



TORINO ESPOSIZIONI



U M E D I F Í C I O  
E X T E M P O R Â N E O





# R E S U M O

A condição extemporânea do complexo de pavilhões *Torino Esposizioni*, em Turim, na Itália, foi o que provocou e guiou o estudo realizado neste trabalho. As reformas que adaptaram os espaços desde a inauguração em 1939, modificaram a trajetória dos pavilhões, desconstruindo a linearidade de sua linha do tempo e os conduzindo até os dias de hoje. A intervenção mais expressiva, comandada pelo engenheiro italiano Pier Luigi Nervi, alçou o complexo à categoria de patrimônio, qualificando os espaços tanto formalmente quanto historicamente. A forma atual dos pavilhões é a expressão de sua extemporaneidade, revelando as etapas de sua trajetória. As intervenções foram aqui estudadas considerando a dimensão imaterial da transformação: a influência do tempo e das memórias nas decisões que o profissional responsável pela reforma toma durante o processo de projeto.

Palavras-chave: reforma, Torino Esposizioni, Nervi.

# A B S T R A C T

The extemporaneous condition of the *Torino Esposizioni* pavilions, in Turin, Italy, caused and guided the study here presented. The renovations that adapted the spaces since the inauguration in 1939, changed the trajectory, deconstructing the linearity of their timeline and leading to these days. The most expressive intervention was led by the Italian engineer Pier Luigi Nervi, and lifted the pavilions to the heritage category, qualifying the spaces formally and also historically. The today shape of the pavilions is the expression of their extemporality, and shows the phases of their trajectory. The interventions here studied considered the immaterial dimension of transformation: the influence of the time and memory in the decisions made by the architect during the project process.

Keywords: renovation, Torino Esposizioni, Nervi.



	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>03</b>
CAPÍTULO 01	<b>FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....</b>	<b>15</b>
CAPÍTULO 02	<b>O EDIFÍCIO EXTEMPORÂNEO.....</b>	<b>33</b>
	Feira Internacional de 1911	33
	Palazzo del Giornale	38
	Palazzo della Moda	45
	Pós-guerra	53
	Sistema Nervi	56
	Pavilhão B	62
	Pavilhão C	72
	Ampliação do Pavilhão B	76
CAPITULO 03	<b>O TEMPO PRESENTE.....</b>	<b>85</b>
	Contexto urbano	85
	Pavilhão A	88
	Rotonda	92
	Pavilhão B	94
	Teatro	99
	Pavilhão C	101
CAPÍTULO 04	<b>O TEMPO INCIDENTE.....</b>	<b>105</b>
	O leite derramado	105
	Todos somos filhos de Cronos	107
	O tempo e o <i>Torino Esposizioni</i>	112
	O arquiteto-oráculo	114
	O não-patrimônio	118
CAPÍTULO 05	<b>MEMÓRIAS REINCIDENTES.....</b>	<b>121</b>
	O lugar reincidente	122
	A forma reincidente	125
	O programa reincidente	129
	A espacialidade reincidente	131
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>135</b>
	<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....</b>	<b>141</b>
	<b>FONTES DAS IMAGENS.....</b>	<b>149</b>
	<b>ANEXOS.....</b>	<b>161</b>



# I N T R O D U Ç Ã O

Essa dissertação trata de operações de intervenção em preexistências, adotando como objeto de estudo o *Torino Esposizioni* – complexo de pavilhões inicialmente construído em 1939 por Ettore Sottsass em Turim, na Itália. Ao longo dos anos, o conjunto de edifícios passou por diversas intervenções em diferentes escalas, sendo mais relevantes as realizadas pelo renomado engenheiro italiano Pier Luigi Nervi. Parcialmente abandonado, hoje o complexo se destaca pela coexistência de diversas partes construídas em tempos distintos, insinuando – ora com clareza, ora sutilmente – as reformas que adaptaram os espaços durante 78 anos.

Frequentemente as operações em preexistências valem-se de algumas diretrizes estabelecidas nas cartas patrimoniais – mesmo quando não exista a chancela dos órgãos competentes – uma vez que ainda não existe uma teoria voltada especificamente para as intervenções no patrimônio. Mesmo quando a operação não vise ao restabelecimento de um estado pretérito, mas sim mire uma nova condição futura, acabam-se emprestando princípios da teoria do restauro. As operações realizadas no *Torino Esposizioni*, em geral, não visam essencialmente à conservação, ficando mais próximas do propósito alimentado pela reforma.

Desta maneira, o estudo aqui realizado procura se afastar do exame ou da aplicação das categorias propostas pelas teorias de restauro e não ambiciona realizar juízo de valor sobre as intervenções. O objetivo é apresentar e analisar cada fase do *Torino Esposizioni* buscando entender e refletir sobre as decisões tomadas pelos arquitetos e como cada operação se relaciona com a história do complexo.

O artigo "Autoridades, emendas, paradoxos e peculiaridades da preservação do patrimônio arquitetônico moderno", escrito por Carlos Eduardo Comas, Cecília Rodrigues dos Santos e Ruth Verde Zein<sup>1</sup>, aponta para dois caminhos possíveis em uma reforma: o heteromorfismo – em que a emenda é claramente destacada da preexistência (como é o caso do Museu do Pão, em Ilópolis, projeto do escritório paulista Brasil Arquitetura) – e o isomorfismo – em que a emenda se confunde com a preexistência. No referido artigo, os autores estabelecem um paralelo entre o isomorfismo e o paradoxo temporal frequentemente explorado pela ficção científica, e destacam que a falta de clareza na diferenciação entre o antigo e o novo sugere que o autor possa ter “viajado no tempo para trás e alterado com sucesso o futuro” (COMAS; SANTOS; ZEIN, 2008, p.02). Um efeito similar pode ser consequência do heteromorfismo: considerando que qualquer tipo de intervenção – incluindo as com o objetivo apenas de conservação – consiste numa alteração no curso natural da existência do edifício, pode-se concluir que as intervenções em preexistências são também um artifício de

---

1 COMAS, C. E.; SANTOS, C. R.; ZEIN, R. V. Autoridades, emendas, paradoxos e peculiaridades da preservação do patrimônio arquitetônico moderno. 2º Seminário Docomomo N-NE. Salvador, 2008.

manipulação temporal. Tomando-se novamente como exemplo o caso do Museu do Pão, é possível afirmar que o anexo proposto pelo Brasil Arquitetura mudou o curso da preexistência (um moinho de farinha abandonado). Caso a intervenção não tivesse ocorrido e o tempo agisse naturalmente, a situação de abandono do moinho possivelmente evoluiria para a deterioração total. A reforma realizada fez com que a ação do tempo fosse descontinuada, e o anexo encaminhou a obra para um novo curso. Claramente contemporânea, a intervenção ainda assim é capaz de trazer à tona memórias daquela comunidade, tanto pelo conteúdo do museu, quanto pelas soluções compositivas e plásticas adotadas pelos arquitetos. Desta forma, além de possibilitar metaforicamente à volta no tempo evocando memórias, a operação extemporânea tem o poder de transformar a história, e, por conseguinte, o futuro de edifícios já existentes.

Marco Dezzi Bardeschi faz referência a essa manipulação temporal utilizando a hipótese genealógica de Friedrich Nietzsche para explicar sua prática intervencionista<sup>1</sup>. O filósofo alemão introduz o termo “genealogia”<sup>2</sup> para designar uma nova visão sobre a história, estabelecendo um contraponto com a historiografia tradicional, para a qual o passado é constituído da totalidade de acontecimentos, e o olhar panorâmico do historiador é capaz de reconstituí-lo objetivamente e de forma linear. A genealogia tem um olhar mais prospectivo, e substitui a linearidade pela descontinuidade, propondo a ideia de tempo

---

1 BARDESCHI, M. D., *Restauro: punto e da capo*. Editora Franco Angeli, Milão, 1991.

2 Nietzsche introduz o termo pela primeira vez em seu livro “A genealogia da moral” publicado em 1887.

circular, em que passado-presente-futuro compõem um ciclo de interpretações e reinterpretações.

O monumento e a arquitetura não são espaços físicos com um passado próprio, mas lugares de relação e de memória, cuja identidade não é o simples resultado do acúmulo dos acontecimentos da sua história. Sua identidade não é estável, muda em função das transformações do seu passado causadas por uma memória que já é prospectiva, já é um projeto; a sua identidade é um processo, uma permanência flexível, é a onda circular e móvel da compreensão, de ter interpretado em função de ter o que interpretar; é a emergência de uma diferença na continuidade, de uma mutação na permanência; a sua identidade é a linha oscilante do limite entre metades simbólicas do passado e do futuro. (BARDESCHI, 1991, p.19.)

O termo "arquiteturas extemporâneas"<sup>1</sup> foi proposto por Ana Carolina Pellegrini e está publicado nos anais do Congresso Projetar, em 2015, referindo arquiteturas de tempos distintos que coexistem num mesmo edifício. Algumas das modalidades deste tipo de operação tomam o projeto bem documentado com guia para a realização de uma ideia do passado, "possibilitando a realização de arquiteturas em épocas diferentes daquelas em que foram idealizadas por seus autores, libertando o edifício no tempo e no espaço" (PELLEGRINI, HAFFNER, 2015, p.01). O termo é

---

1 PELLEGRINI, A. C. S. ; HAFFNER, E. H. . Arquitetura Extemporânea: Quatro Liberdades de Louis Kahn. 7º *Projetar - originalidade, criatividade e inovação no projeto contemporâneo: ensino, pesquisa e prática.*, 2015, Natal. Anais do Projetar 2015, 2015.

especialmente adequado ao tema deste trabalho, pois permite a imediata relação entre intervenção e interferência no tempo. As operações extemporâneas podem contribuir para a desconstrução da linearidade da linha do tempo, trazendo para o presente uma ideia do passado e encaminhando o edifício para um futuro diverso do originalmente traçado.

Este trabalho identificou três principais tipos de desconstrução de linearidade temporal causada pelas arquiteturas extemporâneas: o “regresso”, o “atraso”, e o “reinício”.

O primeiro refere-se a intervenções que visam ao retorno do edifício a um estado anterior, frequentemente implicando a reconstrução de partes que se perderam e retirando anexos realizados posteriormente, conformando o uso àquele da época que se busca reviver. Viollet-Le-Duc aplica este conceito na reforma da Catedral de Notre Dame, em Paris, onde reconstrói a igreja baseado em um estado anterior por ele especulado. Neste caso, a linha do tempo completa um ciclo – o isomorfismo pode ser comparado à volta no tempo<sup>1</sup>. O segundo tipo de desconstrução da linearidade temporal aqui proposto – o “atraso” – refere-se a intervenções cujo objetivo é a manutenção ou a conservação, podendo ser devidas à demanda de substituição de algum material que sofreu com a intempérie, ou ao desejo – nutrido ainda hoje por um significativo grupo de arquitetos – de congelar um edifício na sua romântica condição de ruína. O Coliseu, em Roma, por exemplo, recebeu intervenções mínimas

---

1 COMAS, C. E.; SANTOS, C. R.; ZEIN, R. V. Autoridades, emendas, paradoxos e peculiaridades da preservação do patrimônio arquitetônico moderno. 2º Seminário Docomomo N-NE. Salvador, 2008.

para estabilização da sua estrutura e foi mantido como referência direta e literal do passado. Trata-se de uma operação que visou à conservação do edifício. Geralmente, as intervenções de conservação mantêm o uso vigente, e propõem transformações que visam apenas a impedir o agravamento da degradação natural dos materiais, como se o relógio do edifício pudesse ser manipulado e o tempo demorasse mais a passar a partir de então. O terceiro e último tipo de manipulação temporal é o “reinício”. Alberti comandou algumas intervenções com essa característica, sendo um dos exemplos mais clássicos a reforma da Igreja Santa Maria Novella, em Florença, na qual o completamento da fachada inacabada encobre as características góticas a fim de conferi-la ares e traçado renascentista. A demanda veio do financiador Giovanni di Paolo Rucellai<sup>1</sup> e a solução de Alberti certamente modificou a trajetória do edifício e sua relação com a comunidade. O volume e o sítio permaneceram os mesmos, permitindo evocar a memória da antiga igreja, mas a aparência mudou completamente, desviando a linha do tempo do edifício para um novo ponto de partida. Ao invés de completar um ciclo, a linha do tempo se entrelaça e recomeça a partir de um ponto que não lhe pertencia antes.

