

SÍTIOS SATURADOS

intervenções em vazios urbanos

CAU/RS



CÂMARA
Rio-Grandense
DO LIVRO

SÍTIOS SATURADOS

intervenções em vazios urbanos

**Fundação Universidade de
Caxias do Sul**

Presidente:
Dom José Gislon

Universidade de Caxias do Sul

Reitor:
Gelson Leonardo Rech

Vice-Reitor:
Asdrubal Falavigna

*Pró-Reitor de Pesquisa e
Pós-Graduação:*
Everaldo Cescon

Pró-Reitora de Graduação:
Terciane Ângela Luchese

*Pró-Reitora de Inovação e
Desenvolvimento Tecnológico:*
Neide Pessin

Chefe de Gabinete:
Givanildo Garlet

Coordenadora da EDUCS:
Simone Côrte Real Barbieri

Conselho Editorial da EDUCS

André Felipe Streck
Alexandre Cortez Fernandes
Cleide Calgaro – Presidente do
Conselho
Everaldo Cescon
Flávia Brocchetto Ramos
Francisco Catelli
Gelson Leonardo Rech
Guilherme Brambatti Guzzo
Karen Mello de Mattos Margutti
Márcio Miranda Alves
Simone Côrte Real Barbieri
– Secretária
Suzana Maria de Conto
Terciane Ângela Luchese

Comitê Editorial

Alberto Barausse
*Università degli Studi del Molise/
Itália*

Alejandro González-Varas Ibáñez
Universidad de Zaragoza/España

Alexandra Aragão
Universidade de Coimbra/Portugal

Joaquim Pintassilgo
Universidade de Lisboa/Portugal

Jorge Isaac Torres Manrique
*Escuela Interdisciplinar de Derechos
Fundamentales Praeeminentia
Iustitia/Peru*

Juan Emmerich
*Universidad Nacional de La Plata/
Argentina*

Ludmilson Abrita Mendes
*Universidade Federal de Sergipe/
Brasil*

Margarita Sgró
*Universidad Nacional del Centro/
Argentina*

Nathália Cristine Vieceli
*Chalmers University of Technology/
Suécia*

Tristan McCowan
University of London/Inglaterra



Comissão editorial do CAU/RS

Paulo Ricardo Bregatto

Gelson Luiz Benatti

Flávio Kiefer

Lídia Glacir Gomes Rodrigues

Jéssica Neves

Assessor da Comissão Editorial

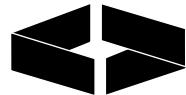
Henrique Munaretto Ficht

SÍTIOS SATURADOS

intervenções em vazios urbanos

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul [PROPAR], Porto Alegre, em dezembro de 2015, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Projeto de Arquitetura sob orientação do Prof. Dr. Silvio Abreu e banca examinadora composta por José Luiz Canal, José Artur D'Aló Frota e Ana Carolina Pellegrini.

CAU/RS



CÂMARA
Rio-Grandense
DO LIVRO

© da autora

1ª edição

2025

preparação de texto

Giovana Letícia Reolon

leitura de prova

Helena Vitória Klein

editoração

EDUCS

CAU/RS

Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Rio
Grande do Sul (CAU/RS)
Rua Dona Laura, 320 – Bairro Rio Branco –
Porto Alegre (RS)
Telefone: (51) 3094-9800
Home Page: www.caurs.gov.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
UCS – BICE – Processamento Técnico

M386s Martins, Elisa Toschi
Sítios saturados [recurso eletrônico] : intervenções em
vazios urbanos / Elisa Toschi Martins. – Caxias do Sul, RS
: Educus, 2025.
Dados eletrônicos [1 arquivo]

Apresenta bibliografia.

Originalmente apresentado como dissertação do autor
(Mestrado - Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

Modo de acesso: World Wide Web

DOI 10.18226/9786558074861

ISBN 978-65-5807-486-1

1. Arquitetura. 2. Planejamento urbano. 3. Urbaniza-
ção. I. Título.

CDU 2. ed.: 72

Índice para o catálogo sistemático:

1. Arquitetura	72
2. Planejamento urbano	711.4
3. Urbanização	911.375.1

Catalogação na fonte elaborada pela bibliotecária
Ana Guimarães Pereira - CRB 10/1460

direitos reservados a



EDUCS – Editora da Universidade de Caxias do Sul
Rua Francisco Getúlio Vargas, 1130 – Bairro Petrópolis – CEP 95070-560 – Caxias do Sul – RS
– Brasil
Ou: Caixa Postal 1352 – CEP 95020-972 – Caxias do Sul – RS – Brasil
Telefone/Telefax: (54) 3218 2100 – Ramais: 2197 e 2281 – DDR (54) 3218 2197
Home Page: www.ucs.br – E-mail: educs@ucs.br

*[...] the past should be altered
by the present as much as the
present is directed by the past.”*
T.S. Eliot

O Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Rio Grande do Sul (CAU/RS) tem a satisfação de apresentar mais uma obra que integra seu programa editorial voltado ao reconhecimento e à valorização da produção intelectual dos arquitetos e urbanistas do estado.

Esta publicação resulta de uma parceria estratégica estabelecida entre o CAU/RS, a Câmara Rio-Grandense do Livro (CRL) e a Editora da Universidade de Caxias do Sul (EDUCS). A colaboração com a CRL, instituição de prestígio no panorama cultural gaúcho e organizadora da tradicional Feira do Livro de Porto Alegre, aliada à expertise editorial da EDUCS, assegura a excelência na produção e viabiliza a efetiva circulação desta obra no meio acadêmico e profissional.

O trabalho ora publicado constitui uma relevante contribuição para nossa área de atuação. Ao viabilizar este projeto editorial, o CAU/RS consolida sua missão institucional de fomentar o conhecimento especializado e fortalecer a arquitetura e urbanismo, demonstra seu compromisso com a disseminação do pensamento crítico e reflexivo, elementos fundamentais para a formação de profissionais capacitados a enfrentar a complexidade da sociedade atual e os desafios que se apresentam para nossa profissão.

Registro nosso reconhecimento aos jurados que atuaram no concurso permitindo a aplicação criteriosa dos recursos confiados pelos arquitetos e urbanistas gaúchos, aos funcionários que de alguma forma contribuíram para este projeto, aos parceiros que tornaram possível esta realização e, principalmente, ao autor pela sua valiosa contribuição à qualificação da arquitetura e urbanismo.

*Andréa Hamilton Ilha
Presidente do CAU/RS*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO -----	9
[PARTE 1] REFERENCIAL TEÓRICO -----	15
1.1 Aproximação ao tema -----	15
1.2 Conceitos de vazios urbanos, <i>brownfield</i> , <i>friches industrielles</i> e <i>areas de impunidad</i> -----	19
1.3 O <i>terrain vague</i> de Solà-Morales -----	25
1.4 Conceitos complementares: <i>infill</i> , <i>terroir</i> e <i>uncanny</i> -----	29
1.5 <i>Zeitgeist</i> -----	31
[PARTE 2] CONTEXTO HISTÓRICO -----	35
2.1 A cidade na modernidade <i>versus</i> a cidade na pós-modernidade -----	35
2.2 Lugar da memória e <i>genius loci</i> -----	38
2.3 A cidade genérica -----	42
[PARTE 3] PANORAMA NACIONAL -----	45
3.1 Museu do Pão -----	63
3.2 Praça das Artes -----	73
3.3 Centro de Interpretação do Pampa -----	83
[PARTE 4] PANORAMA INTERNACIONAL -----	91
4.1 Tate Modern -----	125
4.2 Caixaforum -----	139
4.3 Complexo Cultural da Luz -----	149
CONSIDERAÇÕES FINAIS -----	155
REFERÊNCIAS -----	161
ANEXOS -----	177

INTRODUÇÃO

Sempre parece necessário aprender a ler para aprender a escrever, mas nunca tanto como no caso em que para poder escrever se faz necessário apagar definitivamente o que foi escrito por gerações anteriores (Más Llorens; Merí de la Maza, 2003, p. 9, tradução da autora).¹

Pensar a arquitetura como instrumento de intervenção² no existente está relacionado com o posicionamento da cidade como objeto de estudo. Nesse sentido, a cidade contemporânea proporciona novos desafios associados à dinâmica de contínuo crescimento, que aproximam teoria, prática e ensino da disciplina.

A citação acima está presente no livro *Las Herramientas del Arquitecto* (2003), que busca introduzir conceitos teóricos às primeiras lições de projeto arquitetônico. Cabe destacar, nessa frase, duas importantes afirmações: a primeira – “aprender a ler para aprender a escrever” – remete à importância da leitura e interpretação do lugar para os princípios da prática projetual; num segundo ponto, a citação constata que, para construir, em muitos casos, é inevitável apagar algo construído por gerações precedentes, ou seja, algo que pode possuir valor de memória, de identidade.

O tema proposto pela pesquisa investiga a construção sobre o existente, a partir da aprovação de edifícios abandonados, posicionando a intervenção como uma ferramenta fundamental de projeto. Os estudos de caso e referenciais teóricos selecionados partem de um recorte no qual as intervenções propõem uma alteração programática em relação às preexistências. Tal alteração de programa e de uso atesta a existência de um período de desuso – de abandono – evidenciando questões relacionadas aos conceitos de vazios urbanos e terrain vague.

A citação de Álvaro Siza (1983, p. 78) “nenhum sítio é deserto” reafirma essa abordagem de leitura do existente como atitude projetual. Ao supor que nenhum sítio é vazio, presume-se que ali existam informações essenciais para a concepção do projeto, sejam condicionantes da paisagem ou do entorno ou de demandas implícitas geradas, por exemplo, por normativas ou diretrizes urbanas, somadas, ainda, às questões climáticas, tecnológicas e culturais. Segundo Rafael Moneo (2004), esse “conhecimento do lugar” confere à obra de Siza uma visão do sítio como ponto de origem de toda a arquitetura. Dessa citação, trazemos a expressão sítio como uma referência a essa interpretação específica do local de projeto não só como terreno, mas como ambiente, entorno e paisagem.

Ancorar. Arquitetura está ligada à situação [...]. O lugar de um edifício é mais do que um ingrediente na sua concepção [...]. Arquitetura e lugar devem ter uma conexão experiential, uma ligação metafísica, uma ligação poética [...]. Hoje, a ligação entre o lugar e arquitetura deve ser encontrada em novas formas, que são parte da transformação construtiva da vida moderna (Holl, 1989, p. 9, tradução da autora).³

¹ Citação original: “Siempre parece necesario aprender a leer para aprender a escribir, pero nunca tanto como en el caso en que para poder escribir se hace necesario borrar definitivamente lo ya escrito por generaciones anteriores.”

² Conforme Nesbitt (2006, p. 252), “intervenção” é a palavra normalmente usada para indicar estratégias de acréscimos na cidade tradicional.

³ Citação original: “Anchoring. Architecture is bound to situation [...] The site of a building is more than an ingredient in its conception [...] Architecture and site should have an experiential connection, a metaphysical link, a poetic link [...] Today the link between site and architecture must be found in new ways, which are part of the constructive transformation of modern life.”

Steven Holl descreve – por meio da expressão *anchoring* (ancorar) – a conexão da arquitetura com o existente, também empregada por Solà-Morales (2003, p.108, tradução da autora): “A tarefa da arquitetura está sempre ancorada a algo preexistente [...]. Sua vocação é a de servir à descoberta do que já existe, previamente, como um fundo permanente”⁴. Uma experiência de encontro e percepção do lugar que surge como um enquadramento para o projeto. A capacidade do sítio de gerar premissas de projeto é fundamental para o recorte da pesquisa quanto ao reconhecimento da presença de preexistências com potencial de reconversão. Construções abandonadas, ruínas e edifícios remanescentes suscitam uma “carga” incontestável. A interpretação dessas preexistências como condicionantes de projeto está relacionada com uma leitura do lugar, própria da percepção projetual, de fusão e construção sobre o existente.

Dessa forma, o título do presente trabalho – sítios saturados – propõe contemplar o estudo de projetos desenvolvidos a partir de locais impregnados por preexistências. Designados, muitas vezes, como vazios urbanos, esses lugares em condição de saturação – concedida pela presença de aspectos da história e da memória – remetem a perspectivas de intervenção e transformação do construído.

O termo saturado – como tradução de *saturated/charged* – faz referência ao título da última série de livros publicados por Alison e Peter Smithson: *The charged void: Architecture* (2001) e *The charged void: Urbanism* (2005). No último livro, o conceito charged é citado como “a capacidade da arquitetura em carregar o espaço ao seu redor com uma energia, que pode juntar-se com outras energias, influenciar a natureza das coisas que podem vir, antecipar acontecimentos... uma capacidade que podemos sentir e atuar sobre, mas não podemos necessariamente descrever ou registrar” (Smithson, 2005, p. 13, tradução da autora)⁵. A aplicação do termo charged (saturado) – emprestado dos textos dos Smithsons – busca transmitir uma capacidade singular da arquitetura de ocupar o espaço, de transformar o vazio em lugar.

Objetivos

Os objetivos gerais do trabalho se aproximam da possibilidade de investigação sobre cidade e arquitetura, visando a uma aproximação entre conteúdos teóricos e prática projetual. O panorama de obras, tanto brasileiro como internacional, tem como objetivo investigar as relações dos projetos com a Arquitetura como disciplina, a partir do recorte estabelecido, e identificar paralelos entre as obras e os diferentes arquitetos/ períodos em que se inserem. Nesse contexto, também serão exploradas as relações entre Arte e Arquitetura a partir da identificação de intervenções artísticas que propõem formas similares de interpretação e contestação do existente.

Como objetivo específico, pode-se delimitar a análise crítica dos edifícios referenciais selecionados, construídos ou não, a fim de identificar estratégias compostivas e técnicas no que se refere à sobreposição de novas funções e programas, assim como a interação com as preexistências. Nesse sentido, busca-se entender a metodologia projetual seguida pelos arquitetos, principalmente quanto à interpretação e incorporação de elementos encontrados no lugar de projeto. Dessa forma, a pesquisa se aproxima de uma investigação acerca do contexto envolvente – físico, social e político – que sugere a pertinência e viabilidade das obras, assim como a operatividade do projeto como meio de intervenção e transformação do existente.

⁴ Citação original: “La tarea de la arquitectura está siempre anclada a algo previamente existente [...]. Su vocación es la de servir al descubrimiento de lo que ya existe, previamente, como un fondo permanente [...]”

⁵ Citação original: “[...] architecture’s capacity to charge the space around it with an energy, which can join up with other energies, influence the nature of things that might come, anticipate happenings... a capacity we can feel and act upon, but cannot necessarily describe or record.”



Figura 1 . *Upper Lawn Pavilion*, Alison e Peter Smithson (Wiltshire, 1959-1962)

Além da contribuição disciplinar documental – pretendida por meio da compilação de informações gráficas e da revisão bibliográfica das principais publicações e pesquisas sobre o tema –, consta também entre os objetivos desta pesquisa estudar a implantação das obras em relação ao entorno e à cidade, evidenciando seu papel como equipamentos e espaços eminentemente públicos. Por fim, propõe-se explorar diferentes abordagens em relação ao sítio, à preservação e à sua relação com a conformação de “lugares da memória”.

Objetiva-se, assim, com a pesquisa proposta, uma contribuição analítica teórico-metodológica para o campo de estudo da intervenção no âmbito do projeto arquitetônico, uma contribuição documental dos estudos de caso, uma contribuição crítica fundamentada na análise das obras, assim como uma contribuição ao estudo da obra dos arquitetos dos escritórios Brasil Arquitetura e Herzog & de Meuron, partindo de um enfoque específico que enfatiza a relação entre arquitetura e paisagem urbana.

Método

A metodologia de pesquisa foi compreendida a partir de dois enfoques: um relacionado ao estudo de conceitos teóricos como base para o entendimento da cidade e suas transformações e outro voltado ao estudo de obras emblemáticas que exemplificam diferentes contextos e aproximações. O recorte de obras foi construído a partir de consulta às fontes bibliográficas e de visitas aos edifícios, obras ou locais de projeto, proporcionadas por experiências acadêmicas e profissionais da autora durante os anos de 2008 e 2015.

A investigação conduzida na etapa inicial do trabalho, além de auxiliar na definição dos estudos de caso, proporcionou a elaboração de um panorama de obras que, mesmo sem a pretensão de compreender a totalidade dos projetos relacionados ao tema, propõe-se a demonstrar a relevância e a abrangência da questão. O processo investigativo de formulação desse panorama – além de identificar obras-chave para o campo de estudo – foi direcionado para a seleção de projetos que explicitassem uma nítida troca de uso/programa e que demonstrassem, ainda, cicatrizes decorrentes dos diferentes estágios de abandono.

A metodologia de estudo das obras se deu a partir da compilação de material gráfico, teórico e técnico selecionado de livros, artigos, periódicos e sites, assim como identificado em teses e dissertações afins. Uma vez selecionadas as informações referentes aos estudos de caso, foram estabelecidos parâmetros de análise e comparação dos projetos. Os critérios de análise foram direcionados para a exploração do contexto envolvente, da implantação, da materialidade utilizada e, principalmente, das estratégias de interação com as preexistências. Também foram abordados, na análise, procedimentos de apropriação e potencialização do espaço público. A descrição das obras busca investigar o processo de concepção e realização dos projetos, desenvolvendo-se, assim, uma análise crítica dos resultados obtidos. Nesse sentido, as obras foram descritas com base nas informações relacionadas ao processo de projeto e de construção com o intuito de comparar posicionamentos e estratégias de intervenção e apropriação das preexistências. Assim, pretende-se analisar correspondência entre a prática projetual e o referencial teórico.

O levantamento fotográfico das obras foi extraído das principais publicações ou selecionado a partir de registros decorrentes das visitas de campo da autora. No que se refere ao projeto do Complexo Cultural da Luz, ressalta-se – como fonte primária de estudo e documentação – a participação da autora como colaboradora durante a etapa de Projeto Básico, conduzida pelo escritório suíço Herzog & de Meuron em parceria com o escritório brasileiro Bernardes e Jacobsen – e gerenciamento interdisciplinar do engenheiro José Luiz Canal – como consultores locais para o desenvolvimento do projeto entre os anos de 2010 e 2012.

Estrutura do trabalho

O trabalho foi organizado em quatro partes. No primeiro capítulo, são relacionados conceitos referentes ao campo de estudo, considerando abordagens e interpretações de diversos autores acerca do tema “vazios urbanos”, destacando-se os textos de Solà-Morales sobre o *terrain vague*. Para complementar essa abordagem, é tratado ainda o conceito de “espírito da época” como interpretação-chave tanto para a contextualização da questão como para a análise das obras selecionadas.

A segunda parte busca situar o problema da relação entre arquitetura e cidade. Com base em um recorte histórico de diversos posicionamentos da teoria da disciplina frente ao ambiente construído, são tratadas questões sobre a cidade tradicional e a cidade moderna bem como interpretações contemporâneas a respeito da cidade global. A temática compreende a evolução da forma de pensar a cidade no contexto teórico da disciplina, assim como aproximações ao estudo do lugar através dos conceitos de “espírito do lugar” e “lugares de memória”.

A terceira parte refere-se a um panorama de obras nacionais e lista os exemplos mais expressivos de intervenções realizadas no Brasil, destacando-se o trabalho do escritório Brasil Arquitetura. Os projetos selecionados (Museu do Pão, Praça das Artes e Centro de Interpretação do Pampa) destacam-se pela aproximação específica adotada em cada obra, determinada por contextos e preexistências diversas.

No quarto capítulo, o panorama de obras se expande para nível internacional, constatando uma multiplicidade de aproximações ao tema e a correspondência em relação às manifestações artísticas que aproximam o conceito de intervenção na cidade. Para os estudos de caso, foram selecionados projetos do escritório Herzog & de Meuron, com intervenções de escala urbana em importantes áreas centrais (Tate Modern, CaixaForum e Complexo Cultural da Luz). Observa-se que o projeto do Complexo Cultural da Luz, apesar de estar localizado no Brasil, foi incluído no Panorama Internacional por coerência de autoria, por ser de autoria projetual do escritório Herzog & de Meuron e escolhido, assim, como foco da investigação no contexto internacional.

Nas considerações finais, procurou-se identificar paralelos entre os estudos de caso selecionados considerando relações com as preexistências e o entorno urbano. Propõe-se reconhecer conexões entre os conteúdos teóricos e a materialização dos projetos. Arquitetura, arte, espaço público: o projeto como reconstrução do lugar.

[PARTE 1] REFERENCIAL TEÓRICO

1.1 Aproximação ao tema

Intervenção⁶ pressupõe um campo de estudo que surge a partir da interação com o existente. Impõe interpretação e ação sobre uma realidade presente.

Recuperação/reabilitação/revitalização/reconversão/reciclagem/rearquitetura/reuso adaptativo: esta terminologia se refere a um conjunto de intervenções destinadas à restituição da integridade física ou adequação de um edifício, acomodando-o a um novo uso, reaproveitando-o, protegendo-o, dando-lhe novo vigor, nova vida e viabilizando sua utilização para novo fim; uma vez respeitadas as características fundamentais da construção (Catafesta, 2012, p. 27).

Assim, conforme coloca Catafesta (2012, p. 27) em “as novas práticas de prefixo ‘re’”, a reutilização, requalificação, reformulação, revitalização, reciclagem, reabilitação, *retrofit* e rearquitetura possuem uma base comum ao termo intervenção que, apesar de diferenças de práticas, afirma a pluralidade e relevância do conceito. A adaptação e reutilização de edifícios e estruturas para diferentes usos têm sido uma constante na arquitetura como disciplina e são evidenciadas por relevantes exemplos construídos e inúmeras análises teóricas sobre o tema.

A concepção de reciclagem urbana refere-se a um novo ciclo cultural, físico, econômico e social que combina a vontade de preservar com a necessidade de transformação e crescimento das cidades (Gausa, 2000, p. 501). Essa interpretação das dinâmicas urbanas e adaptação a uma condição existente é tida como um desafio no processo de projeto. Conforme Guallart (2000, p. 502, tradução da autora): “reciclar permite construir sobre bases existentes [...] e tornar [o processo] uma matéria coerente em si mesma. A história e a cultura de um lugar são um dado fundamental a partir do qual se começa um novo ciclo”⁷.

Por estarem associadas ao diálogo com preexistências, as intervenções são geralmente confrontadas com teorias de restauro e preservação do patrimônio. De certa forma, o recorte proposto pelo trabalho visa a distanciar o foco da noção de patrimônio histórico – compreendido como bens catalogados e consolidados como exemplares de importância referencial pelo seu valor temporal, cultural e arquitetônico. Contudo, conforme colocam Comas e Pellegrini (2012), a intervenção é uma ação crítica capaz de converter as preexistências – não documentadas e não reconhecidas – em um patrimônio legítimo. Uma indução de valor através da complementação e transformação do existente.

Conforme sintetiza Lynch (1975, p. 41, tradução da autora), “A preservação rigorosa é a atitude mais pessimista”⁸. Assim, a diferenciação entre os conceitos de restauro e de projeto

⁶ Conforme a Encyclopédia Itaú Cultural (2015), na área de urbanismo e arquitetura, as intervenções urbanas designam programas e projetos que visam à reestruturação, requalificação ou reabilitação funcional e simbólica de regiões ou edificações de uma cidade. A intervenção se dá, assim, sobre uma realidade preexistente, que possui características e configurações específicas, com o objetivo de retomar, alterar ou acrescentar novos usos, funções e propriedades e promover a apropriação da população daquele determinado espaço. Algumas intervenções urbanísticas são planejadas com o intuito de restauração ou requalificação de espaços públicos, como as conhecidas revitalizações de centros históricos, outras objetivam transformações nas dinâmicas socioespaciais, redefinindo funções e projetando novos atributos.

⁷ Citação original: “reciclar permite construir sobre bases existentes [...] y hacer de ello una materia coherente en sí misma. La historia y la cultura de un lugar es un dato fundamental a partir del cual iniciar un nuevo ciclo.”

⁸ Citação original: “La preservación estricta es la actitud más pesimista.”

é um foco importante da pesquisa. Segundo Almeida (2009), o restauro aproxima-se da ação de projeto pela ação de intervenção, deixando seu caráter meramente conservativo. Como coloca Comas (2011, p. 59), “reconheça ou não, todo restaurador é um autor”. Por sua vez, Frota (2000, p. 111) contesta o excesso de técnica e especialização que contrapõe estratégias essenciais ao ofício arquitetônico:

[...] uma ótica distinta do argumento comum às instituições de preservação histórica, que no Brasil possuem a tendência de tratar a questão como um problema circunscrito quase exclusivamente ao universo da solução técnica, limitada ao âmbito de uma resposta histórico-construtiva que considera o edifício ou espaço como peça museológica e o processo de intervenção como uma atitude limitada, condicionada a recompor determinadas características estabelecidas pelos “especialistas” na investigação histórica. Tal fato obviamente atua na contramão das intervenções contemporâneas de qualidade.

O projeto como instrumento de atuação no existente é destacado por Frota e por José Morales (2000, p. 346, tradução da autora), que define intervenção como uma conjuntura entre “o passado e a ação do projeto”⁹. Assim, o projeto se coloca como elemento central da discussão disciplinar. Nesse sentido, os estudos de caso selecionados buscam demonstrar estratégias projetuais desenvolvidas a partir de locais e edifícios abandonados, degradados ou vazios, muitas vezes esquecidos ou segregados pela própria cidade; inusitados, de certa forma¹⁰.

Ao mesmo tempo em que os edifícios remanescentes estão relacionados a fenômenos urbanos como a desindustrialização e a decadência das áreas centrais – decorrentes de deslocamentos dos polos fabris e setores econômicos e de alterações de logística, como modais de transporte e meios de estocagem –, a identificação de uma etapa de abandono é essencial para a percepção dos diferentes ciclos e processos de desenvolvimento das cidades. A identificação do período de desuso e a alteração programática são essenciais para a análise do impacto e relevância das intervenções na dinâmica urbana. De fábrica a museu, de porto a shopping, de galpão a escola. Nunca de forma imediata; sempre resultante de um longo processo de evolução e reestruturação urbana. “Renovação urbana só é aceitável se feita em ritmo paulatino. Se respeitar o timing da simbiose espaço/população/atividades compatíveis” (Santos, 1986, p. 62).

A alteração de uso provoca, em muitos casos, a expansão dos limites edificados originais – aumento da área construída –, assim como modificações na configuração interna e na espacialidade dos edifícios. Demandas relativas a infraestruturas prediais, geradas por alteração de programa e por requerimentos de desempenho técnico e ambiental, são responsáveis por novas complexidades projetuais impostas a intervenções em edificações remanescentes. Os desafios construtivos e técnicos multidisciplinares, inerentes aos projetos de adaptação e reutilização, enriquecem a pesquisa e a análise arquitetônica de forma a inserir novos cases de inovação.

⁹ Citação original: “entre el pasado y la acción del proyecto.”

¹⁰ Considerando principalmente exemplos visionários nas obras analisadas, como a Tate Modern, em Londres, e as obras de Lina Bo Bardi, que têm como ponto de partida preexistências inusitadas e controversas.

Projetar, hoje, é atuar cada vez mais no lugar já edificado. A utopia de construir grandes cidades faz parte já do passado. [...] Assim, paradoxalmente, o arquiteto contemporâneo se afasta da especialização excessiva e adquire o velho e saudável status de um ofício ligado a solução de problemas, interpretando as necessidades ou a alma de uma comunidade, de um lugar. Desta forma, a atuação no contexto histórico só terá algum significado à medida 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, 2004, p. 111).

Esse diálogo com o presente, proposto por Frota, pode ser relacionado com as aproximações ao conceito de arqueologia apontado por Gausa (2000). Segundo Morales (2000, p. 58), a arqueologia trabalha a partir de fragmentos da história em relação ao lugar de descoberta: “um lugar imaginado”.

A melhor maneira de proteger um patrimônio é aumentá-lo. A arqueologia tradicional tem estudado, catalogado e mostrado os restos do passado como um material inerte. [...] Mas, considerado como “información reactivada”, pode ser, de novo, um elemento urbano vivo (e ativo). Essa mesma muralha, convertida em “documento urbano” pode emitir informações da história da cidade ao ordenar os rastros genéticos de nossos antepassados (Gausa, 2000, p. 58, tradução da autora).¹¹

Conforme sintetiza Guallart, a atuação no patrimônio objetiva uma reativação dos fragmentos históricos através de ampliações programáticas e funcionais, conduzindo, assim, para a valorização do passado e sua incorporação no desenvolvimento das cidades. Nesse sentido, Guallart propõe com o termo “arqueología avanzada” a reinterpretation da ruína como elemento vivo e ativo, um rastro de memória urbana que deveria ser conservado, transmitido e integrado à cidade de modo a ressaltar diferentes camadas e estratos do construído.

¹¹ Citação original: “La mejor manera de proteger un patrimonio es aumentarlo. La arqueología tradicional ha estudiado, catalogado y mostrado los restos del pasado como una materia inerte. [...] Pero considerado como ‘información reactivada’ puede ser, de nuevo, un elemento urbano vivo (y activo). Esa misma muralla, convertida en ‘documento urbano’ puede emitir información de la historia de la ciudad al ordenar los rastros genéticos de nuestros antepasados.”



Figura 2 . Mapa de Roma de Giambattista Nolli (1748)

1.2 Conceitos de vazios urbanos, *brownfield*, *friches industrielles* e *areas de impunidad*

As expressões comumente encontradas para teorizar o fenômeno urbano de abandono variam entre várias traduções e aplicações. Destacam-se: *tierras vacantes*, *vacíos urbanos* e *terrenos baldíos* (em espanhol); *blight areas*, *urban voids*, *waste lands*¹², *vast lands*, *derelict area*, *empty buildings* e *expectant land* (em inglês); e *terrain vague*, *friches urbaines*, *friches industrielles*, *vides urbaines* e *terrains désaffectés* (em francês) (Borde, 2003, p. 1; Clemente; Silveira; Castro, 2014, p. 83). Adicionamos a essa lista o conceito de *retrofitting*¹³, termo que tem origem na indústria aeronáutica – o prefixo “retro”, que significa movimentar-se para trás, e o sufixo “fit”, que significa adaptação, ajuste (Vale, 2006, p. 130).

Conceitos como vazios urbanos, *brownfield* e *friches industrielles* integram a lista de expressões inerentes à discussão de teorias contemporâneas no campo disciplinar. Nesse sentido, foram selecionadas as expressões e conjunturas mais emblemáticas para a pesquisa, partindo do conceito central de *terrain vague*, que se coloca como importante referência para as análises.

Primeiramente, quando nos referimos à questão das áreas vazias nas cidades, podemos considerar como uma temática de análise os contrastes entre cheios x vazios e público x privado. Os mapas fundo-figura, consagrados a partir do Plano de Nolli de 1748 (Figura 2), representam os espaços públicos acessíveis na cidade de Roma, enquanto os quarteirões privados são demonstrados, segundo Silvio Abreu (2006, p. 179), como “blocos idealmente homogêneos”, demonstrando, assim, a continuidade do espaço público no interior dos edifícios e dos quarteirões. Para Vázquez Ramos, o trabalho de Nolli apontava para um aspecto da cidade nunca antes referido nos estudos urbanos: o vazio do espaço público. Assim, se estabelece uma relação intrínseca entre objeto arquitetônico e cidade na conformação da paisagem urbana.

O branco desse cartógrafo revolucionário tem um sentido diferente, uma intenção positiva e uma dimensão ativa, pois ele não é um fundo neutro sobre o qual se desenha. Em seu desenho, em contraposição à massa cinzenta, que mostra o construído como privado e intransponível, o que era uma convenção da época, o branco se apresenta como o espaço pelo qual podemos caminhar. É o espaço do homem que se desloca pela cidade, não só o da rua, o que era uma forma de representação convencional, mas entrando e saindo de edifícios públicos como os templos, por exemplo. É o espaço, interior ou exterior, que permite ao homem vivenciar a cidade (Vázquez Ramos, 2014, p. 8-9).

Dentro do contexto do planejamento urbano, o desenho de mapas figura-fundo tornou-se uma ferramenta de análise da cidade através do contraste entre os sólidos construídos e os vazios visuais. Trancik, no livro *Finding Lost Space: Theories of Urban Design* (1986), identifica cinco tipos de vazios planejados na cidade, com diferentes gradientes, que vão desde os espaços semipúblicos de *foyers* e *umbral*, interiores de quarteirão definidos por patios internos, ruas e praças até vazios de escala urbana como parques e jardins. A última categoria é atribuída a sistemas de vazios interconectados como rios e orlas.

¹² “Waste lands” traz referência ao artigo publicado por Kevin Lynch, em 1990, intitulado “The Waste of Place” que trata sobre o desperdício, abandono e vandalismo presentes na realidade urbana, e ao poema de T.S. Elliot “The Waste Land”, de 1922.

¹³ Expressão utilizada por Joan Busquets na Conferência *Retro-fitting the city: Theory and Practice*, no encontro “Património Natural e Cultural: Construção e Sustentabilidade”, GECoRPA/ICOMOS/Quercus, Tema II “Regresso às cidades – Construir com o construído”, como sinônimo de recuperação da cidade considerando o panorama de uma nova cultura urbana do século XXI.

O espaço (vazio) público identificado como elemento de estruturação da cidade se contrapõe com a ruptura e a descontinuidade aplicadas ao termo contemporâneo vazios urbanos, que é atribuído a espaços não operantes e não qualificados. Para Minock (2004, p. 2-8), os vazios podem ser classificados como “intencionais” ou “não intencionais”, sendo estes responsáveis pela perda de densidade nas cidades. Conforme Sousa (2010), a ambiguidade conferida ao conceito está na condição de “vazio” não estar estritamente aplicada à ocupação – uma vez que esses espaços geralmente conservam edificações – e sim relacionada à desafetação, ao abandono e à estagnação.

[...] “vazio” é quase a última palavra disponível para esse tipo de espaços. Nossas cidades têm crescido e ocupado tudo aquilo que era confortável ocupar: o que resta é, portanto, o mais conflituoso. Se não queremos ocupar esse tipo de área residual com as típicas peças de manual [...], o que devemos fazer é inventar lugares novos, usos novos. Ou, mais que inventá-los, recuperá-los (Gausa, 2000, p. 603, tradução da autora).¹⁴

A impenetrabilidade e segregação dos vazios definem uma morfologia urbana atípica e, de certa forma, inesperada no que se refere ao planejamento urbano. Conforme Borde (2003), na condição atual das cidades, o vazio urbano representa um “outro lugar”, permeado por diferentes momentos urbanos, que contribuem para a percepção de um território inusitado. Para a autora, a análise dos vazios urbanos está associada às dinâmicas de urbanização e desenvolvimento. Conforme expõe Massad (2007, n.p.), os vazios urbanos podem ser descritos como lugares ausentes: “lugares expectantes, frequentemente abandonados, mais ou menos delimitados no coração da cidade tradicional, e mais ou menos imprecisos nos limites difusos da periferia”.

Segundo Gausa (2000, p. 605, tradução da autora), os vazios podem converter-se em estruturas “recursivas” baseadas em redes entre cheios e vazios capazes de conectar espaços de desenvolvimento (presenças) e espaços de reserva (ausências): “trata-se, então, de projetar o vazio, sua forma e sua disposição”¹⁵. Enfim, projetar a articulação entre esses espaços vazios – abandonados – e os espaços cheios – consolidados e operativos. Por sua vez, o termo, na visão de Portas (2001, p. 1), assume uma conotação momentânea e transitória e refere-se a um estado atual, passível de mudança:

Vazio urbano é uma expressão com alguma ambiguidade: até porque a terra pode não estar literalmente vazia, mas encontrar-se simplesmente desvalorizada com potencialidade de reutilização para outros destinos, mais ou menos cheios... No sentido mais geral denota áreas encravadas na cidade consolidada, podendo fazer esquecer outros “vazios”, menos valorizáveis, os das periferias incompletas ou fragmentadas, cujo aproveitamento poderá ser decisivo para reurbanizar ou revitalizar essa cidade-outra.

Por serem áreas providas de infraestrutura urbana, atribui-se uma condição transitória de abandono a elas e volta-se o foco para as possibilidades de apropriação. Para Clichevsky (1999), o contexto de profundas transformações econômicas e sociais presente na América Latina propicia converter o problema identificado pelos edifícios em desuso em oportunidade.

¹⁴ Texto originalmente publicado na revista *Quaderns D'Arquitectura i Urbanisme*, nº 183: Ciutat i Projecte/City and Project: “El vacío urbano”, 1989, p. 50-53. Citação original: “[...] ‘vacío’ es casi la última palabra disponible para este tipo de espacios. Nuestras ciudades han crecido y ocupado todo aquello que era confortable ocupar: lo que queda es, pues, lo más conflictivo. Si no queremos ocupar este tipo de áreas residuales con las típicas piezas de manual [...] lo que debemos hacer es inventar lugares nuevos, usos nuevos. O más que inventarlos, recogerlos.”

¹⁵ Citação original: “Se trata entonces de proyectar el vacío, su forma y su disposición.”



Figura 3 . *Playground Dijkstraat*, Aldo Van Eyck (Amsterdam, 1954)

dade. Dessa forma, conduzir-se-ia – a partir da utilização dessas áreas – não somente uma melhora das condições das zonas urbanas, mas também a redução da desigualdade social.

As imagens do *playground Dijkstraat* (Figura 3) exemplificam um dos exemplos de intervenção de Aldo Van Eyck na década de 1950 na cidade de Amsterdã. A apropriação de terrenos vazios – provenientes da demolição de casas de judeus deportados (Hesselgren, 2014) – demonstra a conversão de espaços residuais em áreas de lazer a partir do desenho de espaços públicos. Com um programa emergencial e de caráter efêmero, os *playgrounds* se destacam pela adaptação dos espaços com elementos de desenho simples e adaptáveis. Segundo Rosa (2013), o sucesso obtido à época foi medido pelo uso intenso e pela livre apropriação por partes dos usuários – além do caráter flexível do espaço –, e atualmente os projetos são tidos como percursores na teorização e prática projetual acerca da concepção de “lugar”. Conforme expõe Van Eyck (1997, p. 27, tradução da autora): “Seja qual for o significado do espaço e do tempo, lugar e ocasião significam mais”¹⁶.

Brownfield – ou “campo marrom” – é uma denominação aplicada a extensas áreas industriais abandonadas ou ociosas contrapondo a expressão *greenfield*¹⁷. Tal designação também está associada a áreas com possíveis contaminações ambientais (poluição, solo contaminado, resíduos industriais), apresentando, simultaneamente, potencial e urgência em sua revitalização.

Do mesmo modo, a expressão francesa *friches industrielles* denomina terrenos abandonados pelas indústrias que, apesar da desocupação da área, conservam construções remanescentes inutilizadas. Essa expressão está relacionada aos ciclos industriais e à descentralização e deslocamento da produção que afeta essencialmente as dinâmicas de crescimento das cidades. O termo *friche* retoma o conceito de abandono, terreno baldio, improdutivo. Segundo Mendonça (2001), a expressão pode induzir a uma homogeneidade e generalização inexistentes, pois as áreas remanescentes atestam uma ampla variedade de configurações e meios de reapropriação.

Considerando a centralidade e a extensão das áreas, o potencial de revitalização é intensificado pela presença de remanescentes edificados que apresentam tipologias propícias à reutilização. Devido, principalmente, à configuração espacial com grandes vãos estruturais, pé-direito alto e sistema construtivo sólido e modular, as tipologias remanescentes – em geral pavilhões industriais de produção e estocagem – proporcionam áreas internas amplas e iluminadas (naturalmente), além de contarem com sistema estrutural apto para receber grandes cargas.

Mendonça (2001) aponta que, nos países em desenvolvimento, as *friches* foram ou demolidas ou transformadas em ruínas, já que esse tipo de edificação usualmente não é contemplado nas políticas públicas de preservação. Entretanto, conforme coloca Catafesta (2012, p. 34), a preservação do patrimônio industrial – ou arqueologia industrial – surgiu recentemente como “método interdisciplinar”¹⁸, que objetiva a compreensão do processo de industrialização como um todo.

Confrontando essa percepção de abandono e vazio presente nas cidades, surgem novas perspectivas de reutilização, intervenção, reciclagem e reabilitação tanto do patrimônio edificado como da paisagem em si. Conforme conclui Mendonça (2001, n.p.):

¹⁶ Citação original: “Whatever space and time mean, place and occasion mean more.”

¹⁷ *Greenfield* ou “campos verdes” é um termo relacionado a áreas que nunca foram utilizadas, sem necessidade de demolir ou reconstruir.

¹⁸ A autora refere-se à Carta de Nizhny Tagil, publicada em julho de 2003 na Rússia, pelo TICCIH (*The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage*). Segundo a carta, “A arqueologia industrial é um método interdisciplinar que estuda todos os vestígios, materiais e imateriais, os documentos, os artefatos, a estratigrafia e as estruturas, as implantações humanas e as paisagens naturais e urbanas, criadas para ou por processos industriais. A arqueologia industrial utiliza os métodos de investigação mais adequados para aumentar a compreensão do passado e do presente industrial”. Disponível em: <http://tccih.org/wp-content/uploads/2013/04/NTtagilPortuguese.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2015.

De fato, a revitalização destas áreas pode tanto remediar uma série de carências urbanas, como a falta de equipamentos urbanos e habitações, ausência de vida econômica local e áreas de lazer, quanto contribuir para a preservação das identidades locais, ao mesmo tempo em que se modifica o tecido urbano. Uma utopia, no verdadeiro sentido da palavra.

Já o conceito *áreas de impunidad*, de autoria de Iñaki Ábalos e Juan Herreros, contempla novas oportunidades a partir de áreas periféricas descampadas em um âmbito territorial. Uma aproximação entre lugar público e paisagem natural que surge a partir de espaços considerados negativos, terrenos baldios: “um campo que tenha perdido seus atributos ao aproximar-se da cidade, esterilizando-se antes de ocupá-lo, mas também concedendo um papel transcendental em seu novo contexto” (Ábalos; Herreros, 2002, p.28, tradução da autora)¹⁹. Assim, as áreas de impunidad são caracterizadas especificamente por uma condição ambígua em relação à sobreposição entre espaços naturais e o espaço público.

De certa forma, essa definição é antagônica aos conceitos anteriormente revisados, pois se coloca além do foco da cidade tradicional. O espaço de “impunidade” se apresenta como uma área ainda não consolidada de periferia que comporta o desenvolvimento de programas livres, emergentes. Conforme os autores, são “oportunidades e programas (em grande parte por inventar) onde seja possível desenvolver os modos e práticas do novo sujeito social”²⁰ (Ábalos; Herreros, 2000, p.55, tradução da autora). A relação com o lugar, assim, se apresenta livre das articulações e obrigações relativas à cidade formal e passa a considerar novas formas de interação com a paisagem envolvente e seus usuários.

Segundo Juan Herreros, em entrevista para Luis Berrios-Negrón (2009, p. 4, tradução da autora):

“Áreas de impunidad” [...] significa um esforço em experimentar, a partir de novas dimensões do público, algo que nós situávamos quase sem hesitar na periferia da cidade, entendendo a cidade como um ente histórico europeu, herdada como um acontecimento histórico terminado, que somente aceitava mimeses, terminações, “liftings”, algo muito mais parecido com a mumificação que a requalificação da arquitetura. Na periferia entendíamos que se escondiam aqueles lugares que ofereciam novas versões do público.²¹

A pertinência do conteúdo exposto neste capítulo – através dos conceitos de vazios urbanos, *brownfield*, *friches industrielles* e *áreas de impunidad* – traduz uma relação com a transformação urbana que envolve a temática de escassez. Escassez – como um dos conceitos básicos da teoria econômica – representa a insuficiência de bens ou de recursos para satisfação de necessidades humanas. Conforme aponta Fernández-Galiano (2014, p. 3), tanto a escassez de solo disponível para a construção como a insuficiência de recursos econômicos refletem um progressivo e pertinente interesse pelo reaproveitamento. Podemos considerar, assim, que os conceitos abordados explicitam uma preocupação atual com a apropriação do existente como suporte para novas construções, além de evidenciar novos processos econômicos e sociais.

¹⁹ Citação original: “*un campo que ha perdido sus atributos al acercársele la ciudad, esterilizándolo antes de ocuparlo, pero también dándole un papel trascendental en su nuevo contexto.*”

²⁰ Citação original: “*oportunidades y programas (por inventar en gran parte) en los que pueden desarrollarse los modos y prácticas del nuevo sujeto social: acciones que permiten desplegar una topología tangente.*”

²¹ Citação original: “*‘Áreas de impunidad’ [...] significa un esfuerzo en experimentar con nuevas dimensiones de lo público, algo que nosotros situábamos casi sin dudar en la periferia de la ciudad, entiéndase que la ciudad era como ente histórico Europeo, heredado como un acontecimiento arquitectónico acabado, que solo aceptaba mimesis, terminaciones, ‘liftings’, algo bastante más parecido a momificación que a la recualificación de la arquitectura. En la periferia entendíamos se oculaban aquellos lugares que ofrecían nuevas versiones de lo público.*”



Figura 4 . Fotografia de Ben Vautier, parte da série *Terrain Vague* (1961)

Figura 5 . Fotografia de Willy Ronis (Paris, 1954)

1.3 O *terrain vague* de Solà-Morales

Vazios urbanos, definidos por Solà-Morales por meio da expressão francesa *terrain vague*, são referência internacional nas discussões sobre o tema desde o *XIX Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos*, realizado em Barcelona, em 1996, intitulado *Presente y futuros: arquitectura en las ciudades*. Complementado pelo catálogo do congresso no qual constam textos de Irena Fialová, Joan Busquets e Joan Fontcuberta, o termo é proposto como uma das cinco categorias problematizadas na cidade contemporânea²² e intitulado por Solà-Morales como “A forma da ausência: *terrain vague*”. A primeira publicação de Solà-Morales acerca da expressão *terrain vague* está presente em um artigo do MIT de 1995, no qual o autor relaciona diferentes traduções e interpretações do termo ao contexto das fotografias contemporâneas que retratam território de estranhamento.

Para Solà-Morales (2002, p. 186, tradução da autora), o termo *terrain vague* carrega uma série de interpretações e significados identificados nos diferentes vocábulos, afirmando, assim, a impossibilidade da tradução da expressão em uma única palavra:

Em francês, o termo *terrain* tem um caráter mais urbano que o inglês *land*, desta forma é preciso advertir que *terrain* é, em primeiro lugar, uma extensão de solo de limites precisos, edificável, na cidade. [...] devemos atentar que o termo *vague* tem dupla origem latina, além de uma germânica. Esta última, da raiz *vagr-wogue*, se refere às ondulações, às ondas das águas e significa: movimento, oscilação, instabilidade e flutuação. *Wave*, em inglês, é evidentemente uma palavra de mesma raiz. Entretanto, nos interessa ainda mais as duas raízes latinas que convergem no termo francês *vague* como derivado de *vacuus*, *vacant*, *vacum*, em inglês, é como *empty*, *unoccupied*, assim como também *free*, *available*, *unengaged*. [...] Há um segundo significado que se superpõe ao de *vague*, em francês, como *vacant*. Esse é o termo *vague* procedente do latim *vagus*, ou *vague* também em inglês, no sentido de *indeterminate*, *imprecise*, *blurred*, *uncertain*.²³

Saskia Sassen²⁴ (2002, p. 16) retoma essa multiplicidade e ambiguidade de significados como uma fascinação a essa condição urbana única: *vague* no sentido de vazio, obsoleto e, por outro lado, impreciso, indefinido, disponível, sem limites determinados, sem um horizonte de futuro. Lugares antes ocupados por infraestruturas, abandonados pela economia, geram uma problemática urbana e arquitetônica inerente à cidade contemporânea. Sassen (2002, p. 17) identifica um paralelo entre a circunstância do vazio urbano com as cirurgias urbanas praticadas na implantação de parques e jardins na cidade modelo da primeira revolução industrial. Entretanto, a aproximação conferida ao *terrain vague* é mais complexa do que a geração de novos espaços referida, pois trabalha com os vazios existentes e abandonados.

²² A forma da mudança: mutações; a forma do movimento: fluxos; a forma da residência: habitações; a forma de intercâmbio: contentores; e forma da ausência: *terrain vague*.

²³ Citação original: “No es posible traducir con una sola palabra inglesa la expresión francesa *terrain vague*. En francés el término *terrain* tiene un carácter más urbano que el inglés *land*, de manera que hay que advertir que *terrain* es en primer lugar una extensión de suelo de límites precisos, edificable, en ciudad [...] debemos fijarnos que el término *vague* tiene un doble origen latino además de uno germánico. Este último, de la raíz *vagr-wogue*, se refiere a oleaje, a las ondas del agua, y tiene un significado que no es ocioso retener: movimiento, oscilación, inestabilidad, fluctuación. *Wave* en inglés es, evidentemente, la palabra de la misma raíz. Pero nos interesan todavía más las dos raíces latinas que confluyen en el término francés *vague* como derivado de *vacuus*, *vacant*, *vacuum* en inglés es decir, *empty*, *unoccupied*. Pero también *free*, *available*, *unengaged* [...] Hay un segundo significado que se superpone al de *vague* en francés como *vacant*. Éste es el término de *vague* procedente del latín *vagus*, *vague* también en inglés, en el sentido de *indeterminate*, *imprecise*, *blurred*, *uncertain*”.

²⁴ Saskia Sassen é uma socióloga neerlandesa reconhecida pelos estudos acerca de cidades globais, migrações urbanas, economia e globalização. Autora de livros como *The Global City* (1991), *Losing Control? Sovereignty in an Age of Globalization* (1996) e *A Sociology of Globalization* (2007).

Novamente, o paradoxo que se produz na mensagem que recebemos desses espaços indefinidos e incertos não é necessariamente uma mensagem apenas negativa. Certamente parece que os termos análogos que temos observado estão precedidos de uma preposição negativa in-determinada, im-precisa, in-certa, mas não é menos certo que essa ausência de limite, esse sentimento quase oceânico, como na expressão de Sigmund Freud, é precisamente a mensagem que contém expectativas de mobilidade, vagabundagem, tempo livre, liberdade (Solà-Morales, 2002, p. 187, tradução da autora).²⁵

O autor constata, assim, a relação entre a evidente ausência de uso e de atividade urbana com o sentido de liberdade e expectativa que carregam esses espaços, evidenciando uma dupla condição do *terrain vague*. Segundo expõe Luc Lévesque (2002), as discussões sobre o tema estão polarizadas entre a representação de desordem e obsolência por um lado e de potencialidade por outro. Dessa forma, a contraposição de uma paisagem de incerteza e expectativa remete a uma busca por liberdade em relação às cidades contemporâneas. Conforme Solà-Morales (1995, p. 123, tradução da autora):

Os produtores cinematográficos, os fotógrafos, os escultores da performance instantânea buscam refúgio nas margens da cidade precisamente quando essa cidade lhes oferece uma identidade abusiva, uma homogeneidade esmagadora, uma liberdade sob controle. O entusiasmo por esses espaços vazios, expectantes, imprecisos, flutuantes é uma estratégia urbana, uma resposta para nossa estranheza ante o mundo, ante nossa cidade, ante nós mesmos.²⁶

Essa definição ambígua dada ao *terrain vague* como “lugar” designa uma condição urbana resultante do encontro entre elementos do passado e do presente, assim como de uma relação entre beleza e arquitetura relativa ao conceito de tempo histórico (Solà-Morales *et al.*, 2001). A presença constante desses territórios no panorama das grandes cidades retrata não somente áreas abandonadas pelas indústrias e infraestruturas inutilizadas mas também espaços residuais decorrentes de violência, abandono, deterioração do construído e outros tantos hiatos entre áreas eficazes e improdutivas. “Aqueles *terrain vagues* são os melhores lugares de sua identidade, de encontro entre o presente e o passado, ao mesmo tempo que se apresentam como o único reduto incontaminado para exercer a liberdade individual ou de pequenos grupos” (Solà-Morales, 1995, p. 23, tradução da autora)²⁷.

Solà-Morales adverte sobre o papel colonizador imposto à arquitetura, aproximação que pode converter e reintegrar esses espaços – anulando valores presentes no vazio e na ausência. Assim, o autor questiona: “Como pode atuar a arquitetura no *terrain vague* sem converter-se em um instrumento agressivo dos poderes e das razões abstratas?” (Solà-Morales, 2002, p. 192, tradução da autora)²⁸. Dessa forma, a estratégia de preservação desses espaços residuais não pode ser tratada como uma simples tarefa de reinserção ao sistema produtivo

²⁵ Citação original: “De nuevo la paradoja que se produce en el mensaje que recibimos de estos espacios indefinidos e inciertos no es necesariamente un mensaje sólo negativo. Ciertamente parece que los términos análogos que hemos señalado están precedidos por una partícula negativa indeterminada, im-precise, un-certain, pero no es menos cierto que esta ausencia de límite, este sentimiento casi oceánico, utilizando la expresión de Sigmund Freud, es precisamente el mensaje que contiene expectativas de movilidad, vagabundeo, tiempo libre, libertad.”

²⁶ Citação original: “Los realizadores cinematográficos, los fotógrafos, los escultores de la performance instantánea, buscan refugio en los márgenes de la ciudad precisamente cuando esta ciudad les ofrece una identidad abusiva, una homogeneidad aplastante, una libertad bajo control. El entusiasmo por estos espacios vacíos, expectantes, imprecisos, fluctuantes es, en clave urbana, la respuesta a nuestra extrañeza ante el mundo, ante nuestra ciudad, ante nosotros mismos.”

²⁷ Citação original: “Aquellos *terrain vague* resultan ser los mejores lugares de su identidad, de su encuentro entre el presente y el pasado, al tiempo que se presentan como el único reducto incontaminado para ejercer la libertad individual o de pequeños grupos.”

²⁸ Citação original: “¿Cómo puede actuar la arquitectura en el *terrain vague* sin convertirse en un instrumento agresivo de los poderes y las razones abstractas?”

e operativo das cidades, pois tal operação se traduz no cancelamento da carga lúdica de memória presente nesses lugares.

Nossa cultura pós-industrial reclama espaços de liberdade, de identificação e de improdutividade [...] ligados à experiência da memória, da romântica fascinação pelo passado ausente, como arma crítica frente ao presente banal e produtivista [...]. Somente uma igual atenção tanto aos valores da inovação como aos valores da memória e da ausência será capaz de manter viva a confiança de uma vida urbana complexa e plural. O papel da arte, conforme escreveu Deleuze, também da arquitetura como arte “não é de produzir objetos para si mesmo, autorreferentes, senão o de constituir-se em uma força reveladora da multiplicidade e da contingência” (Solà-Morales, 1996, p. 23, tradução da autora).²⁹

Os questionamentos propostos por Solà-Morales sobre o termo estão presentes em grande parte das discussões acerca da cidade contemporânea nas últimas décadas. Gausa (2000, p. 578) resumem *terrain vague* como espaços intersticiais e obsoletos que constituem territórios de ensaio e de exploração de estratégias para uma nova cidade. Para José Morales (2000, p. 579, tradução da autora), o lugar da incerteza é, então, o lugar do projeto: “Lugares ligados às grandes catástrofes naturais e econômicas. Enfim, locais onde se centram grande parte de nossos questionamentos sobre as cidades e paisagens contemporâneas. Local da incerteza e, portanto, do projeto”³⁰.

Luc Lévesque (2002) acrescenta ao termo uma aproximação ao ressurgimento urbano do selvagem, ou seja, lugares capazes de expressar a brutalidade moderna em conjunto com aspectos naturais e urbanos inerentes às cidades. No texto “The ‘terrain vague’ as material – some observations”, o autor coloca a hipótese de aplicação da condição de *terrain vague* como um material a ser explorado.

Segundo Cláudia Azevedo de Sousa (2010), os *terrain vague* são espaços intrinsecamente relacionados com a vida social contemporânea e com dinâmicas da cidade que resultam em um fator de estranheza. A autora enfatiza a contradição implícita no desconhecimento do homem diante de si mesmo, do próximo e da sua própria cidade na mesma medida em que desconhece e estranha a existência dos vazios urbanos. Pode-se identificar, assim, a importância da paisagem como testemunha de um passado recente, lugares singulares que expressam a velocidade das transformações sociais, urbanas e econômicas. Por fim, Solà-Morales (2002, p. 188, tradução da autora) também aponta para a conflito que se estabelece na relação do homem contemporâneo com a expectativa do futuro.

A imaginação romântica que sobrevive à nossa sensibilidade contemporânea é nutrida por memórias e expectativas. Estrangeiros em nosso próprio país, estranhos em nossa cidade, o habitante da metrópole sente os espaços dominados pela arquitetura como reflexo de sua própria insegurança, de seu perambular vago por espaços sem limite, que, em sua posição externa ao sistema urbano do poder, da atividade, constituem

²⁹ Citação original: “Nuestra cultura post-industrial reclama espacios de libertad, de identificación y de improductividad [...] ligados a la experiencia de la memoria, de la romántica fascinación por el pasado ausente, como arma crítica frente al presente banal y productivista [...] Sólo una igual atención tanto a los valores de la innovación como a los valores de la memoria y de la ausencia será capaz de mantener viva la confianza en una vida urbana compleja y plural. El papel del arte, ha escrito Deleuze, también del arte de la arquitectura ‘no es el de producir objetos para sí mismos, autorreferentes, sino el de constituirse en fuerza reveladora de la multiplicidad y la contingencia’.”

³⁰ Citação original: “Sistios ligados a las grandes catástrofes naturales e económicas. En fin, localizaciones en las que se centran gran parte de nuestros interrogantes sobre las ciudades y paisajes contemporaneos. Ubicación de la incertidumbre y, por tanto, del proyecto.”

tanto uma expressão física de seu temor e insegurança como uma expectativa do outro, do alternativo, do utópico, do futuro.³¹

Essa utopia de intervenção na cidade a partir do *terrain vague* – enfatizada por Solà-Morales – define a aproximação aos estudos de caso. Os projetos selecionados demonstram a transformação do existente que, de certa forma, seja capaz de manter a magia do incontaminado, do obsoleto, que possua um significado maior pela presença do passado do que do presente., materializando-se, assim, como um híbrido entre preservação, iconicidade e memória urbana. Como conclui Solà-Morales (2002, p.193, tradução da autora): “tocando o tempo histórico da cidade, porém sem cancelá-lo nem imitá-lo”³².

³¹ Citação original: “La imaginación romántica que pervive en nuestra sensibilidad contemporánea se nutre de recuerdos y de expectativas. Extranjeros en nuestra propia patria, extraños en nuestra ciudad, el habitante de la metrópoli siente los espacios o dominados por la arquitectura como reflejo de su misma inseguridad, de su vago deambular por espacios si límites, que, en su posición externa al sistema urbano de poder, de actividad, constituyen a la vez una expresión física de su temor e inseguridad, pero también una expectativa de lo otro, lo alternativo, lo utópico, lo porvenir.”

³² Citação original: “tocando el tiempo histórico de la ciudad pero sin cancelarlo ni imitarlo”.

1.4 Conceitos complementares: *infill*, *terroir* e *uncanny*

Complementando os conceitos colocados acima, o termo *infill* explicita uma ação de preenchimento literal do vazio, a recuperação do tecido urbano, geralmente a partir de nova construção. O termo é utilizado no âmbito do urbanismo como estratégia econômica de aproveitamento da infraestrutura existente: novas construções em áreas já urbanizadas.

“*Infill*” pode ser traduzido como “infiltração”, que, conforme Cláudia Cabral (2006), comprehende uma adição – como referência às propostas temporárias denominadas Instant City do grupo Archigram –, ou seja, como uma estratégia projetual que visa a integrar novos usos e programas. Essa interação entre diferentes construções, programas e períodos proporcionada pelo infill reflete uma estratégia de aproximação ao problema projetual de ampliação da área construída e de diálogo com as preeexistências.

Por sua vez, a expressão *terroir* remete ao reconhecimento das particularidades do lugar. A palavra francesa tem origem na gastronomia, especificamente na enologia, ao conceder ao vinho propriedades e características específicas do lugar de origem. Componentes geográficos como topografia, altitude e solo são somados às particularidades da uva e aos fatores humanos e culturais, como técnicas de cultivo (Camerlenghi, 2013). O conceito une as disciplinas de geografia humana e história da cultura, promovendo debates sobre um conhecimento empírico-científico que visa a, segundo coloca Blume (2008, p. 69), “compreender fenômenos naturais e humanos que implicam na transformação da uva em vinho”. Contrapondo, assim, uma análise científica e técnica com o conhecimento empírico obtido a partir do diálogo com o lugar.

Conforme sintetiza Camerlenghi (2013, n.p., tradução da autora), “transposto para a arquitetura, o conceito *terroir* traduz uma série de fatores naturais e peculiaridades locais que determinam a concepção do edifício”³³. Assim, o conceito é capaz de descrever qualidades singulares do projeto alcançadas unicamente através da interação com o lugar, ou seja, refere-se a uma soma de impactos e de condicionantes presentes no local de intervenção.

Segundo Norberg-Schulz (2006, p. 454), “o propósito existencial do construir (arquitetura) é fazer um sítio tornar-se um lugar, isto é, relevar os significados presentes de modo latente no ambiente dado”. Identifica-se, por fim, a complementariedade entre os conceitos *terroir* e *genius loci*³⁴ como essencial na discussão das necessidades de preservação e incorporação da especificidade do lugar na concepção do projeto.

