ARNHEIM, *op. cit.*: 20).

Figuras 445 e 446:
Vistas da Torre John Hancock e da Trinity Church na Copley Square de Boston
(fonte: www.pcfandp.com)

[74] Cf. Ficha EUA 002.
[75] Este edifício foi ampliado pelo arquiteto Philip Johnson em 1972 (cf. Ficha EUA 001).

Concordando com Arnheim, Gracia afirma que “por mais *desmaterializada* que se perceba a torre de escritórios [John Hancock], sua conjunção contextual ou perceptiva com a igreja de Richardson torna-se impossível” (GRACIA, *op. cit.*: 168).

Rafael Moneo, porém, tem uma outra leitura do significado da Torre John Hancock na conformação urbana da Copley Square, e considera que o edifício consegue estabelecer relações com um contexto mais amplo e mais complexo:

> O cenário urbano estava de tal forma completo que se poderia construir uma história da arquitetura americana sem sair do âmbito da Copley Square. Portanto o trabalho doarquiteto não poderia neste caso reduzir-se à simples aplicação de princípios ou esquemas.
>
> O espaço que tem como episódio chave a Trinity Church de Richardson e que é formado pela Boston Public Library de McKim, Mead & White, pelas casas da Boylston Street e pelo Copley Plaza Hotel, é caracterizado pelo fato que a definição do conjunto é imprecisa e que cada edifício se apresenta com uma independência própria. Mas a imprecisão e a ambigüidade do espaço da Copley Square não o impede de ser denso de arquitetura e de ser um lugar no qual as características do urbano são percebidas com força; é preciso contudo reconhecer que a abertura da estrada de MassachussettsTurnpike, gerando com a sua passagem uma série de vazios angustiantes e de inquietantes anomalias, criou uma tensão latente e comprometeu consideravelmente o caráter da praça. [...] Coube, portanto, ao John Hancock de Henry Cobb, dada a sua grande escala, a tarefa de equilibrar as forças contrastantes e desiguais que confluíam neste desigual enclave urbano.
>
> A estratégia de Cobb se baseou na idéia de que a John Hancok deveria se tornar a pedra angular do cenário urbano; assim, ainda que o lote consentisse ver o edifício como um episódio separado a constituir um quarteirão completo e fechado, a Cobb interessou compreendê-lo e explicá-lo com relação a um âmbito mais amplo, refletido com exatidão na planta que aqui publicamos: a John Hancock leva em consideração tanto a Biblioteca quanto a Trinity Church, tanto o Massachussetts Turnpike quanto o reticulado da Back Bay. (MONEO, 2004: 76-77)

A arquitetura do contraste radical que ocorre no Chile, por sua vez, parece estar mais influenciada pelo *high-tech*, pois busca contrastar com as preexistências mais pela escala e pela utilização indiscriminada de materiais como o aço e o vidro na realização de formas puras do que pela apropriação de formas complexas e incomuns.

O **Edifício Plaza de Armas em Santiago do Chile**, por exemplo, possui muitas

características em comum com a Torre John Hancock de Boston, desde as gigantescas dimensões até a utilização de uma *curtain wall* de vidro em toda a extensão das superfícies-limites do edifício. Tudo isto em uma construção realizada na Plaza de Armas, um dos mais tradicionais espaços urbanos da capital chilena, ao lado de importantes monumentos arquitetônicos dos séculos XVIII e XIX. Outro exemplo de arquitetura de contraste radical em Santiago do Chile é o **Edifício ex-Tribunales**[76] (1998-2001). O prisma de vidro construído sobre as ruínas remanescentes do antigo edifício dos Tribunais não estabelece relações de consonância com ele em nenhum de seus aspectos: trata-se de um volume de altura superior às ruínas preexistentes, construído com materiais, cores e texturas absolutamente distintas e que sequer respeita o alinhamento da antiga edificação, criando um pequeno balanço sobre a rua. Nas marcações horizontais das suas fachadas envidraçadas não se encontram quaisquer referências ao ritmo vertical estabelecido pelas aberturas da antiga fachada. Enfim, sob todos os aspectos, embora parta da complementação de ruínas existentes, trata-se de uma intervenção de contraste radical.

Figura 447: Vista da Plaza de Armas de Santiago do Chile, com a Catedral e o Edifício Plaza de Armas (foto realizada pelo autor, set./2002)

Figura 448: Vista do Edifício Ex-Tribunales em Santiago do Chile (foto realizada pelo autor, ago./2003)

[76] Cf. Ficha CHI 004.

No Brasil, há diversos exemplos de intervenções com esta abordagem, realizadas a partir do surgimento da arquitetura moderna no Brasil, como a **Caixa d'Água de Olinda**[77], construída entre 1934 e 1937 em pleno centro histórico e em frente à Igreja da Sé – um edifício que contrasta radicalmente com o entorno em todos os seus aspectos, e cuja construção hoje certamente não seria permitida[78].

Em todos os seus principais aspectos – tanto em termos de altura, quanto de volumetria e mesmo de implantação –, o edifício se destaca na paisagem circundante como um elemento exógeno. Da mesma forma, os cobogós e os pilotis que elevam o volume do reservatório dão uma leveza ao edifício que contrasta com as maciças estruturas do entorno. As fachadas principais formadas por painéis de cobogó são marcadas apenas pelas linhas horizontais correspondentes às diversas lajes, criando um ritmo absolutamente distinto das fachadas dos demais edifícios do conjunto.

Figura 449:
Vista da Caixa d'Água (esq.) e da Sé de Olinda (dir.) logo após a sua inauguração
(fonte: GOODWIN, 1943)

Figura 450:
Vista atual da Caixa d'Água de Olinda
(foto realizada por Flávia Foguel, jun./2004)

A partir dos anos 1950, com a consolidação da arquitetura moderna no Brasil, estas intervenções se tornaram cada vez mais comuns. A construção de edifícios verticais sobre pilotis, com fachadas em cobogós ou *brise-soleils* se torna uma constante mesmo

[77] Cf. Ficha BRA 001.
[78] É preciso levar em consideração que, em 1937, o SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, atual IPHAN) estava sendo criado e que em seus primeiros anos dedicaria uma especial atenção à afirmação do barroco mineiro como "o berço de uma civilização brasileira" e "parte da construção da tradição nacional" (FONSECA, 2005: 92-93). O Centro Histórico de Olinda só viria a ser tombado em 1968.

no interior de conjuntos históricos ou na vizinhança imediata de bens individualmente tombados.

Em Salvador, podemos citar dois importantes edifícios do ponto de vista da afirmação da arquitetura moderna da Bahia, porém realizados nos limites do Centro Histórico de Salvador e na vizinhança imediata de monumentos tombados. Trata-se do **Edifício Octacílio Gualberto**[79] (1952-53) e do **Edifício Ranulfo de Oliveira**[80] (1945-60), erguidos em terrenos vizinhos na Rua José Gonçalves, entre o viaduto da Sé e a praça do mesmo nome. Os edifícios foram construídos nos limites de um conjunto de edificações seculares e ao lado de sobrados do período colonial, como o Mirante do Saldanha, tombado pelo IPHAN desde 1941.

Figura 451:
Vista do Edifício Octacílio Gualberto (à esq.)
e do Mirante do Saldanha (à dir.) em Salvador
(foto realizada por João Legal Leal, out./2005)

Figura 452:
Vista do Edifício Ranulfo de Oliveira (à dir.)
e do casario da Praça da Sé em Salvador
(foto realizada por João Legal Leal, out./2005)

Os autores destes projetos – Diógenes Rebouças e Hélio Duarte, respectivamente – eram arquitetos ligados ao Movimento Moderno e, ao mesmo tempo, colaboradores do SPHAN na Bahia. Parece-nos claro que nestes projetos eles estivessem mais preocupados em realizar manifestos da nova arquitetura do que em estabelecer uma continuidade visual com as preexistências do entorno.

[79] Cf. Ficha BRA 010.
[80] Cf. Ficha BRA 012.

Isto pode ser percebido tanto pelo emprego de boa parte do repertório corbusiano – volume erguido sobre pilotis que deixam livre o pavimento térreo, cobertura em terraço-jardim e quebra-sóis nas fachadas (este último apenas no caso do projeto de Diógenes) – quanto pelos croquis do projeto definitivo do Edifício Ranulfo de Oliveira, publicados em 1948, em que o mesmo aparece isolado, sem que as edificações históricas que rodeavam o terreno fossem sequer representadas.

Embora hoje esse contraste com o contexto não seja mais percebido tão facilmente, uma vez que diversos outros edifícios modernos foram construídos nesta zona a partir de então, nos anos 1950 aqueles edifícios se constituíam em exceções em um contexto formado por construções baixas, solidamente assentadas sobre o terreno, com coberturas em telhas cerâmicas e grandes planos lisos de fachada permeados por pequenas aberturas verticais – características absolutamente distintas daquelas propostas nas novas torres de escritórios.

Estas intervenções de contraste radical grassaram no Brasil – embora não chegassem a ser hegemônicas – pelo menos até o final dos anos 1970. Uma das intervenções mais agressivas de que se tem notícia no Brasil, pela transformação radical que realiza na paisagem em que ocorre, é a construção do **Edifício das Faculdades Cândido Mendes no Rio de Janeiro**[81] (1976-82). Semelhante em diversos aspectos à Torre John Hancock de Boston, este edifício foi construído no pátio do Convento do Carmo, um dos edifícios mais antigos do Rio de Janeiro que remonta a 1619.

Figura 453 (à esq.): Vista do Paço Imperial e do Edifício das Faculdades Cândido Mendes no Rio de Janeiro (foto realizada por Ana Paula Monteiro, ago./2005)

Figura 454 (à dir.): Vista do Convento do Carmo e do Edifício das Faculdades Cândido Mendes no Rio de Janeiro (foto realizada por Ana Paula Monteiro, ago./2005)

[81] Cf. Ficha BRA 023.

Além das interferências na leitura da imagem e da espacialidade interna do próprio Convento do Carmo, em cujo pátio é construído, este arranha-céu de 45 pavimentos, com fachadas totalmente revestidas em vidro escuro espelhado modifica totalmente a percepção da Praça XV de Novembro, um dos espaços mais antigos e significativos do ponto de vista da história do Rio de Janeiro e onde se encontram diversos monumentos arquitetônicos, como o Paço Imperial e o Arco do Teles.

3.5.2 Arquitetura de Contraste pela Densidade

Esta abordagem se caracteriza por uma busca de referências na arquitetura do entorno no que diz respeito à escala, volumetrias, alinhamentos e outros aspectos, ao mesmo tempo em que desmaterializa as superfícies-limite que definem o volume, através da realização de grandes vãos vencidos por leves estruturas – muitas vezes metálicas – e pelos amplos planos de vidro que caracterizam as fachadas. De uma maneira geral, a realização de volumes leves em contextos caracterizados por preexistências maciças e densas está diretamente ligada à arquitetura *high-tech*, encontrando terreno fértil em países como França, Holanda e Áustria, além de exemplos específicos em outros países.

É interessante observar que, em alguns dos exemplos que apresentamos, o respeito ao gabarito e aos alinhamentos da arquitetura do entorno pelas novas construções que identificamos com esta abordagem se deve aos parâmetros urbanísticos vigentes, que definem limites de altura das edificações e não permitem recuos frontais e laterais.

A França, particularmente, é o país onde essa arquitetura parece estar mais difundida. Como dito anteriormente, desde a construção do Centro Pompidou e da Pirâmide do Louvre que a arquitetura francesa tem se caracterizado pela leveza e pela utilização dos materiais e técnicas mais avançados. O que distingue essa abordagem da arquitetura de contraste radical, contudo, é a repetição na nova edificação de alguns dos principais aspectos da preexistência arquitetônica, como volumetria, implantação e escala.

Estas características correspondem a boa parte da arquitetura produzida desde os primeiros *Grands Projets*[82] do presidente François Mitterrand, como o **Instituto do Mundo Árabe**[83] (1981-87), construído às margens do rio Sena, próximo à Île de la Cité e à Catedral de Notre Dame de Paris.

Figura 455:
Instituto do Mundo Árabe em Paris:
vista da fachada norte, voltada para o rio Sena
(fonte: www.architecture-studio.fr)

Figura 456:
Instituto do Mundo Árabe em Paris:
vista da fachada sul, com os muxarabis *high-tech*
(fonte: www.kottke.org)

Mitterrand pretendia, com os *Grands Projets*, construir uma série de monumentos arquitetônicos que simbolizassem o papel central ocupado pela França no cenário artístico, político e econômico mundial. Esta arquitetura foi caracterizada pela transparência e pela leveza obtidos pela utilização de delgadas estruturas metálicas e grandes panos de vidro, e se prolongou enquanto linguagem arquitetônica "oficial" da França mesmo após o término do segundo mandato de Mitterrand, em 1995 [84]. Nomes como Jean Nouvel e Dominique Perrault entraram para o mais seleto círculo de arquitetos internacionais após realizarem grandes equipamentos urbanos para o Governo francês.

[82] Dentre os projetos mais importantes estão, além dos já citados, o Ministério das Finanças em Bercy (Paul Chemetov e Borja Huidobro, 1982-86), o Arco de La Défense (Johann Otto von Spreckelsen, 1982-89), a Ópera da Bastilha (Carlos Ott, 1983-89) e a Biblioteca Nacional (Dominique Perrault, 1989-95).
[83] Cf. Ficha FRA 005.
[84] A respeito da utilização da arquitetura de vidro nos *Grands Projets* de Mitterrand, seus precedentes e seus desdobramentos, existe um livro publicado em inglês, ao qual infelizmente não tivemos acesso: FIERRO, Annette. **The Glass State: the technology of the spectacle – Paris 1981-1988**. Cambridge: The MIT Press, 2003.

Talvez o exemplo mais claro desta abordagem seja a ampliação do **Asilo da Fundação Cognac-Jay** (1995-99)[85], localizado na periferia de Paris. Neste anexo, Jean Nouvel repete detalhadamente a volumetria do palacete original, construído no século XIX, porém o constrói com materiais absolutamente contemporâneos, como a estrutura de concreto e o revestimento em blocos de vidro:

> O problema [de duplicar a capacidade do asilo] foi abordado de maneira simples: um novo edifício, de volume e capacidade equivalentes, é planejado como um gêmeo que se une ao antigo através de uma galeria de três pavimentos. As novas construções se adaptam à tipologia do edifício existente, inclusive nas suas coberturas. Entretanto, as técnicas e os materiais utilizados são estritamente contemporâneos: fachadas de vidro moldado com quebra-sóis, e estrutura de concreto. (NOUVEL *apud* EL CROQUIS, 2002b, p. 76)

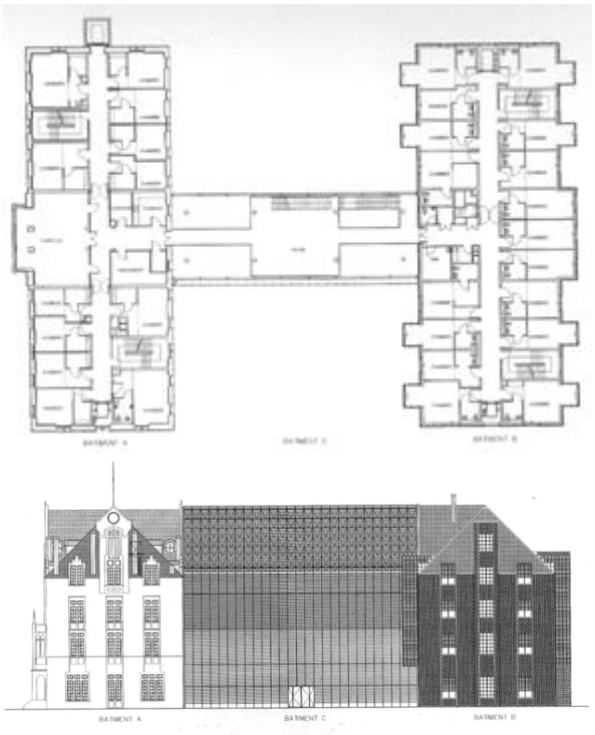


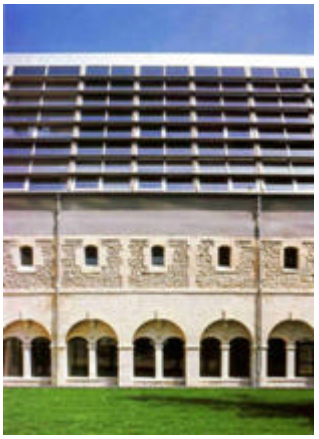
Figura 457 (acima):
Vista da ampliação do Asilo da Fundação Cognac-Jay em Paris
(fonte: EL CROQUIS, 2002b)

Figuras 458 e 459 (à esq.):
Planta baixa e fachada do projeto de Jean Nouvel para ampliação do Asilo da Fundação Cognac-Jay em Paris
(fonte: EL CROQUIS, 2002b)

Outro exemplo bastante evidente do que denominamos de *arquitetura de contraste pela densidade* é o projeto de Massimiliano Fuksas para o **Instituto Europeu de Planejamento e de Arquitetura em Rouen**[86] (1990-92), onde de maneira análoga o arquiteto repete a volumetria do edifício-matriz, porém executando-a com novos

[85] Cf. Ficha FRA 024.
[86] Cf. Ficha FRA 011.

materiais e linguagem arquitetônica. Fuksas recupera a volumetria e o gabarito originais do edifício e fechando o quarto lado do claustro se utilizando de perfis de aço e painéis de vidro, em uma interessante intervenção em que à recomposição tipológica do edifício se sobrepõe uma atualização tecnológica.



Figuras 460 e 461:
Instituto Europeu de Planejamento e de Arquitetura de Rouen: Vistas da nova ala oeste do claustro do antigo Convento dos Penitentes e da nova cobertura de uma das alas preexistentes, (fonte: L'ARCA PLUS, 1999b)

Nouvel e Fuksas realizaram ainda outras intervenções deste tipo na França, como a **Ópera de Lyon**[87] (1985-93) e a **Faculdade de Direito e Economia de Limoges**[88] (1990-96), respectivamente.

Figura 462 (à esq.): Vista geral da Ópera de Lyon (fonte: www.arcspace.com)

Figura 463 (à dir.): Vista da Faculdade de Direito e Economia de Limoges (fonte: L'ARCA PLUS, 1999b)

[87] Cf. Ficha FRA 015.
[88] Cf. Ficha FRA 021.

Mesmo arquitetos que se utilizam de uma linguagem impregnada de elementos históricos desenvolveram intervenções com esta abordagem. O arquiteto catalão Ricardo Bofill – que tem realizado mais projetos na França do que na Espanha – consegue realizar uma versão bastante particular da *arquitetura de vidro* francesa, que mescla grande planos de vidro e frontões executados com a mesma pedra utilizada nas construções haussmannianas, como nos casos do **Hotel Kleber Palace**[89] (1993) e o **Edifício da AXA Seguros**[90] (1998-2000), ambos realizados em Paris.

Figura 464:
Vista geral do Hotel Kleber Palace em Paris (fonte: http://archiguide.free.fr)

Figura 465:
Vista geral do edifício AXA Seguros em Paris (fonte: www.bofill.com)

A Áustria é outro país europeu em que a *arquitetura de contraste de densidade* tem sido bastante difundida. Uma obra paradigmática desta abordagem é o **Centro Comercial Haas Haus**[91] (1986-90), construído em um terreno de esquina em plena Stephansplatz em Viena, em frente à medieval Catedral de Santo Estevão. Hans Hollein constrói um edifício que ocupa todo o lote, respeitando os alinhamentos do tecido urbano circundante e a altura das construções vizinhas.

O tratamento dado às fachadas, contudo, é absolutamente dissonante do entorno: Hollein a resolve atuando de maneira mais discreta – mais ainda sim dissonante – nos trechos imediatamente contínuos aos edifícios vizinhos. Nestas partes, a superfície-

[89] Cf. Ficha FRA 017.
[90] Cf. Ficha FRA 026.
[91] Cf. Ficha AUS 003.

limite do edifício é sólida, com aberturas quadradas dispostas regularmente que vão se transformando em um pano contínuo de vidro à medida que se aproximam da esquina. Esta, por sua vez, é resolvida com um imenso volume cilíndrico revestido totalmente em vidro que balança sobre o espaço da praça.

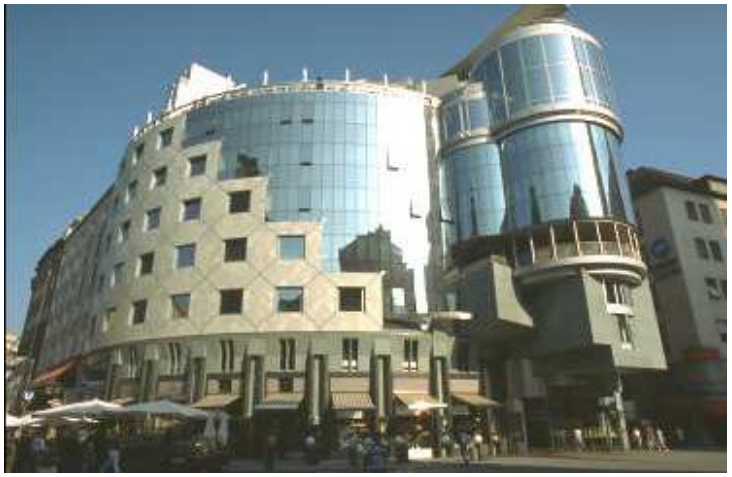


Figura 466:
Vista geral do Centro Comercial Haas Haus em Viena
(fonte: http://members.aon.at)

Figura 467:
Vista em detalhe de um edifício histórico da Stephansplatz refletido na fachada da Haas Haus em Viena
(fonte: www.vienna.info)

Mais próximo dos puros volumes de vidro encontrados na França é o projeto de Peter Zumthor para o **Kunsthaus – Museu de Arte de Bregenz**[92] (1989-97), constituído por dois volumes construídos separadamente entre dois edifícios históricos: o Teatro de Vorarlberg e o Edifício dos Correios.

O volume principal, que abriga os espaços expositivos, corresponde a um paralelepípedo quase cúbico fechado por uma *curtain wall* de vidro e aço, que o transforma durante a noite em uma caixa de luz. Assim como na *arquitetura verde* de Norman Foster, a questão da luz neste projeto tem, mais do que razões estéticas ou simbólicas, justificativas ecológicas, uma vez que entre cada um dos pavimentos da galeria existe um outro pavimento, completamente vazio, cuja função é captar luz do exterior e em seguida transferi-la para os espaços do pavimento inferior, através do forro de painéis de vidro que os separam.

[92] Cf. Ficha AUS 004.

Embora ocorra em outro contexto – trata-se do preenchimento de um lote de esquina no centro de Viena – o projeto do **Edifício Zürich Kosmos**[93] (2001) possui com o Kunsthaus de Bregenz mais semelhanças que diferenças. Este edifício, ainda em construção, teve que obedecer às legislações específicas do centro de Viena no que se refere ao alinhamento e à altura das duas fachadas externas. Como as fachadas do fundo deveriam ser cegas, de forma a ocupar a totalidade do terreno, os autores do projeto decidiram projetar as fachadas principais como grandes e contínuos planos de vidro com reentrâncias, visando trazer o máximo de luz natural para o interior do edifício.

Figura 468:
Vista do Museu de Arte de Bregenz
por detrás de um edifício histórico
(fonte: www.tga-feustel.de)

Figura 469:
Fotomontagem com maquete do projeto
do Edifício Zürich Kosmos em Viena
(fonte: www.berger-parkkinen.com)

Na Holanda, o *contraste pela densidade* é particularmente difundido no preenchimento de lacunas no tecido urbano tradicional, certamente como resultado da combinação de parâmetros urbanísticos rígidos, que estabelecem gabaritos de altura e proíbem construções recuadas, e de um Como já vimos, e da difusão de uma arquitetura contemporânea caracterizada pela utilização intensa de vidro e estruturas leves.

O **Museu Universitário de Utrecht** (1993-96)[94] e o **edifício-sede do Escritório de Arquitetura Cepezed em Delft** (1998-99)[95] correspondem a intervenções que, ao ocupar um lote vazio no interior do tecido urbano consolidado com um edifício

[93] Cf. Ficha AUS 017.
[94] Cf. Ficha HOL 004.
[95] Cf. Ficha HOL 009.

totalmente envidraçado, não conseguem dar a exata percepção da continuidade do quarteirão.

Também na ampliação de edifícios existentes as “caixas de vidro” têm sido utilizadas, como no anexo construído junto ao **Museu de História Natural de Roterdã**[96] (1993-96).

Figura 470 (acima): Vista do edifício-sede do Escritório de Arquitetura Cepezed em Delft

Figura 471 (à esq.): Vista do Museu da Universidade de Utrecht

Figura 472 (à dir.): Vista do Museu de História Natural de Roterdã

(fotos realizadas pelo autor, out./2004)

Nos países da Europa Oriental, saídos do regime socialista há poucos anos e que passam atualmente por grandes projetos de reconstrução urbana, sendo objeto de grandes investimentos, estas intervenções têm encontrado terreno fértil e são quase sempre realizadas por arquitetos estrangeiros, particularmente franceses.

Destacamos, no centro de Budapeste, na Hungria, os **Escritórios Centrais do ING & NNH**[97] (1992-97), projeto do holandês Erick van Egeraat, e o **Edifício de uso misto na Praça Vörösmarty**[98] (em construção), projetado pelo francês Jean-Paul Viguier. No centro histórico de Praga (República Tcheca) e em seus arredores, por sua vez,

[96] Cf. Ficha HOL 005.
[97] Cf. Ficha HUN 002.
[98] Cf. Ficha HUN 003.

podemos citar o **Centro Comercial Myslbek**[99] (1992-96) e o **Edifício Comercial Anjo Dourado**[100] (1999-2000), respectivamente de autoria dos franceses Claude Parent e Jean Nouvel.

Figura 473 (acima): Fotomontagem do projeto do edifício de uso misto na Praça Vörösmarty em Budapeste (fonte: www.viguier.com)

Figura 474 (à esq., em cima): Vista do edifício dos Escritórios Centrais do ING e NNH em Budapeste (fonte: http://archiguide.free.fr)

Figura 475 (à esq., embaixo): Vista do Centro Comercial Myslbek em Praga (fonte: www.prague-photos.com)

Figura 476 (à dir.): Vista do Edifício Comercial Anjo Dourado em Praga (fonte: EL CROQUIS, 2002b)

Na Itália, estas intervenções não são muito freqüentes, mas podemos identificar alguns poucos exemplos realizados entre o final da década de 1950 e o início da década de 1970, quando a arquitetura *high-tech* e o deslumbramento com a tecnologia construtiva teve seu ápice. No caso italiano, trata-se de interpretações mais rebuscadas e contextualizadas do que denominamos de *arquitetura de contraste pela densidade*, pois

[99] Cf. Ficha TCH 001.
[100] Cf. Ficha TCH 003.

além do respeito aos aspectos volumétricos, de escala e de implantação, encontram referências ao ritmo e a outras características formais das preexistências.

O **Teatro Régio de Turim**[101] (1965-73) é um exemplo deste tipo de arquitetura, pois ainda que se utilize de materiais tradicionais como a pedra marrom e das formas curvas que caracterizam a arquitetura barroca turinesa, possui grandes planos de vidro na fachada que são bastante incomuns nos centros históricos italianos.

Por sua vez, o grupo milanês BPR, liderado por Ernesto N. Rogers, realizou no mesmo período alguns projetos que se inserem em quarteirões urbanos tradicionais respeitando suas características tipo-morfológicas principais, porém se utilizando de estruturas leves, como o **Edifício do Chase Manhattan Bank em Milão**[102] (1958-69).

Figura 477:
Vista da fachada lateral do Teatro Régio de Turim, projetada por Carlo Mollino
(fonte: www.teatroregio.torino.it)

Figura 478:
Vista do edifício do Chase Manhattan Bank em Milão
(fonte: MAFFIOLETTI, 1994)

Outro projeto do BPR, contemporâneo ao Chase Manhattan Bank e com características semelhantes, é o **Edifício da Hispano Olivetti em Barcelona**[103] (1960-64). Este edifício e a obra do escritório milanês como um todo tiveram grande influência no cenário arquitetônico catalão, particularmente através de Oriol Bohigas e dos projetos por ele realizados no escritório MBM Arquitectes:

[101] Cf. Ficha ITA 021.
[102] Cf. Ficha ITA 019.
[103] Cf. Ficha ESP 002.