As três categorias formuladas nesta dissertação e acima elencadas têm algo em comum: o agente desses tipos de manipulação temporal é o profissional responsável pela intervenção. No caso do *Torino Esposizioni* houve quatro grandes intervenções que serão detalhadas posteriormente. A decisão de reformá-lo em vez de

---

<sup>1</sup> Para mais informações consultar: MANENTI, Leandro. Intervenções reabilitadoras do período renascentista italiano. Dissertação de Mestrado, UFRGS, Porto Alegre, 2004.

substituí-lo partiu da administração do complexo à época de cada intervenção, e passou pela avaliação de que o conjunto edificado já estava consolidado na rotina e no cenário da cidade. Portanto, não seria econômico e nem socialmente adequado abdicar de todas as suas características já reconhecidas e apropriadas pelos usuários. A apreensão do edifício pelo imaginário popular gera apropriação, garantindo um constante cuidado da comunidade com aquela obra. Dessa forma, fica claro que é imprescindível para o arquiteto estudar a história do edifício antes de propor alguma intervenção. As lembranças de cada arquitetura podem ser a chave para que a reforma seja bem recebida pela comunidade. O autor do projeto é quem avalia de que maneira e o quê deve ser preservado. É ele que faz a consideração sobre qual memória merece ser evidenciada ou reinterpretada. Carlos Eduardo Comas aponta em seu texto publicado na revista Summa+:

Reconheça ou não, todo restaurador é um autor. Mesmo que o arbítrio individual fosse substituído pelo arbítrio coletivo dos restauradores, sempre haveria demanda de interpretação no trato com o monumento usado, ocasião de juízo de valor passível de contestação, margem para o sentimento que escolhe o que reter, reparar, eliminar, acrescentar, num universo que não é ilimitado em termos de recursos. (COMAS, 2011, p.60)

Esta dissertação divide-se em cinco partes, além da introdução, das considerações finais e da bibliografia consultada. A primeira – Fundamentação Teórica – é uma compilação das leituras realizadas durante o processo de pesquisa e redação, revelando

o propósito de cada autor e como suas teorias foram abordadas no decorrer do trabalho. A bibliografia divide-se em quatro grandes grupos: o que diz respeito às teorias de restauro, o que aborda a historiografia do objeto de análise – o *Torino Esposizioni*, o que aborda as interpretações do tempo e aquele que aborda o estado da arte, contemplando aquilo que já foi escrito sobre estes assuntos.

A segunda parte – O Edifício Extemporâneo – narra a trajetória do complexo. Neste capítulo é apresentado, de forma histórica e gráfica, como cada uma das intervenções aconteceu.

A terceira parte – O Tempo Presente – constrói um percurso pelo estado atual do complexo, especificando e demonstrando diagramaticamente cada espaço.

A quarta parte – O tempo Incidente – é uma explanação sobre algumas interpretações de tempo e sua ação sobre a materialidade da arquitetura. Também se estabelece uma relação entre as consequências do tempo e a prática de restauro, introduzindo conceitos que serão explorados na análise das intervenções ocorridas no *Torino Esposizioni*.

A quinta parte – Memórias Reincidentes – relaciona as quatro grandes intervenções com seus efeitos de manipulação temporal. As intervenções são analisadas do ponto de vista das decisões de preservação e transformação tomadas pelo arquiteto responsável, e de como isso influenciou a linearidade da linha do tempo do complexo.

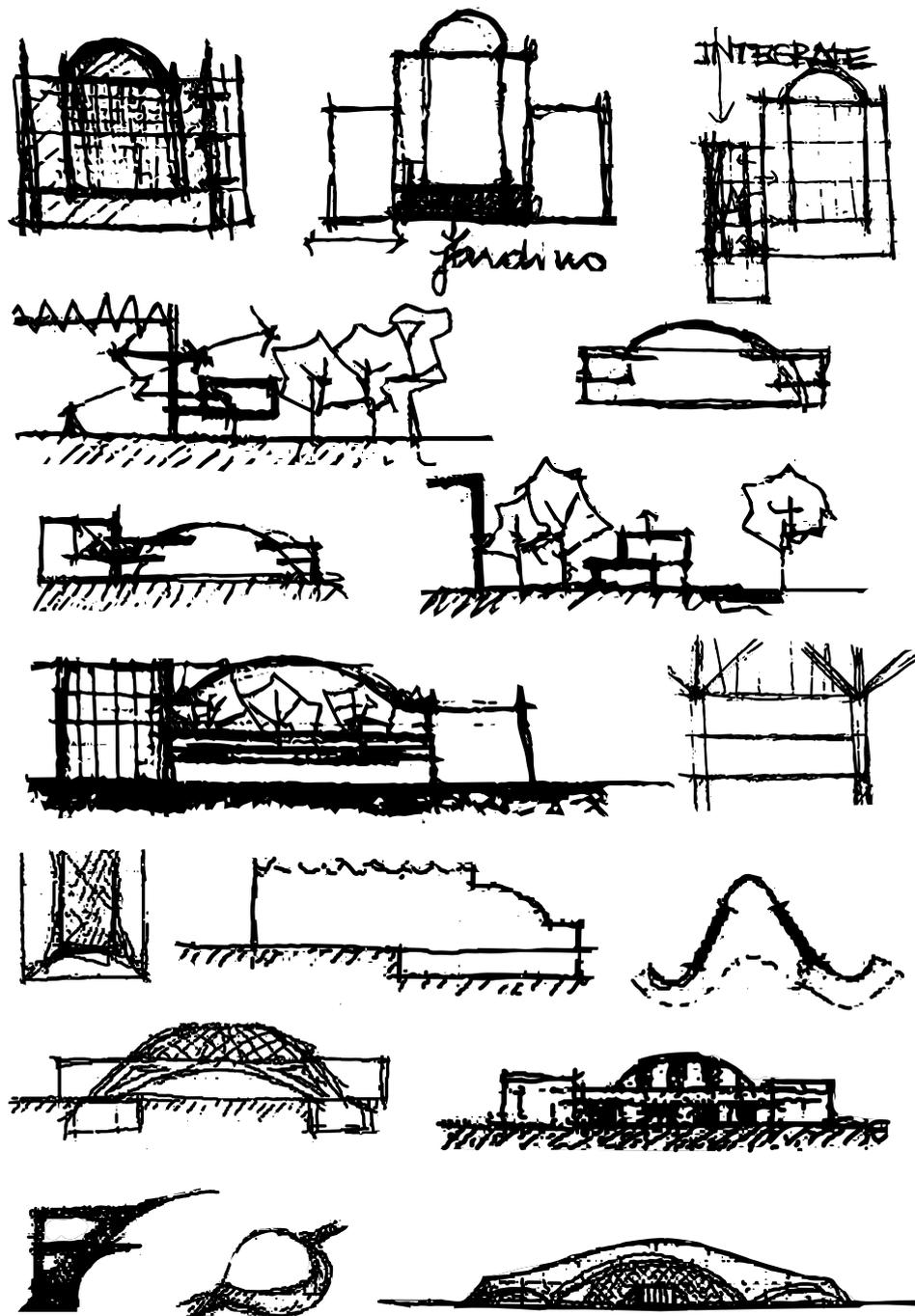
As considerações finais encerram a dissertação com uma reflexão sobre o papel do arquiteto na tomada de decisões a respeito do caminho a seguir nos projetos de intervenções. Também abordam como cada definição transforma e redireciona a linha do tempo e como essa manipulação tem efeitos na percepção do edifício pela comunidade.

O objetivo deste trabalho não é estabelecer juízo de valor a respeito de procedimentos de intervenção, mas contribuir para que eles sejam analisados de forma mais profunda e plural, considerando que existem outros fatores além da dimensão física e que cada edifício possui uma trajetória tão única quanto a vida de uma pessoa, muito mais complexa que um simples início-meio-e-fim, merecendo ser intensamente investigada pelo arquiteto interventor para que se tome a decisão mais acertada sobre o caminho a tomar, seja ele o da transformação ou o da permanência.

## **Método**

A escolha do conjunto de edifícios – tema da dissertação – deu-se em função da constatação de que a história do *Torino Esposizioni* reunia quase um catálogo de modalidades de intervenção no patrimônio edificado. O interesse surgiu em 2011, a partir de um intercâmbio na *Politecnico di Torino*, ainda durante a graduação da autora. O ateliê de projeto daquele semestre envolvia uma intervenção no *Torino Esposizioni*, adaptando-o para receber as instalações da Faculdade de Arquitetura da *Politecnico di Torino*. Naquela ocasião, foram realizadas diversas visitas ao local e ao

1.04



entorno, resultando em uma grande quantidade de croquis de observação e rico levantamento fotográfico (FIGURA 1.01). Ainda durante o semestre de intercâmbio, foi obtido acesso a diversos documentos e desenhos que ajudaram na compreensão do complexo. Em 2014, quando foi iniciada a pesquisa no curso de mestrado, a discussão sobre construir no construído ainda estava muito em voga e foi divulgada em *sites* da Itália a possibilidade de contratação de um grande escritório para a reforma do *Torino Esposizioni*. Assim, detalhar a história e as importantes intervenções que aconteceram nesse contexto pareceu pertinente.

Além dos materiais reunidos *in loco*, em 2011, fotos e documentos foram coletados pela colega Clarissa Rech Meneguzzi, que visitou a cidade em novembro de 2014, durante sua pesquisa para a dissertação “Construir no construído: o caso da fábrica Fiat Lingotto”, apresentada em 2015<sup>1</sup>. Outras informações, como artigos, textos de revista e detalhes de projeto, foram fornecidas pelo Prof. Pierre-Alain Croset, da *Politecnico di Torino*, através de correspondência eletrônica. Alguns desenhos foram buscados através do acervo digital da *Fondazione Maxxi*. As leituras das bases teóricas foram realizadas a partir de livros do acervo pessoal ou da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Outros artigos, dissertações de mestrado, teses de doutorado foram obtidos no repositório digital da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Universidade de São Paulo, *Politecnico di Torino*, *Politecnico di Milano* e *Università di Bologna*.

---

1 MENEGUZZI, Clarissa Rech. *Construir no construído : o caso da fábrica Fiat Lingotto*. 2015. 224 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura), UFRGS, Porto Alegre, 2015..

Após todo o material coletado, para melhor compreensão das fases do complexo, foram redesenhadas em *Archicad* todas as plantas, cortes e fachadas encontradas em PDF e imagens. A versão atual do complexo foi modelada pela autora deste trabalho em 3D no programa *3D Studio Max*. O entendimento da trajetória do *Torino Esposizioni* passou por uma análise minuciosa de fotos antigas obtidas durante o semestre de intercâmbio, em repositórios digitais ou enviadas pelo Prof. Pierre Alain Crosset. Observou-se que o complexo sofreu diversas intervenções menores como abertura de janelas, substituição de coberturas, fechamento de portas, etc. Este trabalho, apesar de considerar que estas operações também têm sua importância na imagem do edifício, referir-se-á apenas às intervenções oficialmente documentadas.

# CAPÍTULO 01

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O estudo de quaisquer procedimentos de intervenção arquitetônica, deve passar, primeiramente, pela recapitulação histórica da formação desta disciplina. Até a Idade Média, a preservação de edificações restringia-se àquelas que se encontravam ainda em uso e tinham como objetivo a manutenção e a perenidade. A estruturação mais consistente do restauro como campo de conhecimento aconteceu no fim do século XVIII, e sua consolidação como disciplina autônoma se desenvolveu entre o fim do século XIX e o início do século XX.

A primeira definição do conceito de restauração aparece no *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XI au XVI Siécle*, de **Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc** (1814 – 1879) (FIGURA 2.01), no qual, entre outras fundamentais reflexões, o autor afirma que “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 momento” (VIOLLET-LE-DUC, 1866). O autor francês é certamente um dos mais discutidos, embora, também, dos mais controversos, na área de restauração e preservação, com influência no mundo todo. Praticou muito trabalhando em escritórios, setor de obras públicas, e viajando pela Europa, tornando-se um ótimo

desenhista. Tinha uma abordagem bastante sistemática na prática da restauração, analisando profundamente cada caso. Nos seus escritos demonstrava grande conhecimento sobre construção, especialmente da arquitetura medieval, e uma forte preocupação com a adequação de formas, materiais, funções e estruturas que, na concepção de um projeto de restauro, deveriam formar um “sistema lógico, perfeito, e fechado em si” (KUHL, 2007, p.17). Recomendava fazer um levantamento pormenorizado da situação existente e um profundo estudo estilístico, de forma a não restaurar somente a aparência, mas também a função portante de sua estrutura, seguindo a concepção de origem para resolver os problemas estruturais (FIGURA 2.02).

Contemporâneo a Viollet-Le-Duc, **John Ruskin** (1819 – 1900) (FIGURA 2.03) faz o contraponto, criticando arquitetos restauradores pela destruição da autenticidade histórica e material dos edifícios, e lutando pela proteção, conservação e manutenção de sua aparência e materialidade. O autor inglês via os edifícios e monumentos como uma criação única de um artista em um contexto histórico específico, e considerava que as marcas da idade eram um fator essencial do objeto, que só poderia ser considerado maduro depois de alguns séculos. Como seu sucessor, William Morris, recomendava a manutenção para evitar a necessidade de restauração, que era frequentemente tomada como motivo para substituições.

(...) o pitoresco, ou a sublimidade extrínseca terá exatamente essa função, mais nobre nela do que em qualquer outro objeto: a de evidenciar a idade do edifício – aquilo que, como já foi dito, constitui

sua maior glória; e, portanto, os sinais exteriores dessa glória, tendo poder e finalidade mais importantes do que quaisquer outros pertencentes a sua mera beleza sensível, podem colocar-se entre suas características mais puras e essenciais. (RUSKIN, 2008, p.69)

As idéias de Ruskin começaram a ficar mais conhecidas com a publicação do livro *The Seven Lamps of Architecture*<sup>1</sup> – lançado cinco anos antes do *Dictionnaire*, de Viollet-le-Duc<sup>2</sup>. Em 1853, declarou-se apaixonado pelas ruínas na publicação *The Stones of Venice*<sup>3</sup>, na qual pregava total e absoluto respeito à matéria original das edificações.