Por fim, a palavra *uncanny* é escolhida por exemplificar um sentimento conflitante de medo e nostalgia atribuído aos espaços abandonados: o incerto – desconhecido – capaz de gerar sensações de desconforto, medo e expectativa. Difundido a partir do texto “*The uncanny*”, de Sigmund Freud, publicado em 1919 como tradução do termo alemão “*Unheimlich*”, “*uncanny*” possui sentido ambíguo: remete a algo misterioso, assustador, inquietante e sinistro e, ao mesmo tempo, estranho e familiar – traduzido para português como “estranhamente familiar”. Segundo Jay (1998, p. 158, tradução da autora), “a experiência do *uncanny* é tanto perturbadora como prazerosa”³⁵.

Como uma vaga sensação de reconhecimento de um lugar ou de uma experiência, nunca visitado ou nunca vivida, o *uncanny*, referido por Martin Jay, trata uma obsessão contemporânea pela tensão entre a valorização da história e a experiência da memória. Para o autor, a forma como o passado é constantemente descrito e celebrado pode indicar uma preocupação excessiva com o legado cultural e com a preservação de fragmentos do passado.

³³ Citação original: “Transposed to the realm of architecture, such a definition encapsulates the local idiosyncrasies and the natural factors that condition the form of a building.”

³⁴ Ver parte 2: Contexto Histórico. O lugar da Memória e o *Genius Loci*.

³⁵ Citação original: “The experience of the *uncanny* is itself both disturbing and pleasurable”.

Com base no texto “*The Architectural Uncanny*” de Anthony Vidler (1992), o termo ganhou importância na teoria da arquitetura, propondo aproximações com a fenomenologia e associações com o âmbito do doméstico. Para Vidler (2006, p. 620), o *uncanny* é referido como um componente do afastamento da realidade e da alienação da experiência do mundo moderno, “o inquietante reconhecimento da presença de uma ausência” enunciado, assim, como a redescoberta de algo familiar – conhecido e seguro – que foi anteriormente reprimido.

“Uma época de estranheza perante o mundo”, mencionada por Odo Marquand (*apud* Solà-Morales 2002, p. 188-189, tradução da autora)³⁶, é evocada como símbolo da tênue relação entre o homem e seu mundo, condicionada pela dificuldade de identificação ao lugar decorrente, por sua vez, da velocidade das mudanças e da superficialidade das relações. O termo *uncanny* traduz, assim, a problemática da incerteza, do desamparo:

“Uma época de estranheza perante o mundo” retoma o termo freudiano *unheimlich*, explicado nos últimos anos por quem queria encontrar uma experiência individual da desarticulação e do deslocando [...]. “*Da polis à urbs*”, conforme François Choay, e da noção de pertencimento de um grupo aos perigos dessa identificação com a raça, a cor, a geografia ou a cidadania (Solà-Morales, 2002, p. 189-190, tradução da autora).³⁷

Nesse contexto, podemos considerar que o termo expressa – dentro do campo de estudo – a identificação do indivíduo com o lugar abandonado e indefinido. *Uncanny* seria, então, uma expressão que representa algo que aflora dos vazios urbanos; do *terrain vague*? Algo que nos é estranhamente familiar?

[...] o “fragmentado” (ou o “quebrado”) penetra mais fundo na memória como o “todo”. O “fragmentado” possui uma superfície rugosa onde a memória pode se agarrar. Na superfície lisa do “todo”, a memória se esvai. De algum modo, uma cidade é definida por meio de seu impacto latente na memória de cada um e há lugares onde não há nada para lembrar. Naturalmente, há um impacto latente na memória em tudo que é um pouco mórbido (Wenders, 1988, p. 74, tradução da autora).³⁸

Essa provocação de Wenders sobre o apelo estético e evocativo dos lugares mórbidos, fragmentados, da cidade compõe o conceito de *uncanny* como um sentimento de familiaridade capaz de preencher o vazio construído como uma saturação do espaço. O reconhecimento de um passado tangível – não propriamente vivenciado, mas presente na memória de forma estranhamente familiar – aproxima o sujeito do contexto, do lugar, e fundamenta a crescente valorização desses espaços incomuns. A percepção e o acolhimento proporcionados por esse passado genérico se traduz na identificação coletiva e na valorização da memória urbana. Como se fizesse parte do passado de cada indivíduo – de sua própria história e memória –, essa sensação de reconhecimento e familiaridade está misteriosamente implícita às preexistências abandonadas.

³⁶ Citação original: “*La época de la extrañeza ante el mundo*”.

³⁷ Citação original: “*La época de la extrañeza del mundo*’ retoma el término freudiano de la *unheimlich*, glosado en los últimos años por quienes han querido encontrar en la experiencia individual de la dislocación y el desplazamiento el punto de partida para la construcción de una política [...]. ‘De la *polis* a la *urbs*’, ha dicho François Choay, y de la noción de pertenencia a un colectivo a los peligros de esta identificación con la raza, el color, la geografía o la ciudadanía.”

³⁸ Citação original: “the ‘broken’ buries itself deeper into memory as the ‘whole’. The ‘broken’ has a kind of brittle surface which one’s memory can grab hold of. On the clean surface of the ‘whole’, memory slips away. Somehow a city is defined by its latent impact on one’s memory, and there are places where you are given nothing to remember. Naturally there is a latent impact on memory in everything that is a bit morbid.”

1.5 *Zeitgeist*

O *Zeitgeist*³⁹ é um termo alemão que remete à capacidade de expressão do tempo – à vontade de uma época – traduzida para português como o “espírito da época”. Esse conceito teve grande importância para o embasamento da arquitetura moderna – como nova etapa evolutiva tanto da arquitetura como da sociedade – por meio de ideais de revolução e inovação. Para Tournikiotis (2001, p. 41, tradução da autora), a arquitetura é fortemente influenciada pelo espírito da época, “as liberdades humanas se refletem na arquitetura autônoma: a aplicação dessa arquitetura não deriva de uma iniciativa espontânea de um ou outro grupo criativo, senão do resultado de um impulso abstrato do *Zeitgeist*”⁴⁰.

De acordo com Peter Eisenman, o conceito remete a uma percepção dialética do tempo, desenvolvida a partir do século XIX, que atribui uma relação entre a história e suas manifestações em um determinado período histórico. Para o autor, está implícito nesta linha de pensamento que o homem deveria estar em “harmonia” ou em relação íntima com o seu tempo (Eisenman, 2006, p. 239).

Nesse sentido, podemos considerar que o termo foi aplicado com o propósito de afirmação do Movimento Moderno e se estabeleceu como uma ferramenta de análise disciplinar que enfatiza particularidades e rupturas em relação ao contexto e ao tempo histórico. Giedion utiliza este conceito fundamental para analisar o posicionamento da arquitetura como meio de explicação e afirmação do seu tempo. Para o autor, “O historiador, de arquitetura especialmente, deve estar em contato íntimo com as ideias do seu tempo. Somente quando estiver impregnado do espírito do seu tempo terá condição de determinar aqueles traços do passado que para as gerações anteriores haviam passado despercebidos” (Giedion, 1978, p. 6, tradução da autora).⁴¹

Ana Carolina Pellegrini (2011, p. 74) ressalta que, “no que respeita a modernidade, a ideia do *Zeitgeist*, ao mesmo tempo em que intenciona valorizar o presente, o atual e o contingente, acaba reforçando a clássica postura histórica”. Nesse sentido, Eisenman (2006, p. 238) conclui que a arquitetura moderna não representa uma ruptura com a história, mas sim “um momento no mesmo continuum, um novo episódio na evolução do *Zeitgeist*”. Conforme conclui o autor:

[...] a ilusória eternidade do presente traz consigo a percepção da natureza temporal do passado. É por isso que a representação de um *Zeitgeist* sempre envolve uma simulação, o que pode ser observado no uso clássico da repetição de um tempo passado para invocar o intemporal como expressão de um tempo presente. Dessa maneira, no argumento do *Zeitgeist* sempre haverá um paradoxo inconfessável, a simulação do intemporal como expressão do temporal (Eisenman, 2006, p. 240).

³⁹ Conceito com origem na teoria filosófica de Hegel que contempla o desenvolvimento histórico da arte e da arquitetura como reflexo do “espírito” de uma determinada época. O termo foi difundido pelo Movimento Moderno (através de autores como Pevsner e Gideón) como afirmação da estética modernista como expressão da era da máquina (Vide Conway; Roenisch, 2005; Bierrenbach, 2007).

⁴⁰ Citação original: “*las libertades humanas se reflejan en la arquitectura autónoma: la aplicación de esa arquitectura no deriva de la iniciativa espontánea de uno u otro grupo creativo, sino que es el resultado del impulso abstracto del zeitgeist.*”

⁴¹ Citação original: “*El historiador, el de arquitectura especialmente, debe estar en íntimo contacto con las ideas de su tiempo. Sólo cuando está impregnado del espíritu de su tiempo se halla en condiciones de poder determinar aquellas huellas del pasado que para las precedentes generaciones habían pasado inadvertidas.*”



Figura 6 . Estacionamento no interior do antigo *Michigan Theater* (Detroit, 2008). Fotografia Andrew Moore

Figura 7 . Intervenção nas ruínas do Teatro Municipal de Lima, Arquiteto Luis Longhi (Lima, 1999)

Por sua vez, é possível ressaltar um excessivo comprometimento conferido ao *Zeitgeist* no processo projetual como decorrência de uma postura moderna. Conforme contrapõe Collins (1998, p. 10, tradução da autora): “O arquiteto não define sua obra isoladamente por meio de uma série de racionalizações como as de um cientista ou por pressão do ‘espírito do tempo’”⁴². Assim, o autor coloca a atribuição dada ao termo como uma justificativa racional para escolhas inerentes ao processo projetual compreendido, por sua vez, no âmbito da teoria da arquitetura.

Com uma aproximação maior ao tema, Solà-Morales ressalta as diferenças atribuídas entre o valor eterno do histórico e o valor efêmero do *Zeitgeist* na concepção de projetos de intervenção, e constata a evidência dos diferentes tempos históricos – intrínseco ao pensamento moderno – como uma forma de revelar “a distância insuperável entre o *Zeitgeist* de uma e de outra época”⁴³.

Esta vinculação demasiada e explícita ao “espírito da época” determina um método de intervenção muitas vezes restrito a princípios de contraste e distinguibilidade. Conforme expõe Diez (2013, p. 5), “os acréscimos e as ampliações da arquitetura contemporânea levam ao extremo o efeito de contraste em todas as possibilidades que a forma, o material, a textura ou a cor propiciam”. Assim, questiona-se a importância atribuída à ênfase da expressão da temporalidade no processo de construção de uma paisagem urbana, ou seja, questiona-se a exposição dos tempos construtivos em detrimento do valor de urbanidade e pluralidade.

⁴² Citação original: “El arquitecto no define su obra solamente por una serie de racionalizaciones como las de un científico, o por presión del ‘espíritu del tiempo’ (*Zeitgeist*).”

⁴³ Citação presente na revista *Quaderni di Lotus*, texto de Solà-Morales: “L’intervento architettonico: i limiti dell’imitazione” Solà-Morales (1988, p. 9, tradução da autora).

[PARTE 2] CONTEXTO HISTÓRICO

Os questionamentos referentes a demolir, preservar, intervir e investir no patrimônio edificado estão cada vez mais presentes nas discussões acerca da cidade contemporânea, principalmente devido ao rápido crescimento das cidades – sobretudo periférico – e à decorrente degradação e ao progressivo esvaziamento das áreas centrais. Essa dinâmica urbana evidencia a dificuldade que enfrentamos ao construir e transformar o existente. Inúmeras vezes optamos pela facilidade de demolir e destruir, mesmo que tal ato possa resultar no apagamento da nossa própria história, além de consistir em uma agressão à memória coletiva.

Este capítulo pretende tratar da evolução do pensamento sobre a cidade, contemplando um recorte de teorias e posturas intervencionistas confrontadas com questionamentos atuais de correntes de novos desafios urbanos. As possibilidades geradas pela apropriação de espaços abandonados em áreas centrais proporcionam um campo de estudo que contempla questões referentes a lugar, memória, arquitetura e paisagem. Identificar a evolução da cidade e o potencial de desenvolvimento desde a perspectiva dos vazios urbanos surge como uma nova possibilidade de estudar a cidade contemporânea.

2.1 A cidade na modernidade *versus* a cidade na pós-modernidade

Primeiramente, identifica-se a aproximação à condição de *tabula rasa*⁴⁴ como essencial para a análise do urbanismo e da visão de cidade no panorama do Movimento Moderno. Nesse contexto, a cidade se coloca como palco para realizações ideológicas modernas – amparadas em iniciativas racionalistas e higienistas – que transformariam radicalmente a paisagem apagando vestígios desnecessários do passado. Conforme expõe Wisnik: “a *tabula rasa* moderna é essencialmente violenta pois ela erradica os elementos da história e do passado para propor um exnovo a partir do zero” (entrevista para o SESC-SP: Mundo, obsolescência programada, 2014). Essa utopia moderna – explícita através do conceito de *tabula rasa* – demonstra o anseio pelo domínio do espaço e pelo controle do homem sobre a natureza.

Para Vicente del Rio e Haroldo Gallo (2000), o uso do conceito de *tabula rasa* nega a autoridade do passado e sua importância na conformação das cidades. Para os autores – sob o preceito da “luz da razão” –, grande parte do legado histórico foi desprezado, dando lugar à implantação de uma cidade excessivamente funcionalista e setorizada traduzida pela zonificação urbanística prevista pela Carta de Atenas: habitar, trabalhar, circular e cultivar o corpo e o espírito. Entretanto, conforme expressa Soriano (2000, p. 500, tradução da autora), o processo de projeto é contraditório ao estado de *tabula rasa*, uma vez que lida com respostas concretas ao cliente, ao programa, ao lugar, a desejos, forças e outras circunstâncias preexistentes, assim: “Não existe *tabula rasa*”⁴⁵.

Por sua vez, o radicalismo implícito na base do pensamento moderno sobre a percepção do passado e a noção de patrimônio influenciou a geração pós-moderna, que passou a exaltar a relação da arquitetura com o histórico. O movimento surgiu como objeção às proposições modernistas de cancelamento da cidade tradicional e concretizou um vasto e importante panorama teórico com base no estudo da cidade e da paisagem urbana.

⁴⁴ *Tabula rasa* é uma expressão de origem latina que simboliza, na arquitetura, uma ideia de começar do zero, considerando a cidade como uma “folha de papel em branco”.

⁴⁵ Citação original: “No hay *tabula rasa*.”

Uma mudança mais substancial começa a ser delineada neste panorama quando o componente da história é incorporado ao discurso urbano. Inicialmente introduzido por Ernesto Nathan Rogers na sua conceituação sobre as “pré-existências ambientais” e posteriormente no discurso de Christian Norberg-Schulz nas suas considerações sobre o “*genius loci*”, o contexto existente passa a constituir um dos fatores inegociáveis dentro de um novo pensamento sobre as cidades. Nesta equação, a arquitetura, como elemento urbano por excelência, é o meio com o qual a cidade poderia ser trabalhada desde seu viés histórico e cultural, oferecendo novas respostas frente à declarada crise do urbanismo moderno (Bronstein, 2004, p. 161).

Aldo Rossi se destaca Nesse contexto como personagem fundamental do pensamento pós-moderno, com textos de grande influência e um conjunto de importantes obras (Nesbitt, 2005). Destaca-se o livro *L'architettura della città*, publicado na Itália no ano de 1966. Na percepção de Rossi (1995, p. 1), a cidade é uma construção ao longo do tempo: “uma criação inseparável da vida civil e da sociedade em que se manifesta; ela é, por natureza, coletiva”.

Permanência e memória são conceitos fundamentais para o autor: “Essa persistência e permanência (da arquitetura) é dada por seu valor constitutivo, pela história e pela arte, pelo ser e pela memória” (Rossi, 1995, p. 56). Ele utiliza o termo “cidade analógica”⁴⁶ para definir o papel que a memória e a associação exercem no processo de desenho da cidade. O método de analogia se coloca como um procedimento compositivo: “elementos definidos que se relacionam simultaneamente com a história da arquitetura e com a história da própria cidade” (Rossi, 2005, p. 379-380). Assim, a relação com o passado se estabelece como um processo contínuo de interação com o presente e de reconhecimento da própria história.

Peixoto (1996, p. 287) destaca a interpretação de Rossi sobre o distanciamento entre espaço físico e o *locus*: “o lugar não se confunde com o espaço físico, recobre-o com camadas de significação. O lugar é delimitado e instaurado pela atividade simbolizadora do homem”. Assim, a interpretação das camadas de significado que formam a cidade e a contínua sobreposição histórica remetem à cidade-colagem proposta por Colin Rowe e Fred Koetter no livro intitulado *Collage City*, publicado em 1978. A cidade-colagem acrescenta ao estudo a concepção de contexto urbano a partir da justaposição entre edifícios e paisagem. Conforme resume Silvio Abreu (2006, p.19), “uma cidade amálgama, cuja presença é composta por arquiteturas e espaços urbanos dos mais diversos tempos e lugares”.

Utopia como metáfora e cidade-colagem como prescrição; esses pontos opostos envolvem tanto as garantias do direito como as da liberdade, certamente deveriam constituir a dialética do futuro, mais do que alguma redenção completa às “certezas” científicas ou aos simples caprichos do *ad hoc*. A desintegração da arquitetura moderna parece exigir tal estratégia, um pluralismo esclarecido parece se convidar, e é possível que até mesmo o senso comum aconteça (Rowe; Koetter, 1998, p. 177, tradução da autora).⁴⁷

Para os autores, a distância entre a cidade redentora – prometida pela arquitetura moderna – e seu alcance real gerou uma imagem estereotipada. Nesse contexto, a interpretação de Rowe e Koetter (1998, p. 93) acerca de uma “preferência estética do presente” – como símbolo do “espírito da época” moderna – se coloca novamente como objeto de crítica disciplinar em relação à coexistência do novo com o contexto preexistente.

⁴⁶ Conforme Nesbitt (2006, p. 377), Rossi desenvolve o conceito de “arquitetura analógica” como explicação lógica para um método projetual que visa à recuperação de um pensamento arcaico implícito na memória.

⁴⁷ Citação original: “Utopía como metáfora y Collage City como prescripción; estos puntos opuestos que implican las garantías a la vez de ley y de libertad, deberían constituir seguramente la dialéctica del futuro, más que cualquier rendición total ya sea a las ‘certidumbres’ científicas o a las simples vaguedades *ad hoc*. La desintegración de la arquitectura moderna parece exigir semejante estrategia, un pluralismo ilustrado parece invitar a ello, y es posible que incluso contribuya a ello el sentido común.”

Cabe observar que mesmo durante o Movimento Moderno haviam surgido discussões sobre a conformação e importância dos centros históricos. O CIAM 8 (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna): *The Heart of the City*, de 1951, foi palco de debates sobre o valor dos centros – cívicos e históricos – no contexto da suburbanização do pós-guerra. Segundo Mumford (2000), o CIAM 8 foi referencial para discutir as novas formas de espaços públicos e a revitalização de centros urbanos, formulando bases para reconstituir a pluralidade nas cidades. Nesse sentido, Almeida (2009, p. 69-70) acrescenta que, decorrente dessas discussões – a partir da segunda metade do século XX –, estendeu-se a perspectiva de preservação do patrimônio da valorização do monumento isolado para a noção de conjunto urbano:

A ampliação da noção de patrimônio [...] determina que se incluem nos elencos de bens a se preservar os edifícios mais modestos, a arquitetura vernacular, edifícios mais recentes, conjuntos urbanos e rurais, além do conjunto construído (compreendido em suas relações com os espaços abertos) e da paisagem natural, aspectos já enunciados por Gustavo Giovannoni. Com essa visão mais abrangente muda a compreensão da relação entre o bem cultural e o espaço físico em que este se insere. É estabelecido um vínculo indissociável entre o edifício de interesse histórico e estético e o ambiente em que se situa. [...] Consideram-se portanto as relações espaciais entre a construção e os espaços livres, os gabaritos dos edifícios construídos e os traçados urbanos.

Além da expansão do interesse pelo patrimônio e pela cidade identificado nas teorias pós-modernas, para Nesbitt (2006) a fenomenologia se coloca como um dos principais paradigmas teóricos que modelaram as discussões da época. No livro *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*, Nesbitt (2006) propõe a revisão de uma série de conteúdos tratados pelas teorias pós-modernas como o historicismo, o lugar, o regionalismo, o contextualismo e outras teorias urbanas como pontos de discussão iniciados no período. Conforme resume a autora: “(um) período de reexame da disciplina” (Nesbitt, 2006, p. 11).

Dentre os textos selecionados por Nesbitt, destacam-se autores como Peter Eisenman, Kevin Lynch, Robert Venturi, Colin Rowe e Aldo Rossi. Subdivididos em temáticas específicas, os ensaios demonstram o posicionamento da disciplina bem como o pluralismo e a multidisciplinaridade de enfoques acerca da cidade, essenciais, por sua vez, para um maior entendimento da cultura urbana e arquitetônica atual.

2.2 Lugar da memória e *genius loci*

A aproximação ao estudo do lugar remete ao conceito de *genius loci*, que recebeu destaque na teorização moderna, com a abordagem realizada por Norberg-Schulz em sua obra *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. O autor propõe uma abordagem fenomenológica do ambiente e da interação entre lugar e identidade. Segundo ele, *genius loci* é um conceito que remete a uma antiga crença romana, na qual cada lugar teria o seu gênio, seu espírito guardião (Norberg-Schulz, 1980). Dessa forma, desde a antiguidade clássica, a escolha do local para implantação de uma nova cidade ou de um edifício era influenciada pela concepção do *genius loci*. Conforme expressa Norberg-Schulz (1980, p. 5, tradução da autora): “Um lugar é um espaço que tem um caráter distinto. Desde os tempos antigos, o *genius loci*, ou o ‘espírito do lugar’, tem sido reconhecido como uma realidade concreta com a qual o homem deve lidar e incorporar em sua vida cotidiana”⁴⁸.

Assim, a essência do “espírito do lugar” é revelar significados implícitos ao território – ao lugar de projeto – independentemente das funções e dos usos atribuídos. Ou seja, coloca-se como um conjunto de características arquitetônicas, culturais e ambientais que determinam seu caráter, sua especificidade. Desse modo,

O propósito existencial do construir (arquitetura) é fazer um sítio tornar-se um lugar, isto é, revelar os significados presentes de modo latente no ambiente dado. A estrutura de um lugar não é fixa e eterna. É normal que os lugares mudem, às vezes muito rapidamente. Isso não significa, porém, que o *genius loci* necessariamente mude ou se extravie (Norberg-Schulz, 1980, p. 18 *apud* Nesbitt, 2006, p. 454).⁴⁹

Norberg-Schulz (2006, p. 455) também cita a “imagem ambiental” de Kevin Lynch como estruturas de orientação e identificação do homem com a cidade. Nesse sentido, conforme expõe Montaner, pode-se considerar que o *genius loci* – em uma escala urbana – se manifesta como um afloramento de preexistências ambientais, ou seja, como a articulação entre edifícios, praças, ruas e avenidas na conformação de uma paisagem urbana única. Segundo o Montaner (2001, p. 104, tradução da autora): “uma maior e mais profunda relação entenderia o conceito de lugar, precisamente, como a articulação adequada entre a pequena escala do espaço interior e a grande escala da implantação”⁵⁰.

Rossi (1998) também aborda a questão do “caráter” do lugar com o termo *locus*, entendido como a relação particular e universal que se estabelece entre os edifícios e o lugar. Portanto, conforme sintetiza o autor, “*locus* é um fato singular determinado pelo espaço e pelo tempo, por sua dimensão topográfica e por sua forma, por ser sede de vicissitudes antigas e modernas, por sua memória” (Rossi, 1998, p. 147).

Dessa forma, Rossi (1998, p. 147) classifica a cidade como “o *locus* da memória coletiva”, concepção que compõe as ideias de ambiente urbano e resgate da memória individual e coletiva que colocam a construção arquitetônica como uma obra indissociável do conjunto – do lugar – e de sua história. Assim, o projeto arquitetônico passa a ter a tarefa de ressaltar a essência do contexto ambiental através da forma construída.

Ao longo de uma trajetória de pesquisa acerca do conceito de lugar, Lineu Catello (2005) ressalta o relativo desinteresse pelo conceito de lugar durante o Modernismo e uma maior

⁴⁸ Citação original: “A place is a space which has a distinct character. Since ancient times the *genius loci*, or ‘spirit of place’, has been recognized as the concrete reality man has to face and come to terms with in his daily life”.

⁴⁹ Citação original: “The existential purpose of building (architecture) is therefore to make a site become a place, that is, to uncover meanings potentially present in the given environment. The structure of a place is not a fixed, eternal state. As a rule the places change, sometimes rapidly. This does not mean, however, that the *genius loci* necessarily changes or gets lost.”

⁵⁰ Citação original: “una ulterior y más profunda relación entendería el concepto de lugar, precisamente, como la adecuada relación entre la pequeña escala del espacio interior y la gran escala de la implantación”.

valorização no avançar das teorias arquitetônicas e urbanísticas durante o período compreendido pelo pós-modernismo. Assim, resume as divergências entre as concepções modernas e pós-modernas acerca do lugar:

Lugar em Arquitetura-Urbanismo pode ser entendido como um conceito que se expressa através da percepção de lugar, que as pessoas sentem nos ambientes aos quais conhecem por suas experiências de vida. Ao fim e ao cabo, lugar é um conceito entendido em seu sentido de denotar uma qualificação que se atribui a um espaço através da percepção de suas potencialidades, objetivas e subjetivas (físicas e psicológicas) para a realização de experiências existenciais (Castello, 2005, p. 145).

O autor aborda o entendimento das particularidades do lugar por meio dos estímulos que esses espaços produzem, ou seja, classificando-os em diferentes categorias: lugares da áurea, lugares da memória e lugares da pluralidade (Castello, 2007). Desse modo, ressalta a conexão do lugar com a história e o passar do tempo, ou seja, como uma associação do conceito de lugar à história e à memória das cidades. Tal interpretação permite associar as preexistências edificadas – fragmentos da história da cidade – como legítimos e essenciais na conformação do lugar.

A importância da memória urbana, nesse sentido, pode ser entendida como uma profunda conexão com o cenário e os objetos que conformam o lugar (Pallasma; Mccarter, 2012). De certa forma, é possível considerar a significância do lugar como algo subjetivo e relativo à percepção de cada indivíduo ou comunidade, ao imaginário e às sensações vivenciadas e rememoradas por estes.

Segundo Francisco de Garcia (1992), no livro *Construir en lo construido*, a ação de projetar, transformar ou ampliar o construído equivale a modificar seu *genius loci*. Assim, o projeto sobre o existente supõe um processo de transformação não só do edifício como também de seu contexto urbano, ou seja, do *locus*. Desse modo, o sistema de relações que identifica o lugar é considerado mutável e pode ser impactado por diferentes formas de atuação. Destacase, assim, a leitura do caráter do lugar como um instrumento fundamental para a percepção do existente enquanto parte indissociável do processo histórico.

Nesse panorama teórico sobre o lugar, acrescenta-se o conceito de *palimpsesto*⁵¹ como um fenômeno urbano de leitura de camadas parcialmente visíveis da história e da memória de uma cidade. Utilizado para desvendar a estratificação de monumentos arquitetônicos e morfologias urbanas (Azimzadeh; Bjur, 2007), o *palimpsesto* se manifesta como sucessivas marcas e cicatrizes que desvendam as sobreposições históricas das construções de forma involuntária e espontânea como sombras do passado – processo que evidencia a aderência da memória ao construído.

⁵¹ “Palimpsesto é um termo de origem grega do século V a.C. e designa um pergaminho ou papiro cujo texto foi eliminado para permitir a sua reutilização. Tal prática foi adotada nos séculos de VII a IX, devido à escassez ou custo do material. A substituição do texto era feita através de lavagem ou, mais tarde, de raspagem com pedra-pomes permitindo sua reutilização e conduzindo à superposição de inúmeros textos antigos. Através do recurso a tecnologias modernas, é possível a recuperação de inúmeros textos que se mostravam, por vezes, ainda visíveis” (Pesavento, 2004, p. 26).

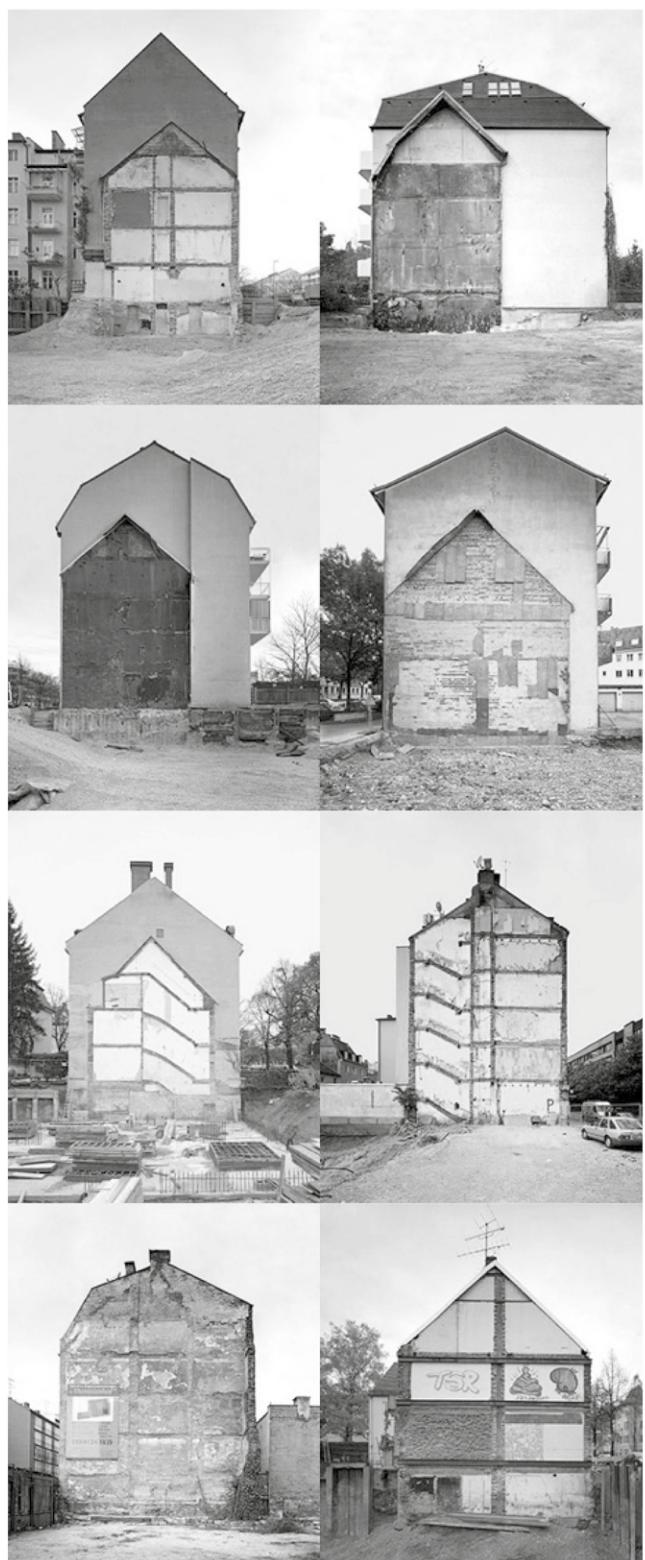


Figura 8 . Restarchitektur (arquitetura residual). Fotografia de Marcus Buck.

A noção de *palimpsesto*, quando aplicada à arquitetura, refere-se ao fenômeno no qual estruturas antigas são demolidas ou estão em um estado de decadência e um fantasma ou sombra de um edifício anterior informa através da fachada atual o que restou. Isso pode acontecer em camadas arqueológicas horizontais ao longo do tempo [...] e isso também pode acontecer verticalmente quando um edifício é arrancado da fachada de outro (Brown, 2011, tradução da autora).⁵²

O acúmulo de informações e memórias fragmentadas – visíveis ou invisíveis, conscientes ou inconscientes – faz parte da composição da identidade do lugar e da cidade. Conforme a historiadora Sandra Pesavento (2004), a cidade pode ser entendida como uma acumulação de significados superpostos e cambiantes. Para a autora: “o *palimpsesto* é, na verdade, um reservatório, uma matriz de outros textos e imagens que, superpostos e camuflados, se ocultam uns sobre os outros” (Pesavento, 2004, p. 28). Assim, conforme Almeida (2014), a imagem do palimpsesto pode ser associada a uma metáfora para o território urbano.

A importância atribuída ao “valor do velho”, conforme expõe Solà-Morales (2006), é uma inovação típica de uma sensibilidade contemporânea: uma importância que questiona padrões artísticos então convencionados. Assim, a condição de subjetividade do valor do antigo – atribuídas aos edifícios históricos – se confronta com as necessidades de representatividade da cidade contemporânea. Citando Caetano Veloso (1991): “Aqui tudo parece / que era ainda construção / e já é ruína”.

⁵² Citação original: “The notion of a palimpsest as it applies to architecture refers to the phenomenon when older structures are either torn down or they are in a state of decay and a ghost or shadow of a previous building informs the present facade of what remains. This can happen in horizontal archeological layers through time [...] and this can also happen vertically when one building is torn away from the facade of another.”

2.3 A cidade genérica

A noção de cidade sofreu uma mudança radical no final do século XX. Depois de Aldo Rossi, somos incapazes de imaginar que a cidade possa existir sem história. Mas hoje existe uma vasta porção da humanidade para a qual viver sem história não representa nenhum problema. [...] Essa observação nos leva a rever uma série de dogmas ou teorias de arquitetura e urbanismo, e talvez reexaminar a validade (ou não) de um dos dispositivos mais importantes do século XX: *a tabula rasa*, a ideia de começar do zero, sem a qual os arquitetos modernos nos anos vinte, como Le Corbusier, acreditavam que nada era possível. Tal posição demonstra claramente um otimismo extremo, um otimismo que nas décadas seguintes foi completamente demolido. Porém, talvez nós precisemos reavaliar o uso da *tabula rasa* (talvez tenhamos de ser mais seletivos em nossas estratégias de urbanização, ao invés de permanecer como conservadores ansiosos incapazes de especular em relação ao novo) (Koolhaas, 2000, p. 309, tradução da autora).⁵³

A arquitetura de Rem Koolhaas compatibiliza prática projetual e uma intensa investigação teórica em torno da cidade contemporânea. Koolhaas é aclamado como um dos críticos mais influentes da atualidade. Ele se posiciona, como ressalta Nesbitt (2006), por meio de uma revisão e renovação dos preceitos modernos, ou seja, sem pretender abandoná-los completamente, tornando-se, assim, radicalmente dissonante de uma postura historicista. Seus textos sobre a metrópole contemporânea – especificamente sobre a “cidade genérica”⁵⁴ – propõem questionamentos, muitas vezes polêmicos, sobre os atuais processos genéricos de globalização e museificação.

Para Ribeiro (2010), Koolhaas expõe um posicionamento questionador sobre a permanência de espaços considerados históricos nas cidades. Koolhaas (2010) afirma que exaltar a história – ou lamentar-se pela falta dela – é um reflexo da contemporaneidade que se manifesta especificamente nas questões de preservação do patrimônio e de valorização excessiva dos monumentos. Ele também ressalta os desafios referentes à escala monumental da metrópole e o seu processo de formação. Para o autor, a cidade genérica é constantemente reciclada e reinventada, como um ciclo que passa a abandonar e invalidar tudo o que não funcionou, ou seja, utiliza a *tabula rasa* como instrumento para recomeçar. Sua fragmentação destaca tanto o valor da ausência de um referencial histórico como a construção de um mundo artificial.

Uma das belezas particulares do contexto do século XX é que este já não é mais o resultado de uma ou mais doutrinas arquitetônicas evoluindo quase imperceptivelmente, mas sim a constituição da formação simultânea de distintas camadas arqueológicas; que resultam de um movimento pendular perceptual em que cada doutrina arquite-

⁵³ Citação original: “The notion of the city has undergone a radical change at the end of the twentieth century. After Aldo Rossi, we are unable to imagine that a city can exist without history. But today there exists a vast portion of humanity for whom living without history doesn't pose any issue whatsoever. [...] This observation should lead us to revise a certain number of dogmas or theories of architecture and urbanism, and perhaps to re-examine the validity (or not) of one of the twentieth century's most important devices: *tabula rasa*, the idea of starting from scratch, without which modern architects in the twenties like Le Corbusier believed nothing was possible. Such position clearly shows an extreme optimism, an optimism that the following decades have completely demolished. But maybe we need to re-assess the use of *tabula rasa* (maybe we have to be more selective in our urbanization strategies, rather than remain anxious conservatives unable to speculate in terms of the new.”

⁵⁴ O termo “cidade genérica” – *The Generic City* – foi definido por Koolhaas no livro *S, M, L, XL* (1995) como uma espécie de catálogo da produção do seu escritório OMA/Office Metropolitan Architecture (Pantaleão, 2014).

tônica contradiz e anula a essência da anterior, tão certo como o dia segue a noite (Koolhaas, 1995, p. 154, tradução da autora).⁵⁵

Paradoxalmente à ausência de história e à falta de uma identidade própria evidenciadas na cidade genérica, o consumismo, a indústria cultural e o turismo de massa são apontados como principais geradores do espaço público. A exploração da memória coletiva – uma memória genérica e artificial –, conforme aponta Koolhaas, apresenta-se como um serviço proporcionado pela cidade. Conforme nota De Cauter (1999, p. 254, tradução da autora): “o turismo se expande em proporção direta com a destruição do passado”⁵⁶.

Montaner e Zaida Muxí (2014) também exemplificam a relação entre o turismo e a tematização dos centros históricos em relação à consequente exploração comercial do patrimônio. Os autores assinalam os fenômenos da globalização como conformadores de sociedades de consumo com tendência à especialização e simplificação mercadológica. Assim, “ambos os processos, museificação (ou embalsamento) ou tematização (ou simplificação), relacionam-se com a plena dependência do turismo de massa” (Montaner; Muxí, 2014, p. 150). Conforme coloca Choay (2006), a museificação, ou seja, a reintegração de um edifício abandonado à cidade subtraindo-o ao destino de museu, é uma da forma mais difícil – paradoxal e audaciosa – do processo de valorização do patrimônio.

Conforme notam Montaner e Muxí (2014), a única alternativa para que os núcleos urbanos históricos não sejam suprimidos e anulados pelo sistema turístico é propor um equilíbrio entre as atividades econômicas incluindo a valorização da sociedade e da economia local. Outro elemento ressaltado é a atribuição pública dos espaços, ou seja, o conceito de lugar, para os autores, “a criação de autênticos espaços públicos de domínio público” (Montaner; Muxí, 2014, p. 153).

Assim, os desafios propostos pela aglomeração da cidade genérica e seu caráter universalista tem dimensões arquitetônicas, econômicas e sociais muito mais amplas e complexas em relação ao futuro das cidades. Essa articulação entre os fenômenos urbanos e arquitetônicos colocada por Koolhaas é fundamental para o entendimento da postura da disciplina frete aos atuais problemas da cidade. Conforme resume Solà-Morales (2002, p. 83, tradução da autora), “a arquitetura do nosso futuro imediato deverá ser capaz de reconhecer seu próprio lugar, seus próprios instrumentos e sua própria capacidade de intervir no poliedrico emaranhado da cidade grande em qualquer parte do nosso mundo”⁵⁷.

⁵⁵ Citação original: “One of the peculiar beauties of the 20th century context is that it is no longer the result of one or more architectural doctrines evolving almost imperceptibly, but which represent the simultaneous formation of distinct archaeological layers; they result from a perceptual pendulum movement where each architectural doctrine contradicts and undoes the essence of the previous one as surely as day follows night”.

⁵⁶ Citação original: “tourism expands in direct proportion to the destruction of the past”.

⁵⁷ Citação original: “la arquitectura de nuestro futuro inmediato deberá ser capaz de reconocer su propio lugar, sus propios instrumentos y su propia capacidad de intervención en el poliedrico entramado de la gran ciudad de cualquier parte de nuestro mundo”.

[PARTE 3] PANORAMA NACIONAL

Nunca nos cansamos de repetir como, na América Latina, ao contrário de outros lugares do mundo, os melhores arquitetos modernos têm sido sensíveis ao passado (Segawa, 2005, p. 39, tradução da autora).⁵⁸

O panorama de obras nacional reúne projetos de grande relevância tanto para o contexto de intervenções no patrimônio como para a história da arquitetura brasileira. Conforme coloca Hugo Segawa, importantes arquitetos obtiveram destaque no campo da intervenção durante um período de ênfase na modernidade e na inovação – especificamente no Brasil – selecionando-se, nesse contexto, obras de Lucio Costa, Lina Bo Bardi e Paulo Mendes da Rocha.

As obras identificadas de autoria de Lina Bo Bardi e Paulo Mendes da Rocha se situam no período entre 1960 e 2006. A produção do escritório Brasil Arquitetura⁵⁹ foi selecionada pela importante linha de trabalho referente ao campo da intervenção e pela ligação dos arquitetos com a obra de Lina Bo Bardi, tendo em vista que os sócios-fundadores Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki colaboraram com a arquiteta.

Lucio Costa

Como uma obra referencial e precursora, o Museu das Missões (Santo Ângelo/RS, 1938-48) se destaca primeiramente pela abordagem vanguardista ao tema. No contexto nacional, é contemporânea a importantes projetos coordenados por Lucio Costa, como o Ministério da Educação e Saúde (Rio de Janeiro, 1936), com Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Oscar Niemeyer e Ernani Vasconcellos, além da participação de Le Corbusier, e o Pavilhão Brasileiro para a Feira Mundial de Nova York de 1939 (Nova York, 1938) com Oscar Niemeyer. Enquadra-se, assim, na primeira geração da arquitetura moderna brasileira.

O Museu das Missões é parte de um amplo projeto de consolidação dos remanescentes da antiga redução Jesuítica de São Miguel, tida como a primeira grande obra do SPHAN⁶⁰, do qual Lucio Costa se apresenta como um dos fundadores e colaborador durante toda a sua carreira. Essa obra evidencia importantes concepções quanto à atuação da arquitetura no patrimônio.

Segundo Wisnik (2007), Lucio Costa é o principal responsável pela conexão entre a expoente arquitetura moderna internacional e as raízes arquitetônicas tradicionais coloniais, posicionando a produção brasileira como uma síntese entre o moderno e o vernáculo. Nesse sentido, a “modernidade-patrimônio” referenciada por Wisnik contempla um processo de reconhecimento do patrimônio construído brasileiro – a partir de preceitos modernos –, de forma a valorizar exemplares de arquitetura colonial e popular.

⁵⁸ Citação original: “Nunca nos cansamos de repetir cómo, en América Latina, al contrario que en otros lugares del mundo, los mejores arquitectos modernos han sido sensibles al pasado”.

⁵⁹ Escritório fundado em 1981 por Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz, e Marcelo Suzuki. Em 1996, Suzuki se desliga do grupo para constituir escritório próprio: Marcelo Suzuki Arquitetura e Urbanismo.

⁶⁰ A denominação do Instituto do Patrimônio foi modificada diversas vezes: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/SPHAN (1937-1946); Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/DPHAN (1946-1970); Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN (1970-1979); Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/SPHAN (1979-1990); Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural/IBPC (1990-1994); e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN (desde 1994) (Pessoa, 2004).

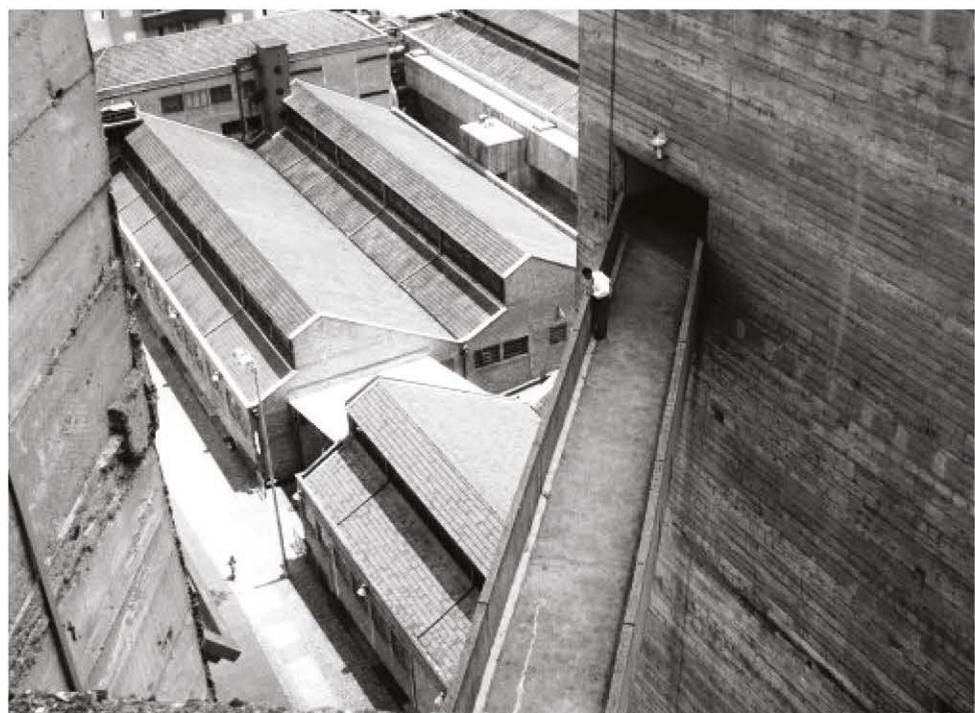


Figura 9 . Museu das Missões, Lucio Costa (São Miguel das Missões, 1937)

Figura 10 . Sesc Pompeia, Lina Bo Bardi (São Paulo, 1977-1986). Fotografia Lutero Pröscholdt Almeida

Para Frota (2004, p. 137), na obra das Missões Lucio Costa atua a partir da combinação de elementos do presente e do passado como integrantes do mesmo problema projetual a fim de constituir uma obra perene e simbólica para ambos os tempos históricos. Dessa forma, a relação entre o existente e o proposto está colocado como continuidade da paisagem. Conforme Montaner (1999, p. 100, tradução da autora), “Para Lucio Costa, a arquitetura deve seguir o espírito inexorável da época da máquina, mas sem esquecer aquilo que a caracteriza: seu potencial ao lugar e sua relação com a natureza”⁶¹.

Segundo relata Suzuki (2010), o museu foi concebido por Lucio como um “simples abrigo” e, em conjunto com a casa do zelador, configurava um dos vértices da antiga praça. O aproveitamento do material das próprias ruínas – vestígios arqueológicos – como material de construção é uma atitude controversa de Lúcio Costa. Sua interpretação propõe um contextualismo com o lugar e com o existente por meio da apropriação de elementos que renascem “sobrevivendo à catástrofe” (Costa, 1995, p. 458).

Segundo Comas (2006), a modernidade, implícita na obra, não apaga a materialidade do passado. O autor também destaca a busca de simplicidade e unidade de projeto em correspondência direta com o sistema construtivo e os materiais disponíveis. Assim, atribui a utilização estratégica de elementos convencionalmente modernos em conjunto com a materialidade remanescente a uma ênfase à continuidade entre passado e presente, minimizando, assim, rupturas. Conforme sintetiza Comas (2006, p. 55): “o passado se atualiza filtrado pela nova obra”.

Wisnik (2001) destaca que, além da compatibilização entre antigo e novo, o projeto demonstra uma capacidade de reconstituir o conjunto urbano com a demarcação da antiga praça central, destacando a importância da catedral e conferindo um referencial para a paisagem descampada que cerca a ruína. Dessa forma, evidencia-se o conjunto de relações geradas pelo projeto como a “construção de um discurso”⁶² sobre a relação da arquitetura moderna brasileira e o patrimônio.

Lina Bo Bardi

Para se eliminar a cisão entre o presente e o passado, necessária se torna a consideração histórica do resultado arquitetônico ao qual chegamos hoje [...]. Desenvolvimento histórico não significa, com efeito, “conciliação”, e sim exame crítico profundo e sempre presente, no caso da arquitetura, indispensável para não se cair na abstração do formalismo (Bardi, 2002, p. 69-70).

A obra de Lina Bo Bardi (1914-1992) se destaca pela realização de inúmeros projetos de intervenção em diferentes cidades brasileiras, destacando-se o Complexo do Solar do Unhão (Salvador, 1959-1963), a Casa Benin (Salvador, 1987), o Sesc Pompeia (São Paulo, 1977-1986), o Teatro Oficina (São Paulo, 1980-1991), o complexo Ladeira da Misericórdia e Restaurante Coati, em parceria com João Filgueiras Lima – Lelé (Salvador, 1987-1990), o Centro Comunitário da LBA (Cananéia, 1988), a Casa do Olodum (Salvador, 1988-1991) e o Palácio das Indústrias (São Paulo 1990-1992), projeto realizado para abrigar a sede da Prefeitura Municipal de São Paulo.

⁶¹ Citação original: “Para Lúcio Costa, la arquitectura debe seguir el espíritu inexorable de la época de la máquina, pero sin olvidar aquello que la caracteriza: su potencial al lugar y su relación con la naturaleza”.

⁶² Subtítulo do texto “Lucio Costa: Entre o empenho e a reserva” (Wisnik, 2001, p. 16).

Suas obras refletem um posicionamento crítico frente às questões de restauro e patrimônio. Conforme explica Ferraz, a formação italiana de Lina⁶³ – fundamentada em um profundo conhecimento da história da arquitetura e vasto repertório projetual e teórico – compreendia um discernimento do campo do “restauro científico”, das Cartas de Veneza (1933) e de Atenas (1931). Ao mesmo tempo, para a arquiteta, o trabalho no Brasil – uma sociedade em formação – representava uma oportunidade de inovar na qual se poderia “experimentar e ousar” (Ferraz, 2014, p. 38).

É preciso se liberar das “amarras”, não jogar fora simplesmente o passado e toda a sua história; o que é preciso é considerar o passado como presente histórico. O passado, visto como presente histórico, é ainda vivo [...]. Frente ao presente histórico, nossa tarefa é forjar outro presente, “verdadeiro”, e para isso não é necessário um conhecimento profundo de especialista, mas uma capacidade de entender historicamente o passado, saber distinguir o que irá servir para novas situações de hoje que se apresentam a vocês e tudo isso não se aprende somente nos livros (Bardi, 1992, p. 61).

Ferraz (2014, p. 39) acrescenta que o posicionamento intervencionista de Lina, muitas vezes contraditório aos órgãos de patrimônio, se traduzia em experiências estimulantes e únicas: “demolíamos prédios antigos – não é porque é antigo ou velho, que é bom”. A relação da arquiteta com valorização do atemporal é expressa diretamente nas obras e delimitada pela formulação do “presente histórico”. Conforme expõe Ferraz (2014, p. 169, em entrevista para Raíssa Oliveira):

A questão do “presente histórico” é fantástica. É uma grande formulação teórica que ela usava para justificar seus projetos. [...] O “presente histórico” é algo que guarda do passado aquilo que ainda vive, mesmo que hibernado, e você pode fazer aquilo aparecer e viver novamente através do projeto, da ação. Mas sempre está ligado à vida contemporânea, aos usos e necessidades atuais. Agora, aquilo que não serve, não levanta mais, você descarta – como eu falava no começo da conversa. O “presente histórico” é o presente que traz raízes, memórias. Mas é presente, não é passado. Ninguém vive no passado, assim como ninguém vive no futuro.

Para Comas (2009, p. 147), Lina demonstra, sobretudo, “um amor pelas justaposições paradoxais, alimentado talvez pelas preocupações de Camillo Boito e Gustavo Giovannoni sobre a diferenciação de partes novas e velhas em edifícios restaurados”. A justificativa teórica, presente nas obras de Lina, soma-se, conforme expõe Mahfuz (2001), a uma expressiva sensibilidade em relação ao lugar de projeto, tanto em relação a intervenções em construções existentes como em projetos urbanos. Essa combinação de aptidão técnica e teórica de Lina tornou suas obras referências importantes em relação à preservação e à intervenção no patrimônio. O conhecimento construtivo da arquiteta conduz à apropriação dos recursos disponíveis em cada projeto, assim como das habilidades dos operários e de seus colaboradores (Almeida, 2010, p. 92). Compondo, assim, uma mescla entre expressão da cultura popular e vanguarda arquitetônica a partir de valores comuns ao Movimento Moderno em relação ao humanismo, projeto social, renovação formal, construção utilitária e funcionalista. Conforme sintetiza Mahfuz (2001, n.p.): “os projetos de restauração, reforma ou reciclagem de edifícios existentes executadas por ela apresentam uma combinação do contemporâneo

⁶³ Lina Bo Bardi estudou na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma durante a década de 1930 (sendo aluna de Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini), trabalhou para Giò Ponti (então diretor da *Triennale di Milano* e da Revista *Domus*) em Milão, onde também atuou no campo editorial como colaboradora em jornais e revistas como *Stile*, *Tempo*, *Grazia*, *Vetrina e l'Illustrazione Italiana*, além de editar a coleção “Quaderni di Domus” com Carlo Pagani.

com o tradicional, sem que nenhuma enverede pelo caminho da arqueologia mumificatória nem ignore os valores da pré-existência”.

A intervenção no complexo do Solar do Unhão (Salvador, 1959-1963) destaca-se pela composição com fragmentos de diferentes épocas, como edifícios coloniais do século XVI (casa-grande, engenho, senzalas e capela) e pavilhões industriais, anexos e adaptações realizadas no século XIX para atender ao uso industrial. O conjunto, tombado pelo SPHAN⁶⁴ em 1940, é parte de um plano de recuperação do centro histórico de Salvador, e foi transformado, na década de 1960, em sede do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) – do qual Lina foi diretora – e do Museu de Arte Popular do Unhão.

O projeto do Unhão traduz um pioneirismo dentro do contexto de restauro e intervenção no Brasil, principalmente pela composição com as particularidades de cada edifício existente. Conforme Lina, “a restauração incorporou as intervenções significativas que o conjunto sofreu durante sua história” (Bardi, 2008, p. 152). Conforme constata Oliveira (2014, p. 80):

[...] Lina rompe com o habitual dilema entre a restauração da forma vivida pelo edifício em seu momento – muitas vezes escondendo-se atrás do adjetivo “original” – e o uso do edifício como um envoltório neutro [...]. Como o edifício foi encontrado aos pedaços, Lina realiza um movimento em relação ao passado – recompondo pouco a pouco aquela(s) forma(s) que um dia tomou (tomaram) o edifício – e, ao mesmo tempo, rumo ao presente que, por sua vez, irá tomando “uma forma nova, inesperada e nunca vista” (Oliveira, 2014, p. 80).

A manutenção das estruturas originais em madeira e dos muros brancos caiados dialoga com interferências pontuais e emblemáticas trabalhadas por Lina Bo Bardi. Destaca-se o projeto da escultórica escada helicoidal de planta quadrada e em peças de madeira maciça: “desenhada engenhosamente como uma reinvenção dos encaixes dos carros de boi” (Almeida; Bogéa, 2007, n.p.).

A recomposição do terreiro como espaço público, uma praça à beira-mar, foi possível após a demolição de edificações que tinham sido acrescidas de forma aleatória ao complexo ao longo dos anos. Retomando a continuidade do espaço exterior, a praça tornou-se um local de encontro e exposição ao ar livre, onde “o povo podia desenvolver manifestações tradicionais” (Bardi *apud* Ferraz, 2008, p. 154). Como elemento de contraste entre o antigo e o moderno, Lina mantém o guindaste existente, compondo um contexto único de paisagem histórica e espaço público. Essa atitude simbólica de limpeza e recuperação do espaço exterior se traduz como a principal estratégia de intervenção. Segundo Lina, “todos os aspectos dramáticos do ambiente foram preservados” (Bardi *apud* Ferraz 2008, p. 152).

A obra máxima do percurso interventionista de Lina Bo Bardi é o Centro de Lazer Fábrica da Pompéia, conhecido como Sesc Pompéia (São Paulo, 1977-1986). Como grande referência para a arquitetura paulista, exaustivamente analisada por diversos autores, o complexo se estabeleceu – com mais de 30 anos de atividade – como espaço cultural consolidado e aclamado na cidade de São Paulo. Nesse projeto, Lina conta com a colaboração de Marcelo Ferraz e André Vainer, em parceria iniciada em 1976 e, durante a segunda fase, colaboração de Marcelo Suzuki⁶⁵.

⁶⁴ Conforme Ferraz (2014), o inovador projeto de Lina era tão ousado e complexo, divergente das diretrizes e posturas correntes, que necessitou de um parecer de Rodrigo Mello Franco de Andrade (então presidente do IPHAN) para aprovação nos órgãos de preservação.

⁶⁵ Marcelo Ferraz colaborou com Lina Bo Bardi até a morte da arquiteta em 1992.

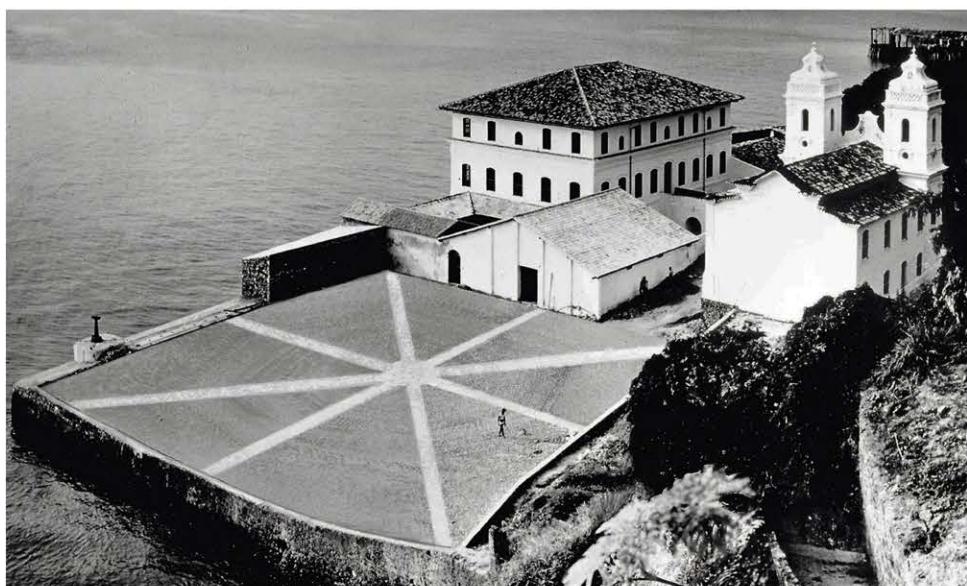


Figura 11 . Solar do Unhão, Lina Bo Bardi (Salvador, 1963)

Figura 12 . Escada no interior do Solar do Unhão. Fotografia Nelson Kon.



Figura 13 . Ladeira da Misericórdia, Lina Bo Bardi (Salvador, 1987-1990). Fotografia Nelson Kon

Figura 14 . Teatro Oficina, Lina Bo Bardi (São Paulo, 1980-1991). Fotografia Iñigo Bujedo Aguirre

Durante nove anos (1977-1986), desenvolvemos com Lina o projeto do SESC-Pompeia, numa atividade diária em meio ao canteiro de obras: acompanhamento dos trabalhos, experimentações *in loco* e grande envolvimento de técnicos, artistas e, sobretudo, operários. Esta postura foi, também, uma verdadeira revolução no “*modus operandi*” da prática arquitetônica vigente. Tínhamos um escritório dentro da obra; o projeto e o programa eram formulados como em um amálgama, juntos e indissociáveis; ou seja, a barreira que separava o virtual do real não existia. Era arquitetura de obra feita, experimentada em todos os detalhes (Ferraz, 2008).

O emblemático projeto partiu da iniciativa da arquiteta em preservar os edifícios existentes da antiga fábrica de tambores dos Irmãos Mauser⁶⁶. Desde sua primeira visita, em 1976, Lina destacou a vontade de manter a memória e o desenho dos galpões industriais que ocupavam o terreno. Para Ferraz (2008), o projeto retoma a experiência e conceitos aplicados nos projetos de reabilitação na Bahia, como o Solar do Unhão, “com revisão crítica de quase vinte anos de distanciamento”.

O programa é o principal componente de articulação e contraste entre o existente e o projeto. As tipologias fabris foram convertidas em áreas de lazer e cultura com programas de teatro, biblioteca, restaurante, consultórios e oficinas, além dos programas esportivos inseridos em dois novos volumes de concreto aparente que se conectam por passarelas sobre a área não edificável do terreno. Conforme Ferraz (2014, p. 139), o Sesc representa um lugar de surpresa, emoção e descoberta, “três das sensações que, a meu ver, definem a boa e verdadeira arquitetura”, sensações causadas pelos “toques contundentes” de Lina, que ora projeta os volumes em concreto, grandes e violentos, ora concebe detalhes sensíveis como as canaletas de águas pluviais na rua central.

O eixo principal é marcado por uma rua-corredor interna – vestígio da configuração da fábrica – que gera um percurso de acesso aos galpões e aos novos edifícios construídos no interior do lote. O espaço remanescente entre as construções é tratado como espaço público de convívio e ocupação espontânea – intensamente apropriado pela população.