> Oriol Bohigas, personagem muito ativo nos movimentos literários e intelectuais catalães, se converteu em uma figura nacional. A partir de diversos ângulos, vitalizou a escola de Barcelona que se condensou ao redor da editora Gaya Ciencia e da revista *Arquitectura Bis*. Josep Bonet [...], Federico Correa e Alfonso Milá, Lluis Clotet [...], Cristian Cirici, Lluis Domenech [...], Helio Piñon, os irmãos Solá-Morales e Oscar Tusquets seguem todos eles rumos diversos de atuação. Analisando-os em conjunto se percebe a sua afinidade com os arquitetos do norte da Itália e mais especificamente com os milaneses que, ademais, estabeleceram por sua parte outros laços à margem do círculo catalão [...] e, posteriormente, com o madrilenho Rafael Moneo (RYKWERT, 1990: 10).

De fato, exemplos desta *arquitetura de contraste pela densidade* em Barcelona podem ser encontrados na obra do MBM Arquitectes, em projetos como o **Hotel Claris**[104] (1987-91).

Figura 479 (à esq.): Vista do Edifício da Hispano-Olivetti em Barcelona (fonte:MAFFIOLETTI, 1994)

Figura 480 (acima): Vista noturna do Hotel Claris em Barcelona (fonte: www.slh.com)

A máxima expressão da desmaterialização da arquitetura em uma intervenção em contextos históricos ocorre no **Memorial Benjamin Franklin em Filadélfia**[105] (1972-76). Aqui, os arquitetos Robert Venturi e John Rauch, frente ao desafio de criar um museu e memorial em homenagem a esse líder americano no terreno onde Franklin construíra a sua casa duzentos anos antes, decidem abrigar todos os espaços

[104] Cf. Ficha ESP 008.
[105] Cf. Ficha EUA 003.

expositivos no subsolo e reconstruir no terreno vazio a sua casa – reduzida, porém, a um interessante "esqueleto" de aço que repete a sua volumetria original.

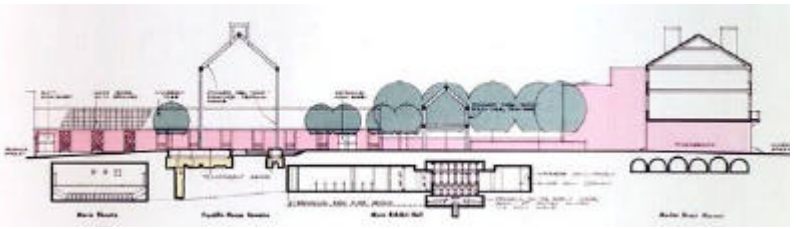


Figura 481 (acima):
Corte do projeto de Venturi para o Memorial Benjamin Franklin em Filadélfia
(fonte: www.vsba.com)

Figura 482 (à esq.):
Vista aérea do Memorial Benjamin Franklin em Filadélfia
(fonte: www.vsba.com)

A *arquitetura de contraste pela densidade* esteve presente também na requalificação urbana de Puerto Madero, em Buenos Aires. Aqui, a reconstrução do **armazém nº 8**[106] (1995), o único dos 16 armazéns originais do Porto que havia desaparecido, seguiu os critérios da reconstrução volumétrica, respeitando os alinhamentos e gabaritos, porém realizado com uma leve estrutura metálica e vedado com painéis de vidro na sua fachada voltada para o cais do porto, enquanto nas demais é fechado com uma malha de concreto e aço, com grandes aberturas retangulares.

Os **Edifícios Costeros**[107] (1999), um conjunto de novos edifícios de escritórios construído do lado oposto do porto, também retomam a volumetria e o gabarito dos antigos armazéns de Puerto Madero, porém totalmente executados com materiais como aço e vidro. Este projeto faz referência também aos antigos equipamentos industriais portuários nos grandes painéis quebra-sóis localizados nas extremidade de cada um dos novos edifícios.

[106] Cf. Ficha ARG 006.
[107] Cf. Ficha ARG 008.

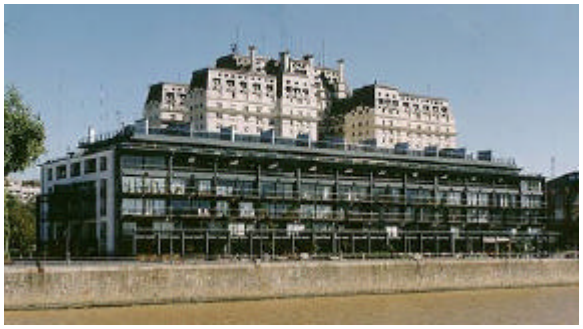


Figura 483:
Vista geral do Armazém nº 8 de
Puerto Madero em Buenos Aires
(fonte: www.estudioalbertovaras.com.ar)

Figura 484:
Vista geral dos Edifícios Costeros
em Puerto Madero, Buenos Aires
(foto realizada por Carlos Eduardo Bento, ago./2003)

No Brasil, estas intervenções não são muito comuns, porém podemos identificar alguns exemplos. No Centro Histórico de Salvador[108], não muito distantes, encontram-se o **Palácio Thomé de Souza, sede da Prefeitura de Salvador[109]** (1986) e o **edifício localizado na Praça da Sé[110]** (1996-98), apelidado de "Microondas". Embora ambos possam ser considerados exemplos de *arquitetura de contraste pela densidade*, são edifícios que possuem qualidades arquitetônicas bastante distintas.

O terreno em que foi construída a nova Prefeitura situa-se na Praça Municipal (Praça Thomé de Souza), em frente ao eclético Palácio Rio Branco e ao lado da Câmara de Câmara e do Elevador Lacerda, marco da arquitetura moderna baiana e da imagem da cidade de Salvador como um todo. O vazio surgiu com a demolição, na década de 1970, da Biblioteca Pública e da Imprensa Oficial, que fechavam o terceiro lado da Praça, e nem mesmo a posterior construção de um estacionamento semi enterrado – "o Cemitério de Sucupira" – pôde evitar que a praça cívica soteropolitana, sem dúvida um dos espaços simbólica e historicamente mais importantes da cidade, ficasse descaracterizada.

O edifício de Lelé, construído em apenas doze dias, é um projeto que já nasceu polêmico, tendo sido aprovado pelo IPHAN em caráter temporário. Os elementos

[108] Um artigo de nossa autoria sobre algumas intervenções arquitetônicas realizadas no Centro Histórico de Salvador, intitulado "Arquitetura Moderna e Preexistência Edificada: intervenções sobre o patrimônio arquitetônico de Salvador a partir dos anos 1950" foi apresentado no 6º Seminário Docomomo Brasil em novembro de 2005, tendo sido publicado nos respectivos anais (ANDRADE JUNIOR, 2005a).
[109] Cf. Ficha BRA 031.
[110] Cf. Ficha BRA 049.

metálicos pré-fabricados – absolutamente modernos – utilizados na construção viabilizaram não apenas a rápida execução como tornaram possível um eventual desmonte e transferência posterior do edifício. Como vimos, o contraste com o espaço em que se insere é reforçado através da elevação do volume do edifício sobre pilotis metálicos e também pela implantação do edifício em uma parte reduzida do terreno, ampliando assim a área da praça e, ao mesmo tempo, desconfigurando-a.

Figura 485:
Vista geral do Palácio Thomé de Souza, sede da Prefeitura de Salvador (1º plano) e da Santa Casa de Misericórdia (2º plano)
(foto realizada por João Legal Leal, out./2004)

Figura 486:
Vista do Palácio Thomé de Souza (1º plano), com o Palácio Rio Branco aos fundos
(fonte: SEGAWA, 1988)

A torre de circulação pintada de verde, nos fundos do edifício (junto à Santa Casa de Misericórdia), o imenso duto circular pintado de amarelo, sobre a cobertura, além das marcações horizontais vermelhas e azuis introduzem no Centro Histórico uma paleta de cores vibrantes, estranha à arquitetura do sítio. Ao mesmo tempo, a volumetria e a implantação geral do edifício e, principalmente, o "canhão" amarelo do ar condicionado modificam o eixo principal da Praça, reforçando a ligação da nova Prefeitura com o Palácio Rio Branco (eixo nordeste-sudoeste).

Quanto ao Edifício "Microondas", localizado na Praça da Sé, trata-se de uma intervenção em uma construção dos anos 1960 que possuía recuo frontal e altura total maior que os edifícios vizinhos, construídos nos séculos XVIII e XIX. Com o objetivo de ocupar a frente do lote, de modo a recuperar a continuidade do alinhamento do casario, na segunda metade dos anos 1990 o IPAC[111] realizou uma intervenção no imóvel que ocupava o recuo, diminuía a diferença de altura escalonando os últimos pavimentos e

[111] O IPAC, Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, é o órgão estadual de preservação do patrimônio cultural.

criava uma nova fachada totalmente em vidro fume. Embora o IPHAN tenha se colocado contra esta proposta, a obra acabou sendo concluída à sua revelia e hoje o edifício é uma anti-referência no que se refere a intervenções em contextos históricos.

Figura 487:
Vista geral do casario voltado para a Praça da Sé em Salvador, destacando o Edifício "Microondas"
(foto realizada por João Legal Leal, out./2004)

Esta, porém, é a mesma acusação que sofre o projeto de Lelé para a Prefeitura Municipal de Salvador. Porém, no caso da Prefeitura, trata-se indiscutivelmente de uma arquitetura de qualidade, seja pelos seus aspectos técnicos, seja pelo seu valor estético, ainda que possa ser discutida a sua inadequação ao contexto. No caso do Edifício "Microondas", trata-se de uma arquitetura de péssima qualidade, uma versão subdesenvolvida da arquitetura *high-tech* dos países centrais, realizada com uma série de limitações técnicas, orçamentárias e até mesmo de senso estético. Cenário agravado quando se tem em consideração que o projeto foi contratado por um órgão do Governo do Estado da Bahia e, portanto, pago com dinheiro público.

3.5.3 Arquitetura de Contraste no Tratamento das Superfícies

Corresponde àquela arquitetura de contraste mais sutil, atuando em consonância com as preexistências em seus diversos aspectos, exceto no que se refere às características das superfícies-limite do edifício – as fachadas externas –, como os materiais de acabamento, em particular as suas cores. Em geral, os ritmos dos elementos da fachada também são reintepretados na nova arquitetura. Estas intervenções estão no limite entre as intervenções contextualizadas e aquelas de contraste.

Figura 488 (à esq.): Vista geral do edifício na Schützenmattstrasse em Basiléia com as esquadrias fechadas (fonte: MACK, 1997)

Figura 489 (à dir.): Vista geral do edifício na Schützenmattstrasse em Basiléia com as esquadrias abertas (fonte: MACK, 1997)

No **edifício na Schützenmattstrasse** (1984-93)[112] , em Basiléia (Suíça) os arquitetos Jacques Herzog e Pierre De Meuron desenvolveram uma solução de fachada que foi posteriormente reutilizada, com alterações e adaptações, em outros projetos em contextos semelhantes, como os **edifícios de apartamentos na Rue des Suisses**[113], em Paris (1996-2000), e no **Centro Comercial Cinco Pátios**[114] (1994-2003) em Munique, Alemanha.

[112] Cf. Ficha SUÍ 001.
[113] Cf. Ficha FRA 025.
[114] Cf. Ficha ALE 029.

Figuras 490 e 491 (à esq. e à dir.): Vista geral e vista em detalhe das esquadrias do edifício de apartamentos na Rue des Suisses em Paris (fonte: EL CROQUIS, 2002a)

Figuras 492 e 493 (à esq. e à dir.): Vistas do Centro Comercial Cinco Pátios em Munique (fonte: EL CROQUIS, 2002a)

Tratam-se todos os três exemplos de novas construções inseridas em quarteirões consolidados e que dão continuidade ao alinhamento e à altura das fachadas das construções vizinhas. Nestes projetos, a solução de fachada empregada pelos arquitetos consiste em painéis móveis de alumínio corrugado e perfurado, pintados de cinza, que ocupam toda a fachada e se fixam nas lajes – também pintadas de cinza.

A mobilidade dos painéis permite que a fachada se modifique continuamente, a depender da posição de cada um dos painéis. Embora não seja buscado qualquer tipo de consonância do ponto de vista cromático ou da textura da fachada - uma vez que em todos os três exemplos os edifícios vizinhos têm suas fachadas pintadas de branco, ocre ou bege –, o seu ritmo horizontal, definido pelas lajes aparentes, e vertical, marcada por cada um dos painéis móveis, termina por dialogar de maneira bastante

sutil com as construções do entorno:

> Nossos dois edifícios de apartamentos, na Rue des Suisses e na Rue Jonquoy, se adaptam a essas fachadas típicas dos quarteirões residenciais de muitos distritos de Paris. As linhas verticais caracterizam o desenho global das fachadas relativamente homogêneas dos edifícios vizinhos. [...] As persianas dobráveis podem ser colocadas de maneira individual pelos ocupantes, de forma que, apesar da pretensa homogeneidade das fachadas, a impressão global de sua aparência pode variar bastante. (Jacques Herzog & Pierre De Meuron *apud* EL CROQUIS, 2002a: 100)

Em Barcelona, alguns projetos recentes de edifícios de apartamentos no Eixample são realizados de maneira análoga, ainda que distintos em termos de desenho e de soluções técnicas, como o edifício projetado por Carlos Ferrater na **Carrer de Balmes, nº 145** (2003), caracterizado pelos painéis deslizantes de cor cinza superpostos à fachada em vidro e venezianas de madeira, e o edifício realizado pelo arquiteto Felipe Pich-Aguilera na **Carrer de Pau Claris, nº 99** (2004), embora neste caso o resultado seja questionável devido à textura aplicada nos painéis fixos da fachada.

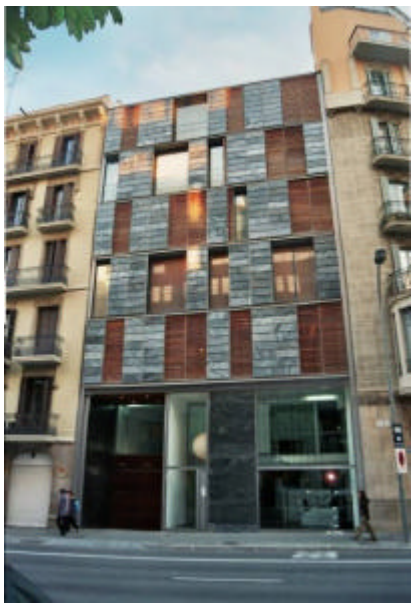


Figura 494:
Vista geral do edifício localizado na Carrer de Balmes nº 145, em Barcelona
(fonte: www.epdlp.com)

Figura 495:
Vista geral do edifício localizado na Carrer de Pau Claris nº 99, em Barcelona
(fonte: www.epdlp.com)

Mais bem sucedido é, certamente, Dominique Perrault no edifício dos **Arquivos**

Departamentais de Mayenne[115] (1989-93), cujos painéis de madeira e aço utilizados nas fachadas da ampliação repetem o ritmo das aberturas do edifício original. De fato, quando evita as formas curvas e o uso exacerbado da transparência possibilitada pelo vidro, a obra realizada por Perrault em contextos históricos possui características interessantes, como no caso das duas intervenções realizadas por ele no centro histórico de Innsbruck, na Áustria: o **edifício da Anichstrasse**[116] (2001-03) – apesar da "segunda pele" criada com a imensa tela metálica amarela que cobre quase que totalmente a fachada – e, principalmente, a **Prefeitura de Innsbruck**[117] (1996-2002).

Figura 496 (à dir.): Vista geral do edifício dos Arquivos Departamentais de Mayenne em Laval (fonte: EL CROQUIS, 2001)

Figura 497 (embaixo, à dir.): Vista geral do edifício de uso misto na Anichstrasse em Innsbruck (fonte: www.perraultarchitecte.com)

Figura 498 (abaixo): Vista geral do hotel anexo à Prefeitura de Innsbruck (fonte: www.the-penz.com)

[115] Cf. Ficha FRA 016.
[116] Cf. Ficha AUS 012.
[117] Cf. Ficha AUS 009.

As fachadas da Prefeitura de Innsbruck e do hotel anexo, embora sejam totalmente constituídas por painéis verticais de vidro de dimensões regulares, conseguem estabelecer uma consonância de ritmo com as aberturas verticais das edificações vizinhas, reforçada pela utilização de diversos acabamentos: os painéis ora são deixados transparentes, ora são pintados de branco e em outros momentos recebem telas metálicas fixas que dão uma sensação ainda maior de movimento aos frontispícios das novas edificações:

> O projeto reúne e organiza as diversas arquiteturas, como uma sedimentação de traçados que dão testemunho de cada uma das épocas. A identidade reside na eleição dos materiais e da linguagem arquitetônica empregados. O vidro constitui o material de referência, transparente ou branco, translúcido ou colorido. As esquadrias são pretas – grossas ou finas, dependendo se são fixas ou pivotantes. [...] Os edifícios se revestem com telas metálicas, proteções solares ou proteções visuais. Este material agrega outros brilhos, outros tipos de luz, em uma palavra: outra complexidade. Esta complexidade cria uma arquitetura moderna híbrida, como o cliente, como a história do lugar e como nossa cultura européia – mescla de abstração e figuração, comércio e política, cultura e lazer. (Dominique Perrault *apud* EL CROQUIS, 2001: 138).

Na Holanda, as intervenções realizadas a partir de preexistências arquitetônicas por Aldo van Eyck se caracterizam pelo contraste cromático. Na **Hubertushuis**[118] em Amsterdã (1973-81), a repetição da volumetria e do ritmo das aberturas dos edifícios preexistentes, feita por van Eyck no novo anexo, tem seu contraponto na utilização predominante do azul, com elementos arquitetônicos pintados com outras cores destoantes (amarelo, verde, vermelho). Essa composição multicolorida contrasta intensamente com o branco que domina toda a fachada das antigas edificações vizinhas.

Situação semelhante ocorre no **Tribunal de Audiências da Holanda**[119], em Haia (1992-97), uma construção do século XVIII na rua mais nobre da cidade em cujo anexo o arquiteto emula as curvas da abside de uma igreja vizinha do século XIV. O gabarito das construções históricas do entorno também é respeitado; entretanto, o azul e cinza

[118] Cf. Ficha HOL 001.
[119] Cf. Ficha HOL 007.

predominantes nas fachadas do anexo – caracterizado ainda pelos detalhes em cerâmicas em diversas cores – dificultam a harmonização com as construções mais antigas, erguidas em tijolo marrom.

Figura 499:
Vista geral do Hubertushuis em Amsterdã: edifício preexistente (à dir.) e novo anexo (à esq.)
(fonte: LIGTELIJN, 1999)

Figura 500:
Vista do Tribunal de Audiências da Holanda em Haia e da vizinha igreja medieval
(fonte: LIGTELIJN, 1999)

Na **Embaixada da Dinamarca em Londres**[120] (1969-78), Arne Jacobsen reinterpreta a arquitetura do entorno – exceto pelas dimensões em planta, destoantes do parcelamento daquele trecho urbano, os demais aspectos dos sobrados vizinhos são mimetizados: o gabarito, os alinhamentos, a clássica divisão das fachadas em embasamento, corpo e coroamento com tratamentos distintos, e até mesmo as proporções das aberturas. Na nova construção realizada por Jacobsen, contudo, o cinza utilizado nas paredes de concreto autoportantes e nos perfis metálicos da estrutura complementar contrastam com o vermelho tijolo das edificações preexistentes.

Figura 501 (à esq.):
Vista geral da Embaixada da Dinamarca em Londres
(fonte: www.bluffton.edu)

Figura 502 (à dir.):
Vista da entrada da Embaixada da Dinamarca em Londres
(fonte: www.bluffton.edu)

[120] Cf. Ficha GBR 002.

Abordagem semelhante encontramos na obra de um outro arquiteto nórdico, da mesma geração de Jacobsen. Na ampliação do **edifício-sede do Banco Nórdico em Helsinque** (1969-65)[121], Alvar Aalto cria um edifício que procura fazer a transição entre os dois edifícios vizinhos, de épocas, estilos e alturas distintos, respeitando os alinhamentos existentes, reinterpretando o ritmo das fachadas do entorno e propondo um volume escalonado que articula as duas construções vizinhas: o edifício original do banco, com oito pavimentos e construído nos anos 1930, e o edifício de apenas três pavimentos, datado de 1837. Entretanto, a fachada do edifício desenhado por Aalto é marcada pelo reticulado quadrado e pelo revestimento em latão, criando uma dissonância cromática com os seus vizinhos.

Figura 503:
Vista geral do edifício-sede do Banco Nórdico em Helsinque
(fonte: FLEIG, 1994)

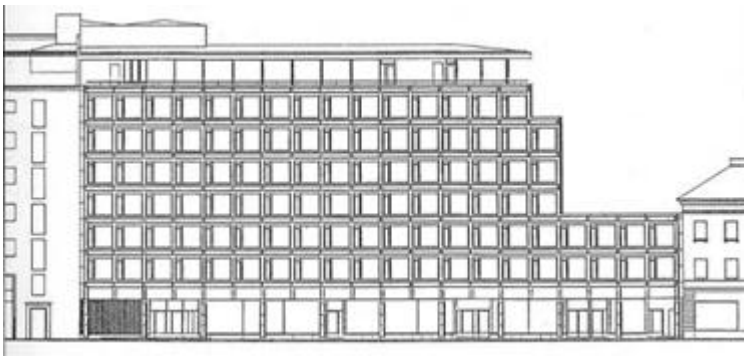


Figura 504:
Fachada do edifício-sede do Banco Nórdico em Helsinque
(fonte: SCHILDT, 1996)

Contudo, esta abordagem está presente não somente na arquitetura dos mestres do Movimento Moderno, como Aalto e Jacobsen, ou dos defensores de uma elegante arquitetura realizada em aço e vidro, como Herzog & De Meuron e Dominique Perrault. Até mesmo projetos ligados à chamada *arquitetura pós-moderna* podem realizar contrastes deste tipo.

Estamos nos referindo à **Galeria Comercial Paseo del Caminante**[122] em Córdoba, Argentina, projeto de Miguel Angel Roca realizado entre 1984 e 1987. Situado entre a Igreja de Santo Domingo (século XVIII) e o Museu Genaro Pérez (edifício eclético do século XIX), o edifício de Roca copia, em escala reduzida, a torre cilíndrica do Museu

[121] Cf. Ficha FIN 004.
[122] Cf. Ficha ARG 004.

na esquina oposta a ele e propõe diversas outras torres que remetem à volumetria da igreja. O contraste ocorre porque, em um contexto de cores neutras, a nova galeria comercial é pintada de rosa e azul – não por acaso as mesmas cores utilizadas por James Stirling, um outro arquiteto pós-moderno, em uma intervenção da mesma época[123]:

> A cor rosa antigo termina por trazer memórias de outros edifícios, o Paseo de las Artes, a igreja convento de Las Teresas, o colégio de Monserrat, as ruínas das estâncias coloniais e nossas habitações populares querendo intermediar o doméstico e o público monumental, o popular e o culto. Assim a cor identifica, exalta o lugar ao mesmo tempo em que o vincula a um contexto cultural cordobês mais amplo. (ROCA, 1988: 188).

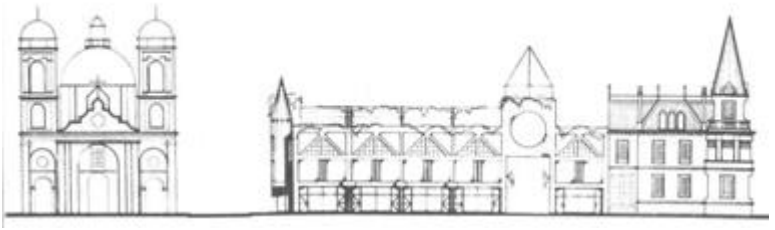


Figura 505 (acima):
Fachada da Galeria Comercial Paseo del Caminante em Córdoba e dos edifícios que a ladeiam: Igreja de Santo Domingo (esq.) e Museu Genaro Pérez (dir.)
(fonte: ROCA, 1988)

Figura 506 (à esq.):
Vista aérea da Galeria Comercial Paseo del Caminante em Córdoba, com a Igreja de Santo Domingo em 2º plano
(fonte: ROCA, 1988)

No Brasil, uma intervenção bastante recente desta abordagem é o **Memorial da Imigração Japonesa**[124] (1999-2000), na cidade de Registro, no interior do estado de São Paulo. Neste projeto, os sócios da Brasil Arquitetura, Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci, antigos colaboradores de Lina Bo Bardi, adaptaram um antigo conjunto de armazéns tombado em um espaço de uso misto, abrigando espaços expositivos e um centro de capacitação de professores da rede estadual de ensino, e construíram um novo volume para abrigar o auditório, de dimensões próximas às dos armazéns

[123] Estamos nos referindo ao Centro Cientifico de Pesquisas Sociais de Berlim, já abordado neste trabalho – cf. Ficha ALE 010.
[124] Cf. Ficha BRA 055.

preexistentes, porém totalmente pintado de branco, o que estabelece um contraste com o tijolo aparente que caracteriza os armazéns existentes. Da mesma forma, é agregada a um dos galpões preexistente uma torre de elevador construída em estrutura metálica e pintada de vermelho.

Figura 507:
Vista aérea do Memorial da Imigração Japonesa em Registro
(fonte: SEGRE, 2003)

Figura 508:
Vista da torre de elevador anexada a um dos galpões existentes no Memorial da Imigração Japonesa em Registro
(fonte: SEGRE, 2003)

3.5.4 Arquitetura Contextualista

Esta abordagem corresponde àquelas intervenções que, em lugar de simplesmente atuar em contraste com as preexistências ou repetir de maneira literal e anacrônica os seus diversos aspectos formais, buscam reinterpretá-los de maneira criativa e moderna. A palavra-chave aqui é mimese, não no sentido de imitação, mas no sentido de uma reprodução criativa, de uma re-criação.[125]

Pode-se dizer que estas intervenções, além de buscarem referências tipo-morfológicas nas preexistências, remetem também – ainda que abstratamente – à sua macicez e possuem proporções de cheios e vazios próximas àquelas da arquitetura do entorno, ainda que com desenhos e formas diversos. Além disso, nestas novas arquiteturas são utilizados materiais semelhantes aos das construções vizinhas ou, pelo menos, de mesma densidade e cor.

[125] "mimese ***s.f.*** [...] recriação, na obra literária, da realidade, a partir dos preceitos platônicos, segundo os quais o artista, ao dar forma à matéria, imita o mundo das Idéias [...]" (HOUAISS *et al.*, 2001: 1924).

A arquitetura moderna tem sido frequentemente acusada, pela sua historiografia, de não levar em consideração as preexistências do contexto em que ocorre. Ainda que esta afirmação não seja totalmente verdadeira pois, como veremos mais adiante, arquitetos ligados ao movimento moderno como Asplund, Jacobsen e Aalto tenham realizado intervenções contextualistas desde pelo menos a década de 1930, pode-se efetivamente dizer que a maior parte das intervenções modernistas em contexto preexistentes realizadas até os anos 1950 tenha sido realizada com predominância do contraste e da dissonância. Apenas a partir do segundo pós-guerra, ocorrerá a difusão da arquitetura contextualizada em outros países, o que aparentemente se deve, em grande parte, a um grupo de arquitetos do norte da Itália liderados por Ernesto Nathan Rogers.

Já vimos que muitas das intervenções realizadas por Rogers com seus companheiros do escritório BPR não podem nem mesmo ser consideradas como contextualizadas[126]. Entretanto, o arquiteto milanês foi o principal responsável, através dos editoriais escritos para a revista *Casabella Continuità*[127] entre as décadas de 1950 e 1960, pela adequação da nova arquitetura às "preexistências ambientais" – se reportando, assim, ainda que indiretamente, ao conceito giovannoniano de ambiente.

O próprio Rogers reconhece, no editorial da edição da *Casabella Continuità* de março de 1955 que, até aquele momento a produção da arquitetura moderna, salvo algumas exceções, se caracterizava pelo desinteresse com relação aos contextos históricos em que ocorriam:

> As primeiras manifestações arquitetônicas do Movimento Moderno se limitavam a isolar os fenômenos e se mirou uma objetividade da expressão que representasse cada produto

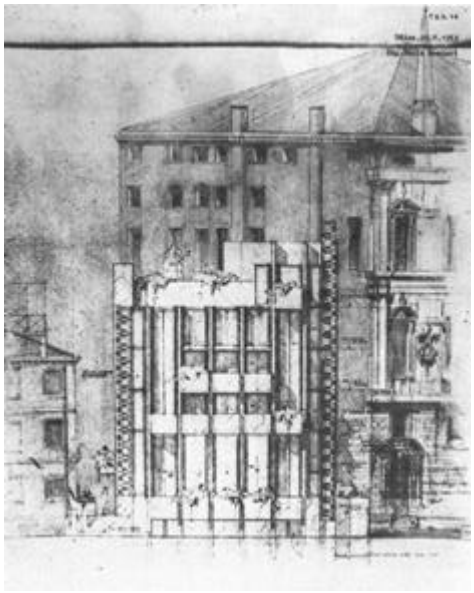
[126] Estamos nos referindo aos já citados **Edifício do Chase Manhattan Bank** em Milão (cf. Ficha ITA 019) e **Edifício da Hispano Olivetti** em Barcelona (cf. Ficha ESP 002), dentre outros.