Ruskin viveu em uma época de fortes mudanças culturais decorrentes da Revolução Industrial, e sua identificação com a cultura tradicional surgiu da percepção de que a industrialização poderia ter efeitos nocivos ao registro da história. Ele acreditava na manutenção da arquitetura do passado como expressão de uma cultura, identidade de uma comunidade e como criação do sentimento de apropriação. Para Ruskin, o edifício adquiria valor pela idade, de forma que ele concordava apenas com intervenções de estabilização e de maneira nenhuma com imitações ou acréscimos.

#### A Sociedade para Proteção de Edifícios Antigos – SBPA (*Society*

---

1 RUSKIN, John. *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*. México D.F.: Ediciones Coyoacán, 2012

2 VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XI au XVI Siècle*. A.Morel, Paris, 1866-1868.

3 RUSKIN, John. *As pedras de veneza*. Martins Fontes ,Sao Paulo, 1992..

*for the protection of Ancient Buildings*) – foi formalmente fundada na Inglaterra em 22 de Março de 1877, sob a liderança de **William Morris** (1834 – 1896) (FIGURA 2.04). A organização teve um importante papel reunindo forças contra a restauração e promovendo a manutenção e a conservação dos edifícios monumentais ou de reconhecido valor artístico. O *Manifesto*, escrito por Morris, tornou-se a pauta para a política de conservação, e condenava como arbitrárias as práticas de restauração. Tinha duas considerações essenciais: a primeira legitimava como passível de preservação não apenas estilos e edifícios específicos, mas qualquer obra que passasse por uma avaliação crítica da materialidade; e a segunda considerava como exemplar de um certo período histórico apenas monumentos que permaneceram com a materialidade inalterada. Morris escrevia muitos artigos atacando obras de restauração e reunia assinaturas para embargar trabalhos já iniciados, como é o caso da Basílica São Marcos, em Veneza, que recebeu instruções do governo para uma abordagem mais conservadora, após ação da SBPA.

O círculo acadêmico de Milão era outro importante polo de desenvolvimento relacionado a historiadores, historiadores de arte e arqueólogos. **Camillo Boito** (1836 – 1914) (FIGURA 2.05) desenvolveu conceitos criados por Tito Vespasiano Paravicini (1832-1899) e tornou-se protagonista do movimento italiano de restauração no fim do século XIX. Boito construiu carreira em órgãos públicos, nos quais planejou um sistema de normas para as instituições lidarem com estruturas históricas, sendo assim responsável por uma grande mudança nas políticas italianas

de restauro. A nova metodologia promovia um conhecimento profundo dos monumentos históricos, evitando destruições desnecessárias. Exigia um extenso estudo do edifício e de suas modificações históricas, seguido de um julgamento crítico do que deveria ser conservado e o que deveria ser removido. O objetivo era distinguir o estado original do edifício de seu estado atual. Restauração e reprodução de características já perdidas poderiam ser aceitas desde de que claramente diferenciadas da materialidade original ou se justificadas por uma necessidade estrutural. Se anexos não fossem histórica ou artisticamente importantes, sua demolição poderia ser aceita. Os princípios foram sumarizados em sete recomendações, adotadas pelo Ministério da Educação e tornado-se a principal referência para o chamado “restauro filológico”.

Considerando que monumentos arquitetônicos do passado não são válidos apenas para o estudo da arquitetura, mas contribuem como documento essencial para explicar e ilustrar todas as facetas da história de vários povos ao longo do tempo, eles devem ser escrupulosamente e religiosamente respeitados como documentos. Qualquer alteração, mesmo pequena, se aparentar ser parte do original, pode levar a enganos e, eventualmente, a hipóteses erradas.<sup>1</sup> Boito considerava um monumento histórico como a estratificação de contribuições de diferentes períodos, e todos deveriam ser respeitados. Ele reuniu as teorias de Viollet-Le-Duc e Ruskin, encontrando um equilíbrio entre a ideia de falso histórico no primeiro e a aura intocável que o segundo preconizava.

---

1 Resolução do *III Congresso degli Ingegneri ed architetti* realizado em Roma, em 1883.

2.01 Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc

2.02 Desenho da igreja de Madeleine de Vezelay feito por Viollet-Le-Duc

2.03 John Ruskin

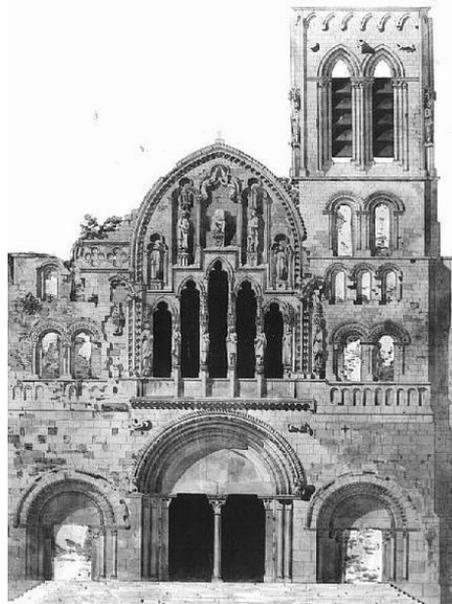
2.04 William Morris

2.05 Camillo Boito

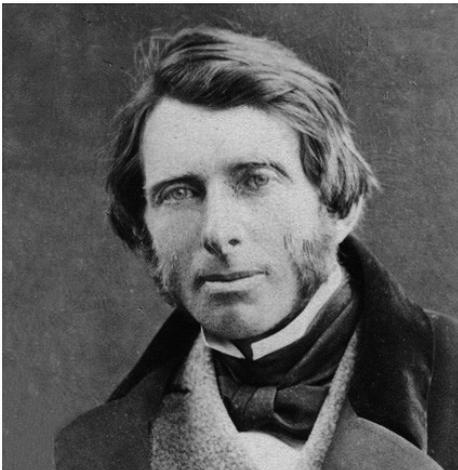
2.06 Alois Riegl



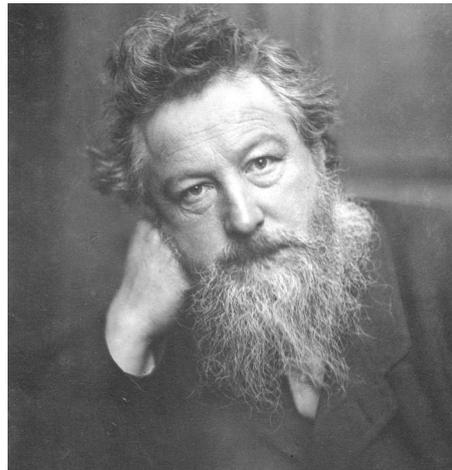
2.01



2.02



2.03



2.04



2.05



2.06

**Alois Riegl** (1857 – 1905), em Viena, acreditava que cada período histórico e cada cultura teria suas condições particulares, nas quais a produção artística desenvolveria seu caráter, e estas deveriam ser conhecidas e estudadas por um historiador de arte para definir os valores artísticos de cada período. Riegl define dois grupos de monumentos: os com valores de rememoração – que estão relacionados ao distanciamento temporal em relação à obra analisada – e os com valores de contemporaneidade – que estão relacionados às necessidades materiais de uso e às necessidades espirituais de arte.

Nós chamamos histórico tudo que foi e não é mais; de acordo com a noção moderna, o que foi nunca pode voltar a ser, e tudo que foi constitui uma insubstituível ligação na cadeia de evolução.  
(RIEGL, 2014, p.53)

Riegl defendia que a maioria dos edifícios históricos apresenta também valores atuais, como o valor de uso. Sendo utilizado, o edifício é mantido e reparado para que siga seguro e funcional, e isso também pode significar passar por intervenções. Suas teorias tiveram maior repercussão nos países de língua alemã e no norte da Europa, mas foram a base para o subsequente “restauro crítico”. A grande contribuição do seu trabalho foi apresentar os diferentes valores que podem ser atribuídos a um monumento, reconhecendo a novidade como valor, e colocar no sujeito da preservação a necessidade de escolha baseada em um juízo crítico.

Na Itália, o juízo crítico fez parte da consolidação dos princípios modernos de restauro no surgimento do “restauro científico”, desenvolvido por **Gustavo Giovannoni** (1873 - 1947) (FIGURA 2.07). O italiano percebia o conflito entre a vida moderna e o respeito aos valores artísticos e históricos dos monumentos. Tinha um interesse especial pela arquitetura mais corriqueira, desenvolvendo uma nova abordagem para áreas urbanas históricas, como afastar o tráfego pesado, evitar a inserção de novas ruas e conservar os edifícios históricos. Para isso, ele sugeria demolir estruturas menos importantes para criar espaço para serviços necessários. Jukka Jokilehto, em seu livro *History of architectural conservation*, afirma:

Embora a ideia parecesse razoável, o método não foi facilmente aplicado, e, mesmo nos melhores casos, as novas áreas abertas careciam de caráter arquitetônico. (JOKILEHTO, 2003, p.221)

Para Giovannoni, o restauro não pode ser decidido visando apenas a sanar problemas estéticos, mas a solucionar questões mais complexas e profundas. Para tanto, torna-se necessário um estudo documental e arquivístico que possibilite o conhecimento histórico das modificações às quais o monumento foi submetido ao longo de sua existência, criando-se assim um equilíbrio entre a verdade histórica e as soluções estruturais e funcionais que a obra exige.

**Cesare Brandi** (1906 – 1988) (FIGURA 2.08), por sua vez, sustentava a ideia da singularidade do trabalho artístico, definindo-o como resultado de um processo criativo único.

Consequentemente, a percepção também demandaria elaboração crítica para imprimir significado no observador. Uma vez que o processo criativo estivesse concluído, o trabalho final existiria no mundo como presença na consciência humana (JOKILEHTO, 2003, p. 231). Brandi propõe a análise de cada monumento de duas formas: como objeto em si, na sua estrutura; e no momento em que é recebido na consciência. A consideração da dimensão intangível de um monumento cria um antagonismo: enquanto a materialidade envelhece, a percepção da obra sempre acontece no presente. Dessa forma, um edifício histórico não é apenas uma junção de todas as suas partes mas um conceito inteiro e particular, de modo que não poderia ter como referência para o restauro ideal um modelo externo baseado no estilo arquitetônico. A definição de restauração de Brandi consiste em “restabelecer a potencial singularidade da obra de arte, tanto quanto possível sem produzir um falso histórico e sem apagar as marcas da passagem do tempo.” (BRANDI, 2004, p.36). Ele estabelece três princípios para a prática do restauro<sup>1</sup>:

- Qualquer reintegração deve ser facilmente reconhecível de uma distância próxima mas, ao mesmo tempo, não deve ofender a singularidade do que está sendo restaurado;
- A materialidade que resulta diretamente na imagem é insubstituível, considerando que faça parte do aspecto e não da estrutura;

---

1 BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Tradução Beatriz Mugayar Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

- Qualquer restauração deve ser feita de forma que não se torne um obstáculo para futuras intervenções; na verdade, isto deve ser facilitado.

(BRANDI, 2004, p.47)

Brandi também defendia que se deveria respeitar a nova singularidade que foi alcançada através de intervenções posteriores; qualquer demolição deveria ser justificada e uma marca deveria ser deixada. Caso contrário, a demolição poderia ser enquadrada como falsificação histórica. A teoria de Brandi ainda é atualmente empregada como base para muitas escolas de arquitetura, além de ter servido como referência para a Carta de Veneza (1964) e para o desenvolvimento de diversas políticas de salvaguarda.

Crítico a Brandi, **Paolo Marconi** (1933 – 2013) (FIGURA 2.09) foi um teórico de restauro contemporâneo bastante controverso. Ele não admitia o conceito de autenticidade material, já que a concepção e a execução da obra eram tarefas de pessoas diferentes; opunha-se ao princípio da distinguibilidade da intervenção, propondo a reconstrução idêntica das partes faltantes ou alteradas, sem receio de comprometer as marcas da passagem do tempo. Ele se posicionou veementemente contra a Carta de Restauração de 1972 – baseada nas teorias de Brandi – e coordenou a redação da *Carta 1987 della conservazione e del restauro*, que tinha a pretensão de substituir a de 1972. Entretanto, a proposição de Marconi nunca chegou a ser adotada pelo Ministério dos Bens Culturais da Itália, mas persiste hoje como referencial teórico possível.

Restauro: qualquer intervenção que, respeitando os princípios da conservação e com base em pesquisas prévias de cada tipologia, propõe-se a devolver ao objeto, nos limites do possível, uma relativa legibilidade e, se for o caso, o uso. (MARCONI, 2002, p. 27, tradução nossa.)

Marconi é adepto de uma vertente chamada “hipermanutenção” (ou “manutenção-repristinção”), que propõe o tratamento da obra através da manutenção e retomada de formas do passado, com uma postura pouco preocupada com as marcas da passagem do tempo. Entretanto, essa teoria é contrária a grandes substituições, deixando claro que a operação deve ser feita apenas quando necessária.