O reconhecimento de valor do existente e a apropriação de um sentimento de empatia da população pelo lugar definiu o sucesso do projeto e sua vitalidade como espaço público: “difícilmente um novo projeto teria suscitado o mesmo efeito” (Almeida, 2010, p.109). Conforme resume Comas (2009, p. 172-174):

Fragmento de uma cidade perceptivamente ambivalente, Pompeia defende continuidades (até porque é operação de recuperação) e não se desobra da aceitação de mudanças, em parte evolucionárias (porque é reciclagem), em parte radical (porque é proposição de arquitetura nova). A torção de espaço-tempo está embutida no projeto [...] Lina escolheu lidar com o próprio passado, a realidade ao invés da referência.

⁶⁶ Situado em um bairro de origem industrial, o edifício principal foi projetado em 1938 para a família alemã Mauser e possuía estrutura moldada por um dos pioneiros do concreto armado no início do século XX, o francês François Hennebique (Ferraz, 2008). No ano seguinte, foi vendido à Fábrica de Nacional de Tambores Ltda., de propriedade da Indústria Brasileira de Embalagens (IBESA), que posteriormente abrigaria em seu espaço a linha de montagem de uma indústria de geladeiras. Entre 1962 e 1963, o prédio principal sofreu transformações, e foram construídos outros dois galpões menores. Em 1967, a indústria ali instalada encerra suas atividades, e em 1971 o SESC adquire o terreno (17.000 m²), iniciando suas atividades em 1973, em caráter provisório (Almeida, 2010).

Paulo Mendes da Rocha

Na obra de Paulo Mendes da Rocha, dois edifícios emblemáticos situaram a discussão sobre restauro e intervenção no panorama nacional. A Pinacoteca do Estado (São Paulo, 1993-98) e a Capela Nossa Senhora da Conceição (Recife, 2004-2006), ambos projetados em parceria com Eduardo Colonelli, se destacam pela intervenção em preexistências singulares. A Pinacoteca do Estado foi implantada no edifício do antigo Liceu de Artes e Ofícios, projeto do final do século XIX do escritório do arquiteto Ramos de Azevedo. O edifício nunca foi finalizado conforme o projeto original e, mesmo em condições precárias, sediava a Escola de Belas Artes. O início do projeto de Paulo Mendes da Rocha, em 1993, contou com a estruturação de um escritório para a equipe de projeto na própria obra com o objetivo de realizar um levantamento preciso do edifício em conjunto com o programa do museu, ou seja, garantir a compatibilização dos espaços existentes com as necessidades do novo programa. Nota-se que a intervenção não alterou nem a volumetria nem a estrutura do edifício, porém possibilitou a ampliação da área útil interna através da inserção de coberturas translúcidas nos pátios internos.

Segundo os autores, por ter sofrido inúmeras alterações em todos os elementos construtivos no decorrer dos anos e pela deterioração, principalmente do tijolo, a reabilitação não seria possível como um restauro propriamente dito, e sim uma obra de intervenção. Segundo Paulo Mendes da Rocha (1998, p. 47), “nossa intervenção foi eminentemente técnica, buscou desvendar o que já lá estava”. O autor também ressalta o estado inconcluso do prédio como um ponto favorável que remete à ideia de evidenciar um percurso histórico e disciplinar.

Outra obra de Paulo Mendes da Rocha a ser destacada é a Capela Nossa Senhora da Conceição, construída em meio ao ateliê e museu Brennand no Recife. A partir das ruínas de um casarão do século XIX, a capela configura-se a partir do perímetro do edifício original criando um plano de cobertura em concreto apoiada em dois pilares centrais e um plano de fechamento em vidro interno às antigas paredes. Conforme Rios (2013, p. 45), os novos elementos – os panos de vidro envoltórios e o plano de cobertura em concreto aparente – não se tocam nem tocam as ruínas, configurando uma distinção entre os materiais e os tempos construtivos; assim, “são peças independentes que conformam o espaço, como se exprimissem um caráter temporário à intervenção”.

Além das obras citadas, na trajetória de Paulo Mendes da Rocha destaca-se um grande número de projetos envolvendo adaptações e recuperações de edifícios existentes, como o projeto para o Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA) (Rio de Janeiro, 2006 – não executado) e, em parceria com Pedro Mendes da Rocha, o Museu da Língua Portuguesa (São Paulo, 2000-2006), o Museu das Minas e do Metal (Belo Horizonte, 2006-2010) e o Museu de Arte Contemporânea Casa Daros (Rio de Janeiro, 2006 – não finalizado). Ainda nesse sentido, podemos citar a intervenção no pavilhão da OCA, no Parque Ibirapuera, projetado por Oscar Niemeyer (São Paulo, 2000), e a adaptação do nível térreo do Edifício da Fiesp (São Paulo, 1996) na Av. Paulista, importante obra de Rino Levi, a qual se destaca pela intervenção em estrutura metálica, que o arquiteto define como uma “estrutura parasita” e é fundamental para recompor a conexão do edifício com o espaço público da avenida (Pisani, 2013, p. 282).



Figura 15 . Nossa Senhora da Conceição, Mendes da Rocha e Colonelli (Recife, 2006). Fotografia Leonardo Finotti

Figura 16 . Pinacoteca do Estado de São Paulo, Mendes da Rocha e Colonelli (São Paulo, 1998). Fotografia Nelson Kon

Brasil Arquitetura

Eu defenderei até a morte o novo por causa do antigo e até a vida o antigo por causa do novo. O antigo que já foi novo é tão novo como o mais novo (Ferraz, 2014, p. 231, citando *Verso, reverso, controverso*, de Augusto de Campos, de 1978).

A trajetória do escritório Brasil Arquitetura (BA), com mais de 30 anos de atuação, iniciou com uma primeira sociedade – o Atelier Vila Madalena –, parceria entre os arquitetos Marcelo Ferraz, Francisco Paiva Fanucci, Marcelo Suzuki, José Sales Costa Filho e Tâmara Román, em 1979. Os sócios-fundadores do BA, Francisco Paiva Fanucci, Marcelo Carvalho Ferraz e Marcelo Suzuki formalizaram o escritório em 1981, e desde então atuam em projetos de arquitetura, urbanismo, desenho de mobiliário e intervenções no patrimônio histórico. Durante a trajetória do escritório, Marcelo Suzuki se desligou do grupo em 1996 para constituir escritório próprio: Marcelo Suzuki Arquitetura e Urbanismo⁶⁷.

Atualmente, o BA é conduzido pelos sócios Francisco Fanucci (1952) e Marcelo Ferraz (1955), ambos nascidos no interior de Minas Gerais e formados pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) no final da década de 1970⁶⁸. O período de graduação dos arquitetos está inserido em uma fase de consolidação da primazia da arquitetura paulista, com forte influência do arquiteto Vilanova Artigas (1915-1985), que, mesmo afastado da FAU desde 1969 por determinação do regime militar, marcou a vivência e o ensino na faculdade naquele momento político do país.

Tivemos uma formação não estritamente arquitetônica, mas humanista, de esquerda, absolutamente em busca de um mundo socialista; toda essa crença nos levava a procurar relações com os países do terceiro mundo. E isso foi forte, tínhamos de encontrar os nossos parceiros no terceiro mundo e não nos Estados Unidos e Europa, buscar soluções que fossem próximas da nossa realidade (Marcelo Ferraz em entrevista com Nahas, 2009, p. 522)

Em 1974, Francisco Fanucci criou, em conjunto com colegas da faculdade – Antonio Carlos Barossi, José Fábio Calazans, José Rolemberg de Mello Filho, Gal Oppido e Geraldo Martins de Oliveira –, um espaço informal de estudos e projetos denominado “Galpão”. No ano seguinte, Fanucci iniciou estágio no escritório do arquiteto e professor Júlio Roberto Katinsky e posteriormente com Joaquim Guedes e Abrahão Sanovicz.

Marcelo Ferraz estagiou com Lina Bo Bardi durante a obra do Sesc Pompéia (1977-1986), seguindo parceria com a arquiteta em todos os projetos posteriores até 1992, ano da morte da arquiteta. Durante o período de colaboração com Lina, Ferraz trabalhou em conjunto com os colegas André Vainer e com o então sócio Marcelo Suzuki. Em 2002, colaborou com Oscar Niemeyer no projeto do Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba. Também atuou como diretor do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi (1992-2001) e do Programa Monumenta do Ministério da Cultura (para recuperação das cidades históricas), entre 2003 e 2004, todas as atividades exercidas em paralelo com a atuação no BA.

Fanucci também participou da equipe da arquiteta Lina Bo Bardi por ocasião do Concurso Público Nacional de Projetos de Reurbanização do Vale do Anhangabaú (1982) e do con-

⁶⁷ Marcelo Suzuki retoma a ligação com os trabalhos desenvolvidos pelo escritório após 2005.

⁶⁸ Fanucci ingressa na FAU em 1971 e conclui em 1977. Ferraz ingressa em 1974 e conclui em 1978.



Figura 17 . Museu Rodin Bahia, Brasil Arquitetura (Salvador, 2006). Fotografia Nelson Kon

curso Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Sevilha (1991). Segundo Nahas (2010, p. 59), a vivência com Lina representa “uma segunda escola, um período privilegiado de consolidação da formação dos jovens arquitetos, em contato com novas possibilidades e novas referências, conformando o universo de referência da obra futura”.

Ambos atuam como professores de projeto da Escola da Cidade desde sua fundação, em 2002. Em 2006, Ferraz lecionou como professor convidado na Washington University em Saint Louis (USA).

Atualmente, o escritório BA conta com a participação de cerca de 20 colaboradores e destaca-se pela ampla atuação em diferentes escalas e programas, somada a participações em concursos nacionais e internacionais. Com um total de aproximadamente 200 projetos publicados, destaca-se a relevância do tema intervencionista com mais de 40 trabalhos comprendendo o tema do patrimônio histórico.

O trabalho no escritório é ainda complementado pela atuação na Marcenaria Baraúna, fundada em 1986, com linhas desenvolvidas pelos sócios e uma série em conjunto com a arquiteta Lina Bo Bardi. Conforme eles atestam, os móveis “de arquiteto” propõem a racionalidade no uso da madeira, explicitando a técnica construtiva:

Assim como em nossa arquitetura, ao desenhar móveis refletimos e buscamos soluções na história brasileira colonial, na experiência vernacular, nos pioneiros modernos nacionais e internacionais. Olhamos à nossa volta, no tempo e no espaço, sem, no entanto, fazer disso uma receita, sem preconceitos contra inovações ou novidades de onde quer que venham, mas arredios a modismos e estilismos. Nem mesmo nos denominamos designers, uma vez que essa palavra, repleta de significados na língua inglesa, acabou por se banalizar no Brasil. Somos arquitetos que projetam móveis (Fanucci; Ferraz, [2000]).

Entre os prêmios recebidos pelo BA estão o 1º lugar no Concurso Internacional para Requalificação do Bairro Amarelo em Berlim, em 1998 (concorrendo com outros 56 escritórios), o Prêmio IAB/SP – categoria “Revitalização de Edifícios – Melhor Projeto”, pelo Conjunto KKKK (2002), o 1º lugar no Concurso Internacional de Projeto para residência unifamiliar na Finlândia – a Villa Isabella (2005), projeto vencedor da Exposição Geral de Arquitetos, da “7ª BIA – Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo”, com o Museu Rodin (2007), e o Prêmio Rino Levi *ex aequo* do IAB/SP, pelo projeto do Museu do Pão (2008). O Museu Rodin também foi premiado na Bienal de Arquitetura de Quito (2006) na categoria “*intervención en el patrimonio edificado*” e recebeu 2º lugar *ex aequo* no Prémio Iberoamericano SCA/CICoP pela “*mejor intervención en obras que involucren el Patrimonio Edificado*” (2006).

Além dos prêmios recebidos, destaca-se a publicação *Brasil Arquitetura: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz* (2005)⁶⁹, que contempla um panorama das mais importantes obras da trajetória do escritório. Conforme apresentação de João Filgueiras Lima, a obra do Brasil Arquitetura insere-se no contexto modernista, embora não se apresente de forma saudosista ou anacrônica, expressando, ao contrário, uma linguagem contemporânea e brasileira que traduz aspectos culturais e locais e remetem ao trabalho desenvolvido por Lina e Lúcio Costa.

O projeto para o restauro do Teatro Polytheama (Jundiaí, 1995), além de representar uma continuação do trabalho desenvolvido com Lina Bo Bardi – uma vez que a arquiteta coordenou, em 1986, uma primeira proposta conjuntamente com Marcelo Ferraz e André Vainer –, coloca-se como a primeira obra intervencionista conduzida pelo escritório. Conforme memória dos autores, o projeto seguiu, mesmo sem a participação de Lina, baseado no prin-

⁶⁹ Textos de Cecília Rodrigues dos Santos e Vasco Caldeira e apresentação de João da Gama Filgueiras Lima [Lelé] e Max Risselada.



Figura 18 . Conjunto kkkk, Basil Arquitetura (Registro, 2001). Fotografia Nelson Kon

Figura 19 . Teatro Engenho Central, Brasil Arquitetura (Piracicaba, 2012). Fotografia Nelson Kon.

cípio definido por ela de resgatar a “alma popular e polivalente” do edifício – um exemplar dos tradicionais teatros brasileiros, construído em 1911 (Fanucci; Ferraz, 2005, p. 32). As fachadas foram restauradas e caiadas, a marquise de estrutura metálica foi recuperada, assim como os interiores, que receberam elementos em madeira e novas cores – contrastando com o existente e conferindo importante interesse arquitetônico complementar ao valor histórico e cultural da obra.

Importantes obras, tanto para a trajetória do BA como para o cenário arquitetônico nacional, seguiram o trabalho sobre o existente, como o Conjunto KKKK (Registro, 1996-2001), iniciativa do BA que conta com a reconversão de uma antiga fábrica de beneficiamento de arroz, tombado em 1987, no Memorial da Imigração Japonesa, o Museu Rodin (Salvador, 2002-2006), o Teatro do Engenho Central (Piracicaba, 2009-2012), um projeto de transformação de armazém em teatro, aliando a preservação da memória industrial aos requerimentos de um teatro contemporâneo, a Praça das Artes (São Paulo, 2006-2012 primeira etapa) e, ainda, o projeto apresentado no concurso internacional para a recuperação do Palácio Pereira (Santiago do Chile, 2012). No estado do Rio Grande do Sul, destacam-se os projetos para o Museu do Pão (Ilópolis, 2005-2007), o Centro de Interpretação do Pampa (Jaguarão, 2009 – não finalizado) e o Mercado Municipal de Jaguarão (2010 – 2019).

O Museu Rodin Bahia surgiu a partir de um acordo entre os governos do Brasil e da França para a criação de uma filial do museu Rodin em Salvador, a primeira fora da França. O local escolhido foi o Palacete Catharino, um edifício eclético construído em 1912 e protegido, desde a década de 1980, pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (IPAC). O projeto, além do restauro e adequação do palacete para receber o programa expositivo, criou um novo volume, de mesma área, porém mais baixo, para acolher a reserva técnica, os espaços para exposições temporárias e um café. A ligação entre o volume anexo e o palacete se dá por uma passarela em concreto aparente, sem pilares de apoio, enfatizando a vista para o jardim e as esculturas nele expostas.

Para Segre e Serapião (2006), os arquitetos retomam o contato com a cultura baiana, iniciado por Lina, e com sua tradição “museística” baseada no respeito ao monumento, mas sem temor de inserir a linguagem da modernidade. Conforme os autores, o interesse pelo projeto está no equilíbrio entre as duas linguagens – o moderno e o acadêmico –, um equilíbrio entre a forma e a materialidade. Conforme Ferraz (2014, p. 86), o respeito conferido ao antigo não representa uma submissão: “não devemos ofuscar o histórico, mas não devemos rebaixar o contemporâneo”.

A utilização de volumes monolíticos, usualmente em concreto aparente, justapostos aos edifícios tombados, se traduz como um artifício que possibilita tanto o diálogo entre as diferentes épocas como a adequação programática em termos de área e utilização (Santos, 2005)⁷⁰. Estratégia semelhante é utilizada no projeto para o Museu do Pão. A análise de Nahas (2009) sobre a obra dos arquitetos identifica algumas aproximações, como a decomposição e articulação do programa em diferentes volumes, o uso da caixa monolítica, a aplicação de rasgos e aberturas aleatórias nas fachadas, o uso de pontes e passarelas conectando os diferentes programas, além da incorporação de elementos tradicionais do contexto de inserção.

A intervenção proposta pelo BA busca um equilíbrio entre “antecipação e permanência” que pode ser identificado tanto na técnica construtiva como na composição e na materialidade empregadas, além de aspectos conceituais na relação entre a tradição arquitetônica e a expressão vernácula. Assim, Ferraz (2014) expressa uma condição educadora do patrimônio que tem papel fundamental na compreensão da história de nossas cidades.

O patrimônio histórico costuma ser olhado como algo parado no tempo, como documento, mas, se ele for visto também como instrumento, as coisas ficam muito mais interessantes. Como instrumento, você pode trazê-lo para os dias de hoje. [...] O patri-

⁷⁰ Cecília Rodrigues dos Santos refere-se ao Museu Rodin e ao Conjunto KKKK.

mônio é a cidade, e o respeito e a atenção a ele nos aponta momentos em que devemos “desaparecer” (Fanucci; Ferraz, 2005, p. 180).

Ferraz ressalta ainda a construção da cidade como um exercício realizado diariamente em contextos com menor ou maior valor histórico ou paisagístico. Assim, afirma que nem tudo deve ser conservado e complementa com uma citação de Lina: “não dá pra ficar conservando tudo e todas as coisas porque você vai encher a cidade de cacarecos” (Ferraz, 2014, p. 161). A citação de Lina é ainda mais contundente em afirmar a seleção criteriosa do que deve permanecer:

O que você tem que salvar: aliás, salvar não, preservar – são certas características de um tempo que pertence ainda à humanidade. [...] se a gente acreditar que tudo que é velho deve ser conservado, a cidade vira um museu de cacarecos. Em trabalhos de restauração arquitetônica é preciso criar e fazer uma seleção rigorosa do passado (*apud* Rubino; Grinover, 2009, p. 107).

A visão de Ferraz acerca do patrimônio como instrumento de projeto está associada a uma aproximação ao valor imaterial do edifício: “muitas vezes o edifício não tem nenhuma importância arquitetônica, mas tem valor sentimental para a comunidade [...] isto tudo deve ser levado em conta, cada caso é um caso” (Ferraz, 2014, p. 85). Essa conexão entre a cultura e os protagonistas de cada lugar investigado é primordial na aproximação traçada pelo escritório. Em relação à memória, Ferraz (2014, p. 180 e 210). Explicita uma busca por evidenciar e recriar as diferentes camadas sobrepostas em um determinado lugar, selecionando o que de fato é importante, e conclui: “afinal, o que seria da memória sem o esquecimento?”⁷¹.

A interpretação do contexto como lugar do projeto, tema fundamental na obra do BA, é referenciada por Ferraz (2014, p. 119) como uma das qualidades de Lina (citando F. L. Wright): “Em todo o projeto, as dificuldades e as limitações são nossos maiores amigos, são as dicas para as boas soluções”. Mencionando Álvaro Siza, Ferraz resume que o ato de projetar é tanto captar o lugar como inventá-lo. Quando questionado sobre a diferença entre intervir em sítios com ou sem valor histórico, Ferraz complementa que o mais importante é a interlocução do que existe com o projeto, seja o contexto envolvente positivo ou negativo. Assim, “a reflexão e o diálogo com o entorno deve existir sempre [...]. No caso do patrimônio histórico a situação é mais delicada e por isso mais rica” (Ferraz, 2014, p. 187, em entrevista para Patrícia Nahas).

Em reportagem sobre o centenário de Lina Bo Bardi (2014), Marcos Grinspum Ferraz, citando Marcelo Ferraz, comenta o conceito do arquiteto integral defendido por Lina:

[...] a arquiteta trazia de sua formação em Roma, influenciada pelo professor Gustavo Giovannoni, uma ideia do “arquiteto total”; para ela, o arquiteto deve vestir a “pele do lobo”: ser cozinheiro para projetar uma boa cozinha, ser aluno e professor para projetar uma boa escola, ser ator e espectador para projetar um bom teatro. [...] Saber interpretar, ler, traduzir em espaço a vontade mais íntima do indivíduo ou anseios coletivos, é a tarefa do arquiteto. Ao projetar, o arquiteto deve dar muito de si, deve se colocar na situação do outro, vestir as várias peles do lobo nas inúmeras situações que podem se apresentar (Ferraz, 2014, p. 92).

⁷¹ Menção ao conto de Jorge Luis Borges, “Funes, o Memorioso” (1944). Ver também os textos: “Esquecer para preservar” (Almeida; Bogéa, 2007) e “Insinuação: somos o que escolhemos esquecer” (Zein, 2014).

Nota-se que a arquitetura do BA busca, cada vez mais, a invenção de novos trabalhos que proporcionem a realização de uma arquitetura própria, interessante e prazerosa – segundo Ferraz, com “engajamento total” – desde a concepção do projeto até a busca dos recursos financeiros (Pachalski, 2012). “Pensar a arquitetura a partir da compreensão fenomenológica e como fato cultural tem sido uma importante ferramenta em nosso trabalho”, complementa Ferraz (Ferraz, 2014, p. 30).

As três obras selecionadas, Museu do Pão, Praça das Artes e Centro de Interpretação do Pampa, têm enquadramentos distintos quanto a inserção e escala urbana, além de interações e diálogos *sui generis* com as preexistências. O Museu do Pão, mesmo se destacando como equipamento cultural âncora para a cidade de Ilópolis, se insere em um contexto provincial no centro dessa cidade pequena do interior do estado do Rio Grande do Sul, contrastando com o projeto da Praça das Artes, que, em contexto totalmente inverso, se apresenta como uma operação urbana no centro histórico de São Paulo. Como terceira obra analisada, o Centro de Interpretação do Pampa se coloca como uma aproximação à paisagem e à recuperação da ruína como monumento em uma relação entre lugar de convívio e memória. As três obras compõem, entretanto, uma aproximação aos programas de âmbito público que permeiam a sensibilidade arquitetônica em relação ao lugar.



Figura 20 . Fachada sudeste do Museu do Pão, 2008. Fotografia Nelson Kon

3.1 Museu do Pão

A escolha do Museu do Pão como um dos projetos exemplares de intervenção no patrimônio parte da relevância da obra para o contexto local⁷², no centro da pequena cidade de Ilópolis, no Vale do Taquari, norte do estado do Rio Grande do Sul. O reconhecimento obtido pelo projeto⁷³ traduz características presentes na obra do escritório Brasil Arquitetura no que se refere à valorização do patrimônio visando à apropriação pela comunidade local. O “patrimônio imaterial” citado por Manuel Touguinha⁷⁴ (2012, p. 12) – no livro editado sobre o Museu do Pão – demonstra a vontade de preservar tanto o patrimônio edificado como as tradições e marcas culturais da região, sendo ponto de partida para a implantação da rota turística do Caminho dos Moinhos⁷⁵.

A história do Museu do Pão parte do restauro do antigo Moinho Colognese, construído em madeira no início século XX (década de 1930) pelo carpinteiro Garibaldi Bertuol; originalmente conhecido como Moinho Tomasini & Baú, era considerado um dos mais modernos da região. Desde a década de 1930, o moinho passou por diversos proprietários até ser adquirido pelos irmãos Colognese, em 1953. Abandonado desde a morte de João Ernesto Colognese, no final da década de 1990, o edifício ficou sob risco de demolição até a fundação da Associação dos Amigos dos Moinhos do Vale do Taquari (AAMoinhos), em 2004, que coordenou a criação do complexo.

Conforme descrito pela AAMoinhos, o processo de viabilização do projeto foi um trabalho de “convencimento incansável” (Ferraz, J., 2012, p. 4). O primeiro passo foi a compra do Moinho Colognese e do lote adjacente. Em 2005, o escritório Brasil Arquitetura⁷⁶ – em parceria com Anselmo Turazzi – inicia o desenvolvimento do projeto para o conjunto do Museu do Pão. Segundo Pachalski (2012), os contatos e a notoriedade do escritório proporcionaram a viabilidade do projeto em parceria com a empresa Nestlé, que, por intermédio da Lei de Incentivo à Cultura, realizou a compra dos terrenos e a doação destes para a Prefeitura. O processo de projeto e obra também contou com o apoio do IPHAN, da Universidade Caxias do Sul e do Istituto Italo Latino Americano (IIILA), o qual foi responsável pela realização de um curso de Restauração e Artesanato de Madeira, que contou com a participação de professores italianos e auxiliou na qualificação da mão de obra para execução do restauro propriamente dito.

A intervenção inicia-se com a restauração do moinho pelos próprios alunos do IIILA, com a reconstituição da configuração interna e o restauro das peças originais em madeira, além da recuperação do maquinário a vapor, transformando-o, assim, em um museu ativo, que exemplifica a moagem e produção da farinha em uma escala reduzida. Com planta retangular e dois pavimentos – mais sótão e porão –, o moinho havia sofrido ampliações ao longo dos anos que foram mantidas e incorporadas ao projeto. No volume anexo, antigo depósito de grãos, é proposta uma bodega com espaço de bar, café e venda dos produtos da Escola de Panificação e de produtores locais, preenchido com mobiliário da Marcenaria Baraúna e luminárias pendentes com a madeira envoltória.

⁷² Referência à dissertação de mestrado de Glauco Pachalski, *Museu do pão: arquitetura, cultura e lugar*, defendida na UFPel, em 2012. Ver também a dissertação de mestrado de patrícia Nahas, *Brasil arquitetura: memória e contemporaneidade. Um percurso do Sesc Pompeia ao Museu do Pão (1977-2008)*, defendida na Mackenzie, em 2008.

⁷³ Cabe citar os prêmios recebidos em 2008 – um ano após a inauguração: o prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade promovido pelo IPHAN, o prêmio Rino Levi *ex aequo* IAB/SP e a colocação como finalista no prêmio World Architecture Festival, Barcelona, Espanha.

⁷⁴ Manuel Luiz Touguinha, coordenador à época do projeto “Caminho dos Moinhos” e da Associação dos Amigos dos Moinhos do Vale do Taquari (AAMoinhos), um dos idealizadores do projeto em conjunto com a pesquisadora e ambientalista Judith Cortesão.

⁷⁵ O Caminho dos Moinhos propõe um roteiro turístico e cultural entre as cidades de Ilópolis, Arvorezinha, Putinga e Anta Gorda no Vale do Taquari – Serra Gaúcha –, valorizando o patrimônio edificado, paisagístico e cultural.

⁷⁶ Conforme ficha técnica do projeto, colaboradores: Anne Dieterich, Carol Silva Moreira, Cícero Ferraz Cruz, Fabiana Fernandes Paiva, Gabriel Rodrigues Grinspum, João Grinspum Ferraz, Luciana Dornellas, Pedro del Guerra, Victor Gurgel e Vinícius Spira. Eng. Alexandre Zat (construção, cálculo estrutural, elétrica e hidráulica) FT Oyamada (consultor estrutural), Ricardo Heder (luminotécnica), Márcia Fátima Tomasini (Pintura Azulejos), Istituto Italo Latino Americano e Universidade de Caxias do Sul (Restauro do Moinho), Ruimar Sfoglia e equipe (Recuperação do maquinário do Moinho).

Segundo Touguinha (2010), os moinhos coloniais – exemplares da arquitetura industrial rural – são um dos testemunhos mais fortes da imigração italiana na região da Serra Gaúcha. Como fruto do conhecimento e da engenhosidade dos imigrantes, essas edificações também representam a interação com o ambiente natural da região. Assim, o uso da madeira araucária – material empregado na estrutura e no revestimento do Moinho de Ilópolis – representa a materialização de uma técnica construtiva tradicional em acordo com a disponibilidade de recursos da época (Ferraz, G., 2012). Conforme nota de Touguinha (2010, n.p.):

Cem anos os separam no tempo, mas uma ideia-força os une, e essa ideia é justamente a de uma “celebração da madeira”. Tudo aqui é Araucária: o Moinho e seus mecanismos, as novas varandas e os passadiços que lembram as casas dos imigrantes, os painéis corrediços “brise soleil”, os capitéis dos pilares a lembrar as fantásticas estruturas internas dos moinhos, e até o concreto armado, marcado – como em fotografias – pelas formas de tábuas. Com o tempo, todos estes elementos se aproximam em aparência pelo tom acinzentado do envelhecimento da madeira: mímese à distância e verdade dos materiais quanto vistos de perto.

Para Ferraz (2014, em conversa com Montaner), os moinhos representam a memória de um passado sofrido – vivenciado pelos primeiros imigrantes italianos – e são testemunho vivos de uma época marcante que vem sendo aos poucos esquecida. O complexo proporciona um percurso através da história do pão e de sua fabricação. A função pedagógica do moinho é também complementada pelos programas propostos ao complexo, como o Museu do Pão e a Escola de Padeiros.

Dividido em dois volumes em concreto aparente, os novos programas – escola e museu – compõem a implantação do conjunto enquadrando o moinho na parte central do lote. A construção destinada ao museu é composta por uma galeria expositiva e um pequeno auditório, este isolado por cortinas, ao fundo do volume. A construção em concreto é elevada do solo por apoios recuados à fachada, compensando o desnível do terreno e possibilitando a conexão entre os volumes por passarelas elevadas que proporcionam um percurso ao redor do moinho. Além de atribuir leveza ao conjunto, a estratégia retoma a tradição construtiva presente nos exemplares erguidos pelos imigrantes – identificável em algumas das casas da região – e auxilia a preservação da madeira, evitando o contato com a umidade proveniente do solo (Pachalski, 2012).

Três pilares, com estrutura mista em concreto e capitéis de madeira, retomam o desenho dos apoios da estrutura interna do próprio moinho e compõem o espaço expositivo. As peças expositivas, também projetadas pelos arquitetos, retomam o conceito de integração entre o projeto e sua utilização, conforme relatam os autores: “arquitetura e museografia já nascem juntas, fundindo-se numa só expressão” (Ferraz, G., 2012, p. 18). Esse volume com fechamento em vidro – pontuado por painéis móveis em madeira ripada⁷⁷ – ressalta a integração do museu com a paisagem do entorno e com a visual para o moinho como elemento central do conjunto. Sua transparência convida o público a visitar a exposição e evidencia-se como a entrada principal do complexo.

Em contrapartida, a Escola de Panificação dá-se como um volume reservado, monolítico. As janelas basculantes em fita proporcionam maior controle da iluminação e da ventilação, a fim de proporcionar o conforto necessário para atender ao programa de oficinas em conjunto com o sistema de cobertura verde, ventilação cruzada e aproveitamento do ar frio do porão por aberturas no piso.

Para Serapião (2008), são evidentes os paralelos com a obra de Lina, como o uso do azulejo desenhado como revestimento, que se assemelha aos utilizados pela arquiteta na obra do Sesc

⁷⁷ Conforme os autores, os painéis móveis de madeira araucária, ademais da proteção das fachadas do museu à incidência solar, vão assumir, com o passar do tempo, a coloração acinzentada dos fechamentos existentes no Moinho (Serapião, 2008).

Pompéia, e, da mesma forma, a utilização da linha d'água em cascata – como demarcação do lote – como referência tanto à obra de Lina como à de Carlo Scarpa. A presença da água integra-se com o pequeno córrego que delimita os fundos do lote. Essa sutil demarcação do terreno elimina barreiras visuais e assinala a área da intervenção como um espaço público, mantendo, assim, a configuração do quarteirão.

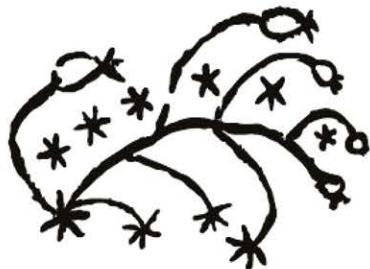
A composição dos volumes da intervenção – reconhecíveis como elementos novos ao lugar pela volumetria de cobertura plana e materialidade marcante – respeita e integra-se à escala residencial do entorno e à paisagem da pequena cidade. Segundo Nahas (2009), a atenção dos arquitetos para aspectos da arquitetura vernácula local é traduzida na incorporação ao projeto de materiais, técnicas e tipologias tradicionais, como a adoção dos passadiços de ligação entre os volumes, ainda presentes nas antigas casas da região. Assim, os autores colocam o patrimônio não só como documento do passado, mas como uma fonte de “referência técnico/poética” (Ferraz, G., 2012, p. 18). Para Mahfuz (2008), o complexo resulta em um projeto correto e integrador, que não deixa de exprimir um caráter e uma linguagem próprios.

O uso do concreto (aparente) – moldado *in loco* – como técnica construtiva e identidade formal evidencia o contraste entre os diferentes tempos construtivos. De forma mimética, o ripado das tábuas de madeira utilizadas nas formas do concreto assemelha-se ao aspecto das construções tradicionais e do moinho. Ferraz, em entrevista para Maurício Horta (2008), cita o comentário de Álvaro Siza após apreciação do projeto: “esse projeto é a celebração da madeira”. O contraste entre ambos os materiais deverá ser atenuado pela ação do tempo que tende a uniformizar a coloração da madeira, assumindo o tom acinzentado do concreto e evidenciando a unidade do conjunto (Horta, 2008).

Claro que ao projetar um edifício numa linguagem contemporânea, com materiais simples, mas um pouco fora da linguagem comum da região, com alguma ousadia na implantação, na estrutura e no diálogo com o antigo moinho, algo se sobressai: um estranhamento que faz pensar, refletir, gostar, odiar, procurar entender, enfim, “mover as águas”. E esse é um importante papel das artes, onde se inclui a arquitetura (Ferraz, 2011, p. 69).

Esse “estranhamento” citado por Ferraz, segundo Pachalski (2012, p. 207-208), tanto se reflete na perturbação do *status quo* do lugar como, pelo contrário, gera um efeito de acolhimento e aceitação pela população: “o estranho pode mostrar-se, sob alguns aspectos, familiar à comunidade local, tanto em sua materialidade e aparência, quanto no nível das relações e dos significados. E isso é o que ocorre”.

Nesse sentido, o antigo e o novo se fundem como um elemento único de apropriação e identidade. Não mais a imagem de decadênci da ruína, mas a incorporação das marcas do passado rural na vivência do presente. A nova arquitetura é, conforme resumem os autores, “profundamente tocada e contaminada pela presença física e simbólica do Velho Moinho Colognese” (Fanucci; Ferraz, 2012, p. 18). As palavras utilizadas para descrever esse diálogo entre os dois tempos construtivos – “tradição e invenção” – traduzem sobreposição entre as heranças técnicas e culturais e a própria concepção do museu como programa. Conforme concluem Comas e Pellegrini (2012, p. 10), o projeto traduz, assim, a própria “invenção do patrimônio”:



CAMINHO DOS MOINHOS



Figura 21 . Logo Caminho dos Moinhos incorporado dos desenhos retirados da Casa Román

Figura 22 . Fachada sudoeste/janela auditório, 2008. Fotografia Nelson Kon

Figura 23 . Interior do Museu do Pão, ao fundo painel original da Casa Román, 2008. Fotografia Nelson Kon

Figura 24 . Bodega com mobiliário da marcenaria Baraúna, 2008. Fotografia Nelson Kon



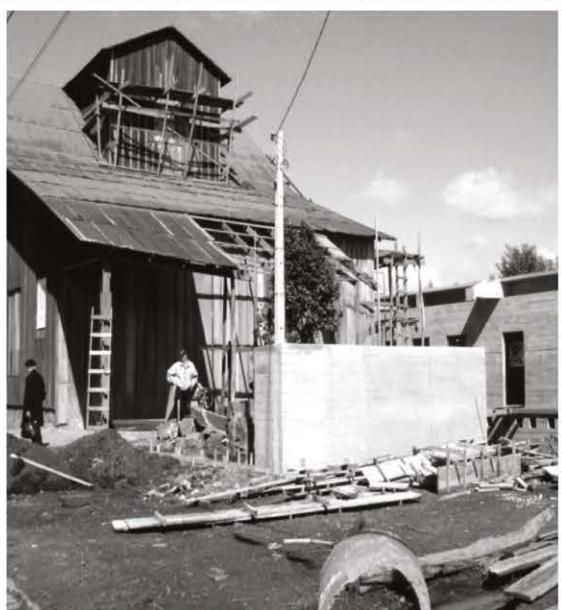


Figura 25 . Fotografia do Moinho Cognese anterior ao projeto.

Figura 26 e 27 . Fotografias da Construção do Museu do Pão, 2007

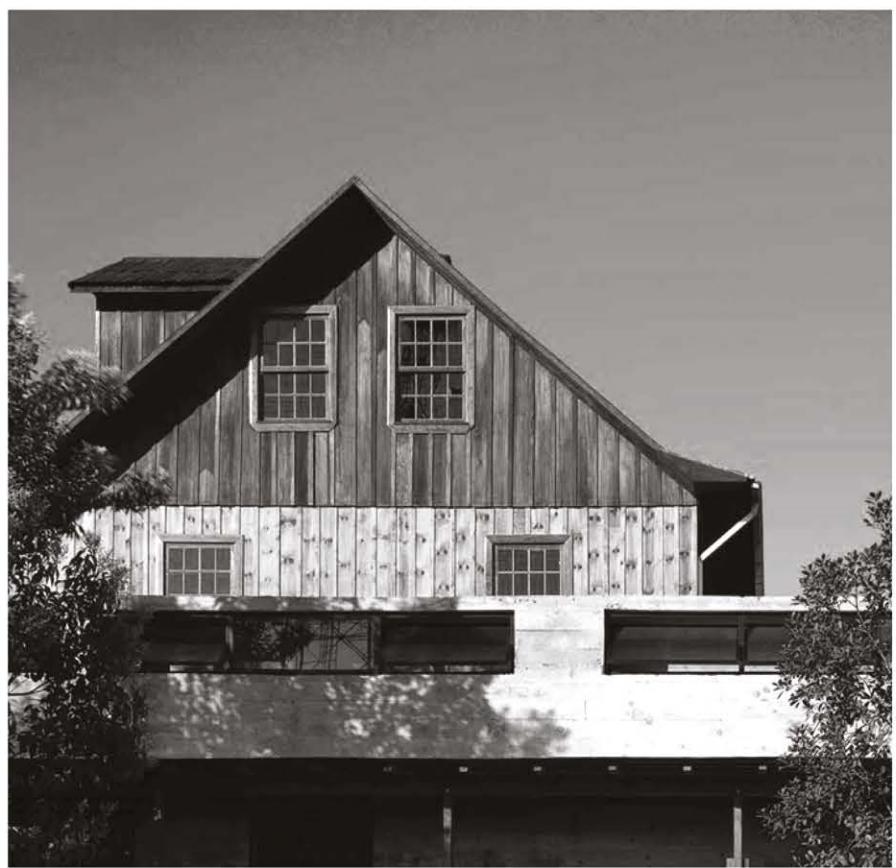


Figura 28 . Fachada Moinho restaurada e volume da Escola, 2008. Fotografia Nelson Kon

Figura 29 . Interior da Oficina e Escola de Panificação, 2008. Fotografia Nelson Kon

O projeto do Brasil Arquitetura contempla duas épocas distintas através da inteligente utilização do instrumento legal de conservação, o tombamento, com vistas à viabilização de um futuro que hoje é presente: a restauração do moinho, combinada à construção de um novo programa, abrigado por uma arquitetura cuja excelência determinou a invenção deste patrimônio.

Evidencia-se, assim, a transformação e sobreposição de usos. O moinho retoma seu funcionamento – exemplificando a técnica da produção – em conjunto com o programa expositivo somado, ainda, com o resgate da culinária tradicional propiciado pela oficina e escola de padaria. Para Ferraz (2014, p. 116), essa complementação é inerente ao conceito de museu como instrumento de humanização: “nossos museus só serão atraentes e bons para o turista se forem, em primeiro lugar, honestos, verdadeiramente representativos daquelas culturas e comunidades”. Conforme o arquiteto, o turista ou viajante quer se aproximar cada vez mais da realidade do lugar, saber como vivem e a sua história; um museu deve ser vivo de forma a representar verdadeiramente aquela cultura e comunidade, uma mescla entre experiência arquitetônica, antropológica e intelectual. Assim, um museu pode ser capaz de agregar valor à economia local da cidade e, ao mesmo tempo, situá-la no mapa cultural da região.

Embora demonstre uma intervenção sutil e singular – mantendo a edificação remanescente praticamente inalterada –, o projeto apresenta uma relação precisa com a escala do entorno e articula os diferentes programas dentro de um percurso arquitetônico e cultural. O resultado alcançado pelo Museu do Pão – como equipamento público e obra arquitetônica – enfatiza a importância da preservação da memória, somando, ainda, a oportunidade de concepção de espaços públicos que proporcionem locais de lazer e aprendizado para comunidade e visitantes.



Figura 30 . Vista do conjunto na cidade de Ilópolis, 2008. Fotografia Nelson Kon



Figura 31 . Vista do acesso pela rua Conselheiro Crispiniano. Fotografia Nelson Kon

Figura 32 . Vista do acesso pela Av. São João. Fotografia Nelson Kon

3.2 Praça das Artes

Desde a inauguração do Memorial da América Latina de Oscar Niemeyer, em 1989, que São Paulo não tinha um edifício importante e com uma escala razoável acrescido ao seu patrimônio edificado. E lá se vão, portanto, mais de 20 anos. Razão pela qual o conjunto arquitetônico e urbanístico Praça das Artes – projetado pelo Brasil Arquitetura a partir de uma diretriz inicial de Marcos Cartum – nasce já como uma referência incontornável na paisagem urbana paulistana, marcando um momento de resgate do valor arquitetônico como política pública (Wisnik, 2013, p. 30).

Guilherme Wisnik observa a importância do conjunto da Praça das Artes para o legado arquitetônico de São Paulo, após quase três décadas da inauguração de obras de referências como o Sesc Pompéia (1986), o Centro Cultural São Paulo (1982) e o Memorial da América Latina (1989). A obra, conforme curadoria da X Bienal de Arquitetura de São Paulo, recria a presença da arquitetura como meio de construção da cidade: “reaproximando de forma aberta e porosa os modos de fazer a cidade aos modos de usá-la” (Serapião, 2013, 86). Como uma operação eminentemente urbana, o projeto para o complexo cultural e artístico parte da apropriação de um miolo de quadra na área central da cidade; segundo denominação da Prefeitura de São Paulo – quanto à identificação SQL (Setor, Quadra, Lote) –, a quadra é identificada como “Quadra 27”. É um terreno complexo com acessos pelo Vale do Anhangabaú (rua Formosa) – um dos espaços públicos mais importantes da cidade –, pela Avenida São João e pela Rua Conselheiro Crispiniano (única com acesso de veículos).

Iniciativa da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, conduzida pelo então secretário Carlos Augusto Calil⁷⁸, a Praça das Artes tem como objetivo acomodar uma série de programas complementares ao Theatro Municipal de São Paulo⁷⁹ – como um “anexo-satélite” –, localizado na quadra adjacente, a aproximadamente 100 metros de distância. Calil, enquanto secretário, coordenou a reforma e restauro do teatro, para comemoração do centenário, em 2011, e a recuperação e modernização da Biblioteca Mário de Andrade, além de ações como a Virada Cultural e a desapropriação de importantes cinemas de rua do Centro visando a reviver parte da Cinelândia paulistana.

Coube a Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz, do escritório Brasil Arquitetura – contratados com base na qualificação por notória especialização⁸⁰ –, em parceria com o arquiteto Marcos Cartum, como representante da Secretaria da Cultura, o desenvolvimento do projeto⁸¹, que teve como base um estudo preliminar realizado por Cartum, em 2006. A primeira etapa do conjunto, com área total de 28,5 mil metros quadrados, foi inaugurada no final de 2012, obtendo importante repercussão nacional e internacional⁸².

⁷⁸ Carlos Augusto Calil (1951) é cineasta e professor de cinema, rádio e televisão da USP. Entre 2005 e 2012, foi secretário da Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo.

⁷⁹ Marco cultural e arquitetônico da cidade de São Paulo, o Theatro Municipal, inaugurado em 1911, tem autoria do escritório de Ramos de Azevedo em conjunto com os italianos Cláudio Rossi e Domiziano Rossi. Em comemoração ao seu centenário, em 2011, foi realizada uma série de reformas e adequações técnicas.

⁸⁰ Conforme Lei nº 8.666/93, “considera-se notória especialização o profissional ou empresa cujo conceito no campo de sua especialidade, decorrente do desempenho anterior, estudos, experiências, publicações, organização, aparelhamento, equipe técnica, ou de outros requisitos relacionados com suas atividades, permita inferir que o seu trabalho é essencial e indiscutivelmente o mais adequado à plena satisfação do objeto do contrato”.

⁸¹ Conforme ficha técnica do projeto: Marcelo Ferraz, Francisco Fanucci e Luciana Dornellas em parceria com Marcos Cartum (Secretaria da Cultural), Apicás arquitetos (projeto executivo), Kruchin Arquitetura (restauro), FT Oyamada (estrutural), Infraestrutura (fundações), HE Engenharia (Instalações Elétricas e Hidráulicas), Acústica & Sônica (acústica e cenotecnia), Ricardo Heder (luminotécnico), TRThermica (ar condicionado e exaustão), Raul Pereira (paisagismo), Construcap/Triunfo (construtora).

⁸² Cabe citar o *building of the year* outorgado pela revista inglesa *Icon* em 2013, o prêmio de melhor obra de arquitetura pela Associação paulista de críticos de artes (APCA), em 2012, e a premiação na IX Bienal Ibero-Americana de Arquitetura e Urbanismo, em 2014, na cidade de Rosário, na qual foi selecionada em conjunto com outras quatro obras



Figura 33 . Sala do antigo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Fotografia Nelson Kon

Figura 34 . Interior da sala de ensaios. Fotografia Nelson Kon

O programa destinado ao complexo é composto por salas de aula e de ensaio para as sedes dos corpos artísticos da cidade, como as Orquestras Sinfônica Municipal e Experimental de Repertório, os Corais Lírico e Paulistano, o Quarteto Municipal de Cordas, a Escola de Música de São Paulo, o Balé da Cidade e a Escola de Bailado. As escolas – com aproximadamente mil alunos e quinhentos artistas – anteriormente ocupavam espaços precários e provisórios, espalhados no centro de São Paulo (Neves, 2013). Agrupados em módulos, compatíveis também com o faseamento construtivo, os diferentes volumes contemplam os programas artísticos e culturais complementados por áreas de convívio, galerias expositivas, um centro de documentação, administração, restaurante e dois níveis de estacionamento – em subsolo – com acesso pela rua Conselheiro Crispiniano.

Como peça fundamental na concepção arquitetônica, a marcante preexistência do antigo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, tombado pelos órgãos municipais e estaduais – Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (CONPRESP) e Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (CONDEPHAAT) –, foi desapropriado pela Prefeitura em 2006, sendo restaurado e incorporado ao complexo. O edifício do século XIX, projetado por Guilherme von Eÿe, abrigou, inicialmente, a sede do Salão Steinway e funcionou também como hotel. Em 1909, passou a sediar o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, antes mesmo da inauguração do Theatro Municipal, contando com renomado corpo docente. O Conservatório entrou em decadência a partir dos anos 1940, o que acarretou a desapropriação do prédio por dívidas da instituição.

A antiga sala de recitais, no segundo pavimento, foi transformada em uma renovada Sala de Concertos – que recebe o público externo para apresentações –, enquanto o pavimento térreo abriga uma área expositiva. Conforme relata Fanucci (Frajndlich, 2013, p. 26), a sala do antigo Conservatório Municipal era reconhecida, na época, como “a melhor acústica da América Latina”.

Outra preexistência mantida e inserida ao projeto é a fachada do antigo Cine Cairo⁸³, com frente para o Vale do Anhangabaú. O edifício remanescente, ademais do valor como objeto arquitetônico, demonstra tanto a importância cultural dessa região no início do século XX como o processo de degradação e abandono sofrido desde os anos 1970. Conforme memória do projeto, “Esses edifícios históricos são registros físicos e simbólicos remanescentes da cidade do século passado [...]. Com eles, não estamos partindo da estaca zero” (Nosek, 2013, p. 36). O processo de licenciamento também considerou a avaliação dos órgãos de patrimônio quanto à ambiência e volumetria da proposta em relação aos bens tombados envoltórios, com destaque para o Palácio dos Correios⁸⁴, atual Centro Cultural Correios de São Paulo.

O complexo se moldou e se acomodou aos lotes residuais e fragmentados existentes – característicos do sistema de parcelamento do solo – e à presença de construções de diferentes períodos que evidenciam a evolução e a sobreposição históricas vivenciadas nos centros urbanos. Nesse contexto heterogêneo, o alinhamento das novas construções nas testadas dos lotes – isento de recuos frontais e laterais – confere a integração e a continuidade pretendidas ao tecido urbano, intenções evidentes desde os primeiros estudos realizados pela própria Secretaria da Cultura. Os novos volumes, suspensos ao encontrar a rua, proporcionam a permeabilidade do espaço público e criam um “pé-direito livre” que demarca o acesso ao conjunto e qualifica a praça interna como uma continuação das ruas do entorno. Conforme Ferraz (2013, p. 4), “não é um negativo, não tem proporção, elas são de fato uma resultante do lugar. E isso é proposital. O vazio que existia antes continua lá, como passagem”.

para representar a arquitetura brasileira. Em 2014, participou como finalista do Prêmio Mies Crown Hall Americas (MCHAP), selecionado como “Projetos Impressionantes das Américas”.

⁸³ Autoria e data de construção desconhecidos. O prédio de propriedade da Casa Bancária A. E. Carvalho foi remodelado e adaptado nos anos 1950 para abrigar o “Cine Cairo”, um dos ícones da Cinelândia Paulista. Após os anos 1960, entrou em decadência até a desapropriação do edifício pela Prefeitura.

⁸⁴ O edifício da Agência Central dos Correios e Telégrafos, projeto do escritório de Ramos de Azevedo, foi inaugurado em 1922. Em 1997, foi objeto de concurso nacional de arquitetura – para adequação ao programa cultural – e teve o projeto do escritório Una Arquitetos como vencedor. A revitalização foi concluída em 2013, com a inauguração do Centro Cultural Correios São Paulo.

Em se tratando de programas ou demandas de espaços públicos, existem momentos em que devemos ser muito contundentes, afirmativos em nossa proposição/projeto. Mas existem também aqueles momentos em que devemos quase desaparecer [...] dar toques mínimos em pontos específicos, ser invisíveis, ajeitar coisas com mãos leves... E o resultado se sentirá (Ferraz, 2014, p. 92).

Conforme Sayegh (2013), o elemento motivador da ocupação do interior do quarteirão foi a existência de uma praça municipal subutilizada, com uma área considerável, que coincidia com os fundos do antigo Conservatório Musical. A “quadra doente” referida por Calil, em entrevista para o jornal *O Estado de S. Paulo* (Medeiros, 2009) demonstra a situação de deterioração dessa área, assim como a necessidade do desenvolvimento de projetos “âncora” por parte do Poder Público que incentivem a revitalização urbana como um todo. Para Calil, “trata-se de reabilitar o centro a partir do viés cultural” (Medeiros, 2009, n.p.). Conforme colocam Montaner e Zaida Muxi (2013, n.p.):

[...] o objetivo é recuperar a vitalidade dos centros históricos para não desperdiçar sua potencialidade simbólica, centralidade e capacidade infraestrutural, buscando assim frear a extensão da mancha urbana enquanto o centro morre. Para isso é vital implementar intervenções arquitetônicas e de reforma urbana que se baseiam, essencialmente, em reabilitar e potencializar o existente.

Segundo os autores, os vazios urbanos subutilizados, ociosos, abandonados e conflituosos – representados pela quadra da Praça das Artes – aguardam, esquecidos, que a cidade volte a se interessar por eles (Nosek, 2013). Nesse sentido, a concepção do complexo se coloca como um instrumento indutor da revalorização do centro, utilizando-se da diversidade do programa cultural proposto e da aproximação ao caráter público e urbano que ainda resiste no entorno degradado.

Assim como em quase toda a região central da cidade, tal lugar tem uma vizinhança predial caótica do ponto de vista volumétrico, das normas de insolação e ventilação saudáveis. Entretanto, possui uma situação privilegiada de humanidade ao seu redor, pleno de diversidade, vitalidade, mistura de classes sociais, de usos, de conflitos e tensões característicos da grande cidade – espaço da convivência e da busca de tolerância. Enfim, o lugar é rico em urbanidade (memória do projeto in: vitruvius, 2013).

O processo de projeto ocorreu em simultâneo às desapropriações⁸⁵ e demolições dos edifícios existentes. A primeira etapa foi desenvolvida a partir de um plano inicial que contemplava as desapropriações de cinco imóveis – embora o projeto já previsse futuras demolições, como o edifício de dez pavimentos então sede do Sindicato dos Comerciários. Conforme relata Ferraz, algumas das fachadas foram projetadas para serem reveladas posteriormente (Sayegh, 2013). Para Frajndlich (2013, p. 25), o processo de desapropriações dos terrenos por parte do município gerou “idas e vindas” que foram determinantes para a conformação final do conjunto: “O projeto teve vários acréscimos devido à abertura de novos lotes; desapropriavam-se casas vizinhas, resultando em outro volume que integraria a estrutura geral do conjunto. Dessa maneira, o projeto foi literalmente surgindo aos poucos no quarteirão – e a versão final não era previsível nem para seus autores”.

⁸⁵ O processo de desapropriação teve início com a emissão do Decreto de Utilidade Pública (DUP), no qual a prefeitura declara sua intenção de desapropriar uma área, quando o interesse coletivo está acima do interesse individual (Sayegh, 2013).



Figura 35 . Vista do conjunto e das obras de conexão com o Vale do Anhangabaú. Fotografia Nelson Kon



Figura 36 . Fachada dos edifício vista da praça interna. Fotografia Nelson Kon

Além do enquadramento no programa de revitalização da área central⁸⁶, a intervenção propõe uma costura urbana conectando importantes vias e possibilitando o cruzamento peatonal pelo interior do lote. Para Wisnik (2013, p. 30), os arquitetos exploraram o máximo do contexto existente no sentido de acomodar os novos volumes ao entorno fragmentado – como uma costura urbana – que “dá a linguagem poética da obra”. A continuação do espaço público, proposta no pavimento térreo, configura uma praça e galeria aberta – denominada “travessa das artes” –, um espaço urbano único e de certa forma inesperado para quem usualmente circula pela área. O fechamento da Praça das Artes – essencial para a preservação do espaço no interior do quarteirão – é solucionado pelos arquitetos por meio de uma série de portões metálicos ocultos sob o pavimento térreo. Um sistema que permite desaparecer com os fechamentos durante o período de uso do complexo.

Segundo Abílio Guerra (2012), a Praça das Artes se enquadra na tipologia de quarteirão aberto, configuração “praticamente rara” na cidade de São Paulo. Para Raul Juste Lores, o conceito retoma exemplos históricos como o Conjunto Nacional (1956) e o MASP (1968), assim como as galerias tradicionais do centro como a Galeria do Rock (1962), e conclui: “o desenho do prédio é tão relevante quanto sua abertura e permeabilidade” (Nosek, 2013, p. 29-30).

Como resume Jorge (2013, p. 68): “um cerrar em fronteiras para construir o aberto”. A praça interna propicia a realização de eventos e apresentações ao ar livre que, em conjunto com a fruição pública, resultam na efetiva ocupação e vivacidade do espaço. A tarefa foi ler a potencialidade do lugar e propor novas possibilidades de apropriação e de convivência dos equipamentos urbanos propostos para o conjunto (Neves, 2013). Segundo Fanucci (2014), em entrevista para o site Galeria de Arquitetura, a estratégia de continuidade do espaço público pelo interior do quarteirão remete à “construção do vazio”, e “a apropriação deste vazio, para nós, é a surpresa mais agradável”.

Se, por um lado, o projeto deve responder à demanda de um programa de diversos novos usos ligados às artes musicais e do corpo, deve também responder de maneira clara e transformadora a uma situação física e espacial preexistente, com vida intensa e com uma vizinhança fortemente presente. Mais ainda, deve regenerar espaços degradados, criar novos espaços de convivência a partir da geografia urbana, da história local e dos valores contemporâneos da vida pública. Podemos dizer que, neste caso, projetar é captar e inventar o lugar a um só tempo, numa mesma ação (Nosek, 2013, p. 35).

Está prevista, para uma segunda etapa, a construção de outro volume com frente para a Avenida São João para abrigar a ampliação das escolas, um novo auditório e a Discoteca Oneida Alvarenga, assim como a inauguração dos edifícios dos corpos artísticos – que conta com salas de ensaios que reproduzem as dimensões do palco do Theatro Municipal –, estes atualmente em fase final de construção. O projeto propõe ainda a continuação e conexão da praça interna ao Vale do Anhangabaú – projeto de Jorge Wilheim e Rosa Kliass (1980-1991) – configurando um novo eixo urbano de ligação entre importantes vias que acentua a escala urbana da intervenção. Conforme Comas (2014), a passagem é definida pela combinação da rampa em declive, praça, jardim e escada, emoldurada pelas empennas dos edifícios. Ali é proposta a integração da área externa do restaurante com o jardim, além da instalação do monumento em homenagem a Giuseppe Verdi (1921), de autoria do escultor Amadeo Zani. No interior dos edifícios também estão presentes obras como as tapeçarias – no forro do res-

⁸⁶ Referência ao enquadramento do projeto na Operação Urbana Centro, um conjunto de diretrizes urbanísticas que abrange a região central de São Paulo que visa à requalificação urbana buscando investimentos na região por meio de estímulos e benefícios para a construção de habitações, hotéis, reabilitações e edifícios destinados a programas culturais ou voltados para a educação e o lazer (Lei nº 12.349, de 6 de junho de 1999) (Fonte: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/>). Conforme Sayegh (2013), o projeto utilizou as diretrizes de dispensa de recuos frontal, fundo e lateral, uma vez que seu potencial construtivo estava dentro do padrão da região.

taurante –, projetadas por Edmar de Almeida, e a luminária “Urucum”, criada por Rodrigo Moreira para a Sala de Concertos do antigo Conservatório.

O uso do concreto como estrutura, vedação e acabamento uniformiza e demarca a intervenção, contrastando não só com as construções vizinhas como também com os edifícios preservados, estes pintados de branco. Conforme expõe Almeida (2004, p. 5): “os novos edifícios não se mimetizam na paisagem, afirmam-se como linguagem contemporânea [...] evocando uma arquitetura arquetípica, atemporal”. As diferentes colorações dos volumes – entre o tom ocre e o avermelhado – foram obtidas com a pigmentação do próprio concreto⁸⁷, que, ao contrário da pintura, requer menor manutenção e preserva a textura particular da madeira ripada utilizada no processo de concretagem.

Dessa forma, pôde-se considerar a materialidade do concreto aparente, pautada pela paginação horizontal das fôrmas, como elemento de identidade do conjunto que também assinala a autoria da intervenção, remetendo a obras anteriores do BA como o Museu Rodin (Salvador, 2007) e o Museu do Pão (Ilópolis, 2005-2007), com as referências implícitas a obras de Lina e edifícios emblemáticos da arquitetura paulista, como o prédio da FAU-USP (1969), de Artigas e Carlos Cascaldi, que remete às raízes da formação dos arquitetos, e o Museu Brasileiro da Escultura (MuBE) (1995), de Paulo Mendes da Rocha. O detalhe particular da iluminação embutida nos volumes suspensos em concreto remete à estratégia utilizada por Mendes da Rocha na laje suspensa – tipo caixão perdido – do próprio MuBE.

A síntese construtiva proposta pelo uso de empênas e lajes planas em concreto armado atende às dificuldades de implantação no lote⁸⁸ – geradas principalmente pela proximidade e vulnerabilidade das edificações vizinhas – somadas aos grandes vãos propostos tanto no nível público como nos demais pavimentos, que possibilitam a configuração de amplas salas de ensaio. A especificidade do programa artístico (escolas de música e dança) também representa desafios do ponto de vista acústico. O tratamento demandado para os espaços internos e o isolamento requerido pelo contexto conturbado do entorno implicou o uso de soluções técnicas inovadoras para o projeto acústico, como lajes flutuantes.

Os volumes de diferentes proporções e alturas, entre 2 e 13 pavimentos, são conectados por elementos de circulação que permeiam a composição arquitetônica, vinculando diferentes níveis e programas. No centro geográfico do conjunto, destaca-se uma “torre vermelha”⁸⁹ que articula a circulação vertical do complexo, conectando os novos edifícios aos pavimentos do antigo Conservatório. Os demais volumes – inaugurados nessa primeira etapa da construção – abrigam as salas de ensaio e áreas administrativas da Escola de Dança e Música do Município de São Paulo e o edifício ao lado no antigo Conservatório abriga o Centro de Documentação Artística e os acervos do Conservatório e do Theatro Municipal, com partituras, programas, livros, discos e documentos.

O ritmo irregular e aleatório das janelas, em contraste com as maciças empênas, conforme cita Frajndlich (2013, p. 28), “lemboram uma enorme partitura a céu aberto”. Para Wisnik (2013, p. 30), esse desenho retoma a disposição “emaranhada” das aberturas da Capela de Ronchamp (1950), de Le Corbusier, e as torres de concreto do Sesc Pompeia (1977), de Lina Bo Bardi: “Na verdade, a aproximação entre a Praça das Artes e o Sesc Pompeia vai além da questão formal, e incide sobre a noção de cidadela, que aparece na Praça das Artes tanto na densidade e variedade dos volumes construídos quanto na conformação monolítica dos mesmos, que não distinguem estrutura e vedação”.