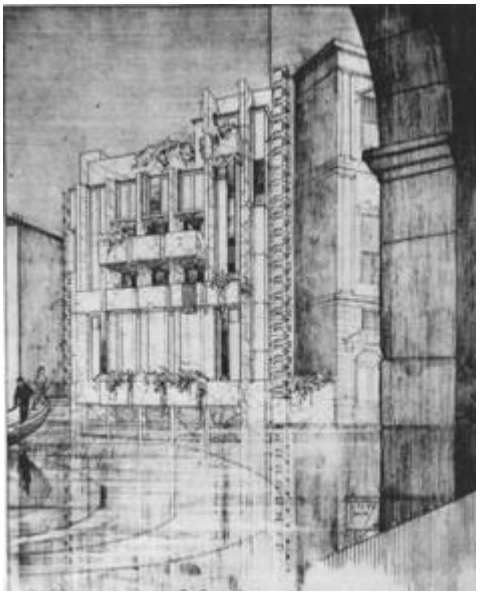
[127] A revista Casabella, fundada em 1928 em Milão, foi completamente reformulada em 1933, quando passou a ter como diretor Giuseppe Pagano e como redator chefe Edoardo Persico, dois dos principais defensores da arquitetura racionalista italiana. Após a guerra, em 1953, Ernesto N. Rogers assume a direção da revista, que passa a se chamar *Casabella Continuità*, em homenagem a Pagano e Persico e aos seus princípios racionalistas. Rogers dirige a revista até 1964 e, ao longo destes doze anos, atuam como colaboradores do periódico alguns dos principais nomes da arquitetura italiana da segunda metade do século XX, como Aldo Rossi, Vittorio Gregotti, Giancarlo De Carlo e Gae Aulenti. O comitê de redação, por sua vez, era formando pelos principais nomes da geração anterior, aquela do próprio Rogers: Giulio Carlo Argan, Píer Luigi Nervi, Ludovico Quaroni e Giuseppe Samonà.

> artístico em si próprio, nos limites autônomos da sua própria individualidade. Até mesmo F.L. Wright e Le Corbusier, mais sensíveis às sugestões do 'ambiente natural' (o primeiro buscando confundir-se nele, segundo o gosto romântico; o outro opondo-se a ele, segundo uma concepção clássica), não tiveram, por muito tempo, nem oportunidade, nem desejo, nem, portanto, consciência, das relações possíveis com uma 'ambiente cultural'. (ROGERS, 1997c: 280).

Entretanto, Rogers identifica no projeto não executado de Frank Lloyd Wright para o **Masieri Memorial em Veneza**[128] (1951-54) um exemplo de arquitetura vinculada à tradição cultural específica em que ocorre:

> Pode-se dizer que o problema da continuidade histórica (ou seja, da consciente historicização dos fenômenos modernos em respeito àqueles do passado e ainda permanentes na nossa vida) é uma aquisição bastante recente do pensamento arquitetônico: sintomáticas da evolução dos dois mestres citados são, por exemplo, a Casa Masieri em Veneza do primeiro e o conjunto arquitetônico no Punjab do segundo, onde ambos tentaram adequar-se à tradição cultural específica nos diversos campos das suas novas operações artísticas. (*ibid.*: 280-282).





Figuras 509 e 510: Desenhos de Frank Lloyd Wright para fachada principal do Masieri Memorial em Veneza (fontes: DELLA ROVERE, 1985a; ROGERS, 1997d)

Apesar de não haver sido executado, vale à pena nos determos momentaneamente no projeto de Wright para o Maseiri Memorial, devido à longa e polêmica discussão por ele suscitada. Ainda antes de ser publicado na Itália pela revista *Metron*, em 1954, dois

[128] Cf. Ficha ITA 005.

grupos já se definiam claramente: dentre os contrários ao projeto, que preconizam a intocabilidade da paisagem histórica veneziana, estão personalidades do porte ede Antonio Cederna e de Ludovico Quaroni; defensores do projeto são, por sua vez, os não menos notáveis Bruno Zevi, Roberto Pane, Carlo Ludovico Ragghianti, Ernesto N. Rogers e Sergio Bettini (DELLA ROVERE, 1985: 272).

Os contrários ao projeto o acusam por acreditarem que qualquer arquitetura moderna no Canal Grande de Veneza acabaria com a sua homogeneidade – ignorando que o canal foi construído ao longo de muitos séculos e em muitas linguagens, não sendo em nada homogêneo – e até mesmo por defenderem que apenas um arquiteto veneziano estaria apto a construir em Veneza – desconsiderando que nem mesmo Andréa Palladio nem Jacopo Sansovino eram venezianos.

Giuseppe Mazzariol, em artigo escrito mais de trinta anos após a querela, considera o "rigor" utilizado contra a obra wrightiana incoerente com a permissividade com que o Município atuara desde o fim da Segunda Guerra Mundial em Veneza:

> Em 1953, quando Wright apresentou o projeto para a Fundação Masieri no Canal Grande, a Comissão Edilícia da Prefeitura de Veneza havia aprovado, a partir do imediato pós-guerra, edifícios como o [Hotel] Bauer [...], em contraste violento e desmotivadamente polêmico do paramento luxuoso e sugestivo da igreja de San Moisè, no vazio precioso da praça [...].
>
> [...] O projeto [de Wright] é de uma extrema simplicidade e pretende repropor toda uma série de reflexões crítico-interpretativas dos fundamentais módulos lingüísticos dos quais se constitui a cidade, como Sergio Bettini explicou, naquele momento, em um memorável ensaio surgido na revista 'Metron'. A elegante modenatura de toda a fachada, o uso do vidro como material privilegiado, a sábia relação dos níveis dos diversos pavimentos conferiam ao projeto uma alta qualidade expressiva, resgatando circunstancialmente, para além do seu caráter de arquitetura do século XX erroneamente entendida como moderna, e do qual alguns exemplos não faltavam em Veneza e até mesmo na imediata vizinhança da obra em questão, lemas lingüísticos de origem vienense que perfeitamente concordavam com uma tradição cultural veneziana de rara e gentil elegância florescente nas primeiras décadas do século [...] (MAZZARIOL, 1987, p. 270).

Rogers, defensor de primeira hora do direito de Wright de construir em Veneza, escreve na edição de maio/junho de 1954 da revista Casabella Continuità um memorável

editorial, intitulado *Polêmica por uma Polêmica* na qual afirma que “é melhor uma obra de Wright a mais, com o risco de ver surgir em compensação também um outro Hotel Bauer mais tolo que o primeiro, do que ser obrigado a aceitar um único Bauer [...], tendo condenado Wright” (ROGERS, 1997d: 119).

Apaixonadamente, Rogers se colocará contra aqueles que querem mumificar Veneza, asseverando que “é preciso admitir que o historicismo é válido somente para o passado e o congela e nos embalsama. Veneza é uma cidade viva, uma das mais vivas do mundo, gostaria de dizer uma das mais modernas. De maneira que a idéia de uma Veneza intocável é abstrata, como aquela de certos pais que não gostariam que os filhos se perdessem crescendo” (*ibid.*: 119). E conclui brilhantemente seu ensaio:

> Para Veneza não há qualquer perigo: não é um museu de obras-primas: vale pelas sua milagrosa atmosfera; o caráter de Veneza, como aquele de cada fenômeno historicamente vivo e concreto, é o resultado de uma vasta vibrante composição entre as coordenadas do tempo e aquelas do espaço; cada objeto se define, mais do que em si próprio, através do jogo de relações que estabelece como os outros; se assim não fosse, o gótico poderia significar uma desafinação com as construções do século XVI e os tugúrios seriam sufocados pelos palácios de mármore. Enquanto, pelo contrário, todos participam do grande concerto: também a casa de Wright agregará a sua voz; que se comece a dar o ostracismo aos mercadores do templo e sempre se conceda ao poeta liberdade de expressão (ROGERS, 1997d: 120).

Para Rogers, o problema dos arquitetos ao intervir em contextos culturais consolidados era não conseguirem encontrar o caminho intermediário daqueles capazes de construir edifícios modernos sem entrar em choque com o ambiente urbano, configurando um cenário caracterizado pelo entre *conservadores* e *inovadores*:

> Uma vez que cada arquitetura tende a ser, por definição, uma obra de arte e cada obra de arte é, por definição, um ato original, qual é o limite que um artista não deve ultrapassar para que a sua criação não saia – por assim dizer – das margens reais e se insira organicamente na situação espaço-temporal dada? A luta entre conservadores e inovadores é sempre com relação à valorização prática deste dilema teórico. A confusão nas discussões se deve, mais do que ao limite das congeniais atitudes de cada um, ao fato de que uns e outros não entendem o verdadeiro significado dos termos da controvérsia.

> Muitos, dentre aqueles que se crêem inovadores, têm em comum com os assim chamados conservadores o problema de que ambos partem de preconceitos formais considerando que o novo e o velho se oponham ao invés de representarem a dialética continuidade do processo histórico; tanto uns quanto os outros se limitam, exatamente, à idolatria por certos estilos congelados em algumas aparências e não são capazes de penetrar as essências plenas de inexauríveis energias. Pretender construir em um certo 'estilo moderno' a priori é tão absurdo quanto impor como tabu o respeito pelos estilos passados.
>
> Quem confronta, hoje, um problema criativo deve inserir o próprio pensamento na realidade objetiva que, de quando em vez, se apresenta à sua interpretação, por isso não desenhará uma construção em Milão igual àquela que teria estudado para o Brasil, mas pelo contrário, em cada rua de Milão, buscará construir um edifício apropriado aos motivos circundantes. (ROGERS, 1997c: 279-280).

No famoso editorial de setembro de 1954, intitulado *La responsabilità verso la tradizione*, em que, pela primeira vez, defendera uma arquitetura moderna que reinterpretasse criticamente as *preexistências ambientais*, Rogers já havia apresentado alguns exemplos de edifícios recentemente realizados na Itália e na Escandinávia por arquitetos ligados ao Movimento Moderno, nos quais era perceptível a preocupação em integrá-los ao contexto no qual se inseriam sem, contudo, abdicarem de ser obras francamente modernas, realizadas com linguagem, materiais e técnicas construtivas contemporâneos:

> Estas arquiteturas contemporâneas interpretam as preexistências ambientais criticamente; mesmo quando reconhecem mais ou menos certos valores figurativos, jamais trazem a sua linguagem específica, imitando-a. É o modo mais fecundo de continuar a tradição na modernidade (ROGERS, 1997b: 274).

Dentre os edifícios italianos citados por Rogers, estão a **Bolsa de Valores de Pistóia**[129], de Giovanni Michelucci, e o **edifício de escritórios INA em Parma**[130], de Franco Albini. Dentre aqueles dos países nórdicos, estão o **Edifício Rautatalo em Helsinque**[131], projeto de Alvar Aalto, e a menos recente **Prefeitura de Goteburgo**[132] na Suécia, de Erik Gunnar Asplund[133].

[129] Cf. Ficha ITA 016.
[130] Cf. Ficha ITA 004.
[131] Cf. Ficha FIN 002.

Figura 511 (à esq.): Vista geral da Bolsa de Valores de Pistóia (fonte: GREGOTTI, 1969)

Figura 512 (à dir.): Vista geral do edifício de escritórios INA em Parma (fonte: GREGOTTI, 1969)

Figura 513 (à esq.): Vista geral do Edifício Rautatalo em Helsinque (fonte: FLEIG, 1994)

Figura 514 (à dir.): Vista geral da Prefeitura de Goteburgo (fonte: GRACIA, 1992)

Embora não sejam citados por Rogers, não podemos deixar de mencionar alguns projetos realizados nos anos 1930 em Copenhague por Arne Jacobsen, particularmente o **edifício Stelling Hus**[134] (1934-38). Este projeto, fortemente influenciado por Asplund, suscitou uma grande polêmica e muitas críticas, inclusive artigos publicados que exigiam que o arquiteto fosse proibido de voltar a construir (CORAL, 1989: 152).

[132] Cf. Ficha SUE 001.

[133] Os outros projetos italianos citados por Rogers no editorial em questão são um edifício de uso misto de Giuseppe Samonà em Treviso (1950) e um edifício de apartamentos desenhado pelo próprio Rogers com seus parceiros do BPR na via Borgonuovo em Milão (1946-47) . Rogers apresenta ainda o salão dos sindicatos em Lynköping, na Suécia, projetado por Sven Markelius (1953), e a Prefeitura de Säynätsalo, na Finlândia (1947-52), desenhada por Alvar Aalto, como exemplos de arquitetura ambientada (ROGERS, 1997b: 274-276).

[134] Cf. Ficha DIN 002.

Seguindo a clássica divisão em embasamento, corpo e coroamento – que Jacobsen retomaria, como vimos, mais de três décadas depois na **Embaixada da Dinamarca em Londres**[135] –, o arquiteto trata de formas distintas o térreo com pé direito duplo, que abriga espaços comerciais, o trecho maior da fachada, com janelas quadradas, e a platibanda de arremate superior. Toda a fachada é revestida com peças cerâmicas verde-claras.

O Stelling Hus tem claramente como objetivo o diálogo com as demais edificações voltadas para a Praça G1 Torv, repetindo o gabarito do edifício vizinho e retomando as proporções das janelas do edifício localizado na esquina defronte. O acesso no pavimento térreo se encontra na curva da esquina, e o contraste que poderia existir entre a nova construção e a sua outra vizinha, de menor altura, foi atenuado através de um recuo no trecho final do novo edifício, que deixa aparente um trecho de sua fachada lateral, e também através da criação de três pequenas varandas que conectam essas duas construções.

Figuras 515 e 516 (à esq. e à dir.):
Vistas do Edifício Stelling Hus
em Copenhague
(fonte: CORAL, 1989)

Figura 517 (à esq.):
Desenho de Arne Jacobsen para o Edifício Stelling Hus em Copenhague
(fonte: CORAL, 1989)

[135] Cf. Ficha GBR 002.

Também Alvar Aalto realizou, posteriormente, diversos projetos que podemos considerar contextualistas. O **edifício-sede da Sociedade Enso-Gutzeit em Helsinque**[136] (1959-62) é um exemplo. Localizado no centro histórico da capital finlandesa, o edifício desenhado por Aalto foi projetado através de desenhos panorâmicos da zona e recebeu nas suas fachadas um revestimento em mármore branco, visando mimetizá-lo no ambiente circundante, formado por construções neoclássicas brancas. As fachadas possuem, como em outros projetos de Aalto, aberturas quadradas organizadas de maneira regular e simétrica, buscando uma relação de ritmo com a fenestração das preexistências vizinhas, embora com proporções distintas.

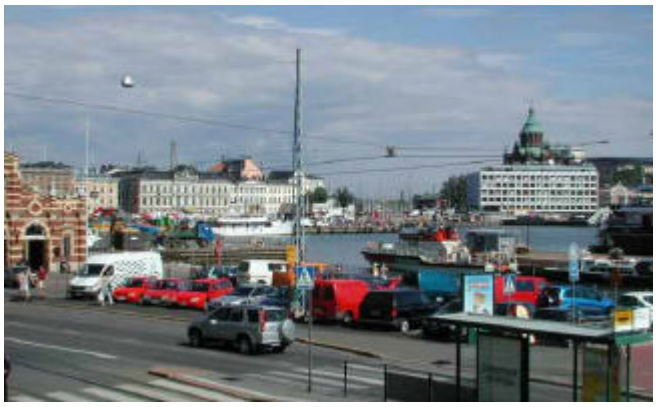


Figura 518:
Vista geral do centro histórico de Helsinque, com o Palácio Presidencial no centro e o edifício-sede da Sociedade Enso-Gutzeit à direita
(fonte: www.kolumbus.fi)

Figura 519:
Vista do edifício-sede da Sociedade Enso-Gutzeit, com a Catedral Ortodoxa Russa de Helsinque ao fundo
(fonte: FLEIG, 1971)

Voltando ao papel de Rogers no cenário arquitetônico do imediato pós-guerra,é importante assinalar que, à medida que a abordagem contextualista era divulgada na revista *Casabella Continuità* através da publicação de projetos de jovens arquitetos italianos realizados em contextos históricos, surgirão diversos adversários, propiciando assim um dos mais ricos debates do período.

A partir de 1959, a polêmica se amplia, quando a publicação de diversos projetos da arquitetura *neoliberty*[137] italiana na revista *Casabella* (ROGERS, 1957) provoca a

[136] Cf. Ficha FIN 003.
[137] Segundo Nikolaus Pevsner (PEVSNER *et* allii, 1981: 459), o *neoliberty* foi um "movimento de reação ao Racionalismo surgido na Itália nos anos 50, com referências mais ou menos explícitas ao *Liberty*

reação do crítico de arquitetura inglês Reyner Banham, em um artigo publicado na revista londrina *Architectural Review*, intitulado *The Italian Retreat from Modern Movement* – "A Retirada Italiana do Movimento Moderno" (BANHAM, 1959).

Neste artigo, que deu uma dimensão internacional ao debate antes limitado à Itália, Banham acusa os arquitetos *neoliberty* de serem declaradamente historicistas, e portanto, de traírem os princípios progressistas da modernidade. Um entusiasta das novas tecnologias e das suas manifestações estilísticas como parte do espírito moderno, Banham é chamado em seguida por Rogers, no título de um irônico editorial da Casabella, de "defensor de geladeiras" (ROGERS, 1959).

Embora, como veremos mais adiante, a arquitetura italiana a partir dos anos 1960 e principalmente dos anos 1970 tenha de fato adotado muitas vezes uma abordagem historicista, é possível encontrar inúmeros exemplos de novos edifícios realizados nos centros históricos italianos, até os dias de hoje, que perpetuam essa arquitetura moderna ambientada.

Mesmo arquitetos da primeira geração da arquitetura moderna italiana – a mesma de Rogers –, como Giovanni Michelucci, Franco Albini e Carlo Scarpa[138], passaram a buscar, a partir dos anos 1950, uma arquitetura moderna que construísse relações de mimese criativa com as preexistências ambientais. É o caso de obras como a **Loja de Departamentos La Rinascente em Roma[139]** (1957-61), de Albini, o **Banco Popular de Verona[140]** (1972-81), de Scarpa, ou a **Caixa Econômica de Pistóia e Pescia**[141] (1957-

---

[nome com o qual o estilo *art nouveau* ficou conhecido na Itália]. Forem expoentes em Turim Gabetti e outros ("Bottega di Erasmo", livraria, 1953-56); em outras cidades, principalmente Milão e Novara, V. Gregotti, Canella, A. Rossi, G. Aulenti. O movimento é apoiado pela revista "Casabella Continuità", dirigida por E.N. Rogers". Neste período, os estudos dos primórdios da arquitetura moderna – anterior à afirmação do *International Style* – estão em voga, e Canella publica ensaios sobre as obras da Escola de Amsterdam e de W.M. Dudok (atuantes nas primeiras décadas do século XX), enquanto Aldo Rossi e Gregotti analisam a obra de Alessandro Antonelli, autor de um dos mais importantes edifícios de Turim: a Mole Antonelliana, erguida entre 1863 e 1888 (TAFURI, 2001: 75).

[138] Giovanni Michelucci nasceu em 1891, Franco Albini em 1905, Carlo Scarpa em 1906 e Ernesto N. Rogers em 1909. Apenas como referência, Le Corbusier nasceu em 1887, Lúcio Costa em 1902 e Oscar Niemeyer em 1907.

[139] Cf. Ficha ITA 012.

[140] Cf. Ficha ITA 022.

[141] Cf. Ficha ITA 016.

65), construída segundo projeto de Michelucci no mesmo local da Bolsa de Valores supracitada.

Figura 520:
Vista geral da Loja de Departamentos La Rinascente em Roma
(fonte: LEET, 1990)

Figura 521:
Vista geral da Caixa Econômica de Pistóia e Pescia em Pistóia
(fonte: www.regione.toscana.it)

Figura 522:
Vista geral do Banco Popular de Verona (foto realizada pelo autor, out./2004)

Realizar uma arquitetura contextualista significa atuar no limite entre o contraste e a submissão, sob o risco de pender demasiadamente para um lado ou para outro – e cada uma destas obras, à sua maneira, é capaz de reinterpretar criticamente e em linguagem moderna os diversos aspectos formais das preexistências do entorno.

O Banco de Scarpa, por exemplo, se referencia e reverencia os *palazzi* circunstantes na medida em que tem sua fachada dividida em três estratos, tratados diversamente, partindo de um maciço e denso embasamento para um coroamento totalmente em aço e vidro; reinterpreta as edificações voltadas para Piazza Nogara na medida em que apresenta uma fenestração que, embora com formas exógenas ao contexto – círculos e quadrados – e dimensões variáveis mantém a escala e o ritmo do conjunto.

Da mesma forma, a cor do reboco *cocciopesto* – uma mescla de cal e pedaços de tijolo – e do mármore utilizado nos detalhes da fachada se aproximam das cores predominantes nas edificações vizinhas.

Outros edifícios construídos *ex*-novo em conjuntos históricos na Itália nas últimas décadas mantém essa tradição contextualista, como o **Conjunto de Apartamentos em**

via Sant'Agostino em Turim[142] (1980-84), projeto de Gabetti & Isola; ou o **edifício na via Santa Radegonda em Milão**[143] (1984), de Emilio Battisti.

Figuras 523 e 524 (à esq. e à dir.): Vistas do Conjunto de Apartamentos na via Sant'Agostino em Turim (fontes: IRACE, 1985; foto realizada pelo autor, mai./2000)

Figuras 525 e 526 (à esq. e à dir.): Vistas do edifício na via Santa Radegonda em Milão (fotos realizadas pelo autor, set./2004)

E mesmo nos dias atuais, uma intervenção como aquela realizada por Cino Zucchi na **antiga área Junghans em Veneza**[144] (1996-2002) deixa claro que é possível atuar em linguagem moderna, realizando edifícios contemporâneos e se utilizando de técnicas construtivas atuais sem que seja necessário realizar pastiches.

[142] Cf. Ficha ITA 023.
[143] Cf. Ficha ITA 024.
[144] Cf. Ficha ITA 031.

Figuras 527 a 529:
Vistas de três dos novos edifícios projetados por Cino Zucchi na antiga área industrial Junghans em Veneza – da esq. para dir.: edifícios "D", "G" e "B"
(fonte: www.zucchiarchitetti.com)

No caso do complexo e vasto projeto de Zucchi para a área Junghans, destaca-se o Edifício D, construído em substituição a um edifício existente do qual é conservada apenas a chaminé como testemunho do passado industrial. Nas fachadas, Zucchi se utiliza de materiais tradicionais (mármore branco no embasamento e nas molduras das janelas e reboco em tons acinzentados no restante da fachada), enquanto as aberturas são ordenadas nas fachadas de maneira assimétrica e irregular, em uma referência à arquitetura tradicional veneziana. Os detalhes e a linguagem do projeto, contudo, são inquestionavelmente modernos.

Também a Península Ibérica sofrerá grande influência da arquitetura desenvolvida no norte da Itália a partir dos anos 1950 e de algumas obras realizadas em contextos preexistentes por mestres escandinavos como Aalto, Jacobsen e Asplund.

Em Portugal, além de uma intervenção como o **Centro Cultural de Belém em Lisboa**[145] (1988-93), realizada por Manuel Salgado e Vittorio Gregotti – este último, um ex-colaborador da *Casabella Continuità* – destaca-se parte da produção da chamada "Escola do Porto", cujos principais representantes são Fernando Távora, Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura.

[145] Cf. Ficha POR 004.

Como afirma Domingos Tavares, diretor da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, a influência da arquitetura moderna revisionista desenvolvida na Itália e na Escandinávia sobre a Escola do Porto será mais definitiva que o dogmatismo do *International Style* ou da Bauhaus, por exemplo:

> [...] a Escola de Arquitetura estava a assumir-se como atenta a alguma crítica que se fez nos últimos congressos do CIAM. As movimentações nomeadamente de Giancarlo De Carlo e de alguns arquitetos italianos envolvidos no processo do neo-realismo e a atenção às realidades dos países marginais, o Alvar Aalto na Finlândia e os nórdicos em geral, são referentes que mostram uma coisa extremamente interessante. Que a arquitetura que nos chegava inicialmente como oriunda dos países mais desenvolvidos – França, Alemanha e Inglaterra – que seriam, digamos, os padrões iniciais, vai ser substituída por seus principais contestatários, nomeadamente italiano, nórdicos. (TAVARES, 2003: 28).

Tendo sido ainda jovem um dos coordenadores regionais do "Inquérito à Arquitectura Portuguesa", uma experiência pioneira que visava inventariar a arquitetura tradicional das diversas regiões de Portugal, Fernando Távora foi também o grande responsável pela consolidação da arquitetura moderna no norte de Portugal.

A realização do **Edifício Municipal e Biblioteca de Aveiro**[146] (1963-70) é interessante na medida em que se trata de uma arquitetura realizada para um uso de grande visibilidade urbana e que faz parte do projeto urbanístico realizado naquele mesmo momento por Távora para a Zona Histórica de Aveiro, dentro do Plano Geral de Urbanização desenvolvido por Robert Auzelle.

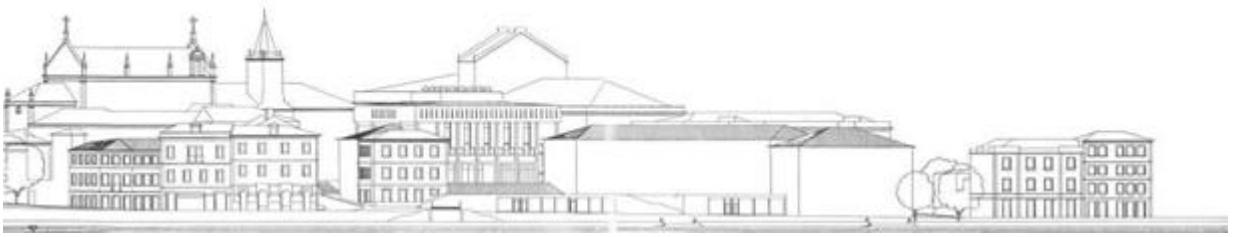


Figura 530:
Perfil urbano do plano de Aveiro, com o Edifício Municipal projetado por Fernando Távora no trecho central
(fonte: TRIGUEIROS, 1993)

[146] Cf. Ficha POR 001.

O programa de Auzelle previa a construção de um edifício-torre, “um farol dominando a horizontalidade da Ria” (*apud* TRIGUEIROS, 1993: 100) e o desenho urbano da Praça Municipal com os edifícios da Biblioteca e das Secretarias de Finanças e de Turismo. Enquanto o edifício-torre é projetado mas não construído, Távora projeta um único edifício que abriga a biblioteca e a prefeitura, além de espaços expositivos, e que é construído junto ao canal que caracteriza a cidade e na vizinhança imediata da Câmara Municipal, um edifício do século XVIII, e da Igreja da Misericórdia, do século XVII.

Figura 531:
Vista geral da Prefeitura Municipal e Biblioteca de Aveiro
(fonte: TRIGUEIROS, 1993)

Figura 532:
Vista geral da Bloco da Foz do Ouro no Porto
(fonte: TRIGUEIROS, 1993)

Segundo Bernardo Ferrão, “a fim de garantir, ainda nas palavras de Távora, a ‘identidade e dignidade cívica do edifício’, o seu desenho procura uma integração ambiental que, longe de um mimetismo morfológico, todavia aceita e prolonga o discurso arquitetônico pré-existente” (FERRÃO, 1993: 34). O mesmo Ferrão reconhece a influência neste projeto da arquitetura de Franco Albini, Ignazio Gardella e Ernesto N. Rogers, que Távora conhecera nos CIAM. É interessante compará-lo com o **Bloco da Foz do Ouro no Porto** (1952-54) e perceber como a poética de Távora migrou, em pouco mais de dez anos, de uma abordagem alheia ao contexto para uma preocupação em se adequar à paisagem circunstante, a ponto de Paolo Sanjust afirmar que, não obstante a influência na sua produção da arquitetura produzida no norte da Itália, Távora teve mais sucesso que os italianos na tentativa de realizar uma arquitetura

moderna e ao mesmo tempo referenciada na arquitetura tradicional.[147]

Outro exemplo de arquitetura contextualista realizada por Távora é a **Pousada do Convento de Santa Marinha da Costa em Guimarães**[148] (1972-85). Nesta intervenção, o convento originalmente construído no século XII é restaurado e nele poucos e discretos são os elementos novos introduzidos: a coluna encontrada em uma cavidade das paredes do claustro que é deixada à vista, as novas escadas, o novo desenho da pavimentação do claustro. É criada a nova ala de quartos, em "L" (repetindo a tipologia das ampliações realizadas no século XVIII) e semi-enterrada, com os quartos abrindo-se para o sul, enquanto no lado norte, sem aberturas para o exterior, se localizam os corredores. O único momento em que a intervenção é visível desde o exterior é através das fachadas dos quartos, revestidas por duas faixas horizontais de janelas que ocupam toda a fachada, de cor e materiais semelhantes àqueles das esquadrias do monumento histórico, porém com um desenho distinto e inquestionavelmente moderno.