No polo oposto, contemporaneamente, encontra-se **Marco Dezzi Bardeschi** (1934 – ) (FIGURA 2.10) sustentando uma teoria chamada de “conservação integral”. Esta vertente acredita que a decisão sobre o que deve permanecer e o que deve ser removido não deve apoiar-se em um juízo crítico, pois este é muito relativo, e por isso defende a manutenção de todas as estratificações da obra, mesmo que o resultado seja uma leitura fragmentada. A história seria a instância que pauta as considerações do quê fazer numa restauração, que teria como objetivo conservar a matéria original.

Dezzi Bardeschi aponta permanência e mutação como duas formas conflituosas de se reportar à realidade, mas essenciais para o equilíbrio. Ele separa o momento da conservação – permanência – e o da inovação – mutação. O primeiro envolve

- 2.07 Gustavo Giovanoni
- 2.08 Cesare Brandi
- 2.09 Paolo Marconi
- 2.10 Marco Dezzi Bardeschi
- 2.11 Giovanni Carbonara



2.07



2.08



2.09



2.10



2.11

a limpeza, tratamento e consolidação da matéria original, enquanto o segundo trata do projeto do novo com o objetivo de adequar a edificação histórica às solicitações contemporâneas de uso e ocupação. Para os adeptos da “conservação integral” o restaurador deve sempre operar através de adições e nunca com remoções. O autor aponta que o que está perdido, está perdido, não há como recuperar, de forma que se coloca totalmente contrário ao refazimento, e ainda diz que “arquitetura é um palimpsesto sobre o qual não se pode colocar em prática uma atitude contemplativa: conservação é reuso” (BARDESCHI, 1991). Entretanto, acredita que o projeto novo (de adição), se “motivado e respeitoso, pode agregar valor ao edifício, afinal, a história continua” (CARSALADE, 2007).

Na chamada “posição central” ou “restauro crítico-conservativo”, um dos autores contemporâneos mais relevantes é **Giovanni Carbonara** (1942 – ) (FIGURA 2.11). Sua linha parte do princípio de que cada intervenção é um caso particular, não passível de ser classificado em categorias, e que não deve responder a critérios e regras pré-definidos. A forma de intervir e conservar deve ser pensada caso a caso; cada obra deve ser estudada e interpretada pelo restaurador a fim de melhor responder àquele problema de restauro específico. Entretanto, a criatividade do restaurador não significa uma total liberdade de criação, mas um processo sempre condicionado pela realidade material da obra e pelo respeito absoluto.

A teoria é uma releitura das ideias de Brandi e considera, além da distinguibilidade, outras formas de inserções contemporâneas,

seguindo as sugestões da própria obra a ser restaurada, podendo ser “consonante – intervenção muito semelhante à preexistência; assonante – intervenção de reconstrução ou refazimento; ou dissonante – intervenção bastante distinta da preexistência” (CUNHA, 2006). A decisão cabe à equipe responsável pelo projeto arquitetônico.

O restauro corretamente entendido, de acordo com o nível atual da nossa cultura histórico-critica, tem em si mesmo a função conservadora, de forma que não há sentido na expressão – tão confusa quanto injustificada – “restauro conservativo” (não podendo imaginar algum restauro que seja verdadeiramente tal que não aponte, com toda a sua força, para a perpetuação do objeto, nem algum restauro, digno deste nome, que seja voluntariamente destrutivo e não apresente fins de conservação. (CARBONARA, 1997, p.77, tradução nossa)

A questão da salvaguarda do patrimônio edificado também encontra amparo teórico nas cartas patrimoniais. As primeiras tentativas de criar uma metodologia apropriada ao restauro surgiram de encontros e congressos dos quais pode-se destacar o *III Congresso degli ingegneri e architetti italiano* (1883), o Congresso Internacional sobre a Proteção de Obras de Artes e dos Monumentos (1889) e o Congresso Internacional de História e de Arte (1921). Um encontro realizado pela Liga das Nações, em outubro de 1930, atingiu uma dimensão mundial, criando as bases para que fosse redigida, no I Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos em Monumento, a **Carta de Atenas**

(1931), primeiro documento orientando a preservação de bens culturais. Propõe-se, através da carta, a valorização histórica e artística, a não re-funcionalização e o respeito ao monumento. Também recomenda-se o envolvimento de múltiplas disciplinas na definição da intervenção, o respeito à obra original e a preservação do entorno.

Ao dar uma primeira forma a esses princípios fundamentais, a Carta de Atenas de 1931 contribuiu para a propagação de um amplo movimento internacional que se traduziu principalmente em documentos nacionais, na atividade do Icom e da Unesco e na criação, por esta última, do Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauração dos bens Culturais. (CARTA DE VENEZA, 1964.)

Quase concomitantemente, o Movimento Moderno elabora carta homônima: a **Carta de Atenas (1933)**, fruto do quarto Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM). O documento apontava decisões a respeito do urbanismo moderno, baseado-se nas ideias de Le Corbusier, que havia apresentado a *Ville Radieuse* no CIAM do ano anterior, em Bruxelas. Os estudos sobre trinta e três cidades estabeleceram diretrizes em cinco categorias intituladas: morar, trabalhar, recrear e circular. Desse modo, recomendava-se a separação de áreas residenciais, de lazer e trabalho, propondo o desenvolvimento dos edifícios em altura, inseridos em grandes áreas verdes.

No II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos foi redigida a **Carta de Veneza (1964)**. Apesar do congresso contar com representantes de diversos países, o documento acabou bastante alinhado com as ideias debatidas na Itália naquele período. Baseia-se nos conceitos de Brandi, dizendo claramente que “qualquer trabalho adicional que seja necessário efetuar deverá ser distinto da composição arquitetônica original e apresentar marcas que o reportem claramente ao tempo presente” (Carta de Veneza, art.9, 1964). Também permeia o conceito do “Restauro Crítico”, abandonando a classificação das obras em categorias (como as precisadas pelos “restauro científico”: completamento, liberação, inovação, recomposição, etc.), evidenciando a individualidade e particularidade de cada uma, tornando essencial o juízo crítico, “que não deve ser confundido com uma mera interpretação e muito menos com uma opinião pessoal” (KUHL, 2007, p.25). Reconhece, ainda, que “as contribuições válidas de todas as épocas para a edificação devem ser respeitadas” (Carta de Veneza, art.11, 1964). Nesta ocasião também foi criado o ICOMOS (*International Council on Monuments and Sites* – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios), associação ligada à ONU através da UNESCO, responsável por propor os bens que recebem o título de Patrimônio Cultural. Foram ainda redigidos muitos outros documentos com objetivo de normatizar os procedimentos de intervenção, muitos adotados apenas por comitês nacionais, porém o ICOMOS ainda considera internacionalmente válida a Carta de Veneza.

Embora não tenham efeito de lei, as cartas patrimoniais têm como objetivo evitar ações arbitrárias sobre os bens culturais;

devem ser interpretadas como orientações. Percebe-se, pelo desenvolvimento das teorias de restauro, que a tendência é que cada caso mereça um estudo bastante aprofundado e detalhado, e que a intervenção seja o mais específica possível, atendendo às demandas de uso e também aceitando as imposições e possibilidades de cada preexistência. Pode-se interpretar que a introdução do “juízo crítico” (CARBONARA, 1997, p.285) nas teorias de restauro tenta transferir a decisão a respeito da preservação para o arquiteto autor da intervenção, reconhecendo a importância e valor dessa categoria de projeto. Muitas vezes, inclusive, a intervenção confere valor à preexistência. Por exemplo, o *Torino Esposizioni* – objeto de análise desta dissertação – é comumente referido nas publicações especializadas como projeto de Pier Luigi Nervi, porém ele foi autor apenas das intervenções extemporâneas. O projeto original é de Ettore Sottsass. Conforme proposto por Ana Carolina Pellegrini em seu artigo “O patrimônio projetado”, publicado nos anais do IV Enanparq, identificamos no *Torino Esposizioni* uma alteração na aplicação usual dos instrumentos de tombamento – o conjunto tornou-se patrimônio graças à intervenção. O anexo de Nervi deu visibilidade ao complexo e fez com que ele fosse alçado às discussões sobre arquitetura. A clara extemporaneidade revela uma obra com valor histórico e contemporâneo, evocando uma memória mas também adaptando o espaço às demandas de uso e funcionalidade.



## CAPÍTULO 02

### O EDIFÍCIO EXTEMPORÂNEO

#### Feira Internacional de 1911

Em 1911 aconteceu em Turim a *Esposizione Internazionale dell'Industria e del Lavoro* (Exposição Internacional da Indústria e do Trabalho). O evento foi organizado simultaneamente a outras mostras, de abrangência nacional, em Roma e Florença, para celebrar o cinquentenário da unificação da Itália. As estruturas efêmeras foram montadas no *Parco del Valentino*, lugar onde se desenvolveram todas as outras exposições internacionais de Turim: a de 1884 – da qual restou o *Borgo Medievale* – a de 1898, a de 1902, e a sucessiva, em 1928. A cerimônia de abertura transcorreu em 29 de abril de 1911 e contou com a presença de Vittorio Emanuele III, à época, Rei da Itália, além de receber representantes dos países convidados.

Foram muitas as atividades que aconteceram durante a feira: mostras, exposições, concursos, festas, mas também, demonstrações de novas aparelhagens elétricas e mecânicas, como sinal de desenvolvimento econômico e tecnológico. Ainda aconteceram durante o evento o IX Congresso de Industriais e Comerciantes, o Congresso Nacional de Construtores Italianos e o Congresso Interparlamentar pela Paz. Para se ter uma idéia

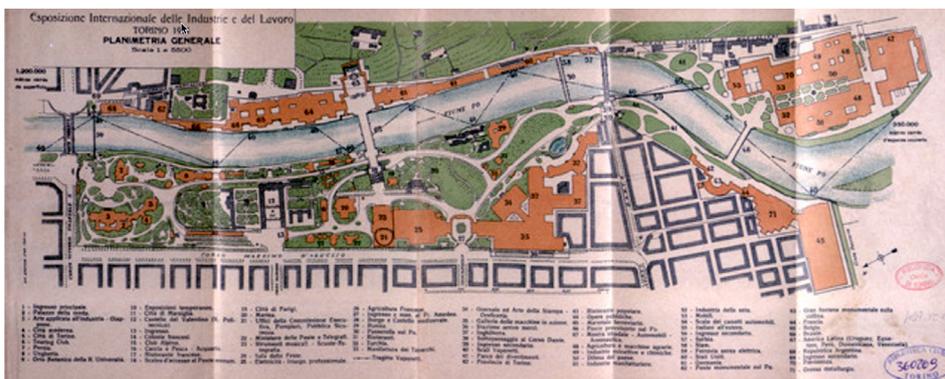
- 3.01 Capa de guia da Feira Internacional de Turim de 1911
- 3.02 Capa de guia da Feira Internacional de Turim de 1911
- 3.03 Mapa da Feira Internacional de Turim de 1911



3.01



3.02



3.03

da relevância do evento, considere-se que durante os meses de feira, era possível comprar com desconto de 60 por cento as passagens de trem partindo e chegando de Turim. O abono também dava direito a desconto no ingresso de exposições, museus, teatros e eventos colaterais. No dia da principal festa, o preço das passagens chegou a alcançar os 75 por cento de desconto.

O objetivo da *Esposizione Internazionale dell'Industria e del Lavoro* era demonstrar crescimento tecnológico, tanto que seu título fora escolhido para diferenciá-la do caráter artístico de outras feiras. Teofilo Rossi, Presidente da Camara de Comércio e idealizador da exibição, queria celebrar Turim como a “Capital das Indústrias”, em um tempo em que a competição com Milão ficava cada vez mais acirrada.

