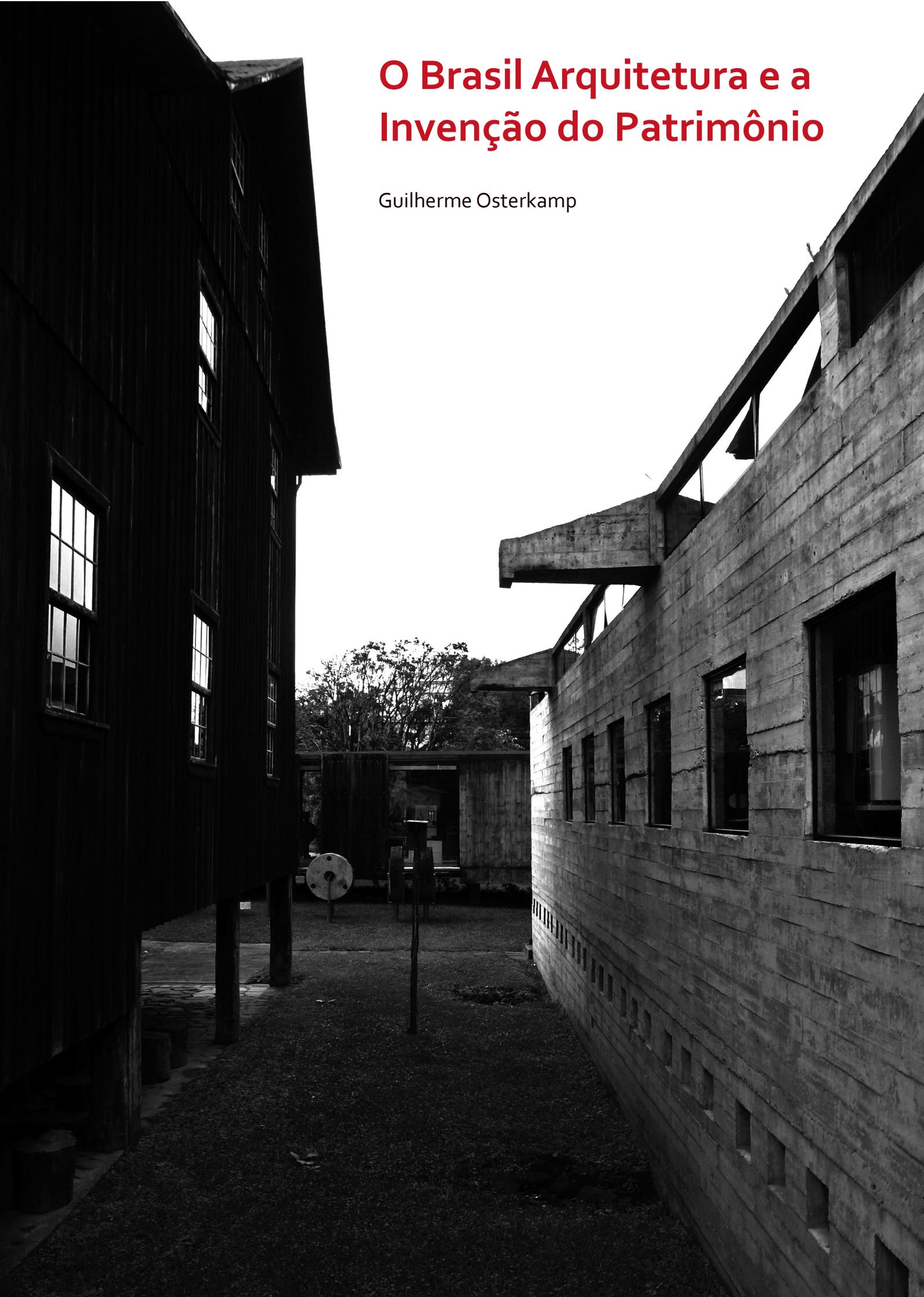


O Brasil Arquitetura e a Invenção do Patrimônio

Guilherme Osterkamp





Guilherme Osterkamp

O Brasil Arquitetura e a Invenção do Patrimônio

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Arquitetura.

Área de Concentração:

Teoria, História e Crítica da Arquitetura.

Orientação:

Prof. Dra. Ana Carolina Santos Pellegrini

Porto Alegre
Faculdade de Arquitetura da UFRGS
2015

CIP – Catalogação na Publicação

Osterkamp, Guilherme

O Brasil Arquitetura e a Invenção do Patrimônio /
Guilherme Osterkamp. -- 2015.

188 f.

Orientadora: Ana Carolina Santos Pellegrini.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura,
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Porto
Alegre, BR-RS, 2015.

1. patrimônio. 2. arquiteturas extemporâneas. 3.
Brasil Arquitetura. I. Pellegrini, Ana Carolina
Santos, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

À Ana Carolina Pellegrini, minha radiante orientadora, pela oportunidade de vivenciar tantos momentos especiais, pela incrível generosidade, pela enorme paciência, pela alegria farta, por tamanha sabedoria compartilhada e pelo privilégio de sua amizade.

À CAPES, pela bolsa de estudos que viabilizou esta pesquisa e meus estudos no curso de mestrado.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul pelo ensino público, gratuito e de excelência.

Aos professores do Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura, pelo elevado nível das disciplinas, workshops, palestras e diversas atividades oferecidas.

A Marta Peixoto e Leandro Manenti, professores que me receberam no estágio docente e servem de inspiração nessa profissão maravilhosa que é a Arquitetura. E à professora Andrea Machado, querida amiga presente em muitos momentos do curso de mestrado, sempre disposta a ouvir e mostrar o lado mais divertido de tudo.

À Rosita, secretária do PROPAR, que recebe, ajuda e tranquiliza os alunos do programa e tão gentilmente resolve as mais diversas situações.

Aos colegas, que tornaram o curso e pesquisa ainda mais interessantes. Em especial à Clarissa Rech Meneguzzi, parceira de orientação, estágio, aventuras, caronas e muitas conversas.

À minha família.

Em especial a meus pais, Lúcia e Carlos, e minha irmã, Gabriela, pelo amor, confiança e apoio.

Aos meus muitos amigos, sempre dispostos a me ouvir e a torcer por mim (mesmo sem saber muito bem de quê se tratava este trabalho e porque esse curso não acabava nunca), em especial a Matheus, Gabriel, Luís Heleno, Lucas, Karen, Júnior, Luane e Júlia.

A Esteban Etchegaray, amigo que procedeu ao milagre de resgatar os arquivos desta pesquisa.

Às muitas pessoas de Ilópolis, Jundiaí, Piracicaba, Recife e São Paulo, pelo acolhimento e apoio nas visitas técnicas às obras relatadas neste trabalho.

Ao escritório Brasil Arquitetura, pela receptividade e colaboração. Em especial ao arquiteto Marcelo Ferraz, pela disponibilidade, generosidade e pelas conversas fundamentais à esta dissertação.

À Luísa, minha companheira de vida, por tudo, por ser "mais do que sei".

mas o tempo linear é uma invenção do Ocidente,
o tempo não é linear,
é um maravilhoso emaranhado onde,
a qualquer instante,
podem ser escolhidos pontos e inventadas soluções,
sem começo nem fim.

Lina Bo Bardi

Resumo

Intervir no ambiente construído implica significativo desafio para o arquiteto. Compatibilizar arquiteturas de tempos diferentes sempre despertou aquecidas discussões a respeito de como se deve agir em relação ao patrimônio. Tal diversidade de opiniões invariavelmente desperta o debate a respeito do assunto.

A arquitetura brasileira, pelo menos desde a metade do século passado, quando as grandes cidades do país já estavam constituídas, apresenta obras que se destacam como operações bem sucedidas de intervenção no patrimônio edificado. Exemplos notáveis são a Pinacoteca de São Paulo, de Paulo Mendes da Rocha, e o Sesc Pompeia, de Lina Bo Bardi.

Herdeiro da obra da arquiteta ítalo-brasileira, o escritório Brasil Arquitetura, ao longo de trinta e seis anos de história, desenvolveu mais de quarenta projetos que dialogam com patrimônio histórico. Nesta dissertação serão apresentadas seis dessas obras, a partir de um ponto de vista pouco usual: o patrimônio como invenção. Esta abordagem trata de novas arquiteturas que, aliadas a preexistências concebidas outrora, são capazes de conferir valor de patrimônio a estas e a si mesmas.

Visando a contribuir com a análise das obras será apresentada fundamentação teórica sobre os conceitos de "arquiteturas extemporâneas" e Patrimônio Histórico. Caberá também a este trabalho relatar brevemente a trajetória e precedentes históricos do escritório Brasil Arquitetura, em especial a obra do Sesc Pompéia, episódio fundamental para a constituição de uma visão sobre a arquitetura, a cidade e a sociedade, que caracteriza, ainda hoje, a produção destes arquitetos.

Palavras-Chave

patrimônio, arquiteturas extemporâneas, Brasil Arquitetura.

A presente pesquisa foi desenvolvida com apoio da CAPES, através de bolsa de complementação de estudos.

Abstract

Intervening in the built environment implies significant challenge for the architect. The combination of buildings from different periods has always aroused heated discussions about how to act in relation to heritage. Such diversity of opinions always brings the debate about this subject.

Since the middle of last century, when the great cities of the country were already established, Brazilian architecture presents works that stand out as successful operations of intervention in the built heritage. Notable examples are the Pinacoteca de São Paulo, by Paulo Mendes da Rocha, and the Sesc Pompéia, by Lina Bo Bardi.

Over thirty years the Brasil Arquitetura firm - Heir to the work of the Italian-Brazilian architect Lina Bo Bardi – has developed more than forty projects that dialogue with heritage. This dissertation will present six of these works from an unusual point of view: the heritage as an invention. This approach is about architecture interventions on preexisting buildings - this combination provides heritage value both in architecture built in the past as in the present days.

Aiming to contribute with the analysis of the works, it will be presented theoretical foundation about “extemporaneous architectures” and heritage.

It is also the intention of this work to briefly describe the historical background and precedents of Brasil Arquitetura firm, especially the work of the Sesc Pompéia, fundamental episode to form a view about the architecture, the city and the society that characterizes, even today, the production of these architects.

Keys Words

heritage, extemporaneous architectures, Brasil Arquitetura.

The present research was developed with support of CAPES (service of Brazilian government) by scholarship.

	Introdução	10
	1 A Invenção do Patrimônio	20
1.1	Construir no construído: arquiteturas extemporâneas	24
1.2	A questão do Patrimônio: um panorama geral	48
	2 O Brasil Arquitetura	63
2.1	A formação do escritório	65
2.2	Sesc Pompéia: experiência fundamental	69
	3 Dois Teatros: reformas e apêndices	76
3.1	Teatro Polytheama	81
3.2	Teatro Engenho Central	89
	4 Dois Museus: reformas e anexos	98
4.1	Museu Rodin Bahia	104
4.2	Museu do Pão	113
	5 Dois Complexos Culturais: reconstrução e síntese	121
5.1	Cais do Sertão Luiz Gonzaga	125
5.2	Praça das Artes	133
	6 O Patrimônio Inventado	142
	Bibliografia Consultada	161
	Créditos das imagens	165
A.	Conversa com Marcelo Ferraz	175

Introdução

A arquitetura é constituída de fatores tangíveis e intangíveis. A materialidade e a espacialidade de uma edificação carregam consigo memórias: da própria construção, dos planos de quem a idealizou, de uma época. O ambiente construído, portanto, conta uma história e, deixado como herança, consiste em patrimônio.

Lidar com a compatibilização entre arquiteturas de épocas diferentes é um desafio para os arquitetos. Intervenções arquitetônicas em preexistências sempre promoveram discussões a respeito de como se deve agir em relação ao patrimônio. Tal diversidade de opiniões invariavelmente desperta o debate a respeito do assunto.

O projeto de re-arquiteturas¹, em geral, costuma ser preterido por uma boa parte dos arquitetos, que, quando sonham com sua obra prima, costumeiramente pensam em grandes realizações, quase sempre partindo da *tabula rasa*. Entretanto, por motivos diversos, requalificar vem ganhando apreço há pelo menos quarenta anos², mesmo que tal prática seja muito mais antiga do que isso.

O arquiteto refrescou a memória e recordou que a reforma é coisa antiga, economicamente sensata ao menos desde a conversão dos templos pagãos pela Santa Madre Igreja, exemplo de reutilização do patrimônio com nova roupagem, reciclagem simbólica e operacional dentro da classe da arquitetura sacra³.

De fato, atualmente é usual que encomendas de trabalhos a escritórios de arquitetura incluam reformas, reciclagens, reabilitações, restauros, *retrofit's*. Tanto o arquiteto recém-

1. O termo "re-arquiteturas" provém de texto homônimo do professor D'Aló Frota (2004) e será retomado no capítulo "1.1 – Construir no Construído: arquiteturas extemporâneas".

2. COMAS, Carlos Eduardo. Ruminaciones Recentes: Reforma/ Reciclagem/ Restauo. Summa+, Buenos Aires, n. 115, jun.2011.p. 56.

3. Idem.



Fig. 1 Pinacoteca de São Paulo, de Paulo Mendes da Rocha.



Fig. 2 Reforma de apartamento no edifício Copan. Projeto de Felipe Hess e Renata Pedrosa.



Fig. 3 Ampliação de Museu de Arte de Harvard, de Renzo Piano.

formado quanto os grandes nomes mundialmente conhecidos enfrentam cada vez mais esse tipo de desafio.

A Arquitetura Brasileira possui obras e arquitetos que conquistaram grande distinção no que diz respeito a este tema. Lina Bo Bardi (1914-1992) talvez seja o nome que tenha dado mais evidência a suas reformas, com destaque para o Museu de Arte Moderna da Bahia (Solar do Unhão) em Salvador, e para o Centro de Lazer Fábrica da Pompéia em São Paulo, recentemente reconhecido como patrimônio histórico em âmbito nacional⁴.

A arquiteta italiana radicada no Brasil deixou importante legado para a Arquitetura Moderna Brasileira e contribuiu para a formação de Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e Francisco Fanucci, que, em 1979, constituíram escritório de nome sugestivo: Brasil Arquitetura. A produção desses arquitetos – como a de sua mestra – caracteriza-se pela valorização dos elementos culturais e pela busca do diálogo entre invenção e tradição.

O Brasil Arquitetura, ao longo de seus trinta e seis anos de história, construiu um acervo de mais de quarenta projetos⁵ nos quais as novas arquiteturas dialogam com patrimônio histórico. Nesta dissertação serão apresentadas seis obras de destaque de diferentes períodos desta trajetória, as quais tratam as edificações preexistentes – patrimônio – com diferentes abordagens, visando à constituição de novos projetos, criados – inventados – para novos fins. Os planos escolhidos para o estudo já saíram do papel e foram fartamente publicados, ganhando destaque na comunidade onde estão inseridos. Deste modo, a análise do ponto de vista da utilização do espaço

4. Em 05 de março de 2015 foi aprovado o tombamento do Sesc Pompéia pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=18804&sigla=Noticia&retorno=detalheNoticia>>. Acesso em 05 mar 2015.

5. O acervo do escritório encontra-se no site “www.brasilarquitetura.com”. O livro: “Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura” registra as realizações dos arquitetos até o ano da publicação: 2005. Ainda, a respeito de projetos que interveem em edifícios e sítios históricos, ver dissertação de Patrícia Viceconti Nahas (Mackenzie, 2008): “Brasil Arquitetura: Memória e Contemporaneidade”.

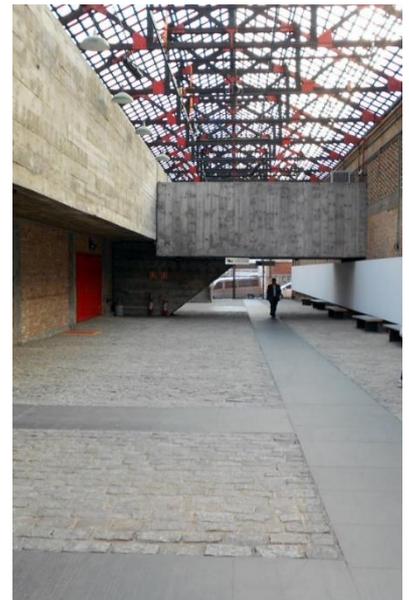


Fig. 4 Centro de Lazer Fábrica da Pompéia: Acesso ao teatro.



Fig. 5 Solar do Unhão: escada.



Fig. 6 Centro de Convivência LBA, de Lina Bo Bardi.

também será realizada aqui. Este critério vai ao encontro da visão dos autores dos projetos, em que a reflexão sobre a questão patrimonial funde-se com a utilidade social e cultural do ambiente construído.

O mote para apresentar os estudos de caso provém de artigo de 2012, de autoria dos professores Ana Carolina Pellegrini e Carlos Eduardo Dias Comas, intitulado: "O Futuro do Pretérito e a Invenção do Patrimônio: O Museu do Pão em Ilópolis", apresentado no Seminário de História da Cidade e do Urbanismo - XII SHCU. No referido trabalho os autores tratam do tema da preservação do patrimônio a partir de uma abordagem pouco convencional: o patrimônio como invenção.

Trata-se das operações de projeto que, através da complementação ou modificação de pré-existência edificada, acabam por convertê-la em patrimônio. Ou seja, novas arquiteturas que, associadas a edifícios mais antigos, aparentemente sem maior valor, transformam-no – e a si próprias – em construção digna de interesse, proteção e conservação, casos em que o tempo passa a ser coadjuvante⁶.

Objetivos

A dissertação tem por objetivo analisar obras renomadas do escritório Brasil Arquitetura a partir de um novo olhar sobre a questão da preservação – a invenção do patrimônio – para entender como os arquitetos operam em relação às pré-existências e às complexas conexões que uma obra de arquitetura pode estabelecer entre diferentes temas e tempos.

Também são objetivos da pesquisa:

- Produzir capítulo de fundamentação teórica a respeito de arquiteturas extemporâneas, onde será apresentada breve historiografia sobre reformas, restaurações e procedimentos congêneres;

6. PELLEGRINI, Ana Carolina; COMAS, Carlos Eduardo. O Futuro do Pretérito e a Invenção do Patrimônio: O Museu do Pão em Ilópolis. In: XII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012. p.3.

- Discutir bibliografia acerca do tema Patrimônio Histórico à luz do tema “a invenção do patrimônio”, para auxiliar o estudo das obras em questão;
- Pesquisar a trajetória e precedentes históricos do escritório, de seus arquitetos responsáveis e de suas influências, em especial Lina Bo Bardi – personagem essencial para a formação do Brasil Arquitetura;
- Apresentar os estudos de caso com ênfase no tema: “invenção do patrimônio”, ou seja: procurar identificar, na relação entre preexistência e reforma contemporânea, aspectos que caracterizem certa valorização ou notoriedade da obra, resultado final da operação projetual. Devido a tal enfoque não é objetivo desta dissertação realizar detalhadas análises ou historiografias a respeito de cada projeto e obra analisados;
- Verificar a possível valorização ou consolidação do patrimônio após os procedimentos realizados nos estudos de caso, enfatizando a questão do tombamento das preexistências.

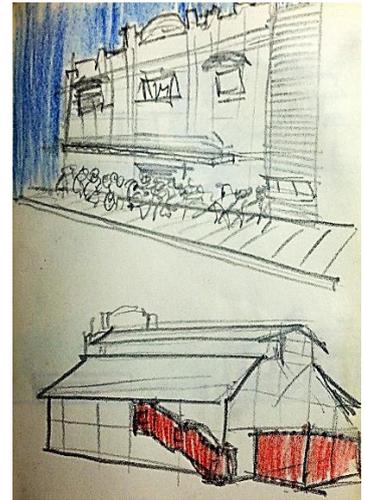


Fig. 7 Teatro Polytheama e Teatro Engenho Central.

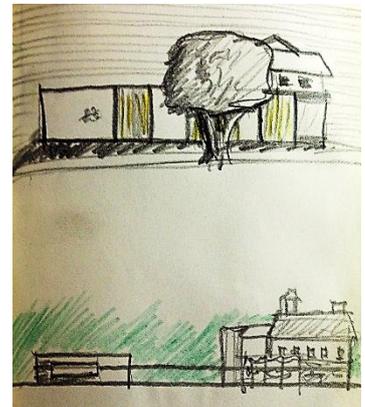


Fig. 8 Museu do Pão e Museu Rodin Bahia.

Os Estudos de Casos

Para selecionar obras de interesse ao tema – invenção do patrimônio – foi realizada uma seleção prévia dos projetos do Brasil Arquitetura. O critério para o recorte foi o de que as obras escolhidas contassem com preexistência que representasse valor de antiguidade. Devido ao extenso repertório do escritório e visando a verificar o resultado exitoso das obras, foi incluído um segundo critério: ser obra já edificada e em plena atividade.

A partir daí, foram selecionados exemplos premiados, publicados ou de destaque, que apresentassem semelhanças entre si, de forma a estabelecer as demais conexões entre os casos.



Fig. 9 Praça das Artes e Cais do Sertão Luiz Gonzaga.

Após tal análise, foram selecionadas as seis obras em questão. O agrupamento das três duplas (capítulos 3, 4 e 5) deu-se em função da natureza dos procedimentos de projeto adotados, no que diz respeito à intervenção na preexistência.

Procedimentos

Para estudar as seis obras selecionadas, o contexto que as cerca e o histórico do Brasil Arquitetura, fez-se necessária uma análise qualitativa, visto que não foi objetivo deste trabalho a quantificação de elementos, procedimentos ou acontecimentos. Este estudo foi construído através de pesquisa em bibliografia, entrevistas, e visitas técnicas e consequente levantamento de dados que alimentam as análises propostas.

Foram realizadas visitas técnicas às seguintes obras apresentadas neste trabalho:

- Sesc Pompéia (São Paulo-SP), em agosto e novembro de 2014 e outubro de 2015;
- Teatro Polytheama (Jundiaí-SP), em agosto de 2014;
- Teatro Engenho Central (Piracicaba-SP), em novembro de 2014;
- Museu do Pão (Ilópolis-RS), em abril de 2015;
- Praça das Artes (São Paulo-SP), em agosto e novembro de 2014 e outubro de 2015;
- Cais do Sertão Luiz Gonzaga (Recife-PE), em fevereiro de 2015.

A fim de enriquecer os estudos e ampliar o universo da pesquisa, o autor também visitou outras obras do escritório Brasil Arquitetura:

- Praça São Miguel Paulista (São Paulo-SP), em novembro de 2014;
- Agência Bank Boston, atual Itaú (São Paulo-SP), em novembro de 2014;
- Cemitério Vila Madalena (São Paulo-SP), em novembro de 2014; e
- Restaurante Shopping Total (Porto Alegre-RS) – dezembro de 2014.



Fig. 10 Praça São Miguel Paulista.



Fig. 11 Bank Boston.



Fig. 12 Cemitério Vila Madalena.



Fig. 13 Restaurante no Shopping Total.

Em agosto de 2014 procedeu-se a uma visita ao escritório Brasil Arquitetura, com a presença dos sócios Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci. A transcrição da conversa desta ocasião, entre Ferraz e o autor, está presente nas últimas páginas deste trabalho. Em novembro do mesmo ano foi realizada visitação à Praça das Artes com o acompanhamento do arquiteto Marcos Cartum, coautor da obra, por ocasião de atividade formadora de colaboradores do Teatro Municipal de São Paulo. Nesse mesmo mês o autor percorreu as exposições comemorativas ao centenário de Lina Bo Bardi ocorridas em São Paulo, além de conhecer o Museu de Arte de São Paulo e Casa de Vidro, obras da arquiteta.

Também contribuíram para a pesquisa trabalhos desenvolvidos nas disciplinas e atividades promovidas pelo PROPAR, além de artigo do autor sobre o Teatro Polytheama, publicado por ocasião do III Seminário da Academia de Escolas de Arquitetura e Urbanismo de Língua Portuguesa – AEAULP.

Estado da Questão

A reforma de edificações é prática recorrente ao longo da história, apesar de nem sempre ter sido estudada com tanto interesse ou destaque como em relação a outros temas em arquitetura. Entretanto, nas últimas décadas, a retomada desse assunto começou a despertar maior reflexão. Vê-se que as pesquisas acadêmicas a respeito do assunto têm, em geral, um viés mais preservacionista, diferentemente da temática do presente trabalho. O apego às coisas do passado, em um primeiro momento, parece possuir maior interesse do público em geral. Entretanto, alguns trabalhos, em especial deste programa de pós-graduação, são relevantes para os estudos apresentados aqui. Foram utilizadas como fontes de pesquisa as dissertações de mestrado de Manuela Catafesta - Habitar a Indústria (2012); de Fernanda Royer Voigt - Reciclagem no Patrimônio Moderno Brasileiro: o Caso da Pampulha de Niemeyer (2015) e de Joel Gorski - Reciclagem de uso e preservação arquitetônica (2004); além de outras produções importantes para tópicos mais específicos desta pesquisa, como é o caso da dissertação de Daniel Pitta Fischmann - O

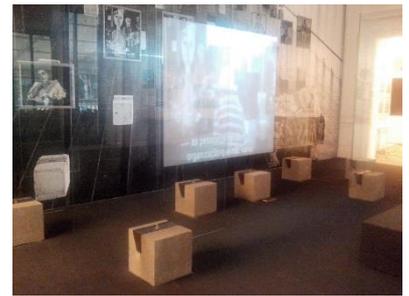


Fig. 14 Exposição "Maneiras de Expor", no Museu da Casa Brasileira.



Fig. 15 Entrada da Exposição "Arquitetura Política", no Sesc Pompéia.

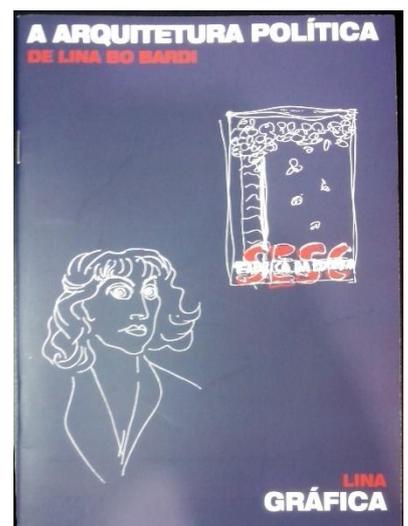


Fig. 16 Catálogo das exposições no Sesc Pompéia.



Fig. 17 Exposição "Lina Bo Bardi designer", na Casa de Vidro.

projeto de museus no movimento moderno: Principais estratégias nas décadas 1930-60 (2004), que auxiliou na elaboração do capítulo 4 (Dois Museus: Reformas e Anexos) e de Leandro Manenti - Intervenções reabilitadoras do período renascentista italiano (2004), utilizada no capítulo 1 para pesquisa de obras do Renascimento. Destaca-se a tese de doutorado de Ana Carolina Pellegrini - Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão (2011), que trata do projeto de arquitetura como instrumento capaz de viabilizar a reabilitação de obras pretéritas, além de ser ele mesmo objeto a ser preservado, conservado e restaurado. Esse trabalho estudou novas arquiteturas provenientes de projetos pretéritos, casos em que não se podia contar mais com a anuência de seus autores. Os exemplos apresentados por Pellegrini, assim como os capítulos de fundamentação teórica de sua tese foram importantes para esta pesquisa, em especial, os casos em que se verifica a reabilitação de preexistências através de novas arquiteturas ou novos procedimentos de projeto.

O capítulo de embasamento teórico deste trabalho utilizou o texto de Carlos Eduardo Comas, "Ruminações Recentes: Reforma/Reciclagem/Restauro", publicado na revista Summa+ de junho de 2011, além do já citado "O Futuro do Pretérito e a Invenção do Patrimônio: O Museu do Pão em Ilópolis" (2012), de Pellegrini e Comas, epígrafe desta dissertação.

A discussão mais específica em relação à preservação do patrimônio arquitetônico baseou-se em textos dos teóricos dos séculos XIX e XX, apresentados na seção 1.2. O livro de Françoise Choay, "Alegoria do Patrimônio" foi bastante utilizado para o estudo do assunto, já que reúne e explica diversos destes escritos para tentar entender o culto ao patrimônio histórico.

Os livros "O moderno já passado, o passado no moderno: reciclagem, requalificação, rearquitetura" e "*El desafío del tiempo: proyecto y persistencia del patrimonio moderno*", de 2009 e 2014 respectivamente, reúnem artigos apresentados em congressos de arquitetura dedicados à discussão em

relação ao Patrimônio vinculado ao Movimento Moderno⁷, e também foram consultados. Os periódicos *Summa+*, edição de junho de 2011 e *Arqtexto*, edições de número 1, 14 e 15, apresentaram ensaios sobre reformas e re-arquiteturas, citados no presente trabalho.

Também cabe citar o livro chamado “A Invenção do Patrimônio” de 1995, editado pelo IPHAN, que seleciona textos apresentados em um seminário ocorrido no Rio de Janeiro, em 1994. Nessa produção, a ideia de “invenção do patrimônio” relaciona-se com o princípio e desenvolvimento da preocupação com a conservação do patrimônio histórico brasileiro, diferentemente do significado que a expressão tem para a presente dissertação.

O escritório autor das obras analisadas aqui é alvo frequente de reportagens e entrevistas. A produção do Brasil Arquitetura também é objeto de matérias em revistas de arquitetura como *AU-Arquitetura e Urbanismo*, *Projeto Design*, *Vitruvius*, *Monolito*, *Summa+*, entre outros periódicos. Destaca-se o livro do arquiteto Marcelo Ferraz, “Arquitetura Conversável”: uma coletânea de textos sobre a prática do escritório e reflexões sobre diversos assuntos, além de registros de sua convivência com Lina Bo Bardi. O livro que reúne as obras do escritório até 2005: *Fanucci e Ferraz: Brasil Arquitetura*, da editora Cosac Naify, também foi bastante utilizado nesta pesquisa.

A dissertação de Patrícia Viceconti Nahas (Mackenzie, 2008) apresenta historiografia e precedências do Brasil Arquitetura, além de relacionar as obras do escritório que possuem preexistências passíveis de restauração, demolição, ou gerenciamento. Tal pesquisa foi uma das bases para eleger os estudos de caso apresentados no presente trabalho. A dissertação de Glauco Pachalski: *O Museu do Pão: Arquitetura, Cultura e Lugar* (UFPEl, 2012) contribuiu para a pesquisa e análise do estudo de caso do Museu do Pão de Ilópolis.

⁷ O primeiro foi promovido pelo DOCOMOMO Brasil - núcleo Rio Grande do Sul e o segundo, pelo DOCOMOMO Chile. Ambos também contaram com o apoio de Programas de pós-graduação e cursos de graduação em Arquitetura de universidades como UFRGS, Uniritter, Universidad Diego Portales e Universidad Católica de Chile.

Todos os estudos de caso apresentados nesta dissertação foram objetos de matérias em revistas de arquitetura. Os periódicos citados acima são os mais recorrentes. Alguns livros foram fundamentais para o estudo das obras, pois reúnem a história, projetos, registros da obra e textos a respeito dos projetos apresentados aqui: "Teatro Polytheama de Jundiaí" e "Praça das Artes", organizados por Victor Nosek, "Museu do Pão: Caminho dos Moinhos", da Associação dos amigos dos moinhos do Vale do Taquari; "Praça das Artes", de organização de José Manuel das Neves, "De Vila Catharino a Museu Rodin Bahia", de Kátia Fraga Jordan; e "Cidadela da Liberdade", de Marcelo Ferraz e André Vainer, que conta a história do Sesc Pompéia.

A bibliografia sobre Lina Bo Bardi é vasta. Livros e publicações em periódicos especializados em arquitetura, *design* e arte em geral, assim como trabalhos acadêmicos, são numerosos. O ano de 2014, que marcou o centenário da arquiteta, atraiu atenções para sua obra e ampliou ainda mais a gama de pesquisas em relação a seu trabalho. São de grande importância os livros-coletâneas lançados pelos discípulos de Lina – colaboradores como André Vainer, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki – que apresentam extensa pesquisa sobre a obra de Lina e o Sesc Pompéia. Cabe ainda destacar os autores Olívia de Oliveira e Josep Maria Montaner, que se dedicaram a interpretar o trabalho de Lina Bo Bardi em algumas de suas obras.

O estudo e a revisão bibliográfica a respeito dos assuntos tratados neste trabalho serviram como reflexão e aprofundamento às discussões das questões a que este se remete. Entretanto, em relação ao tema central desta pesquisa, verifica-se que não existe nenhum trabalho que identifique ou desenvolva a análise de obras contemporâneas de reformas à luz da ideia da invenção do patrimônio. A partir desta constatação, justifica-se e reafirma-se o interesse e importância desta dissertação de mestrado.

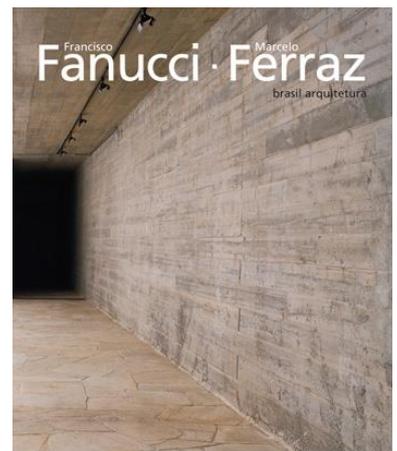


Fig. 18 "Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura", de 2005. Possui textos de João Filgueiras Lima, Max Risselada, Cecília Rodrigues dos Santos e Vasco Caldeira; e apresenta obras de destaque do escritório, entre os anos de 1980 e 2005.

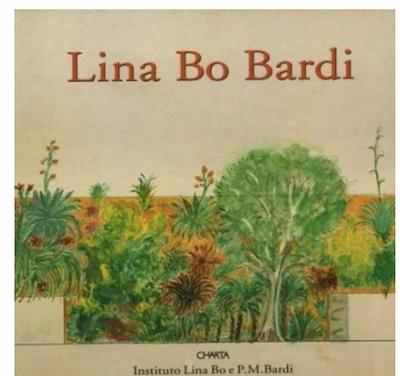


Fig. 19 "Lina Bo Bardi", edição de 2008. O chamado "livrão" foi editado pelos colaboradores mais próximos de Lina, logo após o seu falecimento. A obra discorre sobre a vida da arquiteta apresentando uma infinidade de fotos, desenhos e textos de Lina. A primeira edição data de 1993, lançada juntamente a um documentário dirigido por Aurélio Michiles. Este último pode ser encontrado em <<https://youtu.be/YBfKo-17VFo>>.

Organização do Trabalho

Para contar a história a que este trabalho se dedica e melhor compreendê-la, inverte-se a ordem dos termos de seu título. Ou seja: para relatar “O Brasil Arquitetura e a Invenção do Patrimônio”, os dois primeiros capítulos da dissertação são, consecutivamente: “A Invenção do Patrimônio” e “O Brasil Arquitetura”.

O primeiro capítulo explica de maneira mais abrangente do que trata “a invenção do patrimônio”. Em seu primeiro subtítulo é apresentado o marco conceitual do trabalho, que é o tema da reforma. O ato de “construir no construído” é retratado como ubíquo e corriqueiro na história da Arquitetura, tendo como apoio o artigo “Ruminações Recentes: Reforma/ Reciclagem/ Restauro”, de autoria do professor Carlos Eduardo Dias Comas.

O segundo subtítulo situa o trabalho na discussão em relação ao patrimônio arquitetônico. Nesta seção é exposto um panorama geral das teorias em relação à conservação do patrimônio histórico para compreender como estas se relacionam a arquiteturas fora do seu tempo.

“O Brasil Arquitetura” conta a história da formação daquele escritório de arquitetura, com ênfase para a contribuição da obra do Sesc Pompéia e de Lina Bo Bardi no processo de constituição do ateliê.

Após a definição dos pressupostos, são analisados os exemplares selecionados. Os três capítulos seguintes – Dois Teatros: reformas e apêndices; Dois Museus: reformas e anexos; e Dois Complexos Culturais: reconstrução e síntese – voltam-se para as seis obras selecionadas como estudos de caso.

Por fim, em “Patrimônio Inventado”, são expostas as conclusões e considerações finais.

1 A Invenção do Patrimônio

Se novas edificações forem feitas com qualidade e ousadia, não somente técnica, mas projetual, poderemos ter ali um bom laboratório arquitetônico da convivência do novo com o antigo; um experimento contemporâneo vigiado de perto pelo que tivemos de melhor no passado, na construção das cidades brasileiras.⁸

A Arquitetura da cidade contemporânea brasileira, nas últimas décadas, vem caindo de qualidade ao passo que se verifica uma certa redução da consideração de valores como urbanidade, convívio, sociabilidade, cidadania, memória e a própria falta de uma cultura arquitetônica.

Por outro lado, vive-se em uma época em que se alastra uma espécie de epidemia de amor pelo que é antigo. Talvez por viver em cidades cada vez mais deterioradas pela falta de interesse com o espaço público e de estima com uma arquitetura de qualidade, as pessoas sintam nostalgia dos tempos passados. Nesse contexto torna-se muito complexo e polêmico falar de intervenções, modificações e até supressões de construções pretéritas.

Projeto implica futuro. As intervenções contemporâneas são necessárias à manutenção do patrimônio moderno, tanto material e fisicamente como culturalmente, porque fazem com que se mantenham e se renovem os significados inicialmente propostos, ou porque contribuem à necessária vigência que o mantém vivo.⁹

8. FERRAZ, Marcelo Carvalho. Reconstrução ou reconstrução? In: *Arquitetura Conversável*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 202.

9. TORRENT, Horacio. El desafío del tiempo: persistência y proyecto del patrimonio moderno. Providencia Santiago, Chile: Docomomo Chile, 2014. p. 15. Tradução nossa:

El proyecto implica el futuro. Las intervenciones contemporâneas son necesarias al sostenimiento del patrimonio moderno, tanto material y fisicamente como culturalmente, porque hacen que perduren y se renueven los significados inicialmente propuestos, o porque aportan la necesaria vigência que lo mantiene vivo.

Invenção é um termo associado a criação, a uma ideia original oriunda da criatividade do indivíduo, a algo novo, próprio e extraordinário. A palavra também é ligada muitas vezes a mentira, falsidade ou "invencionice". O ato de inventar é, sim, criar algo novo, mas a partir de estudo, averiguação, experimento, trabalho ou pesquisa. Inventar é prover algo fruto de uma busca.

Patrimônio. A palavra remete a bem de família, herança paternal. Em geral, costuma ser entendido como uma propriedade adquirida no passado, um pertence de valor, que pode ser objeto de sucessão. Mais além do dicionário, o vocábulo é frequentemente encontrado junto aos termos: histórico, cultural e artístico. Em qualquer um desses casos, quando se trata de arquitetura e urbanismo, "patrimônio" implica a necessidade de ser protegido.

Considerando os significados destes vocábulos, inventar patrimônio pode soar uma atividade estranha, ou até impossível, em um primeiro momento. Entendendo o valor de patrimônio como pré-definido, seria obviamente impossível criá-lo posteriormente. E, ainda, sendo a invenção uma atividade de criação, não seria necessária para encontrar atributos que conferissem o *status* de patrimônio a um objeto que devesse ser manifestamente valioso ou notoriamente digno de conservação.

Entretanto, unindo esses dois termos tem-se, segundo o texto que dá mote a este trabalho, uma categoria de patrimônio diferente daquelas abordadas tradicionalmente, nas quais o papel do tempo é ponto fundamental a ser considerado¹⁰. No artigo "O Futuro do Pretérito e a Invenção do Patrimônio", dos autores Ana Carolina Pellegrini e Carlos Eduardo Dias Comas, é contada a história da invenção do patrimônio no caso do "Museu do Pão de Ilópolis", obra composta pelo restauro de um antigo moinho e duas novas edificações anexas à preexistência.

O texto demonstra que a antiguidade de uma edificação preexistente unida à contemporaneidade representada por novas construções pode formar um conjunto digno de interesse

invenção

s.f. **1** imaginação produtiva ou criadora, capacidade criativa <mostra muita i. em tudo o que faz> **2** descoberta ou criação (decorrente de estudo ou experimento) de alguma coisa, ger. de utilidade social <a i. da máquina a vapor> **3** faculdade de criar ou de pôr em prática uma ideia, uma concepção; criação <de que foi a i. dos cenários da peça?> **4** p. ext. fig. coisa imagina que se dá como verdadeira; invencionice, fantasia <é uma i. tudo o que contou> (...).

(HOUAISS, 2009. p. 1104)

patrimônio

s.m. **1** herança familiar **2** conjunto de bens familiares **3** fig. Riqueza, preciosidade <p. moral> **4** bem ou conjunto de bens naturais ou culturais de importância reconhecida, que passa(m) por um processo de tombamento para que seja(m) protegido(s) e preservado(s) <Ouro Preto foi tombada pelo p. da Unesco> (...) • ETIM lat. *patrimoniūm*, ã 'patrimônio, bens de família, herança' (...).

(HOUAISS, 2009. p. 1447)

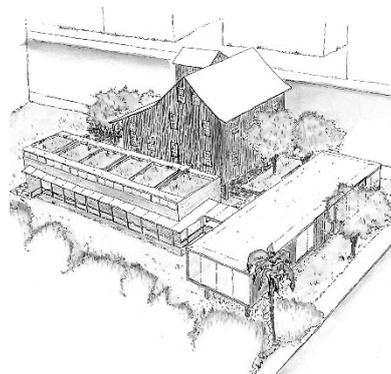


Fig. 20 Antigo moinho de Ilópolis e seus novos anexos.

10. PELLEGRINI; COMAS, op. cit., p. 3

patrimonial, caso em que deve ser conservado e protegido. Segundo os autores, arquiteturas fora do seu tempo podem atribuir um novo sentido – uma vida nova – a edificações pretéritas e conferir novo *status* ao passado.

Ou seja, a invenção do patrimônio tratada nesta dissertação é uma concepção que abrange novas obras de arquitetura, que complementam ou modificam as preexistências, atribuindo-lhes valor de patrimônio. Tal valor não se restringe às edificações do passado, mas engloba o conjunto resultante do novo programa e dos procedimentos projetuais, incluindo as próprias arquiteturas contemporâneas. O resultado é uma obra de arquitetura de excelência, reconhecida como patrimônio histórico, criada a partir de duas épocas distintas.

Na prática, o que confere institucionalmente o *status* de patrimônio histórico ou cultural são instrumentos legais, como o tombamento. Sendo assim, levando em consideração a possibilidade de se inventar patrimônio, tais dispositivos não podem ser considerados apenas como o chancelamento de uma explícita condição de objeto de valor histórico. Tombar uma edificação também pode significar viabilizar uma restauração, proporcionar um procedimento transformador que implique a valorização de um bem. Segundo o texto, o tombamento não é exclusivamente um ato de proteção. Ele pode servir também como legitimador da condição de patrimônio.

Examinando o referido ensaio, fica claro que as características identificadas no Museu de Ilópolis para atribuí-los a condição de “patrimônio inventado” não são exclusivas. Existem, por exemplo, destacados casos de arquiteturas recém-concluídas e já tombadas.

A ideia de que, em arquitetura, a condição de patrimônio não depende necessariamente da antiguidade não é novidade. Não são inéditos os casos de reconhecimento de valor de preservação em exemplar arquitetônico recente, haja vista os tombamentos em âmbito federal realizados em pouco tempo depois da conclusão de importantes edifícios da Arquitetura Moderna Brasileira (...).¹¹

11. Idem.

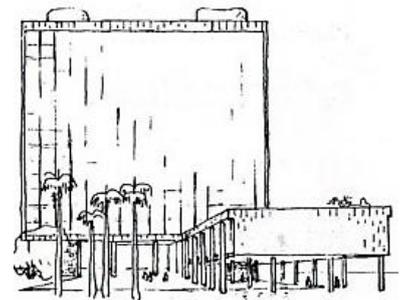


Fig. 21 Ministério da Educação e Saúde.

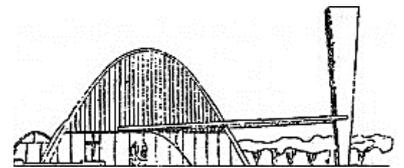


Fig. 22 Igreja da Pampulha.

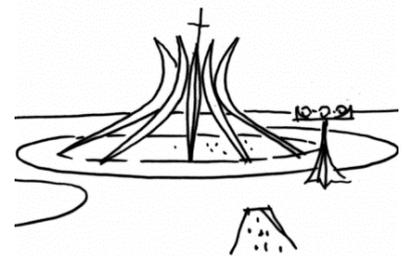


Fig. 23 Catedral de Brasília.

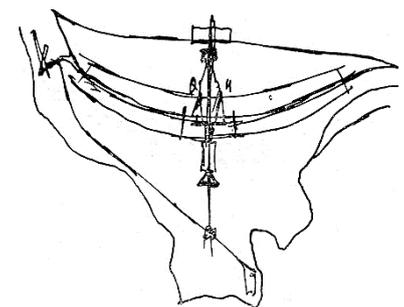


Fig. 24 Plano Piloto de Brasília.

Os quatro projetos acima são exemplares, indicados no texto de Pellegrini e Comas, que receberam o aval do tombamento logo após a conclusão de suas obras.

Pellegrini e Comas destacam o Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, a Igreja da Pampulha em Belo Horizonte e a Catedral de Brasília. Também citam exemplos em que a preocupação com o tombamento foi anterior à conclusão da obra, como a igreja de *Saint Pierre de Firminy*, de Le Corbusier e o Plano Piloto de Brasília, de Lucio Costa.

Tal lista de exemplares e diversidade de situações em relação a “invenções de patrimônio” suscitam a desconfiança de que algumas características de tal prática possam ser identificadas em outras obras de reforma ao longo da história da arquitetura. Partindo desse interesse, e para melhor compreender esta questão, o próximo tópico fala do “reformular”, atividade tão típica do arquiteto quanto o ato de “inventar”.



Fig. 25 Le Corbusier e a maquete para o projeto de Firminy.

1.1 Construir no construído: arquiteturas extemporâneas

Pensar no verbo “reformatar” leva a tempos tão distantes quanto a origem da Arquitetura. Mesmo antes de construir, o homem deu nova utilização às formas da natureza. A casa do ser humano primitivo é comumente representada como a caverna, uma reciclagem de uso de um ambiente preexistente.¹²

Logicamente, não é necessário voltar tanto no tempo para analisar a prática de reformas, restauros, reciclagens e demais procedimentos nomeados por verbos de prefixo “re”. Hoje em dia, passados milhares de anos e incontáveis transformações históricas, a reforma de ambientes de outrora é procedimento muito usual e crescente em importância, tendo em vista um mundo que requer cada vez mais a economia de meios, a racionalidade na construção e a harmonia entre recursos disponíveis e produção. Demolir e construir “do zero” pode ser considerado um capricho, dependendo das circunstâncias.

O ato de reformar, sendo tão antigo quanto corriqueiro, apresenta uma gama de fontes e abordagens quase inesgotável para serem pesquisadas. Nesta seção, que remete à história desta prática, será adotado o texto do professor Carlos Eduardo Dias Comas: “Ruminações Recentes: Reforma/ Reciclagem / Restauro” – que apresenta sintético, porém abrangente, apanhado histórico deste tipo de procedimento – como apoio à explanação das reformas ao longo da história.

12. A relação entre a caverna e os primórdios da Arquitetura pode ser encontrada em diversos textos como, por exemplo, no artigo “Matera e a Alegoria da Caverna”, de Marta Peixoto e Ana Carolina Pellegrini, onde as autoras comentam sobre a ocupação humana nas encostas escavadas da cidade italiana.

“a caverna natural não é (...) construção humana essencialmente. É espaço interno ocupado pelo homem, é um interior dado, aproveitado como abrigo desde muito tempo. Tanto tempo que possivelmente sua utilização preceda à construção da cabana e da tenda. Se a ambientação da caverna com vistas à ocupação humana pode ser comparada à Arquitetura de interiores, então a Arquitetura de Interiores antecede a própria Arquitetura.”

In: *Arquiteturas do mar, da terra e do ar – Arquitetura e Urbanismo na Geografia e na cultura*, 2014, Lisboa, p.143-149

13. Citação da legenda da figura 26: FURNEAUX. Jordan R. *História da Arquitetura no Ocidente*. Lisboa: Amigos do livros, 1985. p. 7



Fig. 26 A vida do homem primitivo, numa ilustração do tratado de Vitruvius editado na França em 1547.

" (...)quando pintava cavernas, o fazia com talento desinibido (...) só quando o homem se libertou da escravidão de uma economia baseada na caça e na pesca é que atingiu um certo grau de civilização, assim nascendo a arquitetura"¹¹

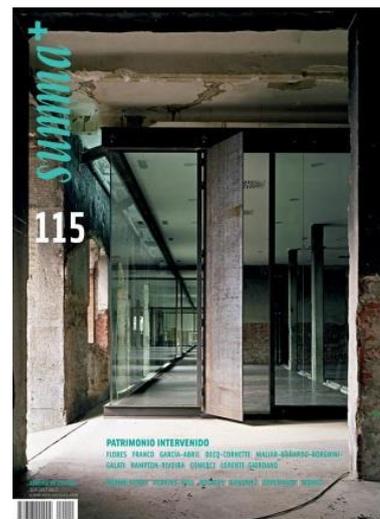


Fig. 27 Capa da revista Summa+ 115, de junho de 2011, cujo tema é "patrimônio intervenido", e apresenta o texto de Comas: “Ruminações Recentes”.

A Bíblia diz que o arquiteto do universo concluiu a obra em seis dias, a partir do nada. Educado à sua imagem e semelhança, o arquiteto cá na terra prefere projetar do mesmo jeito. A forma que lhe apraz é a forma nova, que lhe sai sabida e armada da cabeça criativa, à maneira de Atena. Mais abaixo da cadeia disciplinar está o trabalho de reforma, coisa de leigos desavisados ou profissionais sem a têmpera do arquiteto demiurgo, que aceitam trabalho que se contrata cheio de constrangimento.¹⁴

A fim de realizar sucinto apanhado sobre a atividade de reformar ao longo da história da arquitetura, serão apresentados alguns exemplos. O texto de Comas serviu como base principal para a seleção e consulta dos casos, já que relaciona uma grande quantidade de obras e episódios que ilustram o ato de reformar ao longo da história.

Inicialmente o artigo faz menção a uma relativa desvalorização das reformas em relação a outros tipos de projetos de arquitetura. Na sequência, realiza uma extensa listagem de obras, autores, épocas e procedimentos para demonstrar que o ato de reformar existe há muito tempo e vem novamente crescendo em importância. Após, o autor apresenta especial atenção para o restauro, que classifica como um “tipo especial de reforma”. Para tanto, identifica e comenta alguns preceitos de importantes teóricos da discussão patrimonial e, na sequência, passa a falar sobre os conceitos de autenticidade, historicidade e originalidade. Comas ainda indica que tanto a preservação como a demolição indiscriminadas são prejudiciais e irrealistas. Por fim, apresenta-se a ideia de que a discussão deveria ser centrada na qualidade da arquitetura, independentemente de ser reforma, restauro ou obra nova.

Não são todos os exemplos citados por Comas que serão apresentados nas próximas páginas. Também alguns casos expostos neste capítulo não foram citados no artigo “Ruminações Recentes”. O procedimento realizado para a seleção dos casos foi a identificação dos períodos históricos, obras e autores citados no texto e uma consequente ordenação cronológica. A partir de então, foram escolhidas algumas obras em função de sua qualidade ou caráter didático, as quais são apresentadas a seguir.

14. COMAS, 2011. Ibidem, p.56

A primeira referência citada por Comas é a “conversão dos templos pagãos pela Santa Madre Igreja”¹⁵. Ao tornar-se religião oficial do Império Romano, o cristianismo passou a ocupar gradativamente os templos erigidos em homenagem aos deuses antigos da mitologia romana. Exemplo interessante é a Igreja de *Santa Maria sopra Minerva*, cujo nome dá pistas sobre sua procedência.



No século XIII o papa Nicolau III mandou construir a igreja sobre o que se imaginava ser um templo para a deusa Minerva¹⁶. Entretanto, sabe-se que neste local existiam construções ainda mais antigas, em referência aos deuses Ísis e Serapis, anteriores à divindade romana, que tinha seu local sagrado próximo dali. A *chiesa* que existe lá hoje em dia, e que data de 1725, apresenta outra curiosa sobreposição: a sutil fachada renascentista esconde um interior gótico, algo muito raro em Roma. Sabe-se ainda de outras alterações da edificação, como a ampliação da abside e a reforma da área do coro¹⁷, além de adições à fachada. Algumas dessas alterações resistiram ao tempo, outras foram sobrepostas conforme a necessidade e o pensamento da época vigente. A sobreposição de tantas épocas diferentes parece conferir importância e distinção a este exemplar de notório valor histórico.

15. COMAS, 2011, op. cit., p. 56

16. Storia della Basilica di Santa Maria sopra Minerva. Disponível em <<http://www.santamariasopraminerva.it/storia.html>> Acesso em 18 out 2015.

17. Ministero dell' interno – S. Maria sopra Minerva. Disponível em <http://www.libertacivilimmigrazione.interno.it/dipim/site/it/patrimonio/chiese/Lazio/roma/Chiesa_s._maria_sopra_Minerva> Acesso em 18 out 2015.

(...) a reforma é coisa antiga, pelo menos desde a conversão dos templos pagãos pela Santa Madre Igreja, exemplo de reutilização do patrimônio com nova roupagem, reciclagem simbólica e operacional dentro da classe da arquitetura sacra. (COMAS, 2011. p. 56)



Santa Maria sopra Minerva a Roma

Fig. 28 (à esquerda) Nave central
Fig.29 (acima) Fachada principal
Fig. 30 (abaixo) detalhe do obelisco de autoria de Bernini, que fica à frente da igreja e faz parte do conjunto edificado. Este monumento é uma alteração de um obelisco egípcio e evidencia a sobreposição de pelo menos mais dois períodos históricos na construção da basílica.



Em seu livro “Ensaio sobre o projeto”, Alfonso Corona Martínez, falando a respeito dos elementos de arquitetura, também lembra das primitivas basílicas cristãs:

Assim, quando a arquitetura paleocristã se apropria de um elemento de composição – ou de um sistema de tais elementos, como é a basílica romana – troca seu uso do profano (a administração da justiça) para o sagrado (o culto) sem modificar, em princípio, sua forma. Quando esses mesmos construtores se apropriam, para suas basílicas, de colunas de edifícios romanos, é para utilizá-las *realmente como colunas*. Fica difícil sugerir como poderiam ter mudado sua função.¹⁸

Nota-se que os bens de herança do Catolicismo, tão protegidos e de reconhecido valor patrimonial, parecem ter essa condição de inviolabilidade há pouco tempo, se comparado aos tantos séculos de existência do cristianismo oficial. A própria Basílica de São Pedro, símbolo máximo do poder católico, é uma série de ampliações, reformas, demolições, alterações e adendos acumulados ao longo dos séculos. Sua condição original é muito diferente da de hoje em dia, sem prejuízo da excepcionalidade da basílica atual.