> a peculiar expressividade desta intervenção é assinalada pelo desenho das fachadas dos quartos, o único momento no qual a ampliação se mostra claramente ao exterior. Inteiramente revestida com chapas metálicas envernizadas, as duas fachadas do 'L' apresentam dois níveis de fenestrações contínuas que, surpreendentemente, se abrem para o exterior escondendo em boa parte os caixilhos fixos e mostrando as densas pontuações das dobradiças. As esquadrias […] retomam tanto no desenho quanto na cor as esquadrias existentes no monumento, repropondo-as em um desenho e em um contexto totalmente diverso, de franca modernidade, realizando-as com materiais tradicionais, mas com grande liberdade com relação às regras ergonômicas e funcionais das esquadrias modernas (SANJUST, 2004: 208-209)

[147] Segundo Sanjust, "desde o pós-guerra a pesquisa de Távora retoma com freqüência a tentativa de transplantar sobre as raízes culturais portuguesas o moderno (não suficientemente experimentado nos anos 1930 devido à ditadura salazarista), com um grande frescor na abordagem 'modernista' de forma a revitalizar os elementos da tradição que vivenciava. Assim, mesmo naqueles projetos nos quais é evidente a influência italiana (torre e prefeitura de Aveiro, por exemplo) se percebe uma vitalidade diferente, uma maior aderência à disciplina imposta pelos materiais utilizados e ao próprio programa funcional, em comparação com os mesmos modelos italianos nos quais algumas vezes um viés intelectualista força os materiais em direção a uma figuratividade 'congelada'. Na Itália, após a breve esbórnia racionalista (que freqüentemente coincidiu com a adesão ao fascismo) e depois da tragédia do nazi-fascismo, os arquitetos com freqüência apagaram dos seus repertórios os elementos de linguagem mais eficazes do racionalismo, e buscaram, individualmente, recomeçar das raízes da tradição, sem ter por detrás aquela grande pesquisa, que foi um pouco uma *bússola* para os portugueses, que foi o Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa" (SANJUST, 2004: 209-210).

[148] Cf. Ficha POR 002.

Figura 533 (acima):
Vista geral da Pousada de Santa Marinha
da Costa em Guimarães
(fonte: TRIGUEIROS, 1993)

Figura 534 (à dir.):
Vista da nova ala da Pousada de Santa
Marinha da Costa em Guimarães
(fonte: TRIGUEIROS, 1993)

Távora escolhe assim o caminho da reinterpretação criativa da história, em lugar do confronto ou da submissão a ela:

> O critério geral adotado foi de *continuar – inovando* e de contribuir à vida, já longa, do velho edifício, conservando e confirmando os seus espaços mais significativos ou criando espaços de qualidade resultante dos novos condicionamentos programáticos. Perseguindo em um diálogo mais as similitudes e a continuidade que cultivando a diferença e a ruptura. Diálogo que constitui um método com o qual se sintetizam duas vertentes complementares a serem levadas em consideração na intervenção sobre uma preexistência: o conhecimento científico da sua evolução e dos seus valores, através da arqueologia e da história, e uma concepção criativa no processo da sua transformação. (Fernando Távora *apud* SANJUST, *op. cit.*: 207-208).

Távora considera a sua atuação neste projeto "uma batalha, *talvez perdida*, contra o sensacionalismo exibicionista das formas, das cores, dos materiais, que persegue o nosso cotidiano" (Fernando Távora *apud* SANJUST, *op.cit.*: 208).

Álvaro Siza, discípulo de Távora, é quem apresenta a mais adequada definição desta intervenção, para ele uma "heresia da nova arquitetura que ultrapassa a condição de adição ascendendo a parte integrante da História de uma poderosa estrutura em lenta e contínua transformação" (*apud* SANJUST, *op. cit.*: 208).

Uma intervenção análoga em termos de programa e de contexto, porém com uma abordagem contextualista ainda mais delicada e sutil – uma vez que a ampliação é

quase que totalmente subterrânea – é aquela realizada por Eduardo Souto de Moura na **Pousada do Convento de Santa Maria do Bouro em Amares**[149] (1989-97), já analisada no capítulo 1.

Figura 535 (acima):
Vista geral da Pousada de
Santa Maria do Bouro em Amares
(fonte: CANNATÀ & FERNANDES, 1999)

Figura 536 (à dir.):
Vista da piscina e da nova ala da Pousada
de Santa Maria do Bouro em Amares
(fonte: CANNATÀ & FERNANDES, 1999)

No **Centro Galego de Arte Contemporânea em Santiago de Compostela**[150] (1988-93), realizado na Espanha por Álvaro Siza, destaca-se a habilidade e a sensatez do arquiteto em, ao confrontar-se com a importância simbólica e o vasto programa do centro, optar por construir relações diretamente com o monumental Convento de Santo Domingo de Bonaval, do século XVII, ao invés de tentar forçar aproximações com o fragmento tecido urbano da vizinhança:

> Quando recebi o encargo de construir um museu em Santiago de Compostela, foi-me pedido expressamente que o colocasse longe da estrada. Mais uma vez era manifesto este medo generalizado da arquitetura que, é justo admiti-lo, não deixa de ter razão. Quando se constrói a poucos metros de um edifício classificado como monumento nacional, como é o caso do convento de Santo Domingo de Bonaval, existe o receio de estragar tudo: por esta razão, foi-me pedido que 'escondesse' o museu. Argumentei que um centro cultural é um edifício tão forte na vida da cidade que não pode ser um anexo de convento, ele próprio transformado agora em galeria de exposições. Esta importante ligação com a estrada foi finalmente aceite, porque também consegui demonstrar que o convento nunca fora inteiramente visível, pela existência de um muro alto de granito que marcava o limite da propriedade agrícola. Definida a colocação do novo edifício, imediatamente se tornou indispensável um trabalho de aproximação ao convento. (SIZA, 1998: 67-71).

[149] Cf. Ficha POR 006.
[150] Cf. Ficha ESP 014.

Figuras 537 e 538:
Vistas gerais do Centro Galego de Arte Contemporânea em Santiago de Compostela; em 2º plano vê-se a Igreja de Santo Domingo de Bonaval
(fonte: JODIDIO, 1999)

Os grandes planos de fachadas com poucas aberturas e revestidos com um granito semelhante àquele utilizado séculos antes nas fachadas do Convento de Santo Domingo, aliados à escala do edifício, conseguem estabelecer uma continuidade visual com a paisagem e transformá-lo em um contraponto ao monumento tombado, não obstante a imensa diferença no desenho e nas dimensões das aberturas:

> Tenho a pretensão [...] de afirmar que [o Centro Galego de Arte Contemporânea] se refere a toda a história da cidade e não apenas à sua época. [...] As fachadas do Museu são monumentais porque quase não têm janelas. Devido à sua falta de detalhes, atingem uma força igual à da igreja ou do convento. [...] Não posso dizer exatamente porque, mas estou convencido, porque visitei Santiago de modo intensivo, de que o edifício parece perfeitamente natural nesta paisagem urbana.

Também entre os arquitetos espanhóis a abordagem contextualista tem-se feito continuamente presente, destacando-se a obra de Rafael Moneo. No **Museu de Arte Romana de Mérida**[151] (1980-85), as referências à arquitetura romana são plenamente justificáveis, já que o edifício é vizinho às ruínas do teatro e do anfiteatro romanos e que incorpora como parte do projeto as escavações arqueológicas existentes no terreno.

[151] Cf. Ficha ESP 004.

Assim, os contrafortes, arcos e paredes em tijolo se justificam na medida em que estruturam um edifício com espacialidade e linguagem modernos.

Figura 539:
Vista geral do Museu de Arte Romana de Mérida
(fonte: ATZENI, 2004)

Figura 540:
Vista da portada de ingresso do Museu de Arte Romana de Mérida
(fonte: www.mnar.es)

Moneo afirma que os seus projetos "procuram ser respeitosos com o lugar e pretendem formar parte dele, porém criando uma nova percepção do que eram as condições prévias" (Rafael Moneo *apud* ATZENI, 2004: 138).

Uma relação menos figurativa e mais conceitual com as preexistências históricas será encontrada por Moneo em obras mais recentes, como a **Casa de Cultura de Don Benito**[152] (1991-97) e, principalmente, a **Prefeitura de Múrcia**[153] (1991-98).

Figuras 541 e 542:
Vistas gerais do Centro de Cultura de Don Benito
(fonte: EL CROQUIS, 2000a)

[152] Cf. Ficha ESP 018.
[153] Cf. Ficha ESP 019.

Na fachada principal deste último edifício, voltada para a Plaza Belluga, onde estão alguns do mais antigos e importantes edifícios desta cidade espanhola, Moneo realiza, em linguagem contemporânea, uma releitura profundamente abstrata dos ritmos e fenestrações das edificações históricas vizinhas:

> A Prefeitura de Murcia [...] é virtualmente gerada a partir da idéia da fachada. [...] Vendo a Catedral em frente, o Palácio do Cardeal de um lado, e os escritórios municipais preexistentes relegados a uma esquina, me pareceu que o novo edifício deveria respeitar o protagonismo dos edifícios históricos preexistentes, e ao mesmo tempo fazer com que o poder civil estivesse devidamente representado pelo novo edifício. [...] Então surgiu a idéia de fazer uma fachada como uma espécie de 'retábulo': uma estrutura pétrea como uma espécie de tela, capaz de responder a essa hierarquia urbana existente de fachadas procedentes de diferentes períodos históricos. [...] Esta fachada necessitava expressar a dignidade da instituição e por isso eu dispus o balcão principal – de onde as autoridades, o Prefeito e os Vereadores, são vistos a partir da praça –, no mesmo nível que o balcão do Palácio do Cardeal. [...] Devo dizer que também me preocupavam as proporções. Não queria que a fachada fosse excessivamente alta, nem excessivamente larga. [...] No caso de Murcia, alguns críticos falaram de termos musicais, e é verdade que se prestou especial atenção aos intervalos e aos ritmos. Este tipo de coisa foi estudado a partir de seqüências completas de maquetes, assim como de desenhos em escala. (MONEO *apud* EL CROQUIS, 2000a: 14-18)

Figuras 543 e 544:
Vista geral da Prefeitura de Múrcia e vista da Catedral desde a nova sede da Prefeitura
(fonte: JODIDIO, s/d)

A relação então estabelecida pela nova fachada de Moneo com o restante do frontispício da Plaza Belluga é de continuidade visual, porém sem ser jamais figurativa ou literal. A releitura de Moneo é abstrata e conceitual, porém bem sucedida no sentido de destacar-se na paisagem sem pretender submeter as demais edificações da praça ao mero papel de coadjuvantes.

Outro arquiteto que vem realizando, na Espanha, interessantes intervenções em contextos históricos é o catalão Josep Llinàs. Estamos nos referindo à **Prefeitura de Vila-Seca**[154] (1995-98) e, principalmente, à solução encontrada no **Edifício Carme em Barcelona**[155] (1989-94).

[154] Cf. Ficha ESP 020.
[155] Cf. Ficha ESP 016.

Figura 545:
Vista geral da Prefeitura de Vila-Seca
(fonte: EL CROQUIS, 1998)

Figuras 546 e 547:
Vistas gerais do Edifício Carme em Barcelona
(fontes: http://housingprototypes.org; www.epdlp.com)

Um terceiro nome na arquitetura espanhola recente também vinculado a esta abordagem contextual, porém tendo trilhado um percurso bastante pessoal, é Juan Navarro Baldeweg. Dentre as intervenções que realizou em sítios e monumentos históricos, sempre se utilizando de materiais e cores semelhantes aos das preexistências edificadas[156], destaca-se o **Centro Cultural e Museu Hidráulico de Múrcia**[157] (1984-89), em que a unidade entre o Moinho existente e os novos volumes criados sobre ele para abrigar a biblioteca, o café e administração do Centro Cultural é conseguida através da utilização de materiais e cores idênticos no revestimento das fachadas dos novos volumes, garantindo a continuidade formal:

> Os critérios seguidos por este projeto de reabilitação se orientam em direções opostas: se pretende um rigor na restauração da ordem física original dos Moinhos e, ao mesmo tempo, se propõe com liberdade a construção de um acréscimo que, sem perturbar substancialmente esta imagem básica, permita o melhor uso do Centro.
>
> Ambos os critérios, de rigor e liberdade, apoiariam a geração de vida urbana que o Centro e Museu, em sua forma e uso, podem provocar. A proposta se estabelece, portanto, em dois níveis: se restaura o estrato básico, o sedimento histórico inicial, o mesmo no qual se apóia a arquitetura da cidade, e se assumiu uma nova variedade formal e construtiva no acréscimo,

[156] Outras intervenções contextualistas realizadas por Navarro Baldeweg nas duas últimas décadas e que não serão abordadas neste trabalho são o Palácio de Congressos e Exposições de Castela e Leão em Salamanca (1985-92), o Centro de Serviços Sociais e Biblioteca Pública Pedro Salinas em Madri (1982-94) e a Sede da Junta de Extremadura em Mérida (1989-95).
[157] Cf. Ficha ESP 005.

obedecendo ao uso requerido. Conseqüentemente, a reabilitação, em parte purista, não se nega à mesma razão acumulativa que deu origem aos crescimentos espontâneos dos Moinhos a partir do século XIX.

A relação entre o histórico ou tradicional e o atual admite fazer-se visível em forma estratificada. (NAVARRO BALDEWEG, 2001: 33).

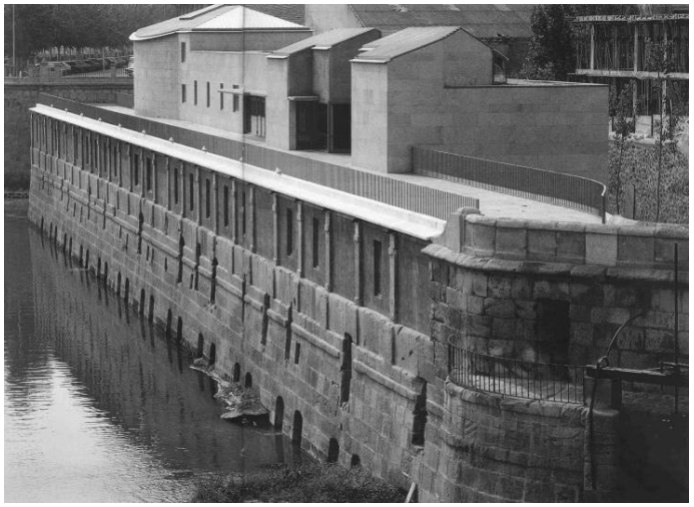


Figura 548:
Vista geral do Centro Cultural
e Museu Hidráulico de Múrcia
(fonte: NAVARRO BALDEWEG, 2001)

Figura 549:
Vista em detalhe do Centro Cultural
e Museu Hidráulico de Múrcia
(fonte: NAVARRO BALDEWEG, 2001)

Embora a arquitetura francesa esteja dominada pela vertente *high-tech* que abusa do vidro e do aço, é possível encontrar um interessante exemplo de *arquitetura contextualista* como o **edifício de apartamentos na rue de Ménilmontant em Paris**[158] (1986-87). Garantindo uma continuidade com o tecido urbano em que se insere no que diz respeito à escala da intervenção, aos alinhamentos e ao ritmo e dimensões da fenestração, o arquiteto Henri Gaudin se sente livre para marcar a contemporaneidade da intervenção por meio dos pequenos elementos curvos delicadamente engastados no paramento externo, criando um movimento incomum no tecido edilício do 20ème *arrondissement*.

[158] Cf. Ficha FRA 004.

Figuras 550 e 551:
Vistas gerais do edifício de apartamentos
na rue de Ménilmontant em Paris
(fonte: http://housingprototypes.org)

Nos casos do **IRCAM**[159] (1988-90) e da **Casa Européia da Fotografia**[160] (1988-95), respectivamente uma ampliação e um anexo de edifícios históricos parisienses, a continuidade visual é obtida através da utilização nas novas arquiteturas de volumetria aproximadamente semelhante, altura pouco distinta e revestimento em cores próximas ao das preexistências. O ritmo das aberturas, contudo, é reinterpretado no caso do IRCAM e, no caso da Casa Européia da Fotografia, trata-se de um volume cego – o que, contudo, não chega a comprometer a integração formal entre anexo e edifício histórico.

[159] Cf. Ficha FRA 009.
[160] Cf. Ficha FRA 020.

Figuras 552 e 553: Vistas do IRCAM em Paris: fachada principal (à esq.) e fachada dos fundos (à dir.) (fonte: www.rpbw.com)

Na Holanda, vale observar os **dois edifícios de apartamentos**[161] (1995-98) realizados pelo escritório Mecanoo em um trecho de Amsterdã caracterizado pelo casario construído em tijolo vermelho ou marrom e com coberturas em duas águas fortemente inclinadas. Gabarito, volumetria geral, ritmo das aberturas, relação de cheios de vazios e cores dos revestimentos são mais ou menos respeitados, mas sempre a ponto de permitir uma leitura do novo objeto arquitetônico como mais um elementos de um conjunto de certa forma homogêneo – não obstante a cobertura plana e as grandes janelas de vidro do edifício na Brouwersgracht ou a horizontalidade das janelas e a irregularidade da sua distribuição na fachada, no caso do edifício na Vinkenstraat.

Figura 554 (à esq.): Vista geral do edifício de apartamentos projetado pelo Mecanoo na Brouwersgracht em Amsterdã (fonte: www.mecanoo.com)

Figura 555 (à dir.): Vista geral do edifício de apartamentos projetado pelo Mecanoo na Vinkenstraat em Amsterdã (fonte: www.mecanoo.com)

Mesmo um arquiteto como Frank Gehry, ligado à vanguarda arquitetônica e autor de obras esculturais e autistas, como o Museu Guggenheim de Bilbao, busca reinterpretar

[161] Cf. Ficha HOL 008.

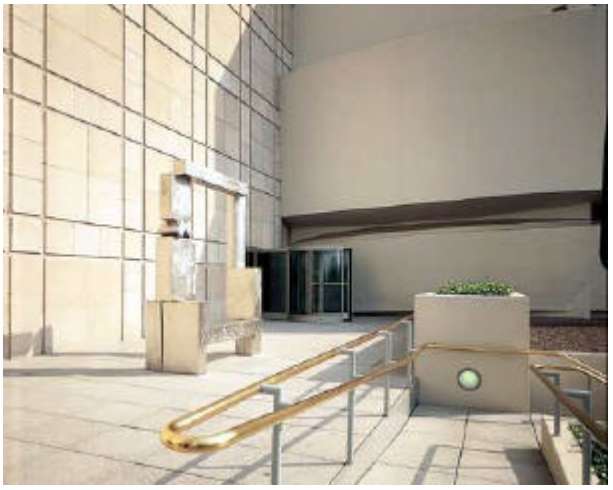
a arquitetura existente no entorno, ao intervir em sítios históricos como o centro de Praga ou a Pariser Platz em Berlim – ainda que isto se deva em grande parte às limitações impostas pelas legislações vigentes, como ocorreu no **edifício-sede do DG-Bank**[162] (1995-2001), que analisamos anteriormente.

O polêmico projeto do **Edifício de Escritórios Nacionais Holandeses**[163] (1992-97), cuja aprovação só foi possível devido ao empenho pessoal de personalidades como o então presidente tcheco Vaclav Havel, Gehry consegue realizar uma releitura da arquitetura barroca de Praga, uma vez que, apesar das onduladas fachadas, o edifício retoma gabarito, curvas, ritmo e dimensões das janelas e até a volumetria mais geral da arquitetura do entorno.

Figuras 556 e 557:
Vistas gerais do Edifício de Escritórios Nacionais Holandeses em Praga
(fonte: www.archinform.net)

Nos Estados Unidos, onde o cenário arquitetônico é bastante heterogêneo e diversificado, vale a pena registrar a **ampliação do Museu Guggenheim de Nova York**[164] (1986-92), que, como vimos no capítulo anterior, na medida em que reconhece a impossibilidade de "ampliar" em termos formais o edifício de Wright, é abordada como um pano de fundo para que a espiral wrightiana se destaque ainda mais.

[162] Cf. Ficha ALE 024.
[163] Cf. Ficha TCH 002.
[164] Cf. Ficha EUA 006.



Figuras 558 e 559:
Museu Guggenheim de Nova York: vista geral e vista do encontro entre o edifício original e o novo anexo
(fonte: www.gwathmey-siegel.com)

Além deste exemplo, podemos citar o novo volume projetado por Philip Johnson para a **Biblioteca Pública de Boston**[165] (1972). O edifício de Johnson busca harmonizar-se com o edifício neo-renascentista original, construído no final do século XIX em plena Copley Square[166] no centro de Boston, através do respeito aos seus alinhamentos e dimensões e também pela utilização como revestimento das fachadas do mesmo granito utilizado no edifício original. Os pequenos arcos que marcam a fachada do edifício de 1895 são relidos por Johnson como três imensos arcos que permitem uma conexão visual entre interior e exterior.

Figura 560:
Vista da fachada principal do edifício original da Biblioteca Pública de Boston
(fonte: www.designlaboratory.com)

Figura 561: Vista da Biblioteca Pública de Boston – anexo (1º plano) e edifício original (2º plano)
(fonte: www.bluffton.edu)

Figura 562: Vista da conexão entre o edifício original e o anexo da Biblioteca Pública de Boston
(fonte: www.bluffton.edu)

[165] Cf. Ficha EUA 001.
[166] Trata-se da mesma praça onde se encontra a Torre John Hancock, de I.M. Pei (cf. Ficha EUA 002).

No Brasil, um exemplo bastante interessante de *arquitetura contextualista* é o **Edifício Ipê**[167]. Projetado pelo arquiteto Paulo Ormindo de Azevedo em 1965, quando trabalhava como colaborador do IPHAN, o edifício de uso misto se situa na Rua Monte Alverne, no Centro Histórico de Salvador, em um lote de esquina cercado por sobrados construídos nos séculos XVII, XVIII e XIX, e traz para o Brasil o debate italiano a respeito das preexistências ambientais.

O Edifício Ipê se insere harmoniosamente no tecido urbano do Centro Histórico de Salvador, repetindo a altura e a volumetria dos sobrados vizinhos e recriando o ritmo das suas fachadas, através da estrutura em concreto aparente. Repete ainda das edificações do entorno a cobertura em telhas cerâmicas, reinterpretando os seus beirais e cachorros, enquanto relê os balcões das edificações tradicionais da zona em largos painéis horizontais de madeira treliçada, à altura do primeiro pavimento.

Figuras 563 e 564: Vistas gerais do Edifício Ipê em Salvador (fotos realizadas por João Legal, set./2005)

Por outro lado, o edifício afirma a sua modernidade através da já citada estrutura saliente em concreto deixado à vista, do fechamento dos intercolúnios com painéis modulares de madeira e das janelas quadradas e centralizadas dos dois pavimentos superiores.

[167] Cf. Ficha BRA 016.

Ao projetar este edifício, Paulo Ormindo pretendeu, na verdade, restaurar a ambiência daquele trecho do Centro Histórico. Falando de "reintegração paisagística", o arquiteto propõe uma arquitetura moderna que se integre às "preexistências ambientais", tal como defendia Rogers:

> A restauração não deve se limitar aos edifícios em separado. Deve recriar a atmosfera dos espaços externos como ladeiras, vielas, largos e encostas, através da restauração das relações de cores das calçadas e pisos, espécies vegetais, etc. A reintegração paisagística do conjunto com a cidade que cresceu em torno deve ser estudada a partir dos locais públicos de observação. [..] Especial atenção deve ser dada à abordagem do conjunto. A seqüência de emoções que culminam com o encontro do conjunto constitui a iniciação do observador à compreensão do monumento.
>
> Nos casos de demolições anteriores ao tombamento ou de acidentes que provocaram a ruína dos prédios ao ponto de impedirem a recuperação, a construção de edifícios com feição antiga é condenável. Não só pela inautenticidade, como pela impossibilidade de reproduzir com fidelidade, inclusive em sua rusticidade, edifícios do passado, quando já não existe o artesanato construtivo que os produziu. [...] Nestas situações o que se deseja são soluções válidas como expressão arquitetônica atual, embora orientadas na manutenção das linhas gerais de composição da quadra e na inalterância das relações de volume, textura e cor (AZEVEDO, 1965: 17).

Outro exemplo brasileiro bastante interessante e de realização mais recente é o **Edifício Comercial na rua do Bom Jesus em Recife**[168] (1993-1996). Construído em um quarteirão formado por sobrados construídos até o início do século XX e ladeado por duas construções ecléticas, este edifício, embora se caracterize por uma relação de cheios e vazios distinta das demais edificações do conjunto, consegue realizar uma continuidade na leitura do casario. Apesar do grande vazio correspondente ao terceiro pavimento, o novo edifício possui altura e proporções semelhantes aos seus vizinhos, e reinterpreta os principais elementos visuais das edificações ecléticas limítrofes, como o balcão com balaustres do primeiro pavimento, relido como um balcão metálico curvo, em balanço sobre a rua; e as linhas verticais da estrutura e horizontais dos detalhes de argamassa pintados de branco nas fachadas dos edifícios ecléticos, que são traduzidas na delgada estrutura em aço do novo edifício, pintada de cor ferrugem.

[168] Cf. Ficha BRA 045.

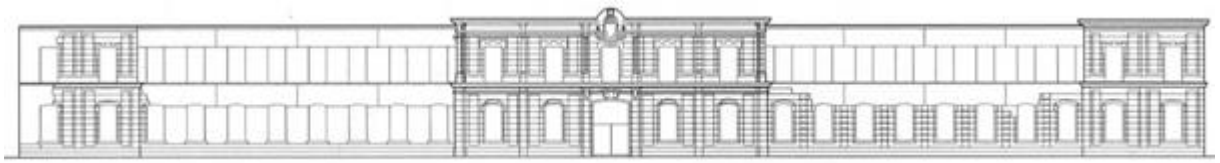
Figuras 565 e 566: Vistas gerais do edifício comercial na rua do Bom Jesus em Recife (fonte: www.bluehall.net; foto realizada pelo autor, jun./2004)

No térreo e no pavimento superior, a divisão em três aberturas é semelhante àquela das preexistências. No topo da edificação, uma cornija interrompida pelo prolongamento dos dois elementos metálicos de marcação vertical, encimados por uma placa horizontal, funciona como uma reinterpretação dos frontões e platibandas ecléticos. Este último elemento dá o tom de ironia pós-moderna que rompe com a seriedade do restante da intervenção.

3.5.5 Arquitetura de Esquematização

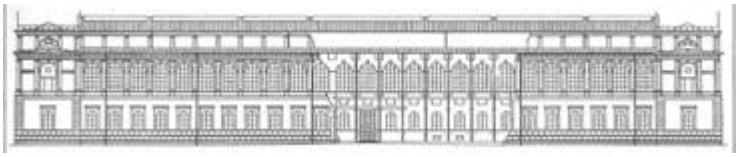
Algumas intervenções, ao pretender criar novas arquiteturas ambientadas com os contextos em que ocorrem, terminam por realizar uma arquitetura subordinada à preexistência. Uma das abordagens que podemos identificar neste sentido corresponde à *arquitetura de esquematização*, isto é, à realização de uma nova arquitetura que repete totalmente aquela preexistente, porém realizada de maneira simplificada, através da eliminação de todos os detalhes arquitetônicos.

Esta abordagem é bastante comum em intervenções que lidam com ruínas e foi utilizada em projetos como o da **Prefeitura de San Fernando de Henares**[169] na Espanha (1994-99) e no análogo projeto de reconstrução da **Alte Pinakothek em Munique** (1952-57), ambos analisados anteriormente.



Figuras 567 e 568 (acima e à esq.):
Vista e fachada da Prefeitura de San Fernando de Henares
(fonte: EL CROQUIS, 1998)

Figuras 569 e 570 (abaixo):
Vista e fachada da Alte Pinakothek em Munique
(fontes: www.munich-insider.de; GRACIA, 1992)



Esta abordagem parece ser uma variação arquitetônica da técnica do *tratteggio* ou *rigatino*, desenvolvida por Cesare Brandi para preenchimento de lacunas em pinturas: trata-se do preenchimento da lacuna com pequenos traços de tinta da mesma cor dominante na pintura, de modo que a unidade estética da obra seja restaurada e, apenas ao aproximar-se dela, seja percebida a diferença entre o objeto original e a sua complementação recente:

[169] Cf. Ficha ESP 022.