A Feira internacional de Turim pretende ser o símbolo, o resumo, a máxima realização da renovação econômica da Cidade de Turim – e do jovem Reino Italiano – no começo do século XX.  
(FROLA, 1911, tradução nossa)

Um artigo intitulado “1861” (ano da unificação da Itália), escrito por Tommaso Villa<sup>1</sup> apresentou o evento como uma maravilhosa celebração do cinquentenário da unificação da Itália sob a monarquia constitucional da Família Saboia, e Turim, antiga capital e casa da família real, como o local mais apropriado para a realização do evento. Villa descreve a unificação como um

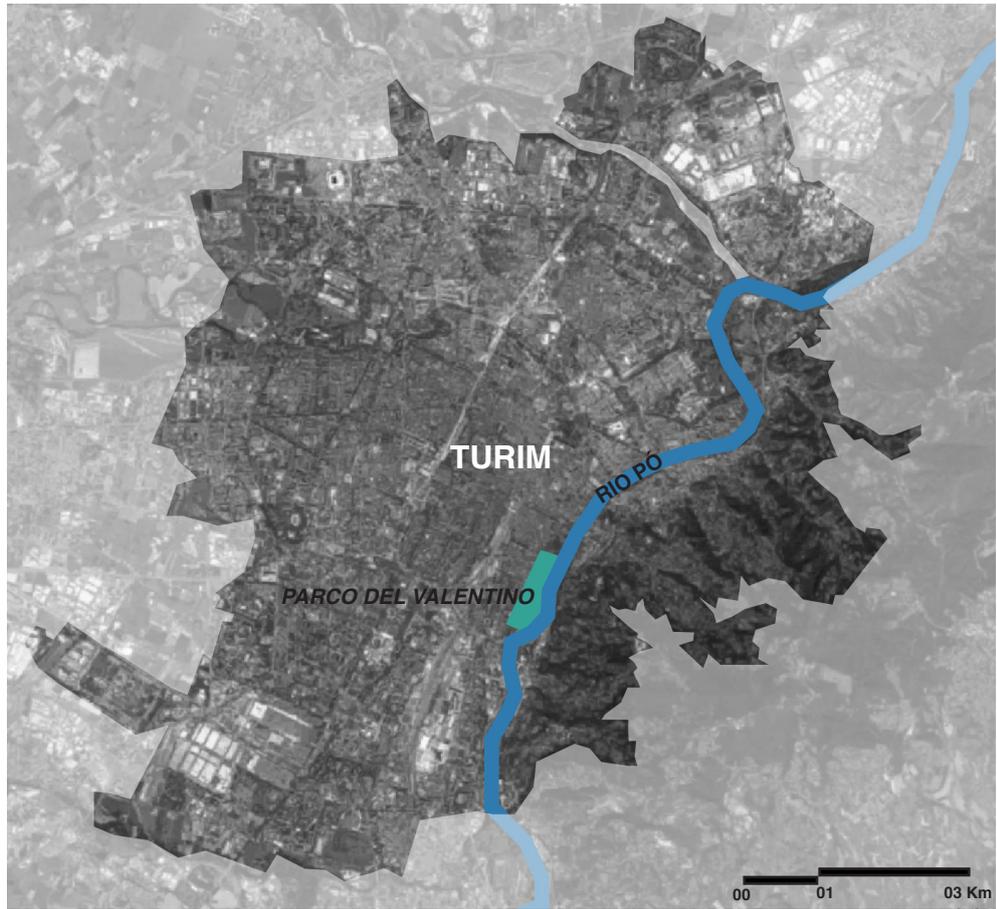
---

<sup>1</sup> Publicado em 15 de Janeiro de 1911 na revista oficial da Feira Internacional – *L'Esposizione di Torino 1911: Giornale Illustrato dell'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro*

processo abrangente e decisivo: “o inevitável resultado de uma parceria entre uma liderança esclarecida e a participação popular” (VILLA, 1911). Apesar do historicismo, Villa desenha o cenário que é a base da Feira Internacional de 1911: nacionalismo e demonstração de crescimento tecnológico e econômico.

O *Parco del Valentino* (FIGURA 3.04 E 3.05), local escolhido para a montagem da feira, fica às margens do Rio Pó, entre a Ponte Umberto I e Ponte Isabella, e ocupa aproximadamente 421.000m<sup>2</sup>. Foi criado entre 1630 e 1660, de acordo com projeto de Carlo Cagnengo di Castellamonte e seu filho, Amadeo. Em 1864, o paisagista francês Jean-Pierre Barrillet-Dechamps promoveu melhorias no desenho do parque, como novas passarelas, cavernas artificiais, pista de caminhadas, e um lago que seria usado como pista de patinação, durante o inverno. A importância do parque para a cidade foi um dos motivos que o fez ser considerado a localização ideal para a feira. Além de já ter abrigado feiras em 1884, 1889 e 1902, foi uma oportunidade de sinalizar a crescente intervenção do homem sobre a natureza – jardins e bulevares foram reorganizados e o Rio Pó foi transformado em atração principal, exigindo a construção de novas pontes e passarelas. Os pavilhões dos países participantes foram construídos nas duas margens, ocupando 350.000m<sup>2</sup>. A implantação geral da feira, assim como a ponte sobre o Rio Pó, Castelo das Águas e os Pavilhões da França, Alemanha e Inglaterra, foi pensada pelos engenheiros Pietro Fenoglio, Stefano Moll e Giacomo Salvadori di Wieshenoff. Dentre todos os edifícios construídos, o único que não foi demolido em novembro de 1911, ao final da feira, foi o *Palazzo del Giornale* (Pavilhão do Jornal).

3.04 Localização do Parco del Valentino em Turim  
3.05 Aproximação da localização do Parco del Valentino



3.04



3.05

## ***Palazzo del Giornale***

Até a Feira de 1911, ninguém havia demonstrado para o grande público os processos implicados na fabricação do jornal, uma importante ferramenta da civilização moderna. A exibição, por sua vez, mostrava todas as etapas da fabricação do impresso: produção do papel, fundição do metal, diagramação, até a conclusão da dobra do jornal. Este pavilhão também hospedava mostras relacionadas à indústria da imprensa: litografia, produção de tintas, incisão, processos fotomecânicos, máquinas gráficas e encadernação. Além disso, havia homenagens a jornalistas famosos, arte de caricaturas e exibição de calendários e ilustrações de cartões postais.

O edifício contava com dois andares e 6000m<sup>2</sup>. Sua fachada media 105m de comprimento e sua estrutura era de concreto armado com revestimentos em gesso. Foi construído por *Porcheddu Co.* Abrigava um magnífico *hall* central de 23m de altura com uma planta retangular de 22x80m coberta por uma cúpula e aberta para o pórtico externo.

Além de ter sido o único pavilhão que permaneceu depois da desmontagem da feira, O *Palazzo del Giornale*, durante 20 anos, serviu à comunidade turinesa como local para mostras, exposições, conferências e outras iniciativas que se precisasse organizar. Fez parte da Exposição Internacional de 1928, também montada no *Parco del Valentino*, como o *Palazzo della Seta* (Pavilhão da Seda).

- 3.06 Fachada frontal *Palazzo del Giornale*
- 3.07 Fachada frontal *Palazzo del Giornale*
- 3.08 Fachada frontal *Palazzo del Giornale*



3.06



3.07



3.08

No início da década de 1930, Benito Mussolini decidiu que Turim seria a sede da Entidade Nacional de Moda. O antigo *Palazzo del Giornale* seria ideal para abrigá-la, porque era adaptável para escritórios, desfiles e feiras periódicas.

Em 1933 a Entidade Nacional de Moda promoveu a primeira mostra de moda italiana em Turim, com curadoria de Giuseppe Pagano, a qual foi realizada na, então, sede da entidade. Para adaptar o edifício, foram chamados os arquitetos Umberto Cuzzi, Gino Levi Montalcini, Aldo Morbelli e Liborio Vaccaro. A equipe tinha a missão de recobrir o edifício eclético para demonstrar o novo gosto italiano e a mentalidade renovada, além de acrescentar volumes para atender às necessidades da mostra (FIGURA 3.09). Para isso, os arquitetos idealizaram uma grande galeria semicircular, e um pavilhão retangular à sua frente. O volume da antiga construção continha, além da área expositiva, um teatro. Entre a velha e a nova construção, foi possível abrigar 364 estandes, mais 28 com vitrines no pavilhão semicircular, cada uma com aproximadamente 13m<sup>2</sup>. A fachada, projeto de Umberto Cuzzi, atuava como uma cortina em frente ao antigo *Palazzo del Giornale*. A intervenção, que era para ser provisória, acabou recebendo muitos elogios. O próprio curador da mostra escreveu:

Cuzzi, com a habilidade de um cirurgião com mãos leves e seguras, misericordiosamente velou o indigesto Palazzo del Giornale: a parede perfurada educadamente afastada criou no verde idílio do Valentino um novo clima tranquilo, sereno e refinado, sem cores estridentes, sem pompa retórica - com uma bela mistura de tons e acordes,

ele percebeu o milagre de fazer as pessoas esquecerem até mesmo da Via Roma. A arquitetura moderna é tão bela que parece impossível que este ensinamento não seja duradouro e definitivo para todos. Neste berço feliz começou a engatinhar a moda italiana. (PAGANO, 1933, p.19, tradução nossa.)

O sucesso da mostra despertou a atenção para Turim, o que renovou a discussão sobre arte e arquitetura, considerando a imagem de cidade de vanguarda, capaz de gerar novas linguagens artísticas. Em 1936, a inauguração da Mirafiori, a nova sede da FIAT e símbolo do crescimento da indústria automobilística, mobilizou a Entidade de Moda a renovar suas instalações. A Entidade sugeriu um concurso de ideias, mas, a pedido da Federação Fascista, foi realizado um concurso por convite a empresas mais renomadas.

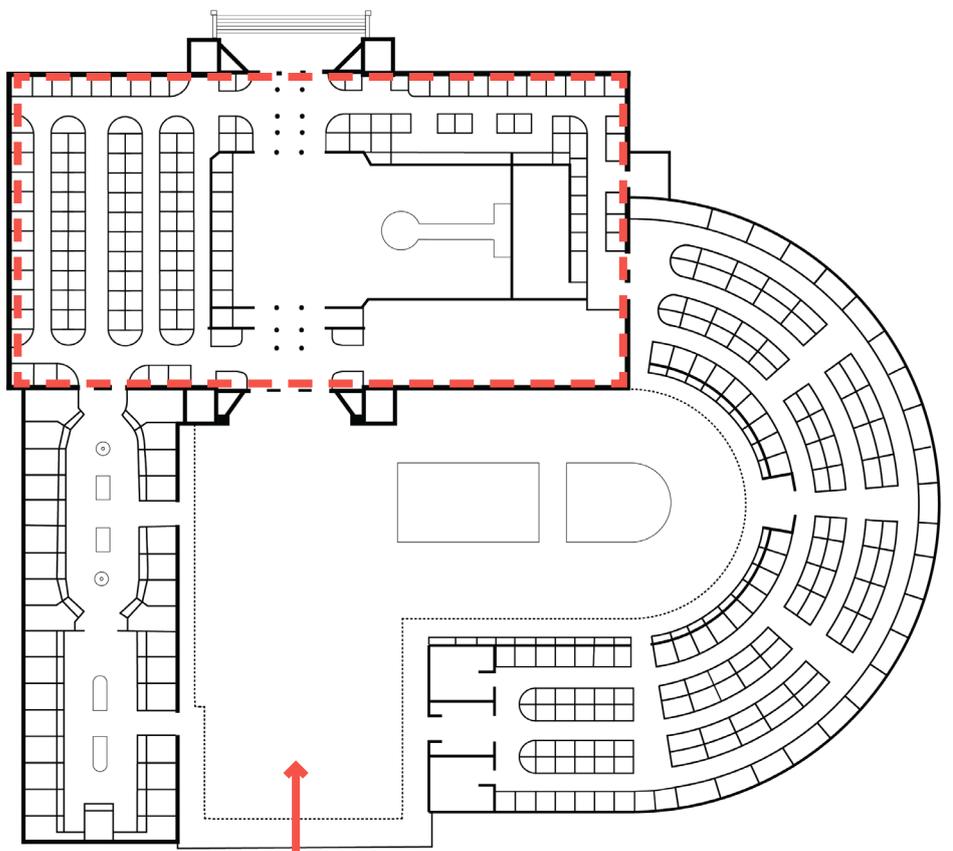
O concurso propunha uma renovação total do *Palazzo del Giornale*. Em 30 de julho de 1936, foram entregues as propostas elaboradas por participantes<sup>1</sup> como: Gino Levi Montalcini (Empresa Geometra Monateri), Ferruccio Grassi e Mario Passanti (Empresa Italedile), Giorgio Rigotti (Empresa F.L. Galdini), Ettore Sottsass (Empresa Engenheiros Ferraris e Bellardo), Dado Bonicelli e Alfio Guaitoli (Empresa Engenheiros Del Duca e Miccone).

---

1 Para mais detalhes das propostas ver: MELIS, A. *Concorso per la nuova sede dell'Ente nazionale della Moda a Torino*. In: *L'Architettura Italiana*, n. 1. Turim: janeiro, 1937. e FARIELLO, F., *Il concorso per il palazzo della Moda a Torino, Progetto vincitore dell'architetto Ettore Sottsass*. In: *Architettura*, n. 3. Turim: março, 1937.

**3.09** Planta baixa da reforma do *Palazzo del Giornale* por Umberto Cuzzi, Gino Levi Montalcini, Aldo Morbelli e Liborio Vaccaro concluída em 1933.