A basílica original de São Pedro foi mandada construir por Constantino, mas a atual igreja fez desaparecer todos os traços da primitiva. *S. Paolo fuori le mura* é uma cópia (do século XIX), mas provavelmente dá uma ideia impressionante do original.¹⁹

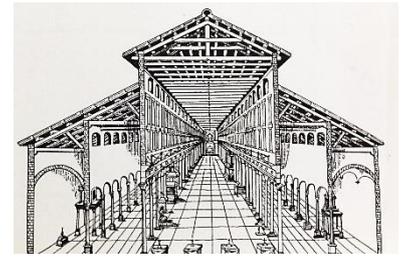


Fig. 31 Seção transversal da primitiva igreja de São Pedro, em Roma. Tal como a basílica de Trajano, esta igreja incluía nave laterais duplas e teto de madeira; mas à semelhança das igrejas paleocristãs, tinha apenas dois andares de altura.



Fig. 32 Basílica Papale San Paolo fuori le mura.



Fig. 33 Basílica de São Pedro.

18. CORONA-MARTÍNEZ. Alfonso. Ensaio sobre o Projeto. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000. p. 129

19. FURNEAUX, op. cit, p. 96

O despontar do cristianismo no século IV marcou uma fase final do Império Romano do Ocidente, que progressivamente significou a ruína das cidades e a dispersão dos cidadãos para o interior, de onde poderiam proteger-se e tirar o seu sustento. Essas grandes mudanças na vida econômica e política que caracterizaram a Idade Média acarretaram a reutilização de antigas edificações para a construção de pequenas cidades protegidas. Exemplos que atestam essa prática são as cidades de Arles e Spalato (também chamada Split), construídas intramuros existentes (Figuras 34 e 35). A primeira trata de um vilarejo edificado no interior de um anfiteatro. A segunda foi construída no recinto do Palácio do imperador Diocleciano.

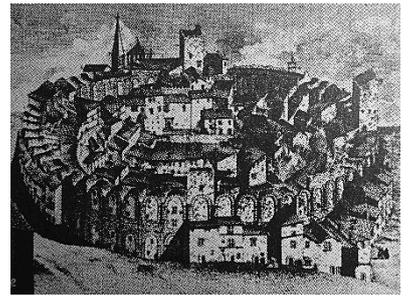


Fig. 34 Cidade Medieval construída no interior do anfiteatro de Arles (França).



Em Arles, a pequena cidade-anfiteatro desapareceu, enquanto o centro histórico de Split, hoje parte da República da Croácia, permaneceu no interior dos muros do palácio, ainda que com evidentes modificações. Essa última é Patrimônio Mundial da UNESCO.

(...) é preciso notar o caráter espontâneo, despreocupado e infinitamente variável da construção e do urbanismo; este caráter depende da escassez dos meios, da raridade dos técnicos-especialistas, da falta de uma cultura artística organizada, da urgência das necessidades de defesa e de

Fig. 35 Centro histórico de Split, na Croácia.

O dicionário define reforma como operação para dar melhor forma a uma construção, correção, emenda. Em termos latos, implica demolição e substituição de partes, assim como ampliação, puxado ou anexo. (COMAS, 2011. p. 56)

sobrevivência, mas também de um novo espírito de liberdade e de confiança.²⁰

Como comenta Benevolo, as circunstâncias e imposições da sociedade medieval resultaram nessas alterações espontâneas. Construir no construído, nos casos acima, foi necessário, premente, preciso: uma questão de conveniência e necessidade do momento.

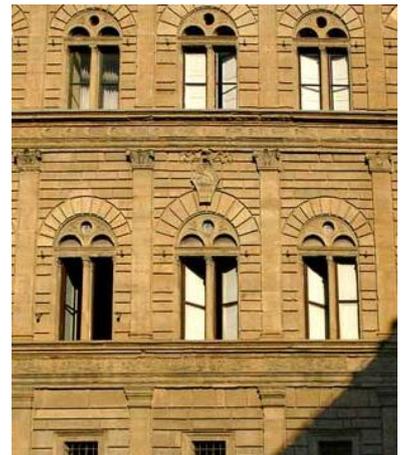
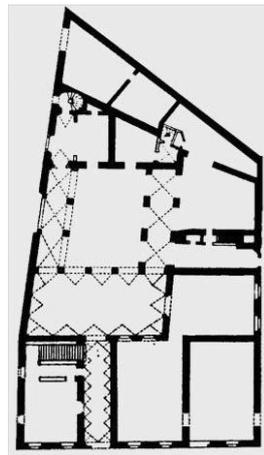
Voltando ao “Ruminações”, alcança-se o Renascimento. Leon Battista Alberti é muito lembrado por seu tratado *De re aedificatoria*, e reconhecido como um dos mais influentes arquitetos da história ocidental. Alberti constituiu pequeno acervo de obras de arquitetura, do qual Comas apontou três exemplares.

O primeiro exemplo é o Palazzo Rucellai, residência de Giovanni Rucellai em Florença, criado a partir de oito casas menores, entre 1446 e 1452. Alberti foi encarregado da nova fachada da edificação, executada a partir de 1453. O projeto, ícone renascentista, utilizou as ordens clássicas para organizar os pavimentos e expressar a divisão tripartite de fachada. Ao término da obra, o proprietário decidiu adquirir duas casas vizinhas e expandir a fachada, que até então contava com cinco módulos. Porém, a ampliação foi parcialmente concluída, devido à impossibilidade de aquisição de uma dessas construções. Assim, inconcluso, o *palazzo* permanece até hoje.



Fig. 36 Leon Battista Alberti, Galleria degli Uffizi, Florença.

Figs. 37, 38 e 39 (abaixo): Palazzo Rucellai: Fachada, Planta e detalhe.



(...) Giovanni Rucellai, cliente de Alberti, que juntara oito casas modestas para constituir o híbrido de residência patriciana e banco de família, (...). (COMAS, 2011. p. 56)

Fachadista competente, como atestam o Palazzo Rucellai e a Santa Maria Novella, em Florença, Alberti não teve nenhum problema em fazer de uma igreja gótica o Templo Malatestiano de Rimini, reciclagem primariamente simbólica. (COMAS, 2011. p. 56)

20. BENEVOLO, Leonardo. História da Cidade. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 255.

Santa Maria Novella, igreja dominicana de Florença, teve sua construção iniciada em 1279. Nesse caso, a encomenda a Alberti foi o completamento da fachada medieval, que seguia inacabada ainda no século XV. Fato curioso é que a igreja se chama nova (*novella*), pois sua construção foi realizada no lugar de um antigo oratório, datado do século IX.

No projeto da fachada de Santa Maria Novella, concluída em 1470, Alberti aperfeiçoou sua ideia de unificação das partes do projeto mediante um sistema de proporcionalidade. A intervenção do arquiteto constituiu em utilizar uma marcante ordem geométrica para inserir os novos elementos, adequando-se à disposição preexistente.



Fig. 40 A fachada de Alberti à frente da igreja e claustro de Santa Maria Novella.



O desafio enfrentado pelo arquiteto-reformador foi manter a estrutura existente, que possuía diversos elementos decorativos dos séculos passados. Nesse exemplo, Alberti demonstrou preocupação com a incorporação da preexistência, enfatizando uma visão na qual a adequação das partes entre si e com o conjunto da obra era geradora de beleza e harmonia.

Fig. 41 Fachada de Santa Maria Novella.

Caso limite entre a reforma e a criação original, o completamento defasado no tempo dá evidência significativa da sensibilidade clássica em ação. (COMAS, 2011. p. 58)

O Templo Malatestiano citado por Comas erigiu-se sobre uma igreja franciscana construída no século XIII em Rimini, na Itália. A nomenclatura refere-se a Malatesta de Verucchio, o primeiro lorde da cidade, que lá fora sepultado. San Francesco era um templo simples, de nave única, com alguns traços góticos do norte italiano. Com o patrocínio de um mecenas, príncipe da época, Alberti iniciou a transformação da acanhada edificação em um monumento para Rimini. Entretanto, com a morte do governante, as obras foram paralisadas e assim permanecem até hoje.

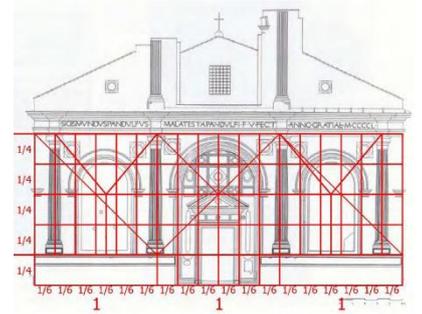


Fig. 42 (acima) Estudo de proporções da fachada principal.

Fig. 43 (abaixo) Fachada do Templo Malatestiano, San Francesco de Rimini.



O projeto de Alberti previa o envelopamento da edificação por novas fachadas em pedra. O arquiteto iniciou a instalação de uma casca: uma nova espessura levemente afastada da igreja histórica. Nessa obra, assim como nas duas anteriores, Alberti realizou uma “delicada costura entre os elementos de tão distintas épocas, sem abrir mão da atualização necessária nem da continuidade histórica”.²¹

Erwin Panofsky analisa pareceres de arquitetos renascentistas, como Palladio, quanto ao completamento de igrejas no estilo gótico que desprezavam, e mostra como, apesar do desprezo, recomendavam completa-las no mesmo estilo, tendo em vista a observação do princípio de conformidade – e a inexistência de recursos para remodelá-las por completo seguindo os preceitos clássicos que defendiam. Oportunidade como o Templo Malatestiano de Alberti não era comum. (COMAS, 2011. p. 58)

²¹ . MANENTI, Leandro. *Intervenções Reabilitadoras do Período Renascentista Italiano*. Dissertação (Mestrado). PROPARG-UFRRGS. 2004.

O Renascimento teve como característica um considerável interesse pelas construções da Antiguidade. Assim, nesse período, a preocupação com o restauro dessas edificações veio à tona ao mesmo tempo em que se pôde notar o princípio do desenvolvimento da perspectiva e do projeto de arquitetura como formas de representação e instrumentos de planejamento do futuro através do passado. Já no século XVIII, as noções ligadas à restauração foram evoluindo em meio a grandes transformações, tais como a Revolução Industrial, a Revolução Francesa e o surgimento do Iluminismo.

A Revolução Industrial gera outro conflito, este circunscrito à própria natureza da cidade como uma grande manufatura, cuja forma é capaz de estimular juízos artísticos e valorações estéticas: Trata-se de como abordar o problema que supõe intervir em uma estrutura formal que mudará inevitavelmente, mas que, ao mesmo tempo, precisa expressar-se como permanência. Este problema está presente nos debates do século XIX sobre a virtualidade funcional ou artística da cidade histórica ante o desafio da modernidade (...).²²

Tais eventos alteraram notavelmente o modo como a cultura dos países europeus relacionava-se com a sua história, provocando o despertar da noção de ruptura entre passado e presente, ocasionando uma renovada atenção em relação à proteção a edifícios e ambientes históricos. Na França, no período pós-revolução, numerosos e notáveis edifícios medievais foram destruídos. A esta época surgiram as primeiras medidas oficiais tomadas por um governo para preservar monumentos históricos. A arquitetura da Idade Média, sem reconhecimento até então, passou a ser encarada por muitos como manifestação de um suposto gênio nacional francês.

22. GRACIA, Francisco de. Construir en lo construído. La arquitectura como modificación. Madrid: Editorial Nerea, 2001. p. 17, tradução nossa:

Pero la revolucion industrial genera outro conflicto añadido, éste circunscrito a la propia naturaleza de la ciudad como una gran manufatura cuya forma es capaz de estimular juicios artísticos y valoraciones estéticas: se trata de como abordar el problema que supone intervenir en una estructura formal que há de cambiar inevitablemente, pero que, al tempo, necessita expresarse como una permanência. Este problema está presente em los debates decimonónicos sobre la virtualidade funcional o artística de la ciudad histórica ante el reto de la modernidade, si bien la incidência renovadora sobre la ciudad pré-industrial tiene todavia um alcance limitado.

Abrindo parênteses entre os exemplos citados por Comas, cabe lembrar de uma obra de Viollet-le-Duc, personagem de grande importância para as teorias do restauro e que também participou ativamente de projetos de reformas no século XIX.

A restauração da Sainte Chapelle, importante igreja situada na Ile de la Cité de Paris, tinha por objetivo ser fiel aos documentos e aos indícios existentes e acabou adquirindo um certo caráter experimental. Viollet-le-Duc participou dessa obra, que teve início em 1836, como uma espécie de arquiteto-auxiliar. O responsável pelo trabalho foi Félix Duban, que era assistido por Jean-Batiste Lassus, profissional ligado a Viollet-le-Duc.



O elemento que se destaca na Saint Chapelle restaurada é o pináculo posicionado no centro da planta, projetado por Viollet-le-Duc. A obra recuperou minuciosamente as condições anteriores às degradações sofridas pelo edifício a partir da Revolução Francesa. Entretanto, a pequena torre simboliza a pioneira abordagem a respeito do patrimônio histórico, que viria a ser desenvolvida nas obras seguintes, evidenciando a postura mais ativa de Viollet-le-Duc, a qual considerava a intenção do autor da obra quando de sua concepção. Após esse projeto, Viollet-le-Duc participou de outras importantes obras de restauração do patrimônio francês. Em 1840, surgiu a primeira oportunidade como responsável de uma obra desse tipo, para a Igreja de Vézelay. Em 1842 venceu, juntamente com Lassus, o concurso para Notre-Dame de Paris. Ainda antes da publicação de suas teorias sobre o restauro, participou dos projetos para Saint-Sernin de Toulouse e para a Abadia de Saint-Denis.

No começo da saga preservacionista, Viollet-le-Duc o reconhecia [o restauro], ao declarar sem mais rodeios que restaurar era “restabelecer um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento”, em movimento similar ao dos renascentistas que preconizavam a continuidade formal no completamento de igrejas góticas. Todo edifício deveria ser restaurado no estilo próprio em que foi concebido, eliminando-se as modificações posteriores que o desnaturassem. O arquiteto deveria se colocar no lugar dos construtores originais da edificação para projetar como eles o faziam – ou fariam. (COMAS, 2011. p. 58)

Fig. 44 (esquerda) Sainte Chapelle antes do restauro

Fig. 45 (abaixo) Pináculo incluído no restauro de 1836 e de autoria atribuída a Viollet-le-Duc.



O restauro estilístico praticado por Viollet-le-Duc e seus sequazes falsifica a história e pode enganar os historiadores, gente notoriamente desavisada e crédula. (COMAS, 2011. p. 58)

No texto "Ruminações Recentes", em seguida às transformações ordenadas pelo Cristianismo, Comas cita o Pantheon de Roma. Utiliza-se aqui esta obra para comentar sobre um episódio do século XIX, exposto também na tese de Pellegrini (2011).

O Pantheon é um templo construído em homenagem às divindades dos sete planetas conhecidos na Roma Antiga. Seu ambiente interno principal possui planta circular e uma grande cúpula marcada por um óculo central descoberto.

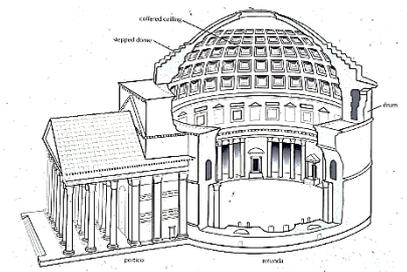


Fig. 46 Diagrama de composição do Pantheon romano.



Fig. 47 Pantheon romano com dois campanários projetados por Bernini.

A história desse importante monumento inicia no século I, durante o governo do imperador Augusto. Sabe-se que pouco mais de cem anos depois, a edificação foi destruída por um incêndio e posteriormente reconstruída, por ordem do imperador Adriano. No século III é registrada uma grande reforma e, aproximadamente quatrocentos anos depois, acontece a conversão do antigo templo em igreja cristã. Ainda é conhecida a retirada da antiga cobertura de telhas de bronze que caracterizavam o templo, a remoção gradual de um revestimento externo de mármore e outras diversas alterações.

O Pantheon é o exemplo ilustre de reforma anônima, e tem descendência assinada. (COMAS, 2011. p. 56)

Dentre tantas intervenções na história desta edificação, destaca-se o caso da remoção de torres sineiras projetadas por Gian Lorenzo Bernini, conforme apresenta Pellegrini:

Trata-se da remoção, em 1893, dos dois campanários que Bernini havia projetado no século XVII para abrigar os sinos da igreja de Santa Maria ad Martyres, consagrada no século VII. Acrescentadas ao prédio numa reforma promovida pelo papa Alessandro VII, as pequenas torres foram logo apelidadas de “orelhas de asno”, mas permaneceram até o século XIX, quando foram subtraídas a fim de devolver ao prédio se estado “original”.²³

As aspas entre a palavra “original”, indica que talvez não seja possível determinar a forma “primeira” do Pantheon (e da maioria dos monumentos romanos), dada a quantidade de alterações procedidas na edificação. A remoção dos campanários, assim como sua construção, na prática, significam apenas mais uma intervenção na história do Pantheon, em vez de um retorno à condição originária. O que parece importar é sua condição indiscutível de Patrimônio Histórico da Humanidade, a qual prevalece em relação às alterações de sua forma. O Pantheon de Roma permaneceu em uso por toda a sua história e é, hoje em dia, uma das mais antigas e bem conservadas estruturas romanas.



Fig. 48 O Pantheon romano atualmente

23 . PELLEGRINI, Ana Carolina. Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão. Tese (Doutorado) PROPARG-UFRRGS, 2011. p. 53

A partir do alto Movimento Moderno, no período entre guerras, qualquer consideração metodológica sobre os núcleos históricos se manifestava de duas maneiras: ou se atuava sobre estes cirurgicamente, ou se consideravam ilhas arqueológicas em meio a um tecido renovado.²⁴

Como comentado no texto de Comas, são menos comuns as reformas relacionadas à Arquitetura Moderna. A Vila Church, de Le Corbusier, demolida na segunda metade do século passado, representa um desafio atípico na carreira do arquiteto: a construção de uma casa vinculada a dois edifícios existentes. A solução encontrada por Le Corbusier foi a conexão entre as edificações através de circulações e terraços, além da contundente reforma de um dos edifícios existentes.

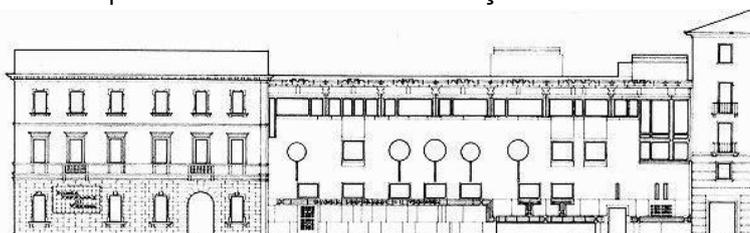


Os exemplos de reforma moderna podem ser raros, mas importam, como a Vila Church de Le Corbusier e a Banca Popolare di Verona de Carlo Scarpa. Ou a casa de vidro de Pierre Chareau. (COMAS, 2011. p. 56)



Figs. 49 e 50 (acima) Villa Church, Ville-d'Avray, França, 1927

Comas cita, ainda, o projeto para a Banca Popolare di Verona, projetada por Carlo Scarpa em 1975 e concluída em 1981. A obra, uma reforma de edifício em centro histórico, significou a absorção do prédio existente pela nova estrutura (apesar de manter relação com o entorno) além de enfatizar uma das principais características de seu autor: a habilidade de inventar novas arquiteturas utilizando a combinação de materiais.



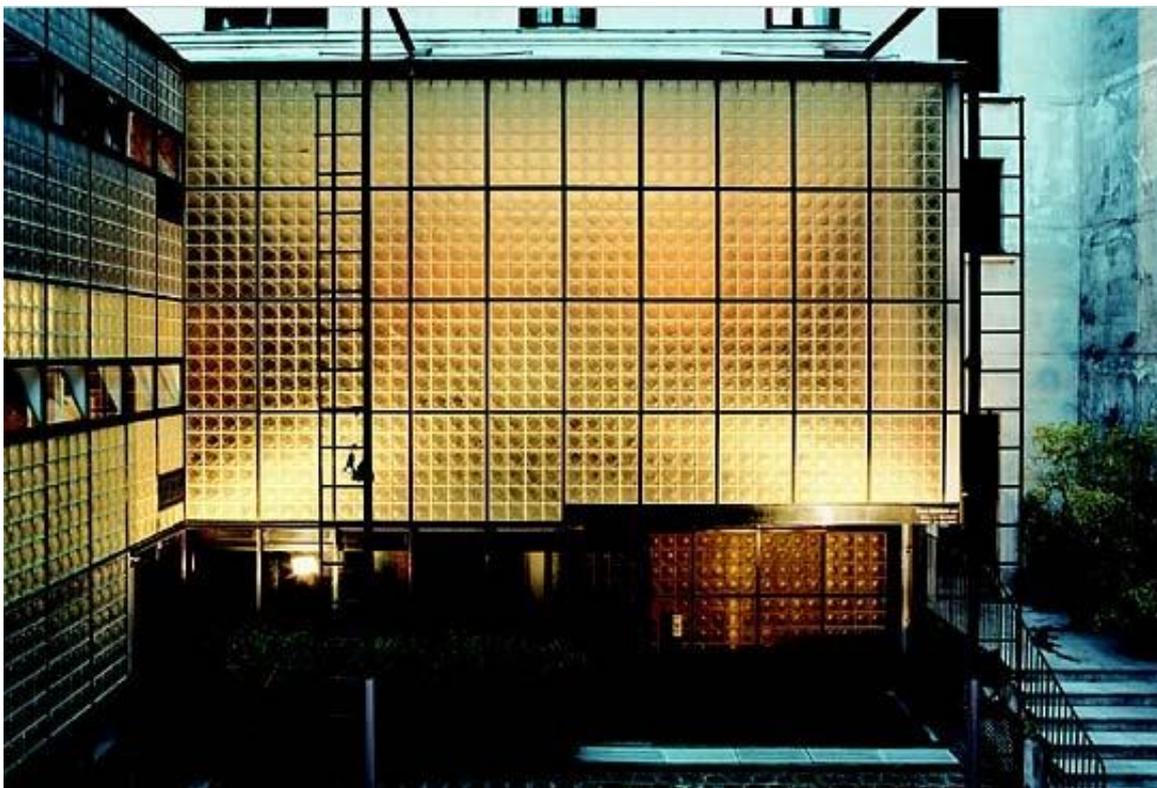
Figs 51 e 52 (abaixo) Banca Popolare di Verona, Itália, 1981

24. GRACIA, op. cit., p. 19, tradução nossa:

Desde el alto Movimiento moderno, en el período entreguerras, cualquier consideración metodológica sobre los centros históricos se manifestaba de una de estas dos maneras: o se actuaba sobre ellos quirúrgicamente, o se consideraban quistes arqueológicos en un tejido renovado. Esto, presentado en su versión urbanística, tenía su corolario arquitectónico.

É interessante ressaltar o projeto de Pierre Chareau e Bernard Bijvoet, a Maison de Verre, ou Casa de Vidro, construída entre 1928 e 1932, em Paris. O programa de necessidades consistia em uma combinação entre residência e consultório médico, que deveriam ser implantados no centro de um quarteirão.

Fig. 53 (abaixo) Maison de Verre.



A posição da nova edificação, assim como os demais aspectos derivados da interpretação do contexto do projeto, foi determinada por um fato curioso.

A residência envolveu um nível de complexidade sem precedentes. O inquilino do último andar do prédio existente no terreno se recusava a sair; demoliram-se os andares de baixo e a nova casa teve de ser erigida no vão entre aquele andar e o pátio-jardim do térreo.²⁵

O novo volume construído foi apendido ao corpo da edificação antiga, amalgamando-se a ela e utilizando suas estruturas. A intervenção é marcada pelo contraste entre o contemporâneo e o preexistente, uma edificação do século XVIII, que permaneceu sem alterações aparentes para quem observa a partir da rua.



Fig. 54 Divisória e escada da casa.

25. COHEN, Jean-Louis. O futuro da arquitetura desde 1889. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 242.

A construção expressa um viés industrial e mecânico: a reforma não esconde os rebites e a pintura antiferrugem; apresenta divisórias e acessórios móveis; lança mão de uma escada articulada de navio e é marcada pelos blocos padronizados de vidro que formam a fachada.

Fig. 55 Etapas da Construção.



Apesar de não poder ser vista da rua, a obra de Chareau e Bijvoet sempre irradiou movimentos e atividades culturais. O casal Dalsace – os donos da residência – era entusiasta da arte e mantinha uma coleção de obras exposta pela casa. Durante os anos 1930, a sala de estar da Maison de Verre foi utilizada como local de reuniões de intelectuais e artistas, como Walter Benjamin, Louis Aragon, Jean Cocteau e Joan Miró. Em 2006, Robert Rubin, um colecionador norte-americano, adquiriu a casa da família Dalsace e a restaurou. Hoje, a Maison de Verre ainda serve de residência, além de ser um museu de si própria.



Fig. 56 Detalhe dos blocos de vidro.

Outro caso que trata de uma obra vinculada ao Movimento Moderno, ainda que não se trate propriamente de uma reforma, é a igreja de Le Corbusier em Firminy, na França.

Le Corbusier foi contratado por ocasião do projeto chamado *Firminy-Vert*, uma espécie de novo bairro da cidade, que seguia os princípios da Carta de Atenas de 1933. Ficaram ao encargo do renomado arquiteto os projetos de um estádio e de uma casa de cultura. Porém, com a inesperada morte de outro projetista, Le Corbusier assumiu também o trabalho de construir a igreja de Saint Pierre.

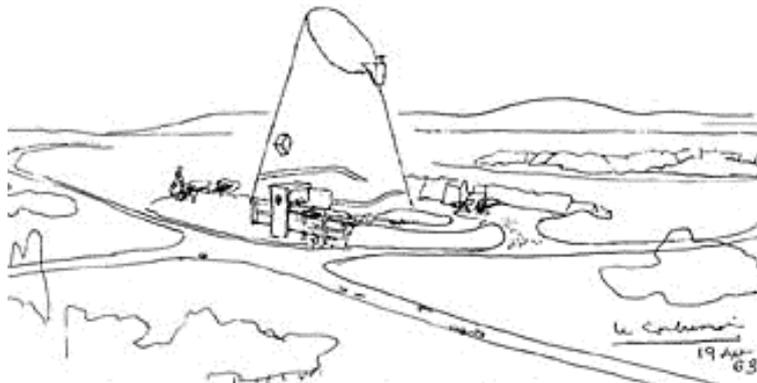


Fig. 57 Croqui para Saint Pierre de Firminy.

Com a descoberta de que seriam necessárias estruturas especiais para a fundação da igreja, o que resultaria no aumento do custo da obra, o projeto foi abandonado em 1965, mesmo ano do falecimento de Le Corbusier. Oito anos depois, em 1973, a obra iniciou, fruto do esforço de várias personalidades e instituições. Em 1979 Saint Pierre já tomava forma quando outra delicada situação veio à tona: a falta de recursos inviabilizaria a conclusão da obra.

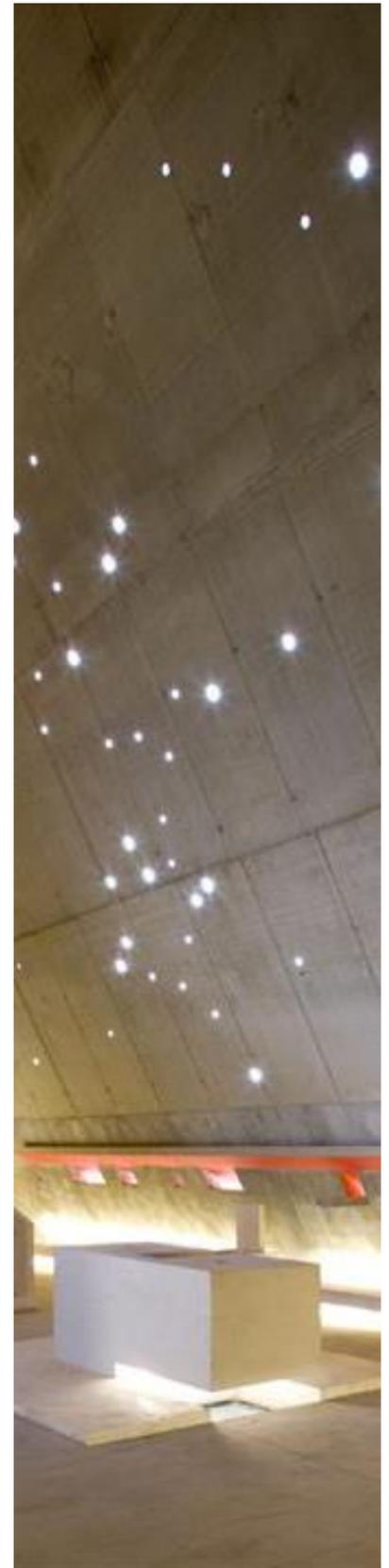


Fig. 58 (acima) Interior de Saint-Pierre em Firminy: Altar e perfurações na parede de concreto, emulando uma constelação.

Depois de décadas de abandono e de discussão a respeito da possibilidade de se seguir com o projeto, em 2003 foram retomados os trabalhos no canteiro de obras da igreja de Saint Pierre.

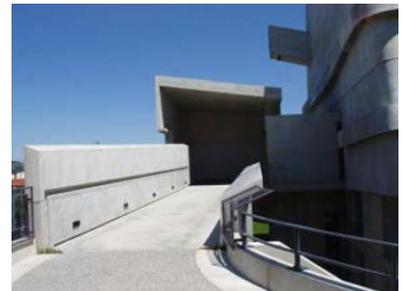
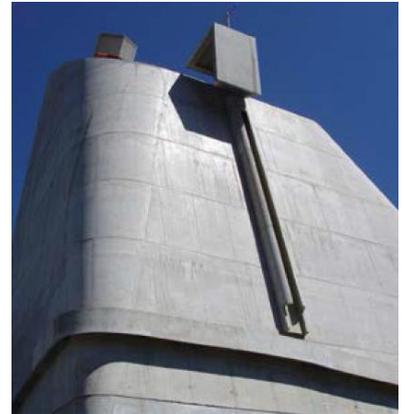
Para o completamento da igreja de Le Corbusier foi necessária a revisão do conjunto de dois pavimentos que havia sido executado (que atuou como preexistência) e também do projeto da década de 1960. Os planos para Saint-Pierre foram adaptados para incluir outros usos ao programa: muito especialmente, uma extensão do Museu de Arte Moderna de Saint-Étienne.

Devido à mudança programática e aos avanços tecnológicos ocorridos nos mais de vinte anos de paralisação da obra, o projeto foi alterado, a obra foi concluída e, por fim, em 2006, Saint-Pierre de Firminy foi inaugurada:

Em vinte e cinco de novembro de 2006, ao custo de aproximadamente seis milhões de euros, Firminy inaugura sua igreja em evento de grande pompa. Cento e dezenove anos após o nascimento de Le Corbusier, sua trilogia de culto se completa: Ronchamp – La Tourette – Firminy.²⁶

Fig. 59 (página anterior) Situação da igreja, com então, somente dois pavimentos, durante a fase de abandono da obra: 1979 – 2002.

Figs 60 e 61 (abaixo) detalhes do exterior do edifício, 2007.



26. PELLEGRINI, 2011, op. cit., p. 104.

Fig. 62 Saint-Pierre, Firminy, 2007.

Por último, apresenta-se outro exemplo dos tempos atuais, que não tratou de intervir em uma obra do Modernismo como o exemplo de Firminy, mas do qual pode-se dizer que apresenta grau de descendência dos mestres da Arquitetura Moderna. Herzog & de Meuron, arquitetos suíços, realizaram a reforma de uma antiga usina, que resultou na Caixa Fórum, um centro cultural situado no *Paseo del Prado*, logo em frente ao Jardim Botânico da capital espanhola.

Herzog & de Meuron preferem atenuar o contraste no centro de arte Caixa Forum. A massa da velha usina de eletricidade se recorta, suspende e coroa com matéria distinta de tom coordenado, integrando uma caixa que parece levitar. (COMAS, 2011. p. 57)



Fig. 63 Caixa Fórum, Madrid.

Esse projeto quadruplicou a área pré-existente para abrigar os variados itens do programa de necessidades. A ampliação foi dividida nos andares superiores, diferenciados pelo revestimento em aço oxidado, e em pavimentos de subsolo. O

acesso ao complexo cultural foi resolvido pela remoção da base de granito da preexistência. Dessa forma, uma grande caixa parece levitar no ar, criando um vão que serve de *lobby* e indica aos transeuntes a direção da entrada do museu. A complexa combinação entre escavação, suspensão, contrastes e consonâncias caracteriza essa obra. Tais procedimentos incomuns são comentados por Corona-Martínez (2009):

No caso de Madrid, Herzog e de Meuron se superaram. Suponho que seus antecedentes como museificadores de usinas elétricas os habilitaram a lidar com este edifício. Entretanto, o exterior dessa indústria anônima não era suficientemente qualificado, de modo que apelaram a um fator tipicamente moderno: a surpresa. Tiremos sua sustentação, deixemos no ar o velho edifício. Agreguemos um arremate mais enigmático. Agora sim está bem; já é inesquecível.²⁷

Seguindo as considerações de Corona-Martínez, verifica-se que o autor reconhece na obra de Herzog e De Meuron em Madrid, um exemplo notável do tipo de procedimento apresentado neste capítulo: a reforma.

Pessoalmente, aprovo as ações de H&dM nesta ocasião, porque o edifício em que interviram não era especialmente memorável (exceto, suponho, para a vizinhança amplamente estabelecida em suas imediações). Além disso, se trata claramente de uma reforma. Atividade que, em outra ocasião (Summa+, setembro de 1986) descrevi como eminentemente prática, menos pretensiosa do que as restaurações, e possivelmente parte de um contínuo que começa com as adaptações menores (...) ²⁸



27. CORONA-MARTÍNEZ, Alfonso. Reformas Reveladoras. ARQTEXTO 14. Porto Alegre: UFRGS, 2009. p.222.

28. Ibidem, p. 223.



Fig. 64 A usina antes da reforma.



Fig. 65 (acima) Detalhe da reforma: preexistência suspensa no ar.

Fig. 66 (esquerda) Maquete do projeto.

(...) quando o mundo tomou consciência de uma crise energética e começou a se fortalecer uma onda conservadora, preservacionista, retrô. Desejo, gosto e necessidade frequentemente entrando em parceria, a onda rolou em paralelo à obsolescência de fábricas e equipamentos face às transformações em curso da tecnologia e do capital. Pruitt-Igoe foi demolido, então, assinalando para muitos o fim do ideário progressista do movimento moderno. Não é que o novo tenha perdido o seu lustro, ou que tenham cessado o uso e a expansão do repertório formal do movimento moderno. É a reforma que subiu de apreço. (COMAS, 2011. p. 56)

(...) reforma e reciclagem são cara e coroa da mesma moeda. Todo edifício construído é um patrimônio no sentido lato de herança, legado e riqueza. Um patrimônio pode se desvalorizar. A reforma se faz para que o patrimônio continue valorizado. A reforma qualifica a forma.²⁹

Os exemplos recém citados são obras de arquitetura de notável importância e reconhecidas por suas diversas qualidades. Em geral, tratam de reformas que permanecem ainda hoje na paisagem onde estão inseridas e representam documentos de, ao menos, duas épocas distintas. Tais arquiteturas, resultantes de procedimentos de projeto – de atividade de arquiteto – podem ser consideradas invenções. São diversos procedimentos – adições, subtrações, alterações – que tem em comum o fato de atribuírem novos valores às preexistências e resultarem em maior relevância, destaque ou distinção para a obra como um todo: uma preexistência reformada. Nota-se que essas reformas, se não inventaram patrimônio, ao menos são parte dessa imaginação produtiva ou criadora que se utiliza da extemporaneidade.

Muito provavelmente, a reforma é o modo construtivo padrão do Ocidente ao longo da história. Mas a obra reformada não difere da obra nova enquanto instrumento a serviço de um programa prosaico em uma situação dada, nem enquanto bem de raiz que tem custo e proporciona benefício, eventualmente constituindo objeto de deleite estético. Para efeitos de premiação de melhor filme, a Academia não discrimina a natureza da fonte do roteiro. Tanto dá o roteiro adaptado que trabalha uma narrativa anterior quanto o roteiro original que prescindir desse compromisso, porque ambos têm o mesmo formato independentemente da fonte. Entre o projeto da reforma equivalente ao roteiro adaptado e o projeto da construção nova equivalente ao roteiro original, a diferença é a natureza da situação, não o formato. Em qualquer caso, reforma ou obra nova, as decisões formais, já se sabe, não derivam por completo de necessidade estrita.³⁰

29. COMAS, 2011, op. cit., p. 56.

30. *Ibidem*, p. 57.

Extemporaneidade e o prefixo “re”:

Quando se fala de reforma, obrigatoriamente apõem-se dois tempos distintos. Extemporaneidade é afeita a imprevisão, inconveniência e intempestividade. Em geral, em projetos que confrontam épocas distintas – a contemporaneidade autoral e um passado digno de conservação e preservação – corre-se o risco de que estes significados sejam tomados como verdade. Contudo, cabe ao arquiteto enxergar oportunidades de criação e investimento de qualidade no contexto do problema projetual, mesmo que este apresente muitas adversidades.

Acredita-se que nos casos a serem apresentados nesta dissertação, as – por muitos consideradas – “inconvenientes preexistências” ensejam a concepção de obras de excelência. Estes projetos destacam-se justamente pelas diversas formas de se contrapor o presente e o passado harmoniosamente, valorizando o patrimônio edificado sem prejudicar as novas utilidades da antiga edificação e sem constranger a instalação da novidade.

Desde a primeira década do século XX, registra-se a contemporaneidade como importância a ser considerada em monumentos edificados. O valor de novidade, como um dos atributos a serem levados em consideração para se determinar o que é digno de preservação, foi citado pelo teórico Alois Riegl no princípio do século XX e é explicado por Choay (2014):

A categoria dita valor de novidade, diz respeito à aparência fresca e intacta dessas obras. Ela resulta de uma atitude milenar que atribui ao novo uma superioridade incontestável sobre o velho. Aos olhos da multidão, só o que está novo e intacto é belo. (...) [Este valor] nunca tinha sido colocado em evidência, nem claramente designado anteriormente³¹.

A busca pela novidade é antiga. De certa forma, a questão da conservação é originária desta procura. O hábito de retomar um antigo tempo de edificações pretéritas que alcançaram a contemporaneidade, provém da “atitude milenar” que atribui beleza ao “novo e intacto”. Restaurar é voltar no tempo, deixar

extemporâneo

adj. **1** que ocorre ou se manifesta fora ou além do tempo apropriado ou desejável; serôdio **2** que não é próprio ou característico do tempo ou do momento em que ocorre • ETIM lat. tar. *extemporanĕus, a, um* ‘id.’ • SIN/VAR desazado, inoportuno, intempestivo, lampo; ver tb. Sinonímia de *inesperado e temporão* • ANT apropositado, atempado, azado, bem-lançado, oportuno, preparado, tempestivo, temporâneo; ver tb. antonímia de *inesperado e temporão*

(HOUAISS, 2009. p. 861)

reforma

s.f. **1** ação ou efeito de reformar **2** mudança introduzida em algo para fins de aprimoramento e obtenção de melhores resultados <r. *ortográfica*> <r. *do apartamento*> <r. *do guarda-roupa*> **3** melhoramento introduzido em âmbito moral ou social (...)

(HOUAISS, 2009. p. 1632)

restauração

s.f. **1** ato ou efeito de restaurar; restauro **2** conserto de coisa desgastada pelo uso; reparo, restauro **3** recomposição de algo **4** trabalho feito em obra de arte ou construção, visando restabelecer-lhes as partes destruídas ou desgastadas (...) **8** JUR reconstrução; refazimento; volta a um estado anterior (...) • ETIM lat. *restauratio, ōnis* ‘renovação’ • SIN/VAR ver sinonímia de *reparo*

(HOUAISS, 2009. p. 1655)

31. CHOAY, Françoise. Alegoria do Patrimônio. Lisboa: Edições 70, 2014. p. 172.

novo de novo. A relação do arquiteto-projetista com este tipo de procedimento também data de antigamente:

(...) desde o seu nascimento, a atividade de projetar, entendida como elaboração mental anterior à execução da obra, deparou-se com os condicionantes estabelecidos pelo contexto, bem como a reutilização de estruturas preexistentes.³²

Tomando ao dicionário, pode-se entender “restauração” como conserto, reparo de algo desgastado, restabelecimento de partes destruídas ou volta a um estado anterior. Comas (2011) também recorre à origem da palavra para elucidar a questão:

(...) esse tipo especial de reforma que é o restauro, empreendimento de respeito há uns dois séculos, mas reforma que não ousa dizer seu nome e preferiu primeiro a conexão prestigiosa com uma forma perdida, como a etimologia indica³³.

Falar sobre restauro, até hoje, desperta polêmica. Em trecho do texto “O passado no presente: um caminho para preservação e contemporaneidade”, Frota (2001), comenta:

A atitude que predomina no meio do restauro conservativo é contraditória. Se por um lado prega a preservação e a recuperação do passado, ironicamente está apoiada na própria ruptura das vanguardas modernas com a noção de continuidade histórica e, de certa forma, passa a negar a origem romântica do restauro, o diálogo entre presente e passado contido nas idéias de Riegl ou Viollet-le-Duc.³⁴

A adaptação de edifícios históricos a diferentes usos é, por vezes, confundida com restauração. É muito comum que o projeto arquitetônico dê conta de outros temas, além do puro restauro. Mesmo em intervenções mais comedidas, o novo programa comumente exige que sejam realizadas modificações. Estas mudanças vão desde pequenas adaptações nas instalações até a implantação de sistemas de ar-condicionado ou elevadores, que normalmente significam grandes alterações à preexistência.

32. MANENTI, 2004, op. cit., p.129.

33. COMAS, 2011. op. cit., p. 58.

34. FROTA, José Artur D'Aló. O Passado no Presente: Um caminho para preservação e contemporaneidade. ARQTEXTO 1. Porto Alegre: UFRGS, 2001. p. 110.

Portanto, é correto dizer que toda intervenção redundante em alteração da configuração do preexistente e resulta, de maneira geral, na modificação de sua forma: trata-se de reforma.

[o clássico restauro] é sempre refuncionalização, pois se recuperam coisas, mas dificilmente se mantêm usos e costumes ultrapassados (...).³⁵

A reforma, entendida como a “ação ou efeito de reformar” também tem sentido de mudança, melhoria e aprimoramento. Assim, parece ser um termo mais adequado, além de habitual, para se designar as ações de intervenção no patrimônio edificado. Fica claro que, para renovar algo, é necessário alterá-lo.

Um patrimônio pode se desvalorizar. A reforma se faz para que o patrimônio continue valorizado. A reforma qualifica a forma.³⁶

Voltando ao texto de Frota (2011), é importante sublinhar a relativização necessária para a compreensão das reformas, ou re-arquiteturas, que necessariamente fundamentam-se na subjetividade e na assimilação do contexto da obra, em oposição às visões preservacionistas mais conservadoras, que buscam o cientificismo e a criação de regras genéricas para o “restauro”:

(...) entendemos que cada caso é um caso, não existem receitas, uma vez que as estratégias e soluções adotadas são reflexo do ofício mesmo de projetar e conceber a arquitetura e o lugar.³⁷

As re-arquiteturas, reformas, reconstituições, reciclagens e etc. não significam somente intervir fisicamente em objetos de outrora. Analisando o sentido dessas operações, verifica-se que normalmente, em casos exemplares, “reabilitar” significa atribuir utilidade, préstimo, eficiência e vitalidade à preexistência.

Estas reabilitações, em um âmbito maior, reconstruíram não somente a arquitetura, mas também um sentido para ela, atribuindo novos significados a estas obras. E esta é a

35. ZEIN, Ruth Verde. O Futuro do Passado, ou As Tendências Atuais. In O Lugar da Crítica: ensaios oportunos de arquitetura. Porto Alegre: Ritter dos Reis, 2001. P 67.

36. COMAS, 2011, op. cit., p. 56.

37. FROTA, José Artur D'Aló. Re-Arquiteturas. ARQTEXTO 5. Porto Alegre: UFRGS, 2004. p. 113.

peculiaridade deste tipo de intervenção: poder reabilitar não somente o uso e a condição material de uma obra significativa por seu passado, mas também associar novos valores aos que a mesma já possui. Uma reabilitação preserva a condição de referência cultural de uma edificação, ao mesmo tempo em que amplifica seus significados.³⁸

Fica claro, portanto, que a prática de reformar, ou da contraposição de, pelo menos, dois tempos diferentes, tratando-se de arquitetura, traz à tona questões controversas. Em especial, a seleção de critérios para definir se determinados exemplares devem ou não ser conservados e a escolha dos procedimentos apropriados em caso de preservação.

38. MANENTI, 2004. op. cit., p. 132.

1.2 A questão do Patrimônio: um panorama geral

As questões e teorias envolvendo a preservação do ambiente construído são, sem dúvidas, muito polêmicas.

Embora a maioria dos arquitetos reconheça que não é possível determinar um método científico, fórmulas ou leis que garantam excelência ao resultado do processo de projeto, quanto ao tratamento do patrimônio arquitetônico verifica-se, geralmente, o oposto³⁹.

Desde o século XVIII são diversos os caminhos para buscar verdades a respeito do gerenciamento do patrimônio. No início do século XIX, já havia pelo menos duas linhas de pensamento diametralmente opostas em relação ao assunto: a severa defesa da conservação, de John Ruskin, e o intervencionismo do francês Viollet-le-Duc.

O primeiro, fundamentado no conservadorismo vitoriano não era bem visto pelos profissionais práticos da construção. O segundo tampouco tinha aprovação unânime, já que valorizava a ação intervencionista em documentos históricos. Assim, a primeira metade do século XIX foi marcada pela discussão quanto ao problema da preservação dos bens arquitetônicos. Embora, com o tempo, tenham surgido pensamentos intermediários e mais flexíveis diante do tema da conservação, as visões opostas que ocupam os dois extremos ainda acendem o debate em relação à conservação patrimonial.

O crítico de arte **John Ruskin** (1819-1900) viveu na Inglaterra vitoriana do século XIX. Incansável escritor, tratou de diversos temas como: arquitetura, pintura, política, economia e religião. Choay (2014) define a postura de Ruskin como a defesa de um anti-intervencionismo radical, até então, sem exemplo. Para o escritor, os monumentos e as marcas que o tempo os imprimiu têm um caráter sagrado. Toda a obra de John Ruskin é caracterizada pela valorização da memória arquitetônica traduzida e impressa na materialidade da edificação. Este valor não se aplica somente aos edifícios em uso, mas também às ruínas, que, para o autor, deveriam apenas ser estabilizadas e

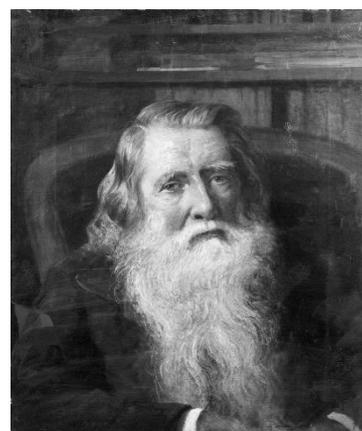


Fig. 67 John Ruskin.

39. PELLEGRINI; COMAS. op. cit., p.2.

mantidas adequadamente, sem que sofressem modificação de sua aparência. Em verdade, Ruskin mantinha grande paixão pelos monumentos históricos e viajou em sua busca para registrá-los em inúmeros textos e desenhos. Em 1849, publicou "As Sete Lâmpadas da Arquitetura", livro que analisa a importância religiosa, moral, econômica e política das obras de arquitetura. A obra esclarece a abominação do autor pelas reconstruções, reformas ou complementos. John Ruskin acreditava que estes procedimentos erigiriam monumentos à mentira histórica e arquitetônica, evidenciando uma posição ideológica relacionada a valores morais como honestidade e caráter.

O parisiense Eugène Emmanuel **Viollet-le-Duc** (1814-1879), por sua vez, foi um autor profícuo, estudioso das teorias do restauro. Viollet-le-Duc, que acabou por ser arquiteto, escritor, diretor de canteiros de obras e desenhista, formou-se em um período caracterizado por grandes discussões a respeito da arte e sobre a arquitetura, em particular. Foi também em sua época que a profissão de arquiteto organizou-se de forma oficial, além de ocorrer a publicação de pioneiras revistas especializadas no tema. Assim como Ruskin, Le-Duc viajou pela Europa para estudar arquitetura. Nessas viagens, consolidou sua ideia de que, independentemente da época ou "estilo" de arquitetura, existiam princípios fundamentais de adequação da forma à função, da estrutura à forma, e da ornamentação ao conjunto. Em relação a produções teóricas⁴⁰, sua obra mais comentada é o *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française Du XVe au XVIe siècle*. Dela sublinha-se o parágrafo inicial do verbete:



Fig. 68 Selo postal francês de 1980, homenagem a Viollet-le-Duc.

40. A produção de Viollet-le-Duc estendeu-se por diversos temas, sempre buscando explicações ou reflexões a respeito da Arquitetura. São inúmeras as referências a seus textos em diversas obras elementares. No princípio do livro "Ensaio sobre o Projeto", Alfonso Corona Martínez destaca uma importante passagem a respeito do processo projetual, na qual é identificado que o texto do arquiteto "relata as operações de um arquiteto que deve satisfazer a um programa de necessidades, isto é, à encomenda de um edifício". Após descrever o ato de projetar, Viollet determina: "Assim compõe o arquiteto".

RESTAURAÇÃO, s.f. A palavra e o assunto são modernos. Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento⁴¹.

A partir da leitura do trecho acima destacado, fica claro que o arquiteto defendia uma linha intervencionista em relação ao trato das preexistências. Para ele, a lógica do edifício deveria ser levada em consideração e fornecer informações capazes de dar condições ao restabelecimento do estado mais puro do monumento. O teórico, que atuou em uma época em que a restauração estava estabelecendo-se como ciência, ratificava a importância da formação técnica para se lidar com o patrimônio. Para atingir tal estado de pureza, o arquiteto deveria idealizar a construção de acordo com os conhecimentos e as experiências da época de sua concepção. Caso fosse necessário, deveria proceder a destruição de acréscimos realizados em diferentes períodos e adicionar partes que completariam o edifício conforme tivesse sido originalmente idealizado. No entanto, suas atividades não se limitavam à escrita. Mais do que um teórico, Viollet-le-Duc foi um arquiteto atuante, coisa que se pode apreender a partir de sua postura diante do patrimônio. Ele fez várias intervenções em importantes monumentos franceses, através das quais pôde experimentar e colocar em prática suas teorias. Eugène também procurou compreender a noção de Patrimônio Histórico através da docência na Escola de Artes Decorativas, do trabalho em ateliês de outros arquitetos e das viagens pela Europa. A preocupação de Viollet-le-Duc sobre como proceder em relação ao patrimônio também visava a prolongar a vida do edifício, para que se mantivesse conservado e contasse sua história por mais tempo.

Viollet-le-Duc sente nostalgia pelo futuro e não pelo passado. Esta obsessão explica o endurecimento progressivo de sua atitude restauradora, (...)[ele] foi, para além disso, um dos primeiros a sublinhar a importância das dimensões social e econômica da arquitetura⁴².

41. VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. Restauração. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 30.

42. CHOAY, op. cit., p. 162.

Para Viollet-le-Duc, a relevância da utilidade, da conveniência, e da função do edifício deveriam possuir papel fundamental nas decisões dos arquitetos-restauradores:

Uma vez que todos os edifícios nos quais se empreende uma restauração têm uma destinação, são designados para uma função, não se pode negligenciar esse lado prático para se encerrar totalmente no papel de restaurador de antigas disposições fora de uso. Proveniente das mãos do arquiteto, o edifício não deve ser menos cômodo do que era antes da restauração.⁴³

Esta postura, fundamentada em vasto repertório, evidenciava a oposição ideológica em relação a John Ruskin. Viollet-le-Duc adotava o pré-existente como oportunidade de estudo, interpretação e elaboração de um projeto harmonioso em relação ao seu contexto e sua época. A maneira incisiva, e por muitos considerada abusiva, a que Viollet-le-Duc recorria para intervir em edificações históricas acabou por condenar os preceitos e atitudes do arquiteto. Entretanto, é importante ressaltar que, dentro do contexto de redescobertas da época, Viollet-le-Duc ajudou na valorização dos monumentos e na difusão e estudo dos, então, inovadores métodos de restauração do patrimônio histórico. Além disso, a contribuição de Viollet-le-Duc foi além do tema do restauro. A obra do arquiteto, tanto escrita quanto edificada, é considerada inspiração para as vanguardas do final do século XIX e início do XX.

Para a inveja de Ruskin, Viollet-le-Duc apresentou mais de um argumento moral. Ele propôs não apenas modelos, mas também um método que, em tese, libertaria a arquitetura das irrelevâncias ecléticas do historicismo.⁴⁴

Apondo as ideias de Ruskin e Viollet-le-Duc, tem-se a impressão de consolidação destes posicionamentos. Porém, ao final do século XIX surgiram novos argumentos e contribuições a estas teorias.

O engenheiro italiano **Camillo Boito** (1836-1914) foi um dos primeiros a se destacar pela postura intermediária entre os dois polos ideológicos acima citados. Nas teorias de Ruskin, buscou

43. VIOLLET-LE-DUC, op. cit., p. 64.

44. FRAMPTON, Kenneth. História Crítica da Arquitetura Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 69.

uma consciência de autenticidade do monumento e o respeito às alterações sofridas pela edificação. Nos textos de Viollet-le-Duc, Boito inspirou-se para legitimar as intervenções, porém apenas em último caso, quando outros procedimentos não fossem suficientes. Conhecido por ser o autor da “Primeira Carta de Restauro”, chegou a afirmar que a beleza pode vencer a velhice⁴⁵ e que preferia um restauro mal feito, já que não geraria dúvidas sobre o valor histórico do edifício e evidenciaria as partes autênticas de um determinado monumento. A contribuição de Camillo Boito ainda trata de procedimentos práticos, sugerindo por exemplo: fixar a data de restauro junto ao monumento, expor as partes antigas que eventualmente tivessem sido removidas, diferenciar partes antigas de novas através dos materiais utilizados.

Já **Alois Riegl** (1858-1905) foi um grande historiador de arte vienense que realizou um trabalho reflexivo mais ambicioso, relacionado ao conjunto de atitudes e comportamentos ligados a monumento histórico. Foi pioneiro a assimilar a existência de múltiplas alternativas pertinentes a uma só questão relacionada a patrimônio, em oposição à antiga ideia de que somente poderia existir uma solução possível nestes casos. A partir dessa linha de pensamento, aparentemente mais sensata e realista que as de seus predecessores, redigiu seu mais notório texto, publicado em 1903: “O Culto Moderno dos Monumentos: seu caráter, sua origem”. Essa publicação lançou bases para uma nova legislação austríaca sobre o tema⁴⁶. Seu caráter inovador também é relacionado ao reconhecimento da importância dos monumentos contemporâneos, como brevemente comentado no tópico anterior. Para Riegl, o valor predominantemente popular dos monumentos históricos é o valor de novidade. A inovação do texto do autor também passa por reconhecer este tipo de valor de arte, ligado à aparência nova e fresca de uma obra recém-criada:



Fig. 69 Alois Riegl.