> O que é uma lacuna que aparece no contexto de uma imagem pictórica, escultórica ou mesmo arquitetônica? Se remontarmos à obra na sua essência, perceberemos de pronto que a lacuna é uma interrupção formal indevida […].
>
> [Como solução] Deverá ser removida qualquer ambigüidade da lacuna, ou seja, evitar que ela seja reabsorvida pela imagem, que só se enfraqueceria por isso; será importante, pois, que a lacuna se encontre em um nível diverso daquele da superfície da imagem, e quando isso não puder ser feito, o tom da lacuna deverá ser graduado de modo a criar para ela uma situação espacial diversa dos tons expressos na imagem lacunosa. (BRANDI, 2004: 127-129).

Ainda que possa ser aceitável quando falamos da complementação de ruínas – como realiza Álvaro Siza nos edifícios em que interveio na **reconstrução do bairro do Chiado em Lisboa**[170] (1988-96) –, esta abordagem nos parece questionável quando se trata de ampliar uma edificação existente, como ocorre no **Centro de Arquitetura Alemã em Berlim**[171] (1994-96).

Figuras 571 e 572 (à esq. e à dir.): Vista de uma fachada externa restaurada (à esq.) e vista de uma nova fachada interna (à dir.) realizadas por Álvaro Siza no âmbito do projeto de reconstrução do Chiado (fonte: POWELL, 2000)

Figuras 573 e 574 (à esq. e à dir.): Vista geral e em detalhe da fachada do Centro de Arquitetura Alemã em Berlim (fotos realizadas pelo autor, out./2004)

[170] Cf. Ficha POR 005.
[171] Cf. Ficha ALE 015.

Neste projeto recente, a adaptação da antiga fábrica de máquinas Stock, um edifício em tijolo aparente de 1903, na sede da Associação dos Arquitetos Alemães (BDA) incluiu a ampliação lateral de cada uma das alas. A nova estrutura repete rigorosamente as dimensões e o ritmo dos diversos elementos que compõem a fachada preexistente, como janelas, colunas, etc.; a cor das fachadas da ampliação é bastante próxima daquela da fábrica Stock – embora com outros materiais – e apenas a eliminação dos sutis detalhes da antiga estrutura distingue o edifício original e o seu acréscimo, o que só é possível perceber ao observá-lo atenta e proximamente.

Mesmo arquitetos ligados à vanguarda do Movimento Moderno, como Adolf Loos, se aproximam desta abordagem ao intervir em contextos históricos. No **edifício Goldman und Salatsch** – mais conhecido como **Looshaus**[172] –, construído na primeira década do século XX em uma praça no coração de Viena, Loos é cuidadoso ao tentar mimetizar o seu edifício com o contexto. De fato, o edifício é, em grande parte, uma repetição da volumetria, escala, dimensões e distribuição das janelas, inclinação da cobertura, alinhamentos e demais características dos edifícios vizinhos. Até mesmo a estrutura em concreto armado é escondida sob o reboco claro do trecho superior da fachada e pelo mármore do trecho inferior.

Figuras 575:
Vista geral do edifício Goldman und Salatsch – *Looshaus* em Viena
(fonte: SCHEZEN *et alli*, 1996)

[172] Cf. Ficha AUS 001.

Entretanto, a ausência no trecho superior do edifício dos ornamentos que adornam as fachadas das construções vizinhas foi suficiente para que se criasse uma grande polêmica pública. Contra os críticos se insurgiram diversos arquitetos, inclusive Otto Wagner, um dos mais respeitados arquitetos de Viena então, e em 1911 se estabeleceu o compromisso de acrescentar floreiras a cada uma das janelas do trecho superior e residencial da fachada. Ao mesmo tempo, por outros arquitetos vanguardistas da Viena de então, Loos foi acusado de passadista:

> Mas que a mim, justo a mim, julguem culpado de um atentado contra este antigo panorama citadino, me afeta mais fortemente do que muitos podem acreditar. Eu projetei a casa precisamente de forma que se encaixasse o melhor possível no contexto da praça (...). Até então sempre havia tido a ilusão de tê-lo resolvido segundo o critério dos antigos mestres vienenses. Esta ilusão se viu fortalecida quando um artista moderno, antagonista meu, disse: Pretende ser um arquiteto moderno e constrói uma casa como as antigas casas vienenses! (Adolf Loos *apud* GRACIA, *op. cit.*: 53).

Apesar das críticas relativas à modernidade deste projeto no momento da sua inauguração, compreendemos que no caso da Looshaus a subordinação do novo às construções do entorno o situam entre a *arquitetura de esquematização* e a *arquitetura historicista*, que veremos a seguir.

3.5.6 Arquitetura Historicista

A arquitetura historicista é aquela que, realizada nos dias de hoje, se submete às preexistências do entorno a ponto de repetir de maneira imitativa – ainda que muitas vezes se utilizando da ironia, da colagem e da manipulação – a sua linguagem arquitetônica.

Pode-se dizer que esta abordagem já havia sido insinuada em algumas intervenções realizadas na Itália a partir da década de 1950, em que o desejo de realizar uma arquitetura nova em consonância com a preexistência levou à realização de edificações claramente subordinadas ao entorno em que se inserem e, algumas vezes, até mesmo

anacrônicas.

Dentre os precursores – e também dentre os casos mais polêmicos – está, certamente, a **Casa Cicogna em Veneza**[173] (1954-57), projeto de Ignazio Gardella e um dos alvos de Reyner Banham no citado artigo publicado na revista inglesa *Architectural Review* em 1959.

Localizada na Fondamenta delle Zattere, ao lado da Igreja do Espirito Santo, no Canal da Giudecca, trata-se de um edifício totalmente construído com materiais tradicionais, como o travertino utilizado no embasamento e a alvenaria rebocada que reveste as demais paredes externas. O edifício emula também, da arquitetura tradicional veneziana, as molduras e parapeitos das janelas, os guarda-corpos das varandas, as chaminés e as portadas, e mesmo a organização geral da fachada voltada para o canal busca se contextualizar com as edificações vizinhas, reinterpretando os diversos estratos que compõem o tradicional *palazzo* veneziano: embasamento, pavimento nobre, sótão e cobertura; assim, a varanda contínua do último pavimento pode ser compreendida como uma exagerada cornija de acabamento superior.

Figuras 576 e 577:
Vistas gerais da Casa Cicogna, no Canal da Giudecca em Veneza
(fonte: http://housingprototypes.org)

Passando de barco pelo Canal, observando o edifício em seu contexto, é difícil reconhecê-lo como uma obra recente, mais próxima em termos temporais do Museu Guggenheim de NovaYork do que dos *palazzi* vizinhos.

Acusado de passadista por alguns, o edifício foi considerado por Giulio Carlo Argan "a mais meditada, talvez também a mais sugestiva obra de Gardella" (ARGAN, 2001: 329), "a Cà d'Oro da arquitetura moderna" (*ibid*.: 331). Porém neste texto de 1959 Argan

[173] Cf. Ficha ITA 008.

parece admirar o projeto justamente por aquilo que ele apresenta de imitativo da arquitetura veneziana tradicional:

> É preciso dizer de antemão que o edifício é perfeito: de uma perfeição de estilo que não se produzia mais, em arquitetura, desde o neoclassicismo. A forma é deduzida com uma série de cômputos estilísticos tão engenhosos que não se pode facilmente reconstruí-los. Deixemos de lado a junção colorista do reboco de granilito e das estreitas janelas perfiladas de branco com o tom geral do ambiente arquitetônico veneziano, como ensinaram a vê-lo os antigos pintores, de Gentile Bellini e Carpaccio a Canaletto e a Guardi: como não reconhecer nas exíguas janelas isoladas sobre o lado esquerdo um detalhe belliniano ou carpaccesco, e na ascensão concertada dos brancos balcões luminosos mais do que uma lembrança, uma homenagem a Guardi (ou a Longhena)? O módulo dessas janelas é estudado sobre o da vizinha igreja do Espírito Santo; e não transportado em peso, mas retificado em relação à extensão diferente da superfície. (ARGAN, *op. cit.*: 330).

O ápice desta abordagem ocorrerá a partir da IBA de Berlim, realizada entre 1979 e 1987. Como vimos no capítulo anterior, a IBA se constituiu na oportunidade de afirmação para diversos arquitetos ligados à chamada arquitetura pós-moderna. Não por acaso, é a partir das intervenções que realiza na IBA, como os **edifícios de apartamentos na IBA-Rauchstrasse**[174] (1981-85) e na **IBA-Friedrichstrasse**[175] (1981-88), que Aldo Rossi – um antigo colaborador da *Casabella* na gestão de Rogers – conseguirá se tornar um projetista internacionalmente conhecido e referência para arquitetos em todo o mundo.[176]

[174] Cf. Ficha ALE 008.
[175] Cf. Ficha ALE 011.
[176] Embora Rossi já fosse conhecido pela sua produção teórica desde 1966, com a publicação de *L'Architettura della Città* (ROSSI, 1995), a atuação dele enquanto projetista estava reduzida à Itália até então, tendo muitos projetos desenvolvidos mas poucas obras construídas. Dentre as obras realizadas por Rossi na Itália antes da sua participação no IBA e que tiveram repercussão internacional, destacam-se o Teatro do Mundo (uma estrutura efêmera de 1979), o Cemitério de San Cataldo em Módena (1971-79) e o Edifício de Apartamentos em Gallaratese, em Milão (1969-73) – os dois últimos em uma linguagem muito mais racionalista que historicista.

Figuras 578 e 579 (à esq. e à dir.): Vistas da antiga embaixada norueguesa (à esq.) e do novo edifício de apartamentos projetado por Aldo Rossi na IBA Rauchstrasse (à dir.) em Berlim (fotos realizadas pelo autor, out./2004)

Figuras 580 e 581 (à esq. e à dir.): Vistas do conjunto de apartamentos projetado por Aldo Rossi na IBA-Friedrichstrasse em Berlim (fotos realizadas pelo autor, out./2004)

Figuras 582 e 583 (à esq. e à dir.): Vistas do Quarteirão em Schützenstrasse projetado por Aldo Rossi em Berlim (fotos realizadas pelo autor, out./2004)

Talvez seja em Berlim que a linguagem historicista desenvolvida por Rossi tenha tido mais aceitação do que em qualquer outro lugar. Até o seu falecimento, em 1997, Rossi realizou diversos projetos em Berlim, e o **Quarteirão em Schützenstrasse**[177] (1992-97)

[177] Cf. Ficha ALE 018.

é um exemplo de como a excessiva reverência ao ambiente histórico pode realizar uma arquitetura questionavelmente anacrônica.

A **Nova Galeria Estatal de Stuttgart**[178] (1977-84), embora não tenha qualquer relação com a IBA, foi realizada na Alemanha no mesmo período por James Stirling, um dos arquitetos mais vinculados a esta linguagem historicista.

A Neuestaatsgalerie, embora se trate da ampliação da Galeria Estatal de Stuttgart – um edifício da primeira metade do século XIX –, é um volume autônomo física e figurativamente, se conectando ao edifício preexistente através de uma passarela. O projeto de Stirling foi vencedor de concurso realizado em 1977 e foi bastante publicado e discutido, pois pela primeira vez o espaço museográfico foi abordado de uma maneira menos sisuda e mais lúdica. Segundo Otília Arantes, é declarada a intenção de Stirling de romper os limites entre o espaço da arte e o espaço do comércio, entre o museu e o shopping center:

> Já não é mais tão obvia a diferença entre um museu e um *shopping center*. Admiremos pelo menos o cinismo de um Stirling – o arquiteto responsável pela ampliação da Neue Staatsgalerie de Stuttgart [sic]: se os museus são hoje em dia lugares de recreação, e as exposições apresentam uma inegável dimensão mercantil, por que tanto escrúpulo, por que economizar no projeto os elementos que podem evocar centros comerciais? (ARANTES, 1993: 233).

Porém, o aspecto que mais nos interessa nesta obra da fase pós-moderna de Stirling é o seu caráter historicista[179]. Em seus elementos arquitetônicos, o museu busca referências – sempre deliberadamente manipuladas e distorcidas – na arquitetura clássica: a marcante rotunda central, circulada pela rampa, os arcos que a circundam, os pequenos e grandes frontões transparentes, o revestimento em pedra de cor semelhante ao reboco da Altes Staatsgalerie, mesclado com os elementos em aço e

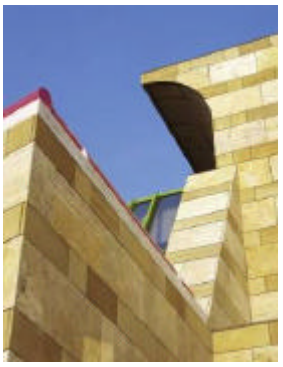
[178] Cf. Ficha ALE 005.

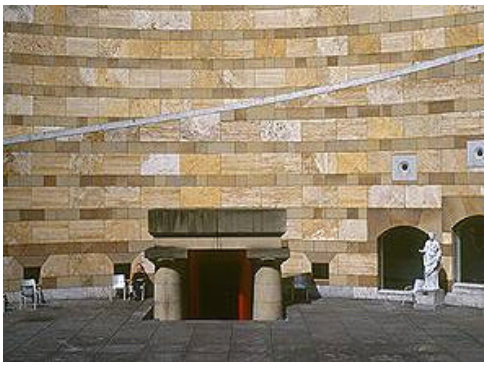
[179] Entre meados dos anos 1950 e o final dos anos 1960, Stirling foi um dos maiores expoentes da arquitetura brutalista, fortemente influenciada pela produção contemporânea de Le Corbusier – a *Unité d'Habitation* de Marselha (1947-52) e os projetos para Chandigarh na Índia (1950-58). Dentre os projetos realizados por Stirling nessa fase, destacam-se a Faculdade de Engenharia da Universidade de Leicester (1959-63), a Faculdade de História da Universidade de Cambridge (1964-68) e a Residência St. Andrews 1964-69). A partir do início dos anos 1970, a arquitetura de Stirling toma um novo rumo, com uma caracteristicamente pós-moderna ironia na utilização de referências à arquitetura do passado.

vidro, a estreita e alta janela encimada por um falso arco de descarga ou ainda o pórtico formado por um par de atarracadas colunas dóricas.

Figura 584 (à esq.): Vista geral da Nova Galeria Estatal de Stuttgart (fonte: http://members.tripod.com)

Figuras 585 a 588 (à dir. e abaixo): Vistas em detalhe da rotunda e de outros elementos arquitetônicos da Nova Galeria Estatal de Stuttgart (fonte: www.staatsgalerie.de)



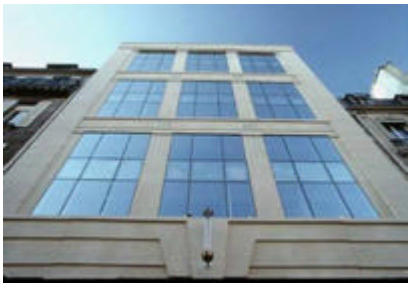


Por outro lado, a profusão de formas e cores não permite ao observador repousar a vista, dos corrimãos rosa e azul às esquadrias de vidro com caixilhos pintados de verde e aos cilindros de saída dos elevadores pintados de vermelho. Aqui, o menos importante é o que se encontra em exibição, absorvido no exagero *kitsch* de formas, cores e referências históricas:

> Formalmente, o edifício da Nova Galeria Estatal de Stuttgart se percebe como complexo e sincrético. Sua pós-modernidade estaria na recuperação dos valores plásticos da arquitetura e na variedade de recursos que propõe alterando imagens de natureza figurativa e abstrata. Por outra parte, seus êxitos espaciais são mais escassos. [...] Os pavimentos inferiores ilustram perfeitamente o caráter de *puzzle* da organização. (GRACIA, *op. cit.*: 220-221).

Embora se diferencie da seriedade e da rigidez do historicismo realizado por Rossi, a bricolagem realizada por Stirling neste projeto pode ser considerada também uma *arquitetura historicista*, pela subordinação à preexistência e pela apropriação direta de elementos e símbolos da arquitetura do passado.

A abordagem historicista utilizada pelo catalão Ricardo Bofill e seu *Taller de Arquitectura* possui outras características distintas tanto da abordagem rossiana quanto daquela de Stirling. Projetos como o **Edifício dos Perfumes Rochas**[180] (1987) e o **Edifício dos Perfumes Christian Dior**[181] (1992), ambos realizados em Paris – cidade em que Bofill possui mais encargos que na sua Espanha natal –, têm em comum o fato de se tratarem de renovações de edifícios dos anos 1960 construídos em contraste com as antigas edificações vizinhas.



Figuras 589 e 590 (à esq. e acima): Vista geral e em detalhe da nova fachada do edifício dos Perfumes Rochas em Paris (fonte: www.bofill.com)

Figuras 591 (à dir.): Vista geral da nova fachada do edifício dos Perfumes Christian Dior em Paris (fonte: www.bofill.com)

Nestas intervenções, a renovação não se restringe aos espaços internos do edifício, mas também incluem uma nova fachada. Nestas novas fachadas, Bofill se utiliza da mesma pedra utilizada nas fachadas históricas do entorno, porém mescladas com vidro. No caso do edifício da Christian Dior, é criado um grande painel de vidro duplo, que ocupa toda a parte central da fachada, enquanto o restante da fachada recebe aberturas no mesmo ritmo e dimensões daquelas existentes nos edifícios vizinhos. No

[180] Cf. Ficha FRA 006.
[181] Cf. Ficha FRA 013.

caso do edifício dos Perfumes Rochas, as novas aberturas nas fachadas são ligeiramente maiores que a do conjunto circunstante, porém mantendo o mesmo ritmo, ordenação e simetria que caracteriza o tecido edilício tradicional desta zona de Paris.

De resto, a volumetria mais geral, a escala e os alinhamentos dos novos edifícios são bastante próximos daqueles das preexistências. O que reforça o caráter historicista destas intervenções – não obstante as grandes superfícies envidraçadas das suas fachadas – são os detalhes do acabamento em pedra, como as molduras das janelas no caso do edifício da Christian Dior, ou as marcações horizontais e verticais, no caso do edifício dos Perfumes Rochas, que, ao se utilizar de uma linguagem anacrônica, lhes garantem um ar passadista – embora se aproximam mais de uma linguagem *déco* que das rebuscadas fachadas hausmannianas dos edifícios vizinhos.

Na Inglaterra, o projeto de Robert Venturi – um dos maiores difusores da arquitetura historicista pós-moderna – e Denise Scott-Brown para a nova **ala Sainsbury da National Gallery de Londres**[182] foi vencedor de um concurso fechado realizado em 1982. Trata-se de um volume anexo ao edifício neoclássico construído em 1838 por William Wilkins para abrigar a Galeria Nacional.

As referências ao edifício de Wilkins existentes no anexo desenhado por Venturi & Scott-Brown vão do revestimento com a mesma pedra do edifício original até a replicação de diversos elementos da fachada do edifício de Wilkins, como as cornijas, as pilastras coríntias e as janelas neoclássicas com suas molduras.

O que permite ao observador identificar este edifício como uma construção recente é a irônica manipulação destes elementos pelo arquiteto: as janelas são cegas e têm suas molduras repentinamente interrompidas, enquanto as pilastras e cornijas estão dispostas na fachada de uma maneira deliberadamente estranha a quaisquer códigos da arquitetura clássica.

Associado a isto, as portas de acesso a esta ala possuem as dimensões e a aparência de grandes portas de garagem – retangulares e sem adornos – e a fachada lateral do

[182] Cf. Ficha GBR 006.

anexo, voltadas para a sede original do museu, corresponde a um grande plano de vidro que deixa perceber, desde o espaço urbano, a grande escadaria da nova ala, ao mesmo tempo em que permite a quem esteja no interior do anexo visualizar a fachada lateral do edifício original e a Trafalgar Square.

Figuras 592 (à esq.): Vista geral da National Gallery em Londres, vendo-se o edifício original (à dir.) e a nova Ala Sainsbury (à esq.) (fonte: www.vsba.com)

Figuras 593 a 595 (à esq. e à dir.): Vistas de detalhes da fachada e do espaço interno da nova Ala Sainsbury da National Gallery em Londres (fonte: www.vsba.com)

Para Diane Ghirardo não há qualquer justificativa em copiar a aparência de um edifício existente no projeto de seu novo anexo, construído um século e meio depois:

> Alguns historiadores defendem essa técnica de introduzir um simulacro classicista em uma estrutura tecnologicamente muito mais sofisticada, com base em que nada poderia ser mais apropriado para um edifício dedicado a pinturas da Renascença italiana do que reproduzir exatamente a mesma estratégia adotada pelos arquitetos italianos renascentistas. De Alberti a Michelangelo e outros, os arquitetos responderam aos apelos de patronos privados, públicos e eclesiásticos para que adornassem e unificassem os edifícios existentes como revestimentos clássicos [...]. Mas a tarefa desses antigos arquitetos era bem diferente da enfrentada por Venturi e Scott-Brown. Por razões principalmente de economia e tempo, os patronos da Renascença preferiram manter os prédios existentes, de forma que as novas fachadas simplesmente forneciam o decoro e a unidade. Por outro lado, a Ala Sainsbury é uma construção inteiramente nova anexada a um prédio diferente, e assim nenhuma estrutura existente exige regularização e atualização por meio de um enxerto de pele semelhante. Embora a retórica tenha motivado o revestimento tanto da Ala Sainsbury quanto

> de seus precedentes renascentistas, a primeira é sem dúvida mais gritante, com propósito bem menos perceptível. (GHIRARDO, 2002: 84-85).

Francisco de Gracia, por sua vez, mais do que criticar a réplica de diversos elementos do edifício neoclássico, tem como principal questionamento ao projeto de Venturi o fato dele limitar suas referências ao edifício de Wilkins, deixando de lado todo o contexto de Trafalgar Square, além do caráter pop das relações visuais que o anexo estabelece com o edifício original:

> Venturi e Scott-Brown limitam sua ação contextual a um entorno imediato que é lido apenas em termos de estilo, curiosamente segundo a acepção que outorga Le Corbusier a esta palavra. Não aparece, de fato, nenhum dado compositivo verdadeiramente relevante que permita associar a denominada ala Sainsbury com os elementos mais destacados do lugar – Trafalgar Square – ou de um contexto histórico mais amplo e intelectualmente elaborado. O que se pretende – e em grande medida se consegue – é favorecer a associação de imagens para olhos não demasiado exigentes; o londrino médio pode lembrar-se com facilidade da Royal Arcadade quando subir ou descer a escadaria lateral de acesso ao novo pavilhão. (GRACIA, *op. cit.*: 228).

Na Espanha, uma intervenção bastante polêmica pela importância do monumento em que ocorre é aquela realizada no **Palácio da Música Catalã em Barcelona**[183].

Os materiais utilizados pelos arquitetos Oscar Tusquets e Carles Díaz na ampliação, realizada em duas fases (1982-1989 e 1999-2000), são os mesmos do edifício original: tijolo, pedra, mosaico de vidro, vidro e ferro, o que não seria discutível caso tivessem sido utilizados de maneira criativa e original, como ocorre em parte da intervenção – por exemplo, no novo campanário da igreja, erguido sobre as casas restauradas da paróquia ou no elemento de vidro e aço que coroa a torre do novo edifício, que podem ser entendidos como releituras contemporâneas da arquitetura original da igreja e do Palau, respectivamente.

A grande crítica feita a esta intervenção refere-se ao fato de, em diversos elementos e detalhes arquitetônicos e mesmo artísticos, se utilizar de uma linguagem que se confunde o Palau original. Isto é particularmente claro quando observamos, por

[183] Cf. Ficha ESP 023.

exemplo, o detalhe escultórico da base da torre voltada para a Calle Sant Francesc ou o painel esculpido sobre a entrada do novo edifício, uma alegoria ao Orfeo Catalã, ambos esculpidos pelo artista plástico Juan Bordes em uma linguagem anacrônica e passadista.

Figura 596:
Vista da praça interna criada entre o edifício original do Palácio da Musica Catalã em Barcelona e sua ampliação, destacando-se o pano de vidro que abriga a nova escada
(fonte: TUSQUETS, 1990)

Figura 597:
Vista da ampliação do Palácio da Musica Catalã em Barcelona
(fonte: TUSQUETS, 1990)

Figura 598:
Vista da base da torre da ampliação do Palácio da Musica Catalã em Barcelona, esculpida pelo artista plástico Juan Bordes tendo como referência o Modernismo Catalão do edifício original do Palácio da Música
(fonte: TUSQUETS, 1990)

Este mimetismo imitativo resgata os princípios de intervenção em edifícios históricos estabelecidos por Viollet-le-Duc na segunda metade do século XIX e considerados equivocados desde pelo menos 1893, quando Camillo Boito alertou para a importância de distinguir, nas complementações e ampliações das obras de arte, o acréscimo do original. Boito recomenda um “espírito discreto” com o objetivo de “não enganar nem o próximo nem a posteridade” (Camillo Boito *apud* SETTE, 1996: 206). Em determinados aspectos, a intervenção realizada por Tusquets e Díaz chega mesmo a confundir mesmo o observador, que acredita estar em frente a um elemento original do conjunto, e não um acréscimo realizado quase cem anos depois, como no caso da base da torre.

No Brasil, um interessante exemplo da *arquitetura historicista* pode ser encontrado na obra dos arquitetos mineiros Éolo Maia, Jô Vasconcellos e Sylvio de Podestà,

particularmente na **Residência do Arcebispo de Mariana**[184] (1982-87).

Neste projeto, realizado em uma praça dentro do conjunto tombado desta cidade histórica mineira, os arquitetos criam um edifício que repete a arquitetura tradicional em alguns de seus aspectos, como volumetria, alinhamentos e gabarito, e até mesmo na cobertura em telhas cerâmicas capa-canal em quatro águas,nas dimensões e disposição das janelas e no branco dominante das paredes externas.

Figuras 599 e 600 (acima):
Vistas gerais externas da Residência do Arcebispo de Mariana
(fontes: SEGAWA, 1988; MAIA & VASCONCELLOS, 1995)

Figuras 601 e 602 (à esq. e embaixo à esq.):
Vistas de alguns detalhes da fachada principal: as molduras das janelas e balcões, o cunhal de aço e o beiral
(fontes: MAIA & VASCONCELLOS, 1995; COMAS, 2002)

Figuras 603 e 604 (à dir e abaixo):
Vista geral do pátio interno e detalhe da coluna "dórica" e da arquitrave em aço
(fontes: SEGAWA, 1988; MAIA & VASCONCELLOS, 1995)

Os detalhes arquitetônicos, por sua vez, são reinterpretações da arquitetura preexistente no entorno: as aberturas são cavadas no volume, sem maiores

[184] Cf. Ficha BRA 032.

rebuscamentos, porém com molduras bem marcadas; no lugar das estruturas autônomas de madeira da arquitetura tradicional, são realizados “cunhais” de aço. No interior, por sua vez, as referências à arquitetura colonial estão nas colunas do pátio e na *kitsch* capela semi-enterrada, rica em cores e luzes, que pretende ser uma releitura da cultura popular e do barroco mineiros:

> O encontro do novo com o antigo é uma postura delicada e polêmica. Diversas posições, análises e colocações estéticas, filosóficas e mesmo políticas, são contraditórias e consonantes. È inevitável que este encontro aconteça em centros históricos, pela necessidade de reconstrução e da própria revitalização do antigo. Todos os períodos históricos são importantes com as suas construções. É pacífica a convivência dos mesmos pois, se autênticos, são frutos da criação do espírito humano.
>
> Toda época é valida em representatividade artísticas sob o plano crítico e pela sua intrínseca e generalizada carga documentária, sempre atual, indiferente do seu conteúdo formal e temporal. A análise do passado e do presente, cuja somatória se tornará futuro, a referência que o antigo nos transmite, as relações das diversas épocas, nos dá uma avaliação de critérios a serem adotados na inserção. Cada caso reflete uma análise particular. O patrimônio ambiental urbano não se limita aos valores isolados das edificações que o compõem. Na análise para o projeto verificamos, pelas alturas dos sobrados, suas gradações cromáticas e pelo ritmo das aberturas, que o espaço em questão é contínuo sem ser monótono. Nossa proposta foi manter a complementar a harmonia do espaço urbano.
>
> O prédio apresenta características de um contraponto final. Sua leitura é atual, mas dentro da harmonia do entorno. Possui aberturas planos aberturas. As aberturas são cavadas no volume, despidas de qualquer rebuscamento. Marcos e quadros de aço são a representação contemporânea das antigas estruturas autônomas de madeira. (MAIA & VASCONCELLOS, 1995)

O que existe em comum em parte da produção projetual de arquitetos tão dispares quanto Robert Venturi, Aldo Rossi, James Stirling e Éolo Maia e que nos permite identificá-las como *arquitetura historicista* é a subordinação da nova arquitetura às preexistências do entorno. Embora essas intervenções possam criar, em elementos ou detalhes arquitetônicos específicos, uma confusão no observador, são todas elas intervenções perceptíveis como contemporâneas, seja pela utilização concomitante de elementos e materiais modernos, seja pela manipulação e deformação dos elementos históricos, seja mesmo pela ironia presente nos projetos de Venturi, por exemplo.