- ← Novo acesso principal criado pelos anexos
- - - Perímetro original do Palazzo del Giornale



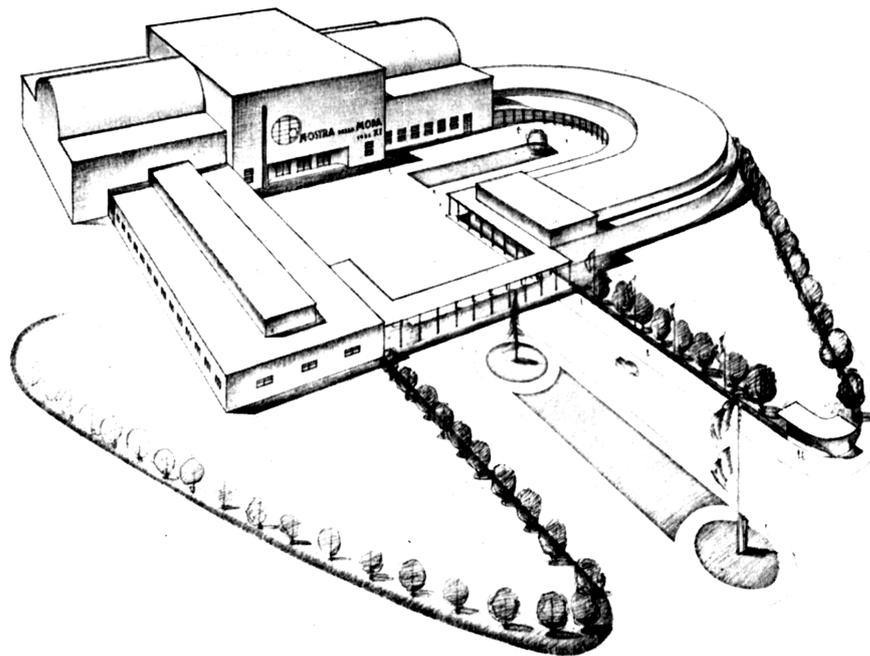
**3.09**

0 5 10 15m

3.10 Fachada reformada do *Palazzo del Giornale* em 1933  
3.11 Desenho do projeto de reforma do *Palazzo del Giornale*



3.10



3.11

- 3.12 Galeria anexa ao volume do *Palazzo del Giornale*  
3.13 Vitrines de volume anexo ao *Palazzo del Giornale*



3.12



3.13

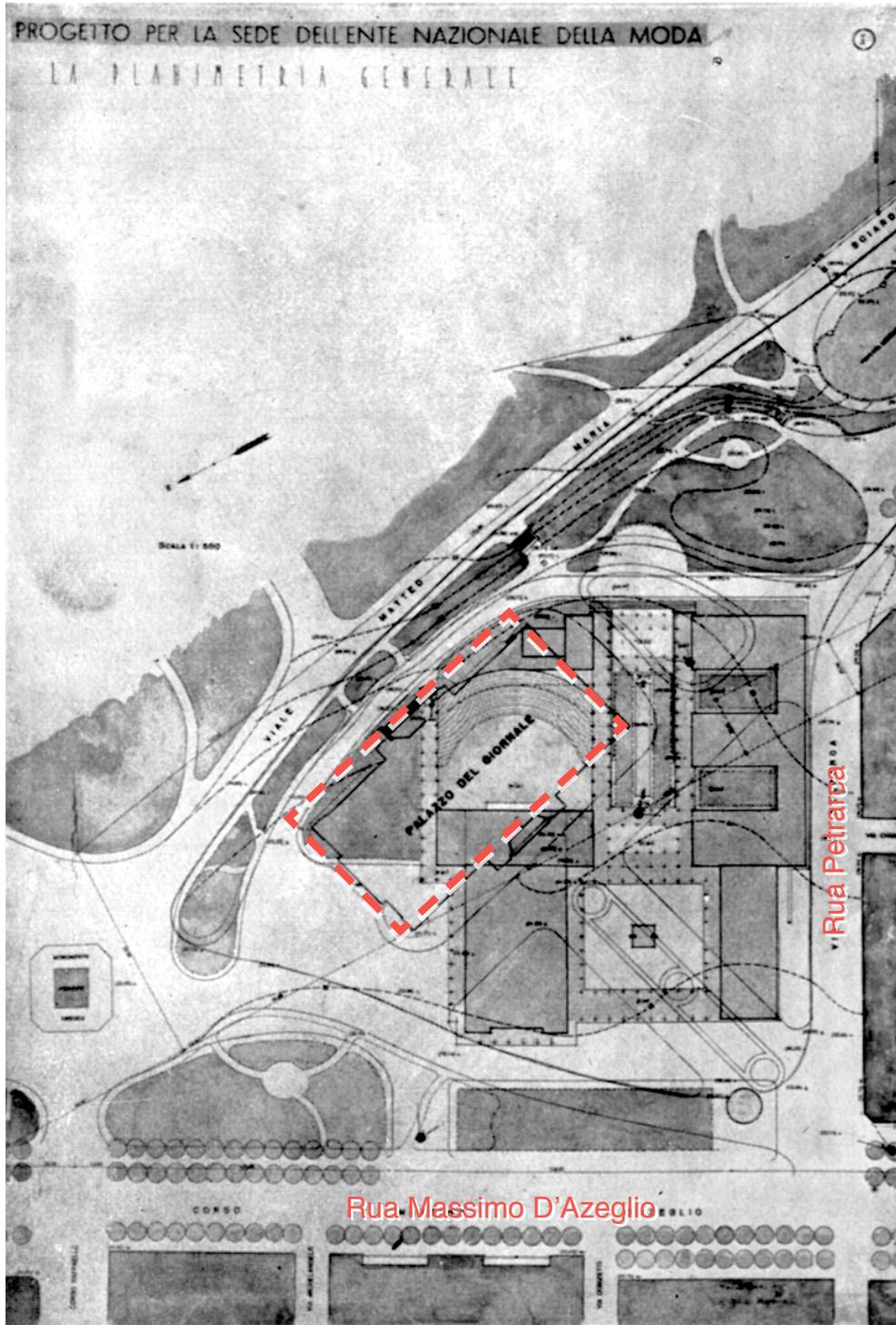
## ***Palazzo della Moda***

A proposta vencedora para a renovação do *Palazzo del Giornale* foi a de Ettore Sottsass. Juntamente com o plano de Giorgio Rigotti, eram as únicas ideias que previam a demolição do antigo edifício. O projeto de Rigotti (FIGURA 3.14) alinhava o novo edifício em eixo com a Rua Massimo D'Azeglio, com implantação retangular e grande jardim central. O teatro coberto foi posto à esquerda juntamente com o aberto, e os pavilhões expositivos foram dispostos em pente ao longo da Rua Petrarca, juntamente com o edifício de escritórios e a bilheteria, na esquina da Rua Massimo D'Azeglio e Rua Petrarca.

O primeiro prêmio, de Sottsass, apresentou a ideia de criar um espaço urbano autônomo inserido na cidade e caracterizado por uma implantação volumétrica bastante original (FIGURAS 3.15 A 3.23). A grande diferença da proposta de Sottsass em relação às demais é a dissolução do edifício – enquanto os outros projetos tratavam de uma volumetria bastante compacta – ocupando uma área muito maior e desenvolvendo uma fachada de 220m de comprimento. Esse procedimento permitiu que se criassem volumes baixos e horizontais, com elementos principais bastante destacados, como o pórtico de entrada. A articulação das várias partes é feita através de uma galeria interna que rodeia o jardim central. A interface com a cidade acontece através do grande pórtico de acesso – dividido em quadrantes preenchidos com vidro, do volume cilíndrico do restaurante – que também é envidraçado, da barra de escritórios com a grande janela em fita, e do volume do teatro – com sua janela central envidraçada

3.14 Implantação geral do projeto de Giorgio Rigotti para o concurso do *Palazzo della Moda*

--- Perímetro do *Palazzo del Giornale* eliminado no projeto



3.14

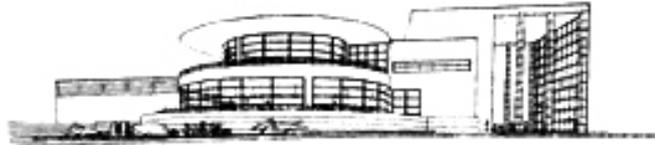
3.15 Desenhos do projeto de Ettore Sottsass para o *Palazzo della Moda*  
3.16 Axonométrica do projeto de Ettore Sottsass para o *Palazzo della Moda*



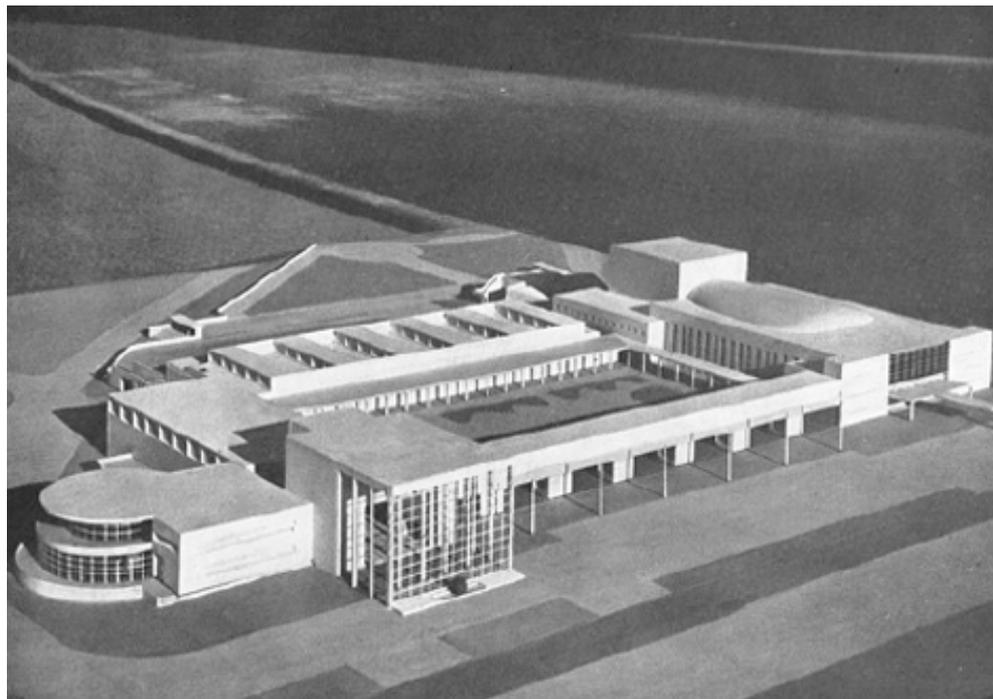
3.15



3.15



3.15

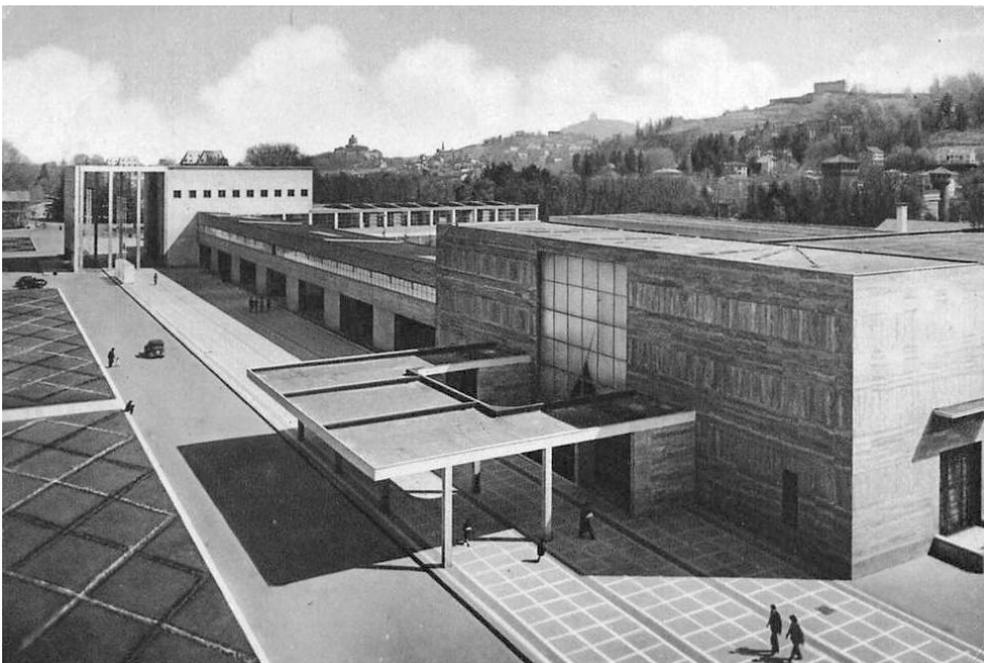


3.16

**3.17** Foto do Restaurante Rotonda na Inauguração do *Palazzo della Moda* em 1939  
**3.18** Foto da fachada do *Palazzo della Moda* em 1939