Conforme notam Montaner e Muxí (2013), as obras do BA estabelecem continuidade com o trabalho de Lina Bo Bardi, por meio das relações entre cultura e memória, assim “cada espaço se realiza com um especial cuidado e confiança na matéria e na técnica”. A apropriação e o respeito às “marcas e memórias” do lugar (Nosek, 2013, p. 35) reafirmam, conforme

⁸⁷ Para mais informações técnicas, consultar matéria do site AECweb, “Estudo de Caso: Complexo Praça das Artes em São Paulo” (Disponível em: http://www.aecweb.com.br/emp/cont/m/complexo-praca-das-artes-sintonia-entre-o-velho-e-o-novo-comconcreto-colorido_14810_6511. Acesso em: 05 jun. 2015) ou páginas 103-104 do livro organizado por Victor Nosek (2013).

⁸⁸ Conforme Frajndlich (2013), os projetistas tiveram que lidar com um solo ruim, lençol freático raso e proximidade das fundações vizinhas, o que gerou um desafio interdisciplinar para a construção.

⁸⁹ Elemento de destaque do complexo foi construído em substituição a um anexo do antigo Conservatório.

expõe Guerra (2013), o diálogo entre o novo e o antigo, demonstrado na linha de trabalho desenvolvido pelo escritório. Esse diálogo, entretanto, não se limita a uma relação estrita aos remanescentes históricos e pode ser compreendido como parte de uma estratégia de contextualização urbana e social, de inserção à cidade, ao lugar, como elemento transformador. Conforme resume Ferraz (Sayeghi, 2013): “todo projeto de arquitetura é urbanístico, o urbano deve nascer junto com o edifício”.

[...] [o que nos leva a uma escolha e decisão conceitual] é, precisamente, a natureza do lugar. É sua compreensão enquanto espaço resultante de fatores sociopolíticos ao longo de muitos anos – ou séculos – de formação da cidade. Compreender o lugar não somente como objeto físico, como diz Siza⁹⁰, mas como espaço de tensão, de conflitos de interesses, de subutilização ou mesmo abandono, tudo importa (Nosek, 2013, p. 35).

Esse lugar é, assim, traduzido pelo próprio projeto. Conforme relembra Ferraz (2013, p. 6), seu primeiro texto sobre o projeto era denominado “adentrando entranhas”, concepção que, por sua vez, sintetiza a proposta: um projeto que nasceu “de dentro para fora” que interage e se apropria dos condicionantes, que é moldado pelo existente.

Por fim, destaca-se a associação do projeto à revitalização e regeneração de parte da área central de São Paulo. Conforme os autores do projeto (2013, p. 35), a Praça das Artes traduz um pensar a cidade “como um espaço de tensão, de conflito de interesse, de subutilização ou mesmo abandono”, onde o todo importa. Dessa forma, evidencia-se o valor simbólico da obra que, de certa forma, é capaz de transcender o campo disciplinar arquitetônico para tornar-se um instrumento de transformação urbana.

Portanto, o complexo da Praça das Artes é simbólico em evidenciar a importância de projetos multidisciplinares e multifuncionais que interajam com o contexto urbano existente em oposição a convicções estritamente preservacionistas ou historicistas. Dessa forma, o projeto acrescenta ao tecido existente a recuperação dos edifícios remanescentes, novos espaços de lazer e convívio bem como equipamentos efetivamente públicos, concepção que sintetiza a busca por uma maior permeabilidade social e urbana.

⁹⁰ Marcelo Ferraz (2014, p. 91) faz referência à citação de Álvaro Siza: “uma coisa é o lugar físico, outra coisa é o lugar para o projeto. E o lugar não é nenhum ponto de partida, mas é um ponto de chegada. Perceber o que é o lugar é já fazer o projeto”.



HOSPITAL MILITAR - JAGUARÃO

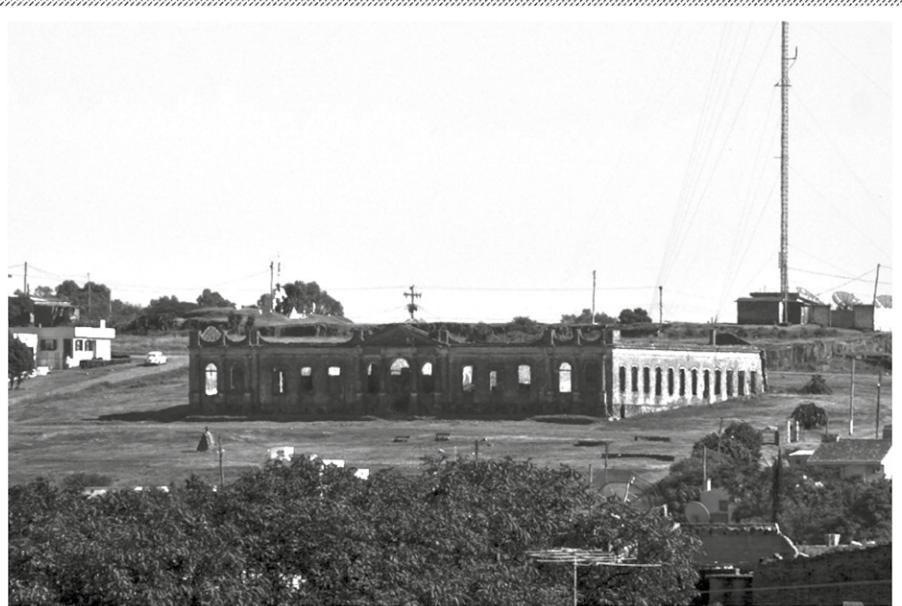


Figura 37 . Fotografia antiga da Enfermaria Militar

Figura 38 . Ruína da antiga Enfermaria. Fotografia Fabrício Marcon

3.3 Centro de Interpretação do Pampa

[...] queremos a recuperação do patrimônio enquanto fato humano, algo que supera a obra como objeto (Ferraz, 2003, n.p.).

Na cidade de Jaguarão, no Rio Grande do Sul, fronteira entre Brasil e Uruguai⁹¹, o complexo denominado Centro de Interpretação do Pampa (CIP), atualmente em etapa final de construção, é um projeto singular que combina elementos da paisagem e da história a um percurso arquitetônico. Conforme relata Ferraz, em entrevista para AEC Web (2011), o centro se difere do conceito de museu tradicional, propondo a temática de interpretações acerca do Pampa⁹²: “do bioma à história, suas guerras e lutas de fronteira, passando pela visão antropológica da formação do gaúcho – música, literatura, dança”.

A concepção do CIP originou-se da existência de ruínas de uma antiga Enfermaria Militar, também conhecida como Hospital Militar, localizada em um dos pontos mais altos da cidade, o “Cerro da Pólvora”⁹³, um amplo terreno rochoso tomado por uma vegetação rasteira. A localização privilegiada, à época distante da zona central, remete aos princípios de defesa militar atribuídos à edificação que permitia uma visão panorâmica da fronteira e do rio Jaguarão. Em 1987, a área voltou a ser de posse do Município, que implantou um parque público denominado Parque Municipal Dr. Fernando Corrêa Ribas.

A edificação foi construída em 1880, por ordem do então Ministro da Guerra, Visconde de Pelotas, sendo a construção dirigida pelo Capitão Carlos Soares. Segundo o Dossiê de Tombamento, a obra finalizada em 1883 seguiu diretrizes de três projetos anteriores (1876, 1879 e 1880), conforme registros do arquivo militar (IPHAN, 2010). Inicialmente a construção atendia aos oficiais e praças do exército de Jaguarão e de localidades próximas, servindo também como lugar de vigia da fronteira nacional.

Segundo Villas Bôas (2014, p.38), o prédio possui características neoclássicas, destacando-se a simetria de composição da fachada principal. As paredes em alvenaria de tijolo com argamassa de cal têm embasamento em pedra, material abundante na região. Originalmente implantado de forma isolada na paisagem, sua lógica construtiva e organizacional seguia os princípios relacionados ao conceito sanitário vigente à época, ou seja, construções com porão para fins de ventilação e grandes aberturas voltadas para um pátio interno. A primeira configuração, em duas alas, contava com quartos para oficiais, farmácia e alojamento para soldados, bem como depósito subterrâneo para mantimentos.

Em 1915, a enfermaria foi ampliada com a adição de um necrotério e de uma capela, adquirindo, assim, o formato de “U” e a conformação do pátio central. Entretanto, o uso como instituição médica foi decrescendo ao longo dos anos, e, por volta de 1940, o edifício foi esvaziado de suas funções originais. A partir desse período, o prédio abrigou temporariamente uma escola e, durante o golpe militar, entre 1964 e 1985, serviu como prisão temporária de presos políticos. Com a transferência da unidade militar para Porto Alegre, o edifício foi abandonado definitivamente na década de 1970 e, assim, rapidamente depredado.

⁹¹ Jaguarão faz limites com os municípios de Arroio Grande e Herval (Brasil) e Rio Branco (Uruguai), distante 383km da capital do estado, Porto Alegre, e 416km da capital do Uruguai, Montevidéu.

⁹² O termo *Pampa* foi cunhado no idioma indígena quêchua, em tempos pré-colombianos, e significa região plana. Essa denominação estava ligada às paisagens de extensas planícies com topografia suave ou levemente ondulada, cobertas por vegetação baixa, predominante em uma área de clima temperado que se estende a partir da patagônia argentina, em seu limite sul, até as encostas do planalto sul-brasileiro no Rio Grande do Sul, em seu limite norte. No Brasil, o Bioma Pampa possui uma área de 178.243km² e está restrito ao Rio Grande do Sul, ocupando cerca de 63% do estado e 2% do Brasil (Ribeiro; Melo, 2011).

⁹³ Conforme Dossiê de Tombamento do Conjunto Histórico e Paisagístico de Jaguarão (IPHAN, 2010), a Enfermaria Militar foi construída no mesmo local onde havia sido implantado um fortim espanhol em 1792, tomado pelos portugueses em 1802. Lá também se desenvolveu a povoação do Espírito Santo do Cerrito de Jaguarão.

Em “Fase de ruínas”, Bôas (2014) relata o processo de abandono do edifício e o vandalismo sofrido pela própria comunidade, que culminou em uma tentativa de venda em 1981. Contudo, conforme relatam Villas Bôas e Santos (2012, p. 5), as ruínas da antiga enfermaria tornaram-se um marco para o imaginário da população local, sendo “alvo de inúmeras histórias e lendas, que passaram de geração em geração, constituindo um referencial de edificação e identidade”.

A concretização do projeto é símbolo de uma crescente valorização do patrimônio de Jaguarão, que teve início na década de 1980, com o Projeto Jaguar⁹⁴. A partir deste, foram desenvolvidos dois programas de preservação: em 1987, o Inventário do Patrimônio Arquitetônico de Jaguarão (IPAJ); em 1992, o Programa de Revitalização Integrada de Jaguarão (PRIJ). A Enfermaria Militar foi tombada em nível estadual em 1990, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado (IPHAE-RS).

O tombamento pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em conjunto com o tombamento do patrimônio arquitetônico da cidade de Jaguarão⁹⁵, foi concluído somente em 2011. O dossiê elaborado verificou que o município de Jaguarão possui o maior número de exemplares do patrimônio histórico no estado do Rio Grande do Sul, e um dos mais extensos e bem preservados conjuntos arquitetônico do Brasil.

A pesquisa desenvolvida possibilitou a inclusão do município de Jaguarão no programa do Governo Federal, com o apoio do IPHAN, denominado PAC – Cidades Históricas⁹⁶, que viabilizou a recuperação de outros importantes edifícios da cidade, como o Teatro Esperança, a Igreja Matriz do Divino Espírito Santo e o Mercado Público Municipal (este também projeto do escritório Brasil Arquitetura).

A concepção do CIP, oriundo de uma parceria entre a UNIPAMPA (Universidade Federal do Pampa), o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e a Prefeitura Municipal de Jaguarão, parte da necessidade tanto de preservação como de ocupação do patrimônio. Assim, é proposta a combinação de museu, centro cultural e centro de pesquisa, aportados pela administração e gestão da UNIPAMPA.

O programa proposto contempla espaços de exposições, um auditório subterrâneo, salas de pesquisa, áreas administrativas e espaços de convivência. As salas de exposição estão dispostas no interior da preexistência, enquanto os novos volumes, edificados na parte mais baixa do terreno, abrigam áreas anexas, como áreas administrativa, sanitários e um volume para exposições temporárias. Além da especificidade do programa, o projeto destaca-se pela integração com a área externa, propondo a criação de um anfiteatro – que aproveita a configuração escalonada do terreno rochoso – e de um caminho de água⁹⁷ que acompanha o desnível do terreno e direciona o percurso do visitante.

O projeto desenvolvido pelo Brasil Arquitetura conta com museografia de Isa Ferraz e Marcelo Macca, que, entre outros trabalhos, se destacam pelo projeto para o Museu da Língua Portuguesa (São Paulo, 2006), com projeto arquitetônico de Pedro e Paulo Mendes da Rocha, e para o Museu do Pão (Ilópolis, 2005-2007), também em parceria com o BA. A obra, iniciada em dezembro de 2011 e ainda não finalizada.

A singularidade do CIP está na apropriação das ruínas como elemento de projeto, mantendo-a como resquício da memória e da história do lugar. Os muros remanescentes mantêm a aparência e densidade própria da ruína, passando apenas por um processo de limpeza e con-

⁹⁴ Em 1982, alunos e professores da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUrb) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), em conjunto com a Prefeitura Municipal de Jaguarão e o IPHAN, realizaram um mapeamento dos edifícios com importância histórica e arquitetônica. O projeto foi denominado “Projeto Jaguar” e classificou cerca de 800 imóveis.

⁹⁵ O conjunto histórico e paisagístico de Jaguarão foi tombado pelo IPHAN em 2011 e, conforme arquivo do órgão, encontra-se em bom estado de conservação, sem similar em número e estado de conservação no Rio Grande do Sul. Apresenta edificações coloniais, ecléticas, art déco e modernistas com importante variação de tipologia, implantação e acabamentos. O processo de tombamento inclui também a Ponte Internacional Barão de Mauá.

⁹⁶ O programa PAC – Cidades Históricas (Programa de Aceleração do Crescimento) foi iniciado em 2009, com colaboração do IPHAN e o objetivo de promover o desenvolvimento econômico e social de cidades históricas investindo em ações de recuperação e preservação do patrimônio edificado, além de valorização da cultura.

⁹⁷ Ressalta-se a presença da água como elemento de composição do projeto – parte como córrego natural, parte como espelho d’água –, que demonstra uma aproximação com a obra do Sesc Pompéia de Lina e uma continuidade da obra do escritório especificamente com o Museu do Pão.



Figura 39 . Início das obras do CIP. Fotografia Fabrício Marcon

Figura 40 . Vista da ruína da antiga Enfermaria. Fotografia Fabrício Marcon



Figura 41 . Construção do CIP em 2013

solidação estrutural a fim de garantir a estabilidade do conjunto, que contou também com a construção de lajes de piso e de cobertura. Entretanto, marcas – como inscrições deixadas por frequentadores durante a época de abandono da construção – e fragmentos das paredes e muros existentes foram mantidos como elementos de expressão da passagem do tempo. “Uma construção contemporânea em concreto e vidro irá recompor o que o tempo destruiu, e com a recuperação da edificação histórica, promoverá a transformação e adequação do conjunto à sua nova vida” (Ferraz, 2009, p. 148).

Nesse projeto, deparamo-nos com diferentes particularidades do lugar em comparação com os demais estudos de caso, como o relativo distanciamento da preexistência em relação à cidade e o amplo terreno disponível para a intervenção. Nesse sentido, a estratégia projetual não se restringiu à conformação do volume das ruínas, estendendo-se para a área externa – proposta como um grande parque de esculturas – com a configuração de dois novos volumes: uma barra de único pavimento, em que se encontram as salas administrativas, e uma caixa fechada, destinada às exposições temporárias, que se destaca pela textura expressiva em concreto com agregado grão aparente remetendo aos antigos muros de alvenaria em pedra.

Junto às ruínas, as novas alas conformam o antigo pátio central, apropriando-se de partes remanescentes do embasamento em pedra para compor as opacas fachadas exteriores. Na parte interna, abrigando área de recepção, loja e circulação, o fechamento translúcido contrasta com o ritmo das aberturas presente nos muros da Enfermaria. Para Ferraz (2009, p. 148), “uma construção contemporânea em concreto e vidro irá recompor o que o tempo destruiu”. Essa área fluida e diáfana conecta o percurso expositivo experienciado nas amplas salas internas à ruína com o anexo “subterrâneo” escavado na rocha para abrigar o auditório.

Um ponto importante da concepção do projeto é a inversão da entrada para a fachada sudoeste – em oposição ao portão de entrada existente no parque e ao acesso viário principal em relação à cidade –, supondo-se, assim, um novo percurso. Essa finalidade, entretanto, é restrita pelo cercamento do terreno do CIP, que prejudicou o âmbito público da proposta como um espaço de convivência e condicionou os acessos a pequenos portões que dificultam a conexão com o entorno e a integração dos moradores vizinhos com o CIP.

Por fora o “fantasma” solene, abandonado na paisagem a intrigar o visitante, desafiando-o a entrar e descobrir seu interior; dentro, com a mais moderna tecnologia expositiva, uma viagem ao pampa sua natureza e seu imaginário. Estímulos calçados na arqueologia, na história, geografia, antropologia e no mito farão da visita uma experiência singular. Um documento do passado cheio de glória e honra, dor e sofrimento feitos e fatos humanos, será agora ferramenta do futuro a ser construído, pautado na convivência (Ferraz, 2009, p. 148-149).

A imponente ruína – com implantação original isolada no lote e amplas visuais para a cidade, para a fronteira e para o rio Jaguarão – é, de certa forma, ocultada pelos novos volumes inseridos na parte mais baixa do lote, que prejudicam a sua percepção como objeto monumental. Essa percepção possivelmente é fruto de uma nostalgia acerca do conceito do Pampa⁹⁸, que também se desfaz pela paisagem residencial dissonante presente no entorno imediato ao CIP. Outra estratégia controversa, embora ressaltando o estado inacabado da obra, é a excessiva simetria imposta ao conjunto em torno do eixo longitudinal. Mesmo que relevante em relação à fachada remanescente, o eixo não compõe com os acessos e a configuração viária do entorno e não tem relação implícita com o percurso expositivo e a intervenção proposta no interior da ruína, conectando-se somente com os novos volumes destinados a áreas administrativas e exposições temporárias.

⁹⁸ Para Vitor Ramil (2004, p. 19), o Pampa, mesmo ocupando uma área pequena do território do Rio Grande do Sul ou mesmo não existindo, representa aos gaúchos “um vasto fundo na nossa paisagem interior”.

A cobertura verde, proposta para o volume das ruínas – em substituição a uma antiga e tradicional cobertura em telhas de barro e estrutura em madeira –, permite a continuidade do volume com a paisagem do entorno e reafirma o conceito do Pampa como elemento integrador. Conforme informação do engenheiro Tiago Moraes, a vegetação deverá crescer de forma espontânea sobre a laje impermeabilizada. Essa concepção remete, de certa forma, às formações vegetais que se desenvolvem naturalmente em edifícios abandonados⁹⁹, questionando o poder de integração entre natureza com as construções.

Trata-se de um museu vivo no qual os visitantes poderão vivenciar a especificidade e a riqueza da natureza, da cultura e da história irrepetível da região [...] deseja-se que ele se transforme num espaço de convivência para as pessoas do lugar e numa referência regional e nacional... espera-se que as pessoas venham a Jaguariaí para viver essa experiência nova (Ferraz, 2009, p. 147).

Assim, a força simbólica da ruína potencializa o projeto museográfico e a proposta temática do CIP, proporcionando uma imersão no contexto do Pampa. O objetivo maior é proporcionar ao público em geral uma experiência do universo do Pampa, por meio da suscitação de experiências afetivas e intelectuais implícitos à cultura da região: “que se espantem ao descobrir que o Pampa tem tantos aspectos ocultos” (Ferraz, 2009, p. 147).

A aproximação entre paisagem natural e construída pode ser vivenciada já nessa etapa da construção. Infelizmente, alguns contratemplos de obra impediram a conclusão do CIP. Espera-se que o centro possibilite, em conjunto com as demais obras em andamento na cidade, a efetiva recuperação do patrimônio de Jaguariaí e sirva como referência arquitetônica de intervenção junto ao patrimônio.

⁹⁹ Como uma referência, indica-se a série *Wild Concrete* do fotógrafo Romain Jacquet-Lagrèze, que retrata vegetações que se desenvolvem em meio a construções em Hong Kong: “a series about the resilience of nature in an urban environment”. Disponível em: <http://www.rjl-art.com/wild-concrete.php>. Acesso em: 25 jul. 2015.



Figura 42 . Imagem do projeto – vista dos volumes anexos e da ruína ao fundo ©Brasil Arquitetura

Figura 43 . Imagem do projeto – vista do acesso principal ©Brasil Arquitetura

Figura 44 . Imagem do projeto – vista do pátio interno ©Brasil Arquitetura

[PARTE 4] PANORAMA INTERNACIONAL

Se persegues o passado, nunca irás capturá-lo. Somente pela manifestação do presente poderá o passado falar (Fehn, 1997, n.p., tradução da autora).¹⁰⁰

O panorama interacional foi examinado com base no contexto de obras contemporâneas, destacando-se projetos que influenciaram esse campo da disciplina. Primeiramente, durante o período de crise do Movimento Moderno, entre os anos 1960 e 1970, identifica-se um movimento de aproximação ao patrimônio que corresponde à construção de importantes referências para o estudo. Conforme Frota (2004), a primeira obra de intervenção a chamar a atenção da crítica internacional foi o projeto de autoria de Carlo Scarpa para a reabilitação do *Castelvecchio* (Verona, 1956-78), uma fortificação – edificada entre 1354 e 1356 – que passou por várias etapas construtivas e sofreu inúmeras transformações ao longo dos anos. A proposta de Scarpa estabelece um diálogo entre tradição, história e modernidade, tendo como base o objeto arquitetônico e a exploração tectônica de seus elementos, refletindo tanto a importância do domínio da técnica construtiva como o enquadramento em um período de revalorização histórica do pós-guerra¹⁰¹.

Para Frampton (1996, p. 332, tradução da autora), a obra de Scarpa é, essencialmente, “uma investigação sobre o tempo, sobre a durabilidade paradoxal e fragilidade das coisas”¹⁰². O uso de novos materiais em contraste com elementos brutos remanescentes – do castelo e muralha medievais – compõe uma leitura simultânea das múltiplas camadas da história. A extrema atenção ao detalhamento construtivo, assim como a museografia da exposição, é capaz de, conforme Frampton (1996, p. 333, tradução da autora): “transcender o arruinamento causado pelo tempo”¹⁰³. Conforme resume Frota (2014, p. 134):

A atitude de Scarpa procura resgatar o universo atemporal implícito a toda boa arquitetura, que transcende os limites de uma qualificação estilística determinada. Sua obra, resgatando elementos do passado como referências formais tangíveis para novas releituras, ganha força no contexto de crise do MM nos anos 60-70, propiciando as primeiras aproximações críticas novas ao problema. Por outro lado, amplia-se esta visão também para o universo das intervenções em um patrimônio edificado não histórico, mas que contenha determinada relevância arquitetônica intrínseca, onde o arquiteto possa atuar de modo a criar um leque abrangente que permita discutir o projeto enquanto componente e participante da intervenção cotidiana na cidade.

Outra obra de menor escala, mas de relativa importância para o contexto internacional, é o *Upper Lawn Pavilion*, uma casa de final de semana construída pelo casal de arquitetos Alison

¹⁰⁰ Discurso de recebimento do prêmio Pritzker Architecture Prize por Sverre Fehn: “Every Man is an Architect”, 1997 (Disponível em: http://www.pritzkerprize.com/1997/ceremony_speech1. Acesso em: 02 maio 2015). Citação original proveniente de artigo de Gronvold (1992): “If you chase after the past, you will never catch up with it. Only by manifesting the Now can we get the Past to speak.”

¹⁰¹ Conforme Serapião (2006), o pós-guerra viabilizou a realização de importantes obras de intervenção que consagraram Scarpa, como a reestruturação da Galeria Nacional do Palácio Abatellis, em Palermo (1953-54) – considerada seu primeiro trabalho de recuperação de obra histórica –, a Fundação Querini-Stampalia (1961-63), assim como o Castelvecchio.

¹⁰² Citação original: “a disquisition on time, on the paradoxical durability and fragility of things”.

¹⁰³ Citação original: “transcending the ruinations of time”.

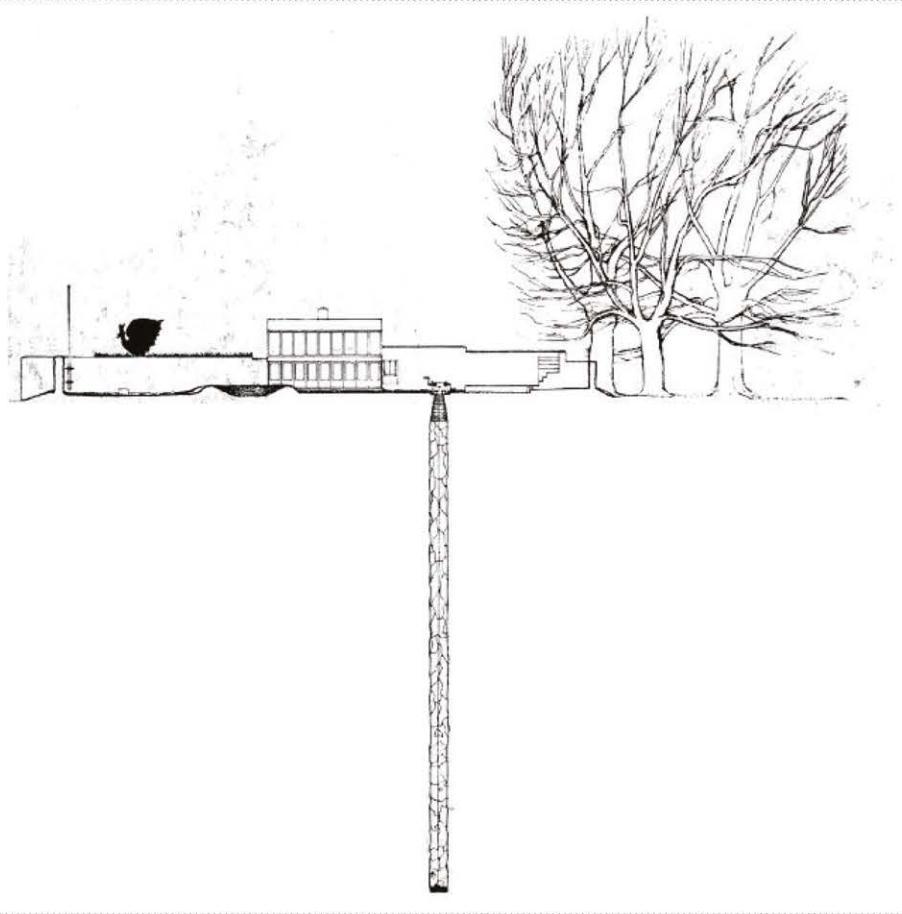


Figura 45 . *Upper Lawn Pavilion*, Alison e Peter Smithson (Wiltshire, 1959-1962)

e Peter Smithsons (Wiltshire, 1959-1962)¹⁰⁴. A obra demonstra a apropriação de elementos existentes no terreno como matéria e base condicionante para a concepção de um projeto ousado e inovador. A construção proposta conserva as dimensões da casa de campo original e apropria-se da tradicional alvenaria de pedra e das fenes trações existentes no muro. A antiga chaminé é mantida como elemento articulador e organizador do espaço interno. O pavilhão esteve entre as obras de arquitetura mais publicadas da segunda metade do século XX¹⁰⁵ e obteve reconhecimento tanto pelo forte diálogo com o preexistente como pela proposição contrastante de novas materialidades – vidro, alumínio e madeira – utilizadas pelos arquitetos como experimentação e investigação de novos sistemas construtivos e novos modos de habitar. Segundo Smithson e Smithson (1994, p. 142, tradução da autora), “O território é necessário para apoiar o pavilhão como um idílio”¹⁰⁶.

Nessa citação, assim como na representação da elevação do projeto, está implícita a importância atribuída aos elementos existentes no terreno como catalisadores da ideia do projeto. A marcante vegetação e o poço artesiano – que, conforme Freitas (2013), é marcado pela insistência em uma verticalidade inusitada – se destacam como objetos protagonistas no desenho, enfatizando a complementariedade entre o existente e o novo e entre a natureza e o construído, como um ciclo contínuo. Assim, as marcas do lugar se converteram na base para o desenvolvimento do projeto da pequena casa. Conforme Withers (2003, n.p., tradução da autora), as reminiscências da casa de campo original proporcionaram não só uma moldura para a nova construção como também o enraizamento desta com a história do lugar: “É uma maravilhosa ilustração da teoria *as found* dos Smithsons, na qual, em vez da busca por uma reluzente novidade característica do início do modernismo, os arquitetos reutilizam e reinventam o existente”¹⁰⁷. O arquiteto Sverre Fehn, frequentemente mencionado nos textos de Marcelo Ferraz, obteve importante reconhecimento pelo trabalho em relação ao patrimônio. Destaca-se, em particular, a obra de intervenção nas ruínas do Hedmark Museum (Hamar, 1969-1971). Nessa obra, observa-se que a interação com o existente se dá por meio da sobreposição de camadas de diferentes tempos e materialidades: como estratos da história do lugar. O sítio – um celeiro construído sobre ruínas medievais datadas dentre 1250 e 1567 – foi convertido em museu a partir da inserção de novos elementos, como a cobertura com estrutura em tesouras de madeira e as passarelas suspensas em concreto, flutuando sobre as paredes remanescentes. Assim, “O ‘museu suspenso’ foi criado, e torna possível estar em uma posição para compreender a história – não através da ajuda de páginas de um livro – mas como é exibida no mundo da arqueologia” (Fehn *apud* Lawrence, 2007, tradução da autora)¹⁰⁸.

Ambos os projetos, *Upper Lawn Pavilion* e *Hedmark Museum*, se destacam pela fusão com o existente, compondo um conjunto único e indissociável, da mesma forma que complexo e harmônico. Essa atitude projetual pode ser comparada aos estudos de caso do escritório Herzog & de Meuron, que estabelecem uma aproximação categórica entre antigo e novo, analisadas neste capítulo.

Outro exemplo relativo ao uso das ruínas não como uma intervenção propriamente dita, mas como experiência estética, é a Muuratsalo House de Alvar Aalto (Muuratsalo, 1952-53). Nessa construção experimental, Aalto rememora técnicas construtivas em tijolo de forma a manifestar uma nostalgia do passado. Conforme expõem Pallasmaa e Mccartney (2012, p. 51, tradução da autora): “O pátio é experimentado como uma colagem e uma ruína reconstruída”¹⁰⁹. No mesmo contexto, é ilustrativa a referência à Villa Le Lac (Corseaux,

¹⁰⁴ Ver Introdução.

¹⁰⁵ Conforme reportagem da revista *Arquitectura Viva AV Monografias*, n. 132, de 2008, “Casas de maestro: Pabellón, Wiltshire”.

¹⁰⁶ Idílio (tradução de *idyll*) refere-se a uma situação ou período muito feliz, pacífico e simples, especialmente relativa à zona rural. Poema, fantasia, devaneio ou utopia de teor ou conteúdo bucólico, segundo o Cambridge Dictionary. Citação original: “Territory is necessary to support the pavilion as idyll.”

¹⁰⁷ Citação original: “It is a wonderful illustration of the Smithsons’ ‘as found’ theory, where instead of the earlier modernist pursuit of gleaming newness, the architects reuse and reinvent the existing.”

¹⁰⁸ Citação original: “The suspended museum has been created, and this makes it possible to be in a position to understand history – not with the aid of pages of a book – but as it appears in the world of archaeology.” Publicada originalmente no texto de Sverre Fehn, “The Poetry of the Straight Line”, de 1992.

¹⁰⁹ Citação original: “The courtyard is experienced as a collage and a reconstructed ruin.”



Figura 46 . *Castelvecchio*, Carlo Scarpa (Verona, 1956-1978)

Figura 47 . *Hedmark Museum*, Sverre Fehn (Hamar, 1969-1971)



Figura 48 . Abertura no muro de pedra na Villa Le Lac, Le Corbusier (Corseaux, 1924–1925)



Figura 49 . Pátio interno da Casa de Ladrillo, Alvar Aalto (Muuratsalo, 1952–1955)



Figura 50 . *Mercat de Santa Caterina*, Enric Miralles e Benedetta Tagliabue (Barcelona, 1997-2004)

Figura 51 . Museu Can Framis, Jordi Badia (Barcelona, 2010). Fotografia Francisco Nogueira

1924-1925), uma das primeiras residências modernistas de Le Corbusier que, entretanto, mantém no tratamento do espaço externo expressivos muros em alvenaria tradicional de pedra. O enquadramento da vista do lago – a partir de uma abertura retangular no muro – e a montagem de um espaço de estar exterior resultam em uma clara intenção de conectar o projeto ao existente e à natureza.

A partir dos anos 1990, as intervenções destacadas contemplam uma série de iniciativas relacionadas às revitalizações de centros urbanos históricos. Ressaltam-se as obras empreendidas em Barcelona por consequência de planos desenvolvidos em conjunto com as obras das Olimpíadas de 1992. Destaca-se, nesse contexto, o projeto para o CCCB (*Centre de Cultura Contemporânia de Barcelona*) dos arquitetos Albert Viaplana e Hélio Piñon (Barcelona, 1990-1993), no qual os autores preservaram o caráter e a estrutura da antiga Casa de la Caritat e reconfiguraram a forma de “U” do edifício com um plano de fechamento que recria a praça interna do antigo claustro (Miralles; Pau, 2014). O plano envolto reflexivo – além de demarcar a entrada do centro – realça a simetria do conjunto e, por meio de uma inclinação superior, possibilita o reflexo de visuais da cidade em contraste com os edifícios históricos.

Destacam-se também o Mercat de Santa Caterina (1997-2004), revitalizado pelos arquitetos Enric Miralles e Benedetta Tagliabue, em colaboração com o artista Toni Comella. Apesar da manutenção da função principal do edifício – como mercado municipal –, o projeto lida com a necessidade de sobreposição de programas complementares e relacionados às novas dinâmicas do entorno, assim, conforme colocam Roger Miralles e Sierra Pau (2014, p. 32, tradução da autora):

A reabilitação do Mercado de Santa Caterina muda os antigos parâmetros de intervenção na cidade histórica para acomodar-se à complexa realidade do lugar. O projeto pretende combinar a construção de um estacionamento subterrâneo, vários edifícios de serviços e habitação e mercado municipal com os vestígios arqueológicos e as antigas fachadas do mercado. Assim: “a sobreposição de diferentes momentos no tempo oferece um espetáculo de possibilidades. Abre um lugar para o jogo de variações”.¹¹⁰

Ainda na cidade de Barcelona, cabe citar projetos como a reabilitação do *Estadi Olímpic* – originalmente construído para a Exposição Internacional de 1929 por Pere Domènech –, que foi adaptado para as Olimpíadas de 1992 pelos arquitetos Vittorio Gregotti, Federico Correa, Carles Buxadé, Joan Margarit e Alfonso Milà (1986-1989); a transformação de um antigo depósito de águas – projeto de Josep Fontserè de 1874 – na Biblioteca da *Universitat Pompeu Fraga*, projeto de Lluís Clotet e Ignacio Paricio (1993-1999); a conversão da antiga praça de touros em um centro comercial – *Las Arenas* –, de Richard Rogers (2011); a renovação do Museu Frederic Marès, dos arquitetos Santiago Vives e Fernando Marzà (2012); e, ainda, a extensão do Museu Picasso de Jordi Garcés (1999-2011).

O *Museo Can Framis*, projeto de Jordi Badia (2008-2012), é parte de um plano de requalificação urbanística de uma importante zona de Barcelona – o distrito 22@. O museu se destaca pela apropriação de edifícios fabris desativados para a criação de espaços expositivos projetados para abrigar obras de pinturas contemporâneas. Iniciativa da prefeitura de Barcelona, o 22@ visa a transformar o antigo bairro industrial de Poblenou em um setor de inovação voltado aos setores de tecnologia e educação. Nesse mesmo distrito, destaca-se a reconversão da antiga Fábrica *Compañía de Indústrias Agrícolas*, um uma ex-destilaria construída em 1916, em um conjunto de habitações conhecidas como as *Passatge del Sucre*, dos arquitetos Jordi Garcés e Berta Rovira (2003-2009).

¹¹⁰ Citação original: “La rehabilitación del Mercado de Santa Caterina cambia los antiguos parámetros de intervención en el casco viejo para adaptarse a la compleja realidad del lugar. El proyecto pretende conjugar la construcción de un aparcamiento subterráneo, varios edificios de servicios y viviendas y el mercado municipal con los restos arqueológicos y las antiguas fachadas del mercado. Así: ‘la superposición de los distintos momentos en el tiempo ofrecen el espetáculo de las posibilidades. Abre un lugar al juego de las variaciones’.”

No contexto espanhol, é imprescindível citar as obras do arquiteto Rafael Moneo – como o Museo Nacional de Arte Romano (Mérida, 1986), o Arquivo General de Navarra (2003) e a Ampliação do Museu do Prado (Madri, 2001-2007) –, que lidam com preexistências consagradas na paisagem das cidades. Ainda na Espanha, como referência singular, destaca-se a conversão de uma fábrica de cimento em escritório e residência do arquiteto Ricardo Bofill, denominada La Fabrica (projeto iniciado em 1973). No contexto atual, notam-se propostas de readequações e intervenções efêmeras para o Centro de Criação Contemporânea Matadero Madrid (Madri, 2007)¹¹¹, um complexo de pavilhões industriais – antigo matadouro e mercado de gado durante o século XX – que atualmente funciona como laboratório de criação cultural ligado à cidade contemporânea.

A arquitetura portuguesa, por sua vez, conquistou reconhecimento pela atuação sobre o considerável patrimônio construído. Motivados pelo potencial turístico e pela condição de degradação dos centros históricos, o número de obras vem crescendo nos últimos anos, viabilizadas, principalmente, por programas governamentais de incentivo à reabilitação do patrimônio. A emblemática “Casa dos 24” (Porto, 1995-2002), de autoria do arquiteto Fernando Távora, coloca-se como obra referencial para as próximas gerações, principalmente da Escola do Porto. O arquiteto – mesmo confrontado com a presença de fragmentos da ruína de uma antiga construção medieval – concebe um projeto que demonstra uma maior atenção à paisagem urbana e à evolução histórica a partir de uma reinterpretação crítica do contexto. Conforme resume Gomes (2008, n.p.), “o objetivo não consiste em efetuar um restauro da ruína, mas evitar o vazio, enquanto estado de ruína do centro histórico do Porto”.

A atuação do arquiteto Álvaro Siza também esteve ligada a significativas intervenções. Siza está envolvido, há mais de 25 anos, com o projeto de recuperação do bairro do Chiado, arrasado por um incêndio em 1988 (Lisboa, 1989 – 2015). Outra importante obra do arquiteto Siza é a Casa Van Middelem-Dupont (Oudenburg, 1997-2003), que, a partir da reconversão das construções existentes e da concepção de novos volumes, articula os espaços expositivos – de uma galeria de arte – com o programa residencial, mantendo, ainda, a atividade agrícola do complexo. Cabe também citar o Centro Galego de Arte Contemporânea (Santiago de Compostela, 1993), que lida com a inserção de um museu contemporâneo no núcleo histórico da cidade de Santiago.

Recentemente, Siza tem desenvolvido, em conjunto com Juan Domingo Santos, o projeto do Átrio de Alhambra (Granada, 2011 – não finalizado) – resultado de um concurso internacional de ideias –, que conta com áreas e programas de apoio aos visitantes. Nesse importante complexo histórico – considerado Patrimônio Mundial pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) –, a atuação dos arquitetos se mostra sensível à importância e complexidade do conjunto existente, propondo, conforme expõe Siza em conversa com Juan Domingo Santos (2014), um projeto que expressa certa “intemporalidade” também presente nas demais construções de Alhambra.

Em relação a projetos de intervenção urbana, Siza participou do plano urbanístico para a Requalificação da Avenida D. Afonso Henriques (Porto, 1968 e 1995) e, em conjunto com o arquiteto Eduardo Souto de Moura, desenvolveu a reurbanização da Avenida dos Aliados e da Praça da Liberdade (Porto, 1998-2006). Ambos os projetos expressam a concepção de Siza acerca da conexão entre cidade e patrimônio:

É outro o entendimento atual sobre a relação entre monumento e tecido urbano [...] o progressivo conhecimento das intervenções efetuadas nos centros históricos das cidades europeias foi consolidando a consciência da relação de complementaridade entre monumento e tecido urbano e entre testemunhos de diferentes épocas, como condição essencial de preservação (Siza *apud* Milheiro, 2005, n.p.).¹¹²

¹¹¹ Projetos desenvolvidos por escritórios e arquitetos associados, com destaque para a obra de Arturo Franco.

¹¹² Citação original presente na memória descriptiva do projeto de Requalificação da Avenida da Avenida D. Afonso Henriques.



Figura 52 . "Casa dos 24", Fernando Távora (Porto, 1995 - 2002)

Figura 53 . Van Middelem-Dupont, Álvaro Siza (Oudenburg, 1997-2003). Fotografia Duccio Malagamba



Figura 54 . Vista do Convento de Santa Maria do Bouro em ruínas

Figura 55 . Pousada de Santa Maria do Bouro, Eduardo Souto de Moura (Braga, 1989 -1997)

Eduardo Souto de Moura, por sua vez, foi responsável pela reconversão do Convento de Santa Maria do Bouro em uma pousada (Braga, 1989-1997) e, posteriormente, pela transformação do Convento das Bernardas, que foi adaptado ao uso residencial (Tavira, 2006). Ambos são exemplos de transformação de emblemáticos edifícios religiosos que passaram por um período de abandono e arruinamento.

Evidencia-se, da mesma forma, a icônica obra do arquiteto Peter Zumthor para o Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln (Colônia, 2002-2007), projeto vencedor de concurso internacional realizado em 1997. O arquiteto concebe um museu contemporâneo por meio de uma composição entre fragmentos de uma antiga igreja gótica – quase completamente destruída na Segunda Guerra Mundial – e novos planos acinzentados materializados pela sobreposição de tijolos. Os planos são marcados por uma série de recortes permeáveis que geram difusas e impactantes entradas de luz no interior das salas expositivas. A construção – conforme memória do projeto – estabelece uma “continuidade arquitetônica”¹¹³, absorvendo as ruínas existentes em um volume monolítico e expressivo. Zumthor também é autor do abrigo para ruínas – Shelter for Ruins (Chur, 1987) – e da intervenção nas minas desativadas de zinco nos cânions de Allmannajuvet, que insere pequenas edificações na paisagem natural para abrigar um centro de recepção de visitantes, café e futuro museu (Sauda, 2002 – 2016).

Particularmente na última década, uma série de projetos tem se destacado no tema de reconversão – dentro do recorte proposto de uma drástica alteração do programa –, como a intervenção na Muralla Nazari de Antonio Jimenez Torrecillas (Alto Albaicin, 2006), o Museo del Sal de Malcotti Roussey Architectes + Thierry Gheza (Salins-les-Bains, 2009), as Ruínas Arqueológicas da Abadia de St. Maurice de Savioz Fabrizzi Architectes (Saint Maurice, 2010) e a Waterhouse at South Bund dos arquitetos Neri e Hu (Xangai, 2010).

Recentemente, a intervenção em um quarteirão – antigo complexo industrial – para sediar a Fundação Prada – Prada Art Foundation (Milão, 2008-2015) recebeu destaque por representar a primeira obra do escritório de Rem Koolhaas, OMA (Office for Metropolitan Architecture), acerca do tema patrimonial. Conforme memória do projeto, a Fundação Prada não é descrita como uma obra de preservação nem como uma nova arquitetura, mas como o resultado da interação entre fragmentos remanescentes de diferentes tipologias e épocas construtivas – dos edifícios de uma antiga destilaria –, a fim de abrigar espaços de exposições para arte contemporânea (Shaw, 2015).

O arquiteto, em entrevista para a revista Kultur Spiegel, salienta que o complexo era formado por uma série de edifícios genéricos, e, mesmo assim, derrubá-los nunca foi uma opção: “nós aplicamos grande parte da energia no mapeamento da relação entre o antigo e o novo [...], para nós, o equilíbrio entre o antigo e o novo é um assunto muito, muito importante” (Wellershoff, 2015, tradução da autora)¹¹⁴. Rem Koolhaas também descreve a intenção do projeto de harmonizar os edifícios de diferentes épocas em um estado de coexistência e contraste entre arquitetura contemporânea e a regeneração do complexo industrial.

Em residências particulares, foram selecionados exemplos singulares para exemplificar o tema, como a Casa d'Estate dos arquitetos Buchner Bründler Architekten (Linescio, 2008-2011), que recriam uma antiga casa em pedra com a inserção de muros e elementos em concreto aparente, a House of Ruins do escritório NRJA (Saka, 2009), construída a partir da ruínas de um antigo celeiro, a White House do WT Architecture (Isle of Coll, 2009-2011), que recupera os muros de pedra existentes de uma residência listada pelo patrimônio local construída em 1700, a E/C House (Açores, 2005-2014), do SAMI Arquitectos, que incorpora os muros de pedra da residência precedente, e a reconversão de um palheiro em residência do arquiteto João Mendes Ribeiro (Cortegaça, 2000). Tais intervenções, além da utilização dos remanescentes como parte do projeto, integram-se à paisagem natural do lugar evidenciando a importância da valorização do ambiente como cenário e como patrimônio. Citam-se, ainda, duas intervenções de menor escala, como o Dovecote Studio, do escritório

¹¹³ Descrição do projeto para o catálogo da Bienal de Arquitetura de Veneza de 2002 (Disponível em: http://www.kolumba.de/?language=eng&cat_select=1&category=14&article=61. Acesso em: 20 jul. 2015). Citação original: “architectural continuum”.

¹¹⁴ Citação original: “we spent a great deal of energy mapping out the relationship between old and new [...] for us, the balance between old and new is a very, very important issue.”

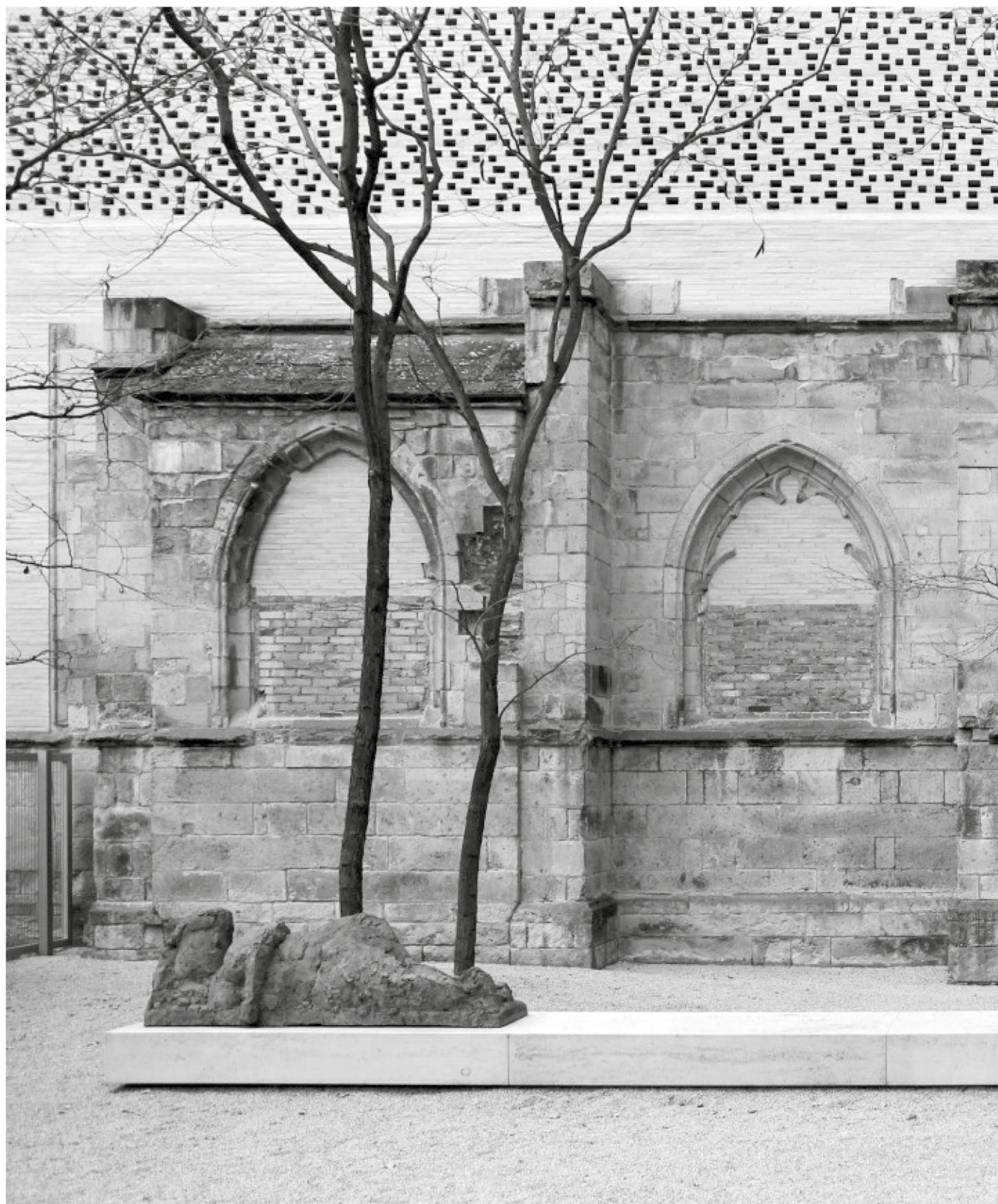




Figura 56 . Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln, Peter Zumthor (Colônia, 2002-2007). Fotografia Dorothée Dubois





Figura 57 . Dovecote Studio, Haworth Tompkins (Suffolk, 2009). Fotografia Philip Vile

Figura 58 . House of Ruins, NRJA (Saka, 2009)

Figura 59 . Casa d'Estate, Buchner Bründler Architekten (Linescio, 2008-2011). Fotografia Ruedi Walti

Figura 60 . S(ch)austal, Naumann Architektur (Ramsen, 2004)

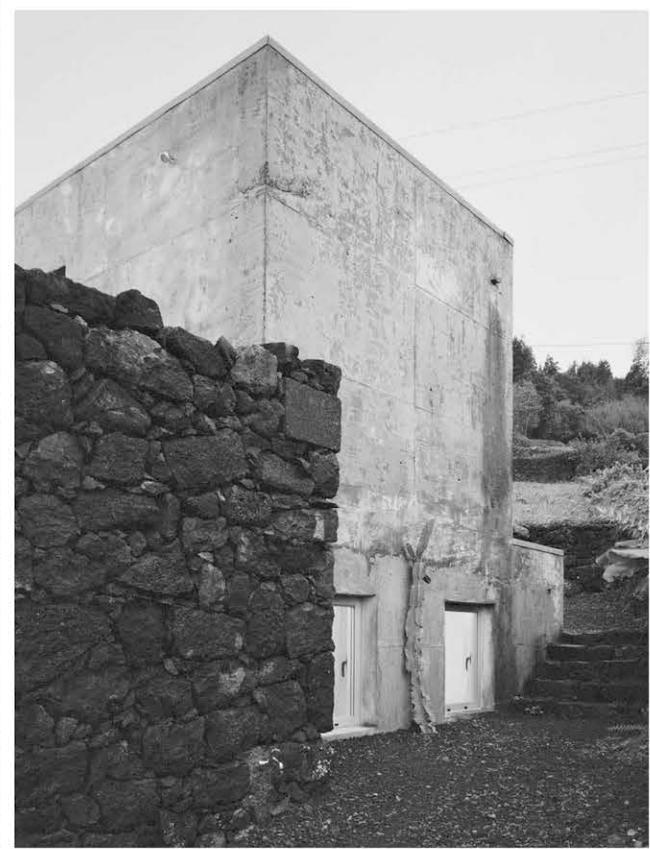


Figura 61 . *E/C House*, SAMI (Açores, 2005-2014). Fotografia Paulo Catrica

Figura 62 . João M Ribeiro (Cortegaça, 2000). Fotografia Fernando Guerra

Haworth Tompkins (Suffolk, 2009), que utiliza a ruína de um antigo pombal, e S(ch)haustal, de Naumann Architektur, que incorpora uma nova estrutura a um celeiro de porcos do século XVIII (Ramsen, 2004).

Como referência a operações de *infill* e preenchimento literal de vazios urbanos, citamos dois projetos de 2011 realizados em terrenos abandonados em situações urbanas consolidadas. O primeiro é a construção de um espaço público conhecido como Espai La Lira em Ripoll, utilizando um terreno vazio – no interior da cidade murada e em frente ao rio Ter –, remanescente da demolição do teatro La Lira na cidade de Ripoll, na Espanha. Os arquitetos – RCR Arquitectes e Puigcorbé Arquitectes – criaram um espaço público coberto e aberto emoldurado por uma estrutura metálica permeável que unifica a intervenção. A nova praça e a conexão urbana proposta pela ponte peatonal compõem um cenário contemporâneo que valoriza tanto a memória do teatro – como espaço público – como a paisagem histórica do entorno. O segundo – o pavilhão BMW Guggenheim Lab, em Nova York – foi concebida pelo escritório Atelier Bow-Wow como uma construção temporária, móvel e experimental que ocupou um lote abandonado no bairro East Village.

Considerando a escala urbana de intervenções, é relevante citar o projeto para o High Line Park (Nova York, 2004-2014), dos arquitetos Diller Scofidio + Renfro e do escritório de paisagismo James Corner Field Operations e Piet Oudolf, selecionado a partir de um Concurso Internacional de Ideias realizado em 2003. O parque linear elevado surgiu a partir de uma parceria público-privada que, com iniciativa da Associação dos Amigos do High Line, viabilizou a transformação de 2,33 km de uma antiga linha férrea elevada¹¹⁵, desativada desde 1980, em um parque público único que alavancou a revitalização de todo o entorno. Essa antiga zona fabril e portuária de Manhattan, repleta de armazéns e frigoríficos, sofreu transformações e rupturas urbanas drásticas em sua história. Desde seu pleno funcionamento industrial no início do século XX, a área passou por um período de abandono e degradação nos anos 1980 e 1990, até o decorrente processo exponencial de revitalização alavancado pela implantação da High Line.

De acordo com os autores, o projeto foi inspirado na “melancólica e indisciplinada beleza desta ruína pós-industrial, onde a natureza recuperou um pedaço da infraestrutura urbana outrora vital” (memória do projeto no site oficial do escritório Diller Scofidio + Renfro, Disponível em: <https://dsrny.com/project/the-high-line>. Acesso em: 13 jan. 2016. Tradução da autora)¹¹⁶. A configuração linear do equipamento amplia a mobilidade urbana, conectando, assim, diferentes ruas e avenidas e propiciando novos percursos e visuais da cidade em conjunto com a composição de um espaço único de lazer e contemplação. A potente estrutura da linha férrea foi apropriada como elemento de suporte ao projeto. A combinação entre remanescentes industriais e paisagem natural compõe um cenário singular – repleto de significância e memória – que cativou milhares de visitantes desde sua inauguração. Conforme Nicolaus Mills (2009, p. 132, tradução da autora): “o parque não é um monumento sentimental ao *industrial chic* [...], foi orientado por uma estética da restrição”¹¹⁷.

O conceito de intervenção em infraestruturas ferreas remete ao projeto da Coulée Verte, ou Promenade Plantée (Paris, 1993). A partir de uma linha obsoleta de trem em Paris, esse parque conta com uma passagem elevada que conforma um cinturão verde – repleto de jardins – e espaços comerciais no nível da rua. O sucesso obtido pela implantação da High Line levou à propagação de reconversões de áreas ferreas como a Bloomingdale Trail, em Chicago, e o Reading Viaduct Project, em Callowhill, na Filadélfia. O Tempelhofer Feld (Berlim, 2010) também se coloca como exemplo de apropriação de infraestruturas desativadas para fins públicos. Implantado em um antigo aeroporto, construído na década de 1920 e desativado em 2008, o edifício e as pistas de pouso e decolagem foram apropriados como parque com espaços para feiras, shows e eventos, atualmente o maior espaço público – em área – da cidade de Berlim.

¹¹⁵ Originalmente construída na década de 1930 para eliminar o perigo do transporte de mercadorias nas ruas da cidade, essa linha ferroviária transportava leite, carne, matérias-primas e produtos manufaturados para docas localizadas nos pisos superiores de fábricas e armazéns.

¹¹⁶ Citação original: “*melancholic, unruly beauty of this postindustrial ruin, where nature has reclaimed a once vital piece of urban infrastructure.*”

¹¹⁷ Citação original: “*the park is not a sentimental monument to industrial chic... (it) has been guided by an aesthetic of restraint.*”

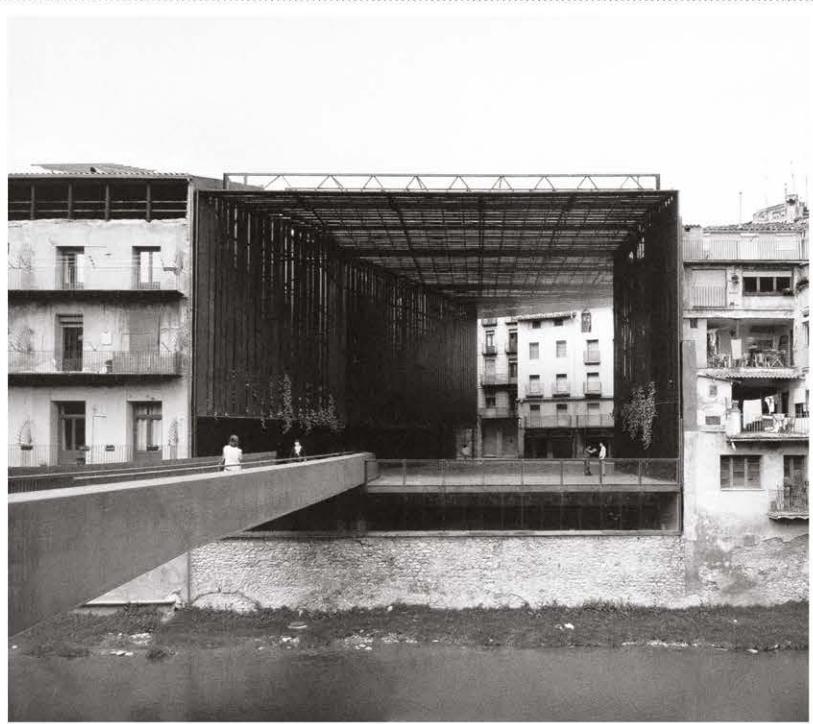


Figura 63 . Espai La Lira, RCR arquitectes/Joan Puigcorbé (Ripoll, 2011). Fotografia Hisao Suzuki

Figura 64 . BMW Guggenheim Lab, Atelier Bow-Wow (Nova York, 2011). Fotografia Paul Warchol



Figura 65 . Imagem aérea da *High Line* desativada

Intervenções artísticas

Intervenções artísticas são abordadas neste capítulo, pois, devido à maior abrangência de exemplares internacionais, se colocam como experiências multidisciplinares de diferentes escalas e cenários que lidam com percepções em relação a paisagem, memória e lugar. As abordagens podem ser entendidas como aproximações ao contexto existente de forma efêmera ou controversa, sobrepondo interpretações dos artistas a contextos reais e explorando dimensões sociais e políticas da arte.

As intervenções artísticas destacadas se articulam com os princípios analisados de interação e questionamento do existente. O termo *site specific*¹¹⁸, usualmente aplicado ao âmbito das artes, faz referência à correlação entre obra e lugar, remetendo a experiências de intervenções em espaços urbanos como movimentos de arte pública, artivismo e *land art*, recorrentes desde o final dos anos 1960. A complexa relação entre o lugar e sua identidade é questionada pelos artistas com proposições e indagações que pressupõem uma inquietação e exploração semelhantes às encontradas nas obras arquitetônicas.

A especificidade dos trabalhos *site-oriented* significa que eles são concebidos por, dependentes de e inseparáveis de seu local. A escala, o tamanho e a posição de elementos escultóricos resultam de uma análise dos componentes ambientais particulares de um contexto (Serra, 1994, p. 202, tradução da autora).¹¹⁹

Como referência, nesse contexto, podemos citar o artista Gordon Matta-Clark que, durante a década de 1970, foi responsável por uma série de intervenções em edifícios abandonados denominada *building cuts* (1972-1978), nos quais ele propunha recortes inusitados removendo partes dos pisos, tetos e paredes de edifícios abandonados. Com formação em arquitetura, o artista concebeu o grupo *Anarchitecture*¹²⁰ e, conforme Rockcastle (2007), foi precursor nas questões de intervenção e reapropriação de lugares, revelando significados culturais, psicológicos e físicos (construtivos).