Há casos de intervenções ainda mais submissas às preexistências, como veremos a seguir.

3.5.7 Arquitetura do Pastiche

Segundo Houaiss, pastiche é a "imitação servil de obra literária ou artística" (HOUAISS *et al*., 2001: 2146). Em arquitetura, ela possui o mesmo significado: a abordagem que denominamos de *arquitetura do pastiche* corresponde às intervenções realizadas sem nenhuma criatividade, onde o arquiteto se limita à imitação da linguagem arquitetônica das preexistências ao projetar um "novo" edifício ou mesmo propõe a reconstrução de uma construção desaparecida.

Trata-se de uma arquitetura anacrônica, que se confunde facilmente com o contexto em que ocorre, configurando-se muitas vezes em verdadeiros falsos históricos, nos quais torna-se até mesmo impossível distinguir quais partes da edificação ou do conjunto correspondem às originais e quais aquelas de recente construção.

Parece ser este, portanto, o problema das novas edificações que, ao invés de dialogar critica e ativamente com as preexistências, a elas se submetem de maneira incondicional: precisar a que tempo pertencem estas construções, um problema grave no que se refere a intervenções em contextos históricos.

Nos Estados Unidos, existem casos de construções realizadas *ex*-novo em contextos históricos nas últimas décadas em que os arquitetos projetam "em estilo", copiando cuidadosamente a linguagem dos edifícios que originalmente constituíam o conjunto.

Por exemplo, o **campus da Rice University em Houston**[185], originalmente formado por edificações ecléticas construídas na década de 1910, recebeu, a partir de 1980, diversos novos edifícios projetados por arquitetos vinculados ao historicismo pós-moderno, como James Stirling, Cesar Pelli, John Outram, Ricardo Bofill, Hammond, Beeby & Babka, Antoine Predock, Robert Stern, Michael Graves.

[185] Cf. Ficha EUA 008.

Em muitos casos os novos edifícios se aproximam mais da *abordagem historicista* que da *arquitetura de pastiche*. Bofill, por exemplo, na Escola de Música (1991), realiza um estreito e comprido edifício de dois pavimentos revestido em tijolo vermelho, características idênticas às dos edifícios do início do século passado. Porém, de maneira gratuita, constrói nas fachadas salientes colunas dóricas estilizadas pintadas de branco. Enquanto na fachada principal as portas e janelas correspondem a grandes vãos envidraçados, na fachada dos fundos são aberturas menores, com dimensões análogas às dos edifícios antigos e molduras de pedra branca.

Figuras 605 e 606 (acima e em cima à dir.): Vistas gerais externas de dois dos edifícios originais do Campus da Rice University em Houston, Texas (fonte: www.bluffton.edu)

Figuras 607 a 611 (à esq., à dir. e abaixo): Vistas de detalhes dos edifícios projetados por Ricardo Bofill (à esq.), John Outram (à dir.), Michael Graves (abaixo à esq. e no centro) e Cesar Pelli (abaixo à dir.) para o Campus da Rice University em Houston (fonte: www.bluffton.edu)

Abordagens historicistas também são identificadas nos edifícios projetados John Outram, com seus exóticos detalhes de influência oriental no Anne & Charles Duncan Hall (1996); Michael Graves, com seus pórticos e colunatas brancos no anexo do East

Residential College (2002) e a *kitsch* simulação de uma textura de imensos tijolos nas fachadas do Martell College (2002); e nos dois edifícios projetados por César Pelli, a Faculdade de Ciências Humanas (1984) e o Centro Estudantil (1986). Todos eles são construídos com os mesmos tijolos vermelhos e detalhes em pedra branca que caracterizam os edifícios originais do conjunto.

Os projetos mais questionáveis correspondem justamente àqueles novos edifícios que tentaram de tal forma aproximar-se formalmente das edificações originais do campus que chegam a ser confundidos com estes; é o caso, por exemplo, do edifício que abriga o Departamento de Ciências Sociais, do escritório Hammond, Beeby & Babka (1997), e da Faculdade de Administração, de Robert Stern (2002).

Figura 612:
Vista geral do Departamento de Ciências Sociais da Rice University em Houston, Texas
(fonte: www.bluffton.edu)

Figura 613:
Vista geral da Faculdade de Administração da Rice University em Houston, Texas
(fonte: www.bluffton.edu)

A relação que se estabelece entre estes dois últimos edifícios e aqueles construídos originalmente para o Campus quase cem anos antes não corresponde a simples referências, mas sim a uma imitação da sua linguagem eclética, com suas variadas características tomadas emprestadas às arquiteturas renascentista, mourisca e românica. Correspondem a "novos edifícios antigos", projetados e construídos há menos de dez anos, porém em uma linguagem indiscutivelmente ultrapassada e anacrônica.

O mesmo ocorre nos novos edifícios realizados no campus da **Universidade da Virgínia em Charlottesville**[186], nos últimos vinte anos. Trata-se do campus de uma das

[186] Cf. Ficha EUA 007.

universidades mais antigas dos Estados Unidos, fundada por Thomas Jefferson e cujos edifícios mais antigos, como a Rotunda, foram construídos entre 1819 e 1826.

Figura 614 (à esq.): Vista da Rotunda, um dos edifícios originalmente construídos para o Campus da Universidade da Virgína em Charlottesville, no séc. XIX (fonte: www.bluffton.edu)

Figuras 615 e 616 (à dir.): Vistas do Bryan Hall, projetado por Michael Graves para o Campus da Universidade da Virgína em Charlottesville (fonte: www.bluffton.edu)

Figura 617 (à esq.): Vista da sede da Faculdade de Administração projetada por Robert Stern para o Campus da Universidade da Virgína em Charlottesville (fonte: www.bluffton.edu)

No Bryan Hall, projeto de Michael Graves (1987-95), a referência às edificações originais do campus foi mais direta do que nos projetos que ele realizou para a Rice University. Construído na imediata vizinhança da Rotunda, neste pavilhão de aulas são utilizados os mesmos materiais dos edifícios originais do campus: tijolo vermelho nas paredes, e detalhes como molduras e colunas em pedra branca. Além disso, o guarda-corpo da loggia imita o estilo dos edifícios do século XIX .

A Faculdade de Administração, projeto Robert Stern (1996), copia os materiais, a escala, a volumetria e até mesmo a tipologia dos edifícios originais do campus. Como se não fosse suficiente para estabelecer relações de aproximação visual entre a "nova" arquitetura e as antigas construções, todos os detalhes e elementos arquitetônicos da Faculdade de Administração são réplicas perfeitas daqueles existentes nos velhos edifícios retrasado, como o frontão, as *bay-windows*, o guarda-corpo da loggia, as colunas dóricas e até mesmo as esquadrias. Trata-se de um verdadeiro falso histórico.

No Brasil, de uma maneira geral, a *arquitetura de pastiche* representou, a partir dos anos 1940 e até pelo menos o final dos 1960, uma espécie de política oficial do IPHAN

para intervenções em conjuntos históricos urbanos. Como nos informa Lia Motta[187], enquanto nos primeiros anos o IPHAN defendia a construção de uma arquitetura que atendesse apenas em linhas gerais à estrutura urbana em que se inseria, estas diretrizes foram se modificando a ponto de se exigir verdadeiros falsos históricos, no que ficou conhecido como "estilo patrimônio" – uma arquitetura "falsa em relação ao passado e ao presente, sem ter personalidade nem marca cultural" (MOTTA, 1987: 116):

> Afora a restrição a alguns poucos volumes e a decisão contrária ao afastamento frontal sempre que era pedido, as normas anteriores empregadas pelo Patrimônio foram sendo particularizadas para o aperfeiçoamento dos detalhes coloniais nas fachadas. Aquilo que na primeira fase pretendia apenas conseguir a repetição de linhas tradicionais, passando depois à definição de utilização de alguns elementos tradicionais anteriormente descritos, nesta fase se consolidou em exigências específicas e rígidas para o detalhamento do casario novo. E, desta maneira, os pareceres de aprovação dos projetos se repetiam durante anos, como um carimbo ou cartilha, variando muito pouco. Eram exigidos telhados em duas águas, com telha canal, galbo no contrafeito e beiral encachorrado, janelas em guilhotina com caixilhos, medindo 1,00 x 1,50m, e cerdura [*sic*] de 0,10m ou 0,12m, pintura em cor branca nas alvenarias e cor escura nas madeiras. Até mesmo na cor houve um enrijecimento, pois na década de 40 ainda era permitida cor clara nas alvenarias, não necessariamente o branco. Com o tempo foram sendo incorporados outros detalhes, como por exemplo os basculantes dos banheiros, que na década de 70 passaram a ter material e dimensão fixados, sendo em madeira e medindo 0,80 x 0,80m.
>
> O Patrimônio fixou, desta forma, seu critério conservador estético-estilístico às fachadas, por serem estas uma expressão passível de deformação e assimilação pelos ouro-pretanos de hoje, mesmo porque não seria possível exigir a volta às relações sociais que outrora determinaram o que havia de fundamental na expressão da cidade e das habitações coloniais. Afinal não seria fácil no século XX viver em alcovas nem achar mocinhas recatadas por trás das gelosias. (MOTTA, *op .cit.*: 114-115)

Esta postura pode ser claramente percebida através de dois edifícios construídos por volta dos anos 1950 no Centro Histórico de Salvador: o **Edifício Derrick**, na Praça Anchieta, nº 01/03, e o **Edifício Bouzas**, no Terreiro de Jesus, nº 13.

[187] Embora o artigo de Lia Motta se refira ao caso específico de Ouro Preto, corresponde a um contexto que era, de certa forma, nacional.

Trata-se de duas edificações recentes “travestidas” de sobrados antigos que, ao observador menos atento, passam como construções originais do conjunto, uma vez que os materiais de revestimento, a composição das fachadas (relação entre janelas, portas e planos de fachada) e até mesmo detalhes arquitetônicos, como as cornijas, coberturas e algumas esquadrias, repetem os elementos característicos do conjunto. Somente um olhar mais cuidadoso perceberá que, seja pela escala, seja pela tipologia e materiais construtivos utilizados, como o concreto armado, trata-se de edifícios modernos.

Figura 618:
Vista geral do Edifício Bouzas em Salvador
(foto realizada por João Legal Leal, set./2005)

Figura 619:
Vista geral do Edifício Derrick em Salvador
(foto realizada por João Legal Leal, set./2005)

Figura 620:
Vista de trecho da fachada do Edifício Derrick em Salvador
(foto realizada por João Legal Leal, set./2005)

Na realidade, embora não tenha sido possível identificar a autoria destes dois projetos – e tudo indica que foram realizados na mesma época e pelo mesmo arquiteto[188] –, é possível esboçar o seu percurso. Pelo que nos foi possível aferir a partir das plantas que achamos nos arquivos da 7ª Superintendência Regional do IPHAN, houve um projeto, de autoria e data também desconhecidos, para a construção de um edifício em estilo *art déco* no terreno existente no Terreiro de Jesus, nº 13. Ao que tudo indica, este projeto foi reprovado pelo IPHAN, tendo sido desenvolvido um outro, pelos técnicos do

[188] Quem nos alertou para estes dois edifícios foi o Prof. Pasqualino Magnavita, afirmando tratar-se de projetos realizados por Diógenes Rebouças nos anos 1950. O Prof. Heliodorio Sampaio, que conviveu e trabalhou como Rebouças, não reconhecem a autoria deste trabalho; tampouco o Prof. Paulo Ormindo de Azevedo e o arquiteto Eduardo Furtado de Simas, que trabalharam posteriormente com Rebouças no IPHAN, o identificaram como autor destes projetos e afirmaram que o autor é, provavelmente, Anísio Alves Luz, colaborador do SPHAN na época.

próprio órgão, em *estilo patrimônio*, que corresponde em linhas gerais ao atualmente existente Edifício Bouzas – exceto pelo fechamento, realizado posteriormente, da galeria sobre pilotis existente no pavimento térreo, paralela à rua, que criava um recuo no trecho inferior da fachada. Situação análoga parece ter ocorrido com o projeto do Edifício Derrick.

A *arquitetura de pastiche* no Brasil não se restringe, contudo, ao "estilo patrimônio" vigente em meados do século XX, estando vinculada também aos arquitetos que realizaram, particularmente entre o final dos anos 70 e os anos 1980, uma arquitetura plena de referência aos estilos do passado, em uma espécie de pós-modernismo brasileiro. Estamos nos referindo particularmente aos já citados Éolo Maia e Sylvio de Podestà e a projetos como a **Residência Valter e Lenita em Ouro Preto**[189] (1979-85), construída na Rua das Flores, a poucos metros do polêmico Grande Hotel de Oscar Niemeyer, em um terreno estreito e profundo típico do tecido urbano ouro-pretense.

Figura 621:
Vista geral da fachada principal da Residência Valter e Lenita em Ouro Preto (foto realizada por Robson Godinho e Rodrigo Marcandier, 2002)

Figura 622:
Vista geral da fachada dos fundos da Residência Valter e Lenita em Ouro Preto (fonte: MAIA, VASCONCELLOS & PODESTÀ, 1985)

Na fachada principal desta residência, Éolo Maia buscou de tal forma referências na arquitetura do entorno que o edifício era tomado pelos turistas como edificação histórica, levando-o a desenvolver posteriormente a treliça que foi aplicada nas portas e janelas da fachada principal:

[189] Cf. Ficha BRA 027.

> Externamente, a sua volumetria mantém a escala da Rua das Flores, com uma tipologia semelhante às construções laterais, do conjunto barroco – conforme exigência do SPHAN.
>
> Posteriormente, o arquiteto criou uma reinterpretação sutil de uma treliça histórica que foi aplicada nas portas e janelas, cuja finalidade é a de registrar uma referência contemporânea aos turistas leigos, que imaginavam estar em frente a imóvel histórico autêntico. (MAIA *et alli*, 1985: 58)

Na Europa, mais especificamente em Berlim, a questão das reconstruções vem provocando uma grande discussão desde pelo menos o final da II Guerra Mundial. Na Pariser Platz, casos como o da **Haus Sommer** e da **Haus Liebermann**[190] (1996-98), edifícios que ladeiam o Portão de Brandemburgo, e do **Hotel Adlon**[191] (1995-97), correspondem a reconstruções fiéis dos edifícios existentes naquela praça até a destruição provocada pelos bombardeios aliados durante a II Guerra Mundial.

Figura 623:
Vista geral da Haus Sommer
na Pariser Platz em Berlim
(foto realizada pelo autor, out./2004)

Figura 624:
Vista geral da Haus Liebermann
na Pariser Platz em Berlim
(foto realizada pelo autor, out./2004)

Figura 625:
Vista geral do Hotel Adlon
na Pariser Platz em Berlim
(foto realizada pelo autor, out./2004)

Entretanto, como vimos anteriormente, estas reconstruções comportam alterações no projeto do edifício antes existente, a depender das necessidades e interesses, que muitas vezes não são nada sutis; a Haus Sommer e a Haus Liebermann, por exemplo, possuem um pavimento a mais do que os palacetes existentes até sessenta anos atrás, enquanto o novo Hotel Adlon ocupa uma área equivalente a aproximadamente o dobro daquela original, uma vez que a reconstrução não se limitou ao terreno onde antes se situava o hotel, anexando o lote vizinho.

[190] Cf. Ficha ALE 021.
[191] Cf. Ficha ALE 019.

Desde os anos 1950, com o debate instaurado a respeito da reconstrução das antigas cidades européias destruídas pela guerra, é considerado inaceitável, do ponto de vista do restauro – e aí se inclua o restauro urbano – a reconstrução de edifícios desaparecidos. E ainda se aceitarmos que estas reconstruções anacrônicas e literais poderiam ser aconselháveis no caso de construções de grande significado histórico, arquitetônico ou mesmo do ponto de vista da imagem urbana – como no caso do Campanário de Veneza[192] –, isto não valeria para estes casos berlinenses.

A importância do Hotel Adlon original e dos palacetes que ladeavam o Portão de Brandemburgo decorria muito mais um valor ambiental e paisagístico do que de intrínsecos valores arquitetônicos ou históricos; além disso, a paisagem que eles ajudavam a conformar desaparecera completamente entre o final da guerra e o a divisão de Berlim, nos anos 1940 e 1950, quando a demolição das ruínas e a retirada dos seus escombros transformou a Pariser Platz em um grande descampado, marcado unicamente pelo Portão de Brandemburgo.

Como vimos anteriormente, a questão das reconstruções em Berlim está ligada a um desejo da parte mais conservadora da sociedade de resgatar um determinado período da história – aquele situado entre a unificação da Alemanha, em 1870, e a ascensão dos nazistas ao poder, na década de 1930 –, em que Berlim era a capital de uma nação pujante e uma das cidades mais importantes da Europa, em detrimento do negro período que incluiu o III Reich, os bombardeios e a derrota na guerra, o domínio estrangeiro e a divisão do país e da cidade.

Entretanto, reconstruções[193] têm sido propostas nos últimos anos em condições menos dramáticas. Algumas edificações desaparecidas que haviam sido construídas no período de afirmação da arquitetura moderna e que entraram para a história da arquitetura têm sido reconstruídas.

---

[192] O Campanário, construído a partir do início do século X, desabou em 1902 e foi reconstruído *com'era e dov'era* entre 1903 e 1912.

[193] Não estamos nos referindo a reconstruções no sentido restaurativo, ou seja, recuperar um edifício reduzido a ruínas e sim construir de novo um edifício desaparecido, tendo como ponto de partida tão somente a documentação gráfica e fotográfica existente sobre ele.

Um dos exemplos mais famosos é o **Pavilhão da Alemanha em Barcelona**, uma das obras-primas da arquitetura moderna, projetado por Mies van der Rohe para a Exposição Internacional de 1929 e desmontado, como estava previsto, ao fim da exposição. Em 1981, a Prefeitura de Barcelona, junto com o órgão de turismo municipal, decidiram reconstruí-lo no mesmo lugar. Os arquitetos Cristian Cirici Alomar, Fernando Ramos Galino e Ignasi de Solà-Morales foram responsáveis pela pesquisa e pelo projeto de reconstrução, inaugura em 1986. Da mesma forma, o **Pavilhão da República Espanhola**, projetado originalmente por José Luis Sert para a exposição de Paris de 1937, foi reconstruído em Barcelona em 1992 – neste caso, em um terreno sem qualquer relação com aquele onde se situava o edifício original.

Figura 626:
Vista do Pavilhão da Alemanha
na Exposição de Barcelona de 1929,
reconstruído na década de 1980
(fonte: www.bluffton.edu)

Figura 627:
Vista do Pavilhão Espanhol da Exposição
de Paris de 1937, reconstruído
em Barcelona na década de 1980
(fonte: www.epdlp.com)

Figura 628:
Vista do Café De Unie,
reconstruído em Roterdã
(foto realizada pelo autor,
out./2004)

É o que ocorreu em Roterdã, na Holanda, com o **Café De Unie**: o edifício original, um marco do movimento De Stijl construído por J.J.P. Oud e Theo van Doesburg entre 1924 e 1925 e reduzido a ruínas durante a II Guerra Mundial, foi reconstruído entre 1985 e 1987 pelo arquiteto Carel Weeber em um outro local na mesma cidade.

Mais uma vez Berlim se apresenta como um cenário extremamente fértil para este tipo de situação, privilegiando determinados períodos do passado em detrimento de outros, chegando a propor a reconstrução literal do **Castelo Real dos Hohenzolern**. O Palácio Real de feição barroca, que remontava ao século XV, fora demolido em 1950 para dar lugar à imensa Marx-Engels-Platz, praça cívica de Berlim Oriental destinada às marchas e desfiles oficias da antiga República Democrática da Alemanha. O projeto de reconstrução do Castelo, incluindo os suntuosos salões internos, encontra-se em

discussão na Alemanha já há alguns anos e vem recebendo o apoio de diversos políticos importantes, como o ex-presidente Johannes Rau e o primeiro-ministro Gerhard Schröder, além de intelectuais, artistas e arquitetos, como I.M. Pei e Philip Johnson.[194]

Figuras 629 e 630 (acima e acima à esq.): Vistas do Castelo Real dos Hohenzolern em Berlim antes e após a destruição na II Guerra Mundial

Figura 633 (à esq.): Vista da atual Marx-Engels Platz em Berlim

(fonte de todas as imagens: www.berliner-schloss.de)

Figuras 631 e 632 (acima e abaixo): Maquete virtual simulando o Castelo Real dos Hohenzolern reconstruído

No Brasil, um único e polêmico exemplo é suficiente para demonstrar que, embora estejamos distantes da ânsia reconstrutiva que permeia o cenário arquitetônico berlinense atualmente, a discussão sobre a reconstrução *com'era e dov'era*[195] de edifícios desaparecidos não é absolutamente inexistente.

Desde 2002 o prefeito César Maia, do Rio de Janeiro, vem defendendo a reconstrução, no mesmo local onde esteve por sete décadas, do **Palácio Monroe**, um palacete eclético construído originalmente para a Exposição Internacional de Saint Louis, nos Estados Unidos, em 1904, e dois anos depois remontado na Praça Floriano, no trecho inicial da Avenida Central (hoje Avenida Rio Branco), no Rio de Janeiro.

[194] Cf. o sítio na Internet da *Förderverein Berliner Schloss e.V.*, organização voltada à mobilização popular pela reconstrução do Castelo Real dos Hohenzolern (disponível em alemão, francês e inglês em www.berliner-schloss.de).

[195] A expresssão italiana *com'era e dov'era*, que pode ser traduzida por *como era e onde estava*, é utilizada para indicar as reconstruções de edifícios desaparecidos, realizadas no mesmo local e com as mesmas características originais.

Enquanto o Rio de Janeiro foi capital federal, o Palácio Monroe abrigou algumas das mais importantes instituições republicanas, como a Câmara dos Deputados (1914-25) e o Senado Federal (1925-60). A partir do início dos anos 1970, tem início um movimento pela sua demolição, usando como argumento a construção do metrô e, em 1972, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, solicita ao então DPHAN o seu tombamento, junto a outros imóveis construídos durante a ocupação inicial da Avenida Central. O tombamento do "aviltado Pavilhão Monroe" é negado, pois segundo Lúcio Costa sua "presença estorvante já não se justifica. O desafogo da área se impõe" (*apud* SANTOS, 2004: 133).

Figura 634:
Vista do Palácio Monroe
antes da demolição –
Praça Floriano, Rio de Janeiro
(fonte: www.senado.gov.br)

Figura 635:
Vista do Palácio Monroe
durante a demolição –
Praça Floriano, Rio de Janeiro
(fonte: www.fau.ufrj.br)

Figura 636:
Vista da Praça Floriano
durante a construção do
Metrô do Rio de Janeiro
(fonte:
www.almacarioca.com.br)

Na sua dissertação de mestrado dedicada à reconstrução do Palácio Monroe, Rodrigo Paraizo afirma que "a reconstrução não traria o edifício de volta na maior parte dos seus aspectos, ou seja, não restauraria seus valores, mesmo utilizando a estrutura metálica original e localizando suas partes vendidas a terceiros. Na verdade, seria um feito de nosso tempo, um novo monumento, celebrando nossa capacidade de reedificar e representando o desejo de corrigir o passado". (PARAIZO, 2003)

A defesa da reconstrução de edifícios desaparecidos é, na verdade, mais um dos sintomas da "cultura da memória" exacerbada que caracteriza os tempos atuais (HUYSSEN, 2000:10-15), em que a possibilidade de resgate do passado parece quase

sempre mais interessante que a construção do novo. Estes “resgates”, entretanto, se constituem quase sempre naquilo que, desde a segunda metade do século XIX, com a contribuição de Camillo Boito à teoria do restauro e a preferência pela consolidação e pela conservação do existente à sua reconstrução, se convencionou denominar de *falso histórico* e se contrapõe a uma das características mais importantes do patrimônio cultural na atualidade: a *autenticidade*:

> A conservação do patrimônio cultural em suas diversas formas e períodos históricos é fundamentada nos valores atribuídos a esse patrimônio. Nossa capacidade de aceitar estes valores depende, em parte, do grau de confiabilidade conferido ao trabalho de levantamento de fontes e informações a respeito destes bens. O conhecimento e a compreensão dos levantamentos de dados a respeito da originalidade dos bens, assim como de suas transformações ao longo do tempo, tanto em termos de patrimônio cultural quanto de seu significado, constituem requisitos básicos para que se tenha acesso a todos os aspectos da autenticidade. (UNESCO; ICCROM; ICOMOS, 1994)

Ademais, considerando que construir de novo o anteriormente existente é sempre mais econômico, simples e rápido do que a sua conservação e restauração, ao aceitar indiscriminadamente toda e qualquer reconstrução corre-se o risco de tornar moralmente aceitável que as construções do passado – aquelas verdadeiramente importantes e dignas de preservação seu valor arquitetônico e/ou histórico, e que a muito custo têm sido preservadas – sejam deixadas sob a livre ação do tempo, sem que haja qualquer preocupação em conservá-las.

A preferência pela reconstrução da arquitetura do passado ou pela sua imitação é decorrente em grande parte da incompreensão, tanto por parte de projetistas quanto de técnicos em restauração, de que é possível realizar uma arquitetura moderna em consonância com o contexto; uma arquitetura que, sem abdicar da sua contemporaneidade, não entre em conflito com as preexistências e não se transforme em um elemento de excessivo destaque na paisagem consolidada.

ABORDAGENS DE INTERVENÇÃO

esquema-resumo - capítulo 3

ARQUITETURADECONTRASTERADICAL

Correspondeàquelas intervençõesem quea nova arquitetura se contrapõe, deliberada e totalmente,àspreexistênciasdoentorno, não buscando nestasqualquer tipodereferência. Caracterizam-se por inserir volumes de formas estranhas ao contexto, muitas vezes curvos, em dimensões monumentais e se utilizando de maneira exacerbada do vidro, material pouco comum nos sítios em se inserem.

abaixo, EdifícioOctacílio Gualberto,Salvador(BA)
DiógenesRebouças,1952-1953

acima,Fac. CândidoMendes, RiodeJaneiro(RJ)
HarryCole,1976-1982

ARQUITETURADECONTRASTENOTRATAMENTODASSUPERFÍCIES

Trata-se das intervenções que mimetizam na nova arquitetura a maior parte das características das preexistências, como alinhamento, escala, morfologia e, em alguns casos, até mesmo o ritmo das fenestrações, criandoumcontrasteapenasnoqueserefere às texturas e, principalmente, às cores dos materiaisderevestimento.

abaixoeàdir., Memorial da Imigração Japonesaem Registro(SP)
Marcelo Ferraz e FranciscoFanucci, 1997-2002

ARQUITETURA DEESQUEMATIZAÇÃO

É a realização de uma nova arquitetura que repete totalmenteaquelapreexistente,porém realizada de maneira quase esquemática, através da eliminação de todos os detalhes arquitetônicos. Em geral, quando vistas à distância estas intervenções se confundem com as preexistências, sendo possível distinguí-lasapenasaoaproximar-se.

abaixoeàesq., CentrodeArquitetura AlemãemBerlin (Alemanha)
ClausAnderhalten+ Assmann,Salomon& Scheidt, 1994-1996

ARQUITETURA DO PASTICHE

Trata-se da intervenções cuja arquitetura repete literalmente todasascaracterísticasdo entorno, sendo facilmente confundível com esta e dificilmente reconhecível como uma arquitetura contemporânea. Inclui as *"reconstruções críticas"* defendidas por Josef Paul Kleihues e até mesmo algumas *reconstruçõesliterais*.