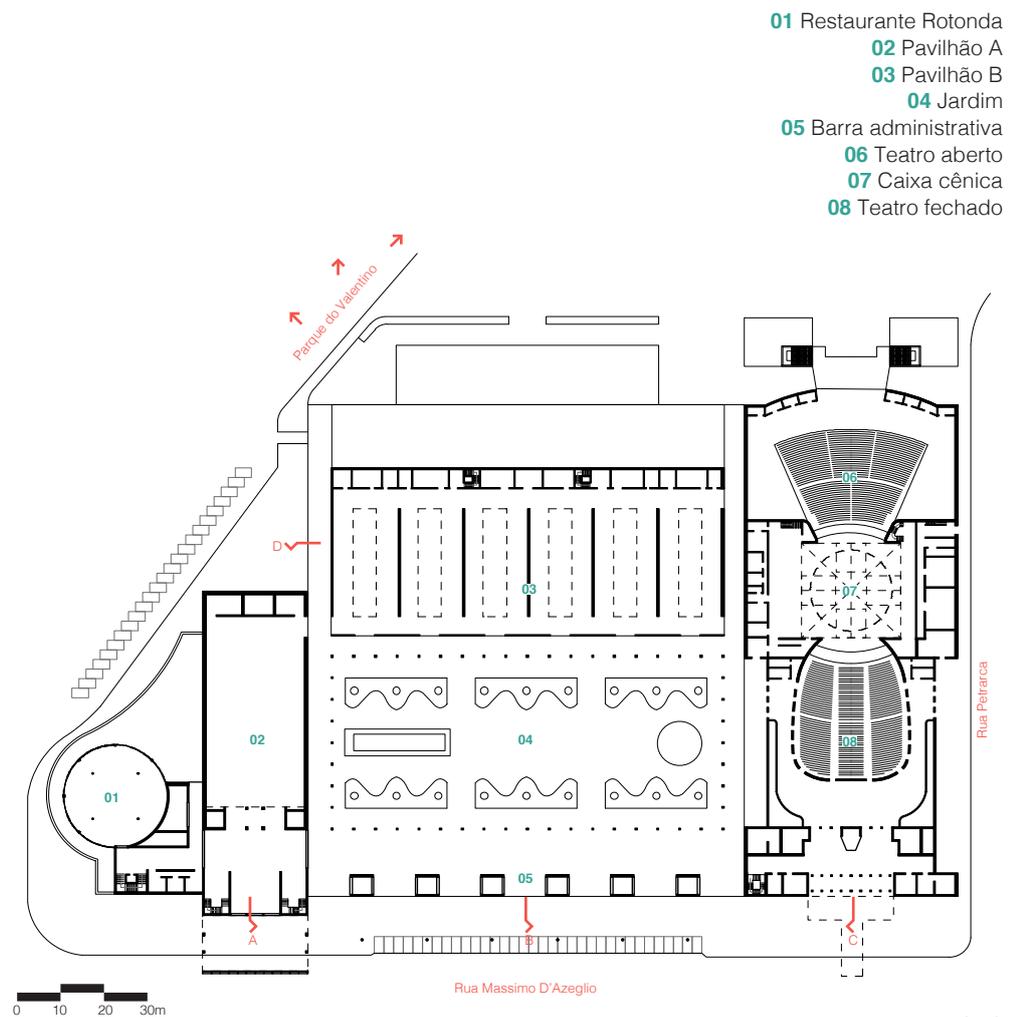


**3.17**



**3.18**

3.19 Planta baixa *Palazzo della Moda* - 1939  
PARA MELHOR VISUALIZAÇÃO DOS DESENHOS VER ANEXO 01



3.19

3.20 Corte A *Palazzo della Moda* - 1939

3.21 Corte B *Palazzo della Moda* - 1939

3.22 Corte C *Palazzo della Moda* - 1939

3.23 Corte D *Palazzo della Moda* - 1939

PARA MELHOR VISUALIZAÇÃO DOS DESENHOS VER ANEXO 01

01 Restaurante Rotonda

02 Pavilhão A

03 Pavilhão B

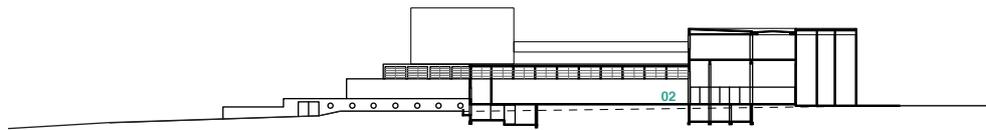
04 Jardim

05 Barra administrativa

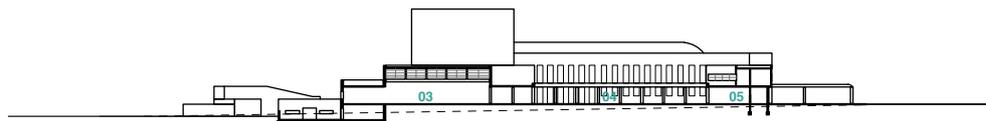
06 Teatro aberto

07 Caixa cênica

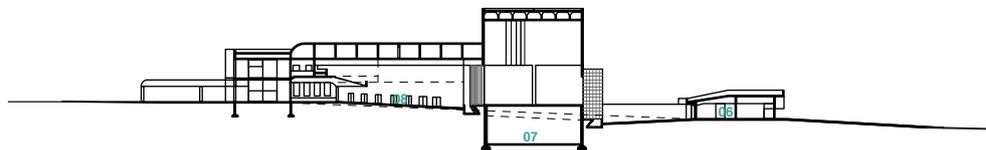
08 Teatro fechado



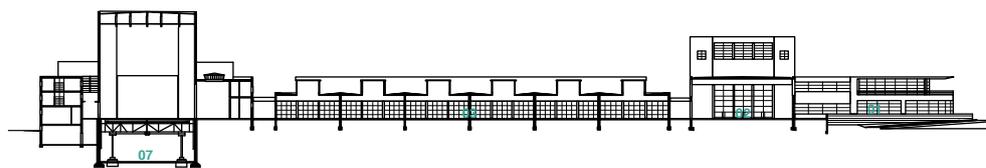
3.20



3.21



3.22



3.23



cortando a marquise. O lado que fica voltado para o *Parco del Valentino* conecta-se ao edifício pela entrada do teatro aberto e permite a visual dos fundos dos pavilhões de exposição e do restaurante.

O canteiro de obras foi concluído em 1938, por ocasião da mostra *Torino e l'Autarchia*. De acordo com o edital do concurso, a empresa construtora e o projetista deveriam estabelecer um valor para finalizar a proposta da edificação. Para financiar a construção, o município – que tinha interesse em usufruir do espaço – e a Entidade de Moda estabeleceram uma quantia de 14.000.000 liras, e a direção do trabalho foi confiada a um membro da comissão julgadora do concurso: o Engenheiro Amedeo China. O prazo para conclusão da obra era 10 de outubro de 1938, a fim de deixar tudo pronto para a mostra, que iria inaugurar em 28 de outubro. O início da construção foi marcado por atrasos devido ao aumento de preços de material e mão de obra, o que gerou conflito entre as partes. A eclosão da Segunda Guerra Mundial forçou a empresa a se abastecer no mercado negro e a gastar muito mais do que o esperado. Por ocasião da visita de Mussolini, prevista para maio de 1938, a Entidade de Moda pediu que se adiantasse o prazo, e que se finalizasse pelo menos o volume do teatro. Em troca, ofereceu aos construtores até maio de 1939 para que os trabalhos fossem completamente finalizados. Mesmo inacabado, o *Palazzo della Moda* foi inaugurado em 28 de outubro de 1938, e, apesar dos percalços na construção, foi bem recebido pela crítica. A obra completa foi concluída, de fato, apenas em 1939.

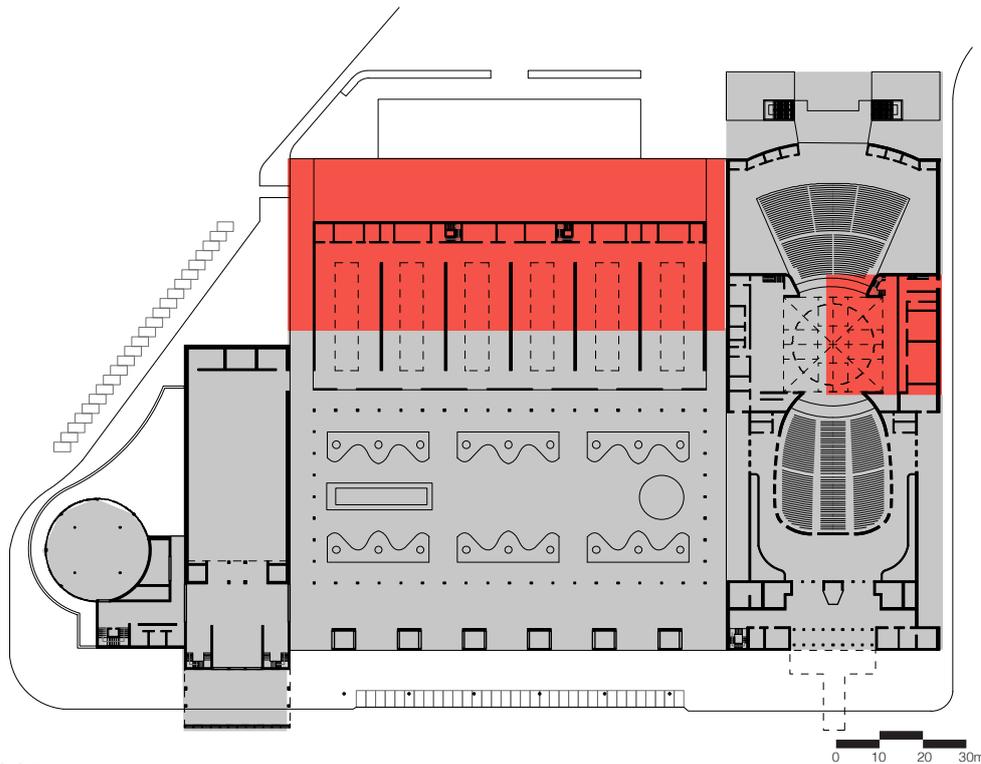
3.24 Fachada do Pavilhão A após bombardeio em 1943

3.25 Mapa de danos no *Palazzo della Moda* após bombardeio em 1943

- Completamente destruído
- Parcialmente destruído



3.24



3.25

Em 1943, o complexo foi bombardeado e quase completamente destruído (FIGURAS 3.24 e 3.25). As condições de Turim no período que sucedeu à II Guerra Mundial eram péssimas: 6,8% das habitações encontravam-se completamente destruídas e 30,9% com danos graves. Havia 53.000 desempregados e o custo de vida parecia só aumentar. Dos 585 bondes elétricos, apenas 260 estavam em condições aceitáveis para funcionamento. Apesar da reconstrução ter sido marcada pela incerteza devido à falta de recursos e à crise decorrente da Segunda Guerra Mundial, em 4 anos foram recuperados transporte e serviços, e foram supridas a maioria das necessidades de habitação. As grandes indústrias conseguiram se restabelecer e modernizar graças a empréstimos da ERP (*European Recovery Program* – Programa Europeu para recuperação)<sup>1</sup>.

Apesar da rapidez, o plano geral de reconstrução era muito vago, o que acabou gerando soluções que entravam em conflito com o plano diretor aprovado em 1908. No imenso canteiro de obras que era a cidade de Turim, em 1946, a *Unione Industriale* declara a necessidade de um espaço expositivo para ser utilizado periodicamente com o fim de promover a indústria piemontesa. A falta de subsídios do governo fez com que se delegasse o domínio de reconstrução para que se pudesse enfrentar a carência de grandes infraestruturas. A reconstrução do *Palazzo della Moda* foi atribuída à FIAT, que, com a ajuda dos fundos de crédito para empresas, conseguiu financiar a obra, recebendo

---

1 Dados disponíveis em: FELICE, C. Carichiati dalle origini ai nostri giorni. Risparmio e credito in un localismo di successo. 2006.

em troca o direito de uso por 25 anos. Em 1947 foi fundada a *Società del Palazzo delle Esposizioni* (Sociedade do Pavilhão de Exposições) para tomar decisões a respeito da reconstrução do *Palazzo della Moda*. Na coordenação da sociedade estava o Professor Vittorio Valletta – administrador da FIAT, o engenheiro Daniele Derossi e o barão Ernesto Mazzonis di Pralafra. A sociedade nomeou o engenheiro Carlo Biscaretti di Ruffia para fazer a organização geral da reconstrução. Ele decidiu reconstruir a parte bombardeada do teatro e do espaço expositivo, de acordo com o projeto original de Ettore Sottsass. Contra a vontade do engenheiro, a sociedade decide que o pavilhão principal deveria ser coberto com uma nova técnica construtiva – para demonstrar avanço tecnológico – que permitisse grande vão sem apoios intermediários. Carlo Biscaretti di Ruffia estabeleceu como premissa a necessidade de redução do tempo de transporte, tempo e custo de fabricação e montagem.

Pier Luigi Nervi foi considerado para a construção devido à sua relação com o engenheiro Vittorio Bonadé Bottino, coordenador do Departamento de Construção da Fiat. As correspondências entre os dois engenheiros, atualmente armazenadas no arquivo da *Fondazione Maxxi*, falam frequentemente da qualidade da construção em concreto na Itália, o que parece ter contribuído para a efetivação do relacionamento que levou à contratação de Pier Luigi Nervi para a construção do novo pavilhão do *Palazzo delle Esposizioni di Torino* ou *Torino Esposizioni*.

Nervi, em seu primeiro trabalho para a FIAT, deveria cobrir um espaço de aproximadamente 110m de largura e 95m de



comprimento para o intitulado Pavilhão B (ver p.63) do *Torino Esposizioni*. O sistema de cobertura deveria surpreender e impressionar o público do I Salão Internacional do Automóvel, marcado para inaugurar em 15 de setembro de 1948. Nervi e Bartoli foi a primeira empresa de fora do Departamento de Construção a trabalhar para a FIAT. O pavilhão tornou-se, ainda em fase de projeto, o símbolo do renascimento industrial da Itália.