A obra de Matta-Clark, particularmente, cruzou livremente fronteiras disciplinares, em um esforço de expor o profundo, muitas vezes subconsciente, poder do lugar [...]. Matta-Clark ressaltou a percepção de ausência e estranheza nas definições do cotidiano em que ele interveio, e assim nós (como projetistas e urbanistas) somos lembrados do potencial da memória ou da associação, seja com base em experiências reais ou imaginárias (Rockcastle, 2007, n.p., tradução da autora).¹²¹

¹¹⁸ Refere-se a uma obra de arte que é projetada especificamente para um determinado local e tem uma inter-relação com este. Se removida do local, perderia a totalidade ou uma parte substancial do seu significado. *Site-specific* é usado frequentemente para obras de instalação, denominadas *site-specific installation*, ou *land art* conforme definição do glossário presente no site tate.org.uk (tradução da autora).

¹¹⁹ Citação original: “The specificity of site-oriented works means that they are conceived for, dependent upon, and inseparable from their location. The scale, the size, and the placement of sculptural elements result from an analysis of the particular environmental components of a given context.”

¹²⁰ O termo *anarchitecture* é considerado uma combinação de “anarquia” e “arquitetura”, mas outra possível referência pode ser a noção de Duchamp para *An-arte*: ele alegava não ser uma anti-artista e sim “*an an-artist, meaning no artist at all*”, em entrevista para a rádio BBC, em 1959, conforme James Attlee (2007).

¹²¹ Citação original: “Matta-Clark’s work in particular freely crossed disciplinary boundaries in an effort to expose the deep, often subconscious power of place [...] Matta-Clark underscored the sense of absence, and strangeness, in the quotidian settings in which he intervened, and so we (as designers and planners) are reminded of the potency of memory or association, whether based on real or imagined experience.”

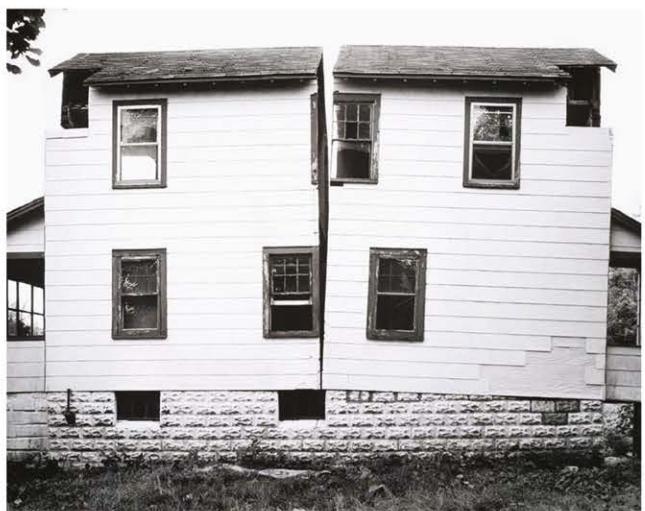


Figura 66 . *Splitting*, Gordon Matta-Clark (1974)

Figura 67 . *Circus or The Caribbean Orange*, Gordon Matta-Clark (1978)



Figura 68 . *Office Baroque*, Gordon Matta-Clark (1977)



Figura 69 . *Conical Intersect*, Gordon Matta-Clark (1975)

Segundo Daniela Cidade (2010), os trabalhos de Matta-Clark, particularmente a última obra Circus – The Caribbean Orange, realizada em 1978, evidenciam, além da sua preocupação com a condição urbana, um encontro entre arte e arquitetura. Para a autora, as obras do artista rompem com a prática convencional da arquitetura e revelam um processo de apropriação do vazio que traduz uma experiência espacial única propiciada pela ação dele. Assim, a relação do vazio – do hiato – proporcionada pelos cortes na edificação é traduzida como um ato de contestação tanto do construído como do abandonado.

Destacam-se, nesse panorama, a obra Tilted Arc (Nova York, 1981) de Richard Serra para a Foley Federal Plaza, as intervenções de escala monumental dos artistas Christo e Jeanne-Claude, como a série *wrapped* e a instalação Big Air Package (Gasometer Oberhausen, 2010-2013), a obra Zeppelins Swarm (obra exposta na 53^a edição, a Bienal de Arte de Veneza, 2009) de Hector Zamora e os diversos projetos da “Unilever Series”¹²² que ocuparam a Turbine Hall da Tate Modern entre 2000 e 2012, com destaque para a escultura *Marsyas* de Anish Kapoor (2002-2003) e a intervenção *Shibboleth* de Doris Salcedo (2007-2008), ressaltando a conexão do âmbito intervencionista entre a arte contemporânea e os projetos estudados. Conforme complementa Wouter Davidts (2007, p. 79-80, tradução da autora):

Não obstante seu caráter único, a *Unilever Series* é sintomática de uma recente tendência internacional. Como uma das maiores comissões do mundo da arte, acontecendo indiscutivelmente no maior espaço expositivo do mundo, e destinado a um grupo de artistas contemporâneos amplamente aclamados, não está, no entanto, sozinha em seu contexto. Nos últimos anos, o mundo testemunhou o lançamento de comissões encomendas cada vez maiores para espaços cada vez mais amplos, resultando em obras colossais, do Guggenheim Bilbao ao Dia:Beacon em Nova York e ao Gasometer em Oberhausen. Em 2007, a cidade de Paris anunciou uma nova comissão anual para a nave central do Grand Palais, apropriadamente intitulada *Monumenta*.¹²³

Os exemplos citados – muitas vezes trabalhos efêmeros – possibilitam a experimentação de espaços existentes, assim como o questionamento das possibilidades de vivência da própria cidade. Refletem, por sua vez, inquietações acerca do uso e da identidade dos espaços públicos, percebida desde as propostas midiáticas da *Instant City* (Archigram, 1968-1970). Essa problematização do existente como objeto de intervenção e experimentação – demonstrada de forma representativa no campo da arte – reflete diretamente o posicionamento da arquitetura frente aos desafios de sobreposição e reconfiguração do lugar, e especialmente à obra de Herzog & de Meuron, utilizada como estudo de caso internacional no trabalho.

¹²² The *Unilever Series* refere-se a uma série anual de exposições realizadas entre 2000 e 2012 com o patrocínio da Unilever, na qual o artista era convidado para realizar uma obra especialmente para o espaço da Turbine Hall na Tate Modern.

¹²³ Citação original: “*Notwithstanding its unique character, ‘The Unilever Series’ is symptomatic of a recent international trend. As one of the largest art commissions in the artworld, taking place in arguably the largest museum space in the world, and given to a group of widely acclaimed contemporary artists, it is nevertheless not alone in its genre. In recent years, the world has witnessed the launch of ever-larger art commissions for increasingly vast spaces, resulting in all the more colossal artworks, from the Guggenheim Bilbao to Dia:Beacon in New York and the Gasometer in Oberhausen. In 2007, the city of Paris announced a new yearly commission for the central nave of the Grand Palais, appropriately entitled ‘Monumenta’.*”



Figura 70 . *Instant City*, Grupo Archigram (1968-1970)

Figura 71 . *Zeppelins Swarm*, Hector Zamora (Veneza, 2009)

Figura 72 . *Tilted Arc*, Richard Serra (Nova York, 1981)

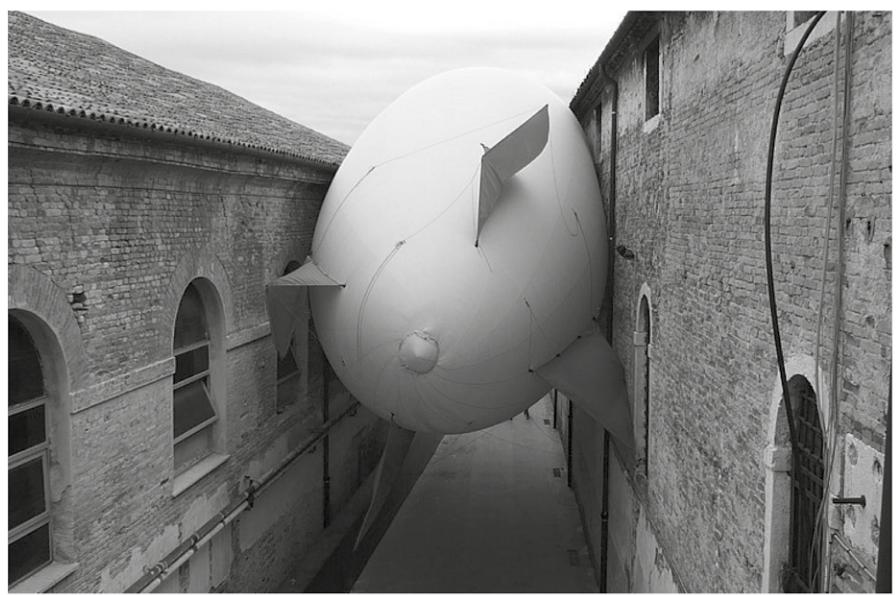






Figura 73 . Instalação 'The Weather Project', Olafur Eliasson (Turbine Hall, 2003-2004)

Herzog & de Meuron

Herzog & de Meuron (HdM) é um escritório de arquitetura estabelecido em 1978 na cidade Basileia, na Suíça. Os sócios-fundadores Jacques Herzog (1950) e Pierre de Meuron (1950) são formados pelo Instituto Federal de Tecnologia de Zurique (ETH-Zurich) (1970-1975), do qual integram o corpo docente desde 1999. Ambos atuam, desde 1994, como professores convidados na Harvard University (GSD) e são fundadores do Studio Basel, um instituto de pesquisa sobre transformações urbanas contemporâneas vinculado à ETH-Zurich, localizado em Basileia e criado pelos arquitetos Roger Diener, Jacques Herzog, Marcel Meili e Pierre de Meuron em 1999.

Atualmente, HdM conta com a participação de 5 sócios seniores (Jacques Herzog, Pierre de Meuron, Ascan Mergenthaler, Christine Binswanger e Stefan Marbach), 41 associados e cerca de 420 colaboradores na sede principal em Basileia e nos escritórios satélites em Hamburgo, Londres, Madri, Nova York e Hong Kong, dedicados a acompanhar de perto o andamento das principais obras. O escritório obteve importantes láureas pelo conjunto da obra, incluindo o prêmio Pritzker Architecture Prize¹²⁴ (EUA, 2001), o Praemium Imperiale (Japão, 2007) e a RIBA Royal Gold Medal (Reino Unido, 2007).

Contemplando uma ampla gama de projetos e escalas, desde residências ao desenho urbano, HdM soma, atualmente, 446 projetos publicados. Destacam-se os trabalhos para a empresa Ricola, como o Ricola Storage Building (Laufen, 1987), a vinícola Dominus (Napa Valley, 1999), o Laban Dance Centre (Londres, 2003), a biblioteca para a IKMZ University (Cottbus, 2004), o estádio Allianz Arena, construído para a Copa do Mundo de Futebol de 2006 (Munique, 2005), o Estádio Nacional para os Jogos Olímpicos – conhecido como Ninho de Pássaro – (Beijing, 2008), o edifício da VitraHaus da renomada fábrica de móveis Vitra (Weil am Rhein, 2010), o edifício de estacionamento e uso misto 1111 Lincoln Road (Miami, 2010) e os museus Parrish Art Museum (Watermill, 2012) e Pérez Art Museum Miami (Miami, 2013).

Os arquitetos iniciaram a carreira com pequenas obras em Basileia classificadas, conforme os próprios autores, como projetos de reconversão, redesign e renovação. Em conversa com Gerhard Mack¹²⁵, Jacques Herzog comenta que o trabalho com projetos menores de adaptação se tornou um ponto de partida para a biografia do HdM:

Na segunda metade dos anos 1970, o modernismo sofreu uma grande crise financeira [...]. Renovação era praticamente o único trabalho disponível, e isso aplicado a edifícios comuns que não tinham necessariamente uma notável importância histórica. A recessão também tinha um componente ideológico. O entusiasmo, naturalmente otimista, do modernismo começou a ruir. O modernismo considerava a história como um obstáculo para o objetivo de criar uma tradição nova, um futuro novo, uma sociedade nova. O mundo existente teve de ser superado. [...] Porém, como resultado da crise, a oportunidade de varrer tudo fora para ter uma *tabula rasa* foi questionada. Esse foi o ponto de partida para a nossa biografia. Se tivéssemos nascido 10 anos antes, teríamos sido mais profundamente influenciados por um modernismo intacto. Mas, por sua vez, essa ruptura histórica nos permitiu desenvolver nossas próprias questões (Herzog, 2011, tradução da autora).¹²⁶

¹²⁴ O Prêmio Pritzker, considerado a maior láurea internacional de arquitetura, foi criado em 1979 pela Fundação Hyatt, que pertence à família norte-americana que dá nome ao prêmio. Uma homenagem concedida anualmente a um arquiteto vivo pelo trabalho construído e suas contribuições consistentes e significativas para a humanidade e para o ambiente construído por meio da arquitetura.

¹²⁵ Conversa entre Gerhard Mack e Jaques Herzog como parte de uma série a ser incluída na publicação *Park Avenue Armory*. A entrevista foi realizada no escritório de Herzog & de Meuron em Basileia, em 17 de maio de 2011. Disponível em: <http://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/276-300/293-park-avenue-armory/FOCUS/.html>. Acesso em: 11 maio 2015.

¹²⁶ Citação original: “In the second half of the 1970s, modernism suffered a major economic crisis [...] Renovation was almost the only available work and it applied to regular buildings that were not necessarily of great historical significance. The recession had an ideological component as well. The enthusiastic, optimistic nature of modernism began to crumble.

Esse trabalho a partir do existente permeou algumas das mais importantes obras da trajetória do escritório, destacando-se os três projetos analisados neste capítulo, a Tate Modern (Londres, 1994-2000), a Fundação La-Caixa – CaixaForum (Madri, 2003-2008) e o Complexo Cultural da Luz (São Paulo, 2009 – *não finalizado*), assim como o Museum Küppersmühle (Duisburg, 1997-1999)¹²⁷ – primeira obra de intervenção em grande escala –, a Elbphilharmonie (Sede da Orquestra Filarmônica de Hamburgo (2003 – 2016) e o Park Avenue Armory Conservancy (Nova York, projeto 2006, execução 2009-2013), todos programas culturais de extraordinária abrangência pública. Conforme entrevista a Steve Rose, Jacques Herzog coloca a Tate Modern como o “projeto-chave” da trajetória do escritório:

Foi um verdadeiro salto para a maior exposição possível que você poderia ter em qualquer lugar, porque em nenhum outro lugar você conseguiria atrair tantas pessoas – o dobro do que em Nova York. Ele nos treinou, nos ajudou a entender o que a arquitetura pode fazer: ser mais do que apenas cumprir o programa e dar a estrutura física, mas usar o projeto para fazer algo mais, para criar uma nova parte da cidade, uma plataforma pública. Esse é o verdadeiro sucesso da Tate Modern (Herzog, 2012, tradução da autora).¹²⁸

Segundo Fernández-Galiano (2005, p. 13), uma das características condutoras da obra de HdM pode ser expressa pelo questionamento “regeneração ou reforma?”¹²⁹. Para o autor, o ato de regeneração se sobrepõe à reforma, uma vez que se altera radicalmente a lógica dos edifícios existentes. Tal concepção é acrescida à regeneração irradiada ao entorno envolvente e, por consequência, à cidade.

Conforme Moneo (2008, p. 368-369, tradução da autora), o trabalho dos arquitetos reflete alguns dos atributos que acompanharam o passado da arquitetura suíça, como “respeito pelo lugar, atenção à escala, rigor e cuidado com os detalhes que requer a construção”¹³⁰. Nessa perspectiva, a apropriação e a modificação do lugar se apresentam como elementos-chave para os projetos. Os autores citam, em entrevista para Philip Ursprung, o conceito de “apropriação” como incorporação do existente no processo de trabalho, atitude, por sua vez, oposta ao conceito de *tabula rasa*, que distancia o trabalho de HdM do que pode ser considerada uma abordagem modernista¹³¹.

Já em entrevista para Robin Pogreb (2011, tradução da autora), Jacques Herzog comenta sobre o direcionamento investigativo do escritório acerca do papel da arquitetura hoje: “lidar com edifícios existentes é um desafio interessante [...], é muito mais complexo: como lidar com algo que está aqui”¹³². Quando questionados sobre a decisão do que deve permanecer,

Modernism thought of history as an impediment to the goal of creating a new tradition, a new future, a new society. The existing world had to be overcome. [...] But as a result of the crisis, the advisability of sweeping everything away to have a tabula rasa was questioned. That was the point of departure for our biography. If we had been born 10 years earlier, we would have been more profoundly influenced by an intact modernism. But as it was, this historical break enabled us to develop our own issues.”

¹²⁷ O museu Küppersmühle Museum of Modern Art (MKM) é parte de um *masterplan* desenvolvido pelo arquiteto Norman Foster para a área portuária da cidade de Duisburg. A revitalização integra a rota europeia do patrimônio industrial – European Route of Industrial Heritage (ERIH) – da rota do patrimônio industrial do rio Ruhr – Ruhr Industrial Heritage Trail. O imponente edifício existente, antigo armazém, foi construído entre 1908 e 1916 e transformado em espaços de exposição para abrigar a coleção Ströher. Segundo os autores, o projeto foi desenvolvido em paralelo à Tate Modern (Londres, 1994-2000), e desde 2013 os arquitetos estão envolvidos em um projeto de ampliação para o museu.

¹²⁸ Citação original: “It was the real jump to the largest possible exposure you could have anywhere, because nowhere else would you attract as many people – twice as many as in New York. It trained us, helped us understand what architecture can do: to be more than just fulfilling the brief and giving the physical structure, but instead using the project to do something else, to create a new part of the city, a public platform. That’s the real success of the Tate Modern.”

¹²⁹ Texto de Fernández-Galiano (2005), “Materias de estilo: un diccionario” na revista *Arquitectura Viva Monografías*. Citação original: “¿regeneración o reforma?”.

¹³⁰ Citação original: “respeto por el lugar, atención a la escala, rigor y cuidado en los detalles a que la construcción obliga”.

¹³¹ “Embora isto não seja nem anti- nem pós-modernista. No máximo você poderia talvez falar de uma estratégia “after-modernist” (HdM em entrevista para Ursprung, 2002, p. 146, tradução da autora). Citação original: “Although this is neither anti- nor post-modern. At most you could perhaps speak of an after-modernist strategy”.

¹³² Citação original: “To deal with existing buildings is an interesting challenge [...] is much more complex: how to deal with something that is here.”

HdM citam a necessidade de entender o potencial representado pelo remanescente, buscando um resultado “duas vezes mais eficaz”:

Nossa escolha depende sempre do objetivo final. Se estamos convencidos de que a estrutura existente tem potencial e algo a contribuir que não poderia ser alcançado ao começar do zero, então defendemos a preservação dessa estrutura [...]. Preservar o máximo possível de um edifício original só faz sentido se ele realmente tem qualidades excepcionais, ou se a demolição não é técnica, financeira ou politicamente viável [...]. Esse tratamento do velho contra o novo não é dialético em contraste com a abordagem modernista de lidar com edifícios antigos, que é exemplificado por Scarpa e ganhou ascendência em todo o mundo. Nossa abordagem é mais próxima de Viollet-le-Duc, com uma pitada de artes marciais asiáticas¹³³ [...]. Essa tática leva a algo novo, que é, de preferência, duas vezes mais eficaz (Ursprung, 2002, p.148-49, tradução da autora).¹³⁴

Duas propostas para concursos internacionais de arquitetura, vencidos por Herzog & de Meuron, se destacam pela inovação e sensibilidade dentro do contexto de reconversão. Primeiramente, o projeto para o Espacio Goya (Zaragoza, 2005 – concurso de ideias) lida com a conexão entre dois edifícios históricos (o Museo de Zaragoza e a Escola de Artes e Ofícios) e a inserção de novos espaços no interior do museu, denominados “salas âncoras”, que recriam espaços utilizados por Goya para as criações *in situ* e possibilitam o uso para intervenções de arte contemporânea. A expansão do *Musée d'Unterlinden* (Colmar, 2009 concurso, projeto 2010 – 2015) reúne projeto urbano, arquitetônico e museográfico integrando o novo complexo a importantes edifícios históricos (claustro e capela medieval), além de um edifício *Art Nouveau* das antigas termas públicas. O projeto propõe a criação de uma nova ala e a reconfiguração de uma praça. Conforme os autores, “a remodelação da praça é uma parte importante do projeto de extensão. A intenção aqui não é impor uma intervenção arquitetônica modernista ou contemporânea, mas sim recriar parcialmente o tecido histórico original da cidade” (memória do projeto, disponível no site: herzogdemeuron.com. Acesso em: 28 maio 2016, tradução da autora)¹³⁵.

Entre os trabalhos já concluídos de renovação, estão também o bar/ restaurante Volkshaus Basel (Basileia, 2012), implantado em um edifício histórico de 1925, e o Museum der Kulturen (Basileia, 2010) – com distinção para o icônico telhado de dobras irregulares – que, conforme expõem os autores, sinaliza a intervenção no bairro medieval ao mesmo tempo que ressoa na paisagem em que está inserido (memória do projeto. Disponível em: herzogdemeuron. Acesso em: 5 ago. 2015.). Também cabe citar o projeto para a Estação Central de Polícia (Hong Kong, 2006 – 2012), um complexo murado com edifícios históricos, remanescentes da época colonial, e espaços abertos no centro comercial da Ilha de Hong Kong.

O Park Avenue Armory Conservancy (Nova York, projeto 2006, execução 2009-2013) trata de um projeto de restauro e recuperação do emblemático edifício da Guarda Nacional Americana¹³⁶ para a criação de um centro de atividades artísticas, não convencionais, que

¹³³ Comparação com estratégia proveniente das artes marciais japonesas (especificamente o Aikido): “Tome toda a energia de seu inimigo e molde-a de uma maneira inesperada”. Citação original: “Take all your enemy's energy and shape it in unexpected ways.”

¹³⁴ Citação original: “Our choice always depends on the ultimate goal. If we are convinced that the existing structure has potential and something to contribute that could not be achieved by starting from scratch, then we advocate preserving that structure [...] Preserving as much as possible of an original building only makes sense if it really does have exceptional qualities, or if demolition is not technically, financially, or politically feasible [...] This treatment of old versus new is not dialectical in contrast with the modernist approach to dealing with old buildings, which is exemplified by Scarpa and has gained ascendancy worldwide. Our approach is closer to Viollet-le-Duc, with pinch of Asian martial arts [...] This tactics lead to something new which is, ideally, twice as effective.”

¹³⁵ Citação original: “The refurbishing of the Square is an important part of the extension project. The intention here is not to impose a modernist or contemporary architectural intervention but rather, to partially recreate the city's original historic fabric.”

¹³⁶ Edifício construído por Charles W. Clinton entre 1877 e 1881 para abrigar o Sétimo Regimento da Guarda Nacional. O prédio, considerado um marco urbano para a cidade, ocupa um quarteirão e possui volume marcante em tijolo aparente, no qual se encontram 18 salas projetadas por artistas e arquitetos de destaque do final do século XIX, como Louis

permitem a experimentação dos espaços pelos artistas e público visitante. O marcante edifício neogótico, objeto de inúmeras alterações ao longo do tempo, foi exaustivamente investigado pelos arquitetos e restauradores envolvidos no projeto. A obra, por sua vez, retoma as diferentes camadas de intervenção de forma a expor a passagem do tempo e acrescenta novos elementos, a fim de viabilizar novos usos aos espaços. Foram desenvolvidos elementos específicos de iluminação e peças de mobiliário – com materiais e técnicas contemporâneas –, de forma a compor com o existente e demarcar a autoria da nova intervenção. Conforme os autores, o processo pode ser descrito como uma atualização do existente:

Consultas aos clientes, artistas, curadores e conselheiros confirmaram que todos adoraram os espaços assim como eles estavam. Eles gostavam de usar o Armory, precisamente porque os elaborados ambientes não eram cubos brancos e certamente não eram palcos perfeitos. Eles queriam trabalhar com a substância histórica. Nós estabelecemos o desafio de preparar o Armory para novas funções com uma infraestrutura atualizada, não somente preservando o sentido palpável da história, mas melhorando-o, revelando os traços físicos produzidos ao longo do tempo (memória do projeto. Disponível em: herzogdemeuron.com. Acesso em: 7 maio 2016, tradução da autora).¹³⁷

Segundo Suzanne Stephens (2012), alguns arquitetos modernos tratam o restauro de edifícios históricos como uma escavação arqueológica, expondo suas descobertas, e constata que, nesse caso, HdM introduziram um processo diferente, adicionando suas próprias intervenções como um novo *layer* à exposição – em conjunto com os diferentes extratos encontrados –, resultando em uma obra sutil e ousada. Conforme relatam os autores, o processo projetual não objetivava a reconstrução fiel nem no uso do contraste estético – realizado com a juxtaposição do antigo com algo completamente novo e diferente. Em vez disso, os arquitetos trabalharam com a premissa de que as imperfeições e marcas do tempo não são necessariamente uma falha, mas sim algo de valor estético que pode acentuar a beleza do original e reconhecer as diferentes intervenções realizadas. Dessa forma, os autores criam espaços com diferentes identidades e características, questionando e sobrepondo as variantes entre reconstrução, restauração, renovação e simulação, reinventando e remontando cada ambiente de forma única. “Isso é sobre a participação concreta e consciente com algo que vem de outra época e precisa ser atualizado, e é também sobre a superação de tabus ou preferências que tendem a extinguir a dimensão do tempo, que é definitivamente essencial para a arquitetura” (Mack, 2011, tradução da autora)¹³⁸.

A Elbphilharmonie (2003 – 2017)¹³⁹ – sede da Orquestra Filarmônica de Hamburgo – destaca-se como um dos projetos mais relevantes e polêmicos desenvolvidos pelos arquitetos. Como principal obra do plano de revitalização do waterfront de Hamburgo – novo setor da cidade denominado HafenCity (cidade portuária) –, a Elbphilharmonie se destaca tanto como referência na atuação sobre remanescentes históricos quanto como elemento icônico de restruturação urbana: um gigantesco monumento no skyline da cidade, um farol de boas-vindas à beira do rio Elba.

Comfort Tiffany, Stanford White, Herter Brothers, Pottier & Stymuse, e um *drill hall* (hangar para treinamento militar) com maiores espaços cobertos de planta livre da cidade, com 5.100m².

¹³⁷ Citação original: “Consultations with the client, artists, curators, and advisors confirmed that they all loved the spaces just as they were. They liked using the Armory precisely because its elaborate rooms were not white cubes and certainly not perfect stages. They wanted to work with the historical substance. We set ourselves the challenge of preparing the Armory for new functions with an updated infrastructure, while not only preserving its palpable sense of history, but enhancing it by revealing the physical traces produced over time.”

¹³⁸ Citação original: “This is about concrete and conscious involvement with something that comes from another age and needs to be updated, and it's also about overcoming taboos or preferences that tend to extinguish the dimension of time, which is ultimately essential to architecture.”

¹³⁹ O conturbado processo de obra e elevado custo da construção em relação ao previamente estimado colocou o projeto como foco de discussões em meio à crise econômica europeia.

As paredes do Kaispeicher A¹⁴⁰ – armazém de cacau, chá e tabaco utilizado até os anos 1990 – foram mantidas com a forma triangular da construção original em estrutura, ainda intacta, em tijolo, e marcada por aberturas pontuais.

O Kaispeicher ainda estava sendo utilizado como um armazém até o final do século passado. Essa construção sólida e pesada será agora sujeita a uma nova utilização: vai suportar a Filarmônica. [...] Nossa interesse no armazém não reside apenas no seu potencial estrutural inexplorado, mas também em sua arquitetura. A robusta, quase indiferente, arquitetura do Kaispeicher fornece uma base surpreendentemente ideal para o novo Philharmonic Hall. Parece ser parte da paisagem, mas não ainda realmente parte da cidade, que agora está se espalhando para essa área. Os armazéns portuários do século XIX adotaram o mesmo vocabulário urbano das fachadas históricas da cidade – mas não o Kaispeicher A. Apesar da escolha contextual dos tijolos como material de construção, as fachadas desse massivo e poderoso armazém são surpreendentemente radicais e abstratas (memória do projeto. Disponível em: herzogdemeuron.com. Acesso em: 14 jan. 2016, tradução da autora).¹⁴¹

A construção de uma sala de concertos sobre os remanescentes do antigo armazém à beira do rio Elba é extremamente desafiadora tecnicamente. De modo a suportar as 200 mil toneladas do Elbphilharmonie, a fundação do antigo armazém teve que ser reforçada. O programa contempla duas salas sinfônicas, a maior com capacidade para 2.150 lugares, 1 hotel e 47 apartamentos particulares, além de programas públicos, como restaurantes, estacionamento e uma praça panorâmica elevada a 37 m de altura.

Segundo os autores, o sócalo existente foi intencionalmente deixado intacto. No interior desse volume foi escavado um túnel de acesso que, com uma escada rolante, leva o visitante do nível térreo até a plataforma elevada de acesso aos demais programas. Essa praça elevada se torna o principal elemento do projeto, um nível público que gera afastamento entre o bloco maciço existente e o novo volume envidraçado. O vidro tem relação com a continuidade e o reflexo da paisagem – água, o céu e a cidade – as ondulações e o movimento propostos para a cortina de vidro permitem ventilação, criando sacadas e janelas nos apartamentos e quartos do hotel, e, de certa forma, proporcionam um controle absoluto da forma do edifício, que se coloca como um imenso cristal.

O coração da Elbphilharmonie é o Grand Hall, elemento completamente isolado do restante do edifício, a fim de garantir a performance acústica da sala de concertos¹⁴², na qual é mantido o conceito de filarmônica como um espaço onde orquestra e maestro estão localizados no centro do público. Assim, a complexa geometria dispõe a plateia em camadas que sobem verticalmente, quase como uma tenda. A forma da sala define a estrutura de todo o volume do edifício e é correspondentemente refletida na silhueta do edifício.

A tecnologia aplicada para o projeto evidencia a complexidade construtiva que, de certa forma, justifica o prazo e o custo alcançados. Bopp e Wolff (2012, p. 116) compararam a obra com a Sydney Opera House (1973) de Jørn Utzon, que foi construída em três vezes mais tempo do que o planejado e custou 14 vezes mais: “Naquela época, ao ser confrontado por

¹⁴⁰ O armazém era considerado o maior espaço de armazenamento do porto – com 19.000 m² –, e o único que possibilitava o atracamento direto de navios. O histórico do edifício passa por uma primeira construção em 1875, o Kaiserspeicher, um edifício neogótico considerado um marco para a cidade por muitos anos. Durante a Segunda Guerra Mundial, a maior parte dessa construção foi destruída e então detonada no ano de 1963, para a construção do Kaispeicher A, projeto do arquiteto Werner Kallmorgen.

¹⁴¹ Citação original: “The Kaispeicher was still in use as a warehouse until the end of the last century. This solid and weighty construction will now be put to new use: it will support the Philharmonic. [...] Our interest in the warehouse lies not only in its unexploited structural potential but also in its architecture. The robust, almost aloof architecture of the Kaispeicher provides a surprisingly ideal foundation for the new Philharmonic hall. It seems to be part of the landscape and not yet really part of the city, which is now spreading out to include the area. The harbor warehouses of the 19th century adopted the urban vocabulary of the city's historical façades – but not the Kaispeicher A. Despite the contextual choice of bricks as a building material, the façades of this massive and mighty warehouse are strikingly radical and abstract.”

¹⁴² O responsável pela acústica é Yasuhisa Toyota, considerado um dos maiores especialistas na área.



Figura 74 . *Laban Dance Center*, Herzog & de Meuron (Londres, 1997-2003). Fotografia M Spiluttini

Figura 75 . *Elbphilharmonie*, Herzog & de Meuron (Hamburgo 2003-). Fotografia Thies Rätzke

críticas públicas semelhantes, o arquiteto Jörn Utzon argumentou, de maneira autoconfiante: ‘Custos e tempo de construção? Quem questionaria a Catedral de Chartres sobre isso hoje em dia? Levou mais de cem anos para ser construída’”.

A nova filarmônica projeta-se como um complexo multifuncional e um potencial ícone arquitetônico. Seu valor está tanto no programa proposto como no modelo de intervenção sobre o existente, e a relação com a história do porto e da própria cidade, ou seja, com a “alma portuária” de Hamburgo.

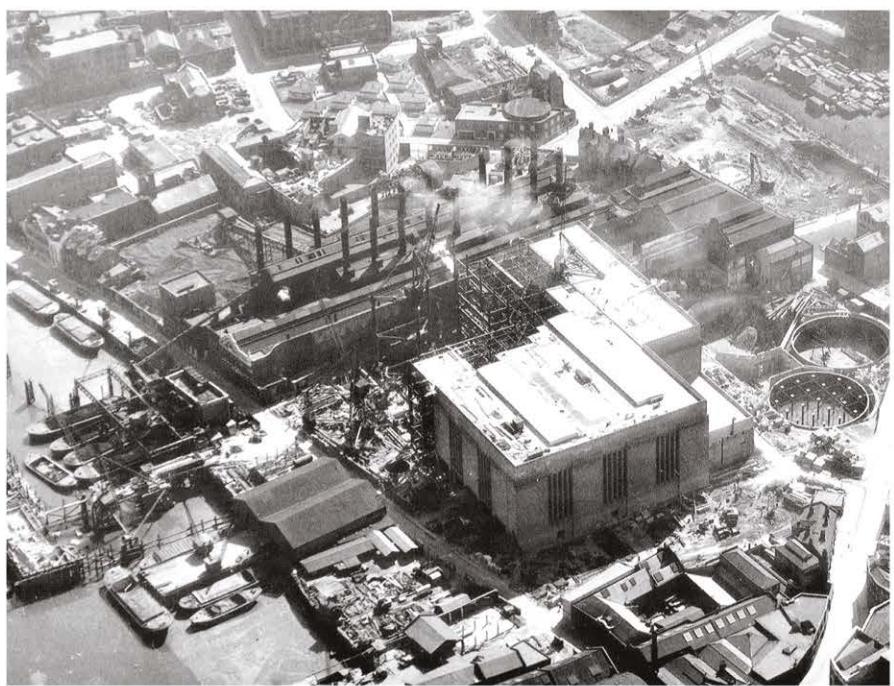


Figura 76 . Foto aérea da *Bankside Power Station* durante a construção (1951)



Figura 77 . Fotografia do exterior da *Bankside Power Station* antes da reconversão / @Courtauld Institute of Art

4.1 Tate Modern

É estimulante para nós lidar com as estruturas existentes, porque as restrições inerentes exigem um tipo muito diferente de energia criativa. No futuro, essa será uma questão cada vez mais importante. Você não pode sempre começar do zero. Nós pensamos que este é o desafio da *Tate Modern* como um híbrido entre tradição, Art Deco e super modernismo: é um edifício contemporâneo, um edifício para todos, um edifício do século XXI (memória do projeto. Disponível em: herzogdemeuron.com. Acesso em: 14 jun. 2016, tradução da autora).¹⁴³

A icônica galeria de arte moderna Tate Modern¹⁴⁴ apresenta-se como uma das referências fundamentais para estudo considerando tanto a reconversão de uso do edifício existente como a regeneração urbana decorrida em seu entorno. Conforme Rowan Moore e Raymund Ryan (2000), a Tate foi a primeira instituição de porte internacional a investir na adaptação de uma estrutura existente e de uso industrial. Seu pioneirismo e sua escala monumental resultaram no reconhecimento dela como uma das principais obras arquitetônicas contemporâneas. Considerada um marco na transformação de uma área central degradada da cidade de Londres, a Tate Modern é, atualmente, um dos museus mais visitados do Reino Unido¹⁴⁵ – com 5,5 milhões de visitantes por ano¹⁴⁶ – e um importante espaço público para a cidade.

O edifício existente – uma antiga estação de energia – é uma parte importante da história da cidade e palco das transformações ocorridas desde o auge da industrialização até o abandono da área na década de 1980. A Bankside Power Station foi projetada por Sir Giles Gilbert Scott, importante arquiteto inglês, também responsável pelos projetos da Catedral de Liverpool, da Battersea Power Station e da ponte de Waterloo, além das populares cabines telefônicas londrinhas. O projeto da antiga estação de energia de Bankside data de 1947 e foi construído em duas etapas, com conclusão em 1963.

A chaminé central, com altura de 99 metros, foi intencionalmente construída menor do que o Domo da Catedral de Saint Paul, com 114 metros, uma diferença que não diminui o impacto do edifício na paisagem. A estação elétrica era referida como uma “catedral industrial”¹⁴⁷, expressão que remete à imponência do edifício frente à Cathedral de Saint Paul e a algumas características marcantes do edifício, como grandes janelas em fita verticais – cathedral windows – e duas chaminés propostas no primeiro projeto da estação, que, conforme Kamari (2011), podem ser atribuídas à experiência de Giles Gilbert Scott na construção de igrejas. Para HdM, a intervenção é capaz de retomar o caráter público de uma catedral: “como uma catedral, Bankside agora se tornou um lugar público acessível a todas as pessoas nesta cidade” (memória do projeto. Disponível em: herzogdemeuron.com. Acesso em: 19 nov. 2015, tradução da autora)¹⁴⁸.

¹⁴³ Citação original: “It is exciting for us to deal with existing structures because the attendant constraints demand a very different kind of creative energy. In the future this will be an increasingly important issue. You cannot always start from scratch. We think this is the challenge of the Tate Modern as a hybrid of tradition, Art Deco and super modernism: it is a contemporary building, a building for everybody, a building of the 21st century.”

¹⁴⁴ O edifício foi concebido como uma extensão da galeria de arte Tate Britain, fundada originalmente com o nome de The National Gallery of British Art em Millbank. Atualmente o grupo Tate possui quatro galerias: Tate Britain (1897), Tate Liverpool (1988), Tate St Ives (1993) e Tate Modern (2000).

¹⁴⁵ Conforme “Top 100 Art Museum Attendance”, publicada no jornal *The Art Newspaper*, em 2014.

¹⁴⁶ Conforme *Achievements of the year 2012-2013* (Disponível em: <http://www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/2012-13-year-success-and-worldwide-development-tate>). Acesso em: 7 maio 2015). Para Hyslop (2012), os curadores e projetistas não poderiam ter antecipado o quanto popular o museu se tornaria no imaginário da população: concebido para atender 2 milhões de visitantes anualmente, o museu ultrapassou os 5 milhões nos primeiros 5 anos, superando as projeções mais otimistas.

¹⁴⁷ Citação original: “industrial cathedral”, do texto “Archive Journeys: Tate History: Buildings: Tate Modern: The architecture”, do site oficial da Tate (Disponível em: www2.tate.org.uk/archivejourneys/historyhtml/bld_mod_architecture.htm). Acesso em: 9 mar. 2015).

¹⁴⁸ Citação original: “Like the cathedral, Bankside has now become a public site accessible to all of the people in this city.”

A estação gerou eletricidade entre 1952 e 1981 e foi fechada devido ao aumento do preço do petróleo e às políticas de melhoria da qualidade do ar – principalmente na área central da cidade. Por aproximadamente 13 anos, a estação permaneceu desativada e abandonada, correndo risco de ser demolida. O grande potencial da área e, consequentemente, o fato de ter se tornado objeto de especulação imobiliária estiveram vinculados à sua localização privilegiada – na margem sul de Londres junto ao rio Tâmisa – assim como à proximidade, à acessibilidade e às vistas privilegiadas do centro de Londres e Westminster.

A Bankside Power Station foi adquirida pela Tate em 1994. Entretanto, conforme relatado no *Archive Journeys: Tate History*, o processo de escolha do local para a nova galeria compreende um capítulo surpreendente da história da Tate Modern. Na época, os idealizadores consideraram, além da estação em Bankside, outras áreas de Londres, como South Bank, Effra e Greenwich Reach, de forma a expandir o raio de abrangência da galeria. Bankside destacou-se por oferecer uma “abordagem inusitada”, propondo trabalhar com um edifício que, mesmo controverso, sempre marcou a paisagem da cidade. Segundo arquivos da Tate, os idealizados já pressupunham o potencial de transformação do entorno: “Bankside oferece oportunidade para uma abordagem inusitada por utilizar um edifício existente com potencial para expansão, e contará com o apoio de muitas quadras para conter um landmark” (site do Tate Archive, 2003, tradução da autora)¹⁴⁹.

Cabe salientar a contemporaneidade desse processo com a expansão de outra importante instituição de arte, a Fundação Solomon R. Guggenheim, que na mesma época iniciava a construção do emblemático museu Guggenheim Bilbao, inaugurado em 1997. A relevância de ambas as obras compreende tanto a iconicidade do edifício como objeto arquitetônico quanto o processo de regeneração alavancada em seus entornos. Conforme Almeida (2012), a construção de edifícios icônicos é um fenômeno que atingiu dimensão global, a partir dos anos 1990, como estratégia para atrair investimentos e fomentar o turismo e a dinâmica urbana.

A escolha da estação considerou o potencial do edifício existente como invólucro para receber o programa proposto e sua localização privilegiada¹⁵⁰ – como lugar eminentemente urbano. Segundo Jacques Herzog, “a escolha de Bankside foi praticamente um ato de urbanismo para o qual nós, como arquitetos, não contribuímos em nada” (Moore; Ryan, 2000, p. 37, tradução da autora)¹⁵¹. As dimensões monumentais da estação – em um primeiro momento consideradas “absurdamente grandes”¹⁵² – possuíam, entretanto, a metragem quadrada equivalente à Tate Gallery, em Millbank. Dessa forma, a escala aparentemente assustadora se mostrava adequada para a concepção dos espaços expositivos.

O envelope em alvenaria de tijolo – com grandes vãos proporcionados por uma estrutura metálica – estava dividido em três setores paralelos: a Boiler House, junto à fachada do rio; a Turbine Hall, salão que abrigava as quatro turbinas da estação; e a Switch House¹⁵³. Os amplos espaços asseguravam a viabilidade da alteração de programa almejada pela Tate e, consequentemente, uma gama de possibilidades quanto às propostas de intervenção, o que levou, assim, à organização de um concurso internacional de arquitetura.

Em 1994, o concurso foi lançado. Dos 148 participantes na primeira etapa da competição, foram selecionadas seis propostas: David Chipperfield Architects, OMA/Rem Koolhaas, Renzo Piano Building Workshop, Tadao Ando Architect and Associates, Herzog & de Meuron e Rafael Moneo, sendo anunciado, em 1995, o escritório Herzog & de Meuron como primeiro colocado.

¹⁴⁹ Citação original: “*Bankside offers an opportunity for an unconventional approach by utilizing an existing building and has potential for expansion and will have support from many quarters for retaining a landmark.*”

¹⁵⁰ A Tate oferece um serviço de catamarã que possibilita o acesso entre as galerias Tate Britain e Tate Modern – o percurso de barco tem duração de 40 minutos passando pela área central de Londres, segundo informações disponíveis em seu site.

¹⁵¹ Citação original: “*The choice of Bankside was almost an act of urbanism to which we as architects didn't contribute anything.*”

¹⁵² Citação original: “*impossibly large*”, extraída do texto “Archive Journeys: Tate History: Buildings: Tate Modern: Site Selection”, do site oficial da Tate (Disponível em: http://www2.tate.org.uk/archivejourneys/historyhtml/bld_mod_site.htm). Acesso em: 12 mar. 2015).

¹⁵³ A Switch House não foi utilizada na primeira etapa do projeto e continuou a abrigar uma subestação de energia elétrica. A subestação foi modernizada e compactada, permitindo a ampliação da Tate Modern.

O júri destacou na proposta o respeito ao desenho original do edifício e a intervenção sutil e dignificante. Conforme colocado por Kamari (2011), o então desconhecido escritório suíço interpretou o respeito e a afeição dos britânicos no sentido da tradição, propondo, assim, a reinvenção do existente. Conforme HdM, em entrevista, a “Tate Modern não tem nada a ver com a antiga central elétrica; é um museu inteiramente novo. Não estávamos interessados na alvenaria como um meio de rastrear a história, mas muito mais em descobrir de que maneira poderíamos qualificar o novo edifício” (Ursprung, 2002, p.148-149, tradução da autora)¹⁵⁴.

O projeto¹⁵⁵ (1995-1997) foi desenvolvido aproveitando os amplos espaços para atender às demandas expositivas do acervo de arte moderna da Tate Modern, criando um edifício contemporâneo e funcional, sem diminuir a forte presença histórica do existente. O trabalho dos arquitetos é descrito como um processo de limpeza das antigas instalações industriais – repleto de máquinas enferrujadas – revelando os vazios internos demarcados pela estrutura aparente original. Conforme os autores, a estratégia foi aceitar a imponência do volume da antiga estação – como uma montanha inerte de tijolos – e potencializá-la, em vez de tentar romper ou diminuir o existente (memória do projeto. Disponível em: herzogdemeuron.com. Acesso em: 2 abr. 2016). Em entrevista, Herzog comentou:

Mesmo hoje, quando olham para o edifício, muitas pessoas pensam: “O que eles realmente fizeram?”. Porque eles não sabem que, na verdade, não havia nada lá – estava repleto de maquinários. Uma grande parte do nosso trabalho, de certo modo, consistiu em um processo de limpeza. E depois nós realmente inventamos o edifício como museu. Mas essa invenção do edifício sempre se manteve perto daquilo que estava realmente lá (Steiner, 2000, p. 40, tradução da autora).¹⁵⁶

A volumetria exterior do edifício é acrescida de um volume de coroamento: uma caixa de vidro descrita como *light beam*. Esse bloco translúcido – com dois pavimentos – estabelece uma nova proporção ao conjunto, articulando-se com a imponente torre da chaminé, o skyline da paisagem londrina. Com o fechamento em vidro jateado, o volume abriga um café/ restaurante e a sala dos membros, proporcionando espaços de contemplação com visuais para a cidade e o rio Tâmisa. A caixa de vidro, iluminada durante a noite, acentua o contraste entre as diferentes épocas e técnicas construtivas e entre os materiais utilizados de forma a demarcar a intervenção e o novo uso atribuído ao edifício.

Outra característica fundamental da proposta é a articulação entre os níveis existentes com a topografia do entorno. A estratégia foi incorporar o maciço volume à paisagem e suavizar seu impacto por meio das relações entre os diferentes níveis externos e as cotas de acesso, gerando, assim, um processo de mediação entre a cidade e o edifício estruturado pelo paisagismo. O projeto foi desenvolvido pelos próprios arquitetos em conjunto com o escritório – também suíço – Kienast Vogt+Partner Landscape Architects.

¹⁵⁴ Citação original: “*Tate Modern has nothing to do with the former power station; it is an entirely new museum. We were not interested in the brickwork as a means of tracing history, but much more in finding out to what extent it could enrich a new building.*”

¹⁵⁵ Conforme ficha técnica do projeto: Herzog & de Meuron – Suíça (arquitetura e gerenciamento), Sheppard Robson + Partners (arquitetos associados – Londres), Herzog & de Meuron, Office for design, Lumsden Design Partnership (inteiros), Ove ARUP – Inglaterra (estrutura, instalações mecânicas, elétricas, hidrossanitárias, estratégia contra incêndio, iluminação e acústica), Schal International Management Ltd. (gerenciamento da construção), Herzog & de Meuron e Kienast Vogt+Partner (paisagismo), Emmer Pfenniger (consultor de fachadas).

¹⁵⁶ Citação original: “*Even now, when they look at the building, many people think: ‘What have they actually done?’. Because they don’t know that actually there was nothing there – it was full up with machinery. A large part of our work consisted in clearing up, after a fashion. And then we actually invented the building as a museum. But this invention of the building always kept close to what was actually there.”*



Figura 78 . Interior da *Turbine Hall* em 1995. Fotografia Peter Marlow

Figura 79 . Interior da *Bankside Power Station* (1997)

Assim, as diferentes topografias paisagísticas proporcionam a aproximação do visitante de todas as quatro orientações. Na fachada oeste, o grande hall é acessível por uma larga rampa que proporciona uma continuidade com o exterior. Na entrada norte, portas foram abertas ao lado da chaminé, conectando os espaços internos com o jardim junto ao rio. Ao entrar no edifício nesse acesso, os visitantes continuam o percurso em uma plataforma¹⁵⁷, uma ponte que cruza a *Turbine Hall*, evidenciando a importância e centralidade do espaço. Dessa forma, a plataforma fará a conexão entre a margem do rio Tâmisa e os novos empreendimentos em Bankside, configurando um novo eixo urbano. Segundo constata Jacques Herzog: “nós queríamos que o envelope dessa aparência industrial exterior se conectasse com o que quer que estivesse lá dentro. O novo não deve ser alheio ao antigo, e o antigo não deve ser alheio ao novo” (disponível no site Tate Archive, 2003, tradução da autora)¹⁵⁸.

O imenso vazio da *Turbine Hall* é evidenciado. A área é mantida livre, como uma espécie de rua coberta; um espaço público e acessível. A escala colossal, com 35m de altura, proporciona um incomparável espaço de exposição para obras de grande porte¹⁵⁹. A iluminação zenital e a nova fachada da *Boiler House* contrastam com a estrutura original e os guindastes em pórtico¹⁶⁰ mantidos no espaço.

A fachada interna da *Boiler House* é marcada pela aparente grelha estrutural metálica e por blocos horizontais envidraçados – *bay windows* – que se configuraram como espaços de estar e contemplação da própria *Turbine Hall*. Esses volumes – plugados à fachada e iluminados à noite – têm proporções mais íntimas e acolhedoras, e foram pensados como áreas de descanso e repouso dos visitantes durante o percurso expositivo. Como proposta de intervenção, tais blocos assemelham-se ao volume da *light beam* e, conforme os autores, são capazes de atenuar a monumentalidade imposta pela arquitetura industrial.

Para Herzog, em entrevista a Dietmar Steiner (2000, p. 32), o espaço da *Turbine Hall* pode ser compreendido como um “imenso vazio”. Assim, esse átrio experimental é proposto como elemento capaz de articular os espaços internos e externos do edifício¹⁶¹ e acolher o visitante antes do acesso às exposições. Dessa forma, o espaço proporciona diferentes formas de aprovação tanto pelo público como pelos artistas convidados. Para Martin Gayford (2007, p. 7, tradução da autora), era

[...] um tipo completamente novo de espaço para arte: um amplo edifício pós-industrial no qual três andares de galerias foram inseridos. [...] Como um lugar para a exibição de arte, isso era praticamente inédito. A analogia mais próxima do volume puro seria uma estrutura religiosa como São Pedro, na qual Gianlorenzo Bernini inseriu alguns enormes objetos escultóricos. Mas a *Turbine Hall* é algo nu, e ainda menos relacionado à escala humana.¹⁶²

¹⁵⁷ Cabe notar que a plataforma é remanescente de uma estrutura de piso que originalmente percorria toda a extensão da *Turbine Hall*, removida pela proposta.

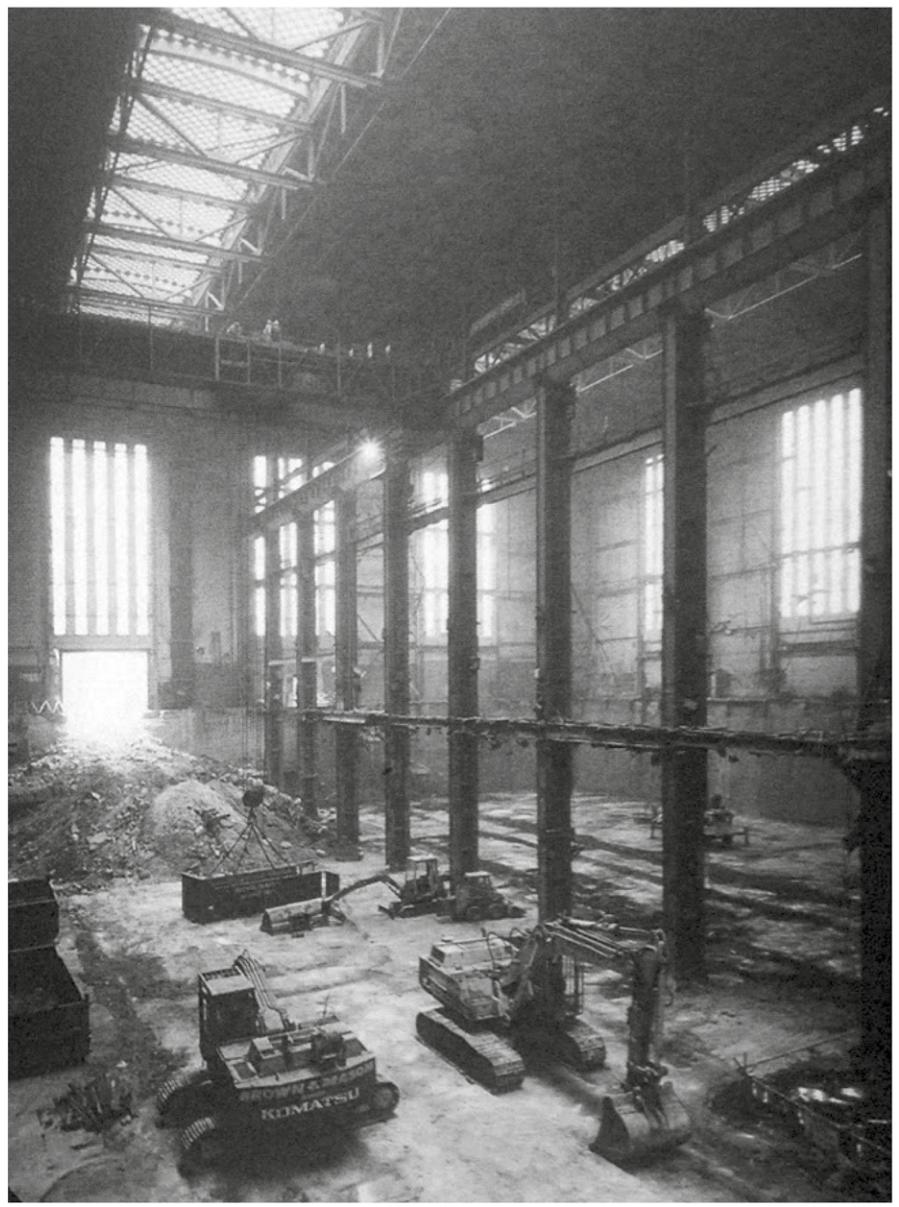
¹⁵⁸ Citação original: “We wanted the envelope of this industrial look outside to connect with whatever was inside. The new shouldn't be alien to the old and the old shouldn't be alien to the new.”

¹⁵⁹ Ver parte 4: Intervenções artísticas e “The Vast and the Void, Tate Modern's *Turbine Hall* and ‘The Unilever Series’” (Davidts, 2007).

¹⁶⁰ Os guindastes originais são utilizados durante a instalação das obras e na iluminação do espaço.

¹⁶¹ Conforme memória do projeto, “A *Turbine Hall* é a área que estabelece a ligação entre interior e exterior” (memória do projeto. Disponível em herzogdemeuron.com. Acesso em: 22 nov 2015, tradução da autora). Citação original: “*The Turbine Hall is the area that establishes the link between inside and outside.*”

¹⁶² Citação original: “an entirely new kind of art space: a vast post-industrial building into which three floors of galleries had been inserted. [...] As a place for the display of art this was almost unprecedented. The nearest analogy in sheer volume would be a religious structure such as St. Peter's, into which Gianlorenzo Bernini inserted some vast sculptural objects. But the *Turbine Hall* is barer, and still less related to the human scale.”



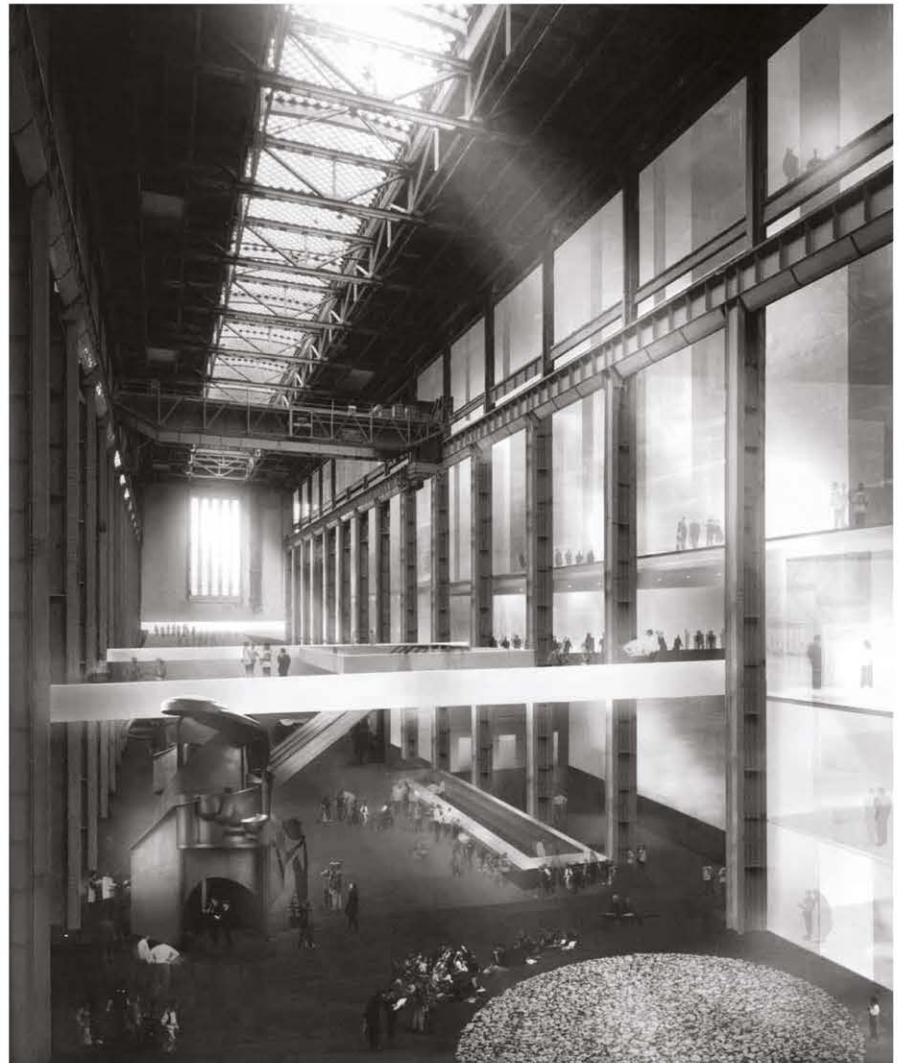


Figura 80 . Turbine Hall durante a construção

Figura 81 . Imagem ilustrativa do projeto para a *Turbine Hall*, ©Herzog & de Meuron





Figura 82 . *Turbine Hall* com a escultura *Maman* de Louise Bourgeois (2000). Fotografia M Spiluttini

Figura 83 . Jardins da *Tate Modern*. Vista externa da margem do Tâmisa. Fotografia Margherita Spiluttini

Na *Boiler House*, voltada para a margem do rio, os arquitetos distribuíram – a partir de novos elementos estruturais – os níveis de galerias expositivas e demais programas da Tate Modern como loja, cafeteria, áreas educacionais e auditório. As salas de exposição, mesmo que variadas em tamanho e proporção, são projetadas como espaços neutros. O piso em madeira escura – carvalho rústico – e as paredes e forros em gesso branco interagem com as aberturas na fachada da antiga estação. Nesses espaços, a tensão entre o edifício antigo e a intervenção é praticamente inexistente. Para Davidts (2007, p. 84, tradução da autora), “não é claro onde começa a nova arquitetura, o edifício existente, ou onde os dois se encontram; Herzog & de Meuron as fundem quase perfeitamente”¹⁶³.

Dessa forma, pode-se entender o processo de intervenção como uma série de sutilezas projetuais que lidam com o contraste entre o espaço expositivo convencional moderno e as novas possibilidades geradas pelo edifício existente. Trazem referência, assim, ao conceito de white cube (cubo branco) como modelo expositivo que compreende espaços neutros para a exposição de arte, onde a interferência da materialidade das salas é mínima. Para Costa (2009), esse é um conceito de galeria vitrine que foi adaptado de um modelo mercadológico e maximiza a estética e visibilidade do objeto exposto, causando maior impacto no público. Conforme sintetiza Brian O’Doherty (1986, p. 14, tradução da autora): “A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os sinais que interferem no fato de que é ‘arte’. O trabalho é isolado de tudo o que poderia desvirtuar da apreciação própria de si mesmo”¹⁶⁴.

A circulação entre os níveis expositivos e as diferentes salas possibilita a visualização do vazio da Turbine Hall de forma a potencializar a interação entre os espaços do museu e as diferentes exposições. Segundo Brandão (2000), a grande praça coberta atua como ponto de encontro e referência dos visitantes durante o percurso expositivo. Assim, a densidade e a fragmentação dos espaços expositivos contrapõem-se à vastidão presente na Turbine Hall, o que enfatiza o contraste de escala e temporalidade que tanto enriquece o projeto.

Desde a inauguração da *Tate Modern* no ano 2000, em conjunto com a abertura da *Millennium Bridge*¹⁶⁵, Bankside se tornou um polo artístico e cultural da cidade de Londres. Parte do sucesso alcançado se deu pela dimensão pública do museu. Segundo Moore, a *Turbine Hall* é um “enorme e gratuito” presente oferecido ao público. Para o autor, a *Tate Modern* pode ser considerada um dos poucos edifícios capazes de exemplificar uma “atitude pública”, algo que pode ser entendido como uma transição entre arquitetura moderna e contemporânea, ou seja, uma ênfase no caráter público e urbano do projeto, assim evidenciando o seu impacto urbano como um novo *landmark*¹⁶⁶ (Gayford, 2005).