45. “*bellezza può vincere vecchiaia*” BOITO, Camillo. Os Restauradores. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2008. p 26.

46 . Em 1902, Alois Riegl foi nomeado presidente da Comissão de Monumentos Históricos da Áustria, que devia preparar uma nova legislação sobre a questão. O motivo para a redação de “O Culto Moderno dos Monumentos” foi servir de embasamento para as novas regras que seriam definidas.

O caráter acabado do novo, recém criado, que se exprime da maneira mais simples por uma forma que ainda conserva sua integridade e sua policromia intacta, pode ser apreciada por qualquer indivíduo, mesmo aquele completamente carente de cultura. É por isso que o valor de novidade sempre será o valor artístico das grandes massas, dos que possuem pouca ou nenhuma cultura (...)⁴⁷.

É importante sublinhar que Riegl estabelece uma espécie de complementaridade entre a noção de novidade e o “valor de época”. Para ele, o reconhecimento do valor do que é antigo (de época), depende também do contraste com a contemporaneidade. Tal visão é reconhecida como avançada para a época em que foi registrada.

Portanto, apesar de as duas ideias serem antitéticas [novidade e valor de época] e terem de ser mantidas rigorosamente separadas, são também complementares e dependentes uma da outra. Essa ideia corresponde exatamente às ideias do Movimento Moderno, em que a preservação dos monumentos históricos às vezes andava de mãos dadas com a destruição e a reconstrução da cidade.⁴⁸

A contribuição do teórico vienense passa também por quebrar a ótica dualista e ultrapassada que se fixava entre posturas preservacionistas e neófilas. Tal ponto de vista, objetivo e adequado à realidade da época, parece ser coerente até hoje, levando-se em consideração as condições da sociedade atual.

Valorizar não é preservar tudo indiscriminadamente; os critérios de preservação adequados para a realidade europeia não o são necessariamente para nós (...). Por outro lado, a destruição constante e paulatina de nossas cidades sem outro critério que não os interesses econômicos imediatos constitui no mínimo uma destruição de riquezas e trabalho, procedimento absurdo para quem, como nós, é pobre.⁴⁹

O teórico austríaco parecia saber que a oposição entre o valor de novidade e o valor histórico era uma falsa bipolaridade. O convívio entre a valorização do antigo e a produção do novo é possível e necessário. Alois Riegl, ainda na virada do século XIX

47. RIEGL, Alois. El culto moderno a los monumentos. Madrid: A. Machado Libros, 2008. p. 80, tradução nossa.

48. COLQUHOUN, Alan. “Novidade e “valor de época” em Alois Riegl In: Modernidade e tradição clássica. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. P. 203.

49. ZEIN, Ruth Verde. No século XXI: Fim das Utopias ou sua realização? In: O Lugar da Crítica: ensaios oportunos de arquitetura. Porto Alegre: Ritter dos Reis, 2001. p 90

para o XX, identificou uma prevalência da valorização do que é antigo em relação às novas arquiteturas, esclarecendo que se tratava da característica do período vigente e que, apesar disso, o valor de novidade – do que é recém concluído e mantém suas principais características intactas – era tão ou mais importante que os demais valores ligados ao passado. Porém, depois de cento e doze anos, as afirmações do teórico austríaco parecem ainda ter ar de contemporâneas.

Apesar de a evidência da deterioração não ser mais, como na época de Riegl, o elemento mais crucial em nosso sentido de valor de época, parece que é ainda a “idade” dos edifícios históricos o que hoje constitui seu valor, em vez de suas qualidades como monumentos intencionais ou não-intencionais. O passado é valorizado por sua “antiguidade” e não por fornecer modelos para uma arquitetura normativa ou representar valores arquitetônicos atemporais.⁵⁰

Cada vez mais se reafirma a importância e o pioneirismo dos preceitos de Riegl. Desde o início do século XX, quando suas postulações foram registradas e divulgadas, o texto de Alois Riegl mantém-se pertinente e atual: uma teoria capaz de embasar a prática arquitetônica de intervenções em preexistências. São diversos os autores que reconhecem a importância e a validade de suas proposições para a história da arquitetura e para a contemporaneidade.

As contribuições de Riegl são de inestimável valor, oferecendo meios inovadores tanto para a teoria quanto para a prática da preservação dos monumentos históricos, abarcando aspectos normativos, e elaborando análises agudas sobre o papel dos monumentos históricos e suas formas de apreensão por uma dada sociedade. Riegl deu passos fundamentais para consolidar a preservação de bens culturais como campo disciplinar autônomo, que deixou apenas de ser um auxiliar da história da arte (assim como também contribuiu para a consolidação da história da arte como campo autônomo em relação à história geral), passando a assumir características próprias para a historiografia e para a criação artística contemporânea. Elaborou proposições prospectivas, que permanecem válidas ainda hoje, e que contêm elementos que podem ser continuamente explorados.⁵¹

50. COLQUHOUN, op. cit., p. 205.

51. KÜHL. Beatriz Mugayar. Observações sobre as propostas de Alois Riegl e Max Dvorak para a preservação de monumentos históricos In: DVORAK, Max.

Seguidor das ideias de Camillo Boito, **Gustavo Giovannoni** (1873-1947), arquiteto, urbanista e engenheiro italiano, reforçou o tom conciliador de seu mestre. Suas ideias propunham uma visão intermediária, dando ênfase à conservação antes da restauração. Giovannoni inaugurou a preocupação em relação à preservação de conjuntos urbanos e edifícios históricos em geral, em contraposição ao realce dado até então somente aos grandes monumentos. Segundo os textos do autor, novas tecnologias poderiam ser utilizadas nas intervenções. Porém, adições às preexistências somente deveriam ser permitidas caso fossem absolutamente necessárias, utilizando-se novos materiais que se adaptassem harmoniosamente aos originais. Seus ensinamentos foram reconhecidos na Carta de Atenas de 1931 e na Carta de Restauro italiana de 1932.

Após as guerras mundiais que marcaram século XX, novas reflexões acerca da temática do patrimônio fizeram-se necessárias. Diversas cidades europeias foram reduzidas a escombros, registrando muitas perdas de monumentos históricos. Neste momento, as discussões envolveram a busca de soluções em relação à reconstrução e à modernização dos centros urbanos que haviam sido destruídos. Devido a essas necessidades, buscou-se tornar o restauro um ato mais exato, que seguisse princípios e métodos cientificamente determinados, respeitando os monumentos enquanto documentos históricos, para os quais deveriam ser dispensados cuidados de filólogo.



Catecismo da Preservação de Monumentos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. p. 38

Fig. 70 Panorama da cidade alemã de Nuremberg, logo após o fim da Segunda Guerra Mundial

Formado em Direito e Letras, o diretor do Instituto Central de Restauro da Itália, **Cesare Brandi** (1906-1988), foi escritor influente a partir deste período. Sua principal publicação foi “Teoria do Restauro”, de 1968, na qual afirmava que, para se proceder o restauro, deveria ser reconhecido previamente o valor do objeto como obra de arte. Para Brandi, a restauração deveria ser embasada em ampla pesquisa da obra e de seu contexto. Seus conceitos estendiam-se para além da arquitetura, contemplando principalmente as outras diversas dimensões da arte. Segundo esta visão, os valores artísticos do objeto prevaleciam sobre os valores históricos, mesmo que Brandi levasse em consideração critérios relacionados ao tempo. Para a legitimação de uma obra de arte, também eram considerados o período entre o fim da obra e o tempo presente e a duração do processo artístico de sua confecção. Cesare Brandi afirmava que a consistência física da obra de arte deveria ser assegurada, de forma a transmitir sua imagem no futuro.

(...) a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo⁵².

Brandi destaca a preocupação com a reversibilidade e distinguibilidade das intervenções contemporâneas nos monumentos, reafirmando a necessidade de se datar as restaurações. Também no texto de Brandi fica clara a extensão dos procedimentos de restauro para o ambiente ou entorno da obra como forma de garantir sua adequada conservação física e também sua leitura como obra de arte. O rigor de princípios é a marca principal de Cesare Brandi em sua teoria, na qual fica evidente que a restauração é um ato crítico-cultural do presente e, portanto, deve ser condicionado pelos valores da época. Dessa forma, o autor do restauro não pode menosprezar ou eximir-se à responsabilidade do ato de recuperação. Entretanto, nota-se que deve existir reflexão na aplicação dos postulados brandianos; lembrando que objetivaram atingir as obras de arte em geral, sem uma preocupação mais específica em relação às obras de arquitetura que lidam com tempos

52. BRANDI, Cesare. Teoria da Restauração. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004.p.33.

distintos e que, evidentemente, necessitam de uma consideração à parte, assim como fizeram outros teóricos destacados anteriormente.

Como visto acima, entre o final do século XIX e início do século XX, pode-se detectar uma maior sensibilidade em relação ao Patrimônio Histórico de tempos passados. Consequência disto, das teorias elaboradas em função deste tema e do debate a respeito do assunto, foi a criação de diretrizes que visavam a ditar a forma como deveriam ser gerenciados os bens de patrimônio. As Cartas Patrimoniais, apesar de não possuírem efeito de lei, são muito influentes em relação aos procedimentos com bens de valor patrimonial. O primeiro exemplar desse tipo data de 1883 e tem como autor Camillo Boito. Em 1931, a Sociedade das Nações convocou uma conferência em Atenas, onde se aprovaram critérios que lembravam a carta de Boito, mas, desta vez, com um caráter de proposição internacional. Em 1964, surgiu a Carta de Veneza, que retomou os princípios da Carta de 1931 e apresentou novidades, como a possibilidade de se utilizar técnicas contemporâneas sempre que as tradicionais sejam inadequadas, desde que apoiadas em homologação científica. Existem também outras diversas Cartas Patrimoniais que surgiram a partir de meados do século XX, como as de Burra (1979) e Nara (1994), que evidenciam o pluralismo cultural e progressivamente adicionam novidades às determinações destes documentos, para se adequarem aos novos tempos.

Destaca-se aqui também a Carta de Atenas, publicada em 1933 por ocasião do 4º CIAM – Congresso Internacional de Arquitetura Moderna. A temática principal do documento é o urbanismo, mas ele também apresenta preceitos significativos a respeito da preservação do patrimônio edificado.

A morte, que não poupa nenhum ser vivo, atinge também as obras dos homens. É necessário saber reconhecer e discriminar nos testemunhos do passado aquelas que ainda estão bem vivas. Nem tudo o que é passado tem, por definição, direito à perenidade; convém escolher com sabedoria o que deve ser respeitado. Se os interesses da cidade são lesados pela persistência de determinadas presenças insígnias, majestosas, de uma era já encerrada, será procurada a solução capaz de conciliar dois pontos de vista opostos: nos casos em que esteja diante de

construções repetidas de numerosos exemplares, algumas serão conservadas a título de documentário, as outras demolidas; em outros casos poderá ser isolada uma única parte que constitua uma lembrança ou um valor real; o resto será modificado de maneira útil⁵³

No Brasil, somente em meados da década de 1930, surgiu uma maior preocupação com a preservação do patrimônio edificado. Fato notável é a criação do SPHAN/IPHAN e a contribuição do arquiteto Lucio Costa, personagem que, ao lado de Rodrigo Mello Franco de Andrade, foi essencial para a consolidação da política de preservação da memória nacional.

(...) outra das características principais, que assinala a especificidade do 'modernismo' arquitetônico brasileiro, é o fato de ser o mesmo grupo e praticamente os mesmos personagens que, ao mesmo tempo, revolucionam as formas e zelam pela preservação das construções pretéritas⁵⁴.

O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional possuía artistas e intelectuais como colaboradores em seus primeiros anos de existência, entre eles, Mário de Andrade, Carlos Drummond, Manuel Bandeira, Gilberto Freyre, Oscar Niemeyer e Carlos Leão, além dos já citados. Lucio Costa teve uma atuação de destaque conciliando a defesa do patrimônio arquitetônico do país com o empenho na promoção da arquitetura moderna.

Em relação ao patrimônio histórico da Arquitetura Moderna, cabe destacar a criação do DOCOMOMO, em 1988. Essa organização possui o objetivo de documentar e preservar as criações do Movimento Moderno na arquitetura, urbanismo e manifestações afins⁵⁵. A instituição promoveu, e promove ainda hoje, eventos que reúnem estudiosos ligados à causa preservacionista, e que fomentam discussões em relação às questões patrimoniais. Em 1990 houve a primeira Conferência internacional da instituição, da qual resultou o Eindhoven

53 . Do artigo 66 da Carta de Atenas, de 1933. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/>> Acesso em 24 out 2015.

54. CAVALCANTI, Lauro. Encontro Moderno: volta futura ao passado. In: A Invenção do Patrimônio. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995. P.45.

55 . Ver: Docomomo International: <<http://www.docomomo.com/>>; e Docomomo Brasil: <<http://www.docomomo.org.br/>>.

Statement – pioneiro documento dedicado à preservação da Arquitetura Moderna.

Cabe ainda apontar estudos contemporâneos relevantes para o tema. O próprio artigo citado ao longo das páginas anteriores, “Ruminações Recentes”, do professor Comas, critica as tantas posições dogmáticas comuns ao tema “preservação” em arquitetura. Comas lembra que a qualidade e a excelência da arquitetura devem importar tanto quanto (ou mais que) aspectos relacionados à forma de conservação e de intervenção em preexistências.

O patrimônio não deixa de ser patrimônio por não ser protegido oficialmente. Estricta ou imaginativa, sua manutenção e rearquitetura não deveriam depender dessa proteção, de uma imposição, em certo sentido, forânea. Nem o patrimônio deixa de ser patrimônio por se apresentar fragmentário. Como alguns dos exemplos apresentados aqui demonstram, há lugar no tempo que corre para uma “arquitetura de despojos”, por assim dizer, a reforma que incorpora o dado genuíno do passado com grau de evidência variável e o manipula sem pretensão didática, como uma fantasia que não aceita nem o restauro estilístico e restauro ortodoxo, criação nova e até mesmo cópia e reconstrução ou construção póstuma, tudo deveria contar numa cultura disciplinar efetivamente inclusiva e substantiva, menos moralista, atenta à qualidade da obra de arquitetura enquanto firmeza, comodidade, deleite e custo mais que ao fato de seu roteiro ser original, adaptação ou réplica, e, em caso de adaptação, do grau de fidelidade ao roteiro que constitui sua fonte.⁵⁶

Procurando refletir a respeito do significado do ato de reciclar, Ruth Verde Zein aborda diferentes pontos de vista. Sobre reciclar no Novo Mundo:

Para nós, habitantes de países pobres, o conceito de reciclagem poderia servir de chave para inverter o habitual pensamento predatório sob o qual foi instaurada nossa colonização. (...) Substituir o desperdício pela reutilização criativa passa a ser um imperativo não de moda, mas de sobrevivência.⁵⁷

A autora explica que o tema da preservação e reutilização de arquiteturas não deve justificar-se por um pretense culto ao

56. COMAS, 2011, op. cit., p. 61

57. ZEIN, op. cit., 2001. p. 68

passado, mas trata-se de questão de equilíbrio e gerenciamento de recursos limitados:

A única coisa que ainda não oferece limites é a criatividade, chave anti-entrópica para esse sistema fechado de reapropriação de recursos arquitetônicos.⁵⁸

Entretanto, Zein ressalta que, mesmo assim, preservação não é sinônimo de uma permanência universal:

Também não é o caso de extrapolar daí a inconveniência absoluta da destruição de coisas e valores. A morte é necessária ao equilíbrio da vida, e manter artificialmente um organismo sem recursos de revivescência é forçar a natureza e apenas adiar o inevitável.⁵⁹

O texto "Problema mal posto, problema reposto", de Cecília Rodrigues dos Santos, aborda uma notícia veiculada em jornal para refletir acerca de reconstruções e patrimônio. A notícia refere-se à vontade do prefeito do Rio de Janeiro de reconstruir o palácio Monroe, demolido em 1975. Para refletir sobre essa ideia são utilizados argumentos da época da demolição, em especial de Lucio Costa, que dizia que até o prefeito da época da construção do palácio, "com sua desenvoltura demolidora, teria sido o primeiro a tirar dali o aviltado pavilhão (...)".⁶⁰ A argumentação baseava-se principalmente na necessidade urbanística do momento: "O desafio da área se impõe"⁶¹. A partir daí a autora retoma a trajetória de Lucio Costa para compreender o olhar do arquiteto sobre o patrimônio em sua carreira no IPHAN. Por fim, Cecília Rodrigues lembra Marc Augé, dizendo que, por vezes, é necessário esquecer para permanecer presente, ou esquecer para melhor lembrar.

Do texto "Do contraste à analogia: novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica", de Ignasi Solà-Morales Rubió, destacam-se duas proposições. O autor identifica a impossibilidade de formulações doutrinárias permanentes a respeito de intervenções, comentando que:

58. Idem.

59. Idem.

60. Citação atribuída a Lúcio Costa e presente no artigo: SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Problema mal posto, problema reposto. In: NOBRE, Ana Luiza et. al. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 133

61. Idem.

A relação entre uma nova intervenção arquitetônica e a arquitetura já existente é um fenômeno que muda de acordo com os valores culturais atribuídos tanto ao significado da arquitetura histórica como às intenções da nova intervenção.⁶²

Solà-Morales também lembra de Alois Riegl, e dos valores de antiguidade e monumentalidade, que utiliza para entender o culto ao que é antigo.

A antiguidade é uma qualidade subjetiva que produz uma satisfação puramente psicológica que emana de uma concepção do velho como manifestação da passagem do tempo histórico⁶³

A tese de doutoramento de Ana Carolina Pellegrini, por sua vez, examina o projeto de arquitetura como elemento a ser conservado e protegido. Esse trabalho, intitulado “Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão”, demonstra que o projeto não é somente patrimônio no sentido lato. Ele também possui grande relevância como viabilizador de importantes operações de preservação e recuperação do patrimônio Moderno. Pellegrini apresenta diversos casos em que os planos de arquitetos de outrora foram utilizados para completar, reconstruir, alterar e replicar arquiteturas pretéritas. Tais procedimentos implicam a discussão sobre o patrimônio, em especial no que diz respeito aos valores a serem considerados nas arquiteturas em questão.

Não parece haver muito desacordo em que a excelência artística e a representatividade cultural sejam fatores prioritários na preservação do patrimônio, embora fatores contingentes como disponibilidade, custo e integridade não sejam desprezíveis num contexto em que a competição por recursos escassos é a regra por toda a parte.⁶⁴

A autora examina valores de situação e de uso, assim como as questões da autenticidade, autoria e pertinência em arquiteturas póstumas, além de refletir sobre o papel e significado desses exemplares “fora de seu tempo”.

62 . RUBIÓ, Ignasi de Solà-Morales. Do contraste à analogia: novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica. In: NESBITT, Kate. Uma nova Agenda para a Arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 254

63. Ibidem, p. 255.

64. PELLEGRINI, 2011. op. cit., p.251

(...) O edifício preservado ou reconstruído é um reflexo. Mais ou menos fiel, mas sempre um reflexo, embora date de ontem. É sempre uma interpretação, com observava Solà-Morales, dificilmente uma unanimidade. A arquitetura nunca constituiu ciência exata e toda unanimidade desperta um pouco de suspeita. Daí que a nada leva a insistência em determinar normas, parâmetros e prescrições gerais para o regulamento das arquiteturas póstumas, que devem ser sempre avaliadas caso a caso, e persistir no futuro próximo como operações especiais, reservadas para circunstâncias instigantes, mas fora do corrente.⁶⁵

Por fim, nota-se, a partir da constatação da existência de inúmeras opiniões divergentes em relação ao tema, que os critérios para a definição do quê deve ser preservado e de como proceder em relação ao assunto nunca foram consensuais. Em geral, o que se verifica é a busca por afirmações definitivas, verdades e exatidões em relação ao tema. Exemplos dissonantes são as opiniões mais recentes citadas nesta seção, que apontam para soluções menos ortodoxas, porém mais equilibradas em relação às questões patrimoniais. Tais proposições levam em consideração valores contemporâneos e históricos, além de posicionar a Arquitetura – que muitas vezes é relegada a mero objeto de museu a ser manipulado e exposto – no centro da discussão.

Verifica-se a partir deste primeiro capítulo, que ao longo de toda a história da arquitetura, a reforma, ou seja, a alteração das condições originais de um objeto de valor de patrimônio é atividade corrente.

Exemplo atual de destaque no que diz respeito ao projeto de obras que abrangem épocas distintas é o escritório Brasil Arquitetura. Um ateliê que provém de linhagem de tradição no tema e possui considerável acervo deste tipo de realização.

65. Ibidem, p. 260

2 O Brasil Arquitetura

Em oposição à genialidade individual – quase uma concessão divina – podemos levantar a tese de que a arquitetura é um ofício transmitido de mestre para aprendiz, tais como Louis Sullivan/ Frank Lloyd Wright ou Peter Behrens/ Walter Gropius. É claro que sempre nos lembramos dos aprendizes que superaram os mestres – os outros apóstolos são esquecidos quando se vão. O trabalho de Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz – principalmente deste – é ainda associado à colaboração com Lina Bo Bardi, em obras como o Sesc Pompéia (...) ⁶⁶

O Brasil Arquitetura é um dos mais respeitados e premiados escritórios de arquitetura do país. Situado, desde sua fundação, em 1979, no bairro da Vila Madalena em São Paulo-SP, o ateliê não se destaca pela grandiosidade de suas instalações ou pela suntuosidade de seus projetos. Pelo contrário: a proeminência do escritório no âmbito da arquitetura brasileira contrasta com a simplicidade e a clareza de suas soluções projetuais, também marcadas pelo rigor e concisão de seu discurso arquitetônico.

A Lina tinha uma frase: “arquiteto é mestre de vida”. Mas não mestre no sentido de sabichão, de alguém que sabe tudo. Mas sim, porque ele sabe como funciona a vida das pessoas. E porque só assim ele pode projetar o espaço da vida das pessoas. ⁶⁷

A forma de atuar do Brasil Arquitetura diante do patrimônio não se caracteriza por uma prevalência de atitude, linha estética ou fórmula de projeto. O que pode ser identificado em seu repertório é a presença da pesquisa prévia e concomitante ao projeto e a existência de uma preocupação constante com o contexto do problema projetual. Os arquitetos encaram as situações de projeto como problemas universais, mas



Fig. 71 Fragmento de imagem do mais recente projeto publicado pelo escritório, o Museu da Diversidade Sexual, na Avenida Paulista, em São Paulo.

66. SERAPIÃO, Francisco. Carta do Editor. In: *Projetodesign*. n 319. São Paulo: Arco, setembro 2006. p 32

67. Depoimento de Francisco Fanucci no vídeo “Por dentro do processo criativo: Brasil Arquitetura”. Disponível em <<https://youtu.be/zAJvZqrOoLo>> Acesso em 23 set 2015.

pautando-se pelos aspectos regionais e individuais de cada situação.

Essa visão da vida como um todo reflete-se no posicionamento dos arquitetos do escritório em relação a temas relevantes, como cidade, políticas públicas e sociedade e também a assuntos que interessam especificamente a este trabalho, como memória e patrimônio. Muitos dos projetos do Brasil Arquitetura lidam com tempos distintos, em geral abarcando programas culturais, e têm como ponto em comum a valorização da paisagem existente sem prescindir da contemporaneidade expressa nas intervenções dos novos projetos.

A importância de se entender o patrimônio como parte da cidade atual, servindo de potencializador do convívio e das atividades cotidianas é também característica dos projetos do escritório. Faz parte de uma espécie de estratégia de seleção e utilização de arquiteturas pretéritas que servem a novos projetos e, não raro, acarretam em obras de excelência.

A obra do Brasil Arquitetura se insere no perfil modernista e despreza os modelos fáceis da arquitetura internacional, mas nem por isso é saudosista ou anacrônica. Ao contrário, tem uma expressão bem atual e brasileira, pois interpreta com clareza o contexto cultural e socioeconômico do país. Se é regionalista, não é porque se fecha a influências externas, mas simplesmente porque as absorve, as digere e as transforma segundo uma visão que respeita nossa memória, nossas tradições, e porque assume também nossas características climáticas de país tropical. Por tudo isso, no período conturbado que atravessamos, em que uma das faces mais cruéis da globalização é a destruição das referências culturais, a publicação da obra do Brasil Arquitetura nos oferece, além da alta qualidade do trabalho realizado, um posicionamento profissional claro e corajoso que constitui uma contribuição importante para a formação das novas gerações de arquitetos.⁶⁸



Fig. 72 Fragmento de foto da "Casa Pepiguari, recente obra do Brasil Arquitetura, destaque em diversas publicações de arquitetura.

68. LIMA, João da Gama Filgueiras. – Lelé. Trecho final da Apresentação do livro "Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura", de 2005. p 9

2.1 A formação do escritório

Os atuais sócios do escritório Brasil Arquitetura são Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz, arquitetos formados na década de 1970 pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. O arquiteto Marcelo Suzuki, também graduado na FAU-USP e ex-colaborador de Lina Bo Bardi, foi titular do ateliê até meados da década de 1990.

Buscamos uma arquitetura criada a partir de profunda conexão com as bases culturais de cada lugar e protagonistas. E nem por isso podemos dizer que, ao abordar estes aspectos, ela seja regional. Não! Uma vez que as bases culturais de qualquer sociedade ou povo sejam as dimensões humanas de relacionamento e comunicação, a arquitetura será sempre universal.⁶⁹

A variedade de atividades é uma característica marcante do escritório. Além de apresentarem um vasto repertório de projetos, os sócios praticam a docência e frequentemente envolvem-se com cenografia, museografia e diversas publicações. Marcelo Ferraz também dirigiu o Instituto Lina Bo e P. M. Bardi entre 1992 e 2001 e o Programa Monumenta do Ministério da Cultura – em prol da recuperação de cidades históricas – nos anos de 2003 e 2004. Desde 1986, a Marcenaria Baraúna complementa ainda mais esse rol de atividades. Nela são produzidos “móveis de arquiteto”, como costuma dizer Marcelo, que estão presentes em muitos dos projetos executados pelo escritório.

Francisco de Paiva Fanucci (1952 -) nasceu em Cambuí-MG. Mudou-se para São Paulo em 1970 e, no ano seguinte, ingressou na FAU-USP. Graduiu-se arquiteto em 1977.

Marcelo Carvalho Ferraz (1955 -) é natural de Carmo de Minas-MG. Sua família mudou-se para Cambuí em 1959. Em 1973 foi para São Paulo e ingressou na FAU-USP em 1974. Formou-se em 1978 e colaborou com Lina Bo Bardi entre 1977 e 1992.



Fig. 73 Francisco Fanucci



Fig. 74 Marcelo Ferraz



Fig. 75 Série de cadeiras "Girafa", da Marcenaria Baraúna



Fig. 76 Interior do escritório Brasil Arquitetura.

⁶⁹ Texto de introdução do site do Brasil Arquitetura. Disponível em <www.brasilarquitetura.com> Acesso em 19 abril 2015.

Marcelo Suzuki (1956 -) foi sócio do escritório desde sua fundação até 1995. Nasceu em Barretos-SP. Foi colega de Marcelo Ferraz na turma de 1974.

Fanucci e Ferraz eram conhecidos de infância, mas só aproximaram-se durante a graduação em arquitetura. A origem da parceria remonta a 1974, quando Fanucci e outros colegas de faculdade criaram o "Galpão". Tratava-se de um local de reunião dos estudantes na Vila Madalena, que tinha por propósito servir de espaço para discussão e prática da arquitetura. Com o objetivo de levantar fundos para pagar as contas do imóvel, os estudantes também prestavam serviços de graficação e estudos diversos.

Nos primeiros anos como arquiteto, Francisco Fanucci trabalhou nos escritórios de Abrahão Sanovicz e Joaquim Guedes, enquanto Marcelo Ferraz, ainda estudante, estagiava na obra do Sesc Pompéia. Em 1978, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, em parceria com outros colegas de FAU, venceram o concurso de projeto para o Paço Municipal de Cambuí, o que pode ser considerado um marco no princípio da parceria entre os arquitetos.

Em 1980 foi fundado o Atelier Vila Madalena, uma espécie de desenvolvimento do grupo do "Galpão" e embrião do Brasil Arquitetura. O ateliê era formado pelos três sócios fundadores do futuro escritório mais os arquitetos José Sales Costa Filho e Tâmara Román. Em 1981 foi constituído, de fato, o escritório Brasil Arquitetura, que até hoje situa-se na Vila Madalena. Pode-se considerar como seu primeiro projeto realizado o das Indústrias Têxteis Grisbi, em Camaçari-BA, obra premiada na 2ª Bienal internacional de Arquitetura de São Paulo.

O curso de arquitetura frequentado por Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz havia sofrido intensas modificações por força do golpe militar de 1964. João Batista Vilanova Artigas, professor fundador da FAU-USP fora cassado pelo Ato Institucional nº 5. Os alunos que chegavam àquela escola de arquitetura depois de 1969 não mais encontravam o professor Artigas, referência na chamada Escola Paulista de Arquitetura. Apesar disso, seus



Fig. 77 Equipe do Ateliê Vila Madalena



Fig. 78 FAU-USP

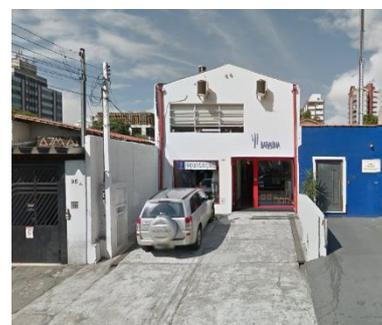


Fig. 79 Sede do Brasil Arquitetura e Marcenaria Baraúna

princípios e ensinamentos permaneceram no discurso de outros professores e no próprio prédio sede da faculdade⁷⁰.

Essa geração chegou à faculdade em meados dos anos 70 e na Universidade de São Paulo encontrou uma escola esvaziada de seus professores mais atuantes politicamente, arquitetos que pagaram com o exílio a coragem de fazer um discurso e uma arquitetura de combate a resistência.⁷¹

A escola de arquitetura da FAU não foi a única influência marcante na obra destes arquitetos. O Brasil Arquitetura – em especial seu sócio fundador, Marcelo Ferraz – foi parceiro profissional de Lina Bo Bardi até 1992, ano de falecimento da arquiteta. Esta parceria iniciou antes mesmo da fundação do escritório, e acabou por influenciar profundamente a produção de seus arquitetos. Pode-se considerar que o aprendizado e o convívio com Lina Bo Bardi constituiu uma importante formação paralela.

Comecei a trabalhar com ela e resolvi sair da FAU. Falei: vou me formar logo! Não era meu plano. Fiz um monte de cadeiras ao mesmo tempo, pra cair fora logo! Pensei: Essa “escola” [Sesc Pompéia] está muito mais interessante que a FAU.⁷²

O Sesc Pompéia, obra que marca o princípio da parceria mencionada, foi um acontecimento significativo para a arquitetura das décadas de 1970 e 1980. Nessa época a Arquitetura Moderna era alvo de muitas críticas e considerada uma visão ultrapassada: Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Lucio Costa e demais grandes mestres modernistas eram tachados de monótonos, repetitivos e enfadonhos. O período também foi marcado pela tentativa de resgate de uma estética do passado, um retorno ao historicismo, uma “retromania” ou “*post-modern*”, como dizia e protestava Lina. A arquiteta, notavelmente contrária a essa moda, espantava o meio cultural

70 . NAHAS, Patricia Viceconti. Brasil Arquitetura: memória e contemporaneidade. Um percurso do Sesc Pompéia ao Museu do Pão (1977 – 2008). Dissertação (Mestrado). Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2008.p. 35.

71. SANTOS, Cecilia Rodrigues dos. Arquiteturas do Brasil: Brasil Arquitetura. In: FANUCCI, Francisco. Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 14.

72. Depoimento de Marcelo Ferraz em conversa com o autor. 13 ago 2014.

da época com sua distinta posição a respeito da preservação, da memória e do patrimônio.

(...) se a gente acreditar que tudo o que é velho deve ser conservado, a cidade vira um museu de cacarecos. Em um trabalho de restauração arquitetônica é preciso criar e fazer uma seleção rigorosa do passado. O resultado é o que chamamos de presente histórico.⁷³

Foi nesse contexto que se formou o grupo de discípulos de Lina Bo Bardi, entre os quais, Ferraz, Fanucci e Suzuki, que a auxiliavam e constituíam equipes de projeto nas demandas atribuídas a ela. Entre essas, destaca-se o Sesc Pompéia, que significou a materialização do firme posicionamento de Lina Bo Bardi.



Fig. 8o Equipe do projeto "Anhangabaú Tobogã", de 1981: Francisco Fanucci, André Vainer, Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz, Paulo Fecarotta, Guilherme Paoliello, Bel Paoliello, Marcelo Suzuki e Ucho Carvalho.

73. BARDI, Lina Bo. Uma aula de arquitetura (transcrição de conferência). In: RUBINO, Silvana(org.); GRINOVER, Marina(org.). Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 171.

2.2 Sesc Pompéia: experiência fundamental

A beleza por si mesma é uma coisa que não existe. Existe enquanto é, porque existe em um período histórico. Depois muda o gosto, depois vira uma porcaria. Quando é uma coisa imprescindivelmente ligada à coletividade é bonita porque serve e continua a viver.⁷⁴

Achillina Bo graduou-se arquiteta na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma, em 1939, onde foi aluna de Gustavo Giovannoni e de Marcello Piacentini. Segundo ela, devido à influência destes professores, o curso era dirigido às disciplinas histórico-arquitetônicas, consideradas as mais importantes⁷⁵. Recém formada, foi a Milão adquirir prática no escritório de Giò Ponti. Colaborou também com Bruno Zevi e acabou trabalhando como ilustradora de revistas no período que marcou o fim da Segunda Guerra Mundial. Nesta época passou a fazer parte do clandestino Partido Comunista para participar da resistência à invasão do exército alemão.

Em 1946 casou-se com o crítico de arte e jornalista Pietro Maria Bardi, com quem veio ao Brasil para iniciar uma nova vida longe da guerra. Nessas novas terras, Lina Bo Bardi ficaria marcada como importante arquiteta, representante da terceira geração modernista. Montaner (2002) a define como:

Exemplo mais significativo de eclosão do realismo (...). [ela] buscou uma linguagem primordial que, partindo da essência da arquitetura moderna, fosse se aproximando paulatinamente da arquitetura vernacular.⁷⁶

Ainda na década de 1950, Lina, que havia se naturalizado brasileira, cria laços com o Nordeste. Em Salvador, dirigiu o Museu de Arte Moderna da Bahia e projetou o restauro do Solar do Unhão e sua adaptação para a sede do museu. Permaneceu na capital baiana até 1964, ano marcado pelo golpe militar.



Fig. 81 Lina Bo Bardi na viagem ao Brasil.



Fig. 82 Solar do Unhão.



Fig. 83 MASP - Museu de Arte de São Paulo.

74. Depoimento de Lina Bo Bardi no vídeo Arquiteturas: Sesc Pompéia. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=qhBZXCle8Z8>> Publicado em 30 de out de 2014. Canal SescTV no Youtube.

75. BARDI, Lina Bo. In: FERRAZ, Marcelo Carvalho. (org.); VAINER, André(org.); SUZUKI, Marcelo(org.). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996. p. 9.

76. MONTANER, Josep Maria. As formas do século XX. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 112.

Aproveitei ao máximo a experiência de cinco anos passados no Nordeste, a lição da experiência popular, não como romantismo folclórico, mas como experiência de simplificação⁷⁷.

Entre a inauguração do MASP e o fim da década de 1970, Lina trabalhou com cenografia, exposições, projetos gráficos e figurino. O regime ditatorial instaurado no Brasil levou Lina Bo Bardi a uma espécie de banimento no âmbito da arquitetura. A obra que marcou o seu retorno foi justamente o Sesc do bairro da Pompéia.

A história dessa obra iniciou em 1977, em uma velha fábrica de tambores adquirida pelo Serviço Social do Comércio de São Paulo, onde já funcionava um Centro de Lazer. Lina Bo Bardi, contratada para projetar ali um novo centro recreativo, encantou-se não só com a utilização improvisada, mas com o conjunto de edificações existentes. Tratava-se de exemplares executados em estrutura de concreto armado do início do século XX, tal qual idealizado pelo francês François Hennebique, pioneiro em tal técnica construtiva. A esses galpões de valor especial, muitas famílias paulistanas já recorriam para passar seus momentos de lazer.

Arquitetura para nós [SESC] não é criar espaços; é algo que é parte do nosso programa. Através da arquitetura você propõe ideias, discute questões, educa, ajuda a refletir e mostra a sua intenção.⁷⁸

Observando atentamente este contexto, Lina decidiu manter o conjunto fabril e sua atmosfera familiar. Cabe lembrar que, em uma São Paulo “opressiva, entulhada e ofendida”⁷⁹, em franco processo de crescimento e adensamento urbanos, eram raros os lugares destinados exclusivamente à recreação. De acordo com o sentimento inicial da arquiteta, que parece ter sido quase



Fig. 84 Lina Bo Bardi nas passarelas do bloco esportivo.



Fig. 85 Espaço de leitura.



Fig. 86 Rua interna.



Fig. 87 Mobiliário dos espaços de estar.

77. BARDI, Lina Bo. In: FERRAZ et al. op. cit., p.100.

78. Danilo de Miranda – Diretor Regional do SESC-SP – em depoimento ao vídeo “Arquiteturas: Sesc Pompéia”. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=qhBZXClE8Z8>> Publicado em 30 de out de 2014. Canal SescTV no Youtube.

79. FERRAZ, Marcelo Carvalho. (org.) VAINER, André (org.); Cidadela da Liberdade. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999. p. 27.

uma intuição, o que faltavam eram pequenos gestos transformadores: “uma lasca de luz, um sopro de vento”⁸⁰.

Em virtude dessa nova e grande demanda de trabalho fez-se necessária a contratação de uma equipe de colaboradores. Em agosto de 1977, Marcelo Ferraz iniciou seu estágio no escritório de Lina e, dois meses mais tarde, seu colega André Vainer juntou-se ao grupo. Durante nove anos, foi essa pequena equipe que levou adiante projeto e obra do novo Sesc.

A obra do Centro de Lazer divide-se em duas etapas: a reforma dos galpões e das áreas externas, realizada entre 1977 e 1982; e a construção do bloco esportivo, inaugurado em 1986.

Na reforma das edificações existentes, Lina projetou a inserção de volumes de concreto aparente que compuseram espaços de leitura, uma pequena biblioteca, as galerias laterais do teatro, plateias e mobiliário fixo. As antigas paredes dos pavilhões foram desnudadas e a estrutura do telhado foi reformada para deixar visíveis as diversas técnicas construtivas que foram empregadas ao longo do tempo. Em vários pontos da cobertura foram substituídas as telhas de barro por novas peças translúcidas.

O pavilhão maior, destinado às exposições, videoteca, jogos, biblioteca e espaços de estar, recebeu uma lareira e um “rio São Francisco” – espelho d’água serpenteante aberto no piso de basalto – que contribuem para atribuir ao espaço um caráter lúdico.

No galpão das oficinas foram adicionadas divisórias de blocos de concreto aparente para configurar as salas de aula. Estes ambientes, de diferentes áreas e formatos de planta e destinados ao ensino de marcenaria, cerâmica, pintura, tapeçaria, gravura e tipografia, homenageiam o Pavilhão de Esculturas de Sonsbeek, de Aldo Van Eyck.

O teatro comporta 760 pessoas e apresenta concepção diferente: duas plateias, com um palco no meio. Para completar os espaços necessários às atividades desenvolvidas no local, foram inseridas galerias laterais, em concreto aparente,

80. Idem.



Fig. 88 Lareira e o Rio São Francisco.



Fig. 89 O bar à noite.



Fig. 90 Pavilhão das oficinas.



Fig. 91 Detalhe da antiga fábrica.

justapostas à edificação existente. As circulações e escadas de acesso também foram executadas com o mesmo material.

Os móveis de laminado industrial de pinho foram especialmente desenhados por Lina Bo Bardi. São diversas as peças que compõem os ambientes do Sesc Pompéia. No restaurante e choperia existem longas mesas e pesados bancos, que objetivam coletivizar, sociabilizar, promover o convívio. Os assentos do teatro foram criticados por não serem tão confortáveis quanto seriam se fossem estofados. Lina respondeu:

A cadeirinha de madeira do Teatro da Pompéia é apenas uma tentativa para devolver ao teatro seu atributo de "distanciar e envolver", e não apenas de sentar-se.⁸¹

O conjunto de galpões, dividido por uma rua interna, ainda possui espaços administrativos, de apoio, consultórios e áreas ao ar livre destinadas ao estar. Nas circulações externas foram adicionadas faixas de piso de granito liso antiderrapante em contraste às pedras de paralelepípedo existentes. No fim da rua que estrutura o conjunto, disposto perpendicularmente, está um grande deck de madeira, frequentemente repleto de guarda-sóis, que leva até o bloco esportivo.

A segunda fase da obra deveria atender ao programa esportivo do Centro de Lazer, que foi dividido em dois blocos, pois havia um córrego que passava pelo terreno, o que resultava em área não edificável. Ainda foi executada uma terceira torre, de planta circular e textura "rendada" – segundo Lina, uma homenagem a Luiz Barragán – que abriga o reservatório de água. O conjunto de torres teve como princípio ser simples e funcional para cumprir o programa de necessidades.

O primeiro edifício, composto por cinco pavimentos duplos, é um enorme prisma de concreto armado pontilhado por "buracos de caverna" – janelas de formato irregular e folhas de correr compostas por uma trama de madeira pintada de vermelho. Na segunda torre – projetada para abrigar lanchonete, vestiários, salas de ginástica, lutas e danças – estão as circulações verticais. Esta edificação também é marcada pela fenestração: janelas retangulares dispostas de forma irregular.

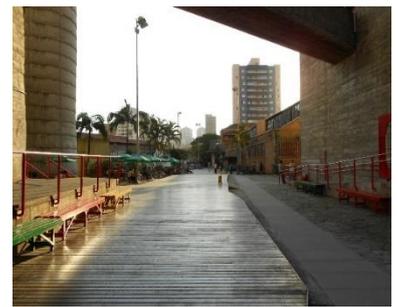


Fig. 92 O deck-solarium visto a partir do bloco esportivo.



Fig. 93 Lina Bo Bardi e equipe no escritório da obra do Sesc.

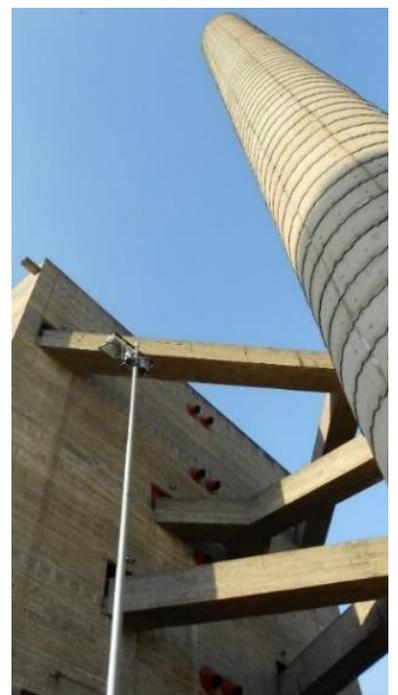


Fig. 94 Torres do bloco esportivo.

81. FERRAZ e VAINER, 1999. Ibidem, p. 38.

Estes blocos são interligados por quatro níveis de passarelas que levam aos ginásios poliesportivos. No nível térreo situa-se a piscina, que é acessada pelo *deck*, que passou a ser conhecido, com o tempo, como a praia dos paulistanos.

Cabe apontar a relevância da experiência vivida pelos aprendizes de Lina. O canteiro de obras serviu de laboratório para os, então, jovens arquitetos Marcelo Ferraz e André Vainer. Ao lembrar a experiência vivida em equipe durante a obra, Ferraz conclui:

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 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 detalhes⁸²



Fig. 95 Desnudamento das alvenarias rebocadas dos pavilhões.

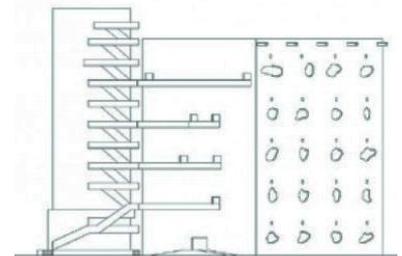


Fig. 96 Elevação do bloco esportivo a partir da avenida Pompéia.

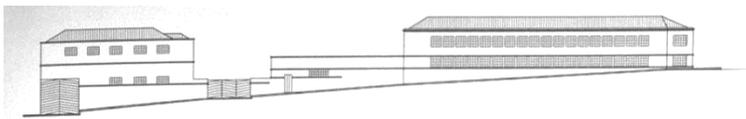


Fig. 97 Elevação - rua Clélia (acesso principal).

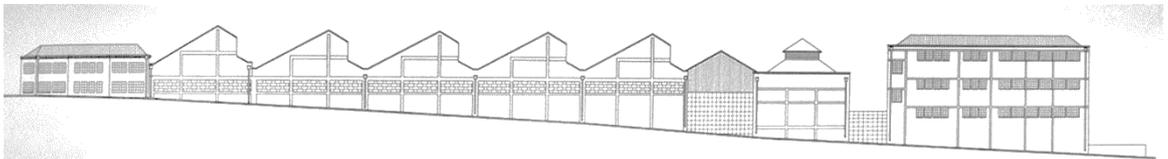


Fig. 98 Elevação - rua Barão do Bananal.

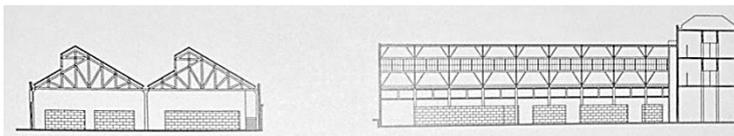


Fig. 99 Cortes transversal e longitudinal do galpão dos ateliês.

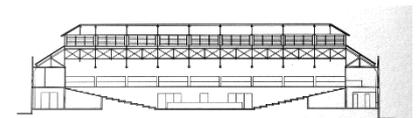


Fig. 100 Cortes longitudinal e transversal do teatro.



Fig. 101 Elevação dos galpões menores, a partir da rua interna.

82 . FERRAZ, Marcelo Carvalho. *Arquitetura Conversável*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p 134

A sequência da trajetória de Lina Bo Bardi é marcada pela volta a Salvador na década de 1980 para trabalhar em projetos de restauro no centro histórico da cidade. Nestas obras ela contou também com a parceria de João Filgueiras Lima, o Lelé. A arquiteta seguiu projetando até o fim da vida, em 1992. Em todas suas obras, a partir de 1977, Lina contou com o auxílio e a amizade de Marcelo Ferraz, André Vainer, Marcelo Suzuki, Francisco Fanucci, entre outros.

A operação que transformou os antigos galpões industriais na Fábrica de Lazer da Pompéia também provocou o debate em relação ao tratamento de edificações do passado. Havia, antes do contato do SESC-SP com Lina Bo Bardi, um projeto do arquiteto Júlio Neves⁸³ que previa a demolição das edificações existentes para se construir um novo complexo no mesmo terreno. Devido ao custo e tempo de execução, o projeto de Lina foi eleito para ser realizado em detrimento ao primeiro. Ou seja, a racionalidade, a economia e o bom senso prevaleceram em oposição a um projeto grandioso, de maior apelo midiático e político. Tal fato, raro naquele tempo, chamou a atenção para a reutilização de arquiteturas pretéritas como possibilidade de resgate de áreas degradadas das cidades, promovendo a vida nova nestes espaços.

Ainda hoje o Sesc Pompéia é motivo para a reflexão a respeito do assunto. Em 05 de março de 2015, foi aprovado por unanimidade o tombamento do conjunto em âmbito nacional, durante a 78ª reunião do Conselho Consultivo do IPHAN, em Brasília. A obra de Lina Bo Bardi foi, assim, reconhecida oficialmente patrimônio cultural nacional, por ser considerada um marco da arquitetura brasileira. A proteção do conjunto edificado significa que tanto as intervenções procedidas pela arquiteta e sua equipe, quanto os antigos galpões fabris, são formalmente patrimônio histórico.

Não é absurdo dizer que, neste caso, Lina Bo Bardi inventou patrimônio. A oficialização da condição de objeto de interesse histórico evidencia o caráter de arquitetura de destaque, de

83. Júlio Neves (1932-), conhecido por projetos para uma torre ao lado do MASP, *shoppings* e grandes projetos urbanos nas gestões de Paulo Maluff e Jânio Quadros na prefeitura de São Paulo-SP.

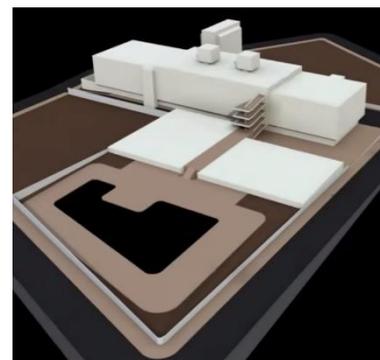


Fig. 102 Maquete do projeto de Júlio Neves.

Em um ano, fábrica será centro cultural

A fábrica de geladeiras construída em estilo Manchester, situada na rua Cícilia, 53, na Pompéia, comprada pelo SESC em fins de 1971 e onde funcionava precariamente o Centro Cultural e Desportivo Pompéia, será restaurada para a implantação de um novo centro cultural. O projeto de restauração, elaborado pela arquiteta Lina Bo Bardi, já aprovado pelo presidente do Conselho Regional do Serviço Social do Comércio, José Papa Junior, começará a ser executado após aprovação da Coordenadoria Geral de Planejamento, e o prazo previsto é de aproximadamente um ano, com investimentos na ordem de nossa cidade. Inspirado nos esquemas de fábricas inglesas". Ela acrescenta que "a restauração da fábrica é uma inestimável contribuição do SESC à preservação da história urbana de São Paulo". Lina Bo Bardi defende esse tipo de obra inclusive pela necessidade de mudança de ritmo de vida, a possibilidade de contatos primários, a retomada com os elementos simples, menos artificializados da vida, como o sol, o ar livre, as árvores e a chance de uso do espaço físico para a livre expressão e circulação dos indivíduos.

Fig. 103 Notícia da revitalização da fábrica, no jornal O Estado de São Paulo, onde se lê: "a restauração da fábrica é uma inestimável contribuição do SESC à preservação da história urbana de São Paulo. Lina Bo Bardi defende esse tipo de obra pela necessidade de mudança de ritmo de vida, a possibilidade de contatos primários, a retomada com elementos simples, menos artificializados da vida, como o sol, ar livre, as árvores e a chance de uso do espaço físico para a livre expressão e circulação dos indivíduos".



Fig. 104 A artista Marina Abramović, em visita ao Sesc em março de 2015, para montagem de seu projeto "Terra Comunal". A respeito do Sesc, ela comentou: "Havia um sentimento de democracia. (...)Tudo neste espaço é diferente. E o diferente é que nele há uma espécie de redemoinho energético, cheio de curiosidade, inocência e simplicidade.

qualidade excepcional, do projeto de Lina. O tombamento do Sesc faz crer que o conjunto formado pela arquitetura contemporânea aliado a edificações pretéritas tornou-se maior, ou de maior relevância, do que as próprias preexistências, tanto que recebe agora a chancela oficial de patrimônio histórico nacional.

O episódio do Sesc Pompéia é fundamental precedente do modo de atuar do Brasil Arquitetura. Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci, após fundarem seu escritório, depararam-se com diversas situações que lembrariam os tempos na obra do bairro da Pompéia. Este pode ser considerado um marco inicial na carreira dos arquitetos, em especial, de uma abordagem que marca os projetos do escritório.

Em relação aos projetos que incluam reformas ou apresentem preexistências, verifica-se que o repertório do Brasil Arquitetura, assim como o de Lina Bo Bardi, não se fundamenta em um único modo de intervir no patrimônio edificado. A característica principal dessas operações é a pluralidade de procedimentos e de interpretações do contexto, da história, do problema projetual.

3 Dois Teatros: reformas e apêndices

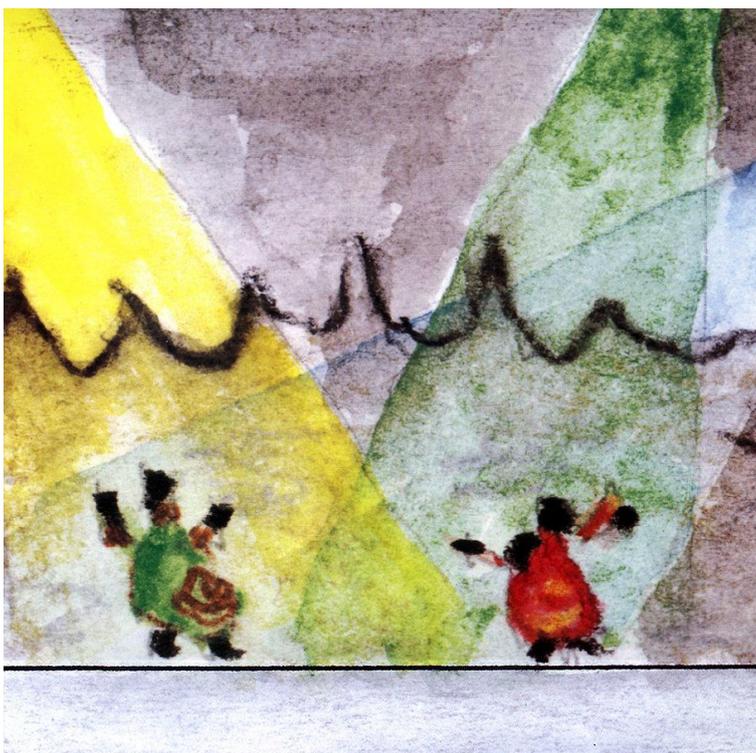


Fig. 105 Croqui para o Teatro Polytheama.

O dicionário apresenta diferentes acepções para o vocábulo “teatro”. Apesar de também expressar a ideia de fingimento ou falsidade – o que não deixa de ser interessante, pois remete a alguns significados de “extemporaneidade”, como dito anteriormente – interessa a este estudo o espaço destinado a apresentações diversas, em especial às artes cênicas. “Teatro” também serve de sinônimo para “palco”, assim especificando ainda mais o ambiente de destaque que representa. O que de fato interessa a um teatro é a atividade que será realizada neste local. Portanto, o lugar é palco de arte, de expressão humana,

teatro

s.m. **1** TEAT lugar ou edifício destinado a apresentações de obras dramáticas, óperas ou outros espetáculos públicos **2** P.MET. o ofício ou a arte teatral <atua no t. desde pequeno> (...) **5** P.METF. local onde se passa algum conhecimento notável; palco (...) **6** P.METF. falsa realidade, aparência vã, ilusão, miragem (...) **7** P.METF. fingimento, hipocrisia que se exterioriza com dramaticidade <todo esse lamento é puro t.> (...)

(HOUAISS, 2009. p. 1821)

de espetáculos, e do próprio teatro, assim entendido como o “ofício ou a arte teatral”⁸⁴.