àdir.,EdifícioDerrick emSalvador(BA)
atribuídoaAnísioAlves Luz,aprox.déc.1950

abaixo,Residência em OuroPreto(MG)
ÉoloMaia,1979-1985

JUSTAPOSIÇÃO CONTEXTUAL

UNIFORMIDADE CONTEXTUAL

CONTINUIDADE CONTEXTUAL

ARQUITETURADECONTRASTEPELADENSIDADE

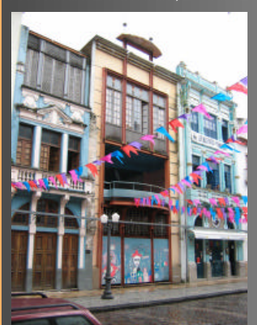
Trata-se das intervenções que buscam referências na arquitetura do entorno no que diz respeitoàescala,volumetria, alinhamentos e outros aspectos. Entretanto, são contrastantesnoquedizrespeitoaosmateriais utilizados, pois são intervenções realizadas inteiramente em vidro e com estruturas leves em contextos caracterizados por volumes maciços e densos. Há casos ainda em que a leveza da nova arquitetura é obtida ou reforçada através da elevação do volume do edifíciosobrepilotis.

abaixo,PalácioThomédeSouza-Sede da Prefeitura deSalvador(BA)
JoãoFilgueirasLima"Lelé",1986

ARQUITETURA CONTEXTUALISTA

Corresponde à reinterpretação criativa dos principais aspectos da arquitetura preexistente. Embora a arquitetura moderna seja muitas vezes acusada de não pretender seharmonizarcomaspreexistênciasedilícias, é possível encontrar diversas obras que se aproximam de uma abordagem contextualista realizadas por mestres da arquitetura moderna, como Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto,ArneJacobsenemesmoLeCorbusier.

abaixo, EdifícionaRuado BomJesus,Recife(PE)
RonaldoL'Amour,1993-1996



acima,EdifícioIpênaRua doBispo,Salvador(BA)
PauloOrmindodeAzevedo, 1965

ARQUITETURA HISTORICISTA

Trata-sedeintervençõesemqueaintençãode realizarumaarquiteturanovaemconsonância com a preexistência é realizada de maneira imitativa, produzindo edifícios claramente subordinados ao entorno em que se inserem. Estaarquitetura,querealizaobrasemumcerto sentidoanacrônicasoupassadistas,distingue-se da arquitetura do pastiche pois ainda é possível distingui-la da antiga arquitetura preexistente.

abaixo,ResidênciadoArcebispodeMariana(MG)
ÉoloMaia,J.VasconcelloseS.Podestà,1982-1987

Obs.: Para ilustrar as diferentes abordagens de intervenção, foram utilizados exemplos brasileiros, exceto naqueles casos em que não tenham sido identificadas intervenções representativas da respectiva abordagem no Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como afirmamos anteriormente, este trabalho se constitui em uma primeira aproximação do complexo tema das intervenções projetuais sobre o patrimônio edificado. Seu principal mérito pretende estar na contribuição à ainda incipiente discussão teórica sobre o tema e na possibilidade de ser utilizado tanto como ponto de partida para futuras pesquisas acadêmicas quanto como objeto de consulta para estudantes e arquitetos que tenham como desafio desenvolver projetos de *metamorfose arquitetônica*. Entretanto, embora não seja o objetivo deste trabalho chegar a quaisquer conclusões definitivas, é possível tecer algumas considerações finais.

Em primeiro lugar, podemos afirmar que praticamente todos os tipos e níveis de intervenção identificados podem ser reconhecidos nos principais países analisados, em uma aparente homogeneização do cenário arquitetônico internacional no que diz respeito às intervenções de *metamorfose arquitetônica*. Por outro lado, porém, a análise das diversas abordagens de intervenção identificadas nos permitem afirmar que o predomínio de cada uma delas é variável no tempo e no espaço, nos indicando que, acima de tudo, encontram-se fortemente influenciadas pelos cenários culturais, econômicos e políticos nos quais ocorre a intervenção.

É possível perceber uma sutil divisão no cenário arquitetônico europeu, no que se refere às intervenções de *metamorfose arquitetônica*. Países centrais como Grã Bretanha, França, Áustria e Holanda, ligados historicamente à vanguarda da arquitetura moderna e contemporânea, têm se destacado pelas intervenções de contraste, e sua influência pode ser percebida em países periféricos como aqueles da Europa Oriental, recém saídos de um regime socialista, como Hungria e República Tcheca, ou da América Latina, como Chile e Argentina.

Por outro lado, os países mediterrâneos como Portugal, Espanha e particularmente Itália, seja pela relevância do patrimônio edificado que possuem, seja pela posição periférica que ocuparam no cenário arquitetônico

internacional no período de afirmação do Movimento Moderno – que se consolida nestes países tardiamente – parecem estar mais propensos à realização de intervenções que buscam o diálogo crítico entre nova arquitetura e contextos urbanos históricos, se aproximando daquilo que denominamos de arquitetura contextualista.

No caso da Alemanha e, particularmente, de Berlim, o processo de reconstrução iniciado há menos de vinte anos e ainda em andamento tem privilegiado uma abordagem historicista que algumas vezes resvala em falsos históricos e realiza reconstruções de edifícios desaparecidos. Esta postura é sintomática da necessidade de construção de uma identidade nacional e do resgate de um determinado período histórico – da unificação alemã em meados do século XIX até a ascensão de Hitler ao poder, na década de 1930 – em detrimento de outros períodos que se pretende que sejam esquecidos – o III Reich e o período da Guerra Fria, em que a cidade foi dividida em duas.

Os Estados Unidos, por sua vez, parecem estar divididos entre a vanguarda tecnológica e a hipervalorização e imitação da arquitetura de um passado relativamente recente. Embora nas grandes cidades, como Nova York, pareça predominar uma postura menos conservadora, parece ser comum em certos setores conservadores norte-americanos uma abordagem historicista, provavelmente vinculada à questão da afirmação cultural em uma potência econômica, porém de história recente e sem um patrimônio arquitetônico significativo.

O que podemos concluir é que questões econômicas, políticas e, particularmente, culturais parecem se sobrepor e dirigir o processo projetual, influenciando na predominância de determinadas abordagens de intervenção.

Parece-nos possível e mesmo necessário ainda questionar alguns *lugares comuns* bastante difundidos no meio arquitetônico contemporâneo. O primeiro diz respeito à afirmação corrente de que a arquitetura moderna não buscava estabelecer relações de diálogo com os contextos em que ocorriam. Como vimos, arquitetos como Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto e Arne Jacobsen realizaram projetos de *metamorfose arquitetônica* em que fica patente a intenção dos arquitetos – em maior ou menor escala – de

desenvolver novas arquiteturas simultaneamente modernas e ciosas do contexto em que ocorrem.

Esta tentativa de diálogo com as preexistências pode ser percebida, como vimos, nas tentativas de articular as diferentes alturas das construções vizinhas através de um novo edifício escalonado, como nos projetos da Casa Curutchet em La Plata, de Le Corbusier, ou do Banco Nórdico de Helsinque, de Alvar Aalto, ou no respeito à escala do tecido urbano tradicional, como no projeto de Le Corbusier para o Hospital de Veneza.

Neste trabalho não tivemos a pretensão de analisar as qualidades arquitetônicas de cada um dos exemplos abordados, mas sim valorar as relações que as intervenções projetuais levantadas estabelecem com os contextos preexistentes. É necessário compreender que determinadas obras arquitetônicas podem possuir diversas qualidades e, ao mesmo tempo, serem criticadas por não conseguirem compreender adequadamente as demandas do sítio.

Esta parece ser a grande questão por trás de diversas discussões sobre projetos de novos edifícios em contextos históricos como, por exemplo, o Palácio Thomé de Souza, sede da Prefeitura de Salvador. A inegável qualidade do edifício projetado por Lelé, construído em tempo recorde e possibilitando uma posterior desmontagem e transferência da estrutura arquitetônica não impedem que este edifício seja considerado inadequado ao sítio em que foi construído. Diferentemente, por exemplo, do Edifício Microondas na Praça da Sé, que possui a mesma inadequação ao sítio sem, contudo, compartilhar da mesma qualidade arquitetônica.

É preciso lembrar Lúcio Costa quando, em carta a Rodrigo Mello Franco de Andrade, diretor do recém criado SPHAN, a respeito do projeto de Oscar Niemeyer para o Grande Hotel de Ouro Preto, afirmou que “a boa arquitetura de um determinado período vai sempre bem com a de qualquer período anterior – o que não combina com coisa nenhuma é a falta de arquitetura” (*apud* MOTTA, 1987:109). Quase setenta anos depois, a afirmação de Lúcio Costa parece querer nos recordar que a boa arquitetura é aquela que é representativa do seu tempo porém leva em consideração o contexto – assim como nos demonstra a sua própria obra construída.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

2G – REVISTA INTERNACIONAL DE ARQUITECTURA. Arquitectura Italiana de la Posguerra: 1944-1960. Barcelona: Gustavo Gili, n. 15, 2000/III.

30-60 CUADERNO LATINOAMERICANO DE ARQUITECTURA. Pasado + Presente. Cordoba, Argentina: i+p, n. 4, 2005.

ALBAN SUAREZ, Naia *et alli*. Diógenes / Documento. **AU**, nº 58, 1995, p. 56.

ALCANTARA, Denise de.Teatro Polytheama em Jundiaí. **Projeto**, nº 210, jul. 1997, pp. 32-39.

AMORIM, Luiz Manuel do Eirado. **Edifício Luciano Costa: um enfoque apositivo**. São Paulo: Vitruvius, out. 2000a. Disponível em: www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/bases/texto018.asp.

_____. **Diretrizes para uma Possível Intervenção do Edifício Luciano Costa**. São Paulo: Vitruvius, out. 2000b. Disponível em: www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc007/mc007.asp.

AMORIM, Luiz Manuel do Eirado; SILVA, Geraldo Gomes da; GONDIM, Djanira Oiticica; NASCIMENTO, Marcus Antonio Sales; SANTOS, Paulo Sérgio de Souza. **Delfim Amorim Arquiteto**. Recife: IAB/PE, 1991.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. Arquitetura Moderna e Preexistência Edificada: intervenções sobre o patrimônio arquitetônico de Salvador a partir dos anos 1950. In: **Anais do 6º Seminário DO_CO_MO_MO Brasil**. Niterói: PPG-AU/UFF / DOCOMOMO Brasil / CREA/RJ, 2005a (CD-Rom).

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. Reciclagem de Monumentos e Arquitetura de Museus: a adaptação de edifícios históricos em espaços museográficos. In: **Anais do Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus: a arquitetura dos espaços museológicos do ponto de vista expográfico**. Rio de Janeiro: PROARQ/FAU-UFRJ, 2005b (CD-Rom).

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de; ANDRADE, Vânia Hemb; AZEVEDO, Esterzilda Berenstein de. A Cidade como Pretexto: uma experiência de ensino de projeto. In: **Anais do PROJETAR 2005 – II Seminário sobre Ensino e Pesquisa em Projeto de Arquitetura: rebatimentos, práticas, interfaces**. Rio de Janeiro: PROARQ/FAU-UFRJ, 2005 (CD-Rom).

ARAÚJO, Fábio. O estigma do tempo e os dilemas da arquitetura. **Continente Multicultural**, nº 33, set. 2003, pp. 69-73.

ARGAN, Giulio Carlo. Ignazio Gardella. In: _____. **Projeto e Destino**. São Paulo: Ática, 2001, pp. 317-334.

ARNHEIM, Rudolf. **A Dinâmica da Forma Arquitetônica**. Lisboa: Editorial Presença: 1988.

ARTIGAS, Rosa (org.). **Paulo Mendes da Rocha**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ASSOCIAZIONE NAZIONALE INGEGNERI E ARCHITETTI ITALIANI. SEZIONE DI NAPOLI. **L'Opera dell'Ingegnere Filinto Santoro**. Napoli: Tipo Editrice Meridionale Anonima, 1923.

ATZENI, Carlo. Costruiti per durare... Continuità e mutamento nell'opera di Rafael Moneo. In: AYMERICH, Carlo (org.). **Itinerari di Architettura tra Spagna e Portogallo**. Roma: Gangemi, 2004, pp. 127-171.

AYMERICH, Carlo (org.). **Itinerari di Architettura tra Spagna e Portogallo**. Roma: Gangemi, 2004.

AZEVEDO, Paulo Ormindo de. Reintegração de conjuntos arquitetônicos tombados. **Arquitetura – Revista do Instituto de Arquitetos do Brasil**, nº 36, jun. 1965, pp. 16-18.

_____. **A Alfândega e o Mercado – Memória e Restauração**. Salvador: SEPLANTEC, 1985.

_____. Crise e Modernização, a Arquitetura dos Anos 30 em Salvador. In: SEGAWA, Hugo (org.). **Arquitetura Brasileira: Anos 80**. São Paulo: Projeto, 1986, pp. 14-18.

_____. Centro Cultural Dannemann. **Projeto**, nº 144, ago. 1991, pp. 72-76.

_____. Salvador: a difícil reapropriação do patrimônio edificado. **PROJETO**, nº 160, jan./fev. 1993, pp. 40-42.

_____. Diógenes Rebouças, um pioneiro modernista baiano. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (org.). **(Re) Discutindo o Modernismo: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil**. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da UFBA, 1997, pp. 187-200.

AZEVEDO, Paulo Ormindo David de (coord.); LIMA, Vivian Lene Rebello Correia. **Inventário de Proteção do Acervo Cultural**. Volume 1. Monumentos do Município do Salvador – Bahia. Salvador: Secretaria de Indústria e Comércio / Coordenação de Fomento ao Turismo – Projeto Patrimônio Histórico, 1975.

BANHAM, Reyner. Neoliberty – the Italian retreat from Modern Architecture. **Architectural Review**, n. 747, apr. 1959, pp. 230-235.

BARDA, Marisa. Entre Tradição e Inovação: ampliação do Teatro Alla Scala de Milão. **AU**, nº 134, mai. 2005, pp. 52-59.

BARDI, Lina Bo; FERRAZ, Marcelo Carvalho (coord.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1996.

BARDI, Lina Bo. **Pró-Memória para uma Ação na Bahia – Recuperação e Revitalização do Conjunto do Unhão**. S/l: s/d. Texto não publicado localizado no arquivo do Núcleo Docomomo Bahia (PPG-AU/FAUFBA).

BARONE, Ana Cláudia Castilho. **Team 10: arquitetura como crítica**. São Paulo: Annablume : Fapesp, 2002.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003.

BAYÓN, Damián; GASPARINI, Paolo. **Panorámica de la Arquitectura Latino-Americana**. Barcelona: Blume, 1977.

BEAUD, Michel. **Arte da Tese: como preparar e redigir uma tese de mestrado, uma monografia ou qualquer outro trabalho universitário**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BELLINI, Amedeo. **Il Restauro Architettonico**. Milão: Itália Nostra, 1979.

BERGER, John. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERLINER SCHLOSS. Site oficial pela reconstrução do Castelo Real de Berlim. Berlim: Förderverein Berliner Schloss e.V., 2005. Disponível em: www.berliner-schloss.de.

BERNAU, Nikolaus. **Reichstag Berlin**. Berlim: Stadtwandel, 2002.

BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. **Os Restauros de Lina Bo Bardi e as Interpretações da História**. 2001. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

BOESIGER, W.; GIRSBERGER, H. (org.). **Le Corbusier 1910-65**. Barcelona: Gustavo Gili, 1971.

BOITO, Camillo. **Os Restauradores: Conferência feita na Exposição de Turim em 7 de junho de 1884**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

BOITO, Camillo; DOURADO, Odete (trad.). **Os Restauros em Arquitetura**. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo / Faculdade de Arquitetura / Universidade Federal da Bahia, s/d. Mimeo.

BONELLI, Renato. **Scritti sul Restauro e sulla Critica Architettonica**. Roma: Bonsignori, 1995.

BOTEY, Josep Maria. **Oscar Niemeyer: obras y proyectos / works and projects**. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

BRAGHIERI, Gianni (org.). **Aldo Rossi**. Bolonha: Zanichelli, 1999.

BRANDI, Cesare. Processo all'architettura moderna. **L'Architettura Cronache e Storia**, n. 11, 1956, pp. 356-360.

_____. **Teoria del Restauro**. Turim: Einaudi, 1977.

_____. **Teoria da Restauração**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

BRASIL. Ministério Público Federal. **Sentença do Processo nº 2000.32978-2 – Ação Civil Pública**. Salvador, 10 set 2004.

BRU, Eduard; MATEO, Josep Lluís. **Arquitectura Europea Contemporanea**. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

BUGATTI, Angelo. Siglo XX y adecuación. In: MIGONE, Jaime; VILLANUEVA, Antonino. **Patrimonio Arquitectónico: fuente de nueva arquitectura**. Santiago, Chile: Universidad Central : CONPAL-Chile, 2000, pp. 39-43.

CAMPOS, Márcio C.. **Novas Arquitetura sobre a Cidade Antiga: o caso de Viena, Áustria**. Sao Paulo: Vitruvius, out. 2005. Disponível em: www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp332.asp.

CANNATÀ, Michele; FERNANDES, Fátima. **Construir no Tempo / Building upon Time**. Lisboa: Estar, 1999.

CAPITEL, Antón. **Metamorfosis de Monumentos y Teorías de la Restauración**. Madri: Alianza Forma, 1988.

CARANDELL, Josep Maria; PLA, Ricard; VIVAS, Pere. **El Palau de la Música Catalana**. Barcelona: Triangle, 1996.

CARBONARA, Giovanni. Teoria e Metodi del Restauro. In: CARBONARA, Giovanni (dir.). **Trattato di Restauro Architettonico**. Turim: UTET, 1996. pp. 3-107.

CASABELLA. Architettura come Modificazione. Milão: Electa, n. 498-499, gen./feb.1984.

CASTELLANO, Aldo. Arquitetura nova em contexto antigo. In: AZEVEDO, Esterzilda Berenstein de (org.). **Requalificação Urbana e Cultural da Cidade**. Salvador: Faculdade de Arquitetura da UFBA, 2003, pp. 53-60.

CASTRO, Sonia Rabello de. **O Estado na Preservação de Bens Culturais: o**

tombamento. Rio de Janeiro: Renovar, 1991.

CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era Moderno: Guia de Arquitetura 1928-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CAVALCANTI, Lauro (org.). **Modernistas na Repartição**. Rio de Janeiro: IPHAN/Deprom : Editora UFRJ, 2000.

CHAGAS, Maurício de Almeida. **Modernidade e Tradição: Lina Bo Bardi na Bahia**. 2002. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade : Editora UNESP, 2001.

CIUCCI, Giorgio; DAL CO, Francesco. **Atlante dell'Architettura Italiana del Novecento**. Milão: Electa, 1991.

COMAS, Carlos Eduardo. **Casa do Arcebispo de Mariana, projeto de Éolo Maia, Jô Vasconcellos e Sylvio de Podestà**. São Paulo: Vitruvius, out. 2002. Disponível em: www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp151.asp.

CORAL, Félix Solaguren-Beascoa de. **Arne Jacobsen**. Barcelona: Gustavo Gili, 1989.

CORBIOLI, Nanci. Recuperados, armazéns transformam-se em centro de informação e cultura. **Projeto**, nº 265, mar. 2002, pp. 40-46.

CORDIVIOLA, Alberto. El pasado en el futuro, el presente en el pasado. **30-60 cuaderno latinoamericano de arquitectura: pasado + presente**, n. 4, 2005, pp. 30-35.

COSTA, Lúcio; COSTA, Maria Elisa (org.). **Lúcio Costa: Registro de uma Vivência**. São Paulo: Brasília: Empresa das Artes/Ed. da UnB, 1995.

_____. **Com a Palavra, Lúcio Costa**. Rio de Janeiro: Aeroplano, s/d.

COSTA, Lúcio; PESSOA, José (coord.). **Lúcio Costa: documentos de trabalho**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.

COSTA, Lúcio; SANT'ANNA, Márcia. Tombamento: eleição de uma história – entrevista de Lúcio Costa a Márcia Sant'Anna. **RUA**, nº 7, jul./dez. 1999, pp. 110-115.

CZAJKOWSKI, Jorge (org.). **Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra : Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro / Secretaria Municipal de Urbanismo / Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000a.

_____. **Guia da Arquitetura Colonial, Neoclássica e Romântica no Rio de Janeiro**. Rio

de Janeiro: Casa da Palavra : Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro / Secretaria Municipal de Urbanismo / Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000b.

_____. **Guia da Arquitetura Eclética no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra : Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro / Secretaria Municipal de Urbanismo / Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000c.

_____. **Guia da Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra : Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro / Secretaria Municipal de Urbanismo / Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000d.

DAVIS, Douglas. **The Museum Transformed: design and culture in the post-Pompidou age**. Nova Iorque: Abbeville, 1990.

DE FUSCO, Renato. Antico/nuovo e interni/esterni. In: _____. **Dentro e Fuori l'Architettura – scritti brevi (1960-1990)**. Milão: Jaca Book, 1992a, pp. 199-201.

_____. Quattro norme per i centri storici. In: _____. **Dentro e Fuori l'Architettura – scritti brevi (1960-1990)**. Milão: Jaca Book, 1992b, pp. 201-204.

DE LA SOTA, Alejandro. Museo de León. In: HERNÁNDEZ GIL, Dionisio. **Monumentos y Proyecto: Jornadas sobre Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico**. Madri: Ministerio de Cultura / Dirección General de Bellas Artes y Archivos / Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1990, p. 300-307.

DE SESSA, Cesare. **Coop Himmelb(l)au: spazi atonali e ibridazione linguistica**. Turim: Testo & Immagine, 1998.

DELLA ROVERE, Luisa Querci. Il Masieri Memorial di Frank Lloyd Wright. In: PUPPI, Lionello; ROMANELLI, Giandomenico (org.). **Le Venezie Possibili: Da Palladio a Le Corbusier**. Milão: Electa, 1985a, pp. 272-275.

_____. L'Ospedale di Le Corbusier a San Giobbe. In: PUPPI, Lionello; ROMANELLI, Giandomenico (org.). **Le Venezie Possibili: Da Palladio a Le Corbusier**. Milão: Electa, 1985b, pp. 276-285.

DEVOTO, Giacomo; OLI, Gian Carlo. **Il Dizionario della Lingua Italiana**. Florença: Le Monnier, 1990.

DI MARCO, Anita Regina (coord.). **Cadernos Brasileiros de Arquitetura: Hotéis**. São Paulo: Projeto Editores Associados, vol. 19, 1987.

DOURADO, Odete. Por um Restauro Urbano: Novas Edificações que Restauram Cidades Monumentais. **RUA**, nº 8, jul./dez. 2003, pp. 08-13.

DREW, Philip. **La Realidad del Espacio: la arquitectura de Martorell, Bohigas, Mackay, Puigdomènech**. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

ECO, Umberto. **Como se Faz uma Tese**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

EL CROQUIS. Daniel Libeskind – 1987-1996. Madri: El Croquis Editorial, n. 80, 1996.

_____. Hacia un Paisaje Artificial: arquitectura española 1997-98. Madri: El Croquis Editorial, n. 90, 1998.

_____. Rafael Moneo – 1995-2000. Madri: El Croquis Editorial, n. 98, 2000a.

_____. Enric Miralles & Benedetta Tagliabue – 1996-2000. Madri: El Croquis Editorial, n. 100/101, 2000b.

_____. Dominique Perrault – 1990-2001. Madri: El Croquis Editorial, n. 104, 2001.

_____. Herzog & De Meuron – 1998-2002. Madri: El Croquis Editorial, n. 109/110, 2002a.

_____. Jean Nouvel – 1994-2002. Madri: El Croquis Editorial, n. 112/113, 2002b.

FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo. **Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FAROLDI, Emilio; VETTORI, Maria Pilar. **Diálogos de Arquitetura**. São Paulo: Siciliano, 1997.

FERLENGA, Alberto (org.). **Aldo Rossi. Tutte le opere**. Milão: Electa, 2000.

FERRÃO, Bernardo. Tradição e Modernidade na Obra de Fernando Távora. In: TRIGUEIROS, Luiz. **Fernando Távora**. Lisboa: Blau, 1993, pp. 23-46.

FIGUEROLA, Valentina. Rodin em Salvador. **AU**, nº 106, jan. 2003, pp. 34-37.

FLEIG, Karl. **Alvar Aalto – obras 1963-1970**. Barcelona: Gustavo Gili, 1971.

_____. **Alvar Aalto**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: IPHAN : UFRJ, 2005.

FOSTER AND PARTNERS. **City Hall**. Disponível em: www.fosterandpartners.com.

FOURNIER, Colin. **Cultural Transgression**. Disponível em: www.kunsthausgraz.at.

FRAMPTON, Kenneth. **Modern Architecture: a critical history**. Londres: Thames & Hudson, 1992.

_____. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FRANQUEIRA, Márcia Lopes Moraes. **A Inserção da Arquitetura Contemporânea nos Conjuntos Históricos**. 1998. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

FREIRE, Ernani; LOPES, Sônia. Projeto Parque das Ruínas – anexo do Museu da Chácara do Céu. **AP Revista de Arquitetura**, nº 4, mar./abr.1996, pp. 36-41.

_____. Parque das Ruínas: obra do tempo. **AU**, nº 78, jun./jul. 1998, pp. 83-84.

FROTA, José Artur D'Aló Frota. Re-Arquiteturas. O Passado no Presente: um caminho para a preservação e a contemporaneidade. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes (org.). **Anais do III Seminário Internacional Patrimônio e Cidade Contemporânea: políticas, práticas e novos protagonistas**. Salvador: FAUFBA, 2005.

FROTA, Lélia Coelho. **Alcides Rocha Miranda: caminho de um arquiteto**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

GENOVESE, Paolo Vincenzo. **Günther Domenig: lanci di masse diroccate**. Turim: Testo & Immagine, 1998.

GERLACH, Erwin. **Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche, Berlin**. Regensburg, Alemanha: Schnell & Steiner, 2004.

GHIRARDO, Diane. **Arquitetura Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GIMENEZ, Luis Espallargas. Autenticidade e Rudimento: Paulo Mendes da Rocha e equipes em recentes intervenções. **AU**, nº 79, ago/set 1998, pp. 70-71.

GIOVANNONI, Gustavo. **Questioni di Architettura nella Storia e nella Vita: edilizia – estetica architettonica – restauri – ambiente dei monumenti**. Roma: Biblioteca d'Arte Editrice, 1929.

_____. **Vecchie Città ed Edilizia Nuova**. Milão: CittàStudiEdizioni, 1995.

GIOVANNONI, Gustavo; ZUCCONI, Guido (org.). **Dal Capitello alla Città**. Milão: Jaca Book, 1996.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do Objeto: sistema de leitura visual da forma**. São Paulo: Escrituras, 2000.

GONZÁLEZ, Antonì; LACUESTA, Raquel. **Barcelona – guía de arquitectura 1929-1996**. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

GOODWIN, Philip. **Brazil Builds**. Nova York: Museum of Modern Art, 1943.

GRACIA, Francisco de. **Construir en lo Construído**. Guipuzcoa, Espanha: NEREA, 1992.

GRASSI, Giorgio & PORTACELI, Manuel. Teatro Romano de Sagunto. In: HERNÁNDEZ GIL, Dionisio. **Monumentos y Proyecto: Jornadas sobre Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico**. Madri: Ministerio de Cultura / Dirección General de Bellas Artes y Archivos / Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1990, pp. 122-133.

GREGOTTI, Vittorio. **Nuevos Caminos de la Arquitectura Italiana**. Barcelona: Blume, 1969.

_____. **Sulle Orme di Palladio: ragioni e pratica dell'architettura**. Bari: Laterza, 2000.

GUIMARAENS, Ceça. **Paradoxos Entrelaçados: as torres para o futuro e a tradição nacional**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

GUBITOSI, Alessandro. Tra Modernità e Storia. In: **L'Arca Plus**. Milano: L'Arca Edizioni, nº 20,1999, pp.84-88.

HARRIS, Elizabeth D.. **Le Corbusier: Riscos Brasileiros**. São Paulo: Nobel, 1987.

HERNÁNDEZ GIL, Dionisio. **Monumentos y Proyecto: Jornadas sobre Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico**. Madri: Ministerio de Cultura / Dirección General de Bellas Artes y Archivos / Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1990.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória – arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IERMANO, Laura. **Restyling – il progetto di architettura sulla preesistenza edilizia**. Roma: Dedalo, 2003.

IMHOF, Michael; KREMPEL, Leon. **Berlino – Nuova Architettura: guida agli edifici costruiti dal 1989 ad oggi**. Petersberg, Alemanha: Michael Imhof, 2004.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL DA BAHIA. **Bahia – Centro Histórico de Salvador, Programa de Recuperação**. Salvador: Corrupio, 1995.

IRACE, Fulvio. Piramide d'Abitare. In: **Domus**, nº 660, apr. 1985, pp. 2-8.

JENCKS, Charles. **Movimentos Modernos em Arquitetura**. Lisboa: Edições 70, 1985.

JODIDIO, Philip. **Tadao Ando**. Colônia: Taschen, 1996.

_____. **Novas Formas na Arquitectura: a arquitectura dos anos 90**. Colônia: Taschen, 1997.

_____. **Álvaro Siza**. Colônia: Taschen, 1999.

_____. **Architecture Now!**. Colônia: Taschen, s/d.

KLEIHUES, Josef Paul. Berlín: La IBA y las experiencias en la historia arquitectónica de la ciudad en el siglo XX. In: POL, Francisco. **La Ciudad como Proyecto – IV Curso sobre Proyectos de recuperación, innovación y transformación en los centros históricos europeos**. Cuenca, Espanha: Universidad Internacional Menendez Pelayo, sep. 1989, pp. 58-79.

KOFFKA, Kurt. **Princípios de Psicologia da Gestalt**. São Paulo: Cultrix, 1975.