A segunda etapa da intervenção (2005 – 2016), também projeto do escritório Herzog & de Meuron, retoma a discussão sobre esse importante edifício e sobre o ato de projetar a partir do existente. A proposta de verticalização da nova extensão remete às dinâmicas sofridas pelo entorno imediato, em intenso processo de revitalização urbana¹⁶⁷, que resultaram em uma transformação abrupta da área e considerável crescimento em altura. Assim, a conexão com a paisagem envolvente é intensificada com a criação de um novo marco visual – conforme os autores, “uma leitura nova, ainda simbiótica, que é distinta e única no *skyline* de Londres” (memória do projeto. Disponível em: herzogdemeuron.com. Acesso em: 30 maio 2016, tradução da autora)¹⁶⁸.

¹⁶³ Citação original: “It is not clear where the new architecture starts, where the existing building, or where the two meet; Herzog & de Meuron blend them together almost seamlessly.”

¹⁶⁴ Citação original: “The ideal gallery subtracts from the artwork all cues that interfere with the fact that it is ‘art’. The work is isolated from everything that would detract from its own evaluation of itself.”

¹⁶⁵ Primeira ponte peatonal a ser construída em Londres após cerca de cem anos. Projeto do arquiteto Norman Foster e da empresa de engenharia ARUP. A construção teve início em 1998 e foi concluída em 2000, sendo interditada pelo excesso de vibrações na estrutura. A ponte foi reaberta em 2002 como um importante elemento de conexão entre Bankside e a cidade de Londres.

¹⁶⁶ “A new landmark”: nome dado pelo diretor da instituição Sir Nicholas Serota à introdução do livro sobre os primeiros cinco anos de operação da Tate Modern. Conforme Lynch (2006, p. 88), os *landmarks* são elementos físicos que se colocam como pontos de referência para o contexto no qual estão inseridos e cujas características principais são a sua singularidade, proeminência e memorabilidade.

¹⁶⁷ Bankside é parte de um “Business Improvement District” (BID) denominado Better Bankside, que visa, por meio de parceria público-privada, prover melhorias na área e incrementar a atividade comercial.

¹⁶⁸ Citação original: “a new yet symbiotic reading that is distinct and unique along the skyline of London.”

O volume geométrico facetado (Cilento, 2012) é articulado entre as fachadas sul e oeste da antiga estação, contrapondo-se com a imponente chaminé. Os autores ressaltam a composição do conjunto como estratégia fundamental para o desenvolvimento do conceito volumétrico, ou seja, uma tentativa de integração com o edifício existente e com a paisagem londrina. A extensão propõe uma série de espaços expositivos distribuídos por meio de um percurso vertical. Tal verticalidade é enfatizada pela apropriação de três tanques circulares subterrâneos como elementos de fundação da nova estrutura e como salas expositivas. Esses antigos tanques de óleo que abasteciam a estação elétrica foram convertidos em surpreendentes e introspectivos espaços para exposição¹⁶⁹. Assim, o novo edifício dispõe de uma série de espaços de diferentes tamanhos e proporções que se articulam, simultaneamente, com espaços não convencionais, intitulado pelos autores como “As Found Spaces” (memória do projeto. Disponível em: herzogdemeuron.com. Acesso em: 10 dez. 2015).

O revestimento em tijolo, idealizado para o novo volume, tornou-se ponto de discussão sobre uma concepção consagrada de distinção entre épocas e memórias construtivas em razão do uso de materialidades contrastantes. A proposta inicial, entretanto, compreendia o uso do vidro como material predominante. Conforme os autores, a proposta escolhida é capaz de unificar o novo volume ao existente configurando uma única *Tate Modern*:

Nós não queríamos ter duas *Tate Moderns*, só queríamos uma – esta é uma das principais razões pelas quais mudamos do conceito das caixas de vidro para a proposta do revestimento em tijolos. Não só acreditávamos que tijolo nos ajudaria a criar uma única *Tate Modern*, mas é também muito mais áspero e, de alguma forma, um material mais *cool*. Você o encontra menos atualmente. Quase ninguém o utiliza mais, isso é algo que pode ser reinventado (Herzog, 2008, n. p., tradução da autora).¹⁷⁰

Segundo os autores, a escolha traduz uma desejável diferenciação em relação aos edifícios comerciais e habitacionais envidraçados do entorno, enfatizando a importância da *Tate Modern* como edifício público e cultural. Apesar da escolha do mesmo material, é evidente a demonstração de um “espírito do tempo” contemporâneo traduzido na utilização de técnicas construtivas radicalmente inovadoras e *avant-garde*. Os elementos estruturais das maciças paredes da estação agora são dissolvidos em uma pele difusa e translúcida; o tijolo é utilizado como revestimento e não mais como estrutura, numa aproximação conceitual entre materialidade, tecnologia e representatividade. Conforme citação dos autores:

Nós queríamos que os elementos da *Tate Modern*, os antigos e os novos, se expressassem como um todo, unidos, funcionando como um único organismo. Usando a mesma paleta base de elementos de tijolo e alvenaria de uma maneira radicalmente nova, criamos um plano de tijolo perfurado através do qual a luz é filtrada de dia e o edifício vai brilhar na noite. [...] a alvenaria é transformada de um material sólido e maciço a um véu que cobre o esqueleto de concreto do novo edifício (memória do projeto. Disponível em: herzogdemeuron.com. Acesso em: 11 jul. 2016, tradução da autora).¹⁷¹

¹⁶⁹ As salas expositivas – *The Tanks* – foram inauguradas em 2012.

¹⁷⁰ Citação original: “We don’t want to have two *Tate Moderns*, we only want one – which is one of the main reasons why we moved from the glass boxes scheme, to the brick clad proposal. Not only do we believe that brick helps us create one single *Tate Modern*, but it’s also much more rough and in some way, a ‘cooler’ material. You find it less today. Almost no one uses it any more, and it’s something that can be re-invented.”

¹⁷¹ Citação original: “We wanted the combined elements of *Tate Modern*, old and new, to be expressed as a whole, to have them come together and function as a single organism. Using the same base palette of bricks and brickwork in a radical new way, we created a perforated brick screen through which light filters in the day and through which the building will glow at night. [...] the brickwork is transformed from a solid and massive material to a veil that covers the concrete skeleton of the new building.”

A permeabilidade decorrente dos novos acessos propostos à Tate Modern também é o foco da proposta. Para Hyslop (2012), a extensão permite a configuração de um novo eixo urbano que possibilitará um novo percurso através do Turbine Hall – conectando o museu com a região sul de Londres e interligando Southwark com o rio Tâmisa –, proporcionando, assim, um espaço público aberto e de qualidade que enfatiza a importância urbana do edifício.

A análise conjunta dos dois projetos – o primeiro de 1994 e o segundo de 2005 – possibilita constatar uma evolução significativa da postura dos arquitetos frente às propostas de intervenção. No primeiro projeto, os desafios colocados pelo complexo programa e pela escala monumental do edifício remanescente condicionaram a proposta a uma intervenção que se baseou no processo de limpeza e reestruturação do existente para se tornar um edifício público, uma proposta tanto emblemática como sutil. No segundo projeto, percebe-se uma aproximação simbólica que complementa e subverte o existente tanto pela forma como pela materialidade. A ampliação é capaz de representar o sucesso alcançado pela Tate Modern nas últimas décadas e consolidar o complexo na paisagem londrina. Como ponto de conexão entre as duas propostas, enfatiza-se a dupla condição de equipamento cultural e de marco urbano – essencial para a análise das obras.

Essa capacidade de reinvenção do existente – por meio de uma meticulosa aproximação entre o novo e o antigo – traduz uma busca pela indistinguibilidade dos diferentes tempos e processos construtivos. A investigação dos materiais, técnicas e conceitos evidencia a complexidade de ambas as obras e a conexão com os demais projetos do escritório HdM. Os desafios do existente e, por assim dizer, da própria profissão são explorados pelos arquitetos de forma contundente e afirmam uma vontade de testar e questionar a arquitetura como instrumento de transformação.



Figura 84 . Expansão da *Tate Modern* vista da *Millennium Bridge* (2015). Fotografia Hayes Davidson



Figura 85 . Central Eléctrica de Mediodía antes da reconversão

Figura 86 . Posto de gasolina - demolido em 2004 - localizado no Paseo del Prado número 36

4.2 CaixaForum

A CaixaForum foi concebida como uma espécie de ímã urbano que atrai não só os amantes da arte, mas todos os moradores e visitantes da cidade. Além do programa cultural que irá fornecer a instituição, esse magnetismo é provocado pelo próprio edifício, cuja poderosa massa se eleva acima do plano do solo em aparente desafio às leis da gravidade, com real efeito de atração do público para seu interior (ficha do projeto na X BEAU¹⁷², 2008, tradução da autora).¹⁷³

A Fundação La Caixa¹⁷⁴ proporcionou a criação de um importante centro cultural na cidade de Madri: a CaixaForum. Com localização privilegiada na zona central da cidade – em frente ao Paseo del Prado e ao Real Jardim Botânico, e ao lado de importantes instituições culturais, como o Museu do Prado¹⁷⁵, o Museu Thyssen-Bornemisza e o Centro de Arte Reina Sofia –, a CaixaForum acrescentou uma obra contemporânea e emblemática a esse importante eixo cultural. A CaixaForum Madrid é parte de um plano urbanístico para o eixo Recoletos-Prado¹⁷⁶, uma iniciativa de grande relevância para a cidade que complementa a revitalização do entorno com projetos de Álvaro Siza e Juan Miguel Hernández de León.

Herzog & de Meuron foram convidados pela fundação La Caixa, em 2001, para conceber o centro cultural a partir do remanescente de uma antiga estação de energia, inaugurado no ano de 2008. Esse edifício industrial, desconhecido e abandonado em pleno centro de Madri, abrigava anteriormente parte da Central Eléctrica de Mediodía, responsável pelo abastecimento de energia do setor sul da cidade utilizando um sistema de caldeiras a vapor. A construção do edifício foi encomendada pelo empresário José Batlle em 1900, com projeto do arquiteto Jesús Carrasco-Muñoz y Encina e do engenheiro José María Hernández.

A tipologia industrial – configurada por duas naves paralelas – é semelhante às demais centrais elétricas construídas em Madri no final do século XIX e princípios do século XX. A construção convencional em alvenarias portantes em tijolo maciço à vista é caracterizada pela marcação do sócalo em pedra e por uma sequência de janelas e ornamentos dispostos nas quatro fachadas. O cenário industrial, entretanto, é amenizado pelas coberturas inclinadas em duas águas e oitões marcados nas empenas norte e sul do edifício que, de certa forma, articulam-se com a escala residencial do entorno.

O lote objeto da intervenção é formado pela central elétrica e por um segundo terreno no qual existia um pequeno posto de gasolina – entre a Calle Almadén e o Paseo del Prado. Segundo os autores, o posto de gasolina era uma estrutura meramente funcional que estava descontextualizada nesse importante entorno urbano. Conforme memória do projeto: “como uma vinha que nunca poderia desenvolver todo o seu potencial porque foi plantada com a uva errada, esta importante localização também não estava desenvolvendo todo o seu potencial.” (Memória do projeto. Disponível em: herzogdemeuron.com. Acesso em: 27 fev.

¹⁷² X Bienal Espanhola de Arquitetura e Urbanismo 2008. Projeto vencedor na categoria “Urbanismo y Construcción de Ciudad”. Disponível em: www.biennalesdearquitectura.es/index.php/es/proyecto?obra=10BE-10. Acesso: 10 ago 2015.

¹⁷³ Citação original: “CaixaForum se ha concebido como una suerte de imán urbano que atrae no solo a los amantes del arte, sino a todos los madrileños y a quienes visitan la ciudad. Además del programa cultural que va a ofrecer la institución, ese magnetismo lo provoca el propio edificio, cuya poderosa masa se eleva sobre el plano del suelo en aparente desafío a las leyes de la gravedad y con el efecto real de atraer al público hacia su interior.”

¹⁷⁴ “La Caixa” (Caixa d’Estalvis i Pensions) é uma importante instituição financeira espanhola. Como parte de sua “Obra Social”, cria e administra centros culturais por intermédio de sua fundação. Esses museus são denominados CaixaForum e foram instituídos nas cidades de Barcelona, Madri, Palma, Girona, Lleida e Zaragoza.

¹⁷⁵ O Museo Nacional del Prado é o mais importante museu espanhol. Seu edifício foi desenhado pelo arquiteto Juan de Villanueva, em 1785, e abriu pela primeira vez ao público em 1819. Entre 2001 e 2007, passou por obras de modernização e ampliação realizadas pelo arquiteto Rafael Moneo.

¹⁷⁶ Plano especial de intervenção no eixo Recoletos-Prado no setor leste do centro de Madri. Disponível em: www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/UrbanismoyVivienda/Urbanismo/MemoriaGestion2010/ProyeSing/2recoletosprado.pdf. Acesso em: 9 ago. 2015.

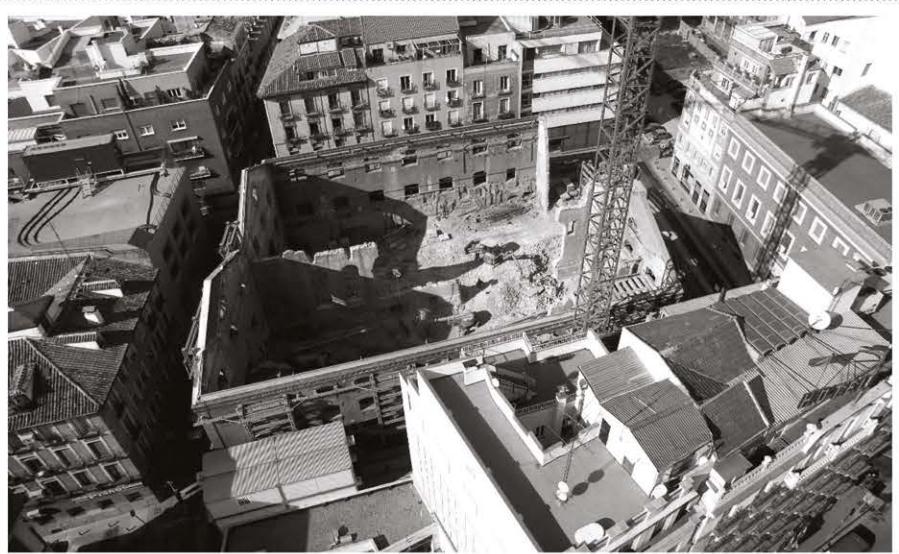


Figura 87 . Fotografias da construção. Fotografia WGG Schnetzer Puskas Ingenieure

Figura 88 . Fachada preservada durante a construção. Fotografia WGG Schnetzer Puskas Ingenieure

2016, tradução da autora)¹⁷⁷. Assim, a demolição do posto de gasolina possibilitou a configuração de uma pequena praça em rampa que encaminha o visitante à entrada do edifício. A utilização desse terreno também possibilitou relacionar a intervenção com o importante eixo urbano do Paseo del Prado e conectar visualmente a CaixaForum com o Jardim Botânico: um espaço de articulação que reaproxima o existente à cidade.

O espaço público é priorizado por meio da continuidade da praça sob o edifício existente. Com um gesto único – particular à intervenção –, os maciços muros em tijolo aparente são elevados (com a eliminação do embasamento em pedra e de um engenhoso projeto de reforço estrutural), gerando, assim, um átrio coberto de acesso ao edifício. Conforme os autores, essa operação auxiliou também na relação do edifício com as estreitas ruas e construções adjacentes, reforçando a importância e o caráter público da reconversão:

O único material da antiga estação de energia passível a utilização era a fachada em tijolos protegida pelo patrimônio. A fim de conceber e inserir novos componentes arquitetônicos do projeto da *CaixaForum*, começamos com uma operação cirúrgica, separando e removendo a base e as demais partes do edifício que não eram mais necessárias. Isso gerou uma perspectiva completamente nova e espetacular que, simultaneamente, resolveu uma série de problemas apresentados pelo local. [...] Problemas como a estreiteza das ruas vizinhas, a localização da entrada principal e a identidade arquitetônica dessa instituição de arte contemporânea puderam ser abordados e resolvidos em um único gesto urbanístico e escultural (memória do projeto. Disponível em: herzogdemeuron.com. Acesso em: 16 nov. 2015 tradução da autora).¹⁷⁸

A praça, assim, é dividida entre a área coberta pelo edifício remanescente e a esplanada em rampa – utilizada para exposição de esculturas. A empêna cega e incômoda do edifício lindeiro foi transformada com o projeto em um exuberante jardim vertical. De autoria do botânico francês Patrick Blanc, o surpreendente mosaico de 600m² conta com 24m de altura e mais de 15 mil plantas de várias espécies. O muro vivo – ligeiramente inclinado em relação à fachada do museu – incita o direcionamento dos visitantes ao acesso principal e proporciona um espaço único de ócio e contemplação ao longo do limite oeste do Paseo del Prado. O conjunto formado pelo jardim vertical, a praça seca e o volume escultórico da intervenção demonstra o potencial do projeto¹⁷⁹ como instrumento de regeneração da paisagem urbana e renovação de uma memória histórica.

A relação urbana é acentuada por um negativo deixado entre os muros remanescentes e a topografia das ruas circundantes, que avançam em aclive até quase encostar-se aos tijolos. Segundo Tran (2011), os autores realizaram uma operação delicada eliminando o embasamento do edifício e intensificando a percepção do original como uma peça escultórica: uma obra de arte. Esse vazio enfatiza o recorte desenhado no existente e acentua a sensação inusitada de levitação do volume monolítico. Novamente os arquitetos manipularam com precisão a acomodação da proposta a partir dos níveis presentes no terreno – de forma essencial para definir o complexo arranjo entre os acessos públicos e de operação inerentes a um museu –, produzindo, assim, uma nova dinâmica de percursos ao quarteirão.

¹⁷⁷ Citação original: “Like a vineyard that could never develop its full potential because it was planted with the wrong grape, this prominent location could not develop its full potential”.

¹⁷⁸ Citação original: “The only material of the old power station that we could use was the classified brick shell. In order to conceive and insert the new architectural components of the *CaixaForum* Project, we began with a surgical operation, separating and removing the base and the parts of the building no longer needed. This opened a completely novel and spectacular perspective that simultaneously solved a number of problems posed by the site. [...] Problems such as the narrowness of the surrounding streets, the placement of the main entrance, and the architectural identity of this contemporary art institution could be addressed and solved in a single urbanistic and sculptural gesture.”

¹⁷⁹ Conforme ficha técnica do projeto: Herzog & de Meuron – Suíça (arquitetura e gerenciamento), Mateu i Bausells Arquitectura (arquitetos associados – Madri), WGG Schnetzer Puskas Ingenieure (estrutura), Urculo Ingenieros (instalações mecânicas, elétricas, hidrossanitárias), Arup (iluminação), Emmer Pfenniger (consultor de fachadas), Audioscan, (acústica), Herzog & de Meuron e Patrick Blanc (jardim vertical).

O entorno imediato do CaixaForum também foi subitamente reavivado. Um lote residual ao sul do conjunto – onde anteriormente existiam transformadores elétricos anexos à central de energia – foi transformado em uma pequena praça em dois níveis, inaugurada em 2007, com projeto do escritório FRPO (Rodriguez & Oriol Arquitetura). A denominada “Plaza de las Letras” atualmente interliga a CaixaForum com o Medialab-Prado¹⁸⁰, ampliando o espaço público envolvente e enfatizando a vocação cultural do entorno. A fachada digital¹⁸¹ – uma intervenção urbana efêmera – foi instalada na fachada do Medialab-Prado antes mesmo de sua conclusão, em 2009, marcando o espaço como um lugar de encontro e experimentação.

Radicalmente oposta à intervenção efetuada na Tate Modern, o edifício remanescente é completamente esvaziado de elementos estruturais e de qualquer vestígio industrial. Os arquitetos se valeram da proteção patrimonial dirigida apenas à envolvente¹⁸², liberando completamente o espaço interno. Dessa forma, as vedações exteriores são mantidas como um sólido véu – suspenso no ar – que preserva a textura e o desenho do edifício original da central elétrica, como um símbolo da memória de um passado histórico.

O volume é apoiado em três núcleos de circulação que sustentam a arrojada intervenção estrutural. O projeto elaborado pela empresa WGG Schnetzer Puskas define um sistema capaz de recolher as cargas verticais e transmiti-las para a fundação – sem interromper a permeabilidade proposta ao pavimento térreo. Assim, os elementos estruturais, que abrem as circulações verticais, são recuados do alinhamento do volume superior. Segundo Garnica (2010), o sofisticado projeto esconde uma complexa grelha estrutural que combina elementos em estrutura metálica tridimensional e concreto armado, solidarizados aos muros existentes a a fim de sustentá-los.

A imagem monolítica do volume é enfatizada pelo fechamento das aberturas originais com os mesmos tijolos maciços. Assim, a exploração da materialidade proporciona a leitura do existente como um objeto uniforme. Em contraponto a essa homogeneidade, HdM enquadraram aberturas envaidraçadas – recortes geométricos alheios ao desenho original – que assinalam a contemporaneidade da proposta. Essas janelas emolduradas permitem visuais da praça e do entorno, integrando tanto os espaços internos como as icônicas fachadas recompostas.

O novo volume, sobreposto às paredes remanescentes, é a parte mais visível e marcante da proposta. A expressiva textura do revestimento em ferro fundido compõe com a imagem dominante e uniforme da fachada em tijolo. A tonalidade avermelhada, proveniente do processo natural de ferrugem, nesse caso, manipulado pelos arquitetos, acentua a unidade pretendida à intervenção retomando o caráter industrial. Esse anexo, moldado sobre o muro existente, concede o aspecto escultórico almejado e diálogo com o denso entorno urbano. Conforme citado por Justin McGuirk (2008, n. p., tradução da autora), a textura do metal se manifesta como um complemento táctil e vivo ao tijolo:

Há uma tensão real nesse edifício entre a sedução do tijolo e do ferro e a eliminação implacável do piso térreo. [...] Como uma homenagem à tecnologia da era industrial, uma vez instalada aqui, os arquitetos estenderam o edifício para cima em ferro fundido. Não o tratado e estável aço cortén, tão comum nos dias de hoje, mas o material antigo com pó de ferrugem [...]. Harry Gugger, o encarregado de Herzog & de Meuron em Madri, conta que eles escolheram o material como um complemento táctil e vivo para os tijolos. É o que se pode chamar de um material “real”, tão real que ele sangra após a chuva.¹⁸³

¹⁸⁰ O laboratório promovido pela prefeitura de Madri está voltado para a produção, pesquisa e difusão da cultura por meio de projetos colaborativos de experimentação e aprendizagem a partir de redes digitais. O projeto contempla também a intervenção em um edifício existente de uma antiga serraria de autoria do escritório Langarita-Navarro e inaugurado em 2013.

¹⁸¹ Sistema de *Led Action Facade*, encomendado pela comissão da Área de Artes da Câmara Municipal de Madri em 2008, a fachada foi concebida também pelo escritório Langarita-Navarro e permitiu a criação de uma mídia digital temporária.

¹⁸² Segundo Garnica (2010), o Plano Geral de Ordenação Urbana de Madrid (PGOU, 1997) estabelecia a proteção em nível ambiental das fachadas de tijolo aparente da construção, sendo necessária a submissão do projeto para a avaliação dos órgãos de patrimônio. Em outro relatório técnico constavam patologias significativas na construção.

¹⁸³ Citação original: “There is a real tension in this building between the seductiveness of the brick and iron and the ruthless removal of the ground floor. [...] As if in homage to the Industrial Age technology once housed here, the architects have extended the building upwards in cast iron. Not the treated, stable corten steel so common these days but the old stuff with the

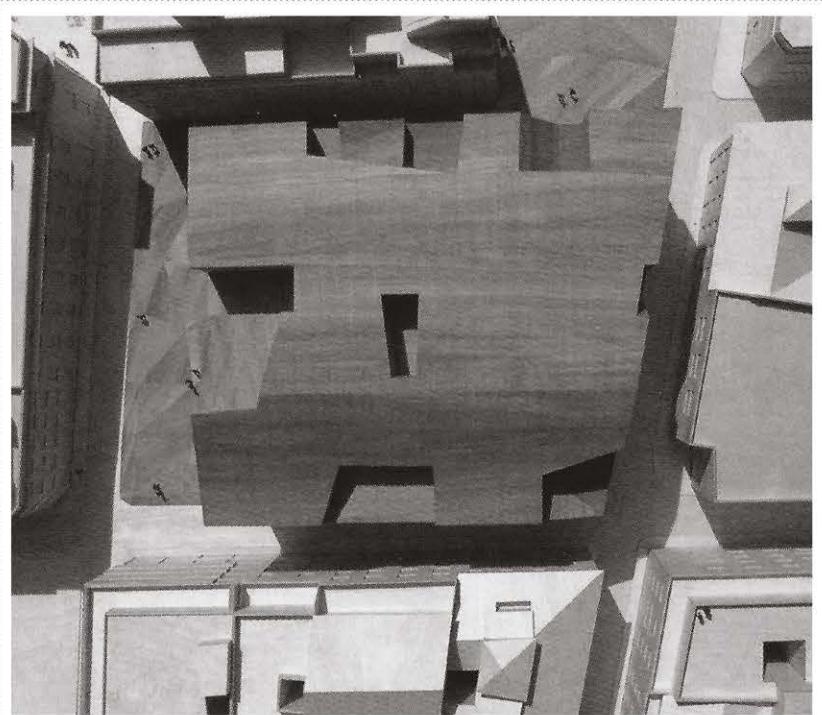


Figura 89 e 90 . Fotografias da maquete, © Herzog & de Meuron





Figura 91 . Vista da inserção com o entorno. Fotografia Iñigo Bujedo Aguirre

Figura 92 . Anexo superior. Fotografia Christian Richters

Figura 93 . Vista desde o *Paseo del Prado*. Fotografia Iñigo Bujedo-Aguirre

Figura 94 . Detalhe da fachada da *CaixaForum*

O incremento de área¹⁸⁴ – necessário à implantação do programa cultural – é viabilizado com a ocupação de dois níveis em subsolo, sob a praça seca, e do anexo superior posicionado acima do remate das empennas inclinadas. Conforme memória do projeto, “a separação da estrutura do nível do solo criou dois mundos: um abaixo (um ‘submundo’) e outro acima do solo” (memória do projeto. Disponível em: herzogdemeuron.com. Acesso em: 06 mar. 2016, tradução da autora)¹⁸⁵. No subsolo são dispostas as salas técnicas e de infraestrutura, assim como programas de maior amplitude, como reservas de acervo expositivo, auditório, salas de conferência e estacionamento. No corpo principal do edifício, foram distribuídos quatro níveis com amplas salas expositivas, áreas administrativas, restaurante e demais áreas públicas, como recepção e loja. O átrio do museu é dividido entre o primeiro nível e o pavimento térreo, reforçando a permeabilidade do museu com o espaço público. A escultórica escada é, assim, o único volume visível dando início ao percurso expositivo.

A impossibilidade de começar do zero e ter de respeitar a envolvente em tijolo, protegida como patrimônio e remanescente do início da era industrial de Madri, não foi uma desvantagem, mas nos obrigou a procurar soluções particulares, a fim de projetar um edifício único e singular (entrevista de Herzog & de Meuron, 2008, p. 157, tradução da autora)¹⁸⁶.

Para Cohn (2008), o arranjo vertical do edifício permite a experimentação, por parte dos arquitetos, de diferentes materialidades e percepções dos espaços, enfatizando a complexidade do projeto e das relações entre os períodos construtivos. A composição entre os muros remanescente e o volume de coroamento enfatiza o caráter urbano e escultórico da intervenção. Os recortes no anexo superior recompõem a proporção e a escala do edifício frente ao entorno. A altura alcançada com o acréscimo de dois pavimentos relaciona a volumetria com os edifícios lindeiros. Segundo os autores, o aspecto escultural surpreendente da silhueta da CaixaForum não é meramente um gesto formal, pois reflete a configuração dos terraços dos prédios à volta. Os pequenos pátios e sacadas podem ser acessados através do restaurante e das áreas administrativas e proporcionam iluminação aos espaços interiores devido às perfurações desenhadas na pele de vedação.

A CaixaForum é um exemplo emblemático no que se refere à interpretação singular por parte dos arquitetos de condicionantes urbanos e arquitetônicos encontrados no lugar. O edifício pouco atrativo e as estreitas ruas do entorno foram potencializados por meio de estratégias projetuais capazes de recriar e reinventar o simbolismo presente no lugar. O resultado da análise do existente possibilitou o surgimento do conceito de memória como elemento agregador entre o centro cultural e a cidade.

A força e a assertividade da CaixaForum resumem a atitude dos arquitetos de potencializar o existente. A associação entre edifício cultural e espaço público é somada à reciclagem do antigo, do decadente, de tal forma que surpreende e cativa o visitante. Destaca-se, assim, não só a integração do novo com o antigo, mas, principalmente, a associação com o entorno edificado que é acrescido de um importante equipamento cultural.

O projeto visivelmente respeita e valoriza o passado industrial – o que é demonstrado com os materiais empregados e a conservações dos muros remanescentes –, mas, ao mesmo tempo, expõe uma clara intenção de subversão do conceito de patrimônio como algo intocável. A imagem concedida à obra exemplifica um projeto contemporâneo e único que retoma conceitos importantes de interpretação e transformação do existente.

powdery rust [...]. Harry Gugger, Herzog & de Meuron's man in Madrid, says they choose the material as a tactile and lively complement to the bricks. It's what you might call a "real" material, so real that it bleeds after a rain."

¹⁸⁴ Área original de aproximadamente 2.000m² da Central Elétrica foi expandida para 10.000m².

¹⁸⁵ Citação original: “*the separation of the structure from the ground level creates two worlds: one below (the “underworld”) and the other above the ground.*”

¹⁸⁶ Reportagem “Centro social y cultural. CaixaForum en Madrid”, na Revista *On Diseño*, n. 292, de 2008, p. 157. Citação original: “*El hecho de no poder partir de cero y tener que respetar la envolvente de ladrillo, protegida como patrimonio y reminiscente de la temprana era industrial de Madrid, no ha sido un hándicap, sino que nos ha obligado a buscar soluciones singulares para proyectar así un edificio único y singular.*”



Figura 95 . Vista desde a Calle de Almadén. Fotografia Duccio Malagamba



Figura 96 . Implantação demonstrando a conexão com o entorno: cinturão de espaços culturais e verdes

Figura 97 . Vista do terreno de projeto em 2011. Fotografia Katia Kuwabara

4.3 Complexo Cultural da Luz

[...] acreditamos que o elemento mais importante na arquitetura é encontrar seu potencial. Potenciais na arquitetura para fazer mais do que apenas um edifício, para fazer mais do que apenas cumprir o programa dado pelo cliente, mas para revelar potenciais inesperados que são, de fato, resultantes da criatividade do arquiteto em descobrir nichos e áreas e possibilidades [...] de oferecer algo para a sociedade em geral, para a comunidade, para a humanidade (Herzog, 2013, tradução da autora).¹⁸⁷

O Complexo Cultural da Luz (CCL) – como último estudo de caso – coloca-se como um projeto que contempla questões distintas, porém coincidentes aos demais projetos estudados, principalmente no que se refere ao impacto urbano e social da proposta e sua inserção como “equipamentos-âncora de alta cultura” para área central de São Paulo (Carvalho, 2009, p. 138). Distinta, por sua vez, por não se tratar de um projeto realizado a partir de um remanescente físico. Nesse caso, a proposta lida com um contexto existente específico que sobrepõe questões relacionadas à interação com importantes exemplares do patrimônio histórico da área central da cidade de São Paulo, como a Estação Júlio Prestes¹⁸⁸ – onde, desde 1999, está localizada a sede da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e a sala de concertos Sala São Paulo –, a Pinacoteca do Estado e o Parque da Luz e Estação da Luz, assim como aspectos desafiadores de uma realidade de abandono e degradação da maior cidade da América do Sul.

O projeto, idealizado pelo então secretário estadual de cultura João Sayad¹⁸⁹, iniciou em 2008, com o anúncio da proposta de criação de um Teatro de Dança no quarteirão em frente à Sala São Paulo e à praça Júlio Prestes para sediar a São Paulo Companhia de Dança¹⁹⁰. O primeiro passo para a concepção do projeto foi a contratação da Theatre Project Consultants (TPC), empresa especialista em consultoria de teatros que coordenou a concepção do programa de necessidades para o complexo, assim como auxiliou na seleção e na escolha dos arquitetos que conduziram o projeto. A seleção – com base na qualificação por notória especialização – definiu o escritório de Herzog & De Meuron entre nomes como Norman Foster, Rem Koolhaas e Cesar Pelli.

¹⁸⁷ Citação original: “[...] we believe it is the most important element for architecture is to find its potentials, the potentials of architecture to do more than just a building, to do more than just fulfill the program of the client, but to reveal unexpected potentials that are indeed due to the creativity of the architect to find out niches and areas and possibilities [...] to offer something to the society at large, for the community, for the humanity.”

¹⁸⁸ Estação do sistema de transporte ferroviário pela Estrada de Ferro Sorocabana que está em operação desde 1872. O monumental edifício da atual estação foi projetado por Cristiano Stockler das Neves entre 1925 e 1938. Em 1951, teve seu nome alterado para Estação Júlio Prestes. O local onde anteriormente estava projetado um jardim foi transformado numa moderna sala de concertos – a Sala São Paulo –, e demais dependências em escola de música e sede da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Atualmente a estação abriga também a Secretaria de Cultura do Estado. Mais informações em Wisnik, G. et al. (2001).

¹⁸⁹ Secretário Estadual de Cultura de São Paulo durante o governo de José Serra (2007-2010).

¹⁹⁰ A São Paulo Companhia de Dança (SPCD) foi criada em janeiro de 2008 pelo Governo do Estado de São Paulo. Atualmente, a sede da Companhia está localizada na Oficina Cultural Oswald de Andrade – antiga Escola de Pharmácia, Odontologia e Obstetrícia de São Paulo –, no bairro vizinho do Bom Retiro.

HdM coordenaram uma equipe interdisciplinar – com projetistas e consultores de acústica, instalações, estrutura, fundações, fachada e paisagismo¹⁹¹ – que desenvolveu, entre 2009 e 2012, a etapa de Estudo Preliminar e Projeto Básico¹⁹².

No decorrer do processo, o programa foi desenvolvido e ampliado, alocando, além da São Paulo Companhia de Dança, a Escola de Música Tom Jobim¹⁹³. Ambas as instituições – consolidadas como importantes entidades culturais – seriam ancoradas e valorizadas pela presença de três salas para espetáculos: um teatro principal com capacidade para 1.750 pessoas, um teatro experimental e flexível com 400 lugares e uma Sala de Recitais para 500 espectadores. Assim, a partir da formatação do novo programa, o nome do projeto foi alterado de Teatro de Dança para Complexo Cultural da Luz, evidenciando a combinação de múltiplos programas culturais e, principalmente, visando a uma concepção de uso e ocupação com diversificação de público e amplo horário de funcionamento. A atenção dos arquitetos e consultores para essa sobreposição de programas – oposta às edificações monofuncionais implantadas nos demais edifícios institucionais do entorno – foi valorizada no decorrer do processo de projeto¹⁹⁴ como forma de incentivar a revitalização da área, provendo fluxo de alunos e artistas ao longo de todo o dia a fim de complementar o público designado aos espetáculos de teatros.

A complexidade do programa proposto e a amplitude do terreno, com aproximadamente 18.000 m², apontavam para o desenvolvimento de um projeto grandioso e icônico. Em situação oposta à enfrentada na Praça das Artes, na qual o projeto se acomoda aos lotes residuais, o CCL ocupa um extenso quarteirão, a Quadra 49, entre a rua Alameda Barão de Piracicaba, a Av. Duque de Caxias, a Praça Júlio Prestes, a Alameda Dino Bueno e a rua Helvetia, no bairro Campos Elísios. Entretanto, as duas obras trabalham com um programa de necessidades similar; um em escala municipal, outro em escala estadual.

O local, entretanto, apresenta uma condição ambígua entre o potencial como “maior distrito cultural na América Latina” e a situação de degradação do entorno, conhecido como “cracolândia”¹⁹⁵. A proposta dos arquitetos, além do próprio edifício, compreende a criação de um “cinturão urbano de cultura e espaços verdes”, que integraria o Complexo Cultural da Luz com instituições próximas, como a Sala São Paulo, a Pinacoteca do Estado, a Estação Pinacoteca, o Museu da Língua Portuguesa e o Museu de Arte Sacra. O potencial de conexão se dá por meio da articulação entre os espaços verdes existentes – o Jardim da Luz, a Praça Júlio Prestes, a Praça Princesa Isabel e a Praça Coronel Fernando Prestes –, possibilitando um percurso que interliga as importantes instituições e incentiva a circulação peatonal, provendo, consequentemente, a reativação da área como espaço público.

A análise urbana conduzida pelos arquitetos demonstra a particularidade desse núcleo, envolto em áreas verdes, em contraponto aos demais “centros” consolidados na cidade, como a região da Sé, a Avenida Paulista e a Marginal Pinheiros, aproximando-se do conceito pre-

¹⁹¹ Conforme ficha técnica do projeto: Herzog & de Meuron – Suíça (arquitetura e gerenciamento), Theatre Project Consultants – Inglaterra (programa e equipamentos teatrais/cenotecnia), ARUP – Inglaterra (estrutura, instalações mecânicas, elétricas, hidrossanitárias, estratégia contra incêndio, iluminação e sustentabilidade), Müller-BBM International GmbH – Alemanha (acústica, som, vídeo e áudio e Engenharia de Fachada), Petit Comite – Espanha (Sinalização). Equipe local: José Luiz Canal (consultoria e gerenciamento dos consultores brasileiros), Bernardes & Jacobsen Arquitetura (arquitetura) Isabel Duprat (Arquitetura Paisagística), Contag Engenharia (fundações), Favale Engenharia (estrutura), L&M Engenharia (instalações), GET – Gestão de Energia Térmica (climatização), GPIC – Gabinete de Projetos (consultoria de instalações), Arq. Aideli Brunelli Arq. Ciomara Ciccone (Consultoras em licenciamento), Paulo Duarte Consultores (fachada), Harmonia Acústica (acústica), Fleury Consultores (segurança), Empro Engenharia (elevadores).

¹⁹² A seguinte etapa seria o processo de licitação da empresa construtora que também será responsável pelo desenvolvimento do projeto executivo – o processo foi interrompido pelo então governador Geraldo Alckmin, em 2014.

¹⁹³ A Escola de Música do Estado de São Paulo Tom Jobim (EMESP Tom Jobim) é uma escola especializada na formação dos futuros profissionais da música erudita e popular. Também é responsável pela gestão dos Grupos Jovens – Orquestra Jovem do Estado, Banda Sinfônica Jovem do Estado, Coral Jovem do Estado e Orquestra Jovem Tom Jobim. Atualmente, está localizada em um antigo hotel no bairro da Luz, muito próximo ao terreno no novo complexo, e atende mais de 2 mil alunos (mais informações em: emesp.org.br).

¹⁹⁴ O extenso programa de necessidades foi revisto em março de 2011 e reduzido em 30%, resultando em uma área total aproximada de 70.000m². A estratégia dos arquitetos buscou manter a combinação e diversidade dos programas. Conforme o então secretário de Cultura Andrea Matarazzo, “Ele nasceu, cresceu e voltou à sua origem” (Molina, 2012, n.p.).

¹⁹⁵ A região é atualmente conhecida como parte da “cracolândia” (nome derivado do uso de crack), onde se desenvolveu intensamente o tráfico e uso de drogas ilícitas. A situação é agravada pela ocorrência de violência e prostituição, afastando turistas e residentes da área.

sente no Parque Ibirapuera. O projeto também contempla a análise das conexões urbanas existentes e previstas na área com a expansão e reestruturação das linhas de metrô e planos de requalificação urbana como a operação Nova Luz¹⁹⁶ – que faz limite com o complexo junto à Av. Duque de Caxias.

A condição atual do entorno e do próprio terreno de projeto evidencia as transformações ocorridas e a importância da região enquanto documento das diversas etapas vivenciadas pela cidade. O passado áureo do bairro dos Campos Elíseos¹⁹⁷, primeiro a ser planejado, e bairros adjacentes – Bom Retiro, Santa Cecília e Santa Ifigênia – é demonstrado pelos monumentais edifícios públicos construídos no final do século XIX e início do século XX e pela presença de históricos casarões remanescentes¹⁹⁸. As edificações tombadas representam um conjunto significativo do período de formação e revelam a importância da região – desde sua urbanização até a década de 1930 – e demonstram também a adaptação ao rápido processo de urbanização de São Paulo, que gerou o abandono das antigas mansões.

A Quadra 49 apresenta uma condição particular no cenário do bairro. Na década de 1960, foi implantada a estação rodoviária central de São Paulo¹⁹⁹, que operou até 1982, fato que gerou uma profunda transformação da área. Nos anos 1990, a estação foi vendida a um grupo de empresários que transformaram o local em um shopping popular com o nome de Fashion Center Luz. Em 2007, o local foi desapropriado pelo Governo do Estado, por meio do Decreto nº 52.555/07, visando à implantação do complexo cultural. Os demais imóveis da quadra também foram desapropriados, e a demolição iniciou em 2010. O projeto também contempla a desapropriação dos lotes da quadra adjacente (Quadra 48), configurando uma ligação – através do próprio complexo – entre a Estação Júlio Prestes e a Praça Princesa Isabel.

Além do complexo histórico do terreno, o projeto lidou com condicionantes importantes relativas à presença da Estação Júlio Prestes. As correspondências de alinhamento e escala definidas pelo CONDEPHAAT²⁰⁰ – em relação ao volume da estação – determinaram a horizontalidade do projeto. Essa horizontalidade, por sua vez, integra-se com a imponente torre do relógio da edificação histórica e a evidencia como marco vertical dominante na paisagem da área central.

As demais diretrizes urbanísticas²⁰¹ conduziram à adequação do extenso programa ao quarteirão que conta com dois níveis em subsolo – com áreas técnicas e estacionamento para 850 veículos – e seis níveis superiores distribuídos em lajes intercaladas.

A habilidade dos arquitetos em responder ao contexto local, assim como ao extenso e variado programa, traduz-se no conceito unificador da proposta: as faixas programáticas. Essa

¹⁹⁶ O Projeto Urbanístico Nova Luz foi criado pela prefeitura de São Paulo em 2005 e suspenso em 2013 pelo prefeito Fernando Haddad. O projeto previa um conjunto de diretrizes urbanísticas que privilegiavam a qualificação espaço público e a densificação, a fim de incentivar a regeneração da área.

¹⁹⁷ Conforme Carvalho (2009), o bairro dos Campos Elíseos se originou de um loteamento de antigas chácaras, sendo o primeiro bairro planejado da cidade de São Paulo. Obra dos engenheiros Frederico Glette e Victor Nothmann, no final do século XIX, o bairro previa um espaço urbano para a aristocracia cafeeira paulistana.

¹⁹⁸ Alguns exemplares tombados pelo patrimônio estadual, como o Palácio dos Campos Elíseos (residência do cafeicultor Elias Antonio Pacheco e Chaves, projetado, em 1899, pelo arquiteto alemão Matheus Haüssler), a Residência Dino Bueno e os Casarões da Alameda Cleveland (construídos em 1890, atualmente abriga o Museu da Energia).

¹⁹⁹ O Terminal Rodoviário da Luz, em funcionamento entre 1961 e 1982, foi um dos principais pontos de entrada em São Paulo e recebeu milhares de migrantes que, muitas vezes sem destino, permaneciam no entorno da estação, contribuindo para a degradação da área. Conforme Nascimento (2013, n.p.): “a chegada repentina de pessoas de outras regiões afugentou os moradores mais antigos. [...] Por outro lado, inúmeras residências agora desocupadas foram transformadas em pequenos e médios hotéis, muitos deles de baixa qualidade, o que diminuiu consideravelmente o padrão de vida do entorno da nova rodoviária, iniciando um processo de deterioração da região que até hoje não foi revertido”.

²⁰⁰ Conforme Ata nº 1.509 do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico, de 2009, o CONDEPHAAT forneceu diretrizes específicas para o lançamento do projeto, como um gabarito para o conjunto em 25m de altura – correspondente à altura do edifício tombado da Estação Júlio Prestes – e a isenção do recuo frontal de 10m no alinhamento da Av. Duque de Caxias, devendo ser preservadas as visuais preponderantes da torre da Estação Júlio Prestes no eixo dessa avenida.

²⁰¹ Referência ao enquadramento do projeto na Operação Urbana Centro, um conjunto de diretrizes urbanísticas que abrange a região central de São Paulo e que visa à requalificação urbana buscando investimentos na região por meio de estímulos e benefícios para a construção de habitações, hotéis, reabilitações e edifícios destinados a programas culturais ou voltados para a educação e para o lazer (Lei nº 12.349, de 6 de junho de 1999). Conforme Sayegh (2013), o projeto utilizou as diretrizes de dispensa de recuos frontal, fundos e lateral, uma vez que seu potencial construtivo estava dentro do padrão da região.

concepção de estratificação do programa em *layers* está relacionada com obras recentes dos arquitetos – como a *VitraHaus* (Weil am Rhein, 2010), o *Actelion Business Center* (Allschwil, 2010) e o *1111 Lincoln Road* (Miami, 2010) –, propondo uma estratégia projetual que não condiciona o projeto a uma forma fechada e estática, o que possibilita diferentes interfaces entre os espaços internos e externos.

Dessa forma, uma trama de lâminas horizontais intercaladas e sobrepostas acomoda os blocos de cada programa conformando o volume único e vazado do complexo. Essas lâminas são apropriadas como elementos de circulação – espaços abertos – que enfatizam a conexão visual entre os diferentes programas e ressaltam o caráter público da proposta. O conceito permite a integração entre os espaços internos e externos – praças e paisagem envolvente – e a permeabilidade do próprio programa, permitindo a visibilidade entre as diversas atividades e públicos. Conforme os autores, “estas faixas largas e lineares são como ruas de uma cidade proporcionando intercâmbios dinâmicos e diversos entre os espaços de espetáculo, foyers, escolas, salas de ensaio, escritórios e oficinas” (memória do projeto. Disponível em: herzogdemeuron.com. Acesso em: 11 dez 2015). Como estratégia conceitual, o espaço aberto permeia os volumes construídos, tornando-se o elemento unificador e potencializador do conjunto.

O paisagismo se dá como elemento integrador do complexo. Conforme Jacques Herzog, a natureza exercia um papel importante na arquitetura moderna paulista, uma arquitetura de formas marcantes, na qual, mesmo assim, a força da natureza prevalecia: “a natureza parece dominar tudo mais, em vez da forma” (transcrições de trechos da palestra de Jacques Herzog no Arq. Futuro, 2011, tradução da autora)²⁰². Assim, o projeto é permeado pelas visuais da vegetação proposta no pavimento térreo, evidenciadas pela abundante iluminação natural e os reflexos proporcionados pelos espelhos d’água e pelas superfícies espelhadas dos volumes.

Para Thiago Bernardes (*apud* Grunow, 2012, p. 80), o projeto pode ser interpretado como uma “visão estrangeira de um parque tropical, verde, transparente e vazado, habitado ainda pelas escolas, conjunto de teatros e facilidades do centro cultural”. Como um autêntico parque, a proposta é criar uma combinação de usos capaz de atrair e acolher visitantes não apenas para os programas, mas como um espaço de lazer e cultura que incentive a regeneração da área.

Essa estratégia é evidenciada pela permeabilidade compreendida pelos diversos acessos dispostos no perímetro do pavimento térreo e, principalmente, pela grande rampa de entrada que conecta o nível térreo diretamente ao foyer principal. A rampa conecta as duas praças circundantes – existente e proposta –, um “forte gesto convidativo”. Como uma aproximação ao projeto da *Tate Modern* quanto à articulação dos percursos, o coração do complexo é exatamente o espaço de cruzamento entre diferentes níveis e programas.

Denominado pelos projetistas como *spider*, esse ponto de encontro interliga os *foyers* públicos do Teatro da Dança e do Teatro Experimental com os elementos de circulação vertical e com o acesso principal à Escola de Música, configurando uma praça elevada pública. Os volumes principais dos três teatros se posicionam de forma icônica e singular no conjunto. Os principais programas – Companhia de Dança e Escola de Música – se intercalam em lajes sobrepostas, permeando as áreas públicas que gradualmente reduzem de importância – desde o pavimento térreo até as áreas técnicas na cobertura.

Por fim, cabe ressaltar a importância do projeto como experimentação arquitetônica formal e social. No que se refere à inserção no existente, o CCL conduz uma aproximação ao contexto local buscando interligar a paisagem urbana por meio do verde como elemento estruturador e vigorante. Entretanto, a integração social e a regeneração da região almejada pelo complexo deverão ser os maiores legados de Herzog & de Meuron ao cenário paulistano e brasileiro.

²⁰² Citação original: “nature seems to dominate everything else rather than form”.



Figura 98 . Imagem aérea do projeto, ©Herzog & de Meuron

Figura 99 . Vista aérea noturna do projeto, ©Herzog & de Meuron

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A linguagem da beleza é a linguagem de uma realidade atemporal [...]. Criar objetos belos é ligar o tempo e eternidade (Harries, 1982, p. 59-63).²⁰³

A intervenção, como competência inerente ao projeto, sempre esteve presente no campo de atuação do profissional da arquitetura. Este trabalho, por sua vez, investiga condições específicas de imprecisão e ambiguidade – encontradas em situações de degradação e abandono – como oportunidades únicas no que se refere à capacidade de interpretação do existente e de proposição do autor. Assim, o espaço em desuso pode ser analisado como ponto de partida para a requalificação e revitalização das cidades, com a combinação de elementos do passado e do presente como princípio de conformação do lugar.

A tentativa de apresentar tanto um panorama de obras como um estudo de projetos específicos busca demonstrar a abrangência e a importância do tema no campo da arquitetura, além de estabelecer uma vinculação pertinente entre teoria e prática projetual. Entender os conceitos vinculados à transformação das cidades e ao posicionamento de diferentes autores garante uma aproximação à complexidade do debate em oposição à especificidade disciplinar com a qual é usualmente tratado o campo da intervenção no construído.

Os projetos analisados demonstram a sobreposição de diferentes épocas e diferentes arquiteturas, exemplificando questionamentos acerca do entendimento de preservação – “quais seriam os critérios adotados para conservar uns edifícios e derrubar outros?” (Montaner, 1990, p. 16, tradução da autora)²⁰⁴ – e da própria evolução das cidades – “até que ponto a destruição é necessária para a criação?” (Woods, 2012, n.p., tradução da autora)²⁰⁵. Desta forma, o dilema entre resgate e *continuum* histórico se coloca como proposição de análise da relevância das obras.

Conforme Diez (2013), as iniciativas, públicas ou privadas, relacionadas à intervenção no patrimônio se tornaram uma fonte segura de sentido e legitimação – um atestado de authenticidade – capaz de validar a obra e todos os envolvidos em sua realização. Por sua vez, a pesquisa constata que o resultado obtido pelos projetos analisados não está estritamente ligado à qualidade formal da preexistência ou ao seu estado de conservação, mas sim a um potencial projetual – como base e premissa de projeto – para a requalificação do existente e do entorno.

Ao mesmo tempo, identifica-se o edifício remanescente como um ícone *ready-made*²⁰⁶, sendo sua relevância automaticamente transferida ao resultado final. O objeto emblemático – estagnado pelo período de abandono – carrega consigo uma carga de valor histórico e cultural que é indissociável do êxito auferido ao projeto de intervenção. Entende-se, por sua vez, que a preservação literal e restrita do patrimônio não pode ser assumida como artifício para a revitalização de áreas degradadas ou para uma imposta alusão à permanência de refúgios da memória. Torna-se evidente a necessidade de projetos abrangentes e interdisciplinares capazes de fomentar políticas públicas e investimentos de âmbito urbano a fim de proporcionar a incorporação do existente à cidade e a manutenção da força simbólica do antigo.

²⁰³ Citação original: “*The language of beauty is the language of a timeless reality [...] To create a beautiful object is to link time and eternity*”.

²⁰⁴ Questionamento de Josep María Montaner (1990), publicado na revista *Geometria*, intitulado “El Modelo Barcelona”, sobre os planos de renovação da cidade de Barcelona quanto à preservação do patrimônio industrial. Citação original: “*¿Cuales serían los criterios adoptados para conservar unos edificios y derribar otros?*”.

²⁰⁵ Citação original: “*To what extent is destruction necessary for creation?*”.

²⁰⁶ *Ready-made*, na tradução para o português, significa “algo encontrado pronto”. A expressão é conhecida no campo das artes pelo trabalho do artista Marcel Duchamp, que realiza uma crítica radical ao sistema da arte expondo objetos utilitários sem nenhum valor estético como obras de arte.

Conforme observa Catafesta (2012, p. 123), “para que se possa intervir sobre estas áreas, é necessário conhecê-las”. Logo, o âmbito do estudo proposto por este livro indica caminhos e enfoques a serem aprofundados e, principalmente, propõe-se a contribuir com a compreensão do projeto de intervenção como um campo fundamental da atuação profissional, profundamente relacionado com a história e a teoria da disciplina. Conforme Eneida de Almeida (2009), as discussões atuais do tema tendem a uma conciliação entre restauro e intervenção, fenômeno que, segundo a autora, ocorre a partir dos anos 1960, com a ampliação do conjunto constituído como bem apto à preservação, validando a pesquisa como um estudo pertinente das atuais relações entre patrimônio e prática arquitetônica.

Em suma, a dissertação busca contribuir para o desenvolvimento da pesquisa do tema por meio de uma perspectiva particular que evidencia um conjunto de intenções que relacionam projeto, lugar e cidade.

Assim, a intervenção como projeto de âmbito e importância pública – e com impacto no desenvolvimento do entorno e das cidades – é um ponto de aproximação entre as obras brasileiras analisadas – representadas por três projetos do Brasil Arquitetura – e as obras internacionais de Herzog & de Meuron. Cada obra se apresenta em uma realidade própria e específica determinada, de forma particular, pela presença dos remanescentes e pela aprovação destes como elementos fundamentais na concepção arquitetônica.

Os projetos do Brasil Arquitetura se destacam pela continuidade do trabalho de Lina Bo Bardi, não só pela atuação em obras intervencionistas, mas principalmente pela ênfase em conexões entre a arquitetura e os aspectos culturais do lugar. Além de contribuir para a continuidade dessa ligação com o patrimônio – constante na história da arquitetura brasileira –, a trajetória de Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci é conduzida por uma leitura universal da arquitetura como expressão da técnica construtiva – evidenciando os materiais e métodos –, assim como uma forte proposição de diálogo com o existente.

As três obras analisadas – Museu do Pão, Praça das Artes e Centro de Interpretação do Pampa – diferenciam-se em escala e contexto, mas aproximam-se quanto à conformação de equipamentos públicos e culturais. Os projetos já inaugurados – Museu do Pão e Praça das Artes – evidenciam a adequação ao contexto e à paisagem do entorno, aprimorando as relações entre a cidade e os remanescentes históricos. O Centro de Interpretação do Pampa, por sua vez, destaca a preexistência como um monumento isolado na paisagem, mantendo, assim, sua importância e memorabilidade. A preservação da preexistência como marco simbólico – identificada nas propostas – ressalta a busca por uma integração ao lugar, sua paisagem e sua cultura.

A obra de Herzog & de Meuron, no entanto, se destaca pela capacidade de se reinventar constantemente (Massad; Yeste, 2005), atribuindo a cada projeto a investigação de diferentes métodos construtivos, materiais e formas em todas as escalas do projeto. Os autores cultivaram, ao longo de sua trajetória, o interesse pelo tema da intervenção que – somado aos demais desafios projetuais inerentes à prática – propicia experiências icônicas de manejo do construído. Para Wang (2000), os arquitetos utilizam-se da matéria construída para expressar um conceito; no caso das intervenções, apropriam-se da matéria remanescente para agregar e ressaltar essa força conceitual. Assim, a potencialização máxima do existente é, de fato, a proposição que acompanha o trabalho do HdM como exercício de sua capacidade de surpreender a cada cenário.

A manipulação do contexto preexistente é evidente nas obras selecionadas – Tate Modern, CaixaForum e Complexo Cultural da Luz – como meio de expressão de uma forte intenção arquitetônica e um forte gesto projetual que envolve os projetos. Como linha comum – a implantação acertada – garante uma gradual e sensível recuperação do entorno. No caso do Complexo Cultural da Luz, é essa a principal expectativa relacionada ao projeto. Quanto à Tate Modern, sua conclusão gera expectativa do desfecho de um dos mais emblemáticos projetos de intervenção já realizados.

Os estudos de caso, de forma geral, relacionam-se com a trajetória projetual de ambos os escritórios e demonstram uma evolução das concepções de intervenção e do diálogo estabe-

lecidio com as preexistências. Contudo, identifica-se nos projetos uma síntese arquitetônica que atribui maior notabilidade às obras, tanto no âmbito nacional como no internacional, exemplificando, assim, uma positiva relação com a presença dos remanescentes como condicionantes de projeto, presença que agrega complexidades e significados muitas vezes não alcançados nos projetos desenvolvidos a partir de uma suposta maior liberdade demonstrada pela *tabula rasa*.

Cabe salientar, nesse sentido, a habilidade dos arquitetos em unir a representatividade histórica a uma arquitetura autoral, gerando resultados de grande relevância e expressão. A singularidade representada pelas obras dos escritórios estudados – assim como pelos panoramas propostos – demonstra uma correspondência a concepções projetuais primordiais, como a interpretação do sítio como elemento de projeto, a preservação do existente como permanência da memória e a reconstrução do lugar como espaço público capaz de relacionar arquitetura e cidade.

A alteração de uso atribuída aos edifícios – em todas as situações analisadas – busca recompor lacunas urbanas estudadas na primeira parte do trabalho. As propostas também afirmam a permeabilidade estabelecida com o entorno como estratégia essencial para a re-aproximação da preexistência à cidade. Destacam-se, assim, a Praça das Artes e a CaixaForum como concepções capazes de gerar espaços públicos – nesses casos, por meio de praças sob o próprio edifício remanescente – e potencializar a conexão com o entorno. Dessa forma, a interação estabelecida pelo projeto entre o sítio – ora obsoleto – e o remanescente histórico possibilita a incorporação do edifício ao contexto, gerando uma heterogeneidade que favorece a concepção de lugar: ambiente público, vivo e urbano. Nesse sentido, entende-se o papel crucial do arquiteto na leitura da “vocação” do lugar.²⁰⁷

Nos exemplares contemplados na pesquisa, torna-se evidente e intencional a fusão entre preexistência e nova arquitetura, contrapondo conceitos retrógrados como reversibilidade e distinguibilidade, muitas vezes difundidos como premissas intervencionistas consensuais.

Colocado por Solà-Morales como uma “operação analógica”²⁰⁸, (Nesbitt, 2006, p. 259) – o processo de projeto passa a dispor de estratégias que se aproximam da analogia ou mimesis²⁰⁹ em relação ao existente. Para Nesbitt (2006, p. 253), Solà-Morales define “operação analógica” como uma comparação que admite a presença conjunta da diferença e da repetição. Conforme citação do autor: “diferença e repetição passaram a ser simultaneamente observadas a partir da manipulação controlada das relações entre similaridade e diversidade, como convém a toda operação analógica” (Nesbitt, 2006, p. 259).

Assim, identifica-se nas obras analisadas uma aproximação entre os tempos construtivos, em que a leitura simultânea do antigo e do novo – assim como das marcas do tempo – é demonstrada de forma sutil e complexa e não estritamente por meio de um contraste literal que, por sua vez, dá ênfase a rupturas e descompassos inerentes ao processo evolutivo das cidades. Conforme resume Solà-Morales (2006, p. 258), “o predomínio da categoria do contraste como princípio estético fundamental nos problemas de intervenção já e coisa do passado”.

O contraponto entre materialidades, formas e combinações abordado nos projetos pode ser entendido como uma busca de unidade e coerência da obra como conjunto. O respeito à matéria original se traduz na valorização da memória dos edifícios. A madeira ripada presente no Museu do Pão – marcada nas formas utilizadas para a execução do concreto aparente – remete à madeira que dá forma ao antigo moinho, conduzindo a uma unidade compositiva.

No caso da ampliação da Tate Modern, a fachada em tijolo passa a configurar uma superfície contínua ao edifício existente, ao mesmo tempo que expressa um caráter radicalmente novo à proposta. O tijolo, assim, enuncia a evolução de tecnologias empregadas na construção, além de expressar estratégias projetuais condizentes com a sua época.

²⁰⁷ Referência à citação de Norberg-Schulz (1980, p. 23) no capítulo 2: “O ato fundamental da arquitetura é compreender a vocação do lugar”.

²⁰⁸ Ver também no capítulo 2 a referência à “arquitetura analógica” de Aldo Rossi.