No que tange à história da arquitetura, as cidades-estado gregas são consideradas o berço dos primeiros teatros. Os grandes anfiteatros da Grécia Antiga eram adequados à topografia local para posicionar a *skene* no ponto mais baixo, no centro de uma série de circunferências que serviam de regramento para o desenho da plateia e demais áreas circundantes. Também aos helênicos atribui-se a construção de outra modalidade de *théatron*: o odeon⁸⁵. Este servia a um propósito mais específico: abrigar atividades musicais e, por isso, recebia cobertura e fechamentos laterais, o que melhorava consideravelmente a acústica do espaço, qualidade primordial para a prática dos rudimentares instrumentos musicais da época.

Com o passar dos séculos, o teatro – tanto a manifestação artística, quanto a tipologia edilícia – foi se desenvolvendo e se adaptando aos diversos tempos e culturas. Assim, surgiram novidades e evoluções ao longo do tempo, e muitas perduraram. O teatro de arena, o formato de palco italiano, o teatro elisabetano e as casas de ópera são tipologias construídas e utilizadas ainda hoje. Destacam-se aqui dois exemplos inovadores do último século. O Teatro Total, de Walter Gropius, de 1927, projeto vanguardista que possui auditório capaz de converter-se em diferentes formas de palco; e o Teatro Oficina de São Paulo, projetado por Lina Bo Bardi e possuidor de um “palco-rua”, que atravessa o corpo do teatro e é inspirado em um terreiro de candomblé⁸⁶.

Em comum, nota-se que, em se tratando de um edifício destinado a abrigar apresentações dramáticas, divertimentos cênicos ou exibição de filmes⁸⁷, este deve servir de suporte para estas atividades – as quais têm por objetivo principal despertar



Fig. 106 Vista do teatro de Epidauro.

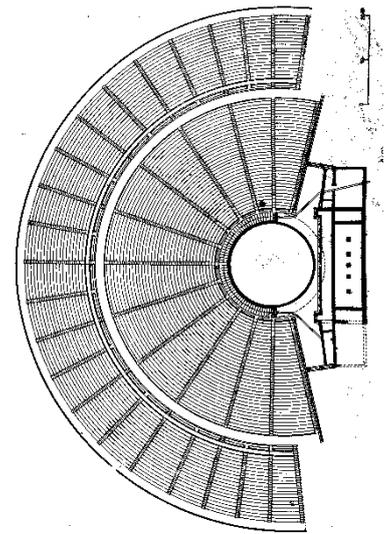


Fig. 107 Planta do Teatro de Epidauro.

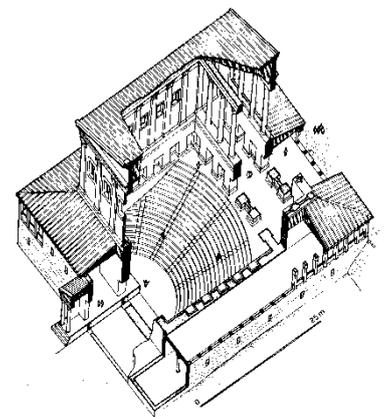


Fig. 108 Axonometria do Odeon de Agripa.

84. HOUAISS, 2009. op. cit., p. 1821

85. BENEVOLO, 2011. op. cit., p. 102

86. OLIVEIRA. Olívia de. op. cit., p. 184

87. CHING, Francis D. K. Dicionário Visual de Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 247

sentimentos em um público – e também deve acomodar equipe técnica, intérpretes e espectadores.

Nota-se, ainda, em relação à composição de projeto, que as edificações destinadas a apresentações de obras dramáticas, óperas ou outros espetáculos públicos, com frequência organizam-se em volume único ou, ao menos, em partido compacto. O zoneamento de um projeto de teatro, associa diretamente todos os setores do projeto. Em outras palavras, os ambientes de apoio e plateia devem estar o mais próximo possível do ambiente principal, do centro do espetáculo: o palco.



Fig. 110 Teatro Oficina, de Lina Bo Bardi.

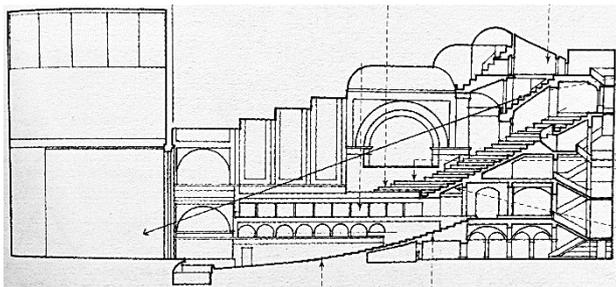


Fig. 112 Corte longitudinal de uma casa de ópera.

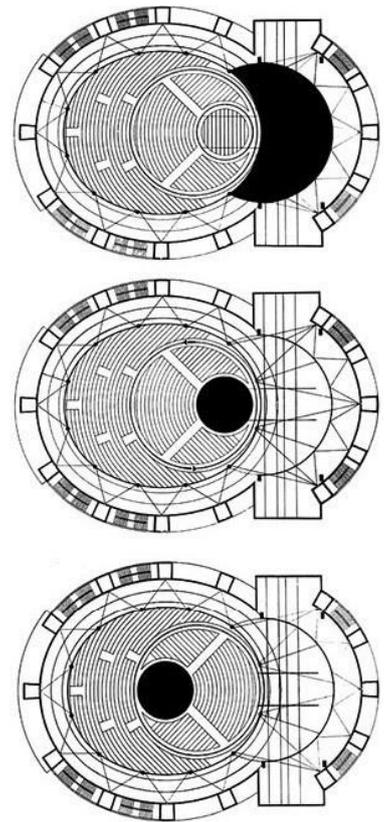


Fig. 109 Três disposições de palco do Teatro Total, de Walter Gropius.

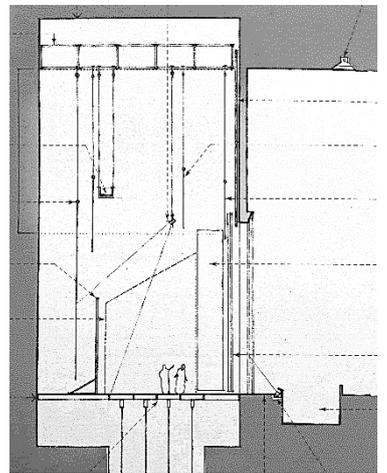


Fig. 111 Esquema de caixa de palco.

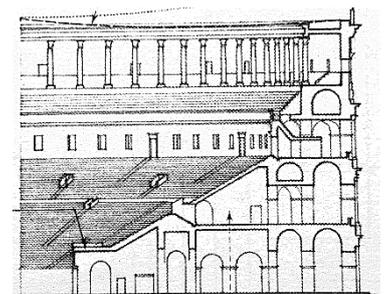


Fig. 113 Anfiteatro romano.

Esta pesquisa elegeu como estudos de caso os dois teatros apresentados neste capítulo, porque resultam do mesmo procedimento projetual em relação às preexistências. Em suma, são novos volumes associados diretamente às edificações antigas, com o objetivo de completá-las com suas novas funções.

Os teatros abordados aqui pertencem ao tempo atual e, por isso, seus projetos objetivaram atender não só aos espaços teatrais clássicos, mas também às demandas contemporâneas. Hoje em dia são muitos os sistemas que atuam nos bastidores e servem de apoio a contrarregras, sonoplastas, assistentes e toda a equipe responsável pelos espetáculos. Os dois exemplos do interior paulista tiveram como grande desafio transformar edificações do passado, eleitas previamente para persistirem no tempo, em avançados teatros contemporâneos, com novas estruturas de iluminação, climatização, sonorização, projeção, urdimentos e bastidores.

Cem quilômetros e dezesseis anos separam os teatros apresentados nesta seção: Polytheama e Engenho Central. Além da relativa proximidade geográfica, seus programas de necessidades e superfícies construídas são muito semelhantes. As duas casas de espetáculos utilizam-se de edificações preexistentes como envoltório principal de novos ambientes destinados à dramaturgia e a diversas atividades culturais. A distância temporal separa uma das últimas parcerias com Lina Bo Bardi de um projeto premiado já no novo milênio.

Reformar⁸⁸, nestes casos, não significou somente reconstituir uma antiga forma. Podem-se considerar aqui outras acepções para “reforma”: mudança introduzida em algo para fins de aprimoramento; e reparação, no sentido de conserto. Em ambos os casos as edificações históricas encontravam-se em estado de abandono, necessitando de reparos que melhorassem suas condições e habilitassem-nas a receber novos usos. Pode-se dizer que as operações necessárias para proceder às restaurações visaram também à reparação ou à reforma do papel das edificações nos tempos atuais, ou seja: da

88. HOUAISS, 2009. op. cit., p. 1632.

função e da importância dessas edificações, tanto para a sociedade quanto para o meio em que estão inseridas.

Tais renovações foram obtidas por meio de novas adições às preexistências, aqui compreendidas como apêndices. "Apende" significa juntar, apensar: unir. A união do novo ao antigo, no caso dos teatros apresentados neste capítulo, tem uma relação física direta. Os volumes contemporâneos são postos face-a-face aos preexistentes, em uma relação de justaposição.

Este vocábulo – apêndice – também pode ser entendido como acessório e pressupõe-se que, diferentemente de um anexo, pertença a um objeto principal. Nas acepções relacionadas à palavra "apêndice" também encontra-se nexos com complementação, suplementação e acréscimo.

Nos exemplos apresentados a seguir, os corpos principais – preexistências – apresentam deficiências, lacunas, carências, e recebem acréscimos – apêndices – que visam a atribuir novas funções às edificações existentes por meio de novos volumes. Estas adições completam as novas funções dos antigos edifícios e suplementam volumetricamente os conjuntos edificados.

apêndice

s.m. parte pertencente a outra maior e que a completa; acessório
1 ANAT parte acessória de um órgão
2 ANAT.ZOO parte saliente do corpo de um animal, us. em diversas funções como locomoção e alimentação
3 BIBL em uma obra, anexo que a complementa; acréscimo, suplemento (...)

(HOUAISS, 2009. p. 157)

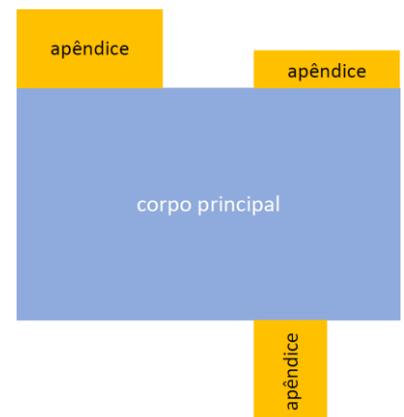


Fig. 114 Esquema de relação entre apêndice e corpo principal.

3.1 Teatro Polytheama



Fig. 115 Galeria lateral do Teatro.

Objeto de restauração na década de 1990, o Theatro Polytheama de Jundiaí-SP pode ser considerado resultado de um processo coletivo, iniciado pela arquiteta Lina Bo Bardi e finalizado pelo escritório Brasil Arquitetura. O primeiro projeto, liderado por ela, a partir de 1986, teve como princípio resgatar a alma polivalente da edificação, gravemente danificada pelo tempo. Lina reconhecia o Polytheama como um emblema do passado da cidade, de um tempo de convivência e de grandes esperanças, que poderia servir de espelho para o presente e o futuro de Jundiaí. A arquiteta e sua equipe elaboraram um singular projeto de reforma, o qual era reconhecido por ela como uma espécie de pequena vingança à destruição da *Maison du Peuple* de Bruxelas, de Victor Horta. Contudo, os planos para a restauração permaneceram estagnados por dez anos, até que a equipe do Brasil Arquitetura foi convidada a elaborar um novo projeto. Porém, sob novas condições: adequar o programa de necessidades a um terreno reduzido à sua metade. Apesar do grande desafio e de não contar mais com Lina, falecida em 1992, Marcelo Ferraz (que também foi colaborador do primeiro projeto) e sua equipe lançaram mão dos princípios norteadores do plano inicial para a reabilitação do espaço cultural.

Em um terreno de 35 por 65 metros e aproximadamente quinze metros de desnível, situa-se o Polytheama de Jundiaí. Trata-se de uma região antiga da cidade, bastante transformada pelo passar dos últimos dois séculos, caracterizada por suas ruas e calçadas estreitas e afastada do centro da cidade.

As atividades do Teatro Polytheama remontam ao fim do século XIX, quando as principais atrações culturais de Jundiaí eram espetáculos circenses e grupos de teatro e dança. De tal diversidade de apresentações provém o nome do local: uma casa destinada a ser polivalente, palco de muitas atividades. A primeira edificação erguida no mesmo local do teatro data do início da década de 1910: um pavilhão de planta retangular (50 por 25 metros) que, apesar de seu caráter de improviso, já dispunha de palco, plateia e *foyer*. Em 1927, houve a primeira grande mudança: A edificação passou a ter três pavimentos e uma nova fachada, em estilo eclético. Foi nesta época também que a plateia ganhou o formato de ferradura, liberando espaço para as frisas e camarotes. Após a ampliação, por aproximadamente vinte anos a vida do Polytheama foi cheia de atividades e representava o centro cultural da cidade, promovendo lazer, cultura, civilidade, urbanidade.

Entretanto, a partir dos anos 1950, o teatro gradativamente perdeu público e importância, iniciando um processo de degradação, até o seu fechamento, em 1968, por falta de manutenção. A esta época, já era iminente a necessidade de reabilitação do Teatro Polytheama. No entanto, ele ainda ficaria dezoito anos sem atividade alguma.

A encomenda de projeto à arquiteta Lina Bo Bardi, em 1986, tinha por objetivo dotar novamente a cidade do interior paulista de uma casa de espetáculos, que poderia ocupar dois terrenos com frente para a rua Barão de Jundiaí. Em um destes lotes, situava-se o antigo teatro, praticamente em ruínas. A porção ao lado, de dimensões muito semelhantes à outra, pertencia à Companhia Estadual de Energia Elétrica de São Paulo.

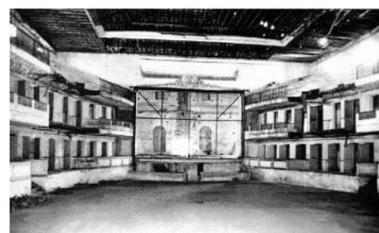
O partido do projeto previa uma reformulação radical: mudar o eixo de acesso principal para a lateral junto ao terreno da Eletropaulo. A alteração de foco de atenção seria acentuada



Fig. 116 O Polytheama antes da reforma de 1927.



Fig. 117 O teatro após a ampliação.



Figs. 118 e 119: Registros da degradação do espaço.



Fig. 120 Lina Bo Bardi em visita ao teatro abandonado.

pela criação de “tubos náuticos”: estruturas em concreto leve, com aberturas circulares (escotilhas), para a circulação e acesso aos diferentes níveis da edificação existente. A infraestrutura de apoio seria implantada também no novo terreno. Internamente, optou-se por demolir a boca de cena, ampliando as dimensões do palco e as possibilidades de novas atividades a serem desenvolvidas. Foram excluídas também as extremidades da “ferradura”, formada pelas galerias superiores, de forma a melhorar a visibilidade dos espectadores e possibilitando a utilização por novos públicos. Junto à plateia baixa, no espaço correspondente às subtrações, foram criados camarotes populares “*barcaccia*”. Ainda, foram propostas placas acústicas pré-moldadas de concreto para o fechamento dos balcões das galerias e camarotes e a abertura de uma enorme janela na parede de fundo do palco, de onde poderia ser vista a paisagem da cidade.

As coloridas pranchas do projeto sugerem um grande espaço vivo e contíguo às áreas públicas, convidativo a ser utilizado como uma praça, em todos os horários do dia e em todos os dias da semana. O caráter lúdico é evidente nos desenhos e não faltam correlações a serem estabelecidas com a experiência do Sesc Pompéia – então, recém-inaugurado – onde espaço e público são indissociáveis para o funcionamento das atividades culturais.

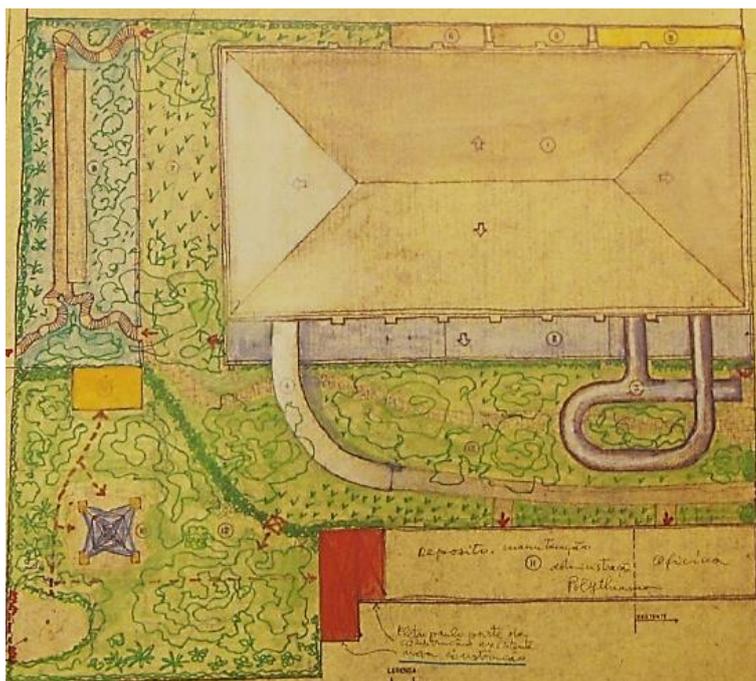


Fig. 121 Implantação de 1986.



Fig. 122 Fachada do projeto de Lina.

Ao trabalho, que foi desenvolvido somente até a etapa de anteprojeto, não foi dada continuidade, por diversos motivos políticos e burocráticos. O inventivo projeto de Lina ficou, portanto, registrado somente no papel.

Na década de 1990, a prefeitura de Jundiaí decidiu reativar o projeto. Para tanto, contataram o escritório Brasil Arquitetura, reconhecido como descendente do ateliê de Lina Bo Bardi. Os sócios do escritório decidiram convidar André Vainer para participar dos primeiros estudos do novo projeto, uma vez que o arquiteto havia também tomado parte na equipe de Lina no projeto da década de 1980.

Nos dez anos que separaram as iniciativas de recuperação, as condições de projeto mudaram consideravelmente. A área disponível para o mesmo programa de necessidades reduzira a pouco menos da metade: o terreno da companhia elétrica não estava mais disponível.

O projeto, de mais de três mil metros quadrados, foi todo resolvido dentro dos novos limites do lote. Em um novo anexo, nos fundos do terreno, seriam localizados setores administrativos, cafeteria, restaurante e espaços para cursos, ensaios e oficinas. Porém, esta etapa do projeto não foi executada até o presente momento.

A alternativa foi utilizar as laterais do teatro para acomodar espaços que deveriam atender a sanitários, novas escadas, circulações e apoios. O *foyer*, de pé-direito duplo, conta com passarelas de concreto aparente, que ligam as duas laterais da edificação. A lateral junto ao desejado terreno da Eletropaulo faria as vezes de ligação entre ruas e ao bloco anexo. Na impossibilidade de executá-lo, tal lateral-galeria transformou-se em elegante espaço de exposições, com os contrafortes da edificação antiga à mostra, banhados pela iluminação zenital proporcionada pela cobertura vazada de concreto.

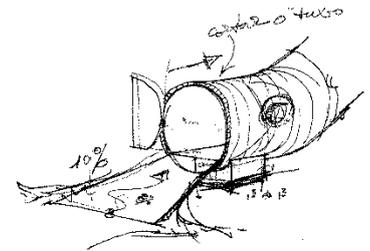
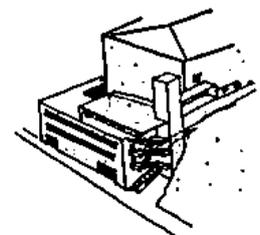
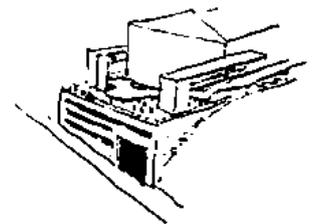
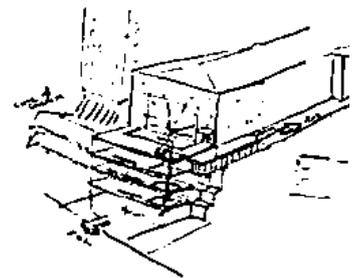


Fig. 123 Croqui de Lina para os tubos náuticos de acesso ao teatro. Projeto de 1986.



Figs. 124, 125 e 126 Estudos para o anexo a ser construído nos fundos do terreno. Projeto de 1996.

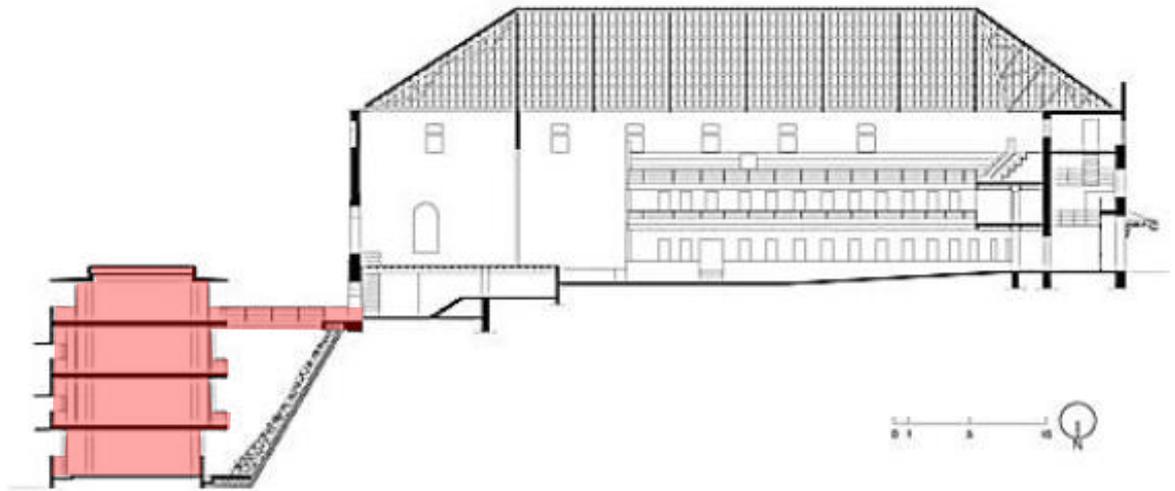


Fig. 127 Corte Longitudinal.
Vermelho – anexo não construído

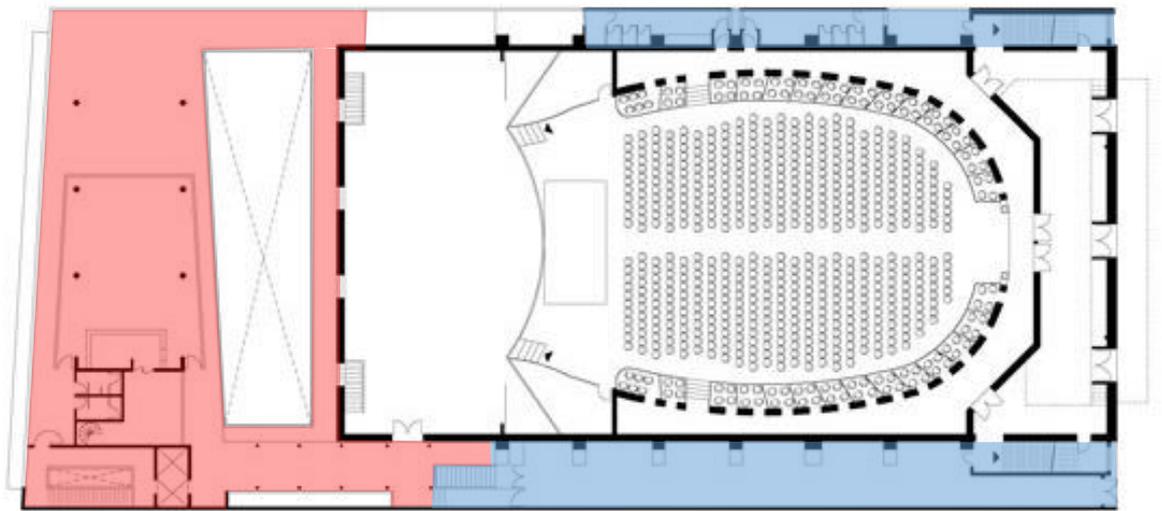
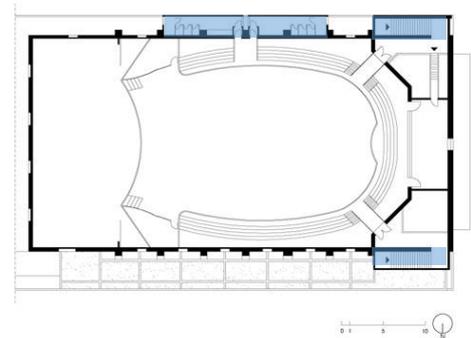
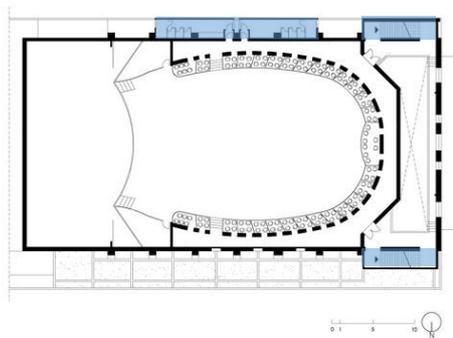


Fig. 128 Planta Baixa Térrea.
Vermelho – anexo não construído;
Azul – apêndices



Figs. 129 e 130 Plantas do nível dos camarotes (10.50m) e da galeria superior (20.00m). Em azul, os apêndices.

A reforma do Polytheama incluiu a demolição dos espaços laterais originários para abrigar as novas funções do teatro. Esses espaços, pequenas ampliações posteriores ao projeto de 1928, eram destinadas a acessos de serviço e depósitos improvisados. A inclusão de novos volumes de concreto aparente em ambos os lados do teatro, em substituição às antigas ampliações, conferirão à edificação uma ligação com a rua Vigário Rodrigues – evidenciando o caráter de transformação urbana do projeto – e ambientes próprios à nova organização dos espaços da edificação. Tais apêndices adicionaram novas funções ao antigo teatro amalgamando-se ao corpo principal do Polytheama e fazendo parte da transformação do antigo e abandonado edifício em contemporânea e polivalente casa de espetáculos.

Outros elementos das intervenções merecem destaque. Os relevos decorativos da fachada foram diluídos pela pintura branca homogênea, enfatizando a sutileza da intervenção e equilibrando a necessidade das alterações. A marquise metálica foi recuperada para receber cobertura de vidro, em substituição às antigas telhas metálicas. A antiga boca de cena foi demolida para dar lugar a uma grande e pesada cortina vermelha de veludo, além de novos urdimentos e bastidores. O piso do *foyer* representa a continuidade do passeio público, mantendo o basalto irregular do lado externo.

Cabe lembrar que o desnudamento de grande parte da estrutura original, a aplicação de novos revestimentos, com considerável variação de cores e materiais, e muitos outros elementos da obra executada são provenientes do projeto de Lina Bo Bardi. Assim, a reforma foi realizada respeitando as proposições do antigo projeto. E, apesar de tantas intervenções, a decisão de manter o prédio original foi uma importante premissa de projeto desde o início.



Fig. 131 Plateia.



Fig. 132 Acesso aos camarotes.



Fig. 133 Acesso à galeria lateral - apêndice do teatro.



Fig. 134 Fachada do Polytheama.

Não queremos comparar a arquitetura da Maison du Peuple, de Bruxelas (destruída em 1969 – verdadeiro assassinato arquitetônico deplorado com violência pelo mundo inteiro), com o Polytheama de Jundiaí, mas ele, o Polytheama, é um modesto, mas grande e sério exemplo de convivência humana, de grandes esperanças, de uma grande ideia, e DEVE SER CONSERVADO.⁸⁹

Portanto, devido à drástica redução da área de implantação, os mais de três mil metros quadrados do projeto foram redistribuídos dentro dos novos limites do lote. A alternativa foi utilizar as laterais do teatro para compor os espaços que deveriam atender sanitários, novas escadas, circulações e apoios. O resultado foi exitoso e o Polytheama voltou, a partir de sua reinauguração em 1996, a ser a principal casa de espetáculos de Jundiaí.

Por ocasião do centenário do teatro, em 2011⁹⁰, foi procedido o tombamento da edificação nos níveis municipal e estadual. Foi concedida, inclusive, proteção aos imóveis vizinhos e distantes em até vinte e cinco metros do teatro. A data também foi pretexto para lançamento de publicações e diversos espetáculos em comemoração ao aniversário do Polytheama. Entretanto, hoje – quatro anos após os festejos do centenário – pode-se identificar algumas alterações e deteriorações nos ambientes da edificação. O Polytheama, mais uma vez, carece de intervenções e cuidados para manter-se como casa popular de espetáculos da população local, ou, como dizia Lina, “o centro de Jundiaí – e não somente de Jundiaí”⁹¹.



89. BARDI, Lina Bo. In: FERRAZ et al., 1996. op. cit., p. 264.

90. G1 Sorocaba e Jundiaí. Teatro Polytheama de Jundiaí é tombado como patrimônio histórico. Disponível em <<http://glo.bo/Ty5R9w>> Acesso em 25 ago 2014

91. BARDI In FERRAZ, op. cit., loc. cit.

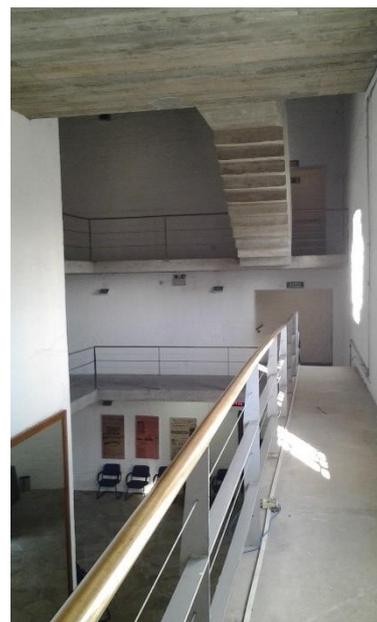


Fig. 135 Passarelas de concreto no foyer.



Fig. 136 circulação dos camarins, abaixo do palco.



Fig. 137 (esquerda) A fachada restaurada, Fig. 138 (acima) Galeria lateral.

Atualmente está em curso um terceiro ato⁹²: um projeto de complementação da obra através da abertura de uma grande janela na parede de fundo do palco como Lina Bo Bardi pretendia desde o início e a construção de um anexo, já previsto no projeto de 1996. Segundo a Secretaria Municipal de Cultura, o projeto executivo está sendo desenvolvido pela equipe do Brasil Arquitetura e a obra deverá ser iniciada em breve.

Reformas futuras à parte, o Teatro Polytheama atual é prova de que foi possível recuperar a alma polivalente da edificação, esquecida em meados do século XX. Essa recuperação foi alcançada por meio de um projeto de Lina Bo Bardi, elaborado em 1986 e também recuperado dez anos depois. Ambas as reabilitações operaram por meio de alterações das premissas iniciais. Para reformar o projeto de Lina Bo Bardi, assim como o Teatro Polytheama das décadas anteriores, a mudança foi obrigatória.

Por fim, nota-se que o Polytheama de Jundiaí é exemplar de arquitetura de excelência⁹³ e reconhecidamente Patrimônio Histórico. Essas qualificações foram conquistadas através de um projeto de arquitetura que congregou construção pretérita e novas adições; e ambas, somando-se, tornaram-se maiores e mais relevantes do que a condição anterior, de tempos passados.

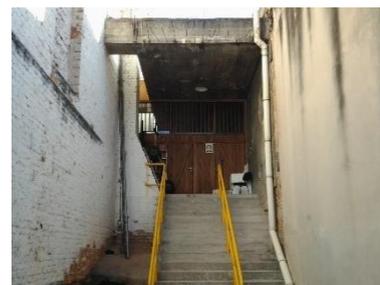


Fig. 139 Os fundos da galeria que deveria ligar o teatro ao anexo.



Fig. 140 Maquete de estudo para o anexo.



Fig. 141 Perspectiva da nova fachada.

92 . NOSEK, Victor (org.). Teatro Polytheama de Jundiaí. Jundiaí-SP: Secretaria Municipal da Cultura, 2011.p. 186.

93. O projeto recebeu, em 1996, os prêmios do IAB-SP: "Rino Levi" de arquitetura e 1º lugar na categoria obra construída. A obra também foi agraciada com o grande prêmio de reabilitação na 11ª Bienal Internacional de Arquitetura de Quito 1998, além de ter sido finalista na 1ª Bienal Ibero-americana de Madrid, no mesmo ano.

3.2 Teatro Engenho Central



Fig. 142 Palco do teatro aberto à praça.

Na margem direita do rio Piracicaba, a 160 quilômetros de São Paulo, situa-se o Engenho Central, formado por um conjunto de edificações implantadas junto ao Parque do Mirante. Este grande espaço aberto, que engloba belvederes, farta vegetação e diversos galpões desativados, é testemunha valorosa da história e da cultura locais. O galpão de número seis – um dos mais antigos – foi o escolhido para abrigar o novo teatro da cidade, projetado pelo Brasil Arquitetura. A edificação, outrora utilizada como um grande depósito de tonéis da destilaria de álcool, foi preparada e equipada para receber diversas atividades: música, teatro, dança, cinema e lazer. São quase três mil metros quadrados destinados a atividades culturais. Esta área amplia-se considerando os espaços abertos que envolvem o teatro e que têm ligação direta com as áreas internas, principalmente através do palco que se abre para o exterior. O edifício, que abriga desde 2012 a função de teatro, ao longo de sua existência foi recebendo acréscimos e reformas, guardando assim registro de várias épocas. O projeto do Brasil Arquitetura acrescentou ao antigo galpão duas adições volumétricas, marcadas em vermelho: o palco reversível e uma escada de acesso para este mesmo ambiente. Hoje o antigo galpão reformado é um importante centro de atividades culturais da cidade, cenário de muitos espetáculos e irradiador de atividades em seu entorno: uma tentativa de trazer vida nova a todo o Engenho Central de Piracicaba.

O Engenho Central de Piracicaba ocupa uma área de 75 mil metros quadrados, onde se situa um conjunto de edificações industriais que representam mais de dezessete mil metros quadrados de área construída. A história deste engenho iniciou nas últimas décadas do século XIX. Com o iminente fim da escravidão e o acesso a novas tecnologias, o Barão de Rezende decidiu investir na mecanização e no trabalho assalariado e ordenou a construção das edificações necessárias à atividade industrial junto às margens do rio.

Logo antes da chegada do novo século, o engenho foi vendido e passou a pertencer ao maior grupo de usinas do país. A partir desse período, o complexo industrial passou a crescer constantemente e a receber a produção de toda região. Naquela época, a produção de cana-de-açúcar era escoada por linhas férreas e, ainda hoje, no local, encontram-se os trilhos e galpões de carga dos trens que carregavam o açúcar e o álcool. No entanto, a moagem de cana foi interrompida em 1974 e o complexo fabril foi desativado⁹⁴.

Durante os tempos de atividade produtiva do grande engenho, ocorreram várias ampliações, reformas, adaptações e demolições de partes das edificações que compõem o complexo. Tais procedimentos são verificados tanto no galpão que foi restaurado pelo Brasil Arquitetura como nas demais construções que lá estão. No decorrer de sua atividade industrial, o Engenho Central foi sendo modificado conforme a emergência das circunstâncias de cada época. É interessante notar que, no cotidiano de usina, tais operações ocorreram sem aparente receio, preconceito ou desconfiança em relação a alterações de preexistências.

O abandono do conjunto durou até meados da década de 1980, quando se iniciou o movimento pela preservação do local. Tal esforço resultou no tombamento a nível municipal, em 1989. Desapropriado pela Prefeitura de Piracicaba, o complexo passou a ser – em pouco tempo e sem grandes obras de



Fig. 143 O armazém 6 antes da restauração.



Fig. 144 Foto atual de pavilhão vizinho ao teatro.



Fig. 145 O Engenho Central de Piracicaba no final do século XIX.



Fig. 146 Interior do galpão antes de ser transformado em teatro.

94. Prefeitura Municipal de Piracicaba. Engenho Central Estevão Ribeiro de Souza Rezende. Disponível em <<http://semac.piracicaba.sp.gov.br/engenho>> Acesso em 25 março 2015.

recuperação – importante, porém improvisado, espaço cultural, artístico e recreativo da cidade.

Apesar de toda a grande potencialidade e significado que tem para a vida da cidade e da região, o engenho central encontra-se hoje em condições precárias. Mantém, é certo, um calendário de eventos – como a apresentação teatral da paixão de cristo, o salão do humor, a festa das nações além de outros acontecimentos ocasionais para os quais são realizadas adaptações em seus espaços. São tapumes, pinturas, enfeites, que muitas vezes são lá deixados até a próxima adaptação. Todos estes eventos ressentem-se da falta de infraestrutura do local. Promover novos usos proporcionais à sua importância e dotar o engenho central dos equipamentos e da qualificação necessários à utilização racional e coordenada de seus generosos espaços são tarefas estratégicas que se impõem para a preservação e a revitalização deste maravilhoso bem que nos foi legado⁹⁵.



Fig. 147 Obras de reforma no interior do galpão.



Fig. 148 Recuperação do telhado.



Fig. 149 O Engenho Central de Piracicaba visto a partir da outra margem do rio.

95. Do texto de apresentação do projeto de recuperação do Parque do Engenho Central.

Disponível em <<http://brasilarquitectura.com/projetos/parque-do-engenho-central/>> Acesso em 15 mar 2015.

Entre 2002 e 2004 surgiram novos esforços para resgatar a importância do espaço, que resultaram na contratação do Brasil Arquitetura para a formulação de um plano geral para o Parque do Engenho Central de Piracicaba. Foi realizado um cuidadoso estudo das edificações existentes para a posterior elaboração de um extenso programa de necessidades que continha praças, ambientes para exposições e eventos, cinemas, teatros, café, bares, restaurantes e museus de artes gráficas e de ciência e tecnologia. O projeto também previa a recuperação de toda a área verde do Parque do Mirante e fazia parte de uma grande operação urbana de recuperação das margens do rio Piracicaba, liderada pela prefeitura da cidade, e chamada de "Projeto Beira-Rio". Nos desenhos do projeto de revitalização do Engenho Central verifica-se a preservação dos edifícios existentes e a inserção de novos elementos, tais como passarelas, plateias, marquises, escadas e até mesmo edificações de pequeno porte, todos em concreto aparente. Este projeto acabou posto de lado algum tempo depois e, ainda que não tenha vingado, significou o início de uma aproximação com o problema e dos estudos que vieram a culminar no projeto que hoje lá está edificado.

Poucos anos depois, no que se pode considerar um desenvolvimento do projeto do parque, surgiu a oportunidade de elaboração do projeto de recuperação do galpão de número seis. Este armazém, escolhido pelos diversos aspectos vantajosos em relação a seus vizinhos – favorável localização junto a uma área livre e de acesso ao conjunto edificado, dimensões adequadas à instalação de uma casa de espetáculos, melhor grau de conservação em relação aos demais galpões, e diversidade de intervenções possíveis – seria o único a ser restaurado, devido a limitações financeiras e administrativas da administração pública no momento. Assim, a obra do Teatro Engenho Central teve como princípio básico instalar uma casa de espetáculos contemporânea em uma edificação antiga, preservando e respeitando a história do complexo fabril tombado pelo município.

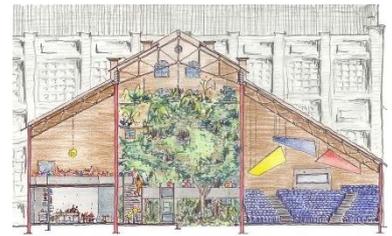


Fig. 150 Intervenção no armazém 6 pelo projeto anterior.

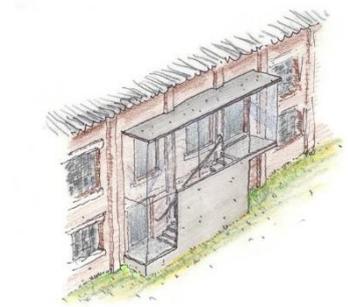


Fig. 151 Detalhe de um apêndice em outro galpão (projeto de recuperação de todo o engenho).



Fig. 152 A Área de intervenção do projeto anterior e, em vermelho, o armazém 6.

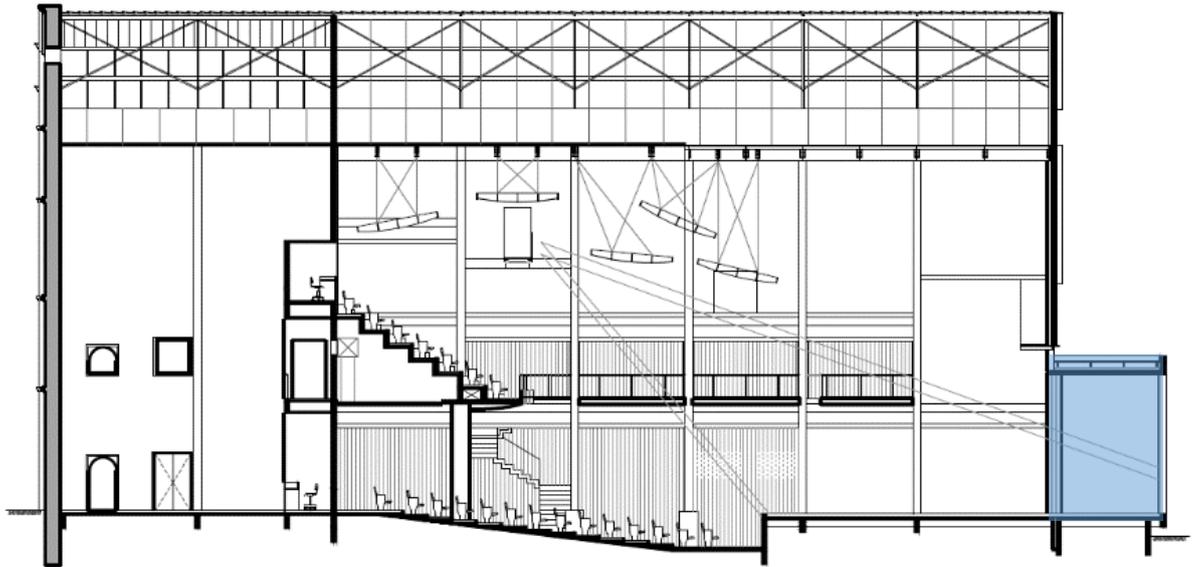


Fig. 153 Corte Longitudinal.
Em azul: apêndice (palco)

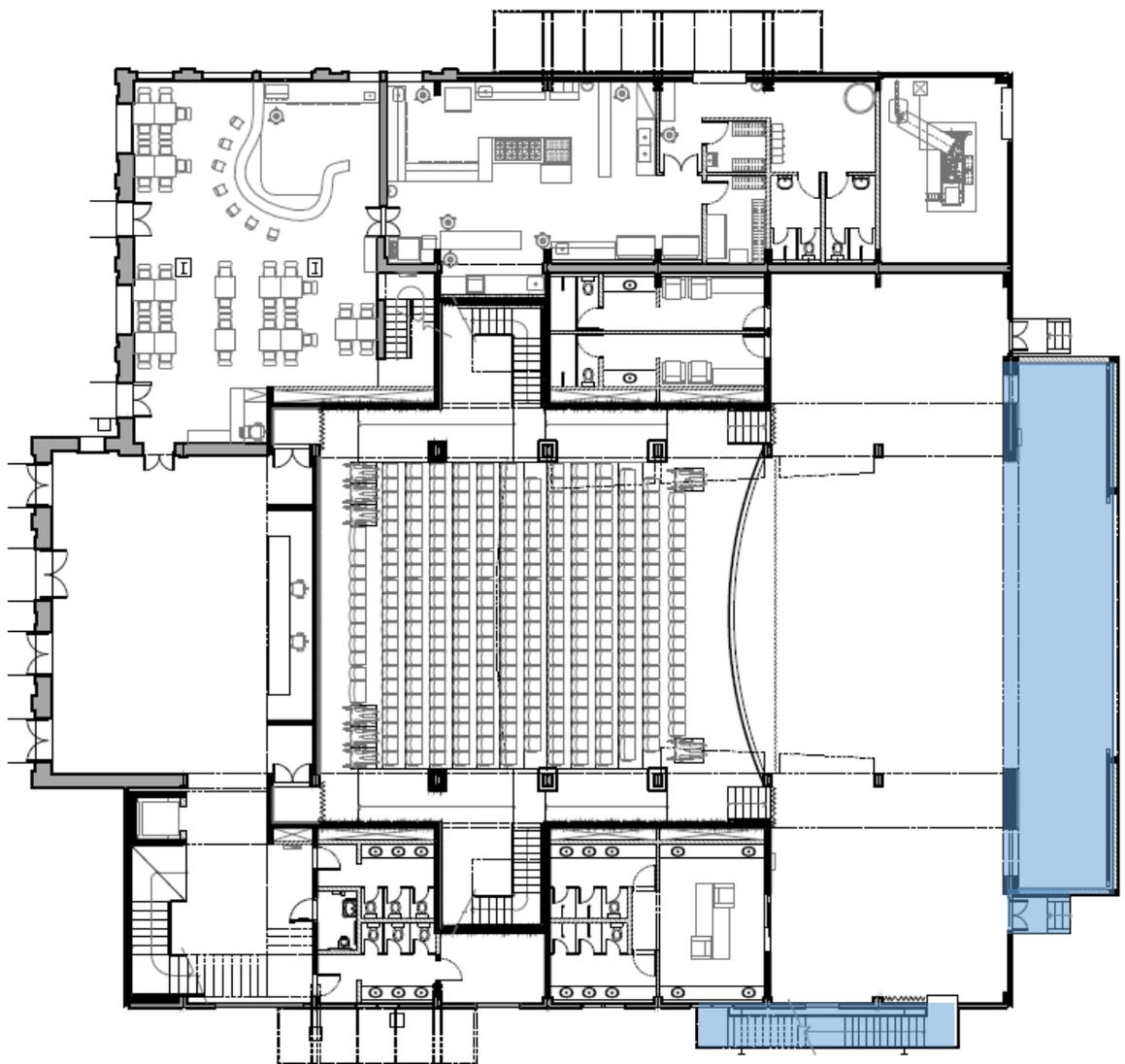


Fig. 154 Planta Baixa Térrea.
Azul: Apêndices

Para reformar o antigo pavilhão foi necessária a demolição de alvenarias no seu interior. A preexistência apresentava três grandes áreas dispostas no sentido longitudinal. A área central possuía o pé-direito mais elevado, ideal para a disposição de plateia e palco. Porém, não havia largura suficiente. Assim, com a retirada de algumas paredes, adentrando em parte às áreas laterais do galpão, foi possível posicionar plateias alta e baixa, circulações e frisas. As duas alas laterais, de altura reduzida, receberam serviços de apoio, circulações verticais e um restaurante. Ainda, às costas da nave central, situa-se o *foyer* e o acesso principal do teatro, caracterizados pelo pé-direito de quatro pavimentos e por escada e passarelas de concreto aparente.

É significativo que, no projeto de recuperação do parque, anterior ao do teatro, o armazém de número seis contasse com apenas um pequeno cinema e algumas salas de conferências nas naves laterais, enquanto a nave central tinha sua cobertura retirada para um amplo jardim, caracterizando uma espécie de inversão do partido, se comparado com o projeto executado.

Outras intervenções notáveis são: o rebaixamento do piso, que possibilitou o desnível da plateia e a altura necessária ao palco e urdimento, e o sistema de ar-condicionado, situado no exterior do edifício, projetado para fora de uma das laterais e acomodado acima de um estrado metálico, explícito e condizente com a linguagem industrial do complexo existente.

Em relação à área externa, o fato mais marcante é a inversão do acesso principal do teatro. A entrada original do prédio fica em frente ao maior galpão⁹⁶ do Engenho, em uma passagem muito estreita, enquanto os fundos do armazém estão dispostos junto a uma área livre. O mais comum seria destinar a maior área de distribuição de fluxos para o acesso, relegando os fundos para o palco. Entretanto, o projeto manteve a entrada na posição original, o que encontra justificativa no palco “dupla-face” projetado por Fanucci e Ferraz. Trata-se da caixa de cena que

96. Este galpão deve fazer parte da próxima etapa de recuperação do Engenho Central: A execução da obra do Museu da Cana-de-açúcar, com projeto de Paulo Mendes da Rocha.



Fig. 155 Acesso ao teatro.



Fig. 156 Detalhe de um pilar-treliça restaurado.



Fig. 157 Os apêndices.



Fig. 158 Mezanino.

adentra a praça externa e eventualmente se abre para receber espetáculos a céu aberto. O projeto do Brasil Arquitetura também incluiu a recuperação da pavimentação original de pedra e demarcou uma antiga área de máquinas com piso de cimento, conformando a praça contígua ao palco, que faz a ligação entre diferentes armazéns. Cabe dizer que algumas das edificações do entorno já haviam sido recentemente transformadas em salas de aula, departamentos públicos e áreas de apoio, mas sem um projeto de arquitetura mais elaborado, como foi o caso do armazém do teatro.

Devido à complexidade dos novos sistemas e à necessidade de novos elementos a serem adicionados para o perfeito funcionamento do novo teatro, nota-se uma grande variedade de materiais e revestimentos utilizados. Alguns exemplos são: placas acústicas em chapa perfurada crua, guarda-corpos de vidro, painéis laterais em tom grafite e iluminados na cor azul, tubulações coloridas e diversos elementos em concreto aparente. É interessante notar que os elementos da estrutura metálica existente foram pintados em um tom de verde-claro, enquanto o novo sistema estrutural recebeu a cor cinza, confundindo-se com os novos elementos de concreto aparente. Porém, a assinatura da obra é a cor vermelha. O tom é presente nas vedações de aberturas, que evitam a entrada de luz natural na plateia e caixa de palco, nos painéis acústicos espalhados pelos quinze metros do pé-direito do *foyer* e, por fim, como já dito anteriormente, nos dois volumes que servem de apêndices ao corpo principal: o palco reversível e a escada de acesso. Esses elementos adicionam novas funções à preexistência e marcam visualmente o projeto do Brasil Arquitetura, o novo teatro e o panorama contemporâneo do antigo Engenho Central. O resultado é a identificação clara do novo e do antigo, distinguindo o teatro contemporâneo e seus novos materiais do antigo armazém de tijolos, telhas de barro e ferro.

Enfim, foram utilizadas modernas tecnologias construtivas e cenotécnicas para o perfeito funcionamento do teatro⁹⁷. A



Fig. 159 Última fileira da plateia.



Fig. 160 Escada e estar.



Fig. 161 Administração.

97. Brasil Arquitetura. Teatro Engenho Central. Disponível em <<http://brasilarquitetura.com/projetos/teatro-engenho-central/>> Acesso em 25 mar 2015.

memória do galpão da destilaria está presente nas dimensões industriais de seu pé direito, em seu grande vão central, nos materiais empregados em sua construção⁹⁸ e nos contrastes entre o velho e o novo. São intervenções marcantes: novos volumes, novas estruturas internas, equipamentos e instalações expostos e um palco que se expande ao espaço aberto. Ainda assim, o armazém continua legível na paisagem e atualiza a pertinência histórica⁹⁹ do Engenho Central.

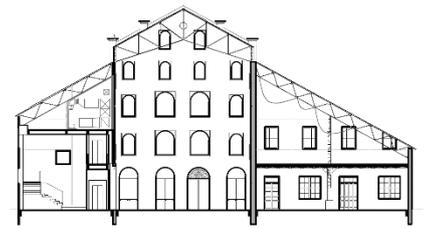


Fig. 162 Corte transversal, passando pelo foyer.

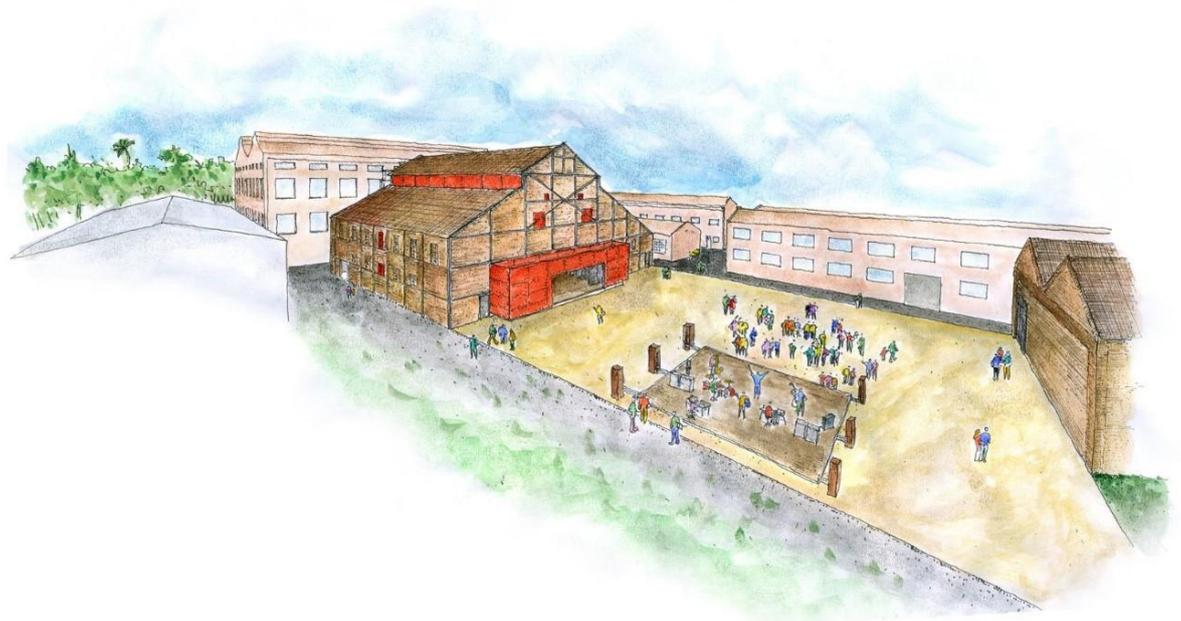


Fig. 163 Aquarela do projeto.

O exemplo do Teatro de Piracicaba parte de uma conjuntura em que a preexistência já contava com o aval legal da condição de bem de herança: tratava-se de patrimônio histórico institucionalizado. Neste caso, todo o conjunto de construções, do qual faz parte o galpão reformado, era possuidor dessa condição, apesar de se encontrar em situação de abandono, de falta de cuidados e manutenção: o que fatalmente infere no risco de desaparecimento das construções. Na impossibilidade

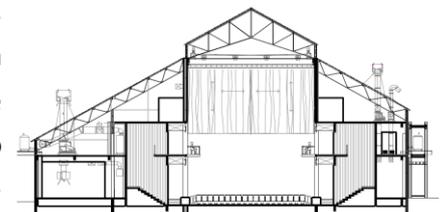


Fig. 164 Corte transversal, passando pelo palco.

98. DELAQUA, Victor. Teatro Erotides de Campos - Engenho Central / Brasil Arquitetura. ArchDaily Brasil. 15 Maio 2013. Disponível em <<http://www.archdaily.com.br/78395/teatro-erotides-de-campos-engenho-central-brasil-arquitetura>> Acesso 25 mar 2015.