L'AMOUR, Ronaldo; CAMPELO, Felipe. **Projeto de Restauração e Adequação Funcional da Caixa d'Água de Olinda - Memorial Descritivo**. Recife, agosto 2003 (não publicado).

L'ARCA PLUS. Dominique Perrault. Milão: L'Arca Edizioni, n. 20, 1999a.

L'ARCA PLUS. Massimiliano Fuksas. Milão: L'Arca Edizioni, n. 21, 1999b.

LATORRACA, Giancarlo (org.). **João Filgueiras Lima, Lelé**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999.

LE CORBUSIER. **Urbanismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LEAL, Edwiges. Colégio Caraça. **AU**, nº 44, out./nov. 1992, pp. 46-48.

LEET, Stephen (ed.). **Franco Albini: architecture and design 1934-1977**. New York: Princeton Architectural Press, 1990.

LIERNUR, Jorge Francisco. **America Latina: architettura, gli ultimi vent'anni**. Milão: Electa, 1990.

LIGTELIJN, Vincent (ed.). **Aldo van Eyck – Works**. Basiléia, Boston, Berlim: Birkhäuser, 1999.

LIMA, João Filgueiras. **O Que é Ser Arquiteto: Memórias Profissionais de Lelé (João Filgueiras Lima)**; em depoimento a Cynara Menezes. Rio de Janeiro: Record, 2004.

LOS, Sergio; FRAHM, Klaus. **Carlo Scarpa**. Colônia: Taschen, 1994.

LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. Lisboa: Edições 70, 1996.

LUBISCO, Nídia Maria Lienert; VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual de Estilo Acadêmico: monografias, dissertações e teses**. Salvador: EDUFBA, 2002.

MACEDO, Danilo Matoso. **A Matéria da Invenção: criação e construção das obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais – 1938-1954**. 2002. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MACK, Gerhard. **Herzog & De Meuron 1978-1988: das Gesamtwerk Band 1** Basiléia; Boston; Berlim: Birkhauser, 1997.

MAFFIOLETTI, Serena (org.). **BBPR**. Bolonha: Zanichelli, 1994.

MAGDALENO, Marcello. **Grande Galeria da Evolução em Paris: iluminação e cenografia**. São Paulo: Vitruvius, fev. 2005. Disponível em: www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp277.asp

MAGNAVITA, Pasqualino Romano. Quando a História Vira Espetáculo: Palco Móvel no Pelô. In: GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras (org.). **Pelo Pelô: História, Cultura e Cidade**. Salvador: EDUFBA/FAUFBA/MAU, 1995, pp. 121-131.]

MAIA, Éolo; VASCONCELLOS, Jô. **Éolo Maia & Jô Vasconcellos Arquitetos**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995.

MAIA, Éolo; VASCONCELLOS, Maria Josefina de; PODESTÁ, Sylvio Emrich. **3 Arquitetos – 1980-1985**. Belo Horizonte: AP Cultural, 1985.

____. Palácio Arquiepiscopal de Mariana. **Projeto**, n. 116, nov. 1988, pp. 60-66.

MAIA, Pedro Moacir (ed.). **O Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia**. São Paulo: Banco Safra, 1987.

MAZZARIOL, Giuseppe. Tre progetti per Venezia rifiutati: Wright, Le Corbusier, Kahn. In: PUPPI, Lionello; ROMANELLI, Giandomenico (org.). **Le Venezie Possibili: Da Palladio a Le Corbusier**. Milão: Electa, 1985, pp. 270-271.

MEDEIROS, Ana Elisabete de Almeida. **Intervenções Modernistas e Pós-Modernistas em Sítios Históricos**. Brasília: PPG-FAU-UnB: 2004. Disponível em: www.unb.br/fau/pos_graduacao/paranoa/edicao2004/ana.doc.

MELLO, Ubirajara Avelino de. A Restauração da Casa da Torre. In: HOLANDA, Gastão de; GONDIM, Adenor (fotografias). **A Casa da Torre de Garcia d'Ávila**. Rio de Janeiro: Cecília Jucá de Hollanda, 2002, pp. 59-64.

MENEZES, José Luís Mota; RODRIGUES, Maria do Rosário Rosa. **Fortificações Portuguesas no Nordeste do Brasil, séculos XVI, XVII e XVIII**. Recife: Pool Editorial, 1986.

MESECKE, Andréa; SCHEER, Thorsten (ed.). **Josef Paul Kleihues – Themes and Projects / Themen und Projekte**. Basiléia: Birkhäuser, 1996.

MIGONE R., Jaime; PIROZZI V., Antonino (org.). **Conservación del Patrimonio Cultural: cartas y recomendaciones internacionales**. Santiago de Chile: Universidad Central : CONPAL-Chile, 1999.

MINDLIN. Henrique; CAVALCANTI, Lauro (org.). **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN : Aeroplano, 1999.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Bens Móveis e Imóveis Inscritos nos Livros do Tombo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Brasília: MEC / Secretaria de Cultura / Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / FNPM, 1982.

MIOTTO, Luciana. **Carlo Scarpa: i musei**. Turim: Testo & Immagine, 2004.

MONEO, Rafael. I limiti della disciplina: sul John Hancock di Ieoh Ming Pei & Partners. In: _____. **La Solitudine degli Edifici e Altri Scritti: sugli architetti e il loro lavoro**. Turim: Umberto Allemandi & C., 2004, pp. 73-93.

MONTANER, Josep Maria. **A Modernidade Superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

MOTTA, Lia. A SPHAN em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 22, 1987, pp. 108-122.

MOURA, Éride. Teatro Paiol. **AU**, nº 44, out./nov. 1992, pp. 54-55.

MOURA, Márcio Galvão. Progresso: de Fundição a Shopping Center Cultural. **Projeto**, nº 120, abr. 1989, pp. 88-94.

NASCIMENTO, Valdinei Lopes do. **Salvador na Rota da Modernidade (1942-1965): Diógenes Rebouças, arquiteto**. 1998. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. **Juan Navarro Baldeweg**. Sevilha: Tanais, 2001.

NIEMEYER, Oscar. **As Curvas do Tempo**. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

_____. **Minha Arquitetura**. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

NOBRE, Ana Luiza *et alli*. **Um Modo de Ser Moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius Loci: paesaggio ambiente architettura**. Milão: Electa, 1979.

_____. **Intenciones en Arquitectura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

OLIVEIRA, Olívia Fernandes de. Lina Bo Bardi: o movimento moderno como atitude política. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (org.). **(Re) Discutindo o Modernismo: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil**. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da UFBA, 1997. pp. 173-186.

ORCIUOLI, Affonso. Inspirado pela Terra: Parlamento Escocês em Edimburgo, EMBT Arquitectes Associats. **AU**, nº 133, abr. 2005, pp. 52-63.

PANE, Roberto. **Attualità dell'Ambiente Antico**. Florença: La Nuova Itália, 1967.

PANE, Roberto; ROGERS, Ernesto N. Dibattito sugli Inserimenti nelle Preesistenze Ambientali. **Casabella Continuità**. n. 214, fev./mar. 1957, pp. 2-4.

PARAIZO, Rodrigo Cury. **A Representação do Patrimônio Urbano em Hiperdocumentos: um estudo sobre o Palácio Monroe**. 2003. Dissertação (Mestrado em Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: www.fau.ufrj.br/prourb/dissertacoes/rparaizo.

PASSARO, Laís Bronstein. **Fragmentos de uma Crítica: revisando a IBA de Berlim**. 2002. Tese (Doutorado em Arquitetura). Departament de Composició Arquitectónica, Escol Tècnica Superior d'Arquitectura, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona. Disponível em: www.tdx.cesca.es/TDX-0318102-080014.

PELLEGRINI, Pietro Carlo (org.). **Ristrutturazioni**. Milão: Federico Motta Editore, 2003.

PENTEADO, Hélio (coord., apres.). **Oscar Niemeyer**. São Paulo: Almed, 1985.

PEREIRA, Helena B.C. **Michaelis: pequeno dicionário espanhol-português**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1996.

PERES, Fernando da Rocha. **Memória da Sé**. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Estado, 1999.

PESSÔA, José Simões de Belmont. Lúcio Costa e o Rio de Janeiro. In: NOBRE, Ana Luiza *et alli*. **Um Modo de Ser Moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp. 146-158.

_____. **La Città come Opera d'Arte: discorsi e pratiche di intervento nei centri storici in Brasile**. 1992. Tese (Doutorado em Planejamento Territorial). Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Veneza.

_____. Os Vazios nos Centro Históricos Brasileiros. In: **CD-Rom do XI Encontro Nacional**

da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional. Salvador: ANPUR; PPG-AU/FAUFBA; MG-IGEO/UFBA; NPG-A-EA/UFBA; MAR/UNIFACS, 2005.

PETIT, Jean. **Niemeyer: Poeta da arquitetura**. S/l: Fidia Edizioni d'Arte, 1998.

PETRINA, Alberto (dir.). **Guía de Arquitectura Buenos Aires – ocho recorridos por la ciudad**. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1994.

PEVSNER, Nikolaus; FLEMING, John; HONOUR, Hugh. **Dizionario di Architettura**. Turim: Einaudi, 1981.

PIVA, Antonio. Rehabilitación de Edificios Antiguos para su Conversion en Museos. In: HERNÁNDEZ GIL, Dionisio. **Monumentos y Proyecto: Jornadas sobre Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico**. Madri: Ministerio de Cultura / Dirección General de Bellas Artes y Archivos / Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1990, pp. 64-71.

POL, Francisco (coord.). **Arquitectura y Urbanismo en las Ciudades Historicas – I Curso sobre Proyectos urbanos e intervenciones arquitectónicas en la Recuperación de las Ciudades Históricas**. Cuenca, Espanha: Universidad Internacional Menendez Pelayo, oct. 1986.

_____. **La Ciudad como Proyecto – IV Curso sobre Proyectos de recuperación, innovación y transformación en los centros históricos europeos**. Cuenca, Espanha: Universidad Internacional Menendez Pelayo, sep. 1989.

POLANO, Sergio; MULAZZANI, Marco. **Guida all'Architettura Italiana del Novecento**. Milão: Electa, 1991.

POWELL, Kenneth. **La Transformación de la Ciudad – 25 proyectos internacionales de arquitectura urbana a principios del siglo XXI**. Buenos Aires: La Isla, 2000.

PROJETO. São Paulo: Projeto, nº 92, out. 1986.

_____. São Paulo: Projeto, nº 149, jan./fev. 1992.

_____. Velhos edifícios, novos usos. São Paulo: Arco, nº 160, jan.fev. 1993.

PUCCIONI, Silvia. Consolidação de um Sítio Arqueológico nas Ruínas da Casa da Torre de Garcia d'Ávila. In: HOLANDA, Gastão de; GONDIM, Adenor (fotografias). **A Casa da Torre de Garcia d'Ávila**. Rio de Janeiro: Cecília Jucá de Hollanda, 2002. pp. 65-70.

PUPPI, Marcelo. **Por uma História Não Moderna da Arquitetura Brasileira: questões de historiografia**. Campinas, SP: Pontes: Associação dos Amigos da História da Arte : CPHA :

IFCH : Unicamp, 1998.

QUADERNS. Reestructurant el Passat / Restructuring the past. Barcelona: Col-legi d'Arquitectes de Catalunya, n. 190, jul./set. 1991.

RASMUSSEN, Steen Eiler. **Experiencing Architecture**. Londres: Chapman & Hall, 1959.

REBOUÇAS, Diógenes; ALBAN, Naia; GALVÃO, Anna Beatriz. História do Fazer Moderno Baiano – entrevista de Diógenes Rebouças a Naia Alban e Anna Beatriz Galvão. **RUA**, nº 7, jul./dez. 1999, pp. 116-125.

REY, Alain (dir.). **Le Robert Micro: dictionnaire d'apprentissage de la langue française**. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1988.

RIEGL, Alois. **El Culto Moderno a los Monumentos: caracteres y origen**. Madri: Visor, 1987.

ROCA, Miguel Angel. **Obras y Textos**. Buenos Aires: CP67 Editorial, 1988.

ROCHA, Ricardo. **De Museus e ruínas. Os liames entre o novo e o antigo**. São Paulo: Vitruvius, jan. 2001a. Disponível em: www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq008/arq008_02.asp.

_____. **O Pavilhão Lúcio Costa: uma proposta**. São Paulo: Vitruvius, jan. 2001b. Disponível em: www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc010/mc010.asp.

ROGERS, Ernesto N. Continuità o crisi?. **Casabella Continuità**, n. 215, apr./mag. 1957, pp. 3-4.

_____. L'evoluzione dell'architettura – risposta al custode dei frigidaires. **Casabella Continuità**, n. 228, giu. 1959, pp. 2-4.

_____. Il problema del costruire nelle preesistenze ambientale. In: _____. **Esperienza dell'Architettura**. Milão: Skira, 1997a, pp. 286-291.

_____. La responsabilità verso la tradizione. In: _____. **Esperienza dell'Architettura**. Milão: Skira, 1997b, pp. 267-279.

_____. Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei. In: _____. **Esperienza dell'Architettura**. Milão: Skira, 1997c, pp. 279-286.

_____. Polemica per una polemica. In: **Esperienza dell'Architettura**. Milão: Skira, 1997d, pp. 115-120.

ROMANELLI, Giandomenico. Il Campanile di San Marco. In: PUPPI, Lionello; ROMANELLI, Giandomenico (org.). **Le Venezie Possibili: Da Palladio a Le Corbusier**. Milão: Electa,

1985. pp. 252-259.

ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RUSKIN, John. **The Stones of Venice**. Nova Iorque: Da Capo, 1960.

_____. The Lamp of Memory. In: _____. **The Seven Lamps of Architecture**. Londres: Dover, 1989. pp. 176-198.

RYKWERT, Joseph. Introducción. In: GÜELL, Xavier (ed.). **Arquitectura Espanõla Contemporánea - la década de los 80**. Barcelona: Gustavo Gili, 1990.

SABBAG, Haifa. À altura da New Britain. In: **AU**. São Paulo: Pini, nº 127, out. 2004, pp. 56-63.

SAGGIO, Antonino. **Peter Eisenman: trivellazioni nel futuro**. Turim: Testo & Immagine, 1996.

_____. **Frank O. Gehry: architetture residuale**. Turim: Testo & Immagine, 1997.

SANJUST, Paolo. Stazioni di posta di un itinerario di architetture del Portogallo. In: AYMERICH, Carlo (org.). **Itinerari di Architettura tra Spagna e Portogallo**. Roma: Gangemi, 2004, pp. 202-221.

SANNA, Luca. Dalla Spagna: Coderch! Un viaggio mediterraneo per i suoi progetti. In: AYMERICH, Carlo (org.). **Itinerari di Architettura tra Spagna e Portogallo**. Roma: Gangemi, 2004, pp. 54-85.

SANT'ANNA, Márcia Genésia de. **Da Cidade-Monumento à Cidade-Documento: a trajetória da norma de preservação de áreas urbanas no Brasil (1937-1990)**. 1995. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

_____. Modernismo e Patrimônio: o Antigo-Moderno e o Novo Antigo. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (org.). **(Re) Discutindo o Modernismo: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil**. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da UFBA, 1997. pp. 119-128.

SANTA CECÍLIA, Bruno Luiz Coutinho. **Complexidade e Contradição na Arquitetura Brasileira: a obra de Éolo Maia**. 2004. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Problema Mal Posto, Problema Reposto. In: NOBRE, Ana Luiza *et alli*. **Um Modo de Ser Moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp. 132-145.

SCHEZEN, Robert; FRAMPTON, Kenneth; ROSA, Joseph. **Adolf Loos – Architecture 1903-1932**. New York: The Monacelli Press, 1996.

SCHILDT, Göran. **Alvar Aalto – obra completa: arquitectura, arte y diseño**. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: EDUSP, 2002.

SEGAWA, Hugo (org.). **Arquiteturas no Brasil / Anos 80**. São Paulo: Projeto, 1988.

SEGRE, Roberto. **América Latina Fim de Milênio: raízes e perspectivas de sua arquitetura**. São Paulo: Studio Nobel, 1991.

_____. **Arquitetura Brasileira Contemporânea**. Petrópolis: Viana & Mosley, 2003.

SERAPIÃO, Fernando. Vista do Avesso, Casa de Le Corbusier é Contextualista. **Projeto**, nº 292, jun. 2004, pp. 34-36.

SETTE, Maria Piera. Profilo Storico. In: CARBONARA, Giovanni (dir.). **Trattato di Restauro Architettonico**. Turim: UTET, 1996. pp. 109-299.

SHARP, Dennis; COOKE, Catherine (ed.). **The Modern Movement in Architecture: Selections from the DOCOMOMO Registers**. Roterdam: 010 Publishers, 2000.

SILVA, Geraldo Gomes da. Marcos da Arquitetura Moderna em Pernambuco. In: SEGAWA, Hugo (org.). **Arquitetura Brasileira: Anos 80**. São Paulo: Projeto, 1986. pp. 19-27.

SILVA, Vânia. Democracia translúcida. In: **AU**. São Paulo: Pini, nº 107, fev. 2003, pp. 42-49.

SIZA, Álvaro. **Imaginar a Evidência**. Lisboa: Edições 70, 1998.

SOUSA, Marcos de. Centro de Arquitetura e Urbanismo. **AU**, nº 78, jun./jul. 1998a, pp. 85-86.

_____. Paulo Mendes da Rocha: sutis pegadas do bicho arquiteto. **AU**, nº 79, ago./set. 1998b, pp. 63-69.

SUMMA+. Reuso: viejos edificios aggiornados. Buenos Aires: DONN, n. 43, jun./jul. 2000.

SUTCLIFFE, Anthony. **Paris: an architectural history**. New Haven / London: Yale University Press, 1993.

TAFURI, Manfredo. **Teorias e História da Arquitectura**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

_____. **Storia dell'Architettura Italiana 1944-1985**. Turim: Einaudi, 2002.

TAVARES, Domingos. A Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. In: ANDRADE, Luciana; BRONSTEIN, Laís; SILLOS, Jacques. **Arquitetura e Ensino: Reflexoes para uma**

Reforma Curricular. Rio de Janeiro: FAU-UFRJ, 2003, pp. 22-40.

TAYLOR, Brian Brace. **Miguel Angel Roca**. Londres: Mimar Publications, 1992.

TELLES ALVES, Afonso (coord.). **Minidicionário Rideel Alemão – Português - Alemão**. São Paulo: Rideel, 2000.

THOMPSON, Della (ed.). **The Concise Oxford Dictionary of Current English**. Oxford: Clarendon Press: 1995.

TOCA, Antonio; FIGUEROA, Aníbal. **México: nueva arquitectura**. México: Gustavo Gili, 1991, pp. 80-83.

TORRENT SCHNEIDER, Horacio (intr.). **Arquitectura Reciente en Chile: las lógicas del proyecto**. Santiago de Chile: Ediciones ARQ / Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos / Pontifícia Universidad Católica de Chile, 2000.

TRIGUEIROS, Luiz (ed.). **Eduardo Souto de Moura**. Lisboa: Blau: 1996.

TRIGUEIROS, Luiz. **Fernando Távora**. Lisboa: Blau: 1993.

TUSQUETS, Oscar. Restauración del Palau de la Musica. In: HERNÁNDEZ GIL, Dionisio. **Monumentos y Proyecto: Jornadas sobre Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico**. Madri: Ministerio de Cultura / Dirección General de Bellas Artes y Archivos/ Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1990, pp. 352-368.

UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer e o Modernismo de Formas Livres no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

UNESCO. **Report on the Mission to Graz**. Paris: UNESCO, 2005. Disponível em: whc.unesco.org/archive/2005/mis931-2005.pdf.

UNESCO; ICCROM; ICOMOS. **Conferência de Nara: conferência sobre autenticidade em relação à Convenção do Patrimônio Mundial**. Nara, 6 de novembro de 1994. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=264.

VAN DIJK, Hans. **Twentieth-Century Architecture in the Netherlands**. Roterdã: 010 Publishers, 1999.

VENEZIA, Francesco. **Francesco Venezia**. Barcelona: Gustavo Gili, 1988.

VENTURI, Robert. **Complexidade e Contradição em Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven; SCOTT-BROWN, Denise. **Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica**. Barcelona: Gustavo Gili,

2000.

VIDOTTO, Marco. **Alison + Peter Smithson. Obras y proyectos**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel; DOURADO, Odete (apres. e trad.). **Restauro**. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo/UFBA, 1996.

WIGLEY, Mark. Deconstructivist Architecture. In: JENCKS, Charles; KROPF, Karl. **Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture**. Chichester, Reino Unido: Wiley – Academy, 1997, 291-292.

WISNIK, Guilherme. **Lúcio Costa**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

XAVIER, Alberto (Org.); KATINSKY, Júlio (Prefácio). **Depoimento de uma Geração: arquitetura moderna brasileira (edição revista e ampliada)**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ZEVI, Bruno. **Storia dell'Architettura Moderna**. Turim: Giulio Einaudi editore, 1955.

_____. Editoriali: tre proposte per la salvezza dei nuclei antichi. **L'Architettura Cronache e Storia**, n. 14, 1956, p. 555.

_____. **Storia e Controstoria dell'Architettura in Italia**. Roma: Newton & Compton, 1997.

_____. **Capire e Fare Architettura: Capolavori del Ventesimo Secolo esaminati con le sette invarianti del linguaggio moderno**. Roma: Newton & Compton, 2000.

_____. **Saber Ver a Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PÁGINAS OFICIAIS DE ARQUITETOS CONSULTADAS

0-10 Architecten www.eentien.nl
Ábalos & Herreros Arquitectos www.abalos-herreros.com
Abraham Zabludovsky www.archzabludovsky.com.mx
Albert Viaplana / David Viaplana Arqts www.viaplana.com
Alberto Campo Baeza www.campobaeza.com
Alberto Varas y Asociados www.estudioalbertovaras.com.ar
Aldo Rossi Associati Studio di Architettura www.arassociati.it
Alessandro Mendini www.ateliermendini.it
Alonso Balaguer y Arquitectos Asociados www.alonsobalaguer.com
Alsop and Stormer www.alsopandstormer.com
Alvar Aalto Foundation www.alvaraalto.fi
Álvaro Siza www.alvarosiza.com
Andreas Treusch www.treusch.at
Antoine Predock Architect www.predock.com
Antonio Piva Michele Piva Architetti www.pivaarchitetti.com
Architecture Studio www.architecture-studio.fr
Arne Jacobsen www.arne-jacobsen.com
Asymptote www.asymptote-architecture.com
BAAS Arquitectes www.jordibadia.com
Berger + Parkkinen Architekten www.berger-parkkinen.com
Bernard Tschumi www.tschumi.com
BOPBAA Arquitectura www.bopbaa.com
Cambridge Seven Associates www.c7a.com
Carlos Ott www.carlosott.com
Cepezed Architectenbureau www.cepezed.nl
Cesar Pelli & Associates www.cesar-pelli.com
Charles W. Moore Center for the Study of the Place, The www.charlesmoore.org
Christian de Portzamparc www.chdeportzamparc.com
Cino Zucchi Architetti www.zucchiarchitetti.com
Claude Vasconi & Partners www.claude-vasconi.fr
Coop Himmelb(l)au www.coop-himmelblau.at
Cristián Boza & Asociados www.bozaarq.com
Cruz y Ortiz Arquitectos www.cruz-ortiz.com
Daniel Libeskind www.daniel-libeskind.com
David Chipperfield Architects www.davidchipperfield.co.uk

De Gregorio & Partners Architectenbureau www.degregorio.be
Diener – Diener Architekten und Ingenieure www.diener-diener.de
Dissing + Weitling www.dw.dk
Dominique Perrault Architecte www.perraultarchitecte.com
Dujovne Hirsch & Asociados www.dujovne-hirsch.com
ED Architectes www.edarchitectes.net
Egon Eiermann Ausstellung www.egon-eiermann.de
Eller + Eller GmbH, Architekten www.eller-eller.de
Eric Owen Moss Architects www.ericowenmoss.com
Erick van Egeraat Associated Architects www.eea-architects.com
Enric Miralles Benedetta Tagliabue – EMBT Arquitectes Associats SL www.mirallestagliabue.com
Éolo Maia & Jô Vasconcellos www.eolojo.com.br
Federico Soriano www.federicosoriano.com
Francis Soler Architectures www.soler.fr
Frank Lloyd Wright Foundation www.franklloydwright.org
Fumihiko Maki and Associates www.maki-and-associates.co.jp
Future Systems www.future-systems.com
Gaetano Pesce www.gaetanopesce.com
GCA Arquitectes Associats | Estudi Arquitectura www.gcaarq.com
Giovanni Michelacci, Fondazione www.michelucci.it
Giuseppe Terragni, Centro Studi www.csgt.org
gmp – von Gerkan, Marg und Partners Architects www.gmp-architekten.de
Greg Lynn F O R M www.glform.com
Group A www.groupa.nl
Guido Canella (Canella & Achilli Architetti) www.canella-achilli.com
Gunter Behnisch (Behnisch, Behnisch & Partner) www.behnisch.de
Günther Domenig www.archconsult.com/d/domenig/default.htm
Gustav Peichl & Partner Architekten www.peichl-partner.at
Gwathmey Siegel www.gwathmey-siegel.com
Hans Hollein www.hollein.com
Hans Kollhoff & Helga Timmermann Architekten www.kollhoff.de
Heinz Lutter Büro für Architektur www.lutter-arch.at
Helge Bofinger & Partner www.bofinger-partner.de
Hermann & Valentiny und Partner www.hvp.lu
Ian Ritchie Architects www.ianritchiearchitects.co.uk

Izquierdo, Lehmann, Cía. Arquitectos www.izquierdolehmann.co.cl

Jean Nouvel Ateliers www.jeannouvel.fr

Jean Paul Viguier S.A. d'Architecture www.viguier.com

John Outram Associates www.johnoutram.com

Joost Swarte www.joostswarte.com

Josef Paul Klehues (Kleihues + Kleihues) www.kleihues.com

Kreis Schaad Schaad Architekten www.kreis-schaad-schaad.ch

Le Corbusier, Fondation www.fondationlecorbusier.asso.fr

Leon Krier http://applied.math.utsa.edu/krier

Lina Bo e Pietro Maria Bardi, Instituto www.institutobardi.com.br

Manfred Wehdorn Architekten www.wehdorn.co.at

Mansilla + Túñon www.mansilla-tunon.com

Manuel Portaceli www.manuelportaceli.com

Mario Botta Architetto www.botta.ch

Massimiliano Fuksas Architetto www.fuksas.it

MBM Arquitectes www.mbmarquitectes.com

Mecanoo Architecten www.mecanoo.com

Michael Graves & Associates www.michaelgraves.com

Michele Saee www.michelesaee.com

Mies van der Rohe, Fundació www.miesbcn.com

Miguel Angel Roca www.miguelangelroca.com

Morphosis www.morphosis.net

MSGSSS www.msgsss.com.ar

MVRDV www.mvrdv.nl

NicholasGrimshaw www.grimshaw-architects.com

Norman Foster and Partners www.fosterandpartners.com

OMA – Office for Metropolitan Architecture www.oma.nl

O.M. Ungers www.omungers.de

Ortner & Ortner Baukunst www.ortner.at

Oscar Niemeyer, Fundação www.niemeyer.org.br

Óscar Tusquets Blanca www.tusquets.com

Pei, Cobb, Freed & Partners, Architects LLP www.pcfandp.com

Peter Eisenman www.eisenmanarchitects.com

Pontual Arquitetos Associados www.pontual.arq.br

Quinlan & Francis Terry Architects www.qftarchitects.net

Renzo Piano Building Workshop www.rpbw.com

Ricardo Bofill – Taller de Arquitectura www.bofill.com

Richard Meier & Partners, Architects LLP www.richardmeier.com

Richard Rogers Partnership www.richardrogers.co.uk

Rob Krier – Christoph Kohl Architekten www.krierkohl.com

Robert A. M. Stern Architects www.ramsa.com

Robert Brufau i Associats www.robertbrufau.com

Robert Venturi, Denise Scott-Brown & Associates, Inc. www.vsba.com

Ruy Ohtake www.ruyohtake.com.br

Santiago Calatrava www.calatrava.com

Soeters van Eldonk Ponec Architecten www.soetersvaneldonkponec.nl

SOM – Skidmore, Owings & Merrill LLP www.som.com

Steven Holl Architects www.stevenholl.com

Tadao Ando www.andotadao.org

UN Studio www.unstudio.com

Valode & Pistre www.valode-et-pistre.com

Vittorio Gregotti Associati International www.gregottiassociati.it

West 8 Urban Design & Landscape Architecture www.west8.nl

Wilhelm Holzbauer www.holzbauer.com

Zaha Hadid www.zaha-hadid.com

Zvi Hecker Architect www.zvihecker.com