²⁰⁹ “Mimesis” ou “mímese” é um termo da filosofia grega que expressa a relação entre arte e questões referentes à cópia, imitação, representação, indicação, sugestão, equivalência e semelhança. Conforme Gagnébin (1993), a tradução por “imitação” empobrece muito o sentido da palavra, uma vez que os clássicos pensam sempre a arte como uma figuração enraizada na mimesis, na representação, ou, melhor, na “apresentação” da beleza do mundo.



Figura 100 . Henrique Oliveira. Intervenção em Porto Alegre durante a 7^a Bienal de Artes do Mercosul, 2009

Da mesma forma, identifica-se no Centro de Interpretação do Pampa a manutenção do estado de ruína como identidade estética única que harmoniza com a textura dos novos muros em concreto aparente. Na CaixaForum, acrescenta-se a rugosidade do metal enferrujado ao tijolo original, unificando o conjunto por meio das semelhanças de coloração e alinhamento. Já na Praça das Artes, a composição com o contexto conturbado é traduzida na unidade da intervenção que se mescla aos edifícios existentes. No Complexo Cultural da Luz, por sua vez, identifica-se uma aproximação a partir da correspondência volumétrica e da continuidade da paisagem natural como elemento vital.

Os exemplos reiteram a proposta de similaridade que busca a leitura do projeto como um todo. Desse modo, constata-se a sobreposição de diferentes manifestações do construído que se equilibram e se equiparam em importância e valor. Surge um projeto anacrônico inseparável de seu contexto, de suas origens e da narrativa da história da cidade. Esse princípio enfatiza a vinculação das obras com as dinâmicas do entorno, tendo em consideração as futuras transformações incentivadas nas áreas adjacentes. Afirma-se, então, a importância da integração entre memória e crescimento urbano como meio de seguimento do processo efetivo de construção das cidades.

Solà-Morales identifica, nesse enquadramento, uma “nova e mais complexa relação entre sensibilidade contemporânea e arquitetura do passado” (Nesbitt, 2006, p. 258). Tal relação é conduzida por uma percepção contraditória de nostalgia e estranhamento – *uncanny* – proporcionada unicamente pela vivência dos espaços abandonados. Demonstra-se, assim, a saturação como fonte de identificação e pertencimento traduzida pelo apreço estético da ruína, do inacabado, do imperfeito como parte de uma paisagem urbana.

Oportuno considerar que este trabalho não pretende indicar procedimentos ou critérios técnicos para avaliação dos projetos, e sim distinguir a formulação de estratégias referentes ao processo que envolve a concepção de projetos icônicos, além de ressaltar a importância da discussão sobre o papel da arquitetura como ferramenta fundamental de atuação no patrimônio construído.

Assinala-se, como reflexão final deste trabalho, o exercício da intervenção como um instrumento essencial para o ensino e a prática projetual, ressaltando a ação crítica do arquiteto como atitude capaz de alterar a condição existente – suscitando uma transformação inevitável – que, por sua vez, resgata aspectos da história e da memória do lugar. Uma memória tanto individual como coletiva.

Assim, conclui-se que, da mesma forma que a intervenção é entendida como parte do problema arquitetônico, a preexistência é colocada como parte fundamental das premissas de projeto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁBALOS, Iñaki; HERREROS, Juan. Una nueva naturalidad (7 micromanifiestos). *Revista 2G, Ábalos & Herreros*, Barcelona, n. 22, p. 20-24, 2002.
- ÁBALOS, Iñaki; HERREROS, Juan. Áreas de Impunidad. In: GAUSA, M. et al. *Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada: ciudad y tecnología en la sociedad de la información*. Barcelona: Actar, 2000.
- ABREU, Silvio Belmonte. *Porto Alegre como cidade ideal: planos e projetos urbanos para Porto Alegre*. 2006. Tese (Doutorado) – PROPAR/UFRGS, Porto Alegre, 2006.
- ALMEIDA, Eneida de. A memória e a dimensão pública do espaço. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO (ENANPARQ), 3., 2014, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo, 2014.
- ALMEIDA, Eneida de. *O “construir no construído” na produção contemporânea: relações entre teoria e prática*. 2009. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- ALMEIDA, Eneida de; BOGÉA, Marta. Esquecer para preservar. *Arquitextos, Vitruvius*, São Paulo, ano 08, n. 091.02, dez. 2007. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.091/181>. Acesso em: 15 jan. 2015.
- ALMEIDA, João Francisco Gallo de. *Edifícios icônicos e lugares urbanos*. 2012. Dissertação (Mestrado) – PROPAR/UFRGS, Porto Alegre, 2012.
- ARCHIVE JOURNEYS: Tate History. Tate Modern – Online resources. *Tate Archive*, [2015]. Disponível em: http://www2.tate.org.uk/archivejourneys/historyhtml/bld_mod_architecture.htm. Acesso em: 03 mar. 2015.
- ATTLEE, James. Towards anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier. *Tate Papers*, 2007. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/attlee.htm>. Acesso em: 18 maio 2015.
- AZIMZADEH, M.; BJUR, H. The urban palimpsest: the interplay between historical generated layers in the urban spatial system and urban life. In: INTERNATIONAL SPACE SYNTAX SYMPOSIUM, 6., 2007, Istanbul. *Anais [...]*. Istanbul: Istanbul Technical University Faculty of Architecture, 2007.
- BARBINI, Flavio; RAMALHETE, Filipa. A praça: intervenções contemporâneas em espaços de património. *urbe, Rev. Bras. Gest. Urbana*, 2012.
- BARDI, Lina Bo. *Contribuição propedeutica ao ensino da teoria da arquitetura*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2002. Livro publicado pela primeira vez em 1957.
- BARDI, Lina Bo. Uma aula de arquitetura. *Revista Projeto Design*, n. 149, p. 60-62, jan./fev. 1992.
- BAUER, Letícia. *O Arquiteto e o Zelador: patrimônio cultural, história e memória* – São Miguel das Missões (1937-1950). 200. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- BERRÍOS-NEGRÓN, Luis Rafael. Entrevista com Juan Herrero: "Arquitectura: Hoy más que nunca". *Entorno Mag, Puerto Rico, July Issue*, 2009. Disponível em: http://www.luisberriosnegron.org/LBN+Herreros_Draft_F.pdf. Acesso em: 20 jan. 2015.
- BERTHO, Beatriz Carra. Conversa com Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz. A trajetória do Brasil Arquitetura. *Entrevista, Vitruvius*, São Paulo, ano 12, n. 045.01, jan. 2011. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/12.045/3725>. Acesso em: 12 jun. 2015.
- BIERRENBACH, Ana Carolina. Lina Bo Bardi: tempo, história e restauro. *Revista CPC*, São Paulo, n. 3. 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15595>. Acesso em: 20 mar. 2015.
- BIERRENBACH, Ana Carolina. Os Restauros de Lina Bo Bardi: Inspirações para a Preservação da Arquitetura do Movimento Moderno. In: DOCOMOMO BRASIL, 5., 2003, São Carlos. *Anais eletrônicos*. São Carlos: DOCOMOMO, 2003. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%205%20pdfs/012R.pdf>. Acesso em: 05 jan. 2015.
- BLUME, Roni. Explorando os recursos estratégicos do terroir para a vitivinicultura brasileira. 2008. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Centro de Estudos e Pesquisas em Agronegócios, Programa de Pós-Graduação em Agronegócios, Porto Alegre, 2008.
- BOPP, Judith; WOLFF, Kaya Alice de. A Elphilharmonie em discussão: vozes críticas desde Hamburgo. Um breve insight sobre o atual debate local. *Risco: revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo*, São Paulo, 2012.
- BORDE, Andréa de Lacerda Pessoa. Percorrendo os vazios urbanos. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL (ANPUR), 10., 2003, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: ANPUR, 2003.
- BOSCH, I. La Intervención en el Patrimonio: un problema arquitectónico. In: MÁS LLORENS, Vicente et al. *Las Herramientas del Arquitecto*. Valencia: Ediciones Generales de la Construcción, 2003.
- BRANDÃO, Zeca. Tate Modern: fábrica de cultura. *Arquitextos, Vitruvius*, São Paulo, ano 01, n. 007.05, dez. 2000. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/945>. Acesso em: 27 fev. 2015.
- BRASIL. *Lei Federal nº 8.666, de 21 de junho de 1993*. Regulamenta o art. 37, inciso XXI, da Constituição Federal, institui normas para licitações e contratos da Administração Pública e dá outras providências. Brasília, DF: Diário Oficial, 1993. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L8666cons.htm. Acesso em: 23 maio 2015.

- BRITTO, Fernanda. Lançamento do livro: Praça das Artes. *ArchDaily Brasil*, 16 maio 2013. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/102344/lancamento-do-livro-praca-das-artes>. Acesso em: 16 jan. 2015.
- BRONSTEIN, L. A crise do urbanismo contextualista. In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, 8., nov. 2004, Niterói. *Anais* [...]. Niterói: EAU-UFF, 2004.
- BROWN, H. Aimée. The Gatekeeper's Lodge: Architectural Palimpsest. *The Gatekeepers Lodge*, 18 maio 2011. Disponível em: <http://thegatekeeperslodge.blogspot.com.br/2011/05/architectural-palimpsest.html>. Acesso em: 23 maio 2015.
- BRU, Edward. Vacío. In: GAUSA, M. et al. *Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada: ciudad y tecnología en la sociedad de la información*. Barcelona: Actar, 2000.
- BRU, Eduard. El Vacío Urbano. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n. 183, 1989.
- BUCHANAN, Peter. De perfil comedido: Galería Tate de Arte Moderno, Londres/A Restrained Profile: Tate Gallery of Modern Art, London Jacques Herzog & Pierre de Meuron. *Revista Arquitectura Viva AV Monografias*, Madri, n. 71: MUSEOS DE ARTE, 1998.
- BUSQUETS, Joan. Nuevos fenómenos urbanos y nuevo tipo de proyecto urbanístico. In: CONGRÉS UIA, 1996, Barcelona. *Anais* [...]. Barcelona: Barcelona 96; Centre de Cultura Contemporánea de Barcelona, 1996.
- BUSQUETS, Joan. Retro-fitting the city: Theory and Practice. In: PATRIMÓNIO NATURAL E CULTURAL: CONSTRUÇÃO E SUSTENTABILIDADE, 18 out. 2010, Lisboa. *Anais* [...]. Lisboa: GECORPA, ICOMOS, Quercus, 2010. Disponível em: <http://documents.mx/documents/joan-busquets-retro-fitting-the-city-theory-and-practice.html>. Acesso em: 22 mar. 2015.
- CABRAL, Claudia Pianta Costa. Arquitetura, arte, espaço público: o projeto como reconstrução do lugar. *Arqtexto*, n. 8, 2006.
- CAMBRIDGE DICTIONARY. Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/>. Acesso em: 04 jun. 2015.
- CAMERLENGHI, Nicola M. Terroir and Architecture. In: MARTIN-MCAULIFFE, Samantha L. *At Table: Dialogues on Food and Architecture*. London: Bloomsbury, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/7435669/Terroir_and_Architecture. Acesso: 3 mar. 2015.
- CARRILHO, Marcos José. A Transparência do Museu das Missões. *Arquitextos, Vitruvius*, São Paulo, ano 07, n. 076.06, set. 2006. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.076/322>. Acesso em: jan. 2015.
- CARTUM, Marcos et al. A Praça das Artes. In: NOSEK, Victor (org.). *Praça das artes*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.
- CARVALHO, Higor R. S. *Campos Elíseos*: um bairro, um patrimônio, uma cidade. Um caso histórico de mutação urbana e de patrimônio público na cidade de São Paulo. 2009. Relatório Científico Final de Iniciação Científica. São Paulo: FAPESP; FAUUSP, 2009.
- CASTELLO, Lineu. A cidade dos lugares conversáveis. *Revista Arqtexto*, Porto Alegre, ano X, n. 2, 2010.
- CASTELLO, Lineu. *A percepção de lugar*: repensando o conceito de lugar em arquitetura-urbanismo. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2007.
- CASTELLO, Lineu. *Repensando o lugar no projeto urbano*: variações na percepção de lugar na virada do milênio (1985-2004). 2005. Tese (Doutorado) – PROPAR/UFRGS, Porto Alegre, 2005.
- CATAFESTA, Manuela. *Habitar a indústria*. 202. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- CATÁLOGO EXPOSITIVO I TRIENAL DE ARQUITECTURA DE LISBOA: Vazios Urbanos. Lisboa: Caleidoscópio, 2007.
- CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era Moderno*: guia de arquitetura 1928-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- CHOAY, Francoise. *A alegoria do patrimônio*. 4. ed. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.
- CIDADE, Daniela Mendes. *Os cortes de Gordon Matta-Clark*: um ritual de destruição e reconstrução da arquitetura. 2010. Tese (Doutorado) – PROPAR/UFRGS, Porto Alegre, 2010.
- CILENTO, Karen. The Tanks Open/Tate Modern/Herzog + de Meuron, *ArchDaily*, 19 jul. 2012. Disponível em: <http://www.archdaily.com/255777/the-tanks-open-tate-modern-herzog-de-meuron>. Acesso em: 15 ago. 2015.
- CLEMENTE, Juliana Carvalho; SILVEIRA, José Augusto R.; SILVEIRA, Júlio Gonçalves. Vazio urbano ou subutilizado? Entre conceitos e classificações. *Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo*, v. 11, p. 30-61, 2012. Disponível em: <http://www.mackenzie.br/dhtm/seer/index.php/cpgau/article/view/Clemente.2011.2>. Acesso em: 20 maio 2015.
- CLEMENTE, Juliana; SILVEIRA, José Augusto; CASTRO, Alexandre. Vazios Urbanos e Edificações Subutilizadas no Centro Histórico Tombado da Cidade de João Pessoa. In: SILVEIRA, José Augusto Ribeiro da; COTRIM, Márcio (Org.). *Lugares e Suas Interfaces Intraurbanas*. João Pessoa: F&A Editora, 2014, v. 1, p. 80-111.
- CLICHEVSKY, Nora. El contexto de la tierra vacante en América Latina. *Lincoln Institute of Land Policy*, Canadá, 1999. Disponível em: http://www.lincolninst.edu/pubs/380_La-tierra-vacante-en-Am%C3%A9rica-Latina. Acesso em: 30 mar. 2015.
- COHEN, Jean-Louis (Ed.). *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes*. New York: MOMA Museum of Modern Art, 2013.

- COHN, David. CaixaForum, Spain. Transforming an abandoned power station into a vibrant cultural center. *Revista Architectural Record*, n. 6, 2008.
- COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998.
- COMAS, Carlos Eduardo. Cidade, praça e artes. *Revista SUMMA+*, n. 135, 2014.
- COMAS, Carlos Eduardo. Lina 3x2. *Arquitexto*, n. 14, p. 146-189, 2010.
- COMAS, Carlos Eduardo. Ruminações recentes: reforma/reciclagem/restauro. *Revista SUMMA+*, n. 115, 2011.
- COMAS, Carlos Eduardo. Simples abrigo, limpida ruína, modernidade real: o museu das Missões de Lucio Costa. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO SUL, 1., 2006, Porto Alegre. *Anais [...]*. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2006.
- COMAS, Carlos Eduardo; PELLEGRINI, Ana Carolina. O Futuro do Pretérito e a invenção do patrimônio: o Museu do Pão em Ilópolis. In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, 12., 2012. *Anais [...]*. 2012.
- CONWAY, Hazel; ROENISCH, Rowan. *Understanding Architecture: An Introduction to Architecture and Architectural History*. London: Routledge, 2005.
- COSTA, Bruno. Pós-Modernismo e a Cidade. *Revistas Eletrônicas do UniBH. e-Com*, v. 4, n. 2, 2011.
- COSTA, Gustavo Sbardelotto da. *Reconexão de espaços degradados à cidade por meio da reconversão de uso de vazios industriais: o caso do IV distrito de Porto Alegre*. 2015. Dissertação (Mestrado) – PROPAR/UFRGS, Porto Alegre, 2015.
- COSTA, Lucio. Arquitetura dos jesuítas no Brasil (1941). In: COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- COSTA, Robson Xavier da. Museus como espaços de contradição: a construção do lugar da arte na arquitetura contemporânea. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 5., 2009, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: IFCH/UNICAMP, 2009.
- DANTAS, Carlos Felipe Albuquerque. *Álvaro Siza&Rem Koolhaas: a transformação do "lugar" na arquitetura contemporânea*. 2007. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.
- DAVIDTS, Wouter. The Vast and the Void, Tate Modern's Turbine Hall and 'The Unilever Series'. *Footprint*, v. 1, n. 1, p. 77-92, 2007.
- DE CAUTER, Lieven. The flight forward of Rem Koolhaas. In: MEYER, Dirk De et al. *The urban condition: space, community, and self in the contemporary metropolis*. Rotterdam: o10 Publishers, 1999.
- DE GARCIA, Francisco. *Construir en lo construido: la arquitectura como modificación*. Madrid: Nerea, 1992.
- DE GARCIA, Francisco. Superposiciones Modernas. The dilemma of 'Building on the Built'. *Revista Arquitectura Viva*, Madri, n. 162, 2014.
- DEL RIO, Vicente. Em busca do tempo perdido: o renascimento dos centros urbanos. *Arquitextos, Vitruvius*, São Paulo, ano 01, 2000. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.006/963>. Acesso em: jan. 2015.
- DEL RIO, Vicente; GALLO, Haroldo. O legado do urbanismo moderno no Brasil. Paradigma realizado ou projeto inacabado? *Arquitextos, Vitruvius*, São Paulo, ano 01, n. 006.05, nov. 2000. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.006/958>. Acesso em: 22 fev. 2015.
- DELAQUA, Victor. Bienal de Veneza 2012: Elbphilharmonie/Herzog & de Meuron. *ArchDaily Brasil*, 15 May 2013. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/72845/bienal-de-venezia-2012-elbphilharmonie-herzog-e-de-meuron>. Acesso em: jan. 2015.
- DIEZ, Fernando. Reutilizando o passado recente: ecletismo e pitoresco. *Revista SUMMA+*, Buenos Aires, n. 128, 2013.
- EISENMAN, Peter. O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim. In: NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- ELIOT, T. S. *Tradition and the Individual Talent*. The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism, 1921. Disponível em: <http://www.bartleby.com/200/sw4.html>. Acesso em: 15 maio. 2015.
- FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo (Org.). Catálogo de projetos e informações gerais do escritório. *Brasil Arquitetura*, site oficial Disponível em: www.brasilarquitetura.com. Acesso em: 10 out. 2015.
- FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo. Museu do pão. In: FERRAZ, João Grinspum (Org.). *Museu do Pão, Caminho dos Moinhos*. Ilópolis: Associação Amigos dos Moinhos do Vale do Taquari. 2. ed. Porto Alegre: ardtempo, 2012.
- FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo. Depoimento, site oficial da Marcenaria Barauna. *Barauna*, [2--]. Disponível em: <https://barauna.com.br/a-baraua/>. Acesso em: 15 fev. 2017.
- FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo (org.); SANTOS, Cecília Rodrigues dos; CALDEIRA, Vasco (ensaios e análises de projetos); LIMA, João da Gama Filgueiras; RISSELADA, Max (apresentação). *Brasil arquitetura*: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis (Ed.). Arquitectura Viva Monografias. *Herzog & de Meuron 2005-2013*, Madri, n. 157/158, 2012.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. Materias de estilo: un diccionario em: Arquitectura Viva Monografías. *Herzog & de Meuron 2000-2005*, Madri, n. 114, 2005.

- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. Palimpsestos/Palimpsests. *Revista Arquitectura Viva*, Madri, n. 162, 2014.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. Transformaciones/Transformatins. *Revista Arquitectura Viva*, Madri, n. 148, 2013.
- FERRAZ, João Grinspum (Org.). *Museu do Pão, Caminho dos Moinhos*. Ilópolis: Associação Amigos dos Moinhos do Vale do Taquari. 2. ed. Porto Alegre: ardotempo, 2012.
- FERRAZ, Marcelo. *Arquitetura Conversável*. 2. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.
- FERRAZ, Marcelo. Memória do futuro. *Jornal Folha de São Paulo*, opinião, 25 fev. 2003.
- FERRAZ, Marcelo. Numa velha fábrica de tambores. SESC-Pompéia comemora 25 anos. *Minha Cidade, Vitruvius*, São Paulo, ano 08, n. 093.01, 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.093/1897>. Acesso em: 12 jan. 2015.
- FERRAZ, Marcelo. O novo museu brasileiro. *AEC Web*, 2011 Disponível em: http://www.aecweb.com.br/cont/n/o-novo-museu-brasileiro_3663. Acesso em: 3 jan. 2015.
- FERRAZ, Marcelo. Um Centro de referência para o Pampa. *Arqtextos*, Porto Alegre, n. 15, 2009.
- FERRAZ, Marcelo. Praça das Artes. In: NEVES, José Manuel das (Ed.). *Brasil Arquitetura + Marcos Cartum: Praça das Artes*. Lisboa: Uzina Books, 2013.
- FERRAZ, Marcos. Cem anos de Lina Bo Bardi, arquiteta-antrópologa. Texto originalmente escrito para a revista *Retrato do Brasil*, dez. 2014. Disponível em: <http://outraspalavras.net/posts/cem-anos-de-lina-bo-bardiarquiteta-antróloga/>. Acesso em: maio 2015.
- FERRAZ, Marcelo; SUZUKI, Marcelo; VAINER, André (org.). *Lina Bo Bardi*. 3. ed. São Paulo: Instituto Lina Bo; P. M. Bardi; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- FIORATTI, Gustavo. Praça das Artes quer requalificar centro de São Paulo. *Folha de São Paulo*, 05 dez. 2012. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/12/1195809-praca-das-artes-quer-requalificar-centro-de-sao-paulo.shtml. Acesso em: 13 jun. 2015.
- FRACALOSSI, Igor. Clássicos da Arquitetura: SESC Pompeia/Lina Bo Bardi. *ArchDaily Brasil*, 14 nov. 2013. Disponível em: www.archdaily.com.br/153205/classicos-da-arquitetura-sesc-pompeia-lina-bo-bardi. Acesso em: 19 abr. 2015.
- FRAJNDLICH, Rafael Urano. Praça das Artes. Sonoro Monólito. AU: *Arquitetura e Urbanismo*, p. 24-33, 2013.
- FRAMPTON, Kenneth. *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Edited by John Cava. Massachusetts: MITPress, 1996.
- FREITAS, Ricardo Manuel Acosta. *O desenho de secção: uma ferramenta operativa da arquitetura*. 2013. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Minho, Braga, 2013.
- FROTA, José Artur D'Aló. O passado no presente: um caminho para preservação e contemporaneidade. *Arqtextos*, Porto Alegre, n. 1, p. 110-111, 2000.
- FROTA, José Artur D'Aló. Re-arquiteturas. *Arqtextos*, Porto Alegre n. 5, p. 110-141, 2004.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. *Perspectivas, Revista de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 16, 1993.
- GARNICA, Julio. H y M: Franquicia Madrileña: CaixaForum Madrid. ETSAB, Universitat Politècnica de Catalunya. DC. *Revista semestral de crítica arquitectónica*, n. 19-20, p. 67-78, 2010.
- GAUSA, M. Vacíos y Llenos. In: GAUSA, M. et al. *Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada: ciudad y tecnología en la sociedad de la información*. Barcelona: Actar, 2000.
- GAUSA, M. Terrain Vague. In: GAUSA, M. et al. *Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada: ciudad y tecnología en la sociedad de la información*. Barcelona: Actar, 2000.
- GAYFORD, M.; HOLDEN, J.; MOORE, R.; SMITH, C.; SNOW, J.; TRAVERS, T. *Tate Modern: The First Five Years*. London: Tate Publishing, 2005.
- GIEDION, Sigfried. *Espacio, Tiempo y Arquitectura: El futuro de una nueva tradición*. Madrid: Dossat, 1978.
- GIMENEZ, Luis Espallargas. Autenticidade e Rudimento. Paulo Mendes da Rocha e as intervenções em edifícios existentes. *Arqtextos, Vitruvius*, São Paulo, ano 01, n. 001.04, jun. 2000. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/01.001/1006>. Acesso em: 5 mar. 2015.
- GOMES, Francisco Portugal e. Restauro e Reabilitação na Obra de Fernando Távora. O Exemplo da Casa dos 24. *Arqtextos, Vitruvius*, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/08.095/147>. Acesso em: 10 jul. 2015.
- GORSKI, Joel. *Reciclagem de uso e preservação arquitetônica*. 2003. Dissertação (Mestrado) – PROPAR/UFRGS, Porto Alegre, 2003.
- GRONVOLD, Ulf. Sverre Fehn: special issue. *Byggekunst*, v. 74, n. 2, p.76-127, 1992.
- GRUNOW, Evelise. Interferência mínima recupera ideia de abrigo. *Revista Projeto Design*, São Paulo, n. 328, p. 56-63, 2007.
- GRUNOW, Evelise. Luz se prepara para o projeto 343. *Revista Projeto Design*, São Paulo, n. 385, p. 70-83, 2012.
- GUALLART, Vicente. Arquiología Avanzada. In: GAUSA, M. et al. *Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada: ciudad y tecnología en la sociedad de la información*. Barcelona: Actar, 2000.

- GUERRA, Abilio. Prêmio APCA 2012 – Categoria “Obra de arquitetura”. Premiado: Praça das Artes/Brasil Arquitetura e Marcos Cartum. *Drops, Vitruvius*, São Paulo, ano 13, n. 063.08, dez. 2012. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/13.063/4629>. Acesso em: 12 abr. 2015.
- HABRAKEN, John N. Cultivating the Field: About an attitude when Making Architecture. *Places*, v. 9, n. 1, Winter, p. 8-21, 1994.
- HARRIES, Karsten. Building and the Terror of Time. *Perspecta*, v. 19, 1982.
- HAYS, K. MICHAEL (Ed.). *Architecture Theory Since 1968*. New York: MIT/Columbia Books of Architecture, 1998.
- HELM, Joanna. Outras Ações na Cidade: Praça das Artes. *ArchDaily Brasil*, 2 nov. 2013. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/150311/outras-acoes-na-cidade-praca-das-artes>. Acesso em: 22 jun. 2015.
- HERZOG, Jacques. “Potentials in Architecture”. Palestra, 20 maio 2013.
- HERZOG, Jacques. Palestra no Arq. Futuro, 23 de novembro de 2011.
- HERZOG, Jacques; DE MEURON, Pierre (org.). Catálogo de projetos e informações gerais do escritório. *HdM*, [2015]. Disponível em: www.herzogdemuron.com. Acesso em: 01 abr. 2015.
- HERZOG, Jacques; DE MEURON, Pierre et al. *Complexo Cultural da Luz*. Memorial descritivo da Entrega do Projeto Básico. São Paulo, maio 2012.
- HERZOG, Jacques; STEINER, Dietmar. Tate Modern, London. Entrevista de Dietmar Steiner. In: BURKHARDT, François (Ed.). *Revista Domus. Architettura, Design, Arte, Comunicazione*, Milan, n. 828, 2000.
- HESSELGREN, Anna. Aldo Van Eyck – The Playgrounds and the City. *Walk on wild side Anna*, 15 out. 2014. Disponível em: <https://walkonwildsideanna.wordpress.com/2014/10/14/aldo-van-eyck-the-playgrounds-and-the-city/>. Acesso em: 10 jan. 2015.
- HOLL, Steven. *Anchoring*. New York: Princeton Architectural Press, 1989.
- HORTA, Maurício. A celebração da madeira. *Revista AU – Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, ed. 168, p. 38-46, 2008.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- HYSLOP, Donald. Culture, regeneration and community: Reinventing the city. *Gateways: International Journal of Community Research and Engagement*, [S.l.], v. 5, p. 152-65, 2012. Disponível em <http://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/ijcre/article/view/2244>. Acesso em: ago. 2015.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Dossiê de tombamento do conjunto arquitetônico e paisagístico de Jaguarão*. Porto Alegre: Ministério da Cultura; IPHAN, 2010.
- ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2015. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 10 out. 2015.
- JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- JACQUET-LAGRÈZE, Romain. Wild Concrete. Série de fotografias. Romain JL, 2014. Disponível em: <https://www.romainjl.com/wild-concrete>. Acesso em: 14 jul. 2015.
- JAY, Martin. The uncanny nineties. In: JAY, Martin. *Cultural Semantics*: Keywords of our time. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1998, p.157-164.
- JONES, Rennie. AD Classics: The Tate Modern/Herzog & de Meuron. *ArchDaily*, 17 Sep. 2013. Disponível em: <http://www.archdaily.com/?p=429700>. Acesso em: 10 jan. 2015.
- JORGE, L. A. Sobre a espessura e as veredas das artes do projeto. In: NOSEK, Victor (org.). *Praça das artes*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.
- KAMARI, Myrto. *Tate Gallery of Modern Art. A private exhibition space or a public event?* A Critical Building Study. 2010/2011. Dissertation – Kingston University, London, 2010/2011. Disponível em: <https://www.scribd.com/doc/47020052/Herzog-de-MeuronTate-Modern>. Acesso em: 29 jul. 2015.
- KIEFER, Marcelo. *Cidade: Memória e Contemporaneidade*. Ênfase: Porto Alegre – 1990/2004. 2005. Dissertação (Mestrado) – PROPAR/UFRGS, Porto Alegre, 2005.
- KOOLHAAS, R. et al. *Projeto Mutations*. Bordeaux: Actar, 2000.
- KOOLHAAS, Rem. The Generic City. In: KOOLHAAS, R.; MAU. S, M, L, XL – O.M.A. Nova York: Monacelli, 1995.
- KOOLHAAS, Rem. The terrifying Beauty of the Twentieth Century. In: KOOLHAAS, R.; MAU, Bruce. S, M, L, XL – O.M.A. Nova York: Monacelli, 1995.
- KOOLHAAS, Rem. *Três textos sobre a cidade*. Trad. Luís Santiago Baptista. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. História e ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos. *Revista CPC*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 16-40, nov. 2005/abr. 2006.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. *Preservação do patrimônio histórico da industrialização*. [S.L.]: Atelier editorial, 2009.
- LAWRENCE, Ranald. Building on the Horizon: The Architecture of Sverre Fehn. *PTAH*, v. 9, n. 1, 2007. Disponível em: <http://www.alvaraalto.fi/ptah/issue/070102/lawrence.htm>. Acesso em: 10 maio 2015.
- LEITE, Carlos. TITTON, Cláudia. Reflexões acerca do papel da Arquitetura e do Urbanismo na Cidade Contemporânea. *Cadernos de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo Mackenzie*, São Paulo, v. 11, p. 15-19, 2012. Disponível em: www.mackenzie.br/dhtm/seer/index.php/cpgau/article/download/Titon.2011.1/530+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br. Acesso em: 17 dez. 2014.

LEITE, Carlos; MARQUES, J. Projetos urbanos em antigas áreas industriais degradadas: um novo conceito de urbanismo na experiência 22@bcn de Barcelona. In: FÓRUM DE PESQUISA FAU MACKENZIE, 3., 2007, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2007.

LEMES DE OLIVEIRA, Fabiano. *Siegfried Giedion e o caso brasileiro: uma aproximação historiográfica*. Seminário DOCOMOMO Brasil 6. Niterói: GEU-UFF, 2005. Disponível em: www.docomomo.org.br. Acesso em: 30 mar. 2015.

LEOTI, Alice. Dossiê do tombamento do Conjunto Histórico e Paisagístico de Jaguarão/RS e seus reflexos na paisagem cultural. In: COLÓQUIO IBERO-AMÉRICO: PAISAGEM CULTURAL, PATRIMÔNIO E PROJETO, 3., Desafios e Perspectivas, 2014, Belo Horizonte. *Anais* [...]. Belo Horizonte. 2014.

LÉVESQUE, Luc. The 'Terrain Vague' as Material – Some Observations. *Amarriages*, 2002. Disponível em: http://www.amarrages.com/textes_terrain.html. Acesso em: 17 nov. 2014.

LINAZASORO, José Ignacio. Mutaciones del patrimonio/Heritage Mutations. *Revista Arquitectura Viva*, Madri, n. 148, 2013.

LONGHI, Luis. Intervención en las ruinas del Teatro Municipal de Lima. *ARQ*, n. 68, abr. 2008. Disponível em: <http://148.215.2.11/articulo.oa?id=37514394008>. Acesso em: 10 nov. 2015.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LYNCH, Kevin. *De qué tiempo es este lugar?* Para una nueva definición del ambiente. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

LYNCH, Kevin. The waste of place. *Places*, v. 6, n. 2, 1990.

MACK, Gerhard. Entrevista com Jacques Herzog como parte de uma série a ser incluída na publicação "Park Avenue Armory". *Basileia*, 17 maio 2011. Tradução do alemão para o inglês realizada por Catherine Schelbert. Disponível em: <http://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/276-300/293-park-avenuearmory/FOCUS/.html>. Acesso em: 11 maio 2015.

MAHFUZ, Edson. Museu do Pão, Ilópolis, RS. *Blog Falando de arquitetura*, abr. 2008. Disponível em: <http://usuarg.blogspot.com.br/2008/04/museu-do-po-ilopolis-rs.html>. Acesso em: 09 jun. 2015.

MAHFUZ, Edson. Traços de uma arquitetura consistente. *Arquitempos, Vitruvius*, São Paulo, ano 02, n. 016.01, set. 2001. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitempos/02.016/847>. Acesso em: 02 abr. 2015.

MÁS LLORENS, Vicente. Dos espíritus. In: MÁS LLORENS, Vicente et al. *Las Herramientas del Arquitecto*. Valencia: Ediciones Generales de la Construcción, 2003.

MÁS LLORENS, Vicente; MERÍ DE LA MAZA, Ricardo. Leer para escribir: análisis arquitectónico. In: MÁS LLORENS, Vicente et al. *Las Herramientas del Arquitecto*. Valencia: Ediciones Generales de la Construcción, 2003.

MASSAD, Fredy. Vazios críticos. *Drops, Vitruvius*, São Paulo, ano 07, n. 019.01, set. 2007. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/07.019/1719>. Acesso em: 18 dez. 2013.

MASSAD, Fredy; GUERRERO YESTE, Alicia. Herzog & De Meuron: perturbar os sentidos. Dois novos projetos na Espanha, o CaixaForum de Madrid e a Cidade do Flamenco de Jerez. *Drops, Vitruvius*, São Paulo, ano 05, n. 011.04, maio 2005. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/05.011/1650>. Acesso em: 02 mar. 2015.

MCCARTER, Robert; PALLASMAA, Juhani. *Understanding architecture: a primer on architecture as experience*. London: Phaidon Press Inc., 2012.

MCGUIRK, Justin. CaixaForum. *Revista Icon*, 2008. Disponível em: <http://www.iconeye.com/404/item/3368-caixaforum.2004>. Acesso em: 28 ago. 2015.

MEDEIROS, Jotabé. Praça das Artes ataca a "quadra maldita". *Jornal O Estado de S. Paulo*, 11 nov. 2009. Disponível em: www.estadao.com.br/noticias/geral/praca-das-artes-ataca-a-quadra-maldita.464359. Acesso em: 11 maio 2015.

MEDITSCH, Teófilo Barreto Vianna. *Comércio e reabilitação: um estudo sobre intervenções contemporâneas em edificações pré-existentes*. 2004. Dissertação (Mestrado) –PROPAR/UFRGS, Porto Alegre, 2004.

MELENDEZ, Adilson. Brasil Arquitetura e Marcos Cartum: Praça das Artes. Uma praça abrigada no coração paulistano. *Revista Projeto Design*, ed. 395, 2013.

MELLO, Tais. Volumes, rampas e vazios fundem-se às ruas. *Galeria da Arquitetura*, 2014. Disponível em: www.galeriadaarquitetura.com.br/projeto/brasil-arquitetura_marcos-cartum-arquitetos-associados/_praca-das-artes/362. Acesso em: 16 jun. 2015.

MENDONÇA, Adalton da Motta. Vazios e ruínas industriais. Ensaio sobre friches urbaines. *Arquitempos, Vitruvius*, São Paulo, ano 02, n. 014.06, jul. 2001. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitempos/02.014/869>. Acesso em: 20 dez. 2014.

MILHEIRO, Ana Vaz. Arquitetura portuguesa 2000-2005: um guia temporário. In: 2G DOSSIER. *Portugal 2000-2005*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

MILLS, Nicolaus. The High Line. *Dissent*, v. 56, n. 4. 2009. Disponível em: <https://www.dissentmagazine.org/article/the-high-line>. Acesso em: 10 ago. 2015.

MINOCK, Megan S. *Urban voids: an examination of the phenomenon in post-industrial cities in the United States*. 2007. Dissertação (Mestrado) – Division of Research and Advanced Studies, University of Cincinnati, Cincinnati, 2007.

MIRALLES, Roger; SIERRA, Pau. *Barcelona: Arquitectura Contemporânea, 1979-2014*. Barcelona: Edicions Polígrafa, 2014.

MOLINA, Camila. Vem aí o Complexo Cultural da Luz. *Jornal O Estado de S. Paulo*, 20 mar. 2012. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,vem-ai-o-complexo-cultural-da-luz,851045>. Acesso em: 16 ago. 2015.

MONEO, Rafael. *Inquietação teórica e estratégia projetual*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

- MONTANER, Josep Maria. *Arquitectura e crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.
- MONTANER, Josep Maria. El Modelo Barcelona. *Geometria*, n. 10, 1990.
- MONTANER, Josep Maria. *La Modernidad Superada, Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999.
- MONTANER, Josep Maria. Espacio. In: SOLÀ-MORALES, Ignasi et al. *Introducción a la arquitectura: conceptos fundamentales*. Barcelona: Editorial ETSA de Barcelona, UPC, 2001.
- MONTANER, Josep Maria; MUXÍ MARTINEZ, Zaida. *Arquitetura e política: ensaios para mundos alternativos*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.
- MONTANER, Josep Maria; MUXÍ, Zaida. A Praça das Artes. Reconstruindo São Paulo. *Minha Cidade, Vitruvius*, São Paulo, n. 159.04, 2013. Disponível em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/14.159/4914. Acesso em: 09 dez. 2014.
- MOORE, Rowan; RYAN, Raymund. *Building Tate Modern: Herzog & De Meuron transforming Giles Gilbert Scott. Contributions by Adrian Hardwicke and Gavin Stamp*. London: Tate Gallery Publishing, 2000.
- MORALES, José. Intervención. In: GAUSA, M. et al. *Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada: ciudad y tecnología en la sociedad de la información*. Barcelona: Actar, 2000.
- MORALES, José. Arqueología. In: GAUSA, M. et al. *Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada: ciudad y tecnología en la sociedad de la información*. Barcelona: Actar, 2000.
- MOREIRA, Clarissa. Desconstruindo Koolhaas – parte 1: P. MP. M. [pouco, muito pouco, mínimo]. *Arquitextos, Vitruvius*, São Paulo, ano 02, n. 023.04, abr. 2002. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.023/790>. Acesso em: 8 fev. 2015.
- MÜLLER, Fábio. Velha-nova Pinacoteca: de espaço a lugar. *Arquitextos, Vitruvius*, São Paulo, ano 01, n. 007.11, dez. 2000. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/951>. Acesso em: 5 jan. 2015.
- MUMFORD, Eric. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. Massachusetts: The MIT Press, 2000.
- NAHAS, Patrícia. *Brasil arquitetura: memória e contemporaneidade. Um percurso do Sesc Pompéia ao Museu do Pão (1977-2008)*. 2009. Dissertação (Mestrado) – FAU Mackenzie, São Paulo, 2009.
- NAHAS, Patrícia. EIXO: intervenção. A ação projetual do Brasil Arquitetura nas intervenções em edifícios e sítios históricos. In: PROJETAR, 4., Projeto como investigação: ensino, pesquisa e prática, 2009, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: FAU-UPM, 2009.
- NAHAS, Patrícia. O novo e o velho. A experiência do escritório Brasil Arquitetura nos programas de intervenção em edifícios e sítios históricos. *Revista de Arquitectura*, n. 12, 2010.
- NASCIMENTO, Douglas. Terminal Rodoviário da Luz. *SP antiga. História, Arquitetura e Fotografia*, 06 dez. 2013. Disponível em: <http://www.saopauloantiga.com.br/terminal-rodonovario-da-luz/>. Acesso em: 15 ago. 2015.
- NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NEVES, José Manuel das (Ed.). *Brasil Arquitetura + Marcos Cartum*: Praça das Artes. Lisboa: Uzina Books, 2013.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli, 1980.
- NOSEK, Victor (Org.). *Praça das artes*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.
- O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica: Lapis Press, 1986.
- OLIVEIRA, Olívia de. *Lina Bo Bardi: Obra construída*. 3. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- OLIVEIRA, Olívia de. *Lina Bo Bardi: Obra construída*. Revista Internacional de Arquitetura, 2G, n. 23/24, 2002.
- OLIVEIRA, Raíssa de. Marcelo Ferraz. *Vitruvius, Entrevista*, São Paulo, ano 08, n. 030.02, abr. 2007. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/08.030/3295>. Acesso em: 20 jan. 2015.
- OLIVEIRA, Tiago. A sublimação da contemporaneidade. *Arte Capital*, 2011. Disponível em: http://www.artecapital.net/arq_des.php?ref=19. Acesso em: 5 jan. 2015.
- PACHALSKI, Glauco. *Museu do pão: arquitetura, cultura e lugar*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade federal de Pelotas, Pelotas, 2012.
- PANTALEÃO, Sandra Catharinne. Rem Koolhaas, por uma cidade genérica. In: PEIXOTO, Elane Ribeiro; DERNTL, Maria Fernanda; PALAZZO, Pedro Paulo; TREVISAN, Ricardo (Orgs.). *Tempos e escalas da cidade e do urbanismo: Anais do XIII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*. Brasília, DF: Universidade de Brasília, 2014. Disponível em: <http://www.shcu2014.com.br/content/rem-koolhaas-cidade-generica>. Acesso em: 20 out. 2015.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Ed. Marca D'Água, 1996.
- PELEGRINI, Ana Carolina S. Arquiteturas mais-que-perfeitas: falsamente antigas, falsamente novas. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO, 3., 2014, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo; Campinas: Universidade Presbiteriana Mackenzie; Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2014.
- PELEGRINI, Ana Carolina S. *Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão*. 2011. Dissertação (Doutorado em Teoria, História e Crítica) – PROPAR/UFRGS, Porto Alegre, 2011.

PELLEGRINI, Ana Carolina S.; COMAS, Carlos Eduardo Dias. O futuro do pretérito e a invenção do patrimônio: o Museu do Pão em Ilópolis. In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, 12., 2012, Porto Alegre Anais [...]. Porto Alegre, 2012.

PELLEGRINI, Ana Carolina S.; VASCONCELLOS, Juliano Caldas de. (Org.). *Revista Bloco* (4): o arquiteto e a sociedade. Novo Hamburgo: Feevale, 2008.

PEREIRA, M. L. S. De Profundis, valsa lenta: o testemunho (?) de Cardoso Pires. *Via Atlântica (USP)*, São Paulo, v. 3, p. 182-191, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 11, n. 11, 2004.

PESSÔA, José (Org.). *Lucio Costa: documentos de trabalho*. 2. ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

PISANI, Daniele. *Paulo Mendes da Rocha: obra completa*. São Paulo: Editora Gustavo Gili Brasil, 2013.

POGREBIN, Robin. Fixer-Upper With Unique Challenge, entrevista com Jacques Herzog. *The New Times*, Oct. 2011. Disponível em: www.nytimes.com/2011/10/06/arts/design/park-avenue-armory-to-getswissmakeover.html. Acesso em: 11 maio 2015.

PORTAS, Nuno. Do vazio ao cheio. *Cadernos de Urbanismo*, Brasília n. 2, 2000. Disponível em: www.cidadeimaginaria.org/eu/Dovazioaocheio.doc. Acesso em: 12 nov. 2014.

QUESTIONING CATASTROPHE. *Labbeus Woods*, 23 Jan. 2012. Disponível em: www.labbeuswoods.wordpress.com/2012/01/23/questioning-catastrophe/. Acesso em: 2 abr. 2015.

RAMIL, Vitor. *A estética do frio*: Conferência de Genebra. Pelotas: Satolep Livros, 2004.

RIBEIRO, Cláudio Rezende. A ideologia genérica ou a crítica da crítica de Rem Koolhaas. *Arquitectos, Vitruvius*, São Paulo, ano 11, n. 121.03, jun. 2010. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/11.121/3444>. Acesso em: 3 fev. 2015.

RIBEIRO, Maria de Fátima Bento. MELO, Alan Dutra de. Centro de Interpretação do Pampa em Jaguarão – RS. In: GAZZANEO, Luiz Manuel (rg.). *Espaços culturais e turísticos em países lusófonos: Cultura e Turismo*. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU/PROARQ, 2011. Disponível em: <http://cursos.unipampa.edu.br/cursos/cultura/files/2012/01/RIBEIRO-e-MELO-Centro-de-Interpretacao-do-Pampa.pdf>. Acesso em: 9 jul. 2015.

RIOS, Maira Francisco. *Intervenção na preexistência: o projeto de Paulo Mendes da Rocha para transformação do Educandário Santa Teresa em Museu de Arte Contemporânea*. 2013. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – FAUUSP, São Paulo, 2013.

ROCHA, Paulo Mendes. Entrevista. *Revista Projeto Design*, São Paulo, n. 220, p. 46-53, 1998.

ROCHA, Ricardo. O pavilhão Lucio Costa. Uma proposta. *Minha Cidade, Vitruvius*, São Paulo, ano 01, n. 006.01, jan. 2001. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/01.006/2099>. Acesso em: 14 abr. 2015.

ROCKCASTLE, Garth. The Lost Public Art of Gordon Matta-Clark. *Places Journal*, aug. 2007. Disponível em: <https://placesjournal.org/article/the-lost-public-art-of-gordon-matta-clark/>. Acesso em: 2 maio 2015.

ROGERS, Richard; GUMUCHDJIAN, Philip. *Cidades para um pequeno planeta*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.

ROSA, Marcos. Revisitando os playgrounds de Aldo van Eyck, 1947/2011. *Arquiteturismo Vitruvius*, São Paulo, ano 07, n. 074.02, abr. 2013. Disponível em: www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/07.074/4707. Acesso em: 19 jan. 2015.

ROSE, Steve. Herzog & de Meuron: and now for our next trick. *The Guardian*, 24 maio 2012. Disponível em: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/may/23/herzog-de-meuron-next-trick>. Acesso em: 01 maio 2015.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1995.

ROSSI, Aldo. Uma arquitetura analógica. In: NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ROSSI, Aldo. Uma arquitetura analógica. In: NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ROWE, Colin; KOETTER, Fred. *Ciudad Collage*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

RUBINO, S.; GRINOVER, M. *Lina por escrito: Textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

RUIZ, Carmen. "Elphilharmonie" by Herzog & de Meuron at the Venice Biennale. *Metalocus*, [2015]. Disponível em: <http://www.metalocus.es/content/en/blog/elphilharmonie-herzog-de-meuron-venice-biennale>. Acesso em: 5 jan. 2015.

SANTOS, Carlos Nelson dos. Preservar não é tombar, renovar não é pôr tudo abaixo. *Projeto*, n. 86, 1986.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Conjunto KKKK. In: FANUCCI Francisco; FERRAZ, Marcelo (org.); SANTOS, Cecilia Rodrigues dos; CALDEIRA, Vasco (ensaios e análises de projetos); LIMA, João da Gama Filgueiras; RISSELADA, Max (apresentação). *Brasil arquitetura*: Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SASSEN, Saskia. Prólogo. In: SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Territorios*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2002.

SAYEGH, Simone. Praça das Artes. *Revista Infraestrutura Urbana*, ed. 23, fev. 2013.

SEGAWA, Hugo. *Arquitectura Latinoamericana Contemporanea*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2005.

- SEGAWA, Hugo. Brasil Arquitetura: convívio entre o contemporâneo e o tradicional. *Portal Vitruvius*, 2006. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/05.060/3123>. Acesso: 20 dez. 2014.
- SERAPIÃO, Fernando. Anexos semelhantes têm materialidade e uso diverso. *Revista Projeto e Design*, São Paulo, n. 337, 2008.
- SERAPIÃO, Fernando. Encontro na cidade da tristeza. *Revista Projeto e Design*, São Paulo, n. 320, 2006.
- SERAPIÃO, Fernando. Praça das Artes. *Revista Monolito*, São Paulo, n. 17, 2013.
- SERAPIÃO, Fernando; SEGRE, Roberto. Relação entre Edifícios de Séculos Diferentes dá Mote ao Desenho/Sobriedade Apaixonada. *Revista Projeto Design*, São Paulo, n. 319, p. 42-53, set. 2006.
- SERRA, Richard. *Writings/Interviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. Disponível em: <https://books.google.com.br>. Acesso: 15 abr. 2015.
- SHAW, Catherine. Koolhaas Talks Prada. Entrevista com Rem Koolhaas. *Metropolis Magazine*, jul./ago. 2015. Disponível em: <http://www.metropolismag.com/July-August-2015/Koolhaas-Talks-Prada/>. Acesso em: 5 nov. 2015.
- SIZA, Álvaro. Oito Pontos. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, n. 159, 1983.
- SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *Changing the art of inhabitation*. London: Artemis, 1994.
- SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *The Charged Void: Urbanism*. New York: The Monacelli Press, 2005.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades. In: CONGRESO D'ARQUITECTES DE CATALUNYA, 1996, Barcelona. *Anales* [...]. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1996.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Territorios*. Prólogo de Saskia Sassen. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2002.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi et al. *Introducción a la arquitectura: conceptos fundamentales*. Barcelona: Editorial ETSA de Barcelona, UPC, 2001.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi. Diferencias. *Topografía de la arquitectura contemporánea*. Prólogo de Peter Eisenman. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2003.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi. Terrain Vague. *In: GAUSA, M. et al. Diccionario Metrópolis de Arquitectura Avanzada: ciudad y tecnología en la sociedad de la información*. Barcelona: Actar, 2000.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi. Terrain Vague. Anyplace. In: DAVIDSON, Cynthia (Ed.). *Anyone Corporation*. Cambridge: MIT Press, 1995. pp. 118-123. Disponível em: http://arxiusarquitectura.cat/escrits_det.php?id=7. Acesso em: 07 fev. 2015.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi. Do contraste à analogia: novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica. In: NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antología teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi. The architecture intervention: the limits of imitation. In: GRASSI, Giorgio. *Architettura, lingua morta*. Milano: Electa, 1988.
- SOLOMON, Susan G. *American Playgrounds: Revitalizing Community Space*. Hanover, New Hampshire: University Press of New England, 2005.
- SORIANO, Federico. Reciclagem. In: GAUSA, M. et al. *Diccionario Metrópolis de Arquitectura Avanzada: ciudad y tecnología en la sociedad de la información*. Barcelona: Actar, 2000.
- SOUZA, Claudia Azevedo de. *Do cheio para o vazio: Metodologia e estratégia na avaliação de espaços urbanos obsoletos*. 2010. Dissertação (Mestrado) – Instituto Superior Técnico, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2010.
- STEPHENS, Suzanne. Pattern Language. Park Avenue Armory, New York City, Herzog & de Meuron. *Architectural Record*, New York, v. 200, n. 2, 2012. Disponível em: http://archrecord.construction.com/projects/building_types_study/adaptive_reuse/2012/park-avenue-armory.asp. Acesso em: 10 ago. 2015.
- SUASSUNA, Sarah. High Line e Bloomingdale Trail Parques. Requalificação urbana. *Vitruvius, Arquiteturismo*, São Paulo, ano 09, n. 105.01, dez. 2015. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/09.105/5835>. Acesso em: 25 nov. 2015.
- SUZUKI, Marcelo. *Lina e Lucio*. 2010. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2010.
- TITTON, Cláudia Paupério. *Reestruturação produtiva e regeneração urbana: O caso do IV Distrito de Porto Alegre*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade presbiteriana Mackenzie, 2012.
- TITTON, Cláudia Paupério. *Reestruturação produtiva e regeneração urbana: o caso do IV distrito de porto alegre*. Prólogo de Lineu Castello. Porto Alegre: Armazém Digital, 2015.
- TOUGUINHA, Manuel. Moinho Colognese: arquitetura de raízes e antenas. *Italia Oggi*, 2010. Disponível em: http://www.italiaoggi.com.br/gastronomia/saibamais/ita_gastro_saibamais88.htm. Acesso em: 10 jun. 2015.
- TOURNIKIOTIS, Panayotis. *La historiografia de la arquitectura moderna*. Madrid: Celeste, 2001.
- TRAN, Ke Leng. *Architecture as palimpsest: a strategy of intermediacy*. 2011. Thesis (B. Arch Sci.) – Ryerson University, Toronto, 2011. DOI: 10.32920/ryerson.14656560.v1.
- TRANCIK, Roger. *Finding lost space: theories of urban design*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1986.
- TYRWHITT, J.; SERT, J. L.; ROGERS, E. N. (Ed.). *CIAM 8: The heart of the city: towards the humanisation of urban life*. England: Lund Humphries, 1952.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA. Centro de Interpretação do Pampa. Bagé, 2011. Disponível em: <http://www.porteiras.r.unipampa.edu.br/portais/cip/historico>. Acesso em: out. 2014.

URSPRUNG, Philip (Ed.). *Herzog & de Meuron*. Natural History. Archaeology of the Mind. Canadian Centre for Architecture, Montreal. Baden: Lars Müller, 2002.

VALE, Maurício S. do. *Diretrizes para racionalização e atualização das edificações: segundo o conceito da qualidade e sobre a ótica do retrofit*. 2006. 220 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

VAN EYCK, Aldo. Team 10 Primer (1962). In: KROPF, Karl; JENCKS, Charles (Eds.). *Theories and manifestoes of contemporary architecture*. Chichester, West Sussex: Academy Editions, 1997.

VÁZQUEZ RAMOS, Fernando Guillermo. As representações da cidade subterrânea: cheio versus vazio. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO, 3., 2014, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo, 2014.

Vidler, Anthony. Uma teoria sobre o estranhamento familiar. In: NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, MA: MIT Press, 1992.

VILLAS BÓAS, A. S. *Centro de Interpretação do Pampa (RS): a revitalização de um patrimônio cultural*. 2014. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Profissionalizante em Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2014.

VILLAS BÓAS, A. S.; COSTA, H. H. F. G. Centro de Interpretação do Pampa Jaguarão-RS: a revitalização de um patrimônio cultural. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. 27, Artigo ANPUH Nacional. ANPUH, 2013.

VILLAS BÓAS, A. S.; SANTOS, J.R.Q. A Enfermaria Militar de Jaguarão (RS) e a construção do Centro de Interpretação do Pampa: uma proposta de modificação do espaço físico. In: SEMINARIO DE HISTÓRIA DA ARTE, 11, 2012, Pelotas. *Anais* [...]. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2012.

WANG, Wilfried. *Herzog & de Meuron*. Barcelona: Gili Cop., 2000.

WELLERSHOFF, Marianne. Entrevista com Rem Koolhaas: ‘We Shouldn’t Tear Down Buildings We Can Still Use’. *Revista KULTUR SPIEGEL*, Apr. 2015. Disponível em: www.spiegel.de/international/europe/interview-with-remkoolhaas-about-the-fondazione-prada-a-1031551.html. Acesso em: 29 jul. 2015.

WENDERS, Wim; KOLLHOFF, Hans. La ciutat, una conversa. *Quaderns*, n. 177, 1988.

WISNIK, Guilherme et al. Notas sobre a Sala São Paulo. *Revista do Programa de Pós-Graduação FAUUSP*, n. 9, 2001. Disponível em: http://www.usp.br/fau/deprojeto/labhab/biblioteca/textos/fix_salasaopaulo.pdf. Acesso em: 10 ago. 2015.

WISNIK, Guilherme. Liberdade Costurada. AU: *Arquitetura e Urbanismo*, n. 227, fev. 2013.

WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

WISNIK, Guilherme. Plástica e anonimato: modernidade e tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade. *Novos Estudos*, n. 79, nov. 2007.

WITHERS, Jane. Down to earth. The renovated Solar Pavilion is reclaiming a place in the sun for architects Alison and Peter Smithson. *The Guardian*, 30 Nov. 2003. Disponível em: <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2003/nov/30/shopping.homes>. Acesso em: 5 jan. 2015.

XAVIER, Alberto (Org.). *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Ed. fac-sim coordenada por Anna Paula Canez. Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2007.

ZEIN, Ruth Verde. Insinuações: Somos o que escolhemos esquecer. *Revista SUMMA+*, n. 135, 2014.

ZEIN, Ruth Verde. Re-Arquitetura: análise crítica de 4 obras de Mendes da Rocha. In: SEMINÁRIO DE TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA, IV, abr. 1999, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. *Anais* [...]. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 1999.

PRINCIPAIS SITES CONSULTADOS

<http://www.brasilarquitetura.com> | Catálogo de projetos do site oficial do escritório Brasil Arquitetura

<http://www.herzogdemeuron.com> | Catálogo de projetos do site oficial do escritório Herzog & de Meuron

<http://www.thehighline.org> | Friends of The High Line

<http://www.tate.org.uk> | Site oficial Tate

<http://www.portal.iphan.gov.br> | Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

<http://www.lume.ufrgs.br> | LUME – Repositório digital da UFRGS

<https://books.google.com> | Google Books

<https://www.scribd.com> | Biblioteca Digital SCRIBD

<http://www.bienalesdearquitectura.es> | Bienais de Arquitetura (BEAU, BIA e BIENNALE)
<http://www.vitruvius.com.br> | Portal de arquitetura (editores: Abilio Guerra e Silvana Romano Santos)
<http://www.archdaily.com> | Plataforma de arquitetura (internacional)
<http://www.archdaily.com.br> | Plataforma de arquitetura (Brasil)
<http://www.plataformaarquitectura.cl> | Plataforma de arquitetura (Chile)
<http://www.arcspace.com> | Revista online de arquitetura (Dinamarca)
<http://www.dezeen.com> | Revista online de arquitetura (Inglaterra)
<http://www.hicarquitectura.com> | Blog de Arquitetura (Espanha)
<http://re-arquitectura.es/> | Plataforma de projetos (Espanha)
<http://www.aecweb.com.br> | Portal da Arquitetura, Engenharia e Construção (Brasil)
<http://www.galeriadaarquitetura.com.br> | Acervo digital sobre a arquitetura brasileira
<http://www.afasiaarq.blogspot.com> | Blog sobre arquitetura y arte contemporáneo (Espanha)
<http://www.divisare.com> | Plataforma de arquitetura (Itália)
<http://www.wallpaper.com> | Revista sobre arquitetura, arte e moda (Inglaterra)
<http://www.madrid.es> | Prefeitura de Madri
<http://www.obrasocial.lacaixa.es> | Site oficial Obra Social “La Caixa”
<http://www.schnetzerpuskas.com> | Escritório de engenharia Schnetzer Puskas (Suíça)
<http://www.arup.com> | Escritório de engenharia Arup (Inglaterra)
<http://www.marsou.com.br> | Construtora Marsou
<http://www.saopaulo.sp.gov.br> | Governo do Estado de São Paulo
<http://www.bairrodaluzsp.wordpress.com> | Blog sobre o bairro da Luz
<http://www.theatreprojects.com> | Theatre Projects Consultants (Estados Unidos/Inglaterra)
<http://www.skyscrapercity.com> | Fórum sobre arquitetura e urbanismo (Holanda)
<http://www.saopauloantiga.com.br> | Blog sobre a história de São Paulo (editor: Douglas Nascimento)
<http://www.spcd.com.br> | São Paulo Companhia de Dança
<http://www.emesp.org.br> | Escola de Música do Estado de São Paulo
<http://www.ilopolis-rs.com.br> | Prefeitura de Ilópolis
<http://www.prefeitura.sp.gov.br> | Prefeitura de São Paulo
<http://www.jaguarao.rs.gov.br> | Prefeitura de Jaguarão
<http://www.elbphilharmonie.de> | Site oficial da Elbphilharmonie
<http://www.museum-kueppersmuehle.de> | Site oficial Museum Kueppersmuehle
<http://www.pritzkerprize.com> | The Pritzker Architecture Prize
<http://www.docomomo.org.br> | DOCOMOMO Brasil
<http://www.rjl-art.com/wild-concrete.php> | Site do fotógrafo Romain Jacquet-Lagrèze
<http://http://ticcih.org/>. The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage
<http://www.22barcelona.com> | projeto 22@barcelona
<http://www.kolumba.de> | Museu de Arte da Arquidiocese de Colônia
<http://www.fondazioneprada.org> | Fundação Prada
<http://www.oma.eu> | OMA – Office for Metropolitan Architecture
<http://www.dsny.com> | Diller Scofidio + Renfro
<http://www.unaarquitetos.com> | UNA arquitetos
<https://arqfeevale.wordpress.com/tag/museu-do-pao/> | Blog de arquitetura da Universidade FEEVALE
<http://www.frpo.es/> | FRPO rodriguez & oriol arquitetura

REVISTAS

- Revista Arquitectura Viva, Madri, n. 71: Londres del Milenio. 2000.
- Revista Arquitectura Viva, Madri, n. 110: Pasado Presente. 2006.
- Revista Arquitectura Viva, Madri, n. 136: Urban Stages, 2011.
- Revista Arquitectura Viva, Madri, n. 148: Transformaciones, 2013.
- Revista Arquitectura Viva, Madri, n. 162: Palimpsests, 2014.
- Revista Arquitectura Viva AV Monografias, Madri, n. 71: Museos de Arte, 1998.
- Revista Arquitectura Viva AV Monografias, Madri, n. 132: Casas de Maestro, 2008.
- Revista Arquitectura Viva AV Monografias, Madri, n. 114: Herzog & de Meuron, 2005.
- Revista Arquitectura Viva AV Monografias, Madri, n. 157/158: Herzog & de Meuron, 2012.
- Revista AV Proyectos, Madri, n. 16: Transportes, 2006.
- Revista C3 n. 305: New History, 2011.
- Revista On Diseño, n. 292, 2008.
- Revista EL CROQUIS, n. 60+84: Herzog & de Meuron 1981-2000.
- Revista EL CROQUIS, n. 124: Eduardo Souto de Moura 1995-2005.
- Revista EL CROQUIS, n. 140: Álvaro Siza 2001-2008.
- Revista EL CROQUIS, n. 146: Eduardo Souto de Moura 2005-2009.
- Revista EL CROQUIS, n. 152/153: Herzog & de Meuron 2005-2010.
- Revista 2G, Ábalos & Herreros, n. 22. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Revista 2G Obra construída: Lina Bo Bardi, n. 23/24. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Revista 2G Dossier: Portugal 2000-2005. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Revista Monolito, n. 17: X Bienal de Arquitetura de São Paulo, 2013.
- Revista Monolito, n. 18: Anuário da Editora Monolito, 2013.
- Revista SUMMA+, n. 115: Patrimônio Intervindo, 2011.
- Revista SUMMA+, n. 128: Reusando o Passado Recente, 2013.
- Revista SUMMA+, n. 135: Educação e Cultura, 2014.
- Revista Wallpaper. "New Tate Modern Design", jul. 2008.
- Revista Escala. Arquitectura Latinoamericana, Colombia, n. 231, 2013.
- Revista AU Arquitetura e Urbanismo, Editora Pini, n. 168, 2008.
- Revista AU Arquitetura e Urbanismo, Editora Pini, n. 227, 2013.
- Revista AU Arquitetura e Urbanismo, Editora Pini, n. 249, 2014.
- Revista Projeto Design, n. 149, 1992.
- Revista Projeto Design, n. 220, 1998.
- Revista Projeto Design, n. 328, 2007.
- Revista Projeto Design, n. 337, 2008.
- Revista Projeto Design, n. 340, 2008.
- Revista Projeto Design, n. 385, 2012.
- Revista Projeto Design, n. 395, 2013.
- Revista Infraestrutura Urbana, n. 23, 2013.
- Revista Architectural Record, n. 06, 2008.
- The Art Newspaper. v. XXIII, n. 256, Apr. 2014.
- Revista Conarquitectura, Madri, n. 27, 2008.
- Revista Conarquitectura: CaixaForum Madrid, Madri, 2015.
- Revista Bloco, n. 4, 2008.