99 . FRAJNDLICH, Rafael Urano. Brasil Arquitetura transforma antigo armazém no Teatro do Engenho, na cidade de Piracicaba, SP. Pini | Revista AU. Agosto 2012. Disponível em <<http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/221/brasil-arquitetura-transforma-antigo-armazem-no-teatro-do-engenho-na-264515-1.aspx>> Acesso em 25 mar 2015.

de se restaurar todo o conjunto – o que, de fato, foi alvo de investida no início dos anos 2000 – foi recuperado somente um dos galpões. A transformação desse armazém em teatro facilitou a ocupação permanente das áreas circundantes e possibilitou a difusão de atividades não só nas áreas reformadas, mas também em diversos pontos do Engenho Central, que agora é considerado o principal centro cultural da cidade, mesmo parcialmente em ruínas. Aqui, a intervenção do Brasil Arquitetura não atribuiu valor de patrimônio histórico, pois este já existia. Entretanto, percebe-se que o projeto de arquitetura de autoria de Ferraz e Fanucci atribuiu outros valores, novas qualidades aos velhos espaços abandonados. O engenho atual é força-motriz da atividade cultural de Piracicaba e capaz de receber confortavelmente mais de quatrocentas pessoas para os mais diversos espetáculos, situação bem diferente da condição anterior à reforma. O projeto de reabilitação do galpão trouxe novamente aquele espaço à vida da cidade, o qual tornou-se a partir daí, de fato, um lugar (e uma edificação) de reconhecido e notório valor especial.

É possível que esse premiado projeto¹⁰⁰, que contemplou apenas um dos galpões de um extenso conjunto, possibilite a reforma de todo o complexo do Engenho Central e do Parque do Mirante. Interferindo em uma preexistência tombada e, dessa forma, criando harmonias e tensões, o engenho central e o Parque do Mirante reviverão, proporcionando à população o acesso à natureza, à cultura, à ciência, à arte, ao entretenimento, à educação e, especialmente, à convivência.¹⁰¹

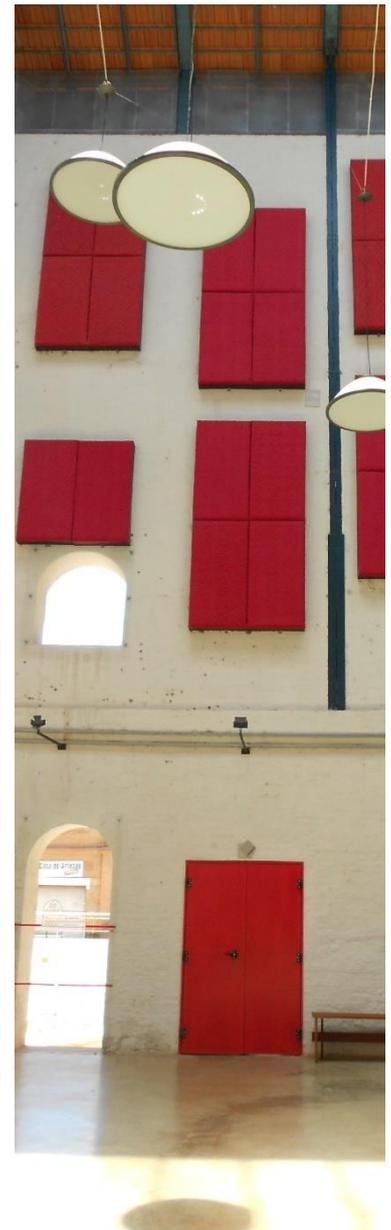


Fig. 165 Foyer.

100. O Projeto do Teatro Engenho Central recebeu o Prêmio Antônio Luiz Dias de Andrade – Janjão, do IAB-SP, na categoria patrimônio histórico; e também o Prêmio Especial do IAB-RJ na categoria Arquitetura de Edificações, ambos em 2012.

101. Do texto de apresentação do projeto para revitalização do Parque. Disponível em < <http://brasilarquitetura.com/projetos/parque-do-engenho-central/>> Acesso em 15 mar2015

4 Dois Museus: reformas e anexos



Fig. 166 Desenho de autoria desconhecida, adotado como símbolo do Caminho dos Moinhos e Museu do Pão.

O primeiro significado para “museu” desperta curiosidade: templo das musas. Assim como em relação aos teatros, para retomarmos os primórdios do programa “museu” é necessário recorrer à história da Grécia Antiga. As musas eram filhas de deuses que possuíam a capacidade de inspirar a criação artística e científica. Cada uma representava uma dessas atividades (arte ou ciência): música, história, comédia, astronomia e poesia. Analisando brevemente a genealogia mitológica, nota-se outro fato interessante: as musas possuíam descendência direta da deusa que representava a memória: Mnemósine. Assim, pode-se dizer que a relação entre artes, ciências, criação e memória é originária de museu. De certa forma, esse juízo faz sentido ainda hoje, dado que, pelo menos desde o século XVII, os museus são locais que visam à preservação da memória de

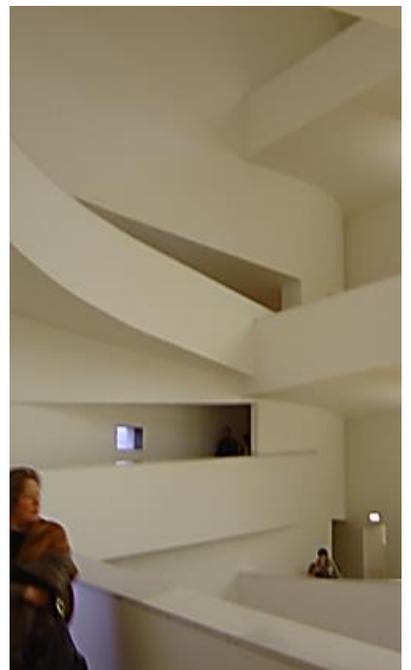
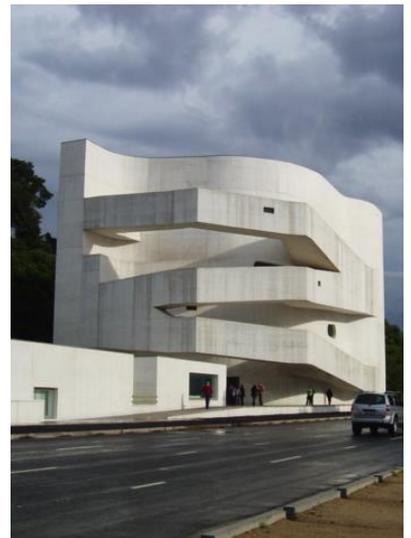
museu

s.m. 1 templo das musas
2 instituição dedicada a buscar, conservar, estudar e expor objetos de interesse duradouro ou de valor artístico, histórico etc. <o Museu Histórico Nacional> 3 P.MET. local onde tais objetos são expostos <são peças dignas de figurar em um m.> 4 P.ANA. coleção, reunião de objetos raros, miscelânea, variedade (...)

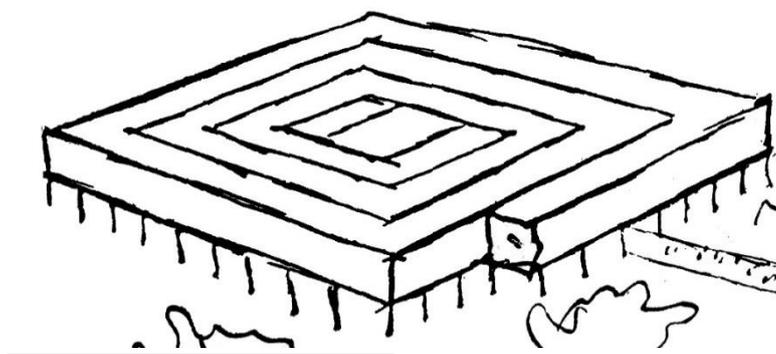
(HOUAISS, 2009. p. 1335)

objetos ligados a artes, ciências e temas diversos. A coleção de objetos de considerável valor, o local onde esses mesmos itens são expostos e, ainda, a instituição que gerencia essas peças – e também as estuda, expõe e conserva – recebem a mesma nomenclatura.

Foi à época do Iluminismo, entre os séculos XVII e XVIII, que o ato de colecionar objetos valiosos tornou-se um mercado importante e conseqüentemente demandou locais adequados à guarda e à exposição dos acervos. No século XIX, os museus progressivamente ganharam novos temas e formas de exibição, cada vez mais rigorosas e sistemáticas. O Movimento Moderno, já no século XX, consolidou as bases para os museus contemporâneos e apresentou como principais estratégias de projeto: o edifício de grande vão livre, flexível e multiuso, e o esquema de espaços fechados menores articulados¹⁰². Cabe sublinhar uma proposta singular apresentada em 1939: O Museu de Crescimento Ilimitado, de Le Corbusier. O ousado projeto objetivava a criação de uma edificação que pudesse ser ampliada conforme a necessidade e os recursos disponíveis, enfatizando a questão da circulação. O plano compreendia uma estrutura em espiral sobre pilotis, com acesso inferior pelo centro da planta. Também destaca-se aqui um exemplo local: a Fundação Iberê Camargo, obra de destaque de Álvaro Siza – contemporânea e de linhagem Moderna – que preenche a lacuna de uma encosta porto-alegrense com vista para o rio Guaíba e o centro da cidade. A fachada ondulada compreende um percurso contínuo que possui janelas de contemplação à paisagem e interliga os espaços de exposição.



Figs. 167 e 168 Museu Iberê Camargo, de Álvaro Siza.



102 . FISCHMANN. Daniel Pitta. O Projeto de Museus no Movimento Moderno: Principais Estratégias nas décadas de 1930-60. Dissertação (Mestrado). PROPARG-UFRGS, Porto Alegre, 2003. p. 105

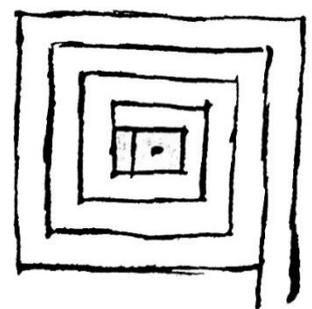


Fig. 169 Museu de Crescimento Ilimitado, de Le Corbusier.

Lina Bo Bardi, personagem abordada no capítulo 2, produziu destacadas obras voltadas ao programa cultural, entre elas, dois importantes museus: MASP e MAM-BA. Sobre o Solar do Unhão de Salvador, ou Museu de Arte Moderna da Bahia, Lina Bo Bardi escreveu:

O fenômeno Museu de Arte Moderna é típico de um país novo, onde a palavra Museu tem outra significação que a de somente conservar. O Museu de Arte Moderna da Bahia não foi "museu" no sentido tradicional: dada a miséria do estado, pouco podia "conservar"; suas atividades foram dirigidas à criação de um movimento cultural que, assumindo os valores de uma cultura historicamente pobre, pudesse, lucidamente, superando as fases "culturalista" e "historicista" do Ocidente, apoiando-se em uma experiência popular, entrar no mundo da verdadeira cultura moderna, com os instrumentos da técnica, como método, e a força de um novo humanismo. Não foi um programa ambicioso, era apenas um caminho.¹⁰³

Para ela, museu era lugar de criação do novo, de manifestação artística e produção de conhecimento. O Museu de Arte de São Paulo, projetado e construído entre as décadas de 1950 e 1960, representou a implementação de novidades através da arquitetura de Lina. O conjunto de pórticos e enorme bloco de concreto e vidro suspenso às margens da avenida Paulista tornou-se símbolo da cidade. A maneira de expor as obras de arte também foi alvo de reflexão, interpretação e criação para a arquiteta.

Acho meu projeto de painel-cavelete da pinacoteca do MASP uma importante contribuição à museografia internacional. Os 3 mil visitantes do Museu, aos sábados e domingos, o demonstram, contra uma dezena de queixosos.¹⁰⁴



103. Trecho do texto de apresentação da exposição "A Arquitetura Política de Lina Bo Bardi", 2014.

104. Idem.



Fig. 170 Apresentação do Museu de Arte Moderna da Bahia. Fac-símile de páginas do encarte da revista "Mirante das Artes, Etc", nº 6, 1967.

Fig. 171 Acervo permanente do MASP com os caveletes de vidro.

Na década de 1990 a museografia do MASP foi profundamente alterada, descaracterizando o projeto de Lina. Segundo o diretor artístico da nova diretoria, empossada em 2015, a administração atual do museu recuperará as estruturas de exposição originais, em 2016.

Hoje há uma grande variedade de museus que apresentam as histórias de incontáveis temas. O apelo demasiado a tempos passados é uma característica que se verifica com frequência e talvez incentive uma certa ânsia pela conservação geral e irrestrita. Por outro lado, é positivo o interesse pelo estudo da história e pela preservação da memória: atribuições que ainda pertencem aos museus de hoje em dia. Josep Maria Montaner identifica as transformações ocorridas nas últimas décadas e sinaliza duas proposições contemporâneas: o museu cada vez mais ligado ao consumo e uma relação entre museu, cidade e sociedade. Ambos significam uma mutação tipológica:

"o museu passou a ser um lugar em contínua transformação, com princípios sempre relativos e revisáveis e uma multiplicidade de modelos e formas que tem muito a ver com o caráter poliédrico e multicultural do século XXI.¹⁰⁵

Portanto, museus – entendidos como locais onde se reúnem coleções de determinados temas, possuem ambientes que variam de acordo com estes motivos, e representam programas cada vez mais diversos e complexos – em geral são grandes espaços destinados à contemplação de determinadas produções e, portanto, requerem grandes áreas e circulação facilitada. É comum que se recorra à *promenade architecturale* para dispor os elementos de um projeto de museu contemporâneo. Dessa forma é possível criar um percurso entre as obras expostas, alternar ambientes de exposição e outras atrações e induzir o visitante a perceber o espaço e a museografia de uma determinada forma.

As reformas procedidas nos exemplos a seguir restabelecem parcialmente um estado anterior das edificações em questão, mas também fazem jus a outros significados do verbo restaurar: recuperar a posse, pôr em bom estado, reparar, recuperar, consertar, dar novo vigor, reintegrar, restabelecer e reconquistar¹⁰⁶. Nos dois casos apresentados a seguir foram utilizados anexos para tais restabelecimentos ou recuperações.

promenade architecturale

Falando a respeito da casa projetada por Le Corbusier para o banqueiro Raoul La Roche, Cohen (2013) comenta: "(...) a circulação da casa foi pensada como uma *promenade architecturale*, um passeio arquitetônico inspirado pelas procissões na Acrópoles de Atenas, conforme descritas por Auguste Choisy em sua *Histoire de l'architecture* (1889). Tal passeio rege todo o interior, desde a entrada até a galeria de pinturas, onde eram expostas as telas cubistas que havia adquirido para La Roche (...)"

(COHEN, Jean-Louis. O futuro da arquitetura desde 1889: Uma história mundial. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 127)

105. MONTANER, Josep Maria. Museus para o século XXI. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p. 150.

106. HOUAISS, 2009, op. cit., p. 1635.

Diferentemente de um apêndice, um anexo não é necessariamente uma parte integrante de um corpo principal. O anexo é parte de um conjunto e pode estar ligado a tal “coisa considerada como principal” por meio de outros elementos. A conexão física entretanto não é necessariamente a única ligação possível de um anexo a um documento principal. Como a terceira acepção da palavra deixa claro, é importante que um anexo tenha conexão lógica, esteja correlacionado racionalmente: apresente coerência com o objeto principal. Tratando-se de projetos de arquitetura, espera-se que o projetista tenha uma visão ampla e abrangente do contexto da obra, de forma a correlacionar suas partes; e estabelecer conexões lógicas entre os elementos do conjunto a ser edificado. Em casos de reformas e ampliações, estes elementos incluem as preexistências e seus possíveis anexos.

anexo

adj. 1 que se anexa ou anexou (...) 2 contíguo, adjacente (...) 3 que apresenta uma relação lógica com outra coisa; correlacionado (...)

s.m. 4 aquilo que se anexou 5 coisa ou parte que está ligada a outra considerada como principal (...) 6 parte acessória de um órgão ou de uma estrutura principal (...)

(HOUAISS, 2009. p. 133)



Fig. 172 Museu do Chocolate, Caçapava-SP



Fig. 173 Anexo da FFCMPA, Porto Alegre-RS



Fig. 174 Proposta para Anexo da Câmara Municipal de Porto Alegre-RS.



Fig. 175 Brasília: Anexos e seus Ministérios (e vice-versa).

Pode-se considerar aqui que “reunir-se a outra coisa considerada principal¹⁰⁷” é a característica essencial de um anexo, que também é entendido como aquilo que está ligado, conectado, anexado como acessório. Pressupõe-se que um acessório não deva possuir realce maior que o conjunto a que pertence. Também não é desejável que um acessório ou um anexo dispute ou rivalize com o objeto principal. Os dois museus apresentados neste capítulo recebem anexos que se distanciam dos corpos principais dos conjuntos – as preexistências – como ato de respeito à importância do patrimônio. Porém, sem submissão: este distanciamento cria percursos e conexões que valorizam as arquiteturas de ontem e de hoje.

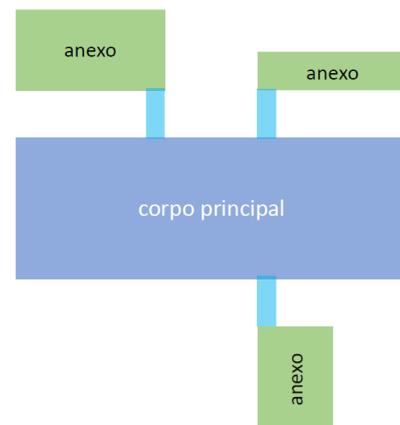


Fig. 176 Esquema de relação entre Anexo e corpo principal.

107. Ibidem, p. 133.

4.1 Museu Rodin Bahia



Fig. 177 Ligação entre o Palacete e o novo anexo.

Para abrigar a primeira filial da Fundação Rodin na América Latina, foi escolhida uma mansão do início do século XX, situada no bairro soteropolitano da Graça. O Palacete Catharino, como era chamada a antiga morada burguesa, tinha importante significado histórico e cultural para a cidade e poderia atender aos requisitos técnicos para acolher as obras do grande mestre da escultura. Para realizar a transformação de uma casa em museu, foi necessário reformá-la. O palacete, por se tratar de patrimônio histórico oficial, foi recuperado com especial cuidado e acompanhamento dos órgãos de preservação, o que não obstruiu a inserção de um anexo: uma construção contemporânea que duplicou a área total existente e possibilitou a inclusão de novas atividades para o centro cultural. Hoje conhecido como Palacete das Artes Rodin Bahia, o museu conta com áreas de exposição nos dois pavimentos superiores da mansão e sala multiuso instalada no sótão. Além disso, também foram incorporadas aos jardins do Palacete quatro peças do escultor Auguste Rodin, adquiridas junto ao Museu Rodin Paris. O anexo, apelidado de “sala contemporânea”, recebe as exposições temporárias e possui cafeteria e restaurante com áreas contíguas ao jardim e vista para as obras de Auguste Rodin.

O Palacete do Comendador Catharino foi construído em 1912 e expressou o forte poder econômico da família, além da vontade da alta classe baiana de modernizar-se ao modo dos ingleses e franceses. O proprietário da residência, o português Bernardo Martins Catharino (1861-1944) chegou ao Brasil em 1875 e tornou-se um importante industrial e filantropo. Foi agraciado por D. Pedro II com o título de Comendador da Ordem da Rosa, e sua filha, Henriqueta Martins Catharino (1886-1969), ficou conhecida por fundar o Instituto Feminino da Bahia, instituição católica que existe até hoje e tem por objetivo proporcionar educação para mulheres.

Ao completar 50 anos, Bernardo Catharino era um dos maiores representantes da elite econômica da Bahia e decidiu construir um Palacete na rua da Graça, em um terreno de aproximadamente vinte por trinta metros. Para projetar a casa de sua família, contratou Rossi Batista, arquiteto italiano reconhecido por obras de arquitetura em estilo eclético e por ser maçom, assim como o comendador.

O Palacete projetado por Rossi possui quatro pavimentos e situa-se em terreno muito arborizado. Os dois andares principais apresentam refinada decoração, caracterizada por paredes e forros adornados com motivos católicos e elementos da simbologia maçônica, ao gosto do casal-proprietário. Destacam-se revestimentos em mármore, madeiras nobres, ladrilhos hidráulicos e vitrais, além da presença de um dos primeiros elevadores residenciais do Brasil.

Em 1986, o tombamento do palacete, proposto pelo antropólogo Thales de Azevedo, foi aprovado pelo Conselho Estadual de Cultura. A mansão tornou-se assim o primeiro imóvel de estilo eclético tombado pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC)¹⁰⁸ e, a partir de então, passou a abrigar a Secretaria Estadual da Educação e Cultura.



Figs. 178 e 179 Palacete Catharino no início do século XX.



Fig. 180 Comendador Catharino e família.

108. Palacete das Artes. Disponível em <http://www.palacetedasartes.ba.gov.br/> Acesso em 28 mar 2015.

Em 2003, o imóvel foi finalmente destinado a acolher o Museu Rodin Bahia. Essa escolha deu-se em função de uma parceria entre o governo estadual baiano e a Fundação Rodin, com sede em Paris. Emanuel Araújo, artista plástico soteropolitano e, então, diretor da Pinacoteca de São Paulo foi figura importante no processo de estreitamento de laços entre a França e o Brasil. Tal acordo tinha por pretensão abrigar a primeira filial do Museu fora da Europa. O compromisso foi firmado e a sede foi escolhida, utilizando, como um dos argumentos, a semelhança entre o Palacete Catharino e o Hôtel Biron, edificação do século XVII e sede principal do Musée Rodin de Paris.



Fig. 181 Uma das salas após a reforma.

Fig. 182 (esquerda) Hôtel Biron, Paris. Construído entre 1728 e 1731, desde 1919 abriga o Museu Auguste Rodin.

Fig. 183 (esquerda e abaixo) Palacete Catharino de 1912, reformado entre 2003 e 2005. Hoje, Palacete das Artes.

Fig. 184 (abaixo) "O pensador", peça original, em gesso, que ficou exposta no Palacete das Artes Rodin Bahia entre 2009 e 2012.



Outro argumento utilizado para a escolha do local foi a possibilidade de transformá-lo em um museu apropriado para abrigar obras de Auguste Rodin. As esculturas em bronze poderiam ser dispostas pelo jardim, ao passo que as peças de gesso, que necessitam de um estrito controle de temperatura e umidade, teriam como abrigo os ambientes internos do Palacete, após uma devida reforma.



Com o acordo firmado, coube à equipe do Brasil Arquitetura projetar o Museu Rodin da Bahia. Além das condições inerentes a um programa de museu, havia o desafio de lidar com o preexistente: o palacete e suas árvores.

A adaptação dos espaços do edifício ao novo uso e a construção de um anexo que ampliasse as possibilidades do museu: duas operações que deveriam ocorrer em harmonia com a arquitetura do palacete, tombado por sua importância e significado para a história da cidade. Além disso, não se poderia sacrificar nenhuma das árvores centenárias do terreno.¹⁰⁹

O jardim recebeu um piso modulado de pedra portuguesa que conectou as áreas externas e respeitou a existência das árvores. A intenção foi criar um grande espaço contínuo que permitisse diversos trajetos entre as esculturas para priorizar o espectador e conectar as principais atividades, que foram concentradas no pavimento térreo. As poucas vagas de estacionamento foram dispostas no subsolo da nova edificação: "não privilegiar o automóvel em uma área tão nobre"¹¹⁰ foi uma importante premissa de projeto.

O Palacete reformado ganhou um anexo. A edificação contemporânea possui a mesma área da casa, porém com menor altura. Um dos pavimentos, que concentra ambientes de apoio, foi enterrado. Os edifícios são separados (e conectados) por uma passarela de concreto protendido que reforça a ideia de percurso entre as obras. São duas épocas dialogando em meio a obras-primas da escultura e a um jardim centenário.

O jardim possui quatro obras originais em bronze, adquiridas junto ao Museu Rodin francês: "O Homem que Anda sobre a Coluna", "Jean de Fiènnès Nu", "A Mártir" e "Torso de Sombra". Durante três anos, 62 obras de Rodin, em gesso, estiveram no palacete. Com o fim do comodato, as peças voltaram à capital francesa e o espaço cultural baiano perdeu a "assinatura" de Rodin e o caráter internacional. Hoje, lá ocorrem exposições de escultores baianos e eventos culturais diversos.

109. SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Museu Rodin Bahia. In: FANUCCI, Francisco. Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p.98

110. Conforme matéria a respeito do projeto, anunciado para ser executado em novembro de 2003. In: Revista AU ano 18 n 106 jan 2003.



Fig. 185 Jardim de esculturas.



Fig. 186 Interior do anexo.



Fig. 187 Anexo e conexão com o palacete.



Fig. 188 Interior do palacete.



A casa eclética de 1912 foi cuidadosamente restaurada. O procedimento iniciou com estudos arqueológicos e de prospecção de cada parte do edifício. Mais tarde, passou-se para a fase de recuperação e reconstituição dos elementos descaracterizados e deteriorados pelo tempo: pisos, pinturas, forros, lustres e afrescos. A reforma foi criteriosa, porém seletiva: foram necessárias intervenções para preparar o palacete às suas novas funções. As características originais foram mantidas e valorizadas apesar das novas instalações, como equipamentos de climatização e de iluminação terem sido introduzidos de maneira discreta nos ambientes. Os novos sistemas eram indispensáveis: as altas temperaturas e a elevada umidade relativa do ar, que caracterizam o clima de Salvador, poderiam deteriorar as valiosas peças de gesso de Auguste Rodin. Dessa forma, a edificação precisou ser transformada em uma máquina de eficiência.

O projeto também integrou diversos ambientes, eliminando paredes – não sem antes ser objeto de intensa negociação com os órgãos de tombamento¹¹¹. Tal procedimento transformou acanhadas salas e dormitórios em amplos espaços de exposição, adequados à contemplação das esculturas. Os dois pavimentos principais abrigam o acervo permanente (que pretendia ser exclusivamente de Rodin), biblioteca e centro de pesquisa. O pavimento térreo, de pé-direito reduzido, recebeu

111. SERAPIÃO, Fernando. Relação entre edifícios de séculos diferentes dá mote ao desenho. In: Projeto Design 319, São Paulo: Editora Pini, set 2006, p 42-53



Fig. 189 (acima) Reforma: remoção das alvenarias.

Fig. 190 (esquerda) Palacete antes da reforma.



Fig. 191 Reforma no Sótão.

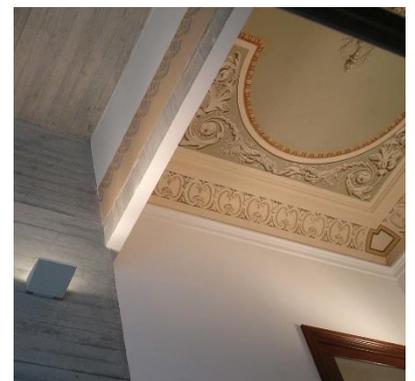


Fig. 192 Encontro do novo volume de circulação com o palacete.

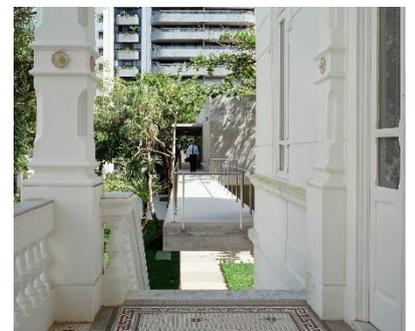


Fig. 193 Passarela.

sala de aula, loja e ambientes para os funcionários do museu. O sótão serve de sala multiuso. A intenção é de que fosse um pequeno auditório, mas hoje também recebe exposições provisórias. Acima desse último pavimento, ainda há uma plataforma, solicitada pelo comendador ao arquiteto de 1912, para que fosse possível ver o mar. Entretanto, hoje, um edifício na frente do palacete torna inútil o mirante almejado pelo antigo dono.¹¹²



Figs. 194 e 195: Obras da reforma e da construção do anexo.

Houve a necessidade de se criar um sistema de circulação vertical eficiente para o conjunto. Um volume de concreto, aparentemente encaixado à casa, foi acrescentado na parte posterior do edifício histórico. Essa posição coincide com o centro geométrico de todo o conjunto e busca não interferir nos alinhamentos e relações entre as duas partes principais do projeto. É um diálogo similar ao estabelecido por Lina Bo Bardi entre o casarão colonial e a criativa escada helicoidal no solar do Unhão¹¹³: a articulação entre o antigo e o contemporâneo

112. Comentário em nota da Revista AU n 150, ano 21, set 2006. p. 34.

113. SEGRE, Roberto In: SERAPIÃO, Fernando. Relação entre edifícios de séculos diferentes dá mote ao desenho. Museu Rodin. Disponível em

com respeito e cuidado, mas sem prejuízo das novas atividades, das exigências dos novos tempos.

A demolição de parte do casarão foi necessária para a inserção das novas circulações verticais, as quais foram concentradas em um novo elemento: um volume de concreto aparente e painéis vazados de madeira. Tal procedimento também possibilitou a conexão do palacete com o anexo, através de uma passarela, que criou outro nível de percurso entre as obras de Rodin e proporcionou a ligação entre o primeiro nível de exposições do palacete e o mezanino do anexo. A lâmina de concreto protendido também serve de cobertura para quem caminha no jardim e busca vistas privilegiadas da obra "Porta do Inferno"¹¹⁴.

A construção do anexo foi necessária pois a área total da residência não era suficiente para atender todo o programa de necessidades. Assim, com a finalidade de acolher os espaços para exposições temporárias, restaurante, café e reserva técnica, foi criada a edificação contemporânea. O interior do novo pavilhão é formado por um espaço versátil, o qual é passível de ser dividido em três ou mais ambientes, conforme a proposta curatorial. A composição espacial é formada por planos de concreto, vidro, painéis de madeira e cobertura com iluminação zenital controlada.

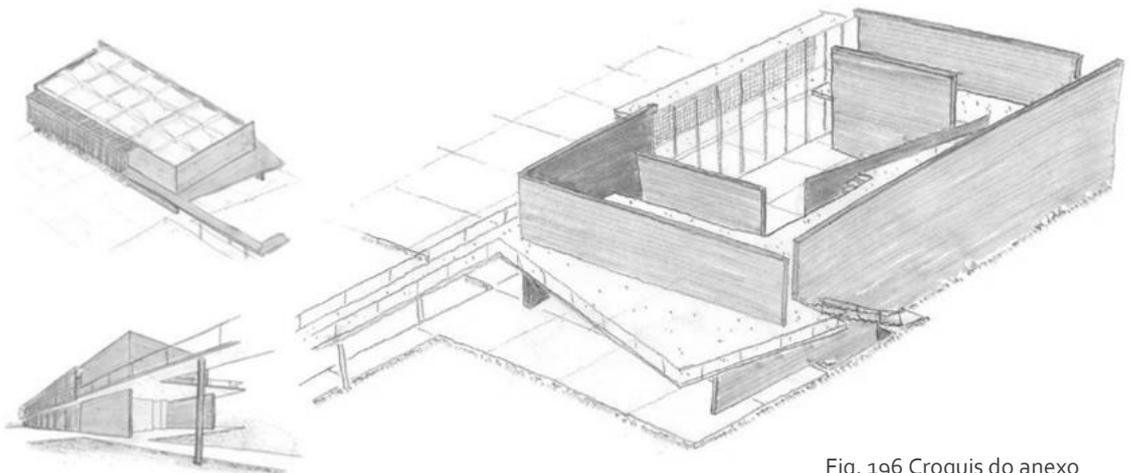


Fig. 196 Croquis do anexo

<<http://arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/brasil-arquitetura-museu-salvador-24-10-2006>> Acesso em 28 mar 2015.

114. Quando da etapa de projeto, era prevista a presença desta obra nos jardins do Palacete. A passarela e a extensão do mezanino ao exterior possuem pontos específicos para a contemplação da obra. Entretanto, até hoje, a "Porta do Inferno" não foi adquirida ou, pelo menos, exposta no local.

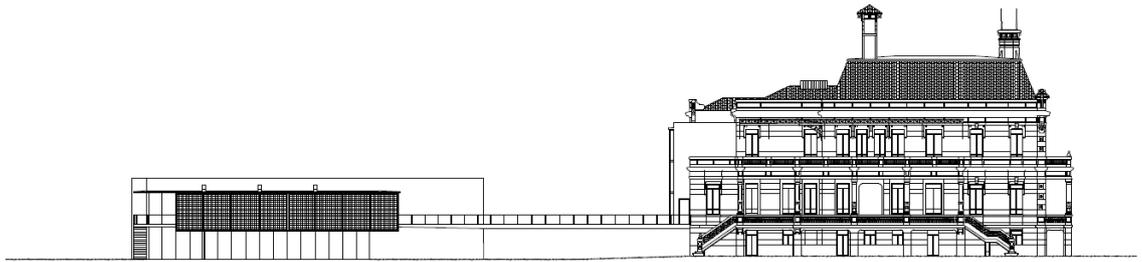


Fig. 197 Elevação leste.



Fig. 198 Croquis de estudo para a conexão dos anexos com o palacete.

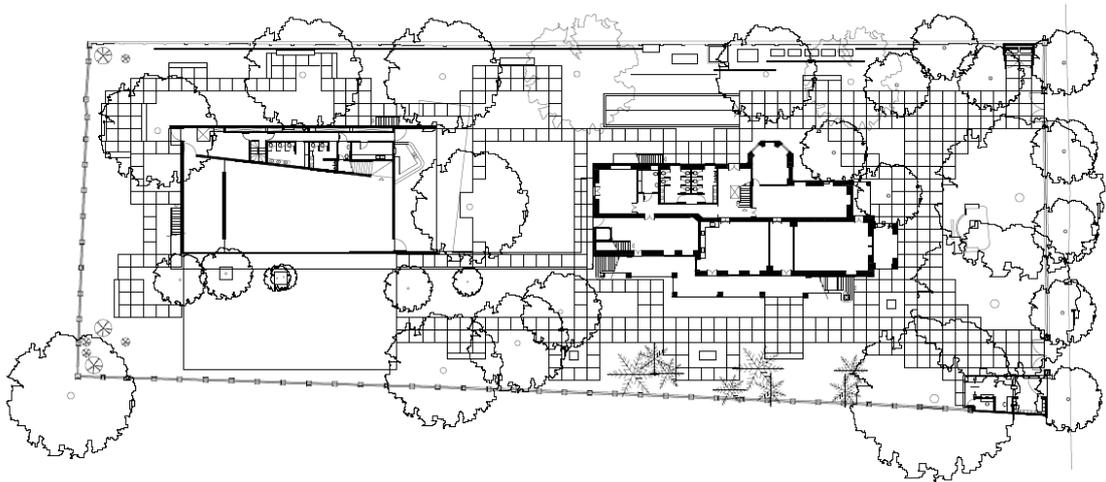


Fig. 199 Planta Baixa do Pavimento Térreo

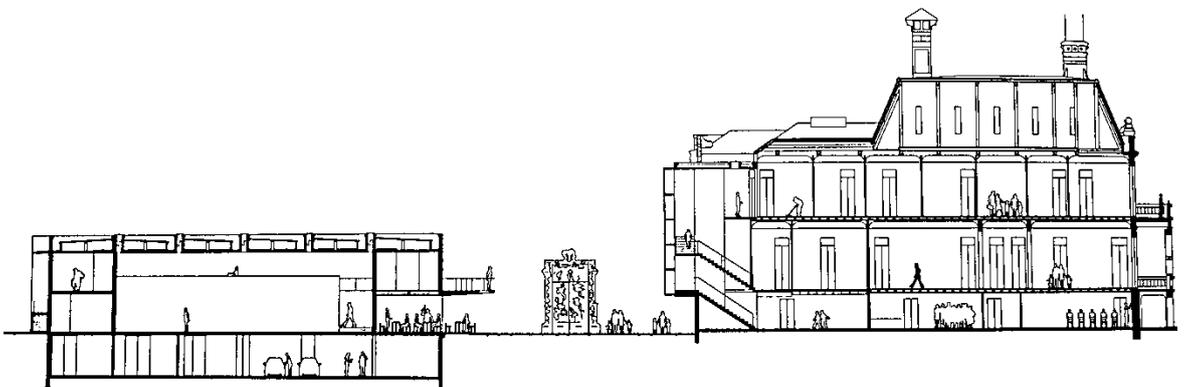


Fig. 200 Corte longitudinal.



Fig. 201: Evento no jardim do Palacete das Artes.

O desafio principal do projeto de Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz foi estabelecer um diálogo entre a arquitetura antiga e a contemporânea de forma franca e respeitosa. A convivência entre os dois edifícios – palacete e anexo – não deveria ensejar conflitos. O novo anexo não poderia competir com a presença dominante da construção histórica. Seu papel foi o de somar-se ao conjunto de maneira fluída e articulada para complementar os usos do futuro museu. Devido à impossibilidade de se interferir significativamente nas centenárias árvores do jardim, o novo volume foi implantado em uma clareira, alinhado com a casa. O resultado é o conjunto composto por uma preexistência tombada elevada ao grau de “personagem principal” e um anexo, coadjuvante digno de premiação ¹¹⁵. Entre os dois momentos históricos, foi inserido um elemento de passagem de tempo, que distancia o anexo do palacete, cria percursos e induz ao passeio pelo jardim. O Palacete Catharino foi reformado para receber novas atribuições em um novo momento de sua história. A antiga casa de família abastada e que representava o poder econômico baiano agora serve de Centro Cultural para o povo da Bahia e proporciona acesso a obras consagradas mundialmente.

115. O projeto foi ganhador de prêmios nas Bienais de Arquitetura de Quito, Brasília e São Paulo, todos em 2006. Também recebeu o 2º lugar no “*Prêmio iberoamericano a la mejor intervención en obras que involucren em patrimonio edificado*”, na categoria obras com mais de 1.000m², organizado pelo Centro Internacional para Conservación del Patrimonio - CICOP Argentina e pela Sociedad Central de Arquitectos.

4.2 Museu do Pão



Fig. 202 Museu do Pão, Ilópolis-RS.

No centro do município de Ilópolis, situado a duzentos quilômetros de Porto Alegre, está o Moinho Colognese, testemunha da imigração italiana do início do século XX no sul do Brasil. Desde a década de 1970, a edificação vinha se deteriorando e não mais participava da vida da pequena cidade do Vale do Taquari. Após a morte do moleiro, os esforços para a manutenção do edifício intensificaram-se, até que, em 2004, foi fundada uma entidade para a promoção da recuperação do Colognese e de outros moinhos de municípios vizinhos. A restauração do moinho de Ilópolis, assim como a construção de seus anexos, foi conseguida através do reconhecimento oficial da sua condição de patrimônio. Todas as etapas do processo de transformação do antigo Colognese em Museu do Pão – projeto de arquitetura, execução da obra, convencimento de órgãos governamentais, atração de patrocinadores e elaboração do programa de necessidades – tiveram a participação do escritório Brasil Arquitetura.

Ilópolis é uma pequena cidade do interior gaúcho que possui aproximadamente quatro mil habitantes. A história do povoado que a originou iniciou no início do século XX, com a ocupação de suas terras por imigrantes italianos. Uma dessas famílias de colonos, vinda do Vêneto, construiu o Moinho Colognese, na década de 1930. A edificação foi executada inteiramente em madeira de araucária, conforme os padrões das edificações do início da colonização italiana no Rio Grande do Sul, nos anos 1870.

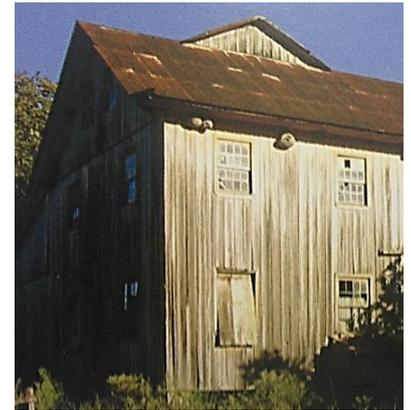
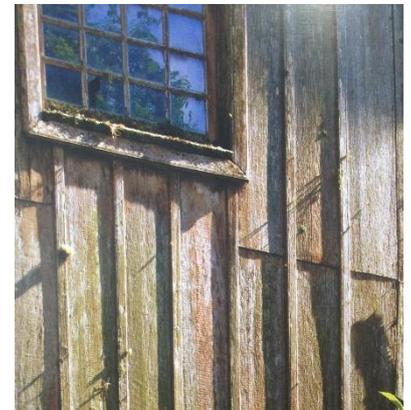


Fig. 203 (acima);
Fig. 204 (esquerda) e
Fig. 205 (abaixo):
Moinho Colognese antes do restauro.

Fig. 206 (canto inferior direito da pág.):
O maquinário no interior do moinho,
após a restauração.

O moinho inicialmente situava-se em meio à paisagem rural do vilarejo. No decorrer dos 85 anos da edificação a cidade foi crescendo no entorno e hoje ela está situada no centro de Ilópolis, junto a uma das vias de acesso ao município. O grande terreno de esquina é atravessado por um córrego e possui pequeno desnível. A edificação histórica possui três pavimentos, com o térreo expandido para um dos lados, caracterizando uma espécie de apêndice no mesmo plano da fachada. As fundações suspendem o moinho do contato com o terreno, mas não chegavam a formar um pavimento subsolo. As paredes externas, de tábuas e mata-juntas verticais, possuem portas simples e janelas guilhotina. Em 1970 o moinho foi desativado em função do fortalecimento da produção industrial e do crescente controle governamental sobre a moagem de grãos. Os anos seguintes foram de progressiva degradação do imóvel e, finalmente, no final da década de 1990, o moinho foi abandonado.

À época, Judith Cortesão, ambientalista e defensora da preservação do Colognese, conheceu Marcelo Ferraz, a quem



contou a história dos moinhos ítalo-brasileiros do interior gaúcho, representantes da história árdua de um povo migrante. Algum tempo depois, o arquiteto conheceu Manuel Touguinha,¹¹⁶ amigo de Judith, que o levou para conhecer algumas dessas edificações. Em 2004, foi criada a Associação dos Amigos dos Moinhos do Alto Taquari, idealizada por Ferraz e Touguinha, e que pode ser considerada o primeiro passo do que viria a ser o Museu do Pão e o Caminho dos Moinhos.

A entidade tinha por objetivo advogar pela restauração dos moinhos e, para tanto, seu primeiro ato foi realizar um estudo prévio para a implantação de um "caminho dos moinhos": rota turística que conectaria as edificações recuperadas e com novos usos. Na época, o exemplar que corria maior risco de demolição era o Moinho Colognese. O programa de necessidades do Museu do Pão, inventado pelos membros da associação (incluindo Marcelo Ferraz), teve que ser pensado para viabilizar, em todos os âmbitos, a restauração do moinho. O grupo passou a manter contato com a prefeitura de Ilópolis para dar início ao processo de implementação da rota turística, que iniciaria pelo Colognese. Resultado desta parceria foi o tombamento do Moinho Colognese em âmbito municipal, o que tornou o imóvel apto a ser desapropriado e recuperado.



Com o plano em mãos, a associação passou a procurar parceiros para a viabilização econômica da obra. Assim, estabeleceu-se uma relação com a empresa Nestlé Brasil que, através da Lei de Incentivo à Cultura, comprou o moinho, doou para a Associação

116. Manuel Touguinha, segundo PELLEGRINI e COMAS (2012 p 5) foi parceiro de estudos de Judith Cortesão – que, por sua vez, é ambientalista que fez parte do movimento local para o reconhecimento do valor do Moinho Colognese na década de 1990.

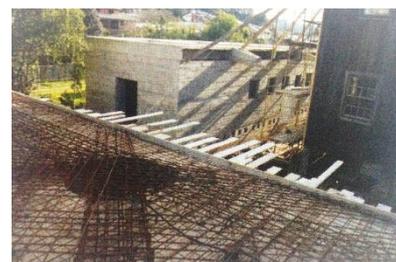


Fig.s 207, 208 e 209 (acima):
Construção dos anexos.

Fig. 210 (esquerda): Aquarela da etapa de projeto.

Fig. 211 (abaixo): Maquete do projeto exposta na bodega do moinho.



e viabilizou o projeto e a obra. Portanto, por meio da Associação dos Amigos dos Moinhos do Alto Taquari, foi possível desapropriar o Moinho Colognese em 2005 e proceder o tombamento municipal – instrumento essencial para a viabilização econômica do Museu – logo em seguida. O Museu do Pão teve também o apoio do IPHAN, da Universidade de Caxias do Sul e do governo italiano (através do Instituto Ítalo Latino Americano – IILA).



Fig. 212(acima): Indicação na fachada.

Fig. 213 (esquerda): Obra de restauro.

Fig. 214 (abaixo): O Moinho restaurado.



Convencidos, como sua mentora Lina Bo Bardi, de que preservar significa projetar, Fanucci e Ferraz restauraram o moinho com duplo propósito, sua reciclagem como museu de si mesmo e como bodega.¹¹⁷

O Museu divide-se em três partes. O Moinho Colognese restaurado abriga a bodega, que serve de recepção aos visitantes, além de ser ele mesmo peça de contemplação. Os três andares da antiga edificação ainda comportam o maquinário de moagem de grãos, que também foi restaurado.

No volume perpendicular ao moinho, um pavilhão de exposições, estão a seção histórica e um auditório. Trata-se de uma estrutura elementar de concreto armado e vidro. São duas lajes planas separadas por cinco apoios, entre estes, três colunas com parte superior em hastes de madeira. Esse bloco é elevado do chão e compõe fachada para a rua de maior movimento, na face menor do terreno.

Nos fundos do lote, implantada junto ao córrego, está a escola de confeitores. Este bloco, uma caixa de concreto encravada no chão, possui altura um pouco maior que o pavilhão de exposições e destaca-se pela opacidade predominante e pelas gárgulas que se sobressaem da cobertura verde. A escola é composta de um grande salão com bancadas de trabalho, pequena sala de aula (que também serve de espaço administrativo), sanitários e vestiários.

As três edificações conectam-se por passarelas de madeira cobertas por telhado de chapas lisas de aço. Pequenas escadas fazem a transposição para o nível do pátio e guarda-corpos de sarrafos trançados, que aludem às varandas das casas dos imigrantes, caracterizam o percurso entre os blocos.

No Museu do Pão, existiu uma preocupação em relacionar a obra com o contexto, estabelecer conexões com aspectos culturais e utilizar valores simbólicos, memória, história e demais aspectos contingentes da cidade de Ilópolis, em oposição ao espaço genérico, e conferir um "significado profundo" à obra. Construir um lugar da memória, que transmitisse informações físicas e simbólicas.¹¹⁸

117. PELLEGRINI; COMAS, 2012, op. cit., p.5

118. PACHALSKI, Glauco Assumpção. O Museu do Pão: Arquitetura, cultura e lugar. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pelotas, 2012.p.205



Fig. 215 O pavilhão do museu.



Fig. 216 Anexo do museu e Moinho Colognese.



Fig. 2171 A bodega do antigo moinho.



Fig. 218 Exposição permanente.

Os novos anexos proporcionam um percurso dinâmico ao visitante, além de consistirem em plano de fundo atual à preexistência que, assim, é reafirmada como documento histórico e cultural. Ao observar com atenção as duas edificações contemporâneas, entende-se que o antigo moinho serviu como sutil referência através de sua arquitetura, seus materiais, sua maquinaria, a produção e a transformação¹¹⁹. Os painéis de correr do pavilhão de exposições, os capitéis das “colunas-árvore” e as circulações externas e seus guarda-corpos dialogam com a materialidade e a estrutura do antigo moinho. O concreto aparente, predominante nos novos anexos, conversa com as pedras-mó expostas no jardim e com a textura da edificação tombada. O distanciamento dos novos blocos em relação ao moinho é um gesto notável: o ambiente aberto criado entre as partes do Museu do Pão configura um pátio que também serve de espaço expositivo; as passarelas que servem de ligação entre as três edificações criam um circuito principal que induz o espectador a visitar todos os ambientes do museu e a contemplar a paisagem tranquila de Ilópolis. No Colognese foram feitas alterações, partindo da necessidade de conexão com os anexos e de unidade no percurso do museu. No lugar do antigo portão, voltado para a rua, foi introduzido um alpendre, que participa do percurso pelas partes do conjunto e possibilita outro ponto de acesso a partir da calçada. Ainda houve a inserção de uma janela no mesmo local e a escavação que possibilitou nivelar o pátio e criar um porão aberto abaixo do moinho, local que hoje também serve de espaço multiuso.

O garimpo implica persistência, insistência e paciência, incontáveis reuniões com representantes da sociedade civil e do poder público, empresários, acadêmicos, profissionais e técnicos. A consciência do interesse de proteger e valorizar um patrimônio construído ao mesmo tempo recente e tradicional não é um dado, é uma invenção e uma conquista. Invenção é criação de algo novo, e patrimônio igual a herança. À primeira vista ideias quase opostas; na demonstração do Museu do Pão, complementares, exigindo intuição e deliberação.¹²⁰

119 Brasil Arquitetura - Museu do Pão. Disponível em <<http://brasilarquitetura.com/projetos/museu-do-pao/>> Acesso 27 mar 15.

120 . PELLEGRINI; COMAS, 2012. op. cit., p. 9.



Fig. 219 Pedras-mó no jardim.



Fig. 220 Exposições: pavilhão e área externa.



Fig. 221 Bloco da escola de confeiteiros visto a partir do moinho.



Fig. 222 pavilhão de exposições a partir da rua lateral.



Fig. 223 Acesso ao pátio interno a partir da calçada.



Fig. 224 Aquarela do projeto.

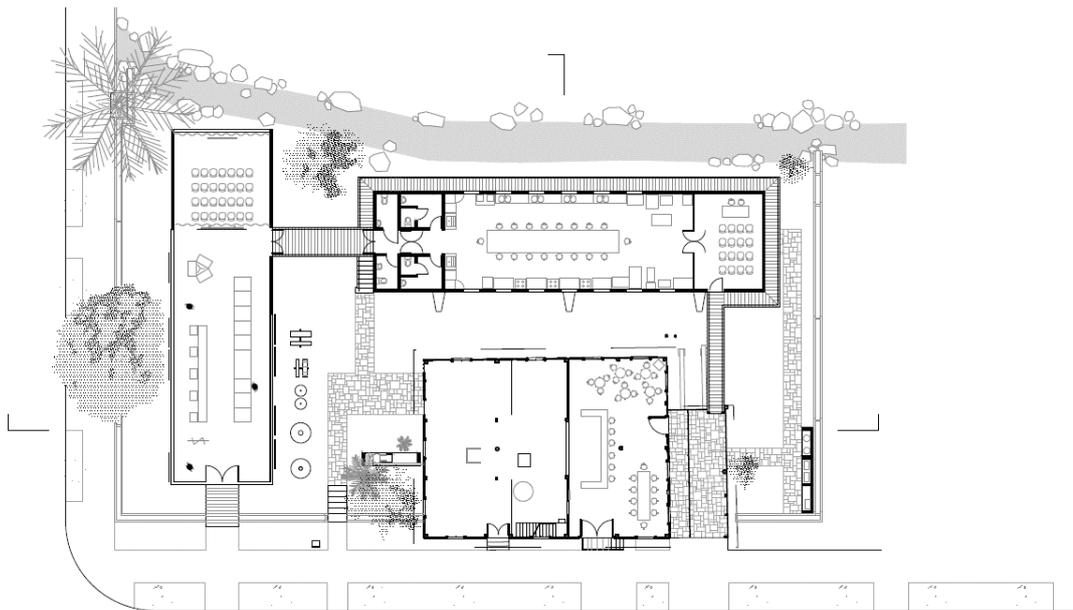


Fig. 225 Planta do nível térreo.



Fig. 226 Elevação Nordeste.

Nesta obra fica evidente que o comprometimento dos arquitetos passou por todas as etapas da realização do projeto. Além de tomarem parte na construção do programa para o Museu do Pão, também sugeriram as atividades que poderiam ser realizadas nas demais edificações recuperadas do Caminho dos Moinhos. Ainda hoje, mais de dez anos após o início do movimento que objetiva implementar o percurso turístico no Vale do Taquari, o Brasil Arquitetura segue participando de reuniões e encontros que pretendem viabilizar as reabilitações dos antigos moinhos.

O projeto arquitetônico, assim como a ideia de transformação do Colognese em museu – além do tombamento do Moinho Colognese – nasceram do desejo pelo restauro da edificação antiga. Pode-se dizer que neste caso foi inventado o patrimônio “Museu do Pão de Ilópolis” com a finalidade de restaurá-lo, transformá-lo em um museu, adicionar novas construções a ele, e viabilizar a recuperação de outros moinhos do Vale do Taquari. Com exceção do último, todos os objetivos foram alcançados. Antes, o moinho não participava da vida de Ilópolis, tratava-se apenas uma edificação abandonada prestes a desaparecer sem deixar lembranças. Hoje em dia, o Museu do Pão é obra de reconhecida qualidade e excelência¹²¹ e, com frequência, atrai atenção e movimento à pequena cidade de Ilópolis.



Fig.s 227, 228 e 229: Eventos no Museu do Pão

121. O Museu do Pão foi finalista do *World Architecture Festival*, vencedor do prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade (categoria preservação de bens móveis e imóveis) e vencedor do prêmio Rino Levi *ex aequo*, do IAB-SP, todos em 2008.

5 Dois Complexos Culturais: reconstrução e síntese



Fig. 230 Praça das Artes.

Nos dois capítulos anteriores foram apresentados projetos que atendem a programas culturais e possuem somente uma finalidade principal específica: receber espetáculos ou expor objetos de reconhecida relevância. Presume-se que um complexo cultural, diferentemente de teatros ou museus, possua maior variedade de atividades principais. Tal consideração leva a crer que seja necessária maior área construída para abrigar o programa mais extenso; além de ser possível pensar que, devido ao maior rol de funções, esse tipo de projeto lide com um maior número de temas ou maior quantidade de obstáculos.

Falar de complexidade em Arquitetura remete a projetos intrincados, obras de difícil compreensão em um primeiro olhar, como o Guggenheim de Bilbao ou a Filarmônica de Berlim. Pensar em programas culturais leva a uma infinidade de possibilidades. Alguns teatros e museus, por exemplo, podem ser considerados complexos culturais. Hoje em dia é muito comum que se utilize essas tipologias para fins diversos, de forma a estimular a presença de público nos locais. Pelo menos outros dois exemplos citados nesta dissertação – Caixa Fórum e Sesc Pompéia – podem ser considerados complexos culturais. E, ainda, julgando-se a diversidade de atividades como fator principal para a atribuição do rótulo de “complexo cultural”, pode-se considerar que Saint Pierre de Firminy, a Pinacoteca de São Paulo, o Solar do Unhão e a Fundação Iberê Camargo também se enquadram na nomenclatura. Enfim, nota-se que tal terminologia abrange muitos exemplares e sua utilização aparenta ser mais uma questão de tamanho e conveniência do que um conceito afirmado ou uma tipologia precisa.



Fig. 231 Museu Guggenheim Bilbao, de Frank Gehry. Bilbao, 1997.

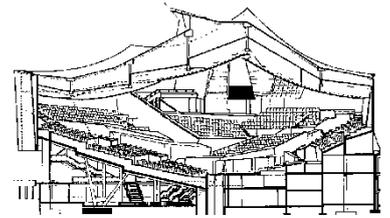


Fig. 232 Filarmônica de Berlim (corte transversal), de Hans Scharoun. Berlim, 1963.



Fig. 233 (esquerda): Centro Georges Pompidou, de Richard Rogers e Renzo Piano. Paris, 1977.

Figs 234 e 235 (abaixo): The Tate Modern, de Herzog & de Meuron. Londres, 2000.



Registram-se aqui mais dois exemplos importantes. O Centro Georges Pompidou de Paris, que abriga biblioteca, museu, galerias e praça aberta. Foi uma obra de grande impacto nos anos 1970, principalmente por expor as coloridas instalações da edificação em seu exoesqueleto. E a Tate Modern de Londres: uma antiga usina reciclada como uma grande galeria de arte. Trata-se de uma obra de autoria dos mesmos arquitetos da Caixa Fórum de Madrid, que, no caso londrino, decidiram por alterações mais comedidas na preexistência: sutis apêndices no interior e no exterior da antiga fábrica.

Os exemplos deste capítulo, apresentados a seguir, são nomeados “complexos” por abrangerem atividades culturais variadas e representarem grandes conjuntos edificados que estão transformando as cidades onde estão localizados. Entretanto, a complexidade provém também de outros fatores: dos procedimentos compositivos dos projetos, das diferentes visões em relação ao patrimônio histórico e das situações peculiares que obrigaram os arquitetos a reconstruírem parte de seus projetos durante a etapa de obra. As acepções relacionadas aos casos aqui expostos são: conjunto coerente cujos componentes funcionam entre si em relações de interdependência, construção composta de numerosos elementos interligados, passível de ser apreciada sob diversos ângulos.

Nos dois casos, considerados especiais, as maiores escala e complexidade exigem um olhar atento para os procedimentos em relação ao patrimônio. As operações de projeto adotadas nessas obras não são simples: encerram diversas ideias, mas ligadas por um nexo comum. Na trajetória do escritório Brasil Arquitetura, cada situação de projeto é um caso diferente e merece estudo e reflexão à parte.

Síntese aqui não é necessariamente entendida como resumo. As acepções que aparentam ser mais coerentes com tais situações são: operação que consiste em reunir elementos diferentes em um todo coerente, concentração em si servindo de exemplo, e demonstração que parte do simples para o composto. Também é interessante para este estudo a origem da palavra: composição, mistura, coleção: complexo. Sintetizar ou concentrar, em geral, produz algo de tamanho inferior. Ser menor, resumido ou sintético, não significa ser secundário ou demandar menor trabalho. Sintetizar é atividade complexa. Síntese requer esforço, dedicação, empenho.

Devemos partir do geral para o particular – e não o contrário. O que é geral pode ser expresso de maneira mais simples e breve; mas é mais fácil escrever uma carta longa do que uma curta¹²²

122 Concurso de Brasília: Comentário do júri a respeito da proposta de Lucio Costa. In: BRAGA, Milton. O concurso de Brasília: sete projetos para uma capital. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 176

complexo

adj.s.m. 1 diz-se de ou conjunto, tomado como um todo mais ou menos coerente, cujos componentes funcionam entre si em numerosas relações de interdependência ou de subordinação, de apreensão muitas vezes difícil pelo intelecto, e que ger. apresentam diversos aspectos. • **s.m. 2** construção composta de numerosos elementos interligados ou que funcionam como um todo. (...) • **adj. 7** passível de ser encarado ou apreciado sob diversos ângulos • ETIM lat. *complexus, a, um* part.pas. de *complecti* ‘cercar, abarcar, compreender’ (...).

(HOUAISS, 2009. p. 505)

síntese

s.f. 1 método, processo ou operação que consiste em reunir elementos diferentes, concretos ou abstratos, e fundi-los num todo coerente **2** *p.met.* o todo assim formado **3** resumo dos tópicos principais ou da essência de algo; sumário <aquela frase foi a s. perfeita do que estávamos sentindo> **4** concentração em si, servindo de exemplo; epítome <para mim ela é a s. de todos os bons sentimentos> (...) **7** FIL. método cognitivo que, partindo da evidência imediata dos fragmentos de um objeto, alcança uma formulação teórica de sua totalidade, indo da constatação de elementos simples à explicação de combinações complexas (...) • ETIM lat. *synthēsis, is* ‘coleção, complexo etc.’, do gr. *súnthesis, eōs* ‘composição; justaposição; mistura etc.’ • SIN/VAR ver sinonímia de resumo • ANT ampliação, análise, separação

(HOUAISS, 2009. p. 1751)

Uma reconstrução pode significar um novo objeto baseado em outro antigo que estava total ou parcialmente arruinado. Contudo, o ato de reconstruir¹²³ podem instigar também um leque maior de interpretações: reorganizar, reformar, recompor e reconstituir. Nos casos expostos a seguir, as duas grandes operações urbanas objetivaram reorganizar as antigas áreas centrais das cidades, reformar antigas edificações e reconstituir um pretérito estado de civilidade e convivência. São elas: o Cais do Sertão Luiz Gonzaga e a Praça das Artes.

reconstrução

s.f. ato ou efeito de reconstruir
1 reedificação de prédio, parte urbana ou vila, aldeia, cidade, total ou parcialmente arruinados
2 *p.met.* aquilo que se reconstruiu ou reformou • ETIM *reconstruir* + -ção

(HOUAISS, 2009. p. 1625)

123. HOUAISS, 2009. p. 1751

5.1 Cais do Sertão Luiz Gonzaga



Fig. 236 Acesso ao museu

A encomenda de projeto era contar a história de Luiz Gonzaga em um novo museu no antigo porto do Recife. No entanto, tornou-se impossível não narrar também o Sertão Nordeste. Foi a partir da ideia de trazer o Sertão à beira-mar que nasceu o Cais do Sertão Luiz Gonzaga. Generosos vãos marcam a obra. No acesso ao galpão de exposições já aberto ao público, o visitante é recepcionado por um juazeiro que trespassa a imensa laje pigmentada de amarelo. A cor, predominante em todo o complexo, é referência às rochas do sertão. Cobogós brancos, que emulam a galhada do juazeiro, são recorrentes não só nas fachadas, mas no próprio logotipo do museu. Outro aspecto que marca a visita ao centro cultural é a fusão entre arquitetura e museografia. Essa ligação provém do intuito de trazer fluidez aos espaços para deixar a pessoa livre para escolher a qualquer momento a obra mais interessante, que goste e se identifique mais.

O conjunto do Cais do Sertão Luiz Gonzaga faz parte de uma grande operação urbana chamada "Projeto Recife-Olinda", que visa a qualificar a região entre as duas cidades, incluindo a recuperação de toda a área do bairro do Recife junto ao mar: lugar que um dia foi o mais importante porto do estado de Pernambuco. A atual capital pernambucana nasceu nesse local, conhecido no século XVI como "arrecife dos navios". O desenvolvimento da área está ligado à ocupação holandesa no século XVII. Desde então, o Porto do Recife gradativamente consolidou-se como lugar de maior importância da cidade. No decorrer dos séculos seguintes, o porto passou por diversas reformas e ampliações. A última grande alteração urbana, que atribuiu os aspectos gerais presentes ainda hoje, foi em 1920.

No final dos anos 1960, pela incapacidade de adaptação da estrutura existente às necessidades do transporte marítimo de cargas, o poder público optou pela construção do Porto de Suape, quarenta quilômetros ao sul. A partir daí, as atividades do porto recifense caíram consideravelmente, fato que resultou na degradação de diversas áreas do bairro e no abandono de muitos dos armazéns portuários.

A partir de 2007, o plano Recife-Olinda avançou e priorizou a recuperação dos armazéns antigos: houve uma espécie de loteamento das áreas, com a indicação das novas atividades, incluindo um museu para Luiz Gonzaga no armazém de número 10. Os primeiros armazéns reformados, contendo lojas, restaurantes, bares e um centro de artesanato, foram inaugurados no início de 2014.



Fig. 237 (acima) Área do porto atualmente.

Fig. 238 (acima) Mapa de abrangência da operação Recife-Olinda.

Fig. 239 (acima) Interior de um dos armazéns em meados do século XX.

Fig. 240 (esquerda): Alguns armazéns já recuperados e em funcionamento.

O extenso programa do Cais do Sertão Luiz Gonzaga foi dividido em dois blocos. Uma nova edificação, longilínea como a sequência de galpões à beira-mar, foi destinada a exposições temporárias, salas de aula, restaurante, terraço-mirante, auditório para *shows*, teatro e cinema, biblioteca e sala de conferências. Trata-se de um bloco de concreto de tom amarelado, de dois pavimentos, apoiado nas duas extremidades. O grande vão sob o novo edifício cria uma praça coberta que proporciona abrigo do intenso sol nordestino. Uma malha de cobogós faz a proteção das duas maiores fachadas. A parte mais importante do programa, o museu, foi localizada no armazém antigo do cais do porto.

O armazém de número 10, destinado a contar a história de Luiz Gonzaga, deu origem ao partido. Inicialmente ele seria reformado para abrigar a exposição permanente do museu e serviria como um dos apoios do novo prédio. Durante a obra, entretanto, foram identificados problemas estruturais que comprometiam irremediavelmente a integridade do galpão. Sendo assim, a solução adotada foi a demolição e a reconstrução. O novo edifício, de projeção horizontal e seção idênticas ao anterior, não tentou imitar o antigo: reproduziu sua volumetria, remetendo-se à construção que não existe mais.

Com a impossibilidade de utilizar o antigo galpão, surgiram novas oportunidades de projeto. A edificação reconstruída ganhou sistema estrutural coerente com os usos do museu. Uma nova malha de pilares possibilitou suportar os volumes onde se encontram as salas de gravação de áudio do mezanino e as salas no térreo onde se pode assistir a filmes sobre o sertão. Além disso, todo o conjunto foi reposicionado visando a liberar a frente da torre Malakoff – observatório astronômico e marítimo do século XIX – que por sua vez, tem ligação com a praça do Arsenal.

E assim foi: giramos o projeto em 180 graus, criando a possibilidade de ligar vários espaços de uso público, como a praça do Arsenal, o entorno da torre Malakoff e o vão livre do Cais do Sertão, com a beira-mar.¹²⁴

124 . FERRAZ, Marcelo. Sertão à beira-mar. Bamboó, São Paulo, n.38, p. 84-85, ago.2014

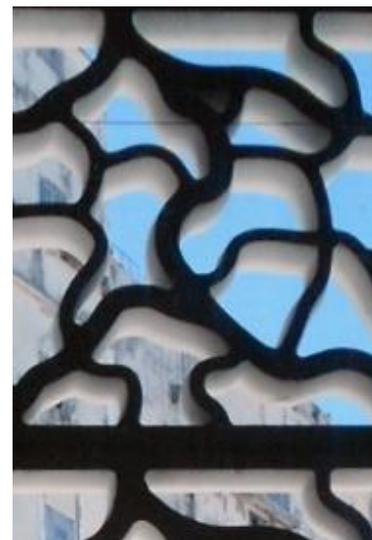


Fig. 241 Detalhe do cobogó, símbolo do museu.



Fig. 242 Exposições, térreo.



Fig. 243 Vão da praça coberta, em construção.



Fig. 244 O novo edifício em obras, visto a partir da Torre Malakoff.

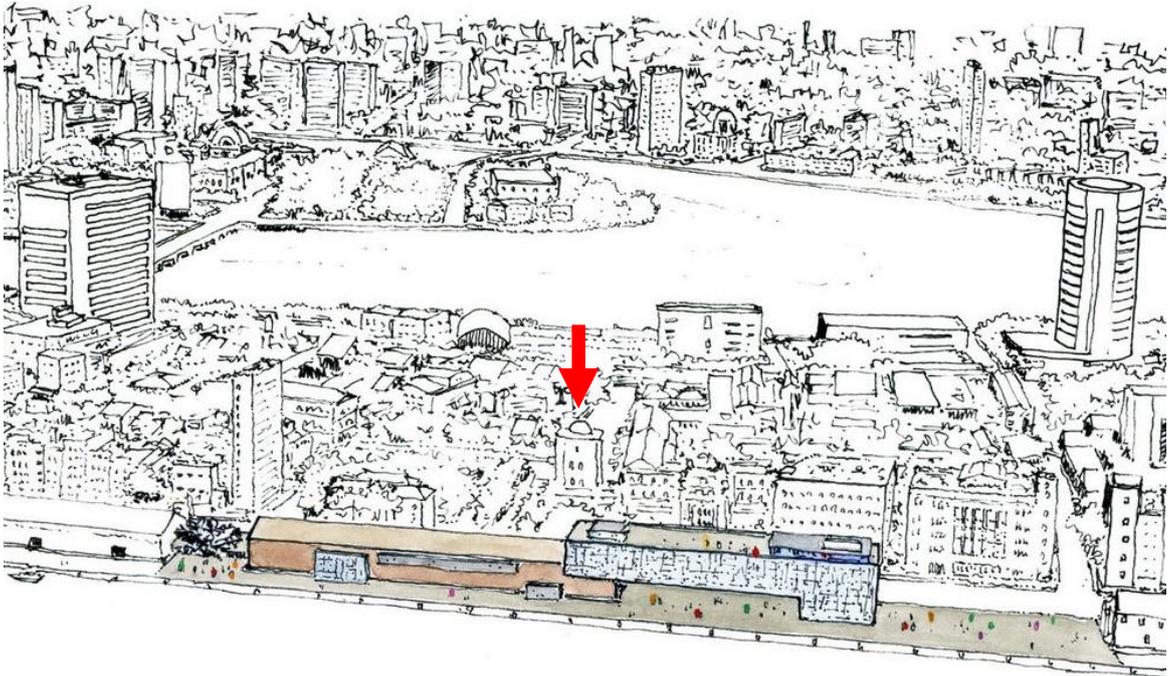


Fig. 245 (acima) Desenho dos arquitetos para o projeto. Nessa etapa a seqüência, da esquerda para a direita, era: acesso ao museu (juazeiro) -> museu (armazém 10) -> edificação nova (apoiada sobre o armazém) -> praça isolada. Em destaque: torre Malakoff.



Fig. 246 (acima) Imagem do projeto conforme está sendo executado. Com a inversão, ou giro, o resultado foi, na seqüência, da esquerda para a direita: edificação nova (apoiada sobre o novo armazém) -> museu (novo armazém) -> acesso ao museu (juazeiro). Destaque para a torre Malakoff, e espaço resultante da conexão entre áreas públicas.

Esta operação não usual em relação a um bem histórico gerou opiniões diversas. As críticas mais salientes apontaram que a destruição de um edifício existente para construir um novo que compõe um conjunto de valor ambiental deve ser rejeitada em favor da conservação do patrimônio histórico.

Autorizada pelo IPHAN, a demolição deste testemunho da arquitetura portuária do Recife é um dos mais recentes crimes contra o patrimônio industrial brasileiro.¹²⁵

A área do bairro do Recife onde se localizam os armazéns do porto pertencem ao Setor de intervenção Controlada do Município. Portanto, todos os projetos para o local passam por aprovação especial dos órgãos patrimoniais. Contudo, a desaprovação do projeto também passa por outros aspectos:

A garantia da autenticidade e legibilidade de tecidos consolidados da cidade pressupõe uma ação projetual onde a criatividade tem papel fundamental desde que aliada a uma atitude de respeito ao documento histórico. Este com certeza não é o caso do Cais do Sertão Luiz Gonzaga. (...) O projeto do Cais do Sertão Luiz Gonzaga é uma iniciativa destrutiva camuflada em ação cultural¹²⁶

A resposta dos autores da obra para a polêmica questão baseia-se principalmente na futura apropriação das edificações e das áreas públicas – criadas pelo projeto alterado – pela população de Recife. Também citam a viabilidade técnica e econômica como justificativa:

Em consonância com a proposta urbanística do estado e do município de manter os antigos galpões do porto dando-lhes novas funções, começamos a desenvolver nosso projeto com o aproveitamento de um deles (2.500m²) e criando um novo edifício (5.000m²), conectado ao galpão e reformando a estrutura longilínea de construções do porto, para abrigar todo o programa do museu. (...) foi constatado que as estruturas estavam comprometidas e que seria mais fácil e viável sua demolição e reconstrução do que uma delicada e cara operação de salvamento.¹²⁷

125. BRENDLE, Maria de Betânia Uchôa Cavalcanti; VIEIRA, Natália Miranda. Cais do Sertão Luiz Gonzaga no Porto Novo do Recife. Destruição travestida em ação de conservação. *Arquitextos*, São Paulo, ano 13, n. 150.03, Vitruvius, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.150/4460>> Acesso em 15 fev 2015

126. Idem.

127. FERRAZ, Marcelo. Sertão à beira-mar. *Bamboo*, São Paulo, n.38, p. 84-85, ago.2014



Fig. 247 Armazém 10 antes da reconstrução.



Fig. 248 Obras de reforma em pavilhões vizinhos.



Fig. 249 Sequência de armazéns, de cima para baixo, do 9 ao 14. Destaque para a área ocupada pelo Cais do Sertão.

Apesar das críticas, a obra vem sendo executada a partir da alteração de projeto oportunizada pela demolição do galpão. Em abril de 2014, o primeiro módulo foi inaugurado: o armazém reconstruído na nova posição e abrigando o acervo do museu do Cais do Sertão. No interior da reconstrução é possível notar a museografia por toda a parte, vinculada à arquitetura. A proposta expositiva alia alta tecnologia – projeções, holografia, instalações de luz e som – com elementos da cultura *low-tech* sertaneja: paredes de pau-a-pique e objetos rudimentares. A presença de um rio São Francisco – rasgo serpenteante no piso de concreto – lembra o Sesc Pompéia. O armazém é dividido em dois pavimentos que apresentam uma grande diversidade de atrações que remetem à história de Luiz Gonzaga e do povo sertanejo. Por fora do galpão pintado de branco foram inseridos apêndices em concreto amarelo. Elementos para o escoamento de águas das chuvas e um bloco comprido que abriga as salas de áudio: estúdios onde é possível ter acesso ao acervo do “rei do baião” e realizar gravações e edições. O edifício das exposições temporárias é também apêndice do galpão. A posição das duas edificações e suas materialidades evidenciam essa relação, apesar da diferença de escala confundir a associação entre objeto principal e apêndice. A laje que emoldura o juazeiro também conecta o armazém reconstruído ao galpão vizinho e serve de cobertura para o trajeto entre os dois. Esse procedimento caracteriza a relação de anexo: uma ligação entre partes através de um elemento de transição e circulação. Neste caso parece ser também uma tentativa de conferir unidade ao conjunto, além de marcar o acesso ao museu. Cabe lembrar que o Cais do Sertão não está completo: a construção da edificação maior segue em curso e sem data prevista para sua inauguração¹²⁸. Mesmo assim, o lugar é um dos museus mais visitados do nordeste brasileiro¹²⁹.



Figs 250 a 254: (acima) Cais do Sertão atualmente

Fig. 255 (abaixo): Apêndices conectados ao galpão reconstruído



128. Diário de Pernambuco. “Cais do Sertão não vai fechar, diz Governo do Estado” 15/07/2015 16:46. Disponível em <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/07/15/inter nas_viver,586848/cais-do-sertao-nao-vai-fechar-diz-governo-do-estado.shtml> Acesso em 31 out 2015.

129 Ministério da Cultura. “Museu Cais do Sertão completa um ano em abril”. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xIR9iTn/content/museu-cais-do-sertao-completa-um-ano-em-abril/10883> Acesso em 31 out 2015.

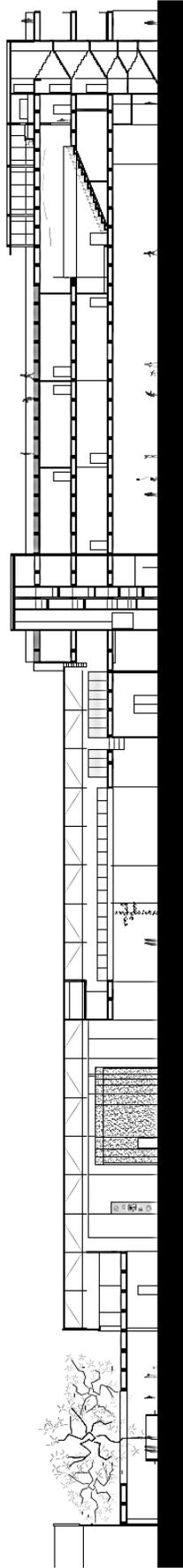


Fig. 256 Corte longitudinal

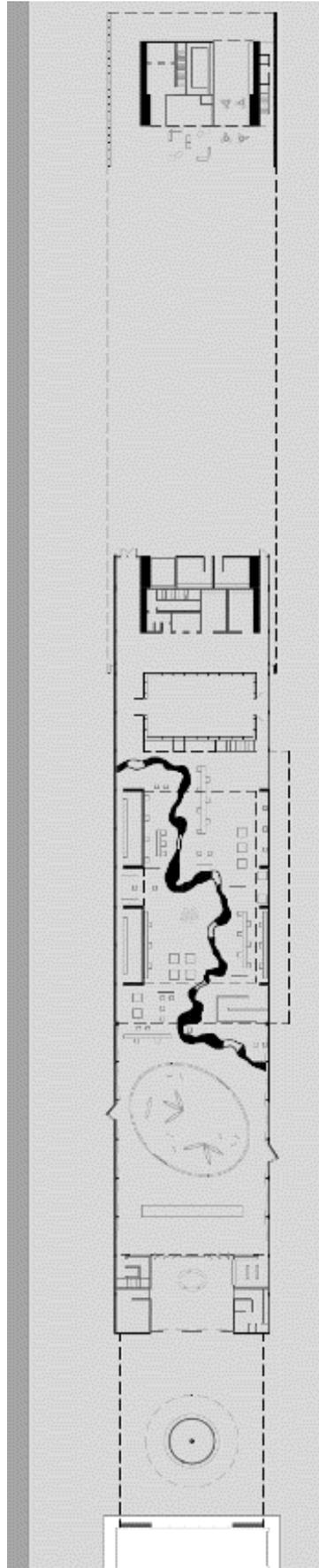


Fig. 257 Planta Baixa do pavimento térreo

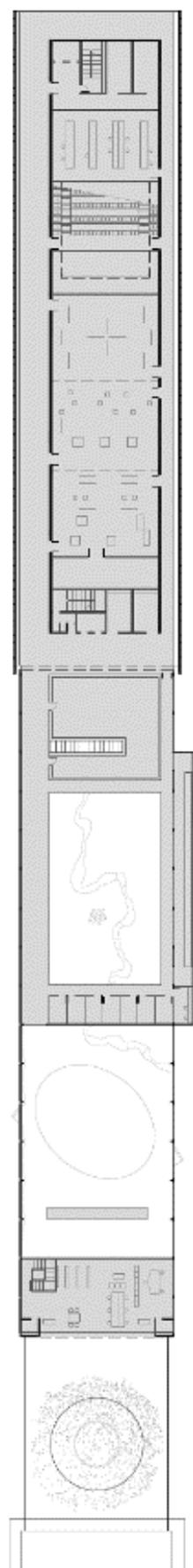


Fig. 258 Planta Baixa do 2º pavimento

Embora existam opiniões contrárias a respeito das manobras que alteraram o projeto inicial, o conjunto cultural do Cais do Sertão já modifica positivamente o cenário do centro antigo do Recife, recriando e recordando a cultura do sertão à beira-mar. É um caso único que, devido às circunstâncias de obra, possibilitou a alteração e o melhoramento do projeto. O acerto do Cais do Sertão é possível de ser verificado também pela comparação com as reformas das edificações vizinhas. A remodelação dos demais armazéns do Cais, que alteraram significativamente as características originais das edificações, transformou os demais galpões em uma espécie de *shopping center* a céu aberto que abriga diversas lojas, restaurantes e bares de acesso exclusivo para o consumo. Operações que tendem a promover a elitização de um espaço público por excelência. O Cais do Sertão, logo ao lado, fruto da operação que alguns classificam de falsificação do armazém 10, e mesmo ainda não funcionando em sua plenitude, promove diversas atividades culturais e o acesso à história do povo sertanejo, além de criar espaços públicos abertos, de acesso franco e generoso.

O meio onde foi inserido o Cais do Sertão Luiz Gonzaga é patrimônio histórico reconhecido e não perdeu esse caráter. Com a finalização da obra, a tendência é de que essa característica seja ainda mais evidenciada, através da utilização dos novos espaços públicos interligados.

Neste caso, a invenção que valoriza o patrimônio curiosamente passa por uma destruição, para, por fim, criar um novo conjunto edificado de incontestável relevância valor para o Recife e seu povo.



Figs 259 a 262 (acima): Eventos no Cais do Sertão.

Fig. 263 (abaixo): Simulação do resultado final do projeto



5.2 Praça das Artes



Fig. 264 Praça das Artes e a cidade.

O Teatro Municipal de São Paulo há tempos registrava a carência de espaços para o funcionamento das muitas atividades que realiza. As soluções para atender tais necessidades esbarravam na impossibilidade de construir anexos ou edificações de apoio próximas a casa de espetáculos, que se situa em região densamente ocupada, no centro da capital paulista. A Praça das Artes decorre deste impasse. Um miolo de quarteirão localizado próximo ao teatro e algumas edificações desocupadas na mesma quadra formavam a área disponível para acomodar as diversas atividades do programa.

Inúmeras transformações históricas contribuíram para a formação desta região do centro de São Paulo – entre os viadutos do Chá e Santa Ifigênia – onde se encontra o Teatro Municipal de São Paulo e a Praça das Artes. No século XIX a área era um descampado: resultado do esgotamento de uma zona rural de plantação de chá. Com a expansão das áreas do centro antigo da cidade, passou a receber residências de menor porte e atividades da vida noturna. Até as primeiras décadas do século XX, a zona, que hoje é o parque do Vale do Anhangabaú, foi um importante centro de atividades de lazer, com teatros, circos e casas de baile.

Na década de 1910 a região foi transformada em um grande *boulevard*, projetado pelo arquiteto francês Joseph-Antoine Bouvard. O decênio seguinte marcou o início de uma sequência de demolições de diversos edifícios para alargar o traçado viário e facilitar a circulação de veículos. A transformação atingiu seu ápice em meados de 1940, quando o Vale do Anhangabaú chegou a ser uma grande avenida. A partir de então, a área passou a apresentar muitos problemas de alagamentos e congestionamentos, o que acarretou a degradação e o abandono progressivo do local. A partir da década de 1960 o esvaziamento do centro de São Paulo tornou-se irreversível, o que desencadeou diversos planos da prefeitura para a recuperação do vale do Anhangabaú. Entre 1981 e 1991 foi realizada outra grande reforma: a transformação da área em um grande espaço público que interliga outras praças da região. Tal procedimento solucionou parcialmente a questão do trânsito, mas não reverteu a condição de abandono do centro paulistano.

Quase vinte anos depois, houve uma nova série de iniciativas da prefeitura para reocupar a região central de São Paulo. As ações passavam por recuperar a função econômica e diversificar as atividades locais. Também tinham o intuito de reorganizar áreas ocupadas pelo poder público, como é o caso dos grupos artísticos ligados ao Teatro Municipal, que ocupavam espaços precários em pontos espalhados pelo centro da cidade.

Desse conjunto de medidas e necessidades nasceu o projeto da Praça das Artes, ação que pretende impulsionar a revitalização do centro histórico de São Paulo.

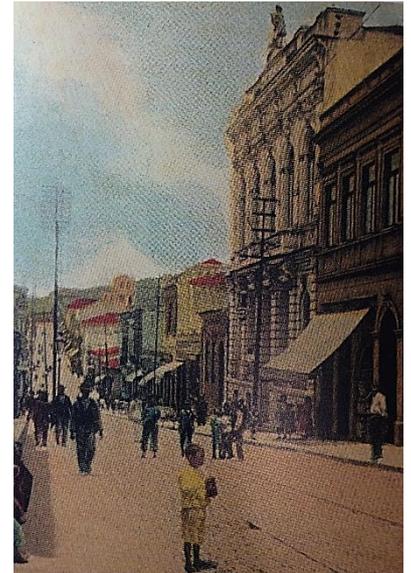


Fig. 265 (acima): Avenida São João na década de 1900. O segundo edifício da direita para a esquerda é o Hotel Joachim's, que futuramente abrigaria o Conservatório Dramático e Musical

Figs. 266 a 268 (abaixo): Vale do Anhangabaú nas décadas de 1910, 1960 e 2010.



A Praça das Artes é um complexo de edificações, inaugurado em dezembro de 2012, que abriga as sedes da Fundação Theatro Municipal e de seus corpos artísticos: Orquestra Sinfônica Municipal, Orquestra Experimental de Repertório, Coral Lírico, Coral Paulistano, Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo e Balé da Cidade de São Paulo. Também acomoda a sede das escolas de música e de dança ligadas ao Teatro Municipal, além de possuir salas de exposições, centro de pesquisa e documentação e uma variada programação cultural.

O espaço escolhido para o projeto foi um terreno em forma de "T", formado pela união de vários lotes. Partindo do centro do quarteirão, o complexo estende-se em três sentidos: Rua Conselheiro Crispiniano (rua lateral do Theatro Municipal), Avenida São João (em trecho de acesso exclusivo para pedestres) e Vale do Anhangabaú (trecho da obra ainda não concluído). A natureza do lugar e a disposição dos arquitetos¹³⁰ proporcionou a inclusão de funções de caráter público, convivência e vida urbana. A área é preenchida por um conjunto de edifícios em concreto pigmentado, de 28.500 metros quadrados, que conecta as diferentes áreas do centro de São Paulo e contém duas preexistências preservadas: o Conservatório Dramático e Musical e a fachada do antigo Cine Cairo. O intrincado programa manifesta-se na complexidade do projeto. O edifício dos corpos artísticos situa-se junto ao Vale do Anhangabaú e tem acesso pela fachada restaurada do Cine Cairo. Ao seu lado foi projetada uma praça arborizada com uma grande escadaria que faz a ligação com uma área coberta no nível da avenida São João. Esse ponto é o centro da obra e é protegido por um imenso vão formado pela suspensão das escolas de dança e música. Seguindo na mesma direção, alcança-se a rua Conselheiro Crispiniano em um trajeto acompanhado pela sequência das salas de aula das escolas. Virando à direita, a partir do centro do conjunto, o vão prossegue até a calçada e dá acesso às edificações, incluindo o Conservatório, edificação tombada que foi transformada em espaço para exposições e auditório.

130. Neste projeto, Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz dividem a autoria com Marcos Cartum, arquiteto da Secretaria da Cultura do município de São Paulo.



Fig. 269 Acesso pela avenida São João



Fig. 270 Acesso pela rua Conselheiro Crispiniano



Fig. 271 Sala de Ensaios



Fig. 272 Interior do Conservatório



Fig. 273 Vista do Conjunto a partir do Vale do Anhangabaú

No que tange à intervenção no patrimônio histórico, o projeto da Praça das Artes apresenta diferentes operações e pode ser interpretado como uma síntese dos procedimentos utilizados até então pelo Brasil Arquitetura. O prédio do antigo Conservatório Dramático Musical da avenida São João, tombado como patrimônio histórico, encontrava-se abandonado em uma região marcada pela degradação. O projeto da Praça das Artes promoveu a reabilitação da sala de recitais que há muito tempo estava sem uso. Para adaptá-la aos novos tempos e exigências, a edificação nova incorporou esta preexistência conectando-se a ela pelos fundos do lote, o que proporcionou a ampliação do palco e das circulações. Essa não foi a primeira reforma da edificação. Em 1896, ela foi construída por encomenda de Friedrich Joachim, um negociante de pianos. O primeiro pavimento servia para a venda dos instrumentos e o andar de cima abrigava um auditório, que também oportunizava exposições esporádicas. Friedrich resolveu ampliar a loja de pianos e transformá-la em um hotel, que foi inaugurado em 1899. Dois anos mais tarde o proprietário vendeu o imóvel, que passou a se chamar “Hotel Panorama” (devido ao terraço que possuía e que era o ponto mais alto do centro novo da cidade¹³¹), até o final da década de 1900, quando foi transformado em Conservatório Dramático e Musical, instituição cultural de grande importância para a história da capital paulista.

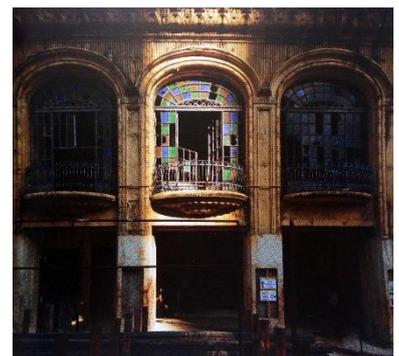
Na reforma contemporânea, os arquitetos pretendiam usar tons de branco em toda a edificação, de forma a ressaltar sua presença em meio à heterogeneidade do centro de São Paulo e aos tons ocre e avermelhados do concreto dos novos edifícios da Praça das Artes. Entretanto, durante a obra, a Secretaria da Cultura, órgão que contratou o projeto, indicou que a edificação deveria ser pintada nas cores da época do seu apogeu: vários tons de bege. Devido ao conflito, foi necessária muita argumentação dos autores durante a obra até o convencimento do secretário de que a decisão mais coerente seria a pintura em branco, que diminuiria a importância do aspecto decorativo e destacaria o Conservatório. A fachada do antigo Cine Cairo, de

131. NOSEK, Victor (org.). Praça das Artes. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 14



Figs 274, 75 e 276 (acima): Salão do Conservatório em 1900, 1909 e 2011.

Figs 277 e 278 (abaixo): Fachada do Cine Cairo: logo antes da reforma de 2012 e na inauguração, em 1952.



frente para o Vale do Anhagabaú, também foi restaurada, embora não se tratasse de patrimônio histórico tombado. Foi mais uma oportunidade de projeto que o local forneceu aos arquitetos. O resquício da edificação, que já havia sido quadra esportiva, casa de apostas, posto de coleta de doações, casa de baile e cinema pornográfico, teve seus elementos recuperados, recebeu também pintura branca e foi utilizado como marcação de acesso ao edifício dos Corpos Artísticos.

O lugar do projeto inspirou a criação das partes da Praça das Artes – as novas edificações, a utilização das preexistências e uma grande praça pública – mas também propiciou inúmeros desafios. Durante o projeto houve diversas desapropriações dos imóveis que circundavam o miolo da quadra. Assim, o conjunto foi recebendo os acréscimos durante o processo criativo, o que fez o programa e a volumetria crescerem no decorrer da etapa de projeto. O complexo foi surgindo aos poucos, sempre mantendo o térreo livre, seguindo a ideia da praça. Essas surpresas, que incluíram um novo sistema de reforço estrutural para alguns prédios lindeiros, geraram um significativo aumento no orçamento da obra, que, por impossibilidade de liberação de mais verba, teve que ser concluída apenas parcialmente. A praça contígua ao Vale do Anhagabaú, o restaurante, a discoteca e a segunda etapa das escolas de dança e música não foram edificadas e o prédio dos Corpos Artísticos ainda aguarda a conclusão de seus ambientes internos. Apesar de inconclusa, a obra é vencedora de prêmios de arquitetura ¹³² e desempenha papel estratégico na requalificação da área central da cidade. O complexo programa é focado nas atividades culturais e educacionais da prefeitura paulistana, mas isso não significa que seja comprometido apenas com os usuários dessas atividades. A Praça das Artes é evidentemente marcada por funções de caráter público, convivência e vida urbana, tanto nas edificações novas quanto nas antigas, e principalmente em seus amplos espaços abertos.

132. A Praça das Artes recebeu o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte de Melhor Obra de Arquitetura de 2012, o prêmio de Edifício do Ano de 2013 pelo *Icon Awards*, realizado pela *Icon Magazine*, e foi finalista dos 'Projetos Impressionantes das Américas', da *Mies Crown Hall Americas* 2014.



Fig. 279 A obra em andamento, vista a partir do Anhagabaú. Nota-se um prédio que seria desapropriado e demolido ainda presente.



Fig. 280 Imagem a partir do mesmo ponto, com a fachada reformada e o prédio demolido

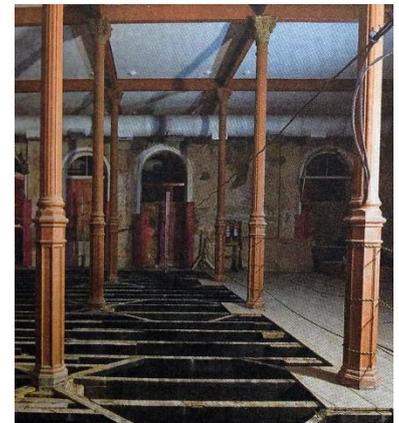


Fig. 281 Reforma do Conservatório

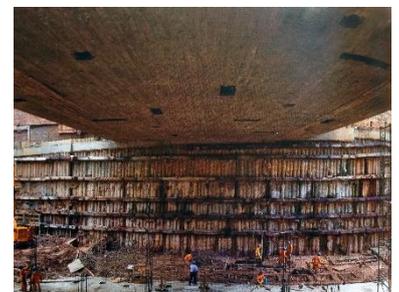


Fig. 282 Estaqueamento e nova contenção para o prédio vizinho.

Vale do Anhangabaú

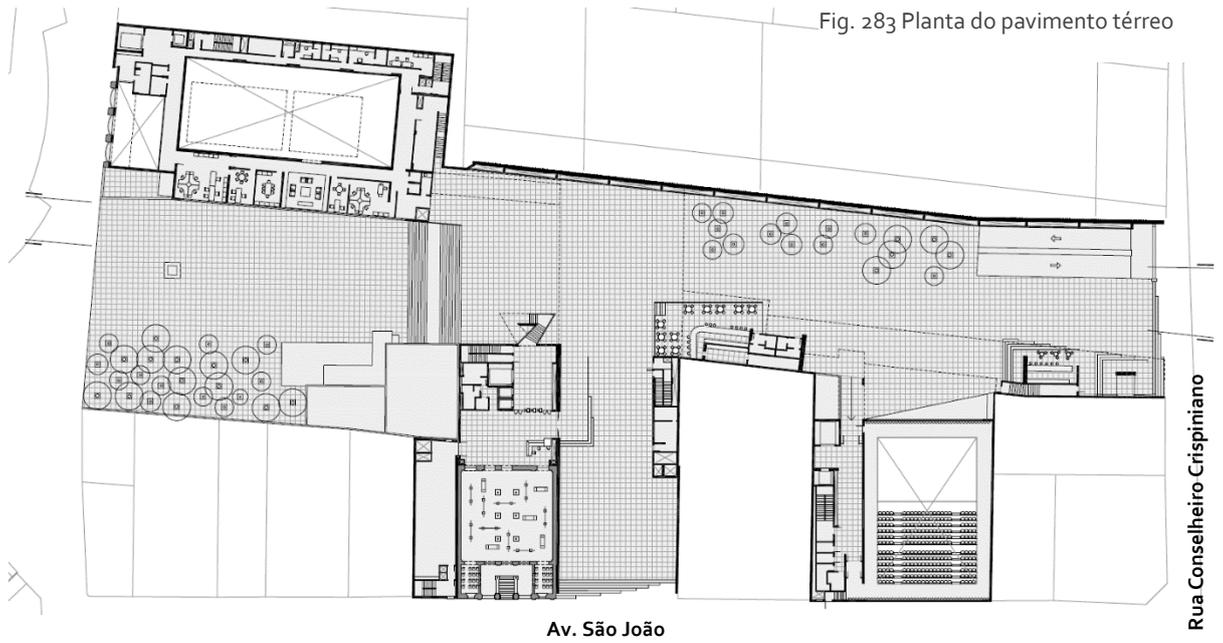


Fig. 283 Planta do pavimento térreo

Av. São João

Rua Conselheiro Crispiniano

Vale do Anhangabaú

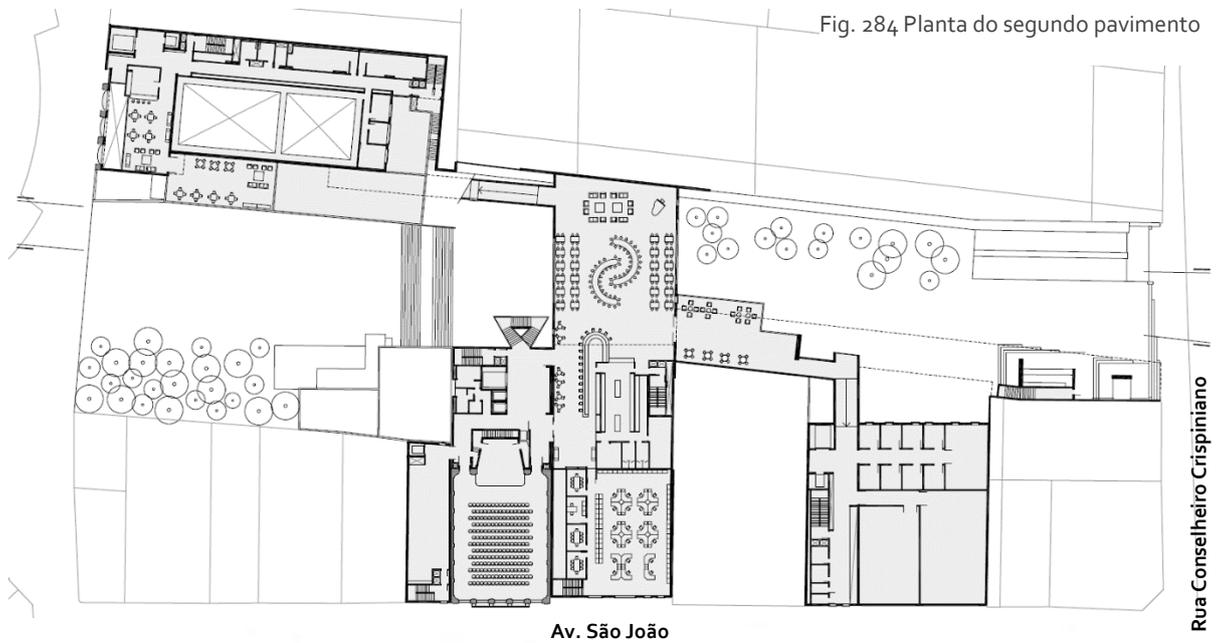


Fig. 284 Planta do segundo pavimento

Av. São João

Rua Conselheiro Crispiniano



Fig. 285 Aquarela do projeto

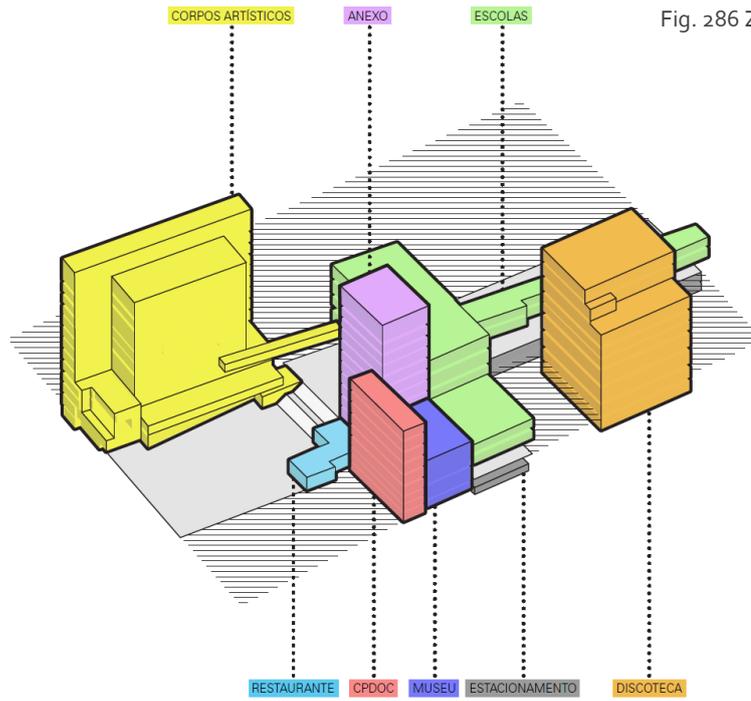


Fig. 286 Zoneamento das edificações

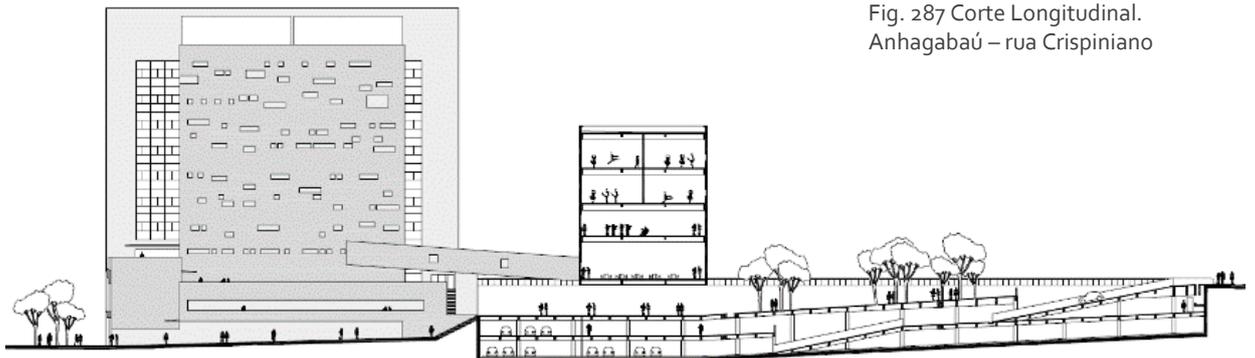


Fig. 287 Corte Longitudinal.
Anhagabaú – rua Crispiniano

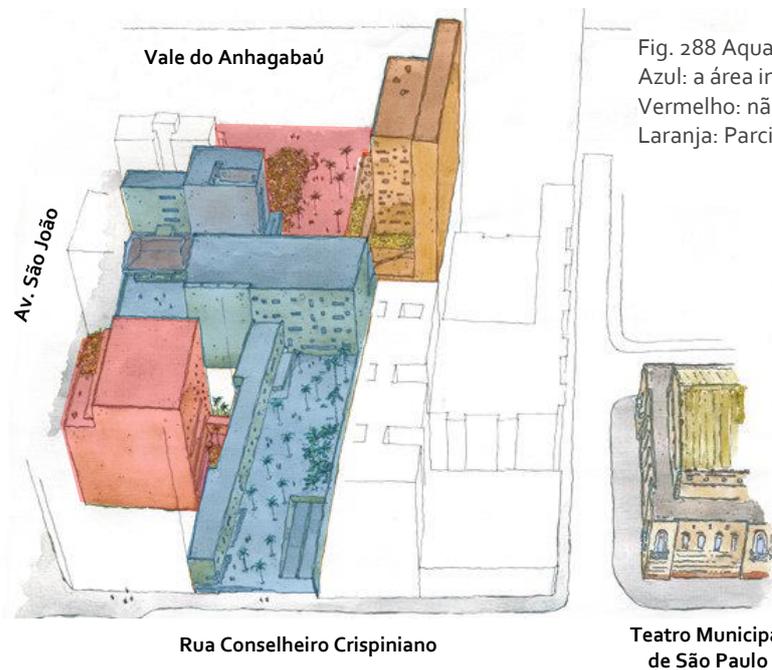


Fig. 288 Aquarela do projeto:
Azul: a área inaugurada e em atividade.
Vermelho: não construído
Laranja: Parcialmente concluído, sem uso.

Neste caso é possível identificar anexos conectados por elementos de transição que servem de circulação. Ao todo, são três agrupamentos de volumes, dispostos nos lotes disponíveis e interligados por elementos horizontais. O elemento que serve de conexão entre os Corpos Artísticos e as escolas serve apenas de circulação. Já o “braço” que se desenvolve do miolo da quadra à rua Crispiniano servirá de conexão entre ambientes das escolas, além de, ele próprio, já abrigar salas de aula. A relação que caracteriza apêndices existe em maior número. São diversos volumes justapostos que formam os três agrupamentos principais.

É interessante notar que neste caso, a relação entre objeto principal e acessório é dissolvida. É possível identificar que as preexistências servem de apêndices ao conjunto de edificações contemporâneas, invertendo a lógica geralmente presente em teatros e museus.

A reconstrução pode ser identificada no Cine Cairo, onde somente a fachada foi mantida e um novo volume junto a ela foi edificado. Outras edificações também foram demolidas (e, na sequência da obra, outras serão) para dar lugar à Praça das Artes. Entretanto, o ato de reconstruir pode ser entendido de maneira mais abrangente: essencialmente, este projeto trata de reconstituir uma parcela da cidade que estava abandonada.

Por fim, a diversidade de procedimentos reunidos e de interpretações possíveis evidenciam a síntese de ações e de significados presentes neste exemplar.



Fig. 289: Espaço aberto: ligação entre praça coberta (vão abaixo do bloco das escolas) e rua Conselheiro Crispiniano.



Fig. 290: Edifício dos Corpos Artísticos (não inaugurado) visto a partir do bloco das escolas.



Fig. 291: Escada de acesso ao Hall do Conservatório



Fig. 292 (acima): Praça coberta: acesso ao complexo e ligação entre passeios públicos

Fig. 293 (esquerda): Vista a partir da avenida São João

Preservar a vida dos corpos e das cidades é garantir sua vitalidade. Numa sociedade tão mecanicista como a nossa, falar de vida é quase uma tentativa vã: quase não conseguimos mais integrar os cacos estilhaçados das muitas disciplinas e das partes em que dividimos o corpo ou a cidade.¹³³

O projeto da Praça das Artes preenche de atividades um local outrora degradado e inutilizado de São Paulo. A obra contribuiu para o restabelecimento da vida na cidade, das atividades que promovem civilidade, urbanidade, cortesia, convívio. A Praça é também um manifesto. Na opinião dos autores, os planos diretores nunca partem das riquezas da cidade, não se apoiam no patrimônio construído e esquecem-se das potencialidades que a urbe oferece.

Tomando as zonas centrais como patrimônios – históricos ou não, mas sempre patrimônios -, vale dizer que estas, infelizmente, nunca estiveram, e continuam não estando, na agenda ou no mapa de decisão urbanística.¹³⁴

Não é em vão que um conjunto cultural de apoio a um teatro ganhou nome de praça. É clara a inconformidade dos arquitetos com a situação encontrada. A degradação do ambiente construído e o afastamento da população em relação ao centro de São Paulo, proporcionada pela falta de espaços públicos de lazer, são combatidos com a transformação de um importante quarteirão em espaço multiuso. A Praça das Artes é prova de que não é necessário arrasar com a cidade antiga para construir uma nova. É possível partir do estudo e interpretação das condições para transformar e criar o ambiente contemporâneo. Colocar o patrimônio em uma posição de destaque não deve significar inutilizá-lo. No exemplo deste complexo fica claro que o valor patrimonial também passa pela utilidade do objeto arquitetônico.



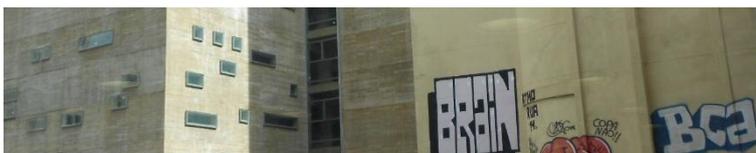
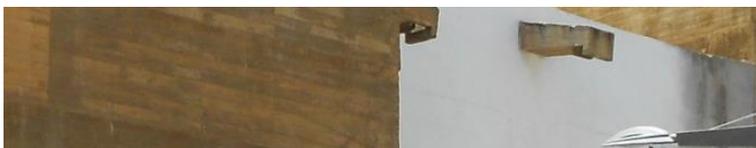
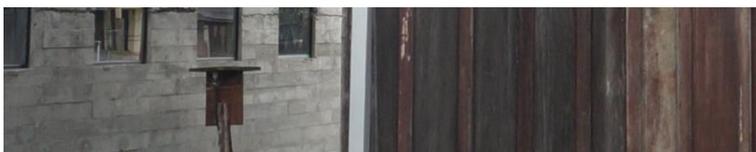
Figs. 294 a 298: Eventos nos diversos ambientes da Praça das Artes.

133. ZEIN, Ruth Verde. Cidades: A máquina do tempo. In: O Lugar da Crítica: ensaios oportunos de arquitetura. Porto Alegre: Ritter dos Reis, 2001. p 96

134. FERRAZ, Marcelo. Sonhos não envelhecem. In: Monolito | n 18 Anuário 2013. São Paulo p 62 dez13/ jan 14

6 O Patrimônio Inventado

A pesquisa da presente dissertação procurou estudar os casos selecionados à luz da ideia de invenção do patrimônio. Para tanto, foram analisadas as seis obras das quais cinco foram visitadas. Também foram examinados, de maneira mais sintética, os exemplos citados nos capítulos 1 e 2, com especial atenção para o Sesc Pompéia, de Lina Bo Bardi.



Figs. 299 a 304:
Teatro Polytheama,
Teatro Engenho Central,
Palacete das Artes Rodin Bahia,
Museu do Pão,
Cais do Sertão Luiz Gonzaga,
Praça das Artes.



Fig. 305 Sesc Pompéia.

[A Invenção do] Patrimônio Inventado

Retomando a lógica do primeiro capítulo desta dissertação: Reunir os significados de invenção e patrimônio pode soar contraditório. De acordo com o dicionário, o valor de um bem de herança não deveria ser artificialmente elaborado, idealizado, concebido, ou seja: inventado. Entretanto, aqui invenção não se trata de fraude, engodo ou fingimento. Promover invenção também denota elaboração mental, insistência em se tomar uma resolução ou encontrar algo que se procura¹³⁵.

Logo, a invenção do patrimônio ou o patrimônio inventado não são termos pejorativos. Voltando ao artigo que ensejou o argumento desenvolvido neste trabalho:

Trata-se das operações de projeto que, através da complementação ou modificação de pré-existência edificada, acabam por convertê-la em patrimônio. Ou seja, novas arquiteturas que, associadas a edifícios mais antigos, aparentemente sem maior valor, transformam-no – e a si próprias – em construção digna de interesse, proteção e conservação, casos em que o tempo passa a ser coadjuvante.¹³⁶

Portanto, o patrimônio inventado – resultado das operações de projeto que caracterizam a ideia de invenção do patrimônio – é obra de reconhecido valor que une dois ou mais períodos históricos através de adições, alterações, subtrações, substituições: ou seja: por meio de reformas.

Verifica-se que, no decorrer da história da arquitetura, é muito recorrente o ato de reformar, de modificar uma preexistência para fins de aprimoramento e obtenção de melhores resultados ¹³⁷. Segundo Comas (2011, p. 56), muito provavelmente, a reforma é o modo construtivo padrão do Ocidente ao longo da história.

Nota-se que construir sobre o construído é uma questão de necessidade pelo menos desde a Idade Média, quando, devido

135. Conforme acepções do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2009). Os termos mais significativos para o presente trabalho foram transcritos à margem direita das páginas, junto a trechos relacionados.