OUTRAS FONTES DE PESQUISA

Conferência do arquiteto Jacques Herzog. FAUUSP. São Paulo. Realizada em: 3 dez. 2009.

Conferência do arquiteto Francisco Fanucci. FAU-UniRitter. Porto Alegre. Realizada em: 08 dez. 2015.

Documentário LINA BO BARDI, 50min. Brasil, 1993. Direção: Aurélio Michiles. Roteiro e Pesquisa: Isa Grinspum Ferraz. Disponível em: Victor Delaqua. “Cinema e Arquitetura: “Lina Bo Bardi”, 2014. ArchDaily Brasil. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/758629/cinema-e-arquitetura-lina-bo-bardi>. Acesso em: 10 abr. 2015.

Documentário “O Milagre do Pão”, 55 min. Brasil, 2009. Roteiro e Direção: Isa Grinspum Ferraz. Em exibição no auditório do Museu do Pão. Ilópolis. 2014.

Documentário “Arquitetos Brasileiros: Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci”. Coprodução Canal Arte 1 e Aiuê Produtora. Apresentado em: 7 out. 2015.

Documentário dedicado ao aniversário de 10 anos da Tate Modern. BBC Culture show: Tate Modern is 10! Autor: Wolff Olins. Disponível em: <https://vimeo.com/search?q=tate+modern+is+10%5C>. Acesso em: 12 jul. 2015.

Música “Fora da ordem” de Caetano Veloso, álbum Circuladô, 1991.

Vídeo da palestra de Marcelo Ferraz e André Vainer na abertura da exposição “A arquitetura política de Lina Bo Bardi” realizada no SESC Pompeia, São Paulo, de 8 de outubro a 14 de dezembro de 2014, com curadoria de Marcelo Ferraz e André Vainer como parte da comemoração do Centenário da Arquiteta. Disponível em: <http://escoladacidade.org/bau/centenario-lina-bo-bardi/>. Acesso em: 10 jan. 2015.

Vídeo da entrevista de Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci para o site Galeria de Arquitetura. Publicado em: 13 fev. 2014. Disponível em: www.galeriadaarquitetura.com.br/projeto/brasil-arquitetura_marcos-cartum-arquitetos-associados/_praca-das-artes/362. Acesso em: 16 jun. 2015.

Vídeo da entrevista com Jacques Herzog: Caixa Forum. StudioBananaTV, 3' 44". Madrid. 2009. X Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TD7zEbD_Azk. Acesso em: 05 maio 2015.

Vídeo da conferência Jacques Herzog: “Potentials in Architecture”. Politecnico di Milano. Realizada em: abr. 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_v7DzJYHYU. Acesso em: 18 dez. 2014.

Vídeo da conferência Jacques Herzog. Arq.Futuro. Auditório Ibirapuera. São Paulo. Realizada em: 23 nov. 2011. Disponível em: <http://arqfuturo.com.br/encontros/post/635>. Acesso em: 20 ago. 2015.

Vídeo da entrevista com Guilherme Wisnik: Mundo, obsolescência programada. Ciclo de palestras Mutações “Fontes Passionais da Violência” concebido e organizado pelo filósofo Adauto Novaes. SESC-SP. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9i94iFlAzqo>. Acesso em: 10 out. 2015.

Vídeo da conversa entre Álvaro Siza Vieira e Juan Domingo Santos: Conversaciones Sobre La Alhambra. Publicado em: 23 jun. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xdMHnGtfm-c>. Acesso em: 5 set. 2015.

Vídeo da conferência de Jacques Herzog no Teatro Ángela Peralta, Polanco, México D.F. apresentado pela Revista Ensamble, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1JN4dXho6-M>. Acesso em: 15 ago. 2014.

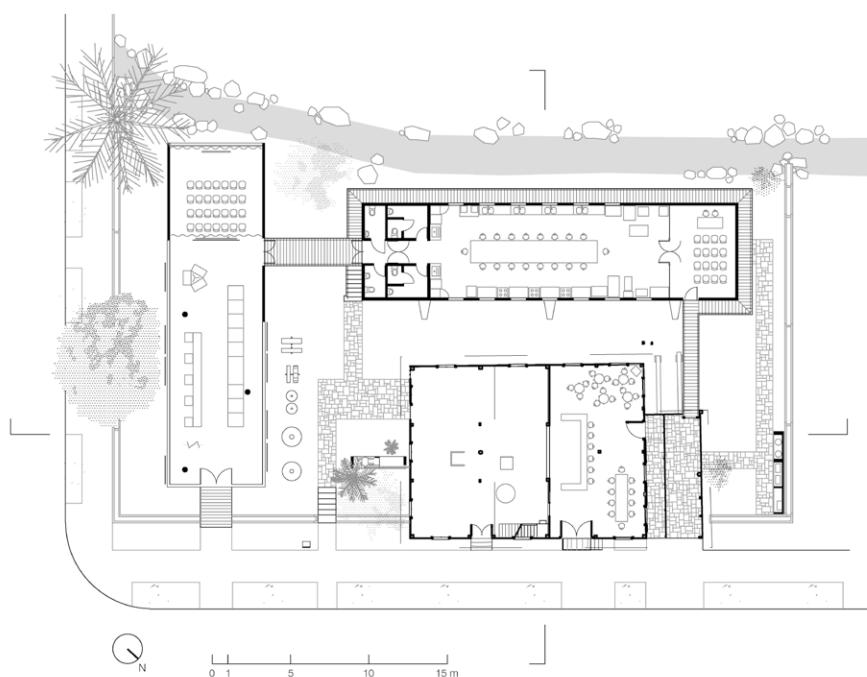
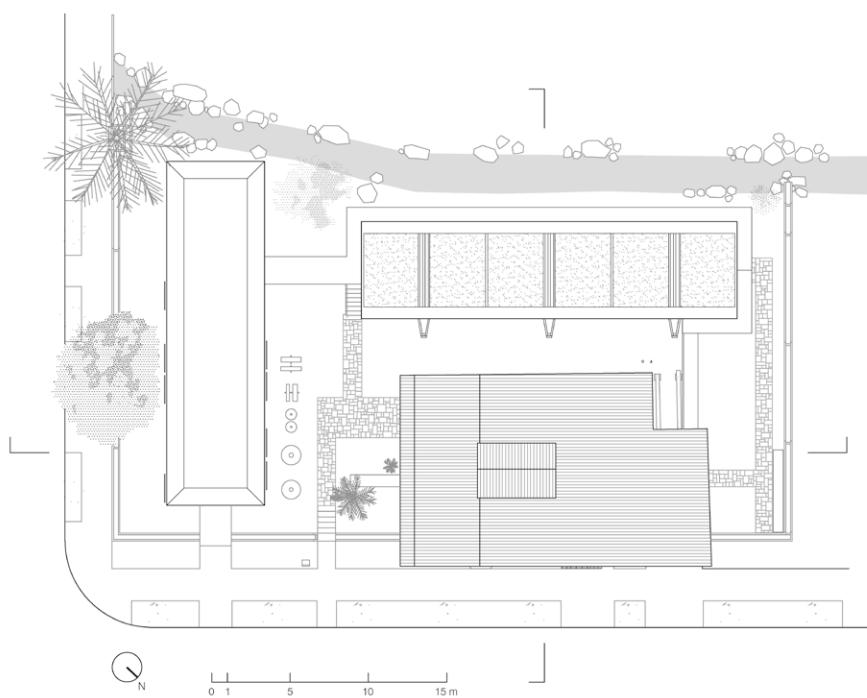
FONTES DAS FIGURAS:

- Figura 1 . <<http://adaptivereuse.net/2008/03/05/dont-be-brutal-to-robin-hood-gardens/>>
- Figura 2 . <<http://www.tripplannermag.com/index.php/2010/07/go-figure-figure-ground-as-a-land-usetransportation-tool/>>
- Figura 3 . Playground Dijkstraat, Aldo Van Eyck (Amsterdam, 1954)
Revista Network in Progress NIP #15 2013, p.19.
- Figura 4 . <<http://stoppingoffplace.blogspot.com.br/2010/10/ben-terrain-vague.html>>
- Figura 5 . <<http://www.photogriffon.com/les-maitres-de-la-photographie/Willy-RONIS/Maitre-de-la-photo-Willy-ronis-6.html>>
- Figura 6 . Foto da autora durante a X Bienal de Arquitetura de São Paulo, 2013.
- Figura 7 . LONGHI, 2008, p. 59
- Figura 8 . <http://www.marcusbuck.com/freiarbeiten_restarchitektur_en.php>
- Figura 9 . WISNIK, 2001, p. 63.
- Figura 10 . <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitempos/13.146/4422%3E>>
- Figura 11 . FERRAZ; SUZUKI; VAINER (org.), 2008, p. 153.
- Figura 12 . <<https://placesjournal.org/article/lina-bo-bardi-and-the-architecture-of-everyday-culture/>>
- Figura 13 . OLIVEIRA, 2014, p. 153.
- Figura 14 . <<http://www.archdaily.com.br/br/01-34210/lina-e-gio-os-ultimos-humanistas-exibicao-na-aa-de-londres>>
- Figura 15 . Revista Projeto Design nº 328, p. 60/61.
- Figura 16 . MÜLLER, 2000. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitempos/01.007/951>>
- Figura 17 . <<http://brasilarquitetura.com/projetos/museu-rodin-bahia/>>
- Figura 18 . FANUCCI; FERRAZ, 2005, p. 50.
- Figura 19 . <<http://brasilarquitetura.com/projetos/teatro-engenho-central/>>
- Figura 20 . FERRAZ, 2012, p.31.
- Figura 21 . <<http://museudopao.blogspot.com.br/>>
- Figura 22 . FERRAZ, 2012, p.45.
- Figura 23 . FERRAZ, 2012, p.48.
- Figura 24 . FERRAZ, 2012, p.38.
- Figura 25 . FERRAZ, 2012, p.14-15.
- Figura 26 e 27 . <[http://bp2.blogspot.com/_UcobZdSERso/Rt07iLHzuZI/AAAAAAAAMFM/tDQLhs2crKo/s1600-h/P1010079\[1\].JPG](http://bp2.blogspot.com/_UcobZdSERso/Rt07iLHzuZI/AAAAAAAAMFM/tDQLhs2crKo/s1600-h/P1010079[1].JPG)>
- Figura 28 . FERRAZ, 2012, p.39.
- Figura 29 . FERRAZ, 2012, p.42/43.
- Figura 30 . FERRAZ, 2012, p.9.
- Figura 31 . NOSEK, 2013, p. 86.
- Figura 32 . NOSEK, 2013, p. 97.
- Figura 33 . NOSEK, 2013, p. 101.
- Figura 34 . NOSEK, 2013, p. 94.
- Figura 35 . NOSEK, 2013, p. 72-73.
- Figura 36 . NOSEK, 2013, p. 81.
- Figura 37 . <<http://porteiras.r.unipampa.edu.br/portais/cip/files/2012/02/Enfermaria.jpg>>
- Figura 38 . <http://porteiras.r.unipampa.edu.br/portais/cip/files/2012/02/enfermariao1_Fabricio_Marcon.jpg>
- Figura 39 . <<http://porteiras.r.unipampa.edu.br/portais/cip/files/2012/02/28-03-2012-Fabricio-Marcon-CIP-41.jpg>>
- Figura 40 . <<http://porteiras.r.unipampa.edu.br/portais/cip/files/2012/02/28-03-2012-Fabricio-Marcon-CIP-22.jpg>>
- Figura 41 . <http://confrariadospoetasdejaguarao.blogspot.com.br/2013_07_01_archive.html>
- Figura 42 . <<http://brasilarquitetura.com/projetos/centro-de-interpretacao-do-pampa/>>
- Figura 43 . <<http://brasilarquitetura.com/projetos/centro-de-interpretacao-do-pampa/>>
- Figura 44 . <<http://brasilarquitetura.com/projetos/centro-de-interpretacao-do-pampa/>>
- Figura 45 . <http://tmblr.co/Z_04uUdj6qg>
- Figura 46 . <<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-371108/clasicos-de-arquitectura-restauracion-del-museo-de-castelvecchio-en-verona-carlo-scarpa>>
- Figura 47 . <<http://compo3t.blogspot.com.br/2013/03/sverre-fehn-hedmark-cathedral-museum.html>>
- Figura 48 . <<http://www.villalelac.ch/en/history.html>>
- Figura 49 . Capa da revista AV Monografias nº 132.
- Figura 50 . <<http://architizer.com/projects/santa-caterina-market/>>
- Figura 51 . <<http://www.francisconogueira.com/work/can-framis/>>
- Figura 52 . <<http://porto-sentido.blogs.sapo.pt/200084.html>>
- Figura 53 . <<http://www.ducciomalagamba.com>>
- Figura 54 . <<http://www.patrimoniocultural.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/74590/>>
- Figura 55 . <<http://afasiaarchzine.com/2015/04/souto-de-moura/#more-414>>
- Figura 56 . <<http://dorotheedubois.tumblr.com/>>
- Figura 57 . <<http://www.haworththompkins.com/built/proj04/index/>>

- Figura 58 . <<http://www.archdaily.com/14450/house-of-ruins-drupas-nrja/>>
- Figura 59 . <<http://www.thetreemag.com/diario/2013/5/1/casa-destate-by-buchner-brndlter-architekten>>
- Figura 60 . <<http://www.postpost.co/?p=699>>
- Figura 61 . <http://www.domusweb.it/en/architecture/2015/01/26/sami_arquitectos_e_c_house.html>
- Figura 62 . <<http://www.archdaily.com.br/br/01-49428/reconversao-de-um-palheiro-em-cortegaca-joao-mendes-ribeiro>>
- Figura 63 . <<http://jaumeprat.com/y-diez-edificios/>>
- Figura 64 . <<http://www.dezeen.com/2011/08/04/bmw-guggenheim-lab-by-atelier-bow-wow/>>
- Figura 65 . <http://www.museumofthecity.org/wp-content/uploads/2014/03/N17thStreet_HighLine.jpg>
- Figura 66 . <<http://theibtaurisblog.com/2015/01/26/gordon-matta-clark-splitting-and-the-unmade-house/>>
- Figura 67 . <<http://ilblog.weebly.com/blog/gordon-matta-clark>>
- Figura 68 . <<https://dprbcn.wordpress.com/2012/01/26/gordon-matta-clark/>>
- Figura 69 . <<https://dprbcn.wordpress.com/2012/01/26/gordon-matta-clark/>>
- Figura 70 . <<http://www.georgemajor.com/pop-ups.html>>
- Figura 71 . <<https://www.oneart.org/galleries/hector-zamora-sciame-di-dirigibili-zeppelin-swarm>>
- Figura 72 . <<http://artwriting.sva.edu/?post=public-art-portfolio>>
- Figura 73 . <<http://olafureliasson.net/archive/exhibition/EXH101069/the-weather-project>>
- Figura 74 . <<http://herzogdemeuron.com>>
- Figura 75 . <<http://afasiaarchzine.com/2014/oLOC9/herzog-de-meuron-10/>>
- Figura 76 . MOORE; RYAN, 2000, p. 187.
- Figura 77 . <<http://www.artandarchitecture.org.uk/>>
- Figura 78 . <<http://www.magnumphotos.com/image/LON34997.html>>
- Figura 79 . <<http://tate.org.uk/research/researchservices/archive/showcase/item.jsp?subject=408&item=1997>>
- Figura 80 . <<http://www.architecturefoundation.org.uk/programme/1995/tate-gallery-of-modern-art>>
- Figura 81 . The Tretyakov Gallery Magazine 3 2004 (04), p. 99
- Figura 82 . <<http://herzogdemeuron.com>>
- Figura 83 . <<http://herzogdemeuron.com>>
- Figura 84 . <<http://www.hayesdavidson.com/recent>>
- Figura 85 . <http://www.aq.upm.es/historiaetsam/ETSAM/directores3/lopez_oter.html>
- Figura 86 . <http://ccaaelpais.com/ccaa/2012/12/27/madrid/1356643217_077847.html>
- Figura 87 . <<http://www.schnetzerpuskas.com/en/project-selection/international-projects/la-caixa-madrid.html>>
- Figura 88 . <<http://www.schnetzerpuskas.com/en/project-selection/international-projects/la-caixa-madrid.html>>
- Figura 89 e 90 . Revista conarquitectura n º 27. Madri, 2008, p.10.
- Figura 91 . <<http://www.iconeye.com/404/item/3368-caixa-forum>>
- Figura 92 . <<http://www.arcspace.com/features/herzog--de-meuron/caixa-forum/>>
- Figura 93 . <<http://herzogdemeuron.com>>
- Figura 94 . <http://www.paesionline.it/europa/spagna_madrid/foto_dettaglio.asp?filename=33263_madrid_caixa_forum>
- Figura 95 . <<http://www.archdaily.com/56905/ad-special-herzog-de-meuron-by-duccio-malagamba/0110241-421/>>
- Figura 96 . Acervo do projeto.
- Figura 97 . HERZOG; DE MEURON; et. al, 2012, p. 29.
- Figura 98 . HERZOG; DE MEURON; et. al, 2012, p. 37.
- Figura 99 . HERZOG; DE MEURON; et. al, 2012, p. 22.
- Figura 100 . <<http://highlike.org/site/henrique-oliveira/>>

ANEXOS

MUSEU DO PÃO -----	178
PRAÇA DAS ARTES -----	180
CENTRO DE INTEGRAÇÃO DO PAMPA -----	182
TATE MODERN -----	184
CAIXAFORUM -----	186
COMPLEXO CULTURAL DA LUZ -----	189



Implantação

Planta Baixa

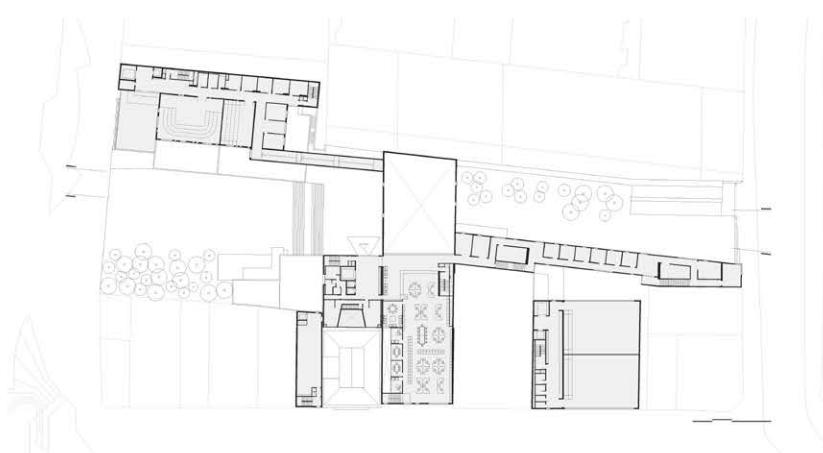
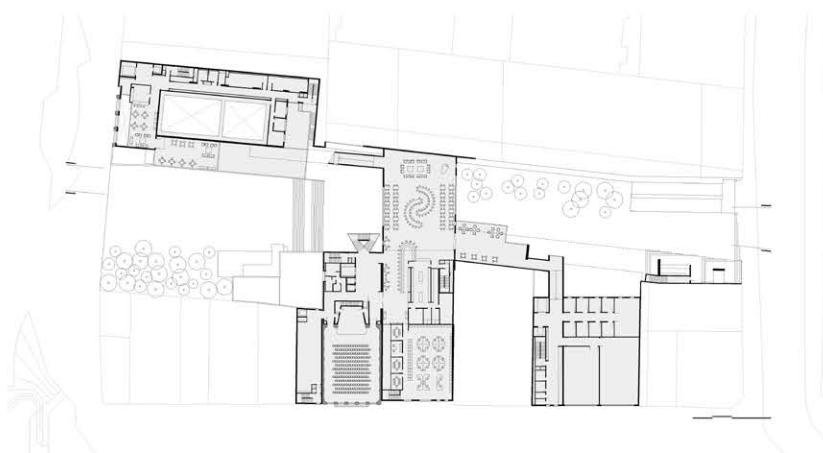
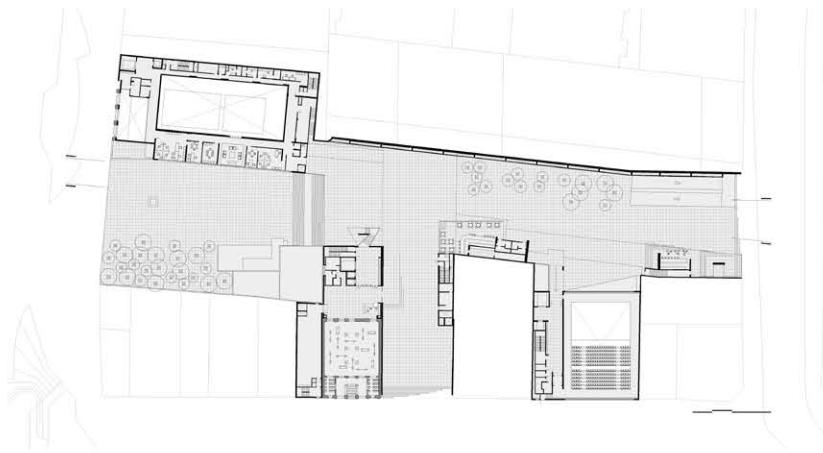


Fachada Nordeste

Corte Longitudinal

Fachada Sudoeste

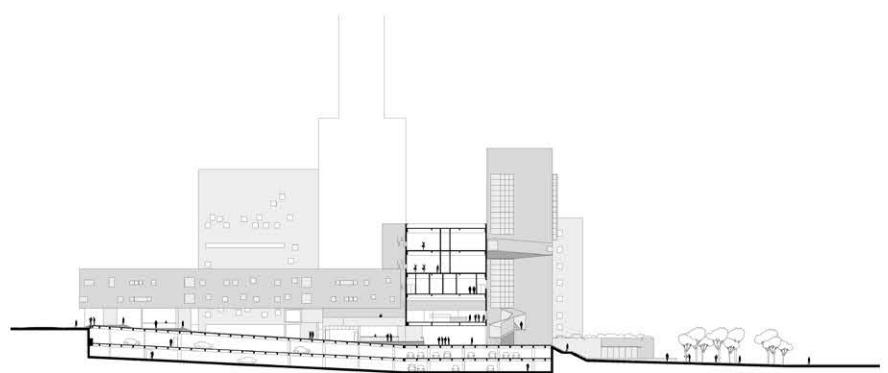
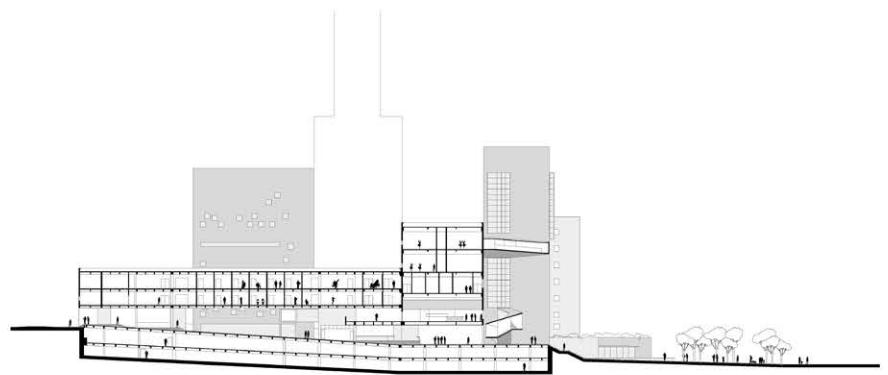
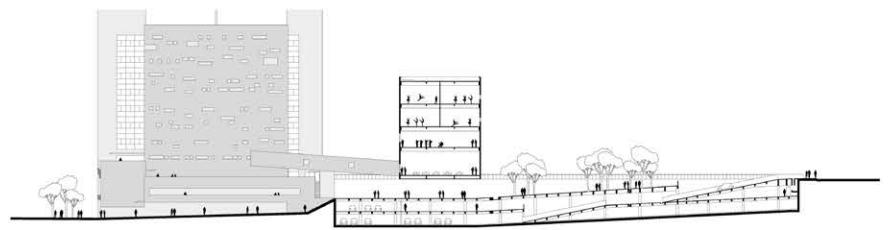
Corte Transversal



Planta Baixa Térreo

Planta Baixa Nível 1

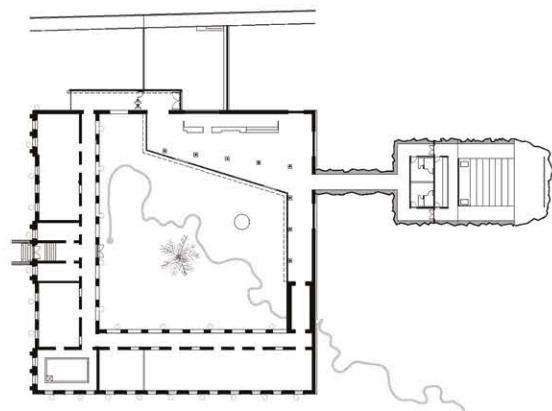
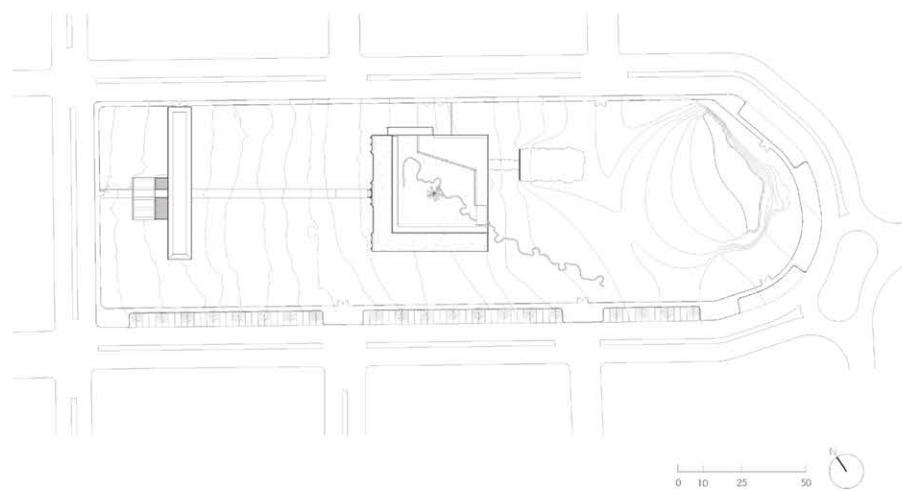
Planta Baixa Nível 2



Corte Longitudinal 1

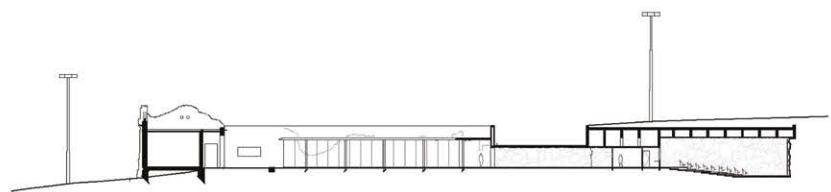
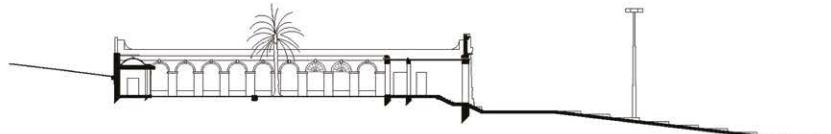
Corte Longitudinal 2

Corte Longitudinal 3

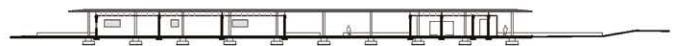


Implantação

Planta Baixa



0 5 10 20



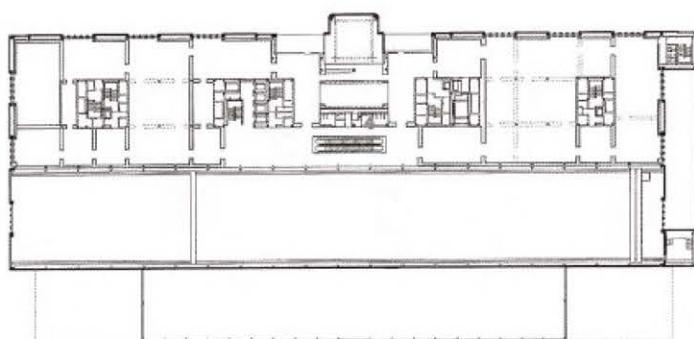
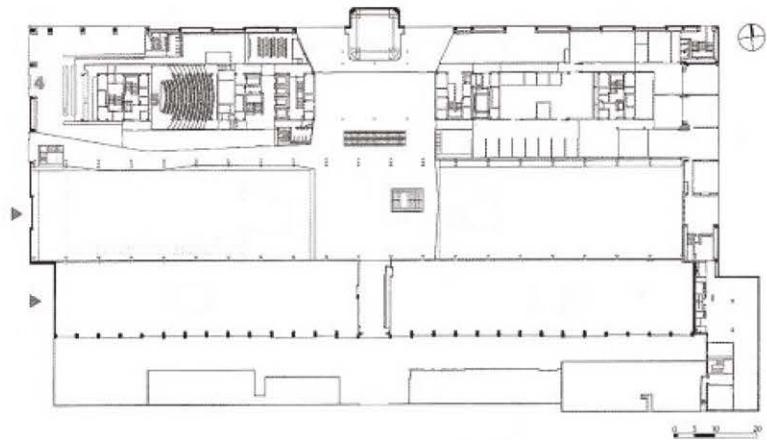
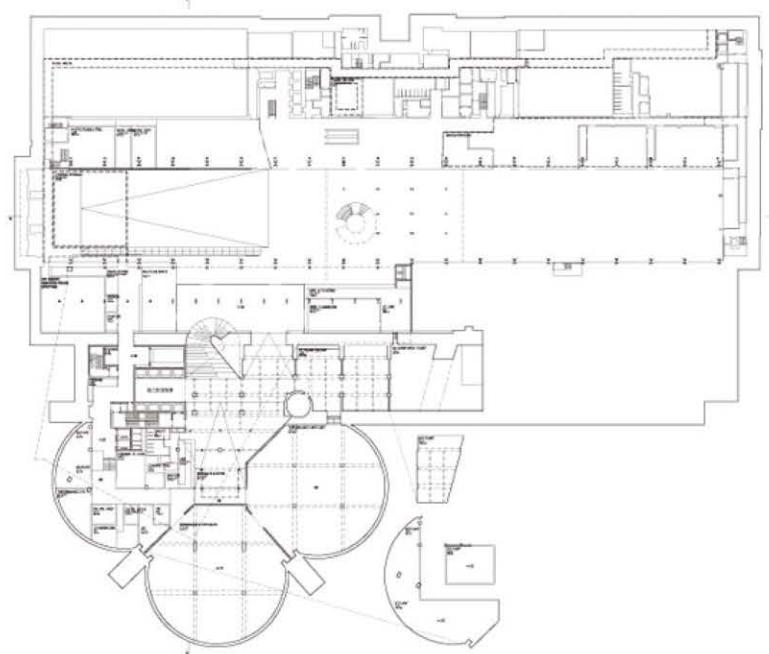
0 5 10 20

Corte Longitudinal 1

Corte Longitudinal 2

Corte Longitudinal 3

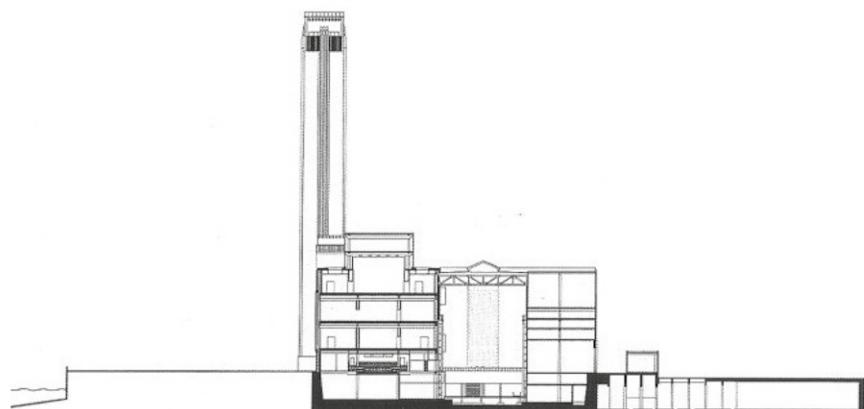
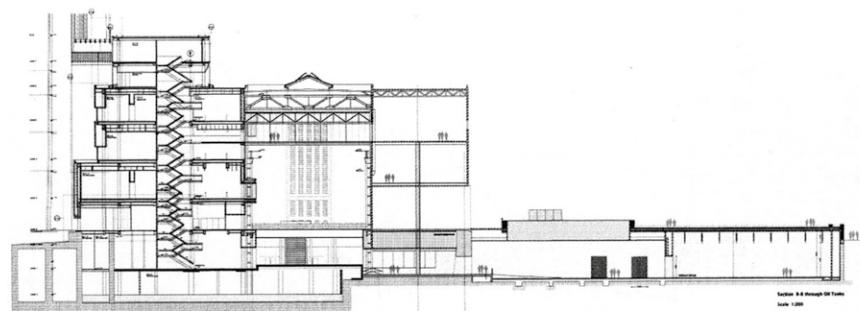
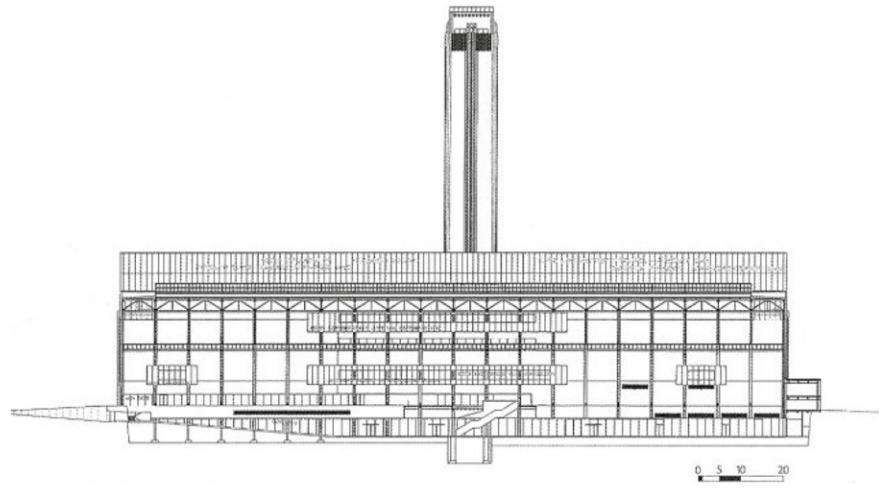
Corte Transversal



Planta Baixa Subsolo

Planta Baixa Térreo

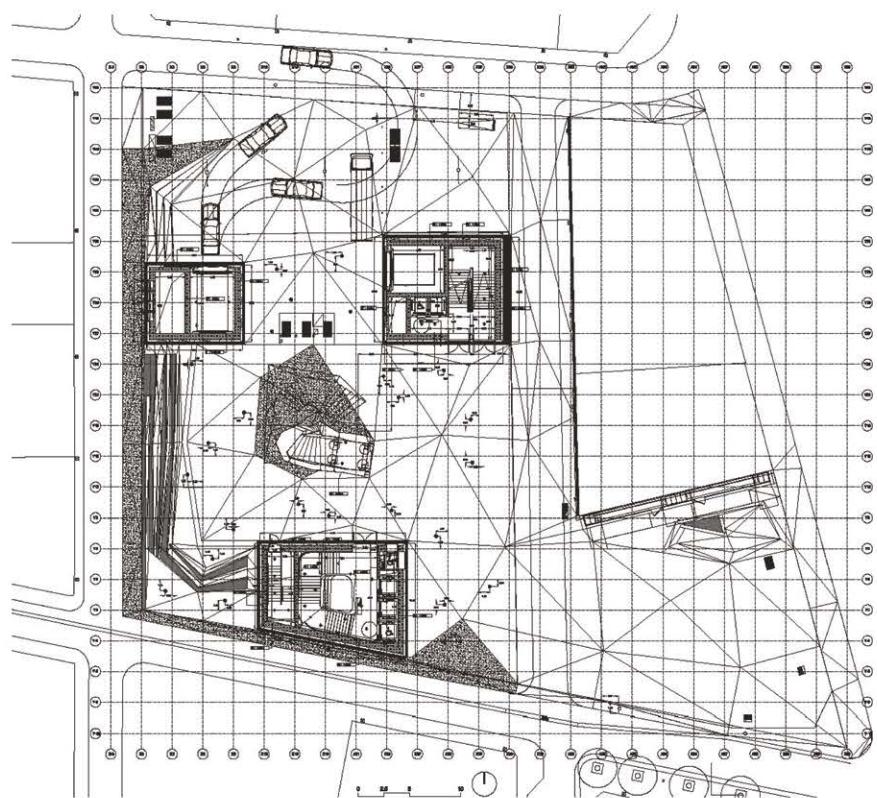
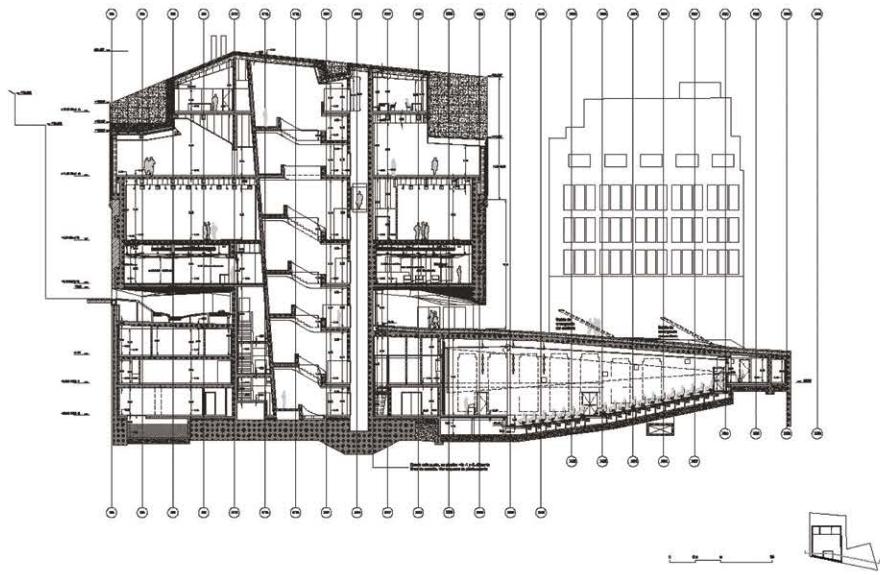
Planta Baixa Nível 3



Corte Longitudinal

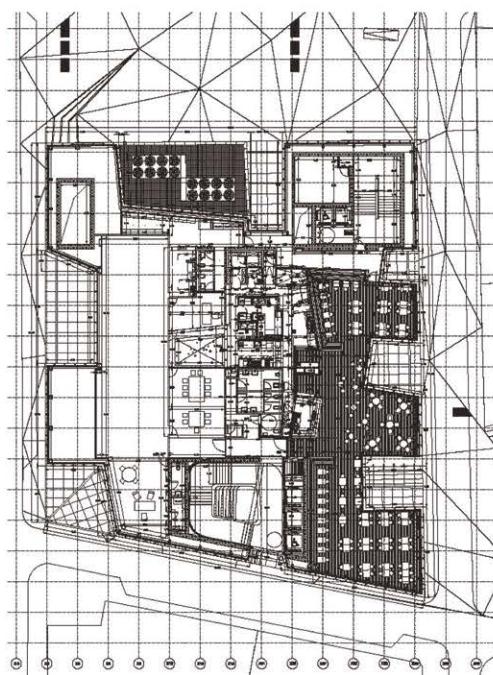
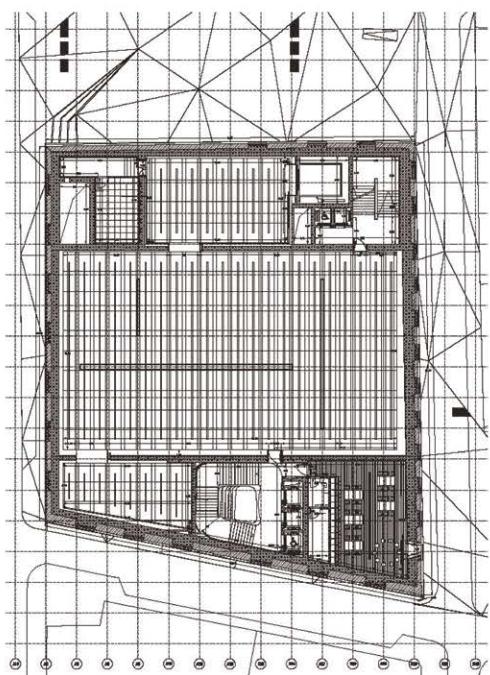
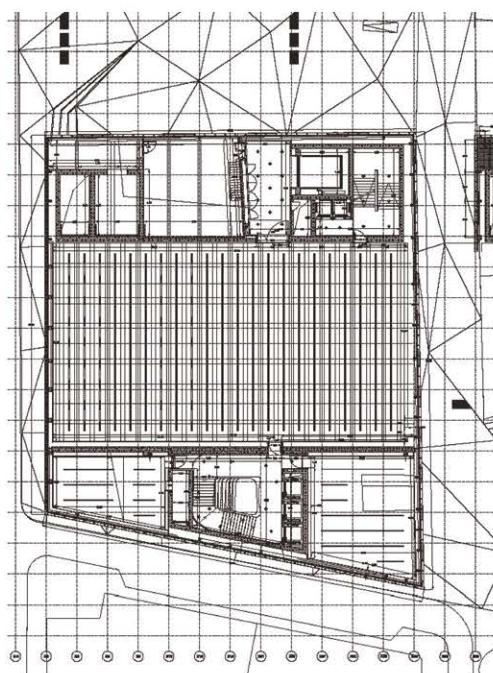
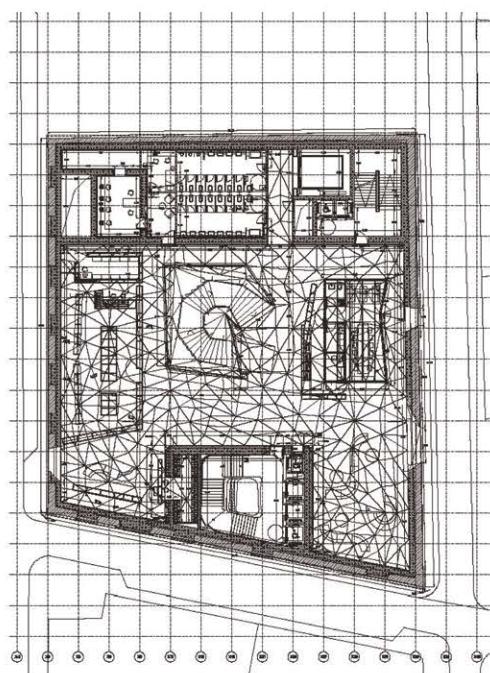
Corte Transversal 1

Corte Transversal 2



Corte Longitudinal 1

Planta Baixa Térreo

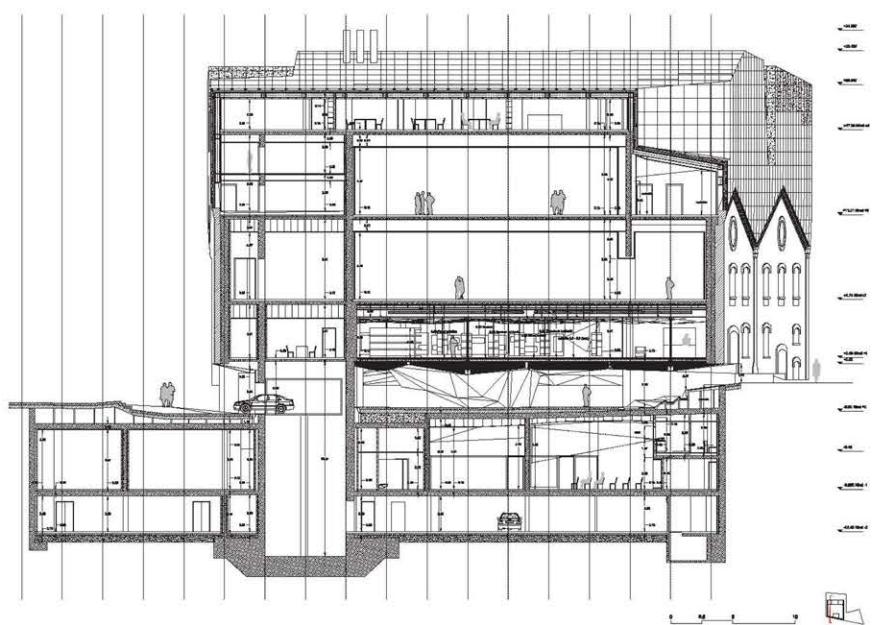
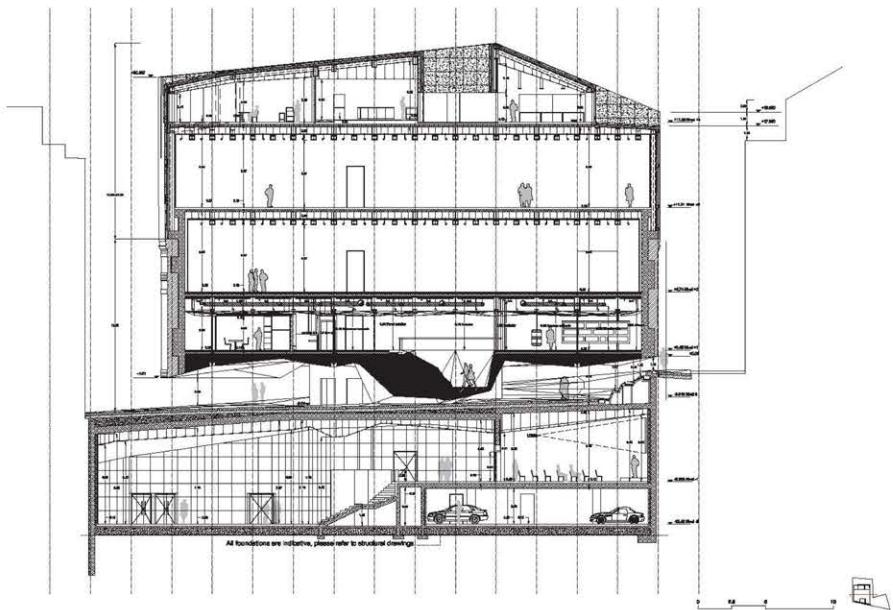


Planta Baixa Nível 1

Planta Baixa Nível 2

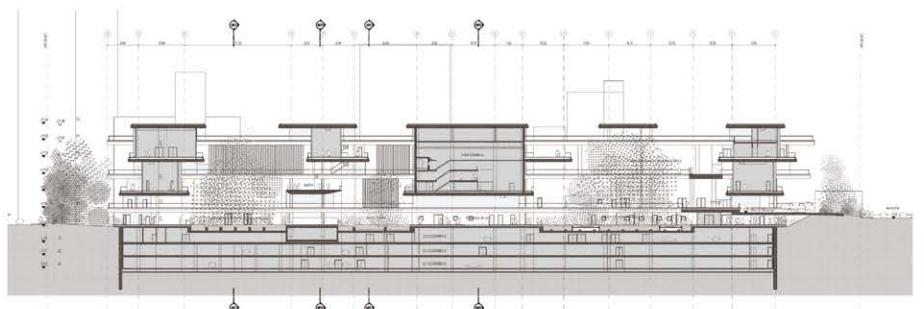
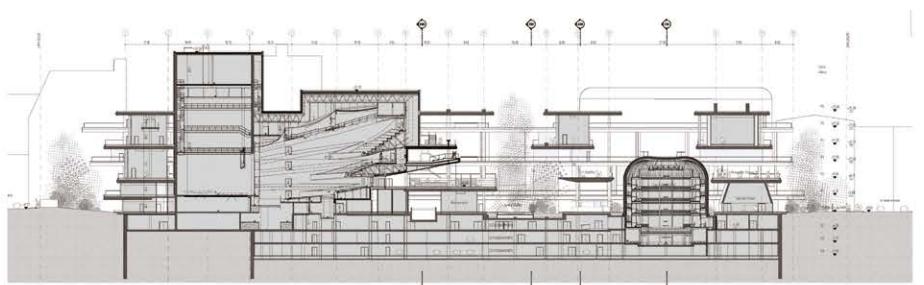
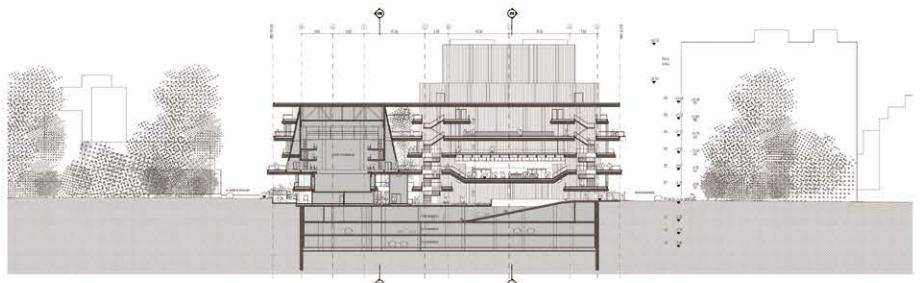
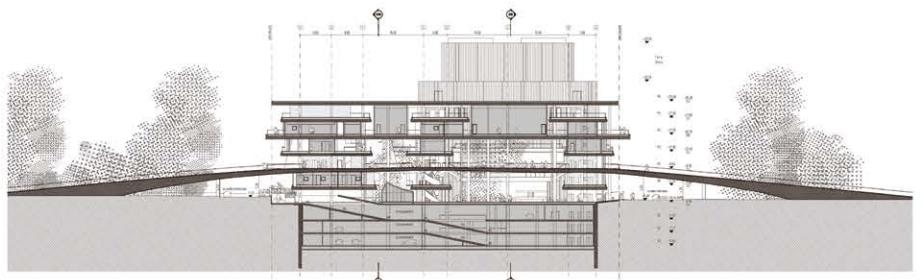
Planta Baixa Nível 3

Planta Baixa Nível 4



Corte Longitudinal 2

Corte Transversal 1

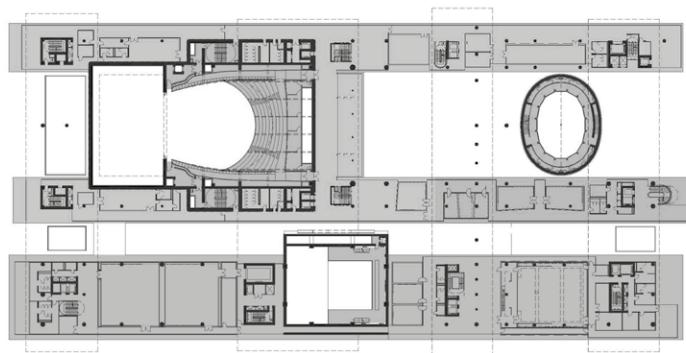
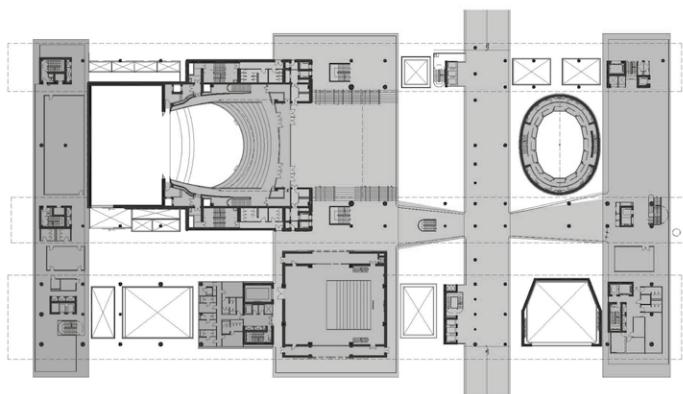
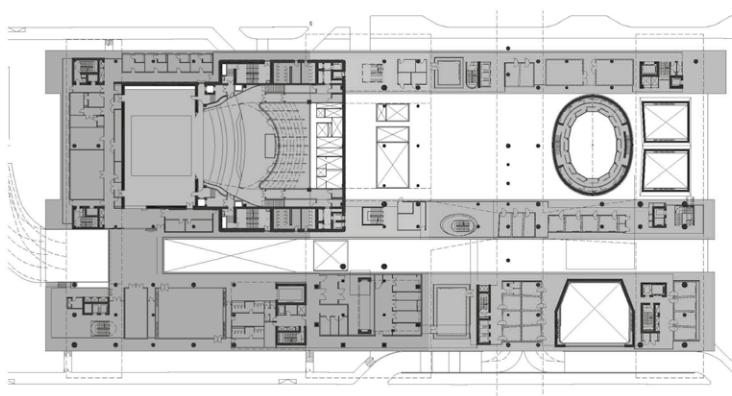
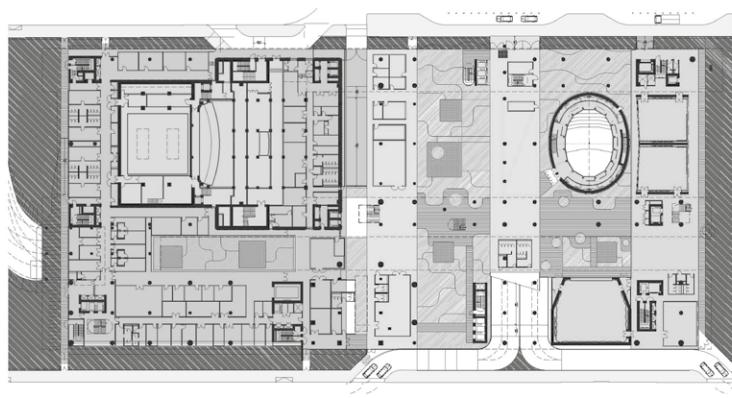


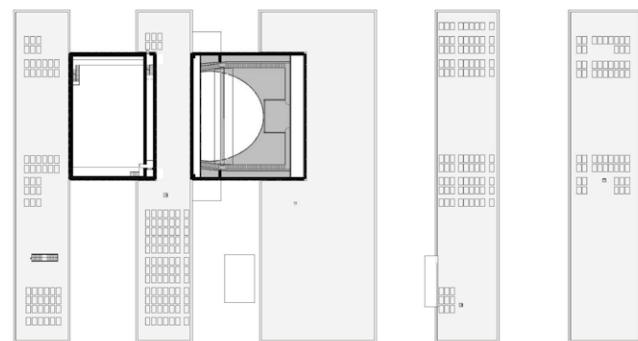
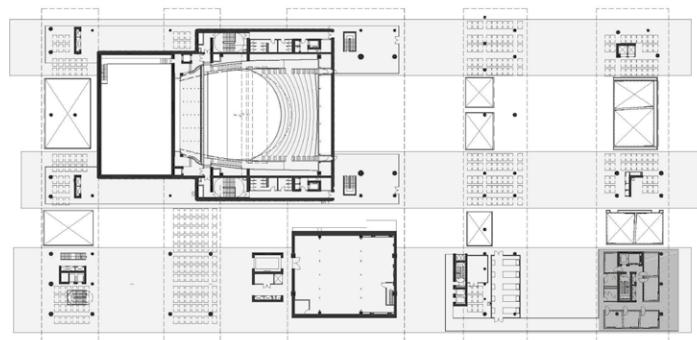
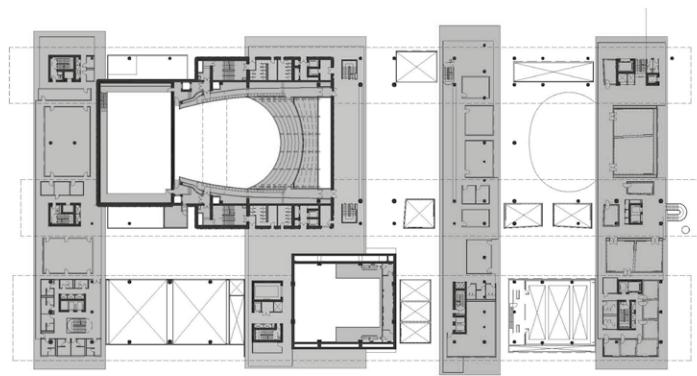
Corte Transversal 1

Corte Transversal 2

Corte Longitudinal 1

Corte Longitudinal 2





Planta Baixa Térreo

Planta Baixa Nível 1

Planta Baixa Nível 2

Planta Baixa Nível 3

Planta Baixa Nível 4

Planta Baixa Nível 5

Planta Baixa Nível 6

A Editora

A Editora da Universidade de Caxias do Sul, desde sua fundação em 1976, tem procurado valorizar o trabalho dos professores, as atividades de pesquisa e a produção literária dos autores da região. O nosso acervo tem por volta de 1.600 títulos publicados em formato de livros impressos e 600 títulos publicados em formato digital. Editamos aproximadamente 1.000 páginas por semana, consolidando nossa posição entre as maiores editoras acadêmicas do estado no que se refere ao volume de publicações.

Nossos principais canais de venda são a loja da Educys na Amazon e o nosso site para obras físicas e digitais. Para a difusão do nosso conteúdo, temos a publicação das obras em formato digital pelas plataformas Pearson e eLivro, bem como a distribuição por assinatura no formato streaming pela plataforma internacional Perlego. Além disso, publicamos as revistas científicas da Universidade no portal dos periódicos hospedado em nosso site, contribuindo para a popularização da ciência.

Nossos Selos

-  **EDUCS/Ensino**, relativo aos materiais didático-pedagógicos;
-  **EDUCS/Origens**, para obras com temáticas referentes a memórias das famílias e das instituições regionais;
-  **EDUCS/Pockets**, para obras de menor extensão que possam difundir conhecimentos pontuais, com rapidez e informação assertiva;
-  **EDUCS/Pesquisa**, referente às publicações oriundas de pesquisas de graduação e pós-graduação;
-  **EDUCS/Literário**, para qualificar a produção literária em suas diversas formas e valorizar os autores regionais;
-  **EDUCS/Traduções**, que atendem à publicação de obras diferenciadas cuja tradução e a oferta contribuem para a difusão do conhecimento específico;
-  **EDUCS/Comunidade**, cujo escopo são as publicações que possam reforçar os laços comunitários;
-  **EDUCS/Internacional**, para obras bilíngues ou publicadas em idiomas estrangeiros;
-  **EDUCS/Infantojuvênil**, para a disseminação do saber qualificado a esses públicos;
-  **EDUCS/Teses & Dissertações**, para publicação dos resultados das pesquisas em programas de pós-graduação.



Conheça as possibilidades de formação e aperfeiçoamento vinculadas às áreas de conhecimento desta publicação acessando o QR Code.