136. PELLEGRINI e COMAS, 2011. op. cit., p. 3.

137. HOUAISS, op. cit., p. 1632

à emergência do momento, transformava-se um anfiteatro em vilarejo ou utilizavam-se as fortificações de um palácio para abrigar uma povoação. Também percebe-se que o estado original de determinado objeto não é garantia de maior qualidade: muitos templos cristãos provam que alterações e acréscimos podem valorizar arquiteturas. Esses tipos de procedimento podem atribuir novidades, valores do tempo corrente que seriam, obviamente, impossíveis em tempos passados. A história de uma edificação é construída através da sobreposição das épocas de sua existência, incluindo as alterações decorrentes das circunstâncias do momento. A preocupação com a manutenção e a interpretação do existente também é muito antiga. Tal evidência apresenta-se em obras de Leon Battista Alberti, nas quais a lógica compositiva da preexistência era respeitada. As fachadas projetadas pelo famoso arquiteto podem ser interpretadas como apêndices das preexistências medievais. Ainda lembrando do Renascimento, nota-se que esta época trouxe a novidade do projeto, ou seja, do planejamento de obra, incluindo as intervenções. A partir daí verifica-se uma maior reflexão e cuidado com o assunto, uma sofisticação na maneira de pensar os procedimentos projetuais. Apesar dessas considerações e reflexões, a reforma seguiu como ação recorrente e predominante. Aliás, em relação à qualidade, a reforma que adiciona partes não difere tanto assim da operação que subtrai elementos. A retirada dos campanários do Pantheon de Roma, projetados por Bernini, significaram um melhoramento à preexistência, assim como acréscimos procedidos na maioria dos exemplos citados neste trabalho resultaram em obras de reconhecido valor patrimonial.

Saint Pierre de Firminy é um caso notável de completamento póstumo. Não muito diferente do Polytheama de Jundiáí, onde discípulos completaram a obra da mestre considerando as devidas alterações solicitadas pelos novos tempos. Ambos os exemplos, guardando as devidas proporções, são reconhecidos hoje – após as intervenções – como objetos de valor histórico e cultural: arquiteturas de excelência.

(...) todos os sistemas de pensamento, todas as construções ideológicas, necessitam de uma crítica constante e responsável, e só será possível realizar esse

processo de revisão se assumirmos a existência de um padrão mais alto e mais universal em relação ao qual possamos avaliar o sistema existente. A história nos fornece tanto as ideias a serem criticadas quanto o material com o qual forjamos essa crítica. Hoje, o que devemos almejar é uma arquitetura que seja ao mesmo tempo consciente de sua história e permanentemente crítica em relação às seduções da história.¹³⁸

Tantos exemplos levam a crer que controvérsias em relação a alterações de bens históricos são questões relacionadas à época vigente. Os últimos dois séculos apresentaram a novidade da maior preocupação em relação ao gerenciamento e conservação das arquiteturas do passado, fato que contribuiu para o surgimento das primeiras teorias patrimoniais.

Ainda que, desde os tempos de Ruskin e Viollet-le-Duc, os radicalismos tenham se abrandado, não foram até hoje encontradas verdades irrefutáveis sobre os caminhos mais adequados a serem tomados quanto à preservação do patrimônio construído (...).¹³⁹

John Ruskin foi um autor do século XIX que apresentou uma posição preservacionista quase inflexível. Não obstante, seus pioneiros preceitos foram muito influentes e repercutem ainda hoje. Cesare Brandi, um século depois, expôs uma teoria mais generosa, que considerava o estudo das condições e do contexto do objeto a ser restaurado. No entanto, ambas as visões, consideradas conservadoras, são mais ligadas às obras de arte em geral. Tais prescrições, tão abrangentes, visam a garantir que todas as características de diferentes formas de manifestação artística sejam preservadas. Ao falar de Arquitetura não é possível crer que tal postura, tão submissa ao patrimônio histórico, possa ser levada a cabo fielmente.

Verifica-se que a visão preservacionista ainda vige. No texto que critica projeto e obra do Cais do Sertão Luiz Gonzaga, publicado na revista Vitruvius, as autoras expõem sua opinião em relação ao gerenciamento de preexistências:

Mas, [este artigo] rejeita firmemente a destruição de um edifício existente para construir um novo, que, mesmo de substância arquitetônica modesta e não possuindo valor artístico, compõe um conjunto de valor ambiental,

138. COLQUHOUN, Alan. Três tipos de Historicismo. In: NESBITT, Kate. Uma nova agenda para a Arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 231

139. PELLEGRIN; COMAS, 2011, op. cit., p.3

documental e memorial, tornando-o de indiscutível relevância para sua integridade.¹⁴⁰

Assinalar como indiscutível a relevância de determinado edifício ou conjunto edificado é uma declaração que aparenta estar mais ligada a preceitos de Ruskin, do século XIX, do que a uma visão inclusiva e coerente com o mundo atual. Tal entusiasmo, que se confunde com preservacionismo, é generalizado e dificilmente apresenta critérios precisos em relação ao que deve ser mantido. Apesar de comum, esse apreço não parece fazer muito sentido. Manter uma edificação a todo custo, entendendo que preservar é um bem por si só, leva à desconsideração de inúmeros outros temas tratados em um projeto arquitetônico. Em arquitetura, não se pode desvincular diferentes variáveis de projeto, que deve congrega temas diversos, que influenciam uns aos outros. Inclusive, no caso do Cais do Sertão, preservar poderia significar também uma perda – de melhoramento do espaço urbano do centro histórico – que prejudicaria a população da cidade onde se situa.

No tema que esta pesquisa apresenta – na invenção do patrimônio – verifica-se o oposto. Nestes casos, pressupõe-se uma maior liberdade de criação. O projeto, desde o início, tem uma postura mais ativa, que procura solucionar as questões apresentadas pelo contexto amplo do problema, incluindo o tema do patrimônio histórico.

Viollet-le-Duc foi um arquiteto que realizou diversas intervenções em importantes edificações históricas. Seu pioneirismo passa por apresentar uma ideia e experimentá-la, interferindo nas preexistências para restabelecer seu estado completo, que, segundo ele, poderia nunca ter existido. No século XX, Alois Riegl categorizou e explicou as qualidades de um patrimônio histórico. A inovação e importância do texto de Riegl é evidente. O teórico citou os valores de época, de memória, de contemporaneidade, de novidade e de uso, entre outros, como atributos importantes a serem considerados em um objeto considerado como patrimônio. O valor de novidade é significativo pois demonstra como o conjunto dos aspectos de

saudosismo

s.m. 1 tendência, gosto fundado na valorização demasiada do passado 2 fidelidade a princípios políticos, ideais, usos e costumes que já não são aceitos (...) • ETIM *saudoso* + *-ismo*.

140. BRENDLE; VIEIRA, 2012, op.cit.,loc.cit.

uma obra contemporânea também é um valor importante a ser levado em consideração. Anexos, apêndices e demais novos elementos adicionados à edificações de outrora são notadamente recursos para se atribuir valor às edificações antigas e ao conjunto da obra.

Atualmente existem diversos autores e diferentes posições em relação às teorias patrimoniais. É importante ressaltar que existem reflexões que posicionam a Arquitetura no centro da questão. A concepção de invenção do patrimônio representa este tipo de postura mais ativa e preocupada com os diversos temas que uma obra de arquitetura lida. Dentre estes, a função das edificações que são objeto de preservação. A utilização do ambiente construído, o valor de uso, considerado desde os tempos de Riegl até os dias de hoje, é dos mais necessários a uma obra de arquitetura que aspire a persistir no tempo. É essencial que, para permanecer no futuro, estas arquiteturas sejam úteis: pertinentes à contemporaneidade.

(...) importa à cidade e a seus habitantes a pertinência do projeto – novo ou antigo – com o contexto contemporâneo e sua importância para o futuro.

Aliás, é comum esquecer que toda operação de preservação de patrimônio – e por conseguinte, de seu completamento – é uma operação de projeto, ao menos no sentido lato do termo, e quem diz projeto diz uma operação política, que não pode convencer pela autoridade de uma lei natural, mas pela persuasão e/ou exercício de poder. Em termos conceituais, é um recorte do passado pelo presente com vistas ao futuro.¹⁴¹

De volta para o futuro: Os estudos de caso

(...) restaurar e preservar para quê? Ora, só nos interessa o passado de pedra, barro, cal, madeira, ferro e tinta – o passado “construído” – se pudermos torna-lo vivo, útil, atual, necessário na contemporaneidade para além de sua função documental. E mais, se ele servir de espelho, de referência a um futuro por construir.¹⁴²

A presente pesquisa possibilitou verificar as relações existentes entre o novo uso atribuído pelo projeto e os procedimentos que

141. PELLEGRINI, 2011, op. cit., p.260.

142 . FERRAZ, Marcelo Carvalho. Memória do Futuro. In: Arquitetura Conversável. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 158.

são adotados em relação às preexistências. Os casos relatados neste trabalho, agrupados de acordo com seus usos e natureza das operações, evidenciam outra questão. Pode-se verificar que os exemplos mais antigos servem de experimentação, ao passo que os casos mais recentes representam um amadurecimento das posturas adotadas, ou, até mesmo, maior variedade de procedimentos adotados num mesmo projeto.

Os teatros apresentados no segundo capítulo possuem uma semelhança básica: os projetos partem do que se pode chamar de galpão: uma edificação caracterizada por uma nave principal de pé direito alto, que serve de abrigo à plateia e à caixa do palco. A estas estruturas principais são adicionados alguns volumes menores, destinados a atividades auxiliares. Tais apêndices são ressaltados pelo uso de materiais diferentes daqueles que caracterizam a preexistência. No Teatro Polytheama trata-se da reconstrução das primitivas galerias laterais do teatro que, na reforma, passam a abrigar sanitários, circulação vertical e uma sala de exposições. Neste exemplo os volumes são de concreto aparente e criam contraste com a alvura do edifício histórico. Aparentemente há maior despojamento na atitude mais recente, do Engenho Central, do que nas adições mais tímidas do Polytheama. Em Piracicaba, o antigo armazém tem sua materialidade marcada pelos tijolos à vista. Os apêndices do Engenho Central são estruturas revestidas de chapas metálicas de destacado tom vermelho. Ou seja, nos teatros, os pavilhões existentes servem de envoltório para as atividades principais e, na impossibilidade de se incluir atividades de serviço neste mesmo volume, são adicionadas novas partes ao corpo principal do projeto. Estes apêndices são conectados diretamente ao edifício existente e destacados pela diferença de material. Algumas dessas adições também são encontradas nos interiores das edificações, em menores elementos, tais como: escadas, passarelas e divisórias. As adições que se encontram nos teatros também são notadas, ainda que com algumas variações, no Sesc Pompéia, no Museu Rodin e no Cais do Sertão, denotando não somente semelhança estética, mas de postura: para acrescentar novos usos são utilizados materiais contemporâneos a fim de criar novos volumes que adicionam o que falta ao passado

congelado no tempo, para que se torne útil no presente e no futuro.

Os projetos de museus diferenciam-se substancialmente em relação às composições dos teatros. Os dois exemplos somam anexos aos edifícios preexistentes, separados, entretanto, pelas circulações horizontais: corredores ou passarelas que formam circuitos afeitos à contemplação dos objetos expostos. A ideia de afastar os prédios novos dos tombados é coerente com a concepção de um percurso destinado ao espectador. Além do mais, nos dois casos apresentados, as preexistências permanecem sendo museus de si mesmas. O ato de apartar tem conotação de respeito, mas não significa total sujeição. Em ambos os casos foi necessário intervir diretamente nos edifícios tombados. A maior distância entre os prédios de épocas diferentes também significa a menor necessidade das edificações mais novas destacarem-se pelo uso de materiais. As diferenças entre os dois exemplos passam pelo tratamento das preexistências. No Museu do Pão, as sutis intervenções no moinho passam despercebidas, enquanto no Museu Rodin são mais salientes: a demolição de alvenarias e a inserção de um volume para a circulação vertical. A proporção dessas adequações também passa pela magnitude dos projetos: foram necessárias maiores intervenções na obra do Museu Rodin situado na capital baiana e com três mil metros quadrados, do que no museu situado no interior gaúcho e que ocupa quinhentos metros quadrados.

Os casos apresentados como especiais devem ser analisados com maior atenção, pois reúnem vários procedimentos em uma só obra, o que evidencia a complexidade das situações encontradas pelos arquitetos para concepção dos projetos.

O Cais do Sertão Luiz Gonzaga é certamente o exemplo que levanta maior polêmica. A reconstrução do armazém de número 10 do antigo Porto do Recife instigou opiniões diametralmente opostas às atitudes do escritório nessa obra. As críticas mais exaltadas foram em relação à falsificação de conjunto histórico e suposta arbitrariedade na demolição do galpão. Contudo, levando-se em consideração que o edifício estava comprovadamente condenado, parece que a desmontagem era a única solução possível. Outro fato que

possivelmente desagrava a condenação de tais procedimentos é a existência de mais de um exemplar do pavilhão: o Cais é formado por um conjunto de armazéns e, ao se observar a partir da escala urbana, a sequência de galpões e a linearidade da composição permanecem de certa forma. A alteração de posição do conjunto do Cais do Sertão – um giro de 180 graus em todo o projeto – mostrou-se uma oportunidade ímpar de conexão de áreas públicas abertas no centro histórico de Recife. O resultado deste procedimento será um grande passeio que se estenderá da Praça do Arsenal até o contato com o mar, passando pela área coberta do novo projeto. Considerando as novas tecnologias adotadas na reedificação do armazém, talvez esta nem possa ser considerada rigorosamente uma reconstrução. É uma nova edificação que remete ao antigo galpão do porto da capital pernambucana. Os novos materiais e tecnologias adotados para construí-lo são coerentes com o tempo presente e convenientes com os novos usos do Cais do Sertão Luiz Gonzaga. Reconstrução ou não, o armazém que lá está serve de preexistência, já que a composição do projeto manteve-se a mesma apesar do giro. A construção nova é um imenso apêndice que utiliza a preexistência refeita como apoio. Também são encontrados volumes apêndidos ao corpo do armazém que, nesse caso, foram executados com concreto aparente pigmentado em amarelo. A laje que emoldura o juazeiro e recebe os visitantes do museu é um apêndice em relação ao armazém 10, mas caracteriza uma ligação entre galpões, possibilitando a interpretação de uma relação entre anexo e corpo principal, ou entre elementos em igualdade hierárquica. A forma de agrupamento dos corpos constituintes do projeto possibilita leituras diversas e faz crer que, nesse caso, a relação entre corpo principal e acessório não existe. São dois volumes principais conectados em suas extremidades: o armazém-museu, que conta a história de Luiz Gonzaga e remete ao passado do povo sertanejo e do porto do Recife; e uma edificação que visa a transformar seu entorno e representa a contemporaneidade e o futuro, já que, se bem sucedido, o projeto proporcionará a reapropriação do centro histórico pelo povo recifense.

A Praça das Artes é uma megaestrutura que abrange duas preexistências. A manutenção da fachada do Cine Cairo trata-se apenas de uma opção de projeto. Não havia a obrigação de preservá-la. Fanucci, Ferraz e Cartum decidem por utilizá-la como referência de escala humana e lembrança de um tempo passado do Vale do Anhangabaú. A fachada reformada é tomada como apêndice do edifício que abriga os Corpos Artísticos do Theatro Municipal. O Conservatório Dramático e Musical, preexistência tombada, foi restaurado e destacado como “joia” pelo contraste que proporciona em relação aos edifícios mais novos. Porém, em comparação ao programa do projeto, ele representa uma pequena parte das funções exercidas pelo conjunto todo. Ainda, analisando volumetricamente, pode-se dizer que ele é envolvido pelo enorme complexo cultural da Praça das Artes e também serve de apêndice ao corpo principal: o novo conjunto edificado. Este procedimento leva à demolição de alvenarias dos fundos do edifício para ampliar as áreas de palco e circulações, além de proporcionar maior fluidez entre os espaços da edificação histórica e o novo prédio. Também há que se ater ao fato de que o conjunto cultural da Praça das Artes representa a reconstrução de um quarteirão do centro antigo de São Paulo. Isso significa que neste projeto o patrimônio a ser restaurado foi essencialmente a cidade de São Paulo e, em especial, suas características cada vez mais escassas: o convívio, a urbanidade, a cidadania e a própria utilização do espaço público.

Os dois últimos exemplos encontram-se incompletos, o que dificulta a análise em relação à utilização dos complexos culturais. As condições das obras são praticamente as mesmas: grandes partes das edificações que restam ser finalizadas encontram-se com o envoltório, ou a “casca” da edificação executadas, aguardando a finalização de seus espaços interiores. Entretanto, apesar de inconclusas, ambas já são reconhecidas como espaços de relevância no meio onde estão inseridas.

Em relação a todos os estudos de caso, nota-se que o resultado dos procedimentos, ou seja, da materialização do projeto arquitetônico – a reforma de uma preexistência somada a elementos contemporâneos – é sempre de valor superior à

situação anterior: um edifício antigo subutilizado e, por vezes, abandonado. Essa degradação ou desvalorização inerente a essa preexistência independe da condição institucional de patrimônio histórico. Edifício tombado, ou não, o objeto preexistente valorizou-se após a intervenção. Portanto, os estudos de caso tratam de patrimônio – bens pretéritos – e suas reabilitações são fruto de criação: são invenções. Todos os exemplos estudados nesta dissertação tratam de invenção de patrimônio.

Patrimônio tombado

É necessário sublinhar os casos em que o projeto teve que lidar com a dimensão do tombamento: o reconhecimento oficial da condição de patrimônio histórico.

O Teatro Polytheama de Jundiaí não se tratava de edificação tombada. A decisão de reformar o antigo teatro foi influenciada pela opinião de Lina Bo Bardi, que o via como oportunidade de criação. Pela ocasião do centenário do teatro, vinte e cinco anos após o primeiro projeto de restauro, o edifício foi tombado nos âmbitos estadual e municipal. É curioso notar que, para a futura construção do anexo do teatro, nos fundos do terreno, os arquitetos terão que lidar com as restrições impostas pelo tombamento de uma preexistência idealizada por eles próprios.

O Teatro Engenho Central e o Museu Rodin Bahia são exemplos nos quais os arquitetos tiveram que respeitar um bem histórico já reconhecido como tal. A casa de espetáculos de Piracicaba fazia parte de um conjunto tombado de edificações, que já havia sido alvo de projeto do escritório. Em ambos os projetos para o armazém 6, os arquitetos realizaram modificações necessárias à estrutura para adaptar o mesmo galpão a fins diferentes. O tombamento não impediu as alterações que resultaram no Teatro Engenho Central. Tampouco serviu de obstrução para o caso do Museu Rodin Bahia, onde a inserção de novos elementos aliada ao restauro da edificação histórica transformou um palacete em museu.

O caso do Museu do Pão é emblemático, já que foi procedido o tombamento justamente para viabilizar a obra de restauração

do Moinho Colognese e transformá-lo em museu. A situação esclarece que o instrumento legal de preservação – em geral, apenas a chancela de uma condição já sabida – pode servir também para atribuir valor patrimonial. No caso de Ilópolis, essa transformação passou necessariamente pela reforma do moinho e pela construção de edificações contemporâneas.

O armazém que originou o projeto do Cais do Sertão Luiz Gonzaga situava-se em uma área tombada e, devido a circunstâncias verificadas no canteiro de obras, teve que ser demolido. Tal fato representou a oportunidade de alteração do projeto original de forma a beneficiar a obra final: uma importante transformação urbana no centro histórico do Recife. Caso fosse possível a permanência do armazém, o projeto deixaria de servir de conexão de importantes áreas públicas e perderia muito do seu caráter transformador.

Do grande vazio urbano, onde seria implantado o Complexo Cultural da Praça das Artes, foram mantidas duas preexistências: o Conservatório Dramático e Musical – patrimônio histórico reconhecido – e a fachada do Cine Cairo – exclusivamente por vontade dos autores da obra. Os procedimentos realizados no Conservatório dotaram o espaço de novas estruturas e criaram uma nova relação entre o edifício e seu contexto: agora, a edificação histórica é uma pequena, mas importante, parte de um complexo cultural.

Via de regra, o tombamento representa a confirmação da condição de patrimônio histórico de um edifício. Nos casos apresentados nesta dissertação, a restrição imposta por este dispositivo legal não prejudicou o resultado da obra, pelo contrário: propiciou a criação de projetos exemplares. Pode-se dizer que a habilidade dos arquitetos do Brasil Arquitetura também reside em tomar o instrumento do tombamento como oportunidade.

Nos casos em que a preexistência não era tombada, como no Museu do Pão, no Teatro Polytheama ou até no Sesc Pompéia, verifica-se que a atitude dos arquitetos não se altera: são procedidas as mesmas alterações, inserções e reformas dos casos que contam com bens tombados.

Notório Patrimônio

O tombamento é o reconhecimento, por meios legais, da condição de bem de herança. Trata-se de um instrumento institucional que atribui valor de patrimônio por direito mas, na prática, não garante a permanência da obra de arquitetura ao longo do tempo. Em relação aos estudos de caso, as preexistências que possuíam esse tipo de distinção não se destacaram por possuir maior grau de conservação. O armazém do cais do porto de Recife, por exemplo, teve que ser demolido tamanha era a falta de cuidados para sua manutenção. Em geral, nem mesmo obras tombadas e com a assinatura de arquitetos excepcionais – o que poderia ser motivo para ressaltar sua importância – têm a garantia de salvaguarda.

O fato de quase todos os prédios construídos ou restaurados por Lina Bo Bardi estarem tombados por órgãos de proteção do patrimônio histórico não tem impedido a sistemática destruição destas obras, sobretudo por conta de um desenfreado impulso avassalador pronto a substituir o existente em nome da última novidade e do interesse mercantil.¹⁴³

Em contraste, verifica-se o uso contínuo do ambiente construído como um atributo importante para a permanência e a relevância de edificações. São diversos os exemplos conservados por muito tempo na história que possuem atividade constante e notório valor. Um aspecto comum a todos os casos estudados nesta pesquisa é o reconhecimento prático dos conjuntos edificados. Após o projeto executado, as edificações passaram a ser úteis novamente e notoriamente reconhecidas por suas qualidades, incluindo o próprio valor de uso.

O reconhecimento das arquiteturas pretéritas (e das novas arquiteturas, viabilizadoras de suas reabilitações) é obtido por meio de novos projetos que objetivaram recuperações de condições passadas, ou, até, de um estado completo que nunca tenha existido.

notório

adj. **1** amplamente conhecido; sabido **2** que se mostra evidente; manifesto, público **2.1 JUR** que é do conhecimento de todos, que não precisa ser provado • ETIM lat. *notorius, a, um* 'que serve para notificar'

(HOUAISS, 2009. p. 1363)

¹⁴³. Relato a respeito das obras de Lina Bo Bardi, em especial os projetos realizados para Salvador. OLIVEIRA, Olívia de. *Acerca de Lina Bo Bardi*. In: Lina Bo Bardi: obra construída. São Paulo: Gustavo Gili, 2014. p. 4

O patrimônio inventado através de projeto, de novas arquiteturas e da conseqüente notoriedade – o reconhecimento público e manifesto – promove a conservação e a proteção através da utilização do espaço, das pessoas que usam, cuidam e apreciam estes lugares: que se apropriam do ambiente na prática e o tomam como seu, transformando-o, de fato, em patrimônio.

Portanto, a concepção de invenção do patrimônio, no sentido que este trabalho aborda, é também o reconhecimento prático da arquitetura através de sua utilidade e não apenas por meio de uma declaração institucional.

A notoriedade de uma edificação não passa apenas pelo reconhecimento legal, ainda que este possa servir como apelo à sua conservação. Uma arquitetura de notório valor é patrimônio e pode ser obtida através de projeto, de criação: de invenção do patrimônio.

notoriedade

s.f. 1 qualidade, estado ou condição de quem ou de que é notório; condição de quem ou do que é de conhecimento público 2 importância social, fama proveniente de ações, opiniões de um indivíduo consideradas valorosas pela sociedade; notabilidade <é uma mulher de muita n.> 3 P.MET. indivíduo cujo saber, competência, excelência etc. são notórios <aquele professor é uma n.> • n. pública JUR condição do fato que é do conhecimento de todos e sobre o qual a prova judicial é dispensável; estado do fato que não pode ser disfarçado por ter sido notado por todos • ETIM notório + -dade, com alt. do tema –o > -e, no padrão latino de próprio: propriedade • SIN/VAR ver sinonímia de *fama*

(HOUAISS, 2009. p. 1363)

Preservação, Intervenção: Invenção

Em obras de arquitetura que dialogam com preexistências, o tempo e a importância histórica devem ser levados em consideração, mas também a função, o contexto e as condições contemporâneas participam decisivamente do projeto de arquitetura. É inegável que existe a responsabilidade do profissional relativa à conservação de um documento da história. Assim como é inconteste que o papel do arquiteto é conceber, elaborar, recriar: inventar.

Invenção remete a imaginação e produção. A palavra relaciona-se a criar coisa nova a partir de estudo, experimento, pesquisa. Inventar pressupõe esforço e empenho para se buscar uma resposta ou alcançar um objetivo. Não se deve confundir inventar com descobrir, que significa encontrar algo ignorado, desconhecido. Um descobrimento ocorre ao acaso. O invento decorre de intenção.

A produção do escritório Brasil Arquitetura não é efeito do acaso. É fruto de um longo trabalho nascido ainda no berço oferecido por Lina Bo Bardi. Quando estudantes de arquitetura na Universidade de São Paulo, o grupo que viria a formar o ateliê, no início dos anos 1980, iniciou uma parceria com a mestre que duraria até o fim de sua vida, já nos anos 1990. Essa longa relação iniciou pela necessidade da arquiteta de contratar estagiários, aprendizes. Até hoje os laços se mantêm. São muitas as homenagens dirigidas por seus outrora pupilos à obra de Lina Bo Bardi, as quais são frequentemente manifestadas através de publicações e exposições que apresentam novas interpretações em relação à produção da arquiteta. Fica claro que essa história não se trata de uma descoberta. Inventar – ou reinventar – Lina Bo Bardi de tempos em tempos é atividade que se manifesta também na obra do escritório.

O posicionamento do Brasil Arquitetura, diante de projetos que lidam com preexistências, varia conforme o caso. Verifica-se que os arquitetos buscam interpretar o patrimônio edificado como oportunidade de invenção, ou seja: enxergam nas preexistências potencialidades para criarem ambientes propícios às novas atividades.

descoberta

s.f. 1 ato ou efeito de descobrir (algo), de retirar a proteção, a cobertura, a capa, o invólucro etc.; descobrimento 2 ação, processo ou efeito de patentear ou revelar (o que não se sabia ou se achava escondido) <fazer uma d.> <a d. de uma pista para solucionar o caso> (...).

(HOUAISS, 2009. p. 635)

invenção

s.f. 1 imaginação produtiva ou criadora, capacidade criativa <mostra muita i. em tudo o que faz> 2 descoberta ou criação (decorrente de estudo ou experimento) de alguma coisa, ger. de utilidade social <a i. da máquina a vapor> 3 faculdade de criar ou de pôr em prática uma ideia, uma concepção; criação <de que foi a i. dos cenários da peça?> 4 p. ext. fig. coisa imagina que se dá como verdadeira; invencionice, fantasia <é uma i. tudo o que contou> (...).

(HOUAISS, 2009. p. 1104)

A qualidade da produção do Brasil Arquitetura passa também por essa pluralidade de maneiras de se intervir no patrimônio histórico. O ponto em comum entre estes procedimentos é o estudo e a interpretação da conjuntura dada para se manter uma relação de respeito, mas sem submissão. Essas características do escritório, a investigação, averiguação e interesse sobre os temas da obra, caracteriza a invenção dos arquitetos em cada trabalho. Também os projetos do Brasil Arquitetura não tratam de descobertas, mas de reflexões a respeito da questão patrimonial de maneira ampla e condizente com o tempo vigente.

(...) na hora que você age sobre esse patrimônio, faz um projeto, faz alguma intervenção, você recria ele. De uma outra maneira, para um outro fim muitas vezes. Na maioria das vezes. Para uma outra função, num outro momento. Porque basta mudar de um momento, de época, que você já está mudando a função. As pessoas se comportam diferentemente. As necessidades são outras.¹⁴⁴

Lina Bo Bardi também defendia uma posição ativa do arquiteto em relação ao patrimônio. A arquiteta, que argumentou em favor da preservação de edificações como o Teatro Polytheama e a fábrica do Sesc Pompéia, não acreditava que a conservação de bens do passado deveria ser indiscriminada, bem pelo contrário:

(...) se a gente acreditar que tudo o que é velho deve ser conservado, a cidade vira um museu de cacarecos. Em um trabalho de restauração arquitetônica é preciso criar e fazer uma seleção rigorosa do passado. O resultado é o que chamamos de presente histórico.¹⁴⁵

A visão do escritório, assim como a da arquiteta, leva em consideração a responsabilidade do autor do projeto com a cidade e a sociedade. Nesse ponto de vista, a utilização social e cultural da obra de arquitetura funde-se à questão patrimonial. Tratando-se de arquitetura, todos assuntos são interligados: não é possível priorizar um só tema sem considerar os demais, inclusive a questão patrimonial; e, por fim, o reconhecimento

144. Depoimento de Marcelo Ferraz em conversa com o autor. 13 ago 2014.

145. BARDI, Lina Bo. Uma aula de arquitetura (transcrição de conferência). In: RUBINO, Silvana(org.); GRINOVER, Marina(org.). Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 171.

na prática – a notoriedade – da obra de arquitetura é o que mais deveria importar.

A invenção da questão patrimonial a cada projeto caracteriza as produções analisadas no presente trabalho. Nota-se que cada período histórico constrói sua ideia de patrimônio. O valor atribuído às preexistências não é, portanto, uma descoberta. É sempre uma invenção. No caso do Brasil Arquitetura, uma invenção através de projeto de arquitetura, de atividade de arquiteto.

o artista que se despede entrega sua obra-prima ao artista que se apresenta.

e o oleiro jovem não guarda esta peça perfeita para contemplá-la e admirá-la:

a espatifa contra o solo, a quebra em mil pedacinhos, recolhe os pedacinhos e os incorpora à sua própria argila.

Eduardo Galeano
(Janela sobre a Memória II)

Bibliografia Consultada

- ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DOS MOINHOS DO VALE DO TAQUARI. **Caminho dos Moinhos**. Disponível em <<http://www.sitesdovale.com.br/caminhodosmoinhos/>> Acesso em 27 março 2015.
- ABELED, Guillermina. **Reciclaje, Ciudad y Patrimonio**. Summa+, Buenos Aires, n. 115, p94-96, jun 2011.
- BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BERTHO, Beatriz Carra. **Conversa com Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz. A trajetória do Brasil Arquitetura**. Entrevista, São Paulo, ano 12, n.045.01, Vitruvius, jan.2011 Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/12.045/3725>>.
- BOGÉA, Marta; ALMEIDA, Eneida de. **Esquecer para preservar**. In: Arqtexto 15, Porto Alegre: UFRGS, PROPARG, p.128-151, 2009.
- BOITO, Camillo. **Os Restauradores**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2008.
- BOMENY, Helena B. et al. **A Invenção do Patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. **Funes el memorioso**. In Ficciones. Barcelona: Debolsillo, 2011.
- BRANDÃO, Zeca (org.). **Núcleo Técnico de Operações urbanas: estudos 2007-2010**. Recife: CEPE, 2012.
- BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004.
- BRENDLE, Maria de Betânia Uchôa Cavalcanti; VIEIRA, Natália Miranda. **Cais do Sertão Luiz Gonzaga no Porto Novo do Recife. Destruição travestida em ação de conservação**. Arqtextos, São Paulo, ano 13, n. 150.03, Vitruvius, nov. 2012 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/13.150/4460>> Acesso em 15 fev 2015
- CABRAL, Cláudia Piantá Costa. **Dois perguntas sobre interdisciplinaridade, arquitetura e preservação do patrimônio moderno**. In: Anais do 9º Seminário Docomomo Brasil. Brasília, 2011.
- CABRAL, Marina. **Arte preserva memória – Teatro Engenho Central**. AECweb | Galeria da Arquitetura. 2012. Disponível em <http://www.galeriadaarquitetura.com.br/projeto/brasil-arquitetura_/teatro-engenho-central/31> Acesso em 25 março 2015.
- CATAFESTA, Manuela. **Habitar a indústria**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura. Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura. Porto Alegre, 2012.
- CHING, Francis D. **Dicionário Visual de Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2010
- CHOAY, Françoise. **Alegoria do Patrimônio**. Lisboa: Edições 70, 2014.
- COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e tradição clássica**. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- COHEN, Jean-Louis. **O futuro da arquitetura desde 1889**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- COMAS, Carlos Eduardo. (org.). **Lúcio Costa e as missões: Um museu em São Miguel**. Porto Alegre: PROPARG/UFRGS: IPHAN, 2009.
- _____; PEIXOTO, Marta; MARQUES, Sergio M. (organizadores). **O Moderno já passado. O passado no Moderno: reciclagem, requalificação, rearquitetura**. Porto Alegre: Editora uniritter, 2009.
- _____. **Lina 3X2**. ArqTexto, Porto Alegre, n.14, p.146-189, 2009.
- _____. **Ruminações Recentes: Reforma/ Reciclagem/ Restauo**. Summa+, Buenos Aires, n. 115, p. 56-61, jun.2011
- CORONA MARTÍNEZ, Alfonso. **Apuntes para una estética de la reforma**. In: Summa. Buenos Aires, n. 229, p 60-65, setembro 1986.
- _____. **Reformas Reveladoras**. ARQTEXTO 14,p 218 –235, Porto Alegre: UFRGS, 2009.
- CUNHA, Claudia dos Reis e. **A Atualidade do pensamento de Cesare Brandi**. Resenhas Online, São Paulo, ano 03, n. 032.03, Vitruvius, ago. 2004 Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/03.032/3181>> Acesso em 09 set 2015.
- CURY, Isabelle. (org.). **Cartas Patrimoniais**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

- CURTIS, William J. R. **Arquitetura Moderna desde 1900**. Porto Alegre: Bookman, 2008.
- DELAQUA, Victor. **Teatro Erotídes de Campos - Engenho Central / Brasil Arquitetura**. ArchDaily Brasil. 15 Maio 2013. Disponível em <<http://www.archdaily.com.br/78395/teatro-erotides-de-campos-engenho-central-brasil-arquitetura>> Acesso 25 Mar 2015.
- FANUCCI, Francisco. **Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- _____. FERRAZ, Marcelo. **Um Centro de Referência para o Pampa**. In: Arqtexto 15, Porto Alegre: UFRGS, PROPAP. p.128-151, 2009.
- FERRAZ, Isa Grinspum. **Bem-vindos ao Cais do Sertão Luiz Gonzaga**. Luiz Lua Gonzaga. Disponível em <<http://www.luizluagonzaga.mus.br/>> Acesso em 28 mar 2015.
- FERRAZ, João Grinspum. (coord.). **Museu do Pão: Caminho dos Moinhos**. Ilópolis-RS: Associação dos Amigos dos Moinhos do Vale do Taquari, 2008.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho. **Arquitetura Conversável**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- _____. **Minha experiência com Lina**. in Revista AU nº 40, fevereiro-março de 1992
- _____. **O interior do interior**. In: PELLEGRINI, A. C. S. (Org.); VASCONCELLOS, J. C. (Org.) . Bloco(5): Arquiteturas de Interior. Novo Hamburgo: Editora Feevale, 2009 p 10-20
- _____. **Sertão à beira-mar**. Bamboo, São Paulo, n.38, p. 84-85, ago.2014
- _____. **Sonhos não envelhecem**. In: Monolito | n 18 Anuário 2013. São Paulo p 62 dez13/ jan 14
- _____. (org.) VAINER, André (org.); **Cidadela da Liberdade**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999.
- _____. (org.); VAINER, André(org.); SUZUKI, Marcelo(org.). **Lina Bo Bardi**. SãoPaulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.
- _____. ; TRIGUEIROS, Luiz. **Sesc - Fábrica da Pompéia**. Lisboa: Editorial Blau, 1998
- FIGUEROLA, Valentina. **Rodin em Salvador**. In: AU, São Paulo: Pini n. 106, ano 18, p 34-37, janeiro 2003.
- FIGUEIRA, Jorge (org.). **Álvaro Siza – Modern Redux**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- FISCHMANN, Daniel Pitta. **O Projeto de Museus no Movimento Moderno: Principais Estratégias nas décadas de 1930-60**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura. Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura. Porto Alegre, 2003.
- FRAJNDLICH, Rafael Urano. **Brasil Arquitetura transforma antigo armazém no Teatro do Engenho, na cidade de Piracicaba**, SP. Pini | Revista AU. Agosto 2012. Disponível em <<http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/221/brasil-arquitetura-transforma-antigo-armazem-no-teatro-do-engenho-na-264515-1.aspx>> Acesso em 25 março 2015.
- _____. **Brasil Arquitetura projeta Praça das Artes no Centro de São Paulo**. Pini | Revista AU. Fevereiro 2013. Disponível em <<http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/227/praca-das-artes-brasil-arquitetura-marcos-cartum-sao-277512-1.aspx>> Acesso em 29 março 2015.
- FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FROTA, José Artur D'Aló. **O Passado no Presente: Um caminho para preservação e contemporaneidade**. ARQTEXTO 1. p. 110-111. Porto Alegre: UFRGS, 2001.
- _____. **Re-Arquiteturas**. ARQTEXTO 5. p 110-141. Porto Alegre: UFRGS, 2004.
- FURNEAUX, Jordan R. **História da Architectura no Ocidente**. Lisboa: Amigos do livros, 1985.
- GRACIA, Francisco de. **Construir em lo construído. La arquitectura como modificación**. Madrid: Editorial Nerea, 2001.
- GRUNOW, Evelise. **Galpão modernizado com engenho**. Arco | Projeto Design, 2013. Disponível em <<http://arcover.com.br/projetodesign/arquitetura/brasil-arquitetura-teatro-piracicaba-24-10-2012>> Acesso em 25 março 2015.
- _____. **Sertão no Cais**. Arco | Projeto Design. Disponível em <<http://arcover.com.br/projetodesign/interiores/brasil-arquitetura-isa-grinspum-ferraz-cais-sertao-luiz-gonzaga-recife>> Acesso em 28 mar 2015.

- HORTA, Maurício. **Arquitetura da Convivência**. In: AU. São Paulo: Pini, n. 150, ano 21, p 34-35. Setembro 2006.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. **Lina Bo Bardi arquiteto**. (Catálogo de exposição). São Paulo, 2006.
- _____. **A Arquitetura Política de Lina Bo Bardi | Lina Gráfica**. (Catálogo de Exposição). São Paulo, 2014.
- JORDAN, Kátia Fraga (org.). **De Vila Catharino a Museu Rodin Bahia 1912-2006: um palacete e sua história**. Salvador: Solisluna Design e Editora, 2006.
- KIEFER, Flávio. **Arquitetura de Museus**. ARQTEXTO 1. p. 64-77. Porto Alegre: UFRGS, 2001.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. **Observações sobre as propostas de Alois Riegl e Max Dvorak para a preservação de monumentos históricos** In: DVORAK, Max. Catecismo da Preservação de Monumentos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- LEMONS, Carlos A. C. **O que é Patrimônio Histórico**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Estudo de relações simbólicas. Entre espaços teatrais e contextos urbanos e sociais com base em gráficos de Lina Bo Bardi**. Arqtextos, São Paulo, ano 09, n.107.03, Vitruvius, abr.2009 Disponível em <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/09.107/58>>.
- LIMA, Zeuler de Almeida. **Lina Bo Bardi, entre margens e centros**. ARQTEXTO 14, p 110 – 144, Porto Alegre: UFRGS, 2009.
- MANENTI, Leandro. **Intervenções Reabilitadoras do Período Renascentista Italiano**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura. Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura. Porto Alegre, 2004.
- MONTEO, Rafael. **Inquietação Teórica e Estratégia Projetual na Obra de Oito Arquitetos Contemporâneos**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MONTANER, Josep Maria. **As formas do século XX**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- _____. **A Modernidade Superada**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.
- _____. **Depois do Movimento Moderno**. Arquitetura da segunda metade do século XX. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013.
- _____. **Museus para o século XXI**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- NAHAS, Patricia Viceconti. **Brasil Arquitetura: memória e contemporaneidade**. Um percurso do Sesc Pompéia ao Museu do Pão (1977 – 2008). Dissertação (Mestrado). Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2008.
- NESBIT, Kate. (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- NEVES, José Manuel das (ed.). **Brasil Arquitetura + Marcos Cartum | Praça das Artes**. Lisboa: UZINA Books, 2013.
- NOSEK, Victor (org.). **Teatro Polytheama de Jundiá**. Jundiá-SP: Secretaria Municipal da Cultura, 2011.
- _____. **Praça das Artes**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- OLIVEIRA, Olivia de. **Lina Bo Bardi: obra construída**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.
- OSTERKAMP, Guilherme. **Teatro Polytheama: continuidade e transição nos projetos de Lina Bo Bardi e Brasil Arquitetura**. In: Arquiteturas do Mar, da Terra e do Ar - Arquitetura e Urbanismo na Geografia e na Cultura, 2014, Lisboa, 2014.
- _____. **O Sesc Pompéia de Lina Bo Bardi: Conexão Latino-América**. In: VASCONCELLOS, Juliano Caldas de.; BALEM, Tiago.. (Org.). Bloco(11): a arquitetura da América Latina em reflexão. Novo Hamburgo: Editora Feevale, 2015 p. 150-166.
- PACHALSKI, Glauco Assumpção. **O Museu do Pão: Arquitetura, cultura e lugar**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012.
- PEIXOTO, Marta Silveira. **Vidro feito de metal**. In: IV Seminário Docomomo sul, 2013, Porto Alegre. Seminário Docomomo Sul 4, 2013.

- _____; PELLEGRINI, Ana Carolina. **Matera e a alegoria da caverna**. In: *Arquiteturas do Mar, da Terra e do Ar - Arquitetura e Urbanismo na Geografia e na Cultura*, 2014, Lisboa, 2014.
- PELLEGRINI, Ana Carolina. **Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão**. 2011. 276 f. Tese (Doutorado em Teoria, História e Crítica da Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- _____; COMAS, Carlos Eduardo. **O Futuro do Pretérito e a Invenção do Patrimônio: O Museu do Pão em Ilópolis**. In: XII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.
- PEVSNER, Nikolaus. **Panorama da Arquitetura Ocidental**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PORTAL VITRUVIUS. **Museu Rodin Bahia**. Projetos, São Paulo, ano 06, n. 070.01, Vitruvius, out. 2006 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/06.070/2721>> Acesso em 28 março 2015.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE PIRACICABA. **Engenho Central Estevão Ribeiro de Souza Rezende**. Disponível em <<http://semac.piracicaba.sp.gov.br/engenho>> Acesso em 25 março 2015
- RIEGL, Alois. **El culto moderno a los monumentos**. Madrid: A. Machado Libros, 2008.
- ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Lucio Costa e Lina Bo Bardi: patrimônio e projeto moderno**. In: Anais do 7º Seminário Docomomo Brasil - O Moderno já Passado | O Passado no moderno. Porto Alegre, 2007.
- RODRIGUES, Cristiano Cezarino. **Cogitar a arquitetura teatral**. São Paulo, ano 09, n.104.06, Vitruvius, jan. 2009. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/09.104/85>> Acesso em 07 outubro 2015
- ROTH, Leland M. **Entender la Arquitectura: Sus Elementos Historia y Significado**. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.
- RUBINO, Silvana(org.); GRINOVER, Marina(org.). **Lina por escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- RUSKIN, John. **Las Siete Lámparas de la Arquitectura**. México D.F.: Ediciones Coyoacán, 2012.
- _____. **As Pedras de Veneza**. São Paulo: Martins Fontes, 1992
- SABBAG, Haifa Y. **A metáfora continua**. In: Revista AU, agosto de 1986, p. 50.
- SANTOS, Cecília Rodrigues dos. **Problema mal posto, problema repostado**. In: Nobre, Ana Luíza, et al. Um Modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Edusp, 1999.
- SERAPIÃO, Fernando. **Relação entre edifícios de séculos diferentes dá mote ao desenho. Museu Rodin**. Disponível em <<http://arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/brasil-arquitetura-museu-salvador-24-10-2006>> Acesso em 28 mar 2015.
- _____. **Brasil Arquitetura: Museu do Pão. Anexos têm materialidade e usos diversos**. Arco | Projeto Design, 2008. Disponível em <<http://arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/brasil-arquitetura-10-04-2008>> Acesso em 27 março 2015.
- TANNURI, Fabiana Luz. **O Processo Criativo de Lina Bo Bardi**. 2008. 182 f. Dissertação de Mestrado – Design e Arquitetura – FAUUSP, São Paulo, 2008.
- TORRENT, Horacio (org.). **El Desafío del Tiempo: Proyecto y persistência del patrimonio moderno**. Providencia Santiago, Chile: Docomomo Chile, 2014
- VIERA, Ian. **Homenagem ao Rei do baião**. AECweb | Galeria da Arquitetura. Disponível em <http://www.galeriadaarquitetura.com.br/projeto/brasil-arquitetura_/cais-do-sertao-luiz-gonzaga/175> Acesso em 28 mar 2015.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Restauração**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2006.
- WESTON, Richard. **As mais importantes Edificações do Século XX: plantas, cortes e elevações**. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- ZEIN, Ruth Verde. **Fábrica da Pompéia, para ver e aprender**. In Projeto ,n 92, outubro de 1986, p. 43-60.
- _____. **O Lugar da Crítica: ensaios oportunos de arquitetura**. Porto Alegre: Ritter dos Reis, 2001.

Créditos das imagens

	-	Capa: Museu do Pão	Foto de Clarissa Rech Meneguzzi, 2015.
introdução	1	Pinacoteca de São Paulo, de Paulo Mendes da Rocha	Foto do autor, 2014
	2	Reforma de apartamento no edifício Copan. Projeto de Felipe Hess e Renata Pedrosa.	Disponível em < http://felipehess.com.br/projetos/apartamento-copan > Acesso em 26 abr 2015
	3	Ampliação de museu de arte de Harvard, de Renzo Piano	Disponível em < http://www.rpbw.com/project/103/harvard-art-museums-renovation-and-expansion > Acesso em 17/07/2015
	4	Centro de Lazer Fábrica da Pompéia, de Lina Bo Bardi.	Foto do autor, 2014
	5	Solar do Unhão: escada	Disponível em < http://casavogue.globo.com/Arquitetura/Gente/noticia/2014/04/cem-anos-da-arquiteta-democratica.html > Acesso em 26 abr 2015
	6	Centro de Convivência LBA, de Lina Bo Bardi	Fotografia de Nelson Kon, em: OLIVEIRA, Olívia de. Lina Bo Bardi: obra construída. São Paulo: Gustavo Gili, 2014. p 180
	7	Teatro Polytheama e Teatro Engenho Central (croqui)	
	8	Museu do Pão e Museu Rodin Bahia (croqui)	Desenhos do autor, 2014.
	9	Praça das Artes e Cais do Sertão Luiz Gonzaga (croqui)	
	10	Praça São Miguel Paulista	
	11	Bank Boston	Fotos do autor, 2014
	12	Cemitério Vila Madalena	
	13	Restaurante em Porto Alegre	Disponível em < http://brasilarquitetura.com/projetos/shopping-total/ > Acesso em 11/09/2015.
	14	Exposição "Maneiras de Expor", no Museu da Casa Brasileira.	
	15	Entrada da Exposição "Arquitetura Política", no Sesc Pompéia	Fotos do autor, 2014
	16	Catálogo das exposições no Sesc Pompéia	
	17	Exposição "Lina Bo Bardi designer", na Casa de Vidro	
	18	Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura	Capa do Livro. Também disponível em < http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/05.060/3123 >
	19	"Lina Bo Bardi", edição de 2008	Capa do livro. Também disponível em < http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1779570&page=2 >
a invenção do patrimônio	20	Antigo moinho de Ilópolis e seus novos anexos	Disponível em < http://brasilarquitetura.com/projetos/museu-do-pao/ > Acesso em 18 out 2015.
	21	Ministério da Educação e Saúde	Disponível em < http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/10.037/3282?page=2 > Acesso em 18 out 2015
	22	Igreja da Pampulha	Disponível em < http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.161/4915 > Acesso em 18 out 2015
	23	Catedral de Brasília	Disponível em < http://catedral.org.br/reforma > Acesso em 18 out 2015
	24	Plano piloto de Brasília	Disponível em < http://mdc.arq.br/2011/02/17/da-insustentabilidade-do-plano-piloto/ > Acesso em 18 out 2015
	25	Le Corbusier e a maquete para o projeto de Firminy	Disponível em < http://conceptmodel.tumblr.com/post/29614033142 > Acesso em 18 out 2015

26	A vida do homem primitivo, numa ilustração do tratado de Vitruvius editado na França em 1547.	BENEVOLO, Leonardo. História da Cidade. São paulo: Perspectiva, 2011. p. 11
27	Capa da revista Summa+ 115	Summa+, Buenos Aires, n. 115, jun.2011
28	Santa Maria sopra Minerva, nave central	Disponível em < http://www.santamariasopraminerva.it/storia.html > Acesso em 18 out 2015
29	Santa Maria sopra Minerva, fachada	Disponível em < http://romanchurches.wikia.com/wiki/Santa_Maria_sopra_Minerva > Acesso em 18 out 2015
30	Santa Maria sopra Minerva, Obelisco	Disponível em < http://www.santamariasopraminerva.it/storia.html > Acesso em 18 out 2015
31	Corte da primitiva igreja de São Pedro	FURNEAUX, Jordan R. História da Arquitetura no Ocidente. Lisboa: Amigos do livros, 1985. p. 96
32	Basilica Papale San Paolo fuori le mura	Disponível em < http://www.basilicasanpaolo.org/ > Acesso em 18 out 2015
33	Basilica de São Pedro	Disponível em < http://www.vatican.va/various/basiliche/san_pietro > Acesso em 18 out 2015
34	Cidade Medieval construída no interior do anfiteatro de Arles	BENEVOLO, Leonardo. História da Cidade. São paulo: Perspectiva, 2011. p. 254
35	Centro histórico de Spalato (Split, na Croácia)	Disponível em < http://dominicus.malleotus.free.fr/croatie > Acesso em 18 out 2015
36	Leon Battista Alberti, Galleria degli Uffizi, Firenze	Disponível em < http://areeweb.polito.it/didattica/polymath/htmlS/info/Antologia/Alberti.htm > Acesso em 19 out 2015
37	Palazzo Rucelai, Fachada	Disponível em < http://www.palazzo-medici.it/ > Acesso em 19 out 2015
38	Palazzo Rucelai, Planta	Disponível em < http://www.urbipedia.org/ > Acesso em 19 out 2015
39	Palazzo Rucelai, Detalhe da Fachada	Disponível em < http://www.florenca.es/ > Acesso em 19 out 2015
40	A fachada de Alberti à frente da igreja e claustro de Santa Maria Novella.	Disponível em < http://www.chiesasantamarianovella.it/ > Acesso em 20 out 2015
41	Fachada de Santa Maria Novella	Disponível em < http://www.santamarianovella.com.br/ > Acesso em 20 out 2015
42	Estudo de proporções da fachada principal (Templo Malatestiano)	MANENTI, Leandro. Intervenções Reabilitadoras do Período Renascentista Italiano. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura. Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura. Porto Alegre, 2004. p. 31
43	Fachada do Templo Malatestiano	Disponível em < http://www.diocesi.rimini.it/parrocchie-e-chiese/parrocchie/basilica-cattedrale-tempio-malatestiano/ > Acesso em 20 out 2015
44	Sainte Chapelle antes do restauro	Disponíveis em < http://www.victorianweb.org/art/architecture > Acesso em 20 out 2015
45	Pináculo incluído no restauro de 1836 e de autoria atribuída a Viollet-le-Duc.	
46	Diagrama de composição do Pantheon romano	Disponível em < http://www.mmdtkw.org/RT04-Pantheon.html > Acesso em 20 out 2015
47	Pantheon com os campanários	Disponível em < http://www.pantheonroma.com/it/pantheon.html > Acesso em 20 out 2015
48	Pantheon hoje em dia	Disponível em < http://www.pantheonroma.com/it/pantheon.html > Acesso em 20 out 2015
49	Villa Church, Ville-d'Avray, França, 1927	Disponíveis em < http://www.fondationlecorbusier.fr/ > Acesso em 20 out 2015
50		
51	Banca Popolare di Verona (fachada)	Disponível em < http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbc-drawing.cgi/Banca_Popolare_di_Verona.html > Acesso em 20 out 2015
52	Banca Popolare di Verona	Disponível em < http://www.artearti.net/magazine/articolo/arrigo-rudi-letica-dell'essenzialita/ > Acesso em 20 out 2015
53	Maison de Verre	Disponível em < http://architectuur.com/architecture/maison-de-verre > Acesso em 20 out 2015
54	Divisória e escada da casa	Disponível em < http://www.archdaily.com/248077/ad-classics-maison-de-verre-pierre-chareau-bernard-bijvoet >

55	Etapas da construção	OLIVEIRA, Rogério de Castro. Modernismo intramuros: a maison de verre (1927-1931). In: Anais do 7º seminário Docomomo Brasil. Porto Alegre, 2007. p. 6
56	Detalhe dos blocos de vidro	Disponível em < http://www.archdaily.com/248077/ad-classics-maison-de-verre-pierre-chareau-bernard-bijvoet >
57	Croqui para Saint Pierre de Firminy	Disponível em < http://villageampus83.blog.lemonde.fr/2007/01/23/firminy-vous-connaissez/ > Acesso em 20 out 2015
58	Interior de Saint-Pierre	Disponível em < http://www.fondationlecorbusier.fr/ > Acesso em 20 out 2015
59	Situação da igreja, com então, somente dois pavimentos, durante a fase de abandono da obra: 1979 - 2002	Disponível em < http://www.quondam.com/21/2189b.htm > Acesso em 20 out 2015
60	Detalhes do exterior do edifício	PELLEGRINI, Ana Carolina. Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão. 2011. 276 f. Tese (Doutorado em Teoria, História e Crítica da Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. p. 103
61		
62	Saint Pierre, 2007	
63	Caixa Fórum, Madrid	Disponível em < http://www.dezeen.com/2008/05/22/caixaforum-madrid-by-herzog-de-meuron/ > Acesso em 20 out 2015
64	A usina antes da reforma	Disponível em < http://www.arcspace.com/features/herzog--de-meuron/caixa-forum/ > Acesso em 20 out 2015
65	Detalhe da reforma: preexistência suspensa no ar	Disponível em < http://www.dezeen.com/2008/05/22/caixaforum-madrid-by-herzog-de-meuron/ > Acesso em 20 out 2015
66	Maquete do projeto	Disponível em < http://www.arcspace.com/features/herzog--de-meuron/caixa-forum/ > Acesso em 20 out 2015
67	John Ruskin	Pintura de Joseph Arthur Palliser Severn, 1897. Disponível em < http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/john-ruskin-18191900-143396 > Acesso em 26 abr 2015.
68	Selo postal francês de 1980, homenagem a Viollet-le-Duc	Disponível em < http://wikitimbre.com/timbres/721/1980-viollet-le-duc-1814-1879 > Acesso em 26 abr 2015
69	Alois Riegl	Disponível em < http://geschichte.univie.ac.at/de/artikel/kunstgeschichte-der-universitaet-wien-die-entstehung-einer-akademischen-wissenschaft > Acesso em 26 abr 2015
70	Panorama da cidade alemã de Nuremberg, logo após o fim da Segunda Guerra Mundial	Disponível em < http://www.theatlantic.com/photo/2011/10/world-war-ii-the-fall-of-nazi-germany/100166/ > Acesso em 18 out 2015

o brasil arquitetura

71	Museu da Diversidade Sexual	Disponível em < http://brasilarquitetura.com/projetos/museu-da-diversidade-sexual/ > Acesso em 20 nov 2015
72	Casa Pepiguari	Disponível em < http://brasilarquitetura.com/projetos/casa-pepiguari/ > Acesso em 20 nov 2015
73	Francisco Fanucci	Captura de imagem de vídeo no YouTube. Disponível em: < https://youtu.be/zAJvZqrOoLo > Acesso em 28 abr 2015.
74	Marcelo Ferraz	Captura de imagem de vídeo no YouTube. Disponível em: < https://youtu.be/k2FqtlorZm8 > Acesso em 28 abr 2015
75	Série de cadeiras "Girafa", da Marcenaria Baraúna	Foto do autor, 2014
76	Interior do escritório Brasil Arquitetura	Disponível em < http://brasilarquitetura.com > Acesso 28 abr 2015
77	Equipe do ateliê Vila Madalena	FANUCCI, Francisco. Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 15
78	FAUUSP	Foto do autor, 2015
79	Sede do Brasil Arquitetura e Marcenaria Baraúna	Imagem capturada do Google Maps, 2015
80	Equipe do projeto "Anhangabaú Tobogã", de 1981	FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.) et al., 1996. ibidem. p. 252
81	Lina Bo Bardi na viagem para o Brasil	FERRAZ, Marcelo (org.); VAINER, André(org.); SUZUKI, Marcelo(org.). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996. p. 35

	82	Solar do Unhão	Foto de Nelson Kon. Disponível em < http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/11.042/3777 > Acesso em 26 abr 2015
	83	MASP - Museu de Arte de São Paulo	Foto do autor, 2014
	84	Lina Bo Bardi na "cidadela"	FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.) VAINER, André (org.); Cidadela da Liberdade. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999. (imagem da capa da publicação)
	85	Espaço de leitura	
	86	Rua interna	
	87	Mobiliário dos espaços de estar	
	88	Lareira e o rio São Francisco	
	89	O bar à noite	Fotos do autor, 2014
	90	Pavilhão das oficinas	
	91	Detalhe da antiga fábrica	
	92	O <i>deck-solarium</i> a partir do bloco esportivo	
	93	Lina Bo Bardi e equipe no escritório da obra do Sesc	Disponível em < http://www.sescsp.org.br/files/produto_galeria/ec9da54d-2a26-4537-b861-edc5ddd7c1e0.png > Acesso em 15 mar 2014
	94	Torres do bloco esportivo	Foto do autor, 2014
	95	Desnudamento das alvenarias dos pavilhões	Disponível em < http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/o8.093/1897 > Acesso em 20 nov 2015
	96	Elevação do bloco esportivo a partir da avenida Pompéia	
	97	Elevação - rua Clélia	
	98	Elevação - rua Barão do Bananal	
	99	Cortes transversal e longitudinal do galpão dos ateliês	FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.) VAINER, André (org.); Cidadela da Liberdade. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999, p. 61
	100	Cortes longitudinal e transversal do teatro	
	101	Elevação dos galpões menores, a partir da rua interna	
	102	Maquete do projeto de Júlio Neves	Captura de imagem do vídeo "Arquiteturas: Sesc Pompéia", disponível em < https://youtu.be/qhBZXClE8Z8 >
	103	Notícia d'"O Estado de São Paulo"	Disponível em < http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,como-era-sao-paulo-sem-sesc-pompeia,9353,0.htm > Acesso em 20 nov 2015
	104	Marina Abramović, em visita ao Sesc	Disponível em < http://ffw.com.br/noticias/moda/de-lady-gaga-a-givenchy-a-entrevista-coletiva-de-marina-abramovic-em-sao-paulo/ > Acesso em 20 nov 2015
dois teatros	105	Croqui para o Teatro Polytheama	Disponível em < http://brasilarquitectura.com/projetos/teatro-polytheama > Acesso em 22 abr 2015
	106	Vista do teatro de Epidauro	Disponível em < http://www.guiadegrecia.com/images/epidauro.jpg > 22 abr 2015
	107	Planta do Teatro de Epidauro	BENEVOLO, Leonardo. História da Cidade. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 82
	108	Axonometria do Odeon de Agripa	Idem, p. 102
	109	Teatro Total	Disponível em < http://vitruvius.es/revistas/read/arquitextos/11.129/3752 > 22 abr 2015
	110	Teatro Oficina	Disponível em < http://www.domusweb.it/content/dam/domusweb/en/architecture/2012/05/21/the-street-is-a-theatre > 22 abr 2015
	111	Caixa de Palco	CHING, Francis D. K. Dicionário Visual de Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 248
	112	Casa de Ópera	Ibidem, p. 249

113	Anfiteatro Romano	Ibidem, p. 247
114	Apêndice (diagrama)	Desenho do Autor, 2015
115	Galeria lateral do Teatro Polytheama	Disponível em < http://brasilarquitectura.com/projetos/teatro-polytheama > Acesso em 22 abr 2015
116	O Polytheama antes da reforma de 1927	NOSEK, Victor. Teatro Polytheama de Jundiá. Jundiá: Prefeitura Municipal de Jundiá, 2011. p. 39
117	O teatro após a ampliação	Ibidem, p. 151
118	Registros da degradação do espaço	FANUCCI, 2005, Ibidem, p. 33
119		Ibidem, p. 32
120	Lina Bo Bardi em visita ao teatro abandonado.	NOSEK, 2011, Ibidem, p. 156
121	Implantação de 1986	FERRAZ et al., 1996, p. 265
122	Fachada do projeto de Lina	Ibidem, p. 267
123	Croqui de Lina para os tubos náuticos de acesso ao teatro. Projeto de 1986	Ibidem, p. 265
124	Estudos para o anexo a ser construído nos fundos do terreno. Projeto de 1996	FANUCCI, 2005, op. cit., p. 34
125		
126		
127	Corte Longitudinal	
128	Planta Baixa Térrea	Ibidem, p.37
129	Plantas do nível dos camarotes e da galeria superior	
130		
131	Plateia	
132	Acesso aos camarotes	
133	Acesso à galeria lateral - apêndice do teatro	Fotos do autor, 2014
134	Fachada do Polytheama	
135	Passarelas de concreto no foyer	
136	circulação dos camarins	
137	A fachada restaurada	FANUCCI, 2005, Ibidem, p. 33
138	Galeria Lateral	Fotos do autor, 2014
139	Fundos da galeria	
140	Maquete do anexo	NOSEK, 2011, Ibidem, p. 184
141	Nova fachada	Idem, p. 187
142	Palco do teatro Engenho Central aberto à praça	Disponível em < http://brasilarquitectura.com/projetos/teatro-engenho-central/ > Acesso em 25 abr 2015
143	O armazém 6 antes da restauração	Disponível em < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/Pira1.jpg > Acesso em 20 nov 2015
144	Foto atual de pavilhão vizinho ao teatro	Foto do autor, 2014
145	O Engenho Central de Piracicaba no final do século XIX	
146	XX Interior do galpão antes de ser transformado em teatro	
147	Obras de reforma no interior do galpão	Disponíveis em < http://semac.piracicaba.sp.gov.br/engenho > Acesso em 15 mar 2015
148	Recuperação do telhado	
149	O Engenho Central de Piracicaba visto a partir da outra margem do rio.	

150	Intervenção no armazém 6 pelo projeto anterior	
151	Detalhe de um apêndice em outro galpão	Disponíveis em < http://brasilarquitetura.com/projetos/parque-do-engenho-central/ > Acesso em 15 mar 2015
152	Área de intervenção do projeto anterior	
153	Corte Longitudinal	desenhos cedido pelo escritório Brasil Arquitetura
154	Planta Baixa Térrea	
155	Acesso ao teatro	
156	Detalhe de um pila restaurado	
157	Os apêndices	
158	Mezanino	Fotos do autor, 2014
159	Última fileira da plateia	
160	Escada e estar	
161	Administração	
162	Corte transversal, passando pelo foyer	desenho cedido pelo escritório Brasil Arquitetura
163	Aquarela do projeto	Disponível em < http://brasilarquitetura.com/projetos/teatro-engenho-central/ > Acesso em 25 abr 2015
164	Corte transversal, passando pelo palco	desenho cedido pelo escritório Brasil Arquitetura
165	Foyer	Foto do autor, 2014
dois museus		
166	Desenho de autoria desconhecida, adotado como símbolo do Caminho dos Moinhos e Museu do Pão.	FERRAZ, João Grinspum. (coord.). Museu do Pão: Caminho dos Moinhos. Ilópolis-RS: Associação dos Amigos dos Moinhos do Vale do Taquari, 2008. p. 24
167	Museu Iberê Camargo	Fotos do autor, 2008
168		
169	Museu de crescimento ilimitado de Le Corbusier	Disponível em < http://moleskinearquitetonico.blogspot.com.br/2010/04/le-corbusier-museo-de-arte-en-tokio.html > Acesso em 16 out 2015
170	Apresentação do Museu de Arte Moderna da Bahia. Fac-símile de páginas do encarte da revista "Mirante das Artes, Etc", nº 6, 1967	FERRAZ et al., 1996, Ibidem. p. 163
171	Cavaletes do MASP	Ibidem, p. 105
172	Museu do Chocolate, Caçapava-SP	Projeto de Metro Arquitetos. Disponível em < http://www.metroo.com.br/projects/ > Acesso em 23 nov 2015.
173	Anexo da Faculdade Federal de Ciências Médicas de Porto Alegre-SP	Projeto de Patrícia Gubert Neuhaus, Rodrigo Allgayer, Gabriel Menna Barreto, Fabrício Siqueira, Marcelo Kiefer, Thais Wright. Disponível em < http://mdc.arq.br/2012/11/14/anexo-ii-da-ufcspa/ > Acesso em 23 nov 2015.
174	Proposta para Anexo da Câmara Municipal de Porto Alegre	Projeto de Daniel Corsi da Silva e equipe. 1º lugar no concurso do IAB-RS. Disponível em < http://concursos.arqs.com.br/concursoscamarapoa > Acesso em 16 out 2015
175	Brasília: Ministérios e seus anexos	Disponível em: < http://www.archdaily.com.br/br/603479/obras-do-lele-por-joana-franca > Acesso em 15 out 2015
176	Esquema de relação entre Anexo e corpo principal	Desenho do autor, 2015
177	Ligação entre o Palacete [das Artes Rodin Bahia] e o novo anexo.	Disponível em < http://www.palacetedasartes.ba.gov.br/sobre-o-museu/instalacoes > Acesso em 25 out 2015
178	Palacete Catharino no início do século XX	Disponíveis em < http://diversao.terra.com.br/galerias/o,,Ol110504-El3615,00.html > Acesso em 24 out 2015.
179		

180	Comendador Catharino e família	
181	Uma das salas após a reforma	Disponível em < http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/06.070/2721 > Acesso em 24 out 2015
182	Hôtel Biron	Disponível em < http://www.musee-rodin.fr/fr/le-musee/le-musee-rodin-paris/lhotel-biron > Acesso em 24 out 2015
183	Palacete Catharino no início do século XX	Disponível em < https://dimusbahia.wordpress.com/palacete-das-artes-rodin-bahia/ > Acesso em 24 out 2015
184	O pensador	Disponível em < http://www.museus-bahia.com/salvador/rodin.htm > Acesso em 24 out 2015
185	Jardim de esculturas	
186	Interior do Anexo	
187	Anexo e conexão com o palacete	Disponíveis em < http://brasilarquitectura.com/projetos/museu-rodin-bahia/ > Acesso em 27 abr 2015
188	Passarela, novo volume de circulação vertical, e a preexistência tombada.	
189	Reforma: remoção alvenarias	Fanucci, 2005, op. cit., p. 102
190	Palacete antes da reforma	Ibidem, p. 98
191	Reforma no sótão	Ibidem, p. 102
192	Encontro do novo volume de circulação com o palacete	Disponíveis em < http://brasilarquitectura.com/projetos/museu-rodin-bahia/ > Acesso em 26 abr 2015
193	Passarela	
194	Obras da reforma e do anexo em andamento	Fanucci, 2005, op. cit., p. 101
195		Ibidem, p. 103
196	Croquis do anexo	Disponível em < http://brasilarquitectura.com/projetos/museu-rodin-bahia/ > Acesso em 26 abr 2015
197	Elevação leste	desenho cedido pelo escritório Brasil Arquitetura
198	Croquis de estudo para a conexão dos anexos com o palacete	Disponível em < http://brasilarquitectura.com/projetos/museu-rodin-bahia/ > Acesso em 26 abr 2015
199	Planta do térreo	desenho cedido pelo escritório Brasil Arquitetura
200	Corte Longitudinal	Fanucci, 2005, op. cit., p. 102
201	Evento no jardim das esculturas	Disponível em < http://g1.globo.com/bahia/noticia/2011/09/museus-sao-uma-boa-opcao-para-aproveitar-o-feriado-da-independencia.html > Acesso em 24 out 2015
202	Museu do Pão	Disponível em < http://brasilarquitectura.com/projetos/museu-do-pao/ > Acesso em 27 mar 2015
203		
204	Moinho Colognese antes do restauro	
205		
206	Maquinário do moinho após a restauração	FERRAZ, João Grinspum. (coord.). Museu do Pão: Caminho dos Moinhos. Ilópolis-RS: Associação dos Amigos dos Moinhos do Vale do Taquari, 2008. páginas: 7, 18, 21, 26, 28, 36 e 37.
207		
208	Construção dos anexos	
209		
210	Aquarela da etapa de projeto	
211	Maquete do projeto exposta na bodega do moinho	Fotos do autor, 2015
212	Indicação na fachada [do moinho]	
213	Obra de restauro	FERRAZ, João Grinspum, 2008, op. cit., p.26
214	O moinho restaurado	Fotos do autor, 2015

215	O pavilhão do museu		
216	Anexo do museu e Moinho Colognese		
217	A bodega do antigo moinho		
218	Exposição permanente		
219	Pedras-mó no jardim	Foto de Nelson Kon. Disponível em < http://www.archdaily.com.br/br/01-8579/museu-do-pao-moinho-colognese-brasil-arquitetura > Acesso em 27 mar 2015	
220	Exposições: pavilhão e área externa	Fotos do autor, 2015	
221	Bloco da escola de confeitores visto a partir do moinho		
222	Pavilhão de exposições a partir da rua lateral	Foto do autor, 2009	
223	Acesso ao pátio a partir da calçada	Foto do autor, 2015	
224	Aquarela do projeto	Disponível em < http://brasilarquitetura.com/projetos/museu-do-pao/ > Acesso em 27 mar 2015	
225	Planta do nível térreo	desenho cedido pelo escritório Brasil Arquitetura	
226	Elevação Nordeste		
227		Curso de Panificação. Disponível em < http://www.moinhosangalli.com.br/noticias/2 > Acesso em 28 out 2015	
228	Eventos no Museu do Pão	Visitação à exposição permanente. Foto do autor, 2009.	
229		Programa de Intercâmbio. Disponível em < http://wp.clicrbs.com.br/recortesdeviagem/2012/03/06/museu-do-pao-e-intercambio-na-italia/?topo=13,1,1,,13 > Acesso em 28 out 2015	
dois complexos	230	Praça das Artes	Foto do autor, 2014
	231	Museu Guggenheim Bilbao	Disponível em < http://www.theguardian.com/public-leaders-network/2013/jan/11/guggenheim-museum-bilbao-tourism-arts > Acesso em 30 out 2015
	232	Filarmônica de Berlim	Disponível em < http://www.archdaily.com/108538/ad-classics-berlin-philharmonic-hans-scharoun > Acesso em 30 out 2015
	233	Centro Georges Pompidou	Disponível em < http://www.archdaily.com/64028/ad-classics-centre-georges-pompidou-renzo-piano-richard-rogers > Acesso em 30 out 2015
	234		Disponível em < http://www.e-architect.co.uk/london/tate-modern > Acesso em 30 out 2015
	235	Tate Modern	Disponível em < http://www.londontown.com/LondonInformation/Attraction/Tate_Modern/234b/imagesPage/22237/ > Acesso em 30 out 2015
	236	Acesso ao Museu [Cais do Sertão]	Foto do autor, 2014
	237	Área do porto atualmente	Disponível em < http://www.portodorecife.pe.gov.br/historia.php > Acesso em 31 out 2015
	238	Mapa projeto Recife-Olinda	BRANDÃO, Zeca. (org.). Núcleo Técnico de Operações Urbanas: estudos 2007-2010. Recife: CEPE, 2012. p. 109
	239	Interior de um dos armazéns em meados do século XX.	Disponível em < http://www.portodorecife.pe.gov.br/historia.php > Acesso em 31 out 2015
	240	Galpões já recuperados e em funcionamento	
	241	Detalhe do cobogó, símbolo do museu	
	242	Exposições, térreo.	Fotos do autor, 2015
	243	Vão da praça coberta, em construção.	
	244	O novo edifício em obras, visto a partir da Torre Malakoff.	
	245	Projeto antigo (desenho)	Disponível em < http://brasilarquitetura.com/projetos/cais-do-sertao-luiz-gonzaga/ > Acesso em 28 mar 2015
246	Projeto novo (render)	Disponível em < http://www.galeriadaarquitectura.com.br/projeto/brasil-arquitetura/cais-do-sertao-luiz-gonzaga/175 > Acesso em 30 out 2015	

247	Armazém 10	BRENDLE, Maria de Betânia Uchôa Cavalcanti; VIEIRA, Natália Miranda. Cais do Sertão Luiz Gonzaga no Porto Novo do Recife. Destruição travestida em ação de conservação. <i>Arquitextos</i> , São Paulo, ano 13, n. 150.03, Vitruvius, nov. 2012. Disponível em < http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.150/4460 > Acesso em 15 fev 2015
248	Obras de reforma em pavilhões vizinhos	Disponível em < http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cidades/geral/noticia/2013/11/22/ > Acesso em 31 out 2015
249	Sequência de armazéns	Disponível em < http://www.portodorecife.pe.gov.br/conheca_portonovo.php > Acesso em 31 out 2015
250		
251		
252	Cais do Sertão atualmente	Fotos do autor, 2015
253		
254		
255	Apêndices conectados ao galpão reconstruído	
256	Corte longitudinal	
257	Planta Baixa Térrea	Desenhos cedidos pelo escritório Brasil Arquitetura
258	Planta 2º pavimento	
259		
260	Divulgação de eventos no Cais do Sertão	Disponíveis em < https://www.facebook.com/CaisdoSertao > Acesso em 30 out 2015
261		
262		Foto do autor, 2015
263	Imagem futura da obra	Disponível em < http://brasilarquitetura.com/projetos/cais-do-sertao-luiz-gonzaga/ > Acesso em 28 mar 2015
264	Praça das Artes e a cidade	Disponível em < http://www.galeriadaarquitetura.com.br/projeto/brasil-arquitetura_marcos-cartum-arquitetos-associados_/praca-das-artes/362 > Acesso em 30 out 2015
265	Avenida São João na década de 1900	NOSEK, Victor (org.). <i>Praça das Artes. Rio de Janeiro: Beco do Azougue</i> , 2013, p.14
266	Vale do Anhangabaú na década de 1910	Ibidem, p.18
267	idem, 1960	Ibidem, p.24
268	idem, 2010	Disponível em < http://www.copa2014.gov.br/pt-br/noticia/palcos-da-fan-fest-anhangabau-uma-historia-de-superacao-desenvolvimento-e-desafio > Acesso em 30 out 2015
269	Acesso pela avenida São João [da praça das Artes]	
270	Acesso pela rua Conselheiro Crispiniano [Praça das Artes]	
271	Sala de Ensaios	Fotos do autor, 2014
272	Interior do Conservatório	
273	Vista do Conjunto a partir do Vale do Anhangabaú	
274	Salão do Conservatório em 1900	NOSEK, 2013, op. cit. p.14
275	idem, 1909	Ibidem, p.17
276	idem, 2011	Ibidem, p. 65
277	Fachada do Cine Cairo antes da reforma	Ibidem, p. 55
278	idem, em sua inauguração de 1952	Ibidem, p. 25

279	Obra em andamento, com prédio existente	Ibidem, p. 54	
280	Obra em andamento, com o prédio demolido	Ibidem, p. 74	
281	Reforma do Conservatório	NEVES, José Manuel das (ed.). Brasil Arquitetura + Marcos Cartum Praça das Artes. Lisboa: Uzina Books, 2013. p. 12	
282	Estaqueamento e nova contenção para o prédio vizinho	NOSEK, 2013, op. cit. p.60	
283	Planta do pavimento Térreo	Desenhos cedidos pelo escritório Brasil Arquitetura	
284	Planta do segundo pavimento		
285	Aquarela do projeto	Disponível em < http://brasilarquitetura.com/projetos/praca-das-artes/ > Acesso em 31 out 2015	
286	Zoneamento das edificações	Desenhos cedidos pelo escritório Brasil Arquitetura	
287	Corte longitudinal		
288	Aquarela do projeto. Destaque para o teatro municipal e áreas inauguradas	Disponível em < http://brasilarquitetura.com/projetos/praca-das-artes/ > Acesso em 31 out 2015. (Alterações pelo autor)	
289	Espaço aberto entre vão e rua Crispiniano	Fotos do autor, 2014.	
290	Corpos Artísticos		
291	Escada de acesso ao segundo pavimento		
292	Praça Coberta		
293	Vista a partir da Avenida São João	Disponível em < http://brasilarquitetura.com/projetos/praca-das-artes/ > Acesso em 01 nov 2015	
294	Apresentação no Conservatório		
295	Apresentação em espaço aberto		
296	Aula de dança	Disponíveis em < https://www.facebook.com/pracadasartes > Acesso em 27 maio 2015	
297	Concerto na obra do edifício não inaugurado		
298	Teatro no vão abaixo das escolas		
o patrimônio inventado	299	Teatro Polytheama	Fotos do autor, 2014.
	300	Teatro Engenho Central	
	301	Museu Rodin Bahia	Disponível em < http://brasilarquitetura.com/projetos/museu-rodin-bahia/ > Acesso em 23 nov 2015.
	302	Museu do Pão	
	303	Cais do Sertão	Fotos do autor, 2014.
	304	Praça das Artes	
	305	Sesc Pompéia	

Apêndice

Conversa com Marcelo Ferraz

13 de agosto de 2014, 15:00

Conversa com o arquiteto Marcelo Ferraz no escritório Brasil Arquitetura

Vila Madalena – São Paulo/SP

A gravação inicia com a conversa já em andamento que, neste momento é sobre a pesquisa do autor – uma breve apresentação – e a visita deste à Praça das Artes e Sesc Pompéia, no dia anterior.

(...)

Guilherme Osterkamp – ... e num primeiro olhar às duas obras já notam-se semelhanças...

Marcelo Ferraz – É capaz de ser...

G - Alguns exemplos: a fenestração que tem um caráter de aleatoriedade, o contato com a rua e a cidade, o uso do concreto e demais materiais. Talvez de princípio de projeto: A forma de agir com a cidade, a gentileza urbana. Diferente daquele exemplo que falei anteriormente: o exemplo “ruim”. No exemplo “bom” de relação entre mestre e discípulo, se manifesta a influência, mas não uma caricatura ou uma cópia. Vocês enxergam dessa forma?

M – Não dá pra dizer que não. Principalmente quando você vê do Anhangabaú. Quando você vê do Anhangabaú o conjunto, não dá pra dizer que isso não tem nada a ver com o Sesc. Mas eu acho que é muito mais pela contundência, pela violência. Pela força, né? De se impor assim na paisagem urbana. É mais por aí. Por que é uma presença. Você vê, como o Sesc... Até é interessante pensar: Quando você atravessa a ponte ali da Pompeia, vindo da marginal pro Sesc, você olha e vê que o Sesc hoje é pequenininho perto de um monte de monstros que estão em volta dele, de prédios de habitação, apartamentos de classe média, aquele shopping que vocês trouxeram lá do sul pra gente, que é um monstro! O Sesc virou uma coisa delicada. Aquilo que foi construído como uma construção pesada, forte, com a ideia da Lina: um container, um grande silo ao lado de uma fábrica delicada, ele tá ali, afogadinho. Quer dizer, ele continua tendo a sua força. E eu acho que a Praça das Artes



Praça das Artes, a partir do vale do Anhangabaú



Sesc Pompéia, a partir do deck-solarium

No momento desta conversa, a pesquisa do autor tratava, em uma perspectiva muito mais ampla, da relação entre obras de Lina Bo Bardi e o escritório Brasil Arquitetura. A partir desta visita ao escritório, o tema desenvolveu-se e aproximou-se à questão do patrimônio, invenção, cultura e arquiteturas “fora de seu tempo”.

também tem isso um pouco, né? Por que ela não é maior do que o prédio que está ao lado? E ela, assim mesmo, não sendo maior, se faz presente fortemente na paisagem, no ambiente, no centro de São Paulo? Eu acho que isso sim. Que esta é uma conexão a ser pensada: A forma de ocupar o espaço, o solo, o chão. É na força do material: Uma coisa muito direta. Neste sentido que eu acho que o pessoal usou o termo “brutalista” muito erroneamente... Tem uma frase que eu gosto bastante e acho que tem até no meu livrinho, ou num artigo, não sei. Do Smithson, que ele diz que brutalismo, no verdadeiro sentido, é ser direto, não dar voltas, não ter meias palavras. É a objetividade total. Isso é o brutalismo. Não é uma coisa que foi depois mal traduzida como textura, categorizada como uma coisa rude, rústica, grosseira, do ponto de vista do material e do acabamento, essa bobagem. Então, acho que neste sentido, a Praça das Artes tem muito a ver com o Sesc. É muito forte. Olha, nesta foto (aponta para um quadro). É muito forte. Não tem mediações. É o que é. Aquilo que você vê, é.

G – E a Praça das Artes ainda não está concluída, né? E mesmo assim, funciona muito bem...

M – Você conseguiu entrar lá?

G – Consegui entrar em alguns lugares, mas haviam montagens de exposições e, ontem, o lançamento de um livro.

M – Pois é. A gente não sabe o que está acontecendo lá. Você foi no restaurante? Onde tem o teto colorido?

Francisco Fanucci – Lá eles estão usando como centro de eventos, pra outras coisas

G – Eu vi! Eu só consegui fotografar da porta de vidro para dentro

M – Que absurdo...

G – Porque ali era só com autorização, em outro horário.

M – Ia ter evento ali?

G – Sim. Só conseguir tirar fotos de onde estava

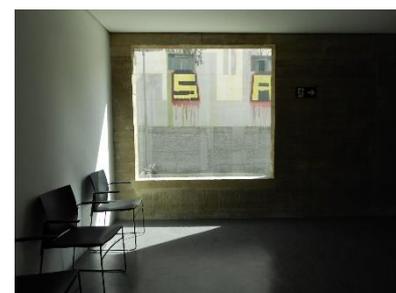
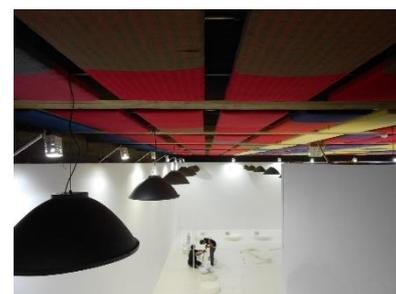
M – E na sala de concertos?

G – Entrei, sim.

F – Então você deu sorte. Lá que é mais difícil de entrar, pois sempre tem alguém ensaiando



Robin Hood Gardens, Alison e Peter Smithson. Londres, 1972.



Interiores da Praça das Artes

(Aqui Marcelo e Francisco conversam sobre outro assunto do escritório, outro projeto... Francisco volta pro computador, pra resolver algo do instante)

G – Eu estava olhando essa outra foto do Sesc aqui, e lembrei de outra coisa, que também tem no livro Cidadela da Liberdade. Existe um croqui, um desenho da Lina, onde havia muitos prédios, como se fosse um provável futuro do lugar. E é exatamente o que aconteceu. E a partir disso comecei a pensar no movimento do lugar. Ontem, quando estava lá, até fiz uns filmes rápidos, de muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo. Acho que Isso é o que mostra o acerto que foi essa obra. Uma confirmação de como deu certo a experiência do Sesc em todos os sentidos. Fiquei lá, em uma terça-feira, das quatro horas da tarde até às onze da noite e o lugar “fervendo”.

M – Viste o show de jazz lá?

G – Não, vi o show do Ian Ramil! Filho do Vítor Ramil... Fui comprar umas lembrancinhas na loja e comentaram que teria o show, resolvi ficar. A banda “Apanhador Só” estava lá também.

M – Como é legal, né? É um mundo... Uma cidade!

G – Pois então, me impressionei muito com essa experiência. De como isso, muito provavelmente, senão obviamente, se reflete no trabalho de vocês.

M – Ah, com certeza!

G – E pode-se considerar a primeira experiência de vocês. E com a Lina! Onde começou tudo. Isso deve ter sido espetacular, não?

M – Eu comecei a trabalhar com ela e resolvi sair da FAU. Falei: Chega, vou me formar em cinco anos. Não era meu plano. Fiz um monte de matérias ao mesmo tempo, pra cair fora logo! Pensei: Essa “escola” tá muito mais interessante que a FAU! E realmente foi uma escola, e teve essa vivência na obra... Depois a Lina dirigiu por três anos a programação. E o Sesc é um lugar impressionante. Eu e o André Vainer estamos fazendo a exposição do Centenário dela. Aliás, tá convidado! 7 de outubro a inauguração. Anota aí! Vai ser uma grande exposição comemorando o centenário da Lina. E vai ser no Sesc, que a gente acha que é o espaço dela por excelência. A casa dela é o Sesc. Muito mais do que o MASP. Ela se dedicou nove anos àquilo ali, sabe? Da vida dela, ela botou ali, todos os dias. Ela estava madura. Ela aproveitou tudo o que tentou fazer. O que ela fez e deu certo no Unhão e no MASP. E também o que ela



Desenho de Lina



Sesc Pompéia, 1986.



Sesc Pompéia, 2014.

tentou fazer e não conseguiu no Unhão e no MASP. E ela leva essas experiências para lá. E acho que ela atinge muitos dos objetivos. Essa exposição nossa, o nome dela é: A Arquitetura Política de Lina Bo Bardi.

G – Política.

M – Política. Porque a gente acha que tá fazendo muita falta falar disso ultimamente. E escolhemos só três obras: Unhão, MASP e Sesc. Só as obras de peso mesmo. Bombas. Porque existe essa ideia de que a arquitetura é quase uma atividade desligada da vida, sabe? Voltamos à uma fase horrível neste sentido. Até os próprios arquitetos, estudantes de arquitetura, editores... Está se perdendo a capacidade de avaliar um projeto: Se ele é bom ou ruim, a partir da necessidade, da vida das pessoas. Sabe? Da vida em todos os sentidos. Da poesia, de tudo o mais. Não só necessidade física ou corporal, ou seja lá o que for. Então, eu acho que estes projetos têm essa característica forte. De inserção em uma cidade, como se fosse um ponto que chega e irradia para o entorno, contamina e cria um grito. Assim, dizendo: “Opa, tô aqui!”, “Aqui a cidade é diferente!”

G – Ou pode ser diferente.

M – Pode ser diferente!

G – É a posição política materializada.

M – Materializada! O MASP, se você pensar... O vão livre do MASP está lá. Ninguém tira aquilo! Tentam. Já mudaram a museografia. Em baixo do museu é cheio de guardas, de seguranças... Você entra e o cara fica te olhando... Você não pode tirar o telefone do bolso e o cara já acha que você vai fotografar... Tudo isso é uma paranoia, uma loucura. Que é a não-acessibilidade, né? O contrário da acessibilidade, que tanto se fala hoje. Mas o vão-livre ainda está lá. É da cidade e acabou. O Sesc está inteiro lá. Quem quiser entrar no Sesc e passar o dia lá e ficar fazendo nada, como você disse que fez ontem, pode! Você toma um café, olha gente... Todo o prazer que é desfrutar da convivência da cidade, com anonimato ou sem anonimato, você pode ter no Sesc. Aquilo que a gente aprecia em Paris, quando você senta no café e pede uma água e um café, meio dia, você pode fazer no Sesc. E em poucos outros lugares de São Paulo. E o Solar do Unhão também é um exemplo desse tipo. O Solar do Unhão é uma praça aberta na beira do mar em Salvador. É um exemplo de como a cidade de Salvador poderia ser muito mais saudável se tivesse esse relacionamento com a água, que não tem, apesar de estar o mar ali na frente. Tem nas praias, mas a cidade mesmo, urbanizada, forte, tem pouca

relação com a água. O porto protege, os militares ocupam... Você tem nesgas de terrenos que você tem contato com o mar. Então, o Solar do Unhão é outro exemplo disso. Tem lá uma coisa nos sábados chamada “Jam no MAM”. São *jam sessions* de jazz todo sábado a partir das quatro e vai até meia noite. O pessoal vai pra lá e é como se tivesse no Sesc Pompéia. Paga dois reais de ingresso, vai criança, vai adulto, vai velho... Tem lugar para as crianças de colo ficarem, numa espécie de acolchoado, desenhando, brincando... O pessoal toma cerveja, fuma maconha, vai revezando... e o jazz ao fundo... Isso é super-pacífico! É uma coisa maravilhosa que existe há mais de dez anos. É uma tradição numa cidade que é violenta, uma cidade complicada, cheia de trânsito... Então, eu acho que a arquitetura pode sim, buscar este tipo de fim, sabe? Alterar a vida das pessoas. Isto é ser político. Por isso que a gente chama a arquitetura da Lina de arquitetura política. E é lógico que a arquitetura que a gente aposta e a gente acredita é esta. A gente tenta fazer isto em qualquer projeto. Seja no museu do pão, seja em qualquer outro...

G – Acho isso muito interessante. Esse posicionamento político semelhante ao da Lina e ainda assim tu vê que são arquiteturas diferentes. A Lina teve uma obra pouco extensa, pequena como tu falou, mas de grande contundência. E vocês já tem uma vasta obra, que entendo ser de grande aceitação. Nesta proposta [para a dissertação] que te falei, escrevi sobre Gio Ponti, depois sobre a Lina, depois sobre o Brasil Arquitetura. Tu já consegue enxergar isso? Existe esse peso de passar de influenciado à influência?

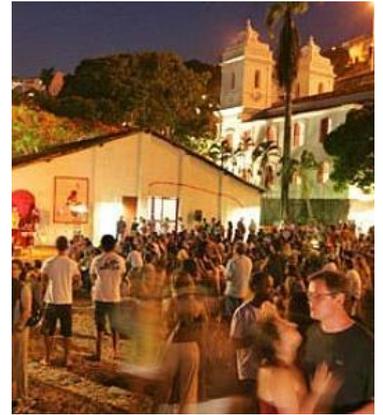
M – Não. Nem gostaria muito!

G – Nem é bom pensar muito nisso?

M – Toda vez que a gente lê um texto novo sobre o trabalho da gente, a gente fica um pouco assustado.

G – Mas em um bom sentido?

M – É, no bom sentido. Claro! As pessoas veem coisas que a gente não vê. A gente está dentro e não vê. Posso comparar também... Quando eu trabalhava com a Lina, eu não conseguia ver nada do que se passava. A gente trabalhava. Quando ela morreu, a gente se viu obrigado a fazer o livro, a fazer a exposição, a fazer o filme e tudo o mais... Porque ela dizia: “quando eu morrer, vocês fazem”. Então, nós: “Vamos fazer”. E de lá pra cá, continuamente... Primeiro a gente fez o filme, o livro... tudo num susto! E acho que até hoje aquele livro é bem sucedido. Um clássico, um panorama da obra dela, um livrão.



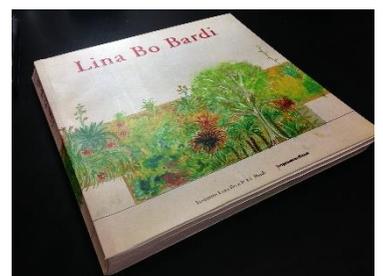
Jam no MAM



Marcelo Ferraz e Lina Bo Bardi



Imagem do filme



O livro

Que aliás, vai ser relançado ainda esse ano. Já foram uns quinze mil exemplares... E aí, de lá pra cá, eu cada vez mais sinto que tenho que pensar sobre a obra da Lina, escrever, dar entrevistas... Isso tudo me fez ir descobrindo cada vez mais. Mas é claro que essa descoberta vem muito como descoberta a partir do meu trabalho, do que eu penso, do que sou, de como a gente age aqui no escritório. Claro, você não sabe o que tá indo e o que tá vindo, né? Tem momentos que estou falando do nosso trabalho e enxergando isso que a gente fala do nosso trabalho, um ponto da obra da Lina, né? Puxa, ali acho que tinha isso... Quando eu digo que me surpreendo, por exemplo, um texto da Ana Carolina [Pellegrini], quando ela fala da reinvenção do patrimônio... pra gente, aquilo é uma bela descoberta! De repente o patrimônio estava lá. Estava lá, mas poderia ruir, poderia cair, desaparecer! Um moinho que desapareceu, um prédio que era importante e pegou fogo... Mas, na hora que você faz, age sobre esse patrimônio, faz um projeto, faz alguma interferência, alguma intervenção, você recria ele. De uma outra maneira, para um outro fim muitas vezes. Na maioria das vezes. Para outra função, num outro momento. Porque basta mudar de um momento, de época, de tempo, que você já está mudando a função. As pessoas se comportam diferentemente. As necessidades são outras. Vou dar um exemplo da Praça das Artes: A gente teve uma discussão muito forte sobre pintar de branco aquele edifício do Conservatório. É o patrimônio que está dentro do nosso conjunto. Nosso conjunto tem trinta mil metros quadrados. Aquilo ali deve ter, sei lá, dois mil. Nem isso! Aquele prédio foi um hotel originalmente. Que depois, o dono do hotel, Joaquim, um alemão, importava os pianos Steinway e ali fazia as apresentações do piano pra vender e tal... A parede inteira tinha um escrito grande: "Steinway". Então o hotel foi indo mal e aquilo foi comprado por um grupo e se transformou no Conservatório Dramático e Musical, fundado por Mário de Andrade. Então, antes do Teatro Municipal já existia aquilo: Um conservatório: Se aprendia música, tocavam instrumentos. Era o "Mini-Municipal", quase uma escola. Que teve um apogeu nos anos quarenta e depois entrou em decadência até quase que desaparecer. Quando a prefeitura desapropriou, agora, não tinha mais nada. O teto estava caindo, não se podia usar. Aí a gente vai e pinta aquilo. No nosso conjunto a gente propõe que aquilo se transforme numa sala de música, de concertos, de câmara principalmente. Que é ótima, tem uma acústica maravilhosa e tal... A gente faz uma intervenção e resolve pintar de branco, no meio daquele concreto marrom, sujo, vermelho, toda aquela coisa... Ele branco ali, ia ser uma joia, se destacando! Na nossa pintura, a gente não queria destacar

nenhum elemento decorativo. Porque aquela arquitetura era interessante para o Brasil, talvez... Mas, por exemplo, na França você tropeça naquilo, em coisas muito melhores que aquilo. Aquilo já é tardio! Quando foi feito a vanguarda já existia na Europa... Então, não tem nenhum valor arquitetônico em si. Ele tem valor para a cidade enquanto memória urbana, e tudo o mais... Então a gente quis diminuir a importância arquitetônica daquilo: do lado decorativo! Tem uma briga que não acabou ainda hoje, mas não vão pintar mais... A briga com o patrimônio histórico, da própria Secretaria da Cultura, que nos contratou para fazer o projeto. Eles diziam que não. Em certo momento chamaram uma especialista que elegeu uma época, que foi o apogeu do prédio. E naquele momento ele era bege: três tons de bege. Então decidiu-se que nós deveríamos pintar nos três tons de bege. A gente bateu o pé: Não! E a gente ganhou essa briga, né? O secretário nos apoiou. A história é: Porque é que ele tem que parecer com uma coisa que ele foi e não vai ser? Como diz o Souto de Moura: Ele tem que parecer com uma coisa que ele vai ser! É um pouco malandro esse argumento, mas ele está num outro contexto. Ele faz parte de um grande conjunto agora: Uma escola de música, a sede da orquestra sinfônica, um lugar de convivência, de música, de dança...

G – Agora ele é uma parte, mas parte importante. E não de outro contexto ou época...

M – Sim! A gente tem que banir completamente o saudosismo da nossa ideia de projeto. O que a gente faz com saudosismo, já nasce condenado à morte. Se é que nasce... Não é? É o folclore. Esse folclore europeu... aquelas coisas... As pessoas passam duzentos anos bordando o mesmo bordado lá no leste europeu, ou na fazenda, um ovo de páscoa... Você pintando o mesmo ovo... Quer dizer, isso é assustador para um americano, como nós! Aqui está tudo por se fazer! A coisa está em transformação! Cultura pra gente é justamente reinvenção. Por isso que eu acho legal o texto da Ana. Porque é reinvenção! A cultura só é viva quando ela se reinventa o tempo todo. E o patrimônio, idem. Não é?

G – Tu não achas que o patrimônio em si, hoje, está num patamar, assim, aparentemente inalcançável? Talvez a gente, os arquitetos, tendem a deixar tudo intocado...

M – Pois é, é uma besteira! Tem que fazer parte da vida da gente... É muito mais legal que o patrimônio continue sendo útil hoje. A mesma casa que um dia foi a casa, como o Museu Rodin, de uma família abastada, de vinte membros, doze quartos... Hoje é um museu.

G – E, portanto, deve se prestar a um museu...|.

M – Claro! E é maravilhoso: As pessoas entram naquela casa e veem como era a casa de um rico no final do século dezanove, mas sabem que ali, hoje, é um museu. Eu acho que isso talvez seja a coisa mais importante pra se pensar na questão do patrimônio: Colocar mesmo a questão do uso como prioridade. Uma coisa que não tem utilidade não deve viver.

G – Então, me lembrei agora do Cais do Sertão. Teve aquela polêmica também. Foi um artigo, num site...

M – Sim, saiu no Vitruvius [site]. Também saiu um Artigo meu. Eu acabei de fazer um artigo contando essa história. Vou te mostrar, tá na revista Bamboo desse mês. E a Ana Carolina escreveu uma coisa também interessante sobre isso, que eu acho que ela devia publicar. Ela me mostrou umas coisas, uns pedaços... Mas eu tenho aqui a revista Bamboo. Você vai encontrar aí. Eu fiz um artigo contando a história do projeto do Cais do Sertão. E eu conto essa história de resolver “capotar” o prédio, arrastar pra cá, liberar a frente... Por que não? E a arquitetura, nesse sentido, voltando pra política: Ela tem que ser política porque ela está sujeita às, “intempéries”, sou seja: a obra tá no meio e não dá mais para voltar. O projeto já foi feito, já está em execução: Não tem como contratar porque existe um tempo político, um tempo econômico, de não ter novos gastos... E a tudo isso você tem que se sujeitar e se refazer. Sabe? É aquela história: Você engole em seco e fala: “E agora, o que eu faço com isso?” Mudou o governador e ele não quer mais que tenha a sala tal... E é uma burrice, mas eu vou ter que fazer com que o projeto continue sendo bom. Como fazer isso? Isso é fazer arquitetura. Isso é atividade de arquiteto. Me lembro que teve um menino aqui, que veio um ano atrás, num grupo da FAU, fazendo a revista do grêmio e fizeram uma entrevista com a gente. E eu comecei a falar disso. E em certo momento ele falou assim: “Puxa, eu tô completamente frustrado! Eu estudei pra ser um arquiteto, não pra ser um político. Não pra ser um agitador!” E com a contundência que ele falou... “Eu estudei pra sair daqui, receber uma encomenda, fazer um projeto e entregar um projeto pra uma pessoa.” Falei: Bom, se você acha que o mundo é assim... Como se a vida fosse assim, né?! Não é nada disso... Mas isso é uma postura americana, sabe? Os americanos são um pouco assim. Eu dei aula lá. Eu sentia que eles ficavam um pouco assim. Um de cada lado da mesa: Me dá sua encomenda que eu te devolvo. E eu acho que não é. Eu acho que arquiteto tem que escrever, tem que falar, tem que discutir, tem que seduzir.



Cais do Sertão

G – Pois é, tem toda essa desenvoltura de vocês, eu imagino que isso deve servir muito bem, mas com argumentos. Imagino que exista sempre um embate, não só com os órgãos de conservação, mas com prefeituras... Digamos assim: o cliente. Mesmo que não exista a figura do cliente, como por exemplo em uma edificação pública.

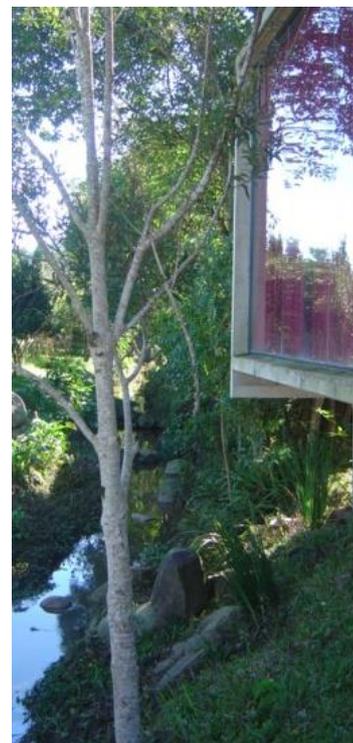
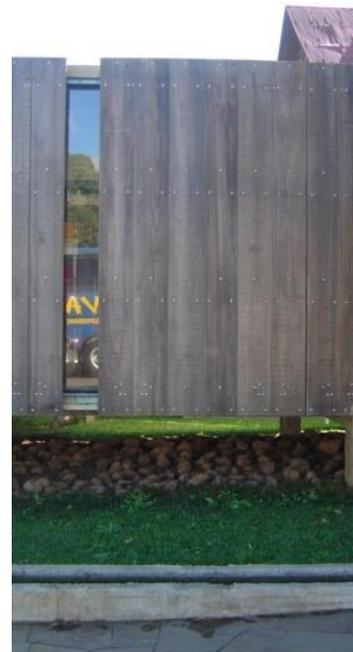
M – Olha, na Praça das Artes, a gente está há um ano e meio, que é o mandato desse novo prefeito, que a gente elegeu e gosta dele, tentando convencer esse novo governo... Que tem um arquiteto secretário, amigo nosso, Fernando Melo Franco, Secretário de Desenvolvimento Urbano. Tem o Nabil Bonduki, que é um vereador, arquiteto, colega. E a gente vem há um ano e meio falando com todos eles que eles têm que terminar a Praça das Artes. Só agora, semana passada, é que eles votaram uma verba pra terminar a Praça das Artes. Demorou um ano e meio pra eles entenderem que aquilo era só dar um chutinho, terminar e fazer um grande sucesso. Se já faz inacabado, pela metade, sem mobiliário... imagine pronta.

G – E é um projeto premiado no mundo todo.

M – Pois é! No mundo todo!

G – E esse envolvimento com o pós-obra, no uso do prédio. Vocês conseguem intervir nisso? Por exemplo, chegar lá e ver que ela não foi pensada pra ser usada assim...

M – Isso, é uma luta de formiguinha. Tem que ser chato, tem que estar em cima. Cada semana manda um email para o secretário e tal. E você, claro, é difícil desistir, né? Tem casos que a gente, de repente é pego na contramão e desiste. Como uma escola em Santo André que a gente projetou, era lindinha e tal. Tá no livro nosso. Outro dia um menino aqui, estudante, nosso estagiário, foi fazer um trabalho sobre escolas, e foi lá, visitar essa escola. Fotografou e trouxe pra gente ver. Você não reconhece a escola! O que era pilotis, encheram de paredes e virou sala. O que era terraço, botaram telhado. Então, é um outro prédio. Aí você vê o que faz oito anos de uma outra gestão. A escola tá... Então, a gente não sabe. A gente tá tomando fôlego. Não sabemos nem por onde começar mais isso agora, sabe? Vez por outra a gente também esmorece um pouco. O Museu do Pão... Mas aí tem o nosso Ismael, que liga, e agita! Agora mesmo mandou mais um moinho que quer entrar no Caminho dos Moinhos, ali em Doutor Ricardo! [cidade] Um moinho lindo. Então a gente apoia, sabe? Porque tem que apoiar! Eu cobro muito que a bodega não funcionava, e agora tá funcionando. Finalmente aquela bodega virou um bar!



Museu do Pão

G – Houve uma discussão pra ser uma espécie de rodoviária...

M – Teve! Ainda bem que não aconteceu. Sabe, teve um momento que a gente até chegou a digerir. Claro, porque eu perguntei: “quantos ônibus param aí por dia?”. “Ah, parece que são cinco”. Pô, cinco ônibus por dia. Para um, fica cinco minutos... E depois, no resto do dia, um bar. É melhor um bar com ônibus de vez em quando, do que um fechado. Mas aí tem bar, tem salgadinho, o pessoal entra e tal... Então: a gente chegou a digerir isso e estava já aceitando. Mas aí ele conseguiu transformar mesmo numa bodega, num bar... Faz-se um show de vez em quando... Melhor. A gente tem que se envolver. Claro, tem uma hora que você desiste, fica desanimado. Pensa: “ih, esse aí já foi...”. O Polytheama, projeto nosso é de 1996. Há quase vinte anos que ele tá pronto. Agora, nessa gestão, desse prefeito, desde que eles assumiram, vamos terminar. Porque os sucessores todos do prefeito que fez isso, a gente foi várias vezes lá. Mas, inúmeras vezes. “Vamos retomar, vamos terminar, vamos isso, vamos aquilo...”. Fizemos um projeto de lei Rouanet pra eles. Aprovamos a lei Rouanet. Eles captaram novecentos mil reais e perderam porque não captaram os tais vinte por cento necessários para contrapartida. Tiveram que devolver pro Fundo Nacional de Cultura. Novecentos mil e perderam! E a gente fez o projeto! Não, não é fácil. Isso foi no governo passado. Aí assumiu lá, um prefeito agora, acho que muito ligado à arquitetura, e desde o primeiro dia tá aí... Nos contratou, pra gente fazer o detalhamento executivo do projeto, e vai fazer a obra! Jundiaí é uma cidade muito rica. Tem duas mil e quinhentas empresas, indústrias.

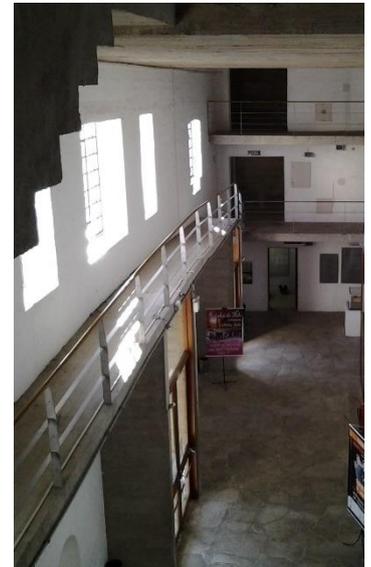
G – E tem muita ligação com São Paulo também...

M – Muita. Mas ainda... Você tá do lado de São Paulo e tem um lado provinciano, sabe? Mas tem a Samsung, tem as maiores indústrias... uma coisa internacional também.

G – Essa é uma amostra de que bater na mesma tecla, “encher o saco”, vale a pena, né? Funciona e uma hora, vai chegar lá.

M – É. Mas vai do perfil de cada um também. Acho que não é todo mundo que tem saco, paciência pra fazer isso. Mas a gente tem essa... Talvez a gente se apegue, goste muito dos projetos, quando tá fazendo. Porque a gente mergulha muito fundo, profundamente...

G – No teu livro, Arquitetura Conversável, tu fala que a forma da Lina agir com patrimônio, de forma polêmica, contundente, de partir talvez para o enfrentamento até, isso motivava vocês. Isso dava até uma motivação maior para o próprio trabalho, né? Isso



Polytheama

continua sendo uma motivação? Tu pensa da mesma forma que aquela época? Consegue fazer uma relação entre esses tempos?

M – Olha, a gente via a Lina brigando, mudando de ideia, fazendo coisas que ela... Na época a gente ficava meio zozinho até. Isso incomodava às vezes. Em reuniões que um dia ela dizia uma coisa para os engenheiros e no dia seguinte ela dizia: “não, vamos fazer assim”. E eles: “mas a senhora disse pra fazer assim”. E Ela” Não. Tá ruim, vamos mudar!” Então, eu acho que isso é muito interessante pensar que você... Primeiro que, você, quando projeta, não esgota a situação, não esgota o problema. Em arquitetura, eu acho que quando se constrói, o projeto pode estar maravilhoso, mas fica uma merda quando você faz um experimento, constrói... Então, sempre o lado feito, executado, manda mais do que o resto. E o Sesc foi isso. Essa experiência de fazer amostras... Agora, essas brigas, a gente tem que estar muito convencido. Tanto eu, quanto o Chico. A gente briga muito internamente, pelo projeto, e quando sai daqui, sai com o aval dos dois. Sempre um de nós cedendo, em vários pontos, um e outro, né? Mas é assim. A gente tem essa prática e quando vai, a gente vai, o projeto vai num ponto em que nós podemos defendê-lo com muito mais garra. E não é que a gente não muda de ideia. A gente ouve muito, discute, volta quando tem alguma coisa que a gente podia mudar. Essas coisas devem vir para enriquecer e não para podar, não é? Não é uma intransigência burra. Eu acho que a gente não pode ser também... A gente teve agora um embate muito interessante com o [Carlos Eduardo] Comas, sobre a implantação do Museu das Missões. A gente, quando foi lá... Eu fui duas vezes, e ele mesmo sugeriu um lugar, e a gente viajou naquele lugar e nos envolvemos com aquele lugar... E num certo momento ele falou: “não, não pode ser lá, acho que tem que ser do outro lado”, porque ali ia tirar a vista e isso e aquilo, e a gente teve uma discussão, quase um impasse. E a gente fez um corte no terreno e viu que realmente a situação estava um pouco estranha, o que fez mudar o projeto, concordar com ele: “realmente, vamos deslocar para cá, faz muito mais sentido”. Na hora que ele mandou uma foto com um coqueiro na frente, uma vista assim. E essa foto era esclarecedora, do que ele estava dizendo. Essa foto fala mais do que tudo. Vamos deslocar para esse lado de cá. E o projeto se deslocou. Certo? E isso, numa boa. Só veio para o bem. Porque você está num processo. Às vezes você vai dormir com uma coisa e acorda com ela na cabeça...

G – E, assim, não é uma intransigência por vaidade.

M – Eu acho que jamais deveria ser.

G – Sempre é uma conversa?

M – Sim, É uma conversa sempre. E aí você mexe uma pecinha do tabuleiro e altera todo o contexto.

(...)

A gravação segue, mas com a conversa ininteligível, que agora ocorre em outro ambiente do escritório.