O projeto final do *Torino Esposizioni*, coordenado por Carlo Biscaretti di Ruffia, propunha a reconstrução idêntica de todos os elementos que tinham interface com a rua – o Pavilhão A, a Rotonda, a barra administrativa em frente ao jardim e o teatro – e a construção do novo Pavilhão B projetado por Nervi. Aprovado pela *Società del Palazzo delle Esposizioni*, a obra foi realizada exatamente nestes termos e tornou-se o primeiro trabalho onde o Sistema Nervi foi aplicado com sucesso.

### **Sistema Nervi**

O Sistema Nervi é basicamente um sistema pré-fabricado de ferrocimento. É econômico porque dispensa o uso de forma de madeira e reduz a espessura do material; e é rápido, pois divide o canteiro de obras em dois setores autônomos: um faz as escavações, fundações e pilares, e o outro prepara as peças pré-fabricadas que irão compor a estrutura. As partes são produzidas com ferrocimento, material idealizado por Nervi e patenteado em 1943, o qual consiste em um conglomerado de cimento e areia moldados em uma rede metálica muito fina, atingido espessura de, no máximo, três centímetros. O novo material alcançava

desempenho estrutural intermediário entre o aço e o concreto; é leve, facilmente moldável, muito resistente, isotrópico, precisa de muito menos armadura que o concreto armado, e pode assumir geometrias complexas sem precisar de formas de madeira.

Nervi abandonou o monolito de concreto e inaugurou a construção pré-fabricada, decompondo os elementos da estrutura em partes menores, que pudessem ser produzidas em solo, e, depois, montadas com andaimes leves. O procedimento executivo remete às construções góticas: Nervi explicou na publicação *El Lenguaje Arquitectónico* (1951) como as catedrais e seus contrafortes eram um exemplo da resistência pela forma – as pedras eram talhadas à mão e, quando arranjadas em determinada configuração, funcionavam como um corpo único. Em seu sistema, Nervi resolveu um dos problemas do canteiro de obras gótico: as pedras demoradamente esculpidas à mão foram substituídas por peças rapidamente moldadas a partir de um gabarito, um modelo que não exige a extrema habilidade do operário. Nervi registrou mais de 40 patentes durante sua carreira. As mais importantes são:

- Patente n. 377969 (1939) (FIGURA 3.27): Pré-fabricação estrutural: ideia de decompor estrutura de concreto armado em pedaços menores, produzidos fora do canteiro, e, depois, uni-los em obra com concreto de alta resistência. A patente foi concebida e utilizada pela primeira vez no hangar de Oriveto em 1935;

- Patente n. 429331 (1943) (FIGURAS 3.28 e 3.29) : Ferrocimento: Material criado durante o período fascista na Itália, quando foi proibido o uso de aço para vergalhão e da madeira para formas de concreto, pois eram produtos importados. Nesta técnica, Nervi utiliza uma retícula metálica muito fina como base para um cimento de alta resistência, e obtém superfícies de 2 a 3cm de espessura;
- Patente n. 445781 (1950) (FIGURAS 3.30 a 3.34): Peça de ferrocimento com seção em forma de “V” que, agrupada, permite formar uma cobertura em arco capaz de vencer grandes vãos,
- Patente n. 465636 (1950) (FIGURAS 3.35 a 3.39): Peça de ferrocimento em formato romboide com uma dobra na extremidade. Posicionando uma ao lado da outra, as dobras funcionam como forma para concreto de alta resistência que molda as nervuras aparentes. A patente inclui o processo de fabricação da própria peça romboide com um sistema de gabaritos batizado de “avó, mãe e filha”.

Estas patentes eram a base do Sistema Nervi de construção. O autor viu no inovador esquema inúmeras possibilidades de otimizar a construção civil: adaptava-se a diversas plasticidades, era mais rápido, utilizava menos material e causava pouco desperdício. A primeira obra construída com o Sistema Nervi foi o Pavilhão B do *Torino Esposizioni*. O espaço principal utilizava as peças em formato de “V”, e a cúpula, as peças rombóides.

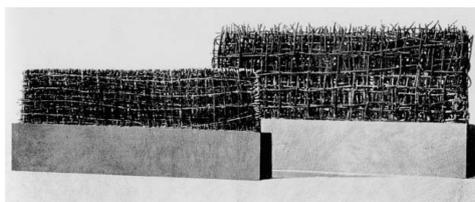
**3.27** Construção do *Palazzetto dello Sport* em Roma demonstra a separação do canteiro de obra entre o setor de concretagem *in loco* (direita) e a produção de peças pré-moldadas (esquerda).

**3.28** Modelo de produção de ferrocimento apresentado na submissão da patente

**3.29** Modelo de produção de ferrocimento



3.27



3.28



3.29

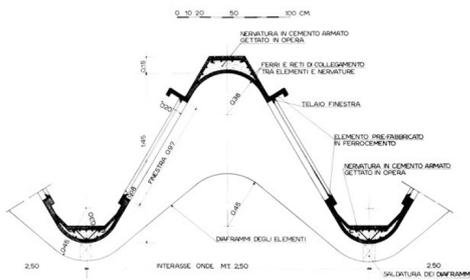
3.30 Perfil da peça "V"

3.31 Peça "V" pré-moldada

3.32 Desenho da ferragem para construção da peça "V"

3.33 Peças "V" pré-moldadas no canteiro de obras do Pavilhão B do *Torino Esposizioni*

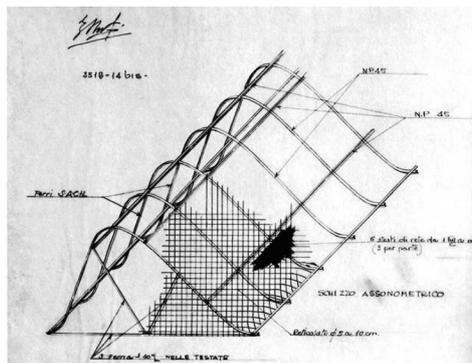
3.34 Peça "V" sendo içada para cobertura do Pavilhão B do *Torino Esposizioni*



3.30



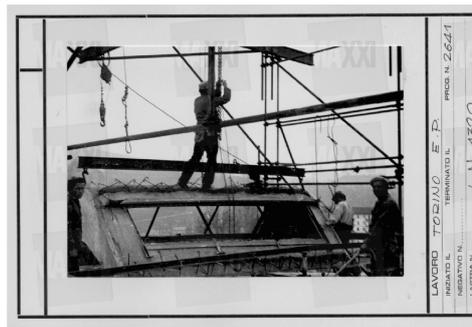
3.31



3.32



3.33



3.34

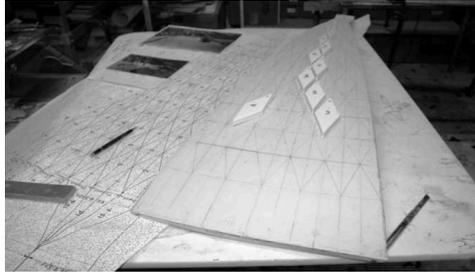
3.35 Estudo para tamanho das peças romboides da cúpula do *Palazzetto dello Sport* em Roma

3.36 Construção do gabarito de tijolo para peças romboides

3.37 Construção da armadura de uma peça romboide a partir do gabarito

3.38 Peças romboide prontas

3.39 Peças romboides pré-moldadas no canteiro sendo carregadas



3.35



3.36



3.37



3.38



3.39

## Pavilhão B

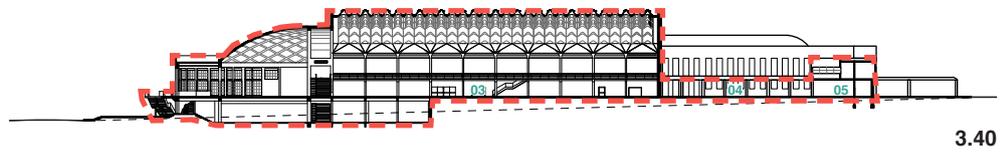
A empresa Nervi e Bartoli, encarregada da construção do Pavilhão B, organizou a obra de forma que, em menos de um ano, o pavilhão estivesse pronto, bem em tempo para as celebrações do centenário do Estatuto Albertino (Constituição adotada pelo reino de Sardenha em 1848 e que depois veio a ser a constituição da unificada Itália).

A implantação do Pavilhão B não interferia na fachada original de Sottsass e avançava um pouco sobre o antigo jardim, mantendo uma distância de 38m do propileu de Sottsass. O novo pavilhão tem 71m de vão, com uma cobertura em arco formada pelas peças em “V” do Sistema Nervi, sustentadas por pilares laterais inclinados. A utilização do Sistema Nervi é capaz de cumprir ao mesmo tempo a necessidade de rapidez na execução e a otimização de materiais pouco disponíveis no mercado. Foram criadas aberturas nas peças pré-moldadas para promover iluminação zenital. As janelas foram acopladas nas laterais planas da peças, sem romper a continuidade do material no cume e nos vales. Desta adaptação surge uma nova patente: a patente nº 445781, que especifica o *vetrocemento* – aplicação de vidro em materiais de ferrocimento (FIGURAS 3.40 a 3.42).

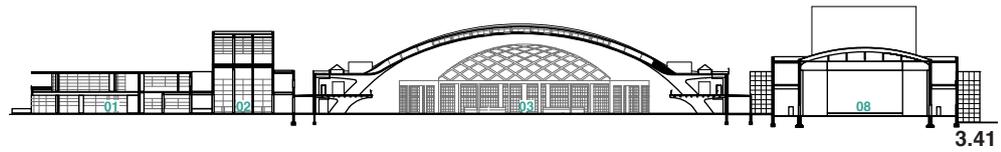
A *Società del Palazzo delle Esposizioni* disponibilizou para Nervi 10 meses para a construção do pavilhão, um tempo exíguo, considerando a escassez de materiais e o clima de inverno bastante rigoroso. O início da obra dividia o canteiro em duas atividades simultâneas: enquanto eram realizadas as escavações

3.40 Corte A *Torino Esposizione* - 1948  
 3.41 Corte B *Torino Esposizione* - 1948  
 3.42 Planta baixa *Torino Esposizione* - 1948  
 PARA MELHOR VISUALIZAÇÃO DOS DESENHOS VER ANEXO 02

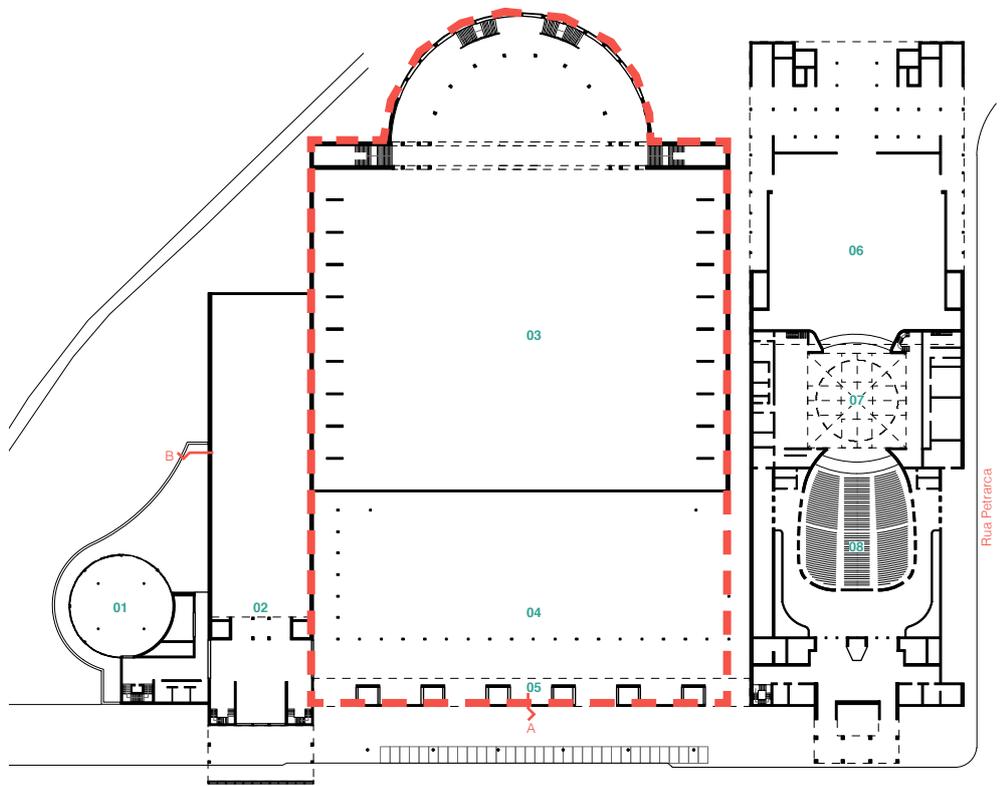
- — — — — Novo
- 01 Restaurante Rotonda
- 02 Pavilhão A
- 03 Pavilhão B - Projeto de Nervi
- 04 Jardim
- 05 Barra administrativa
- 06 Teatro Aberto
- 07 Caixa cênica
- 08 Teatro coberto



3.40



3.41



Rua Massimo D'Azeglio

Rua Petrarca

0 10 20 30m

3.42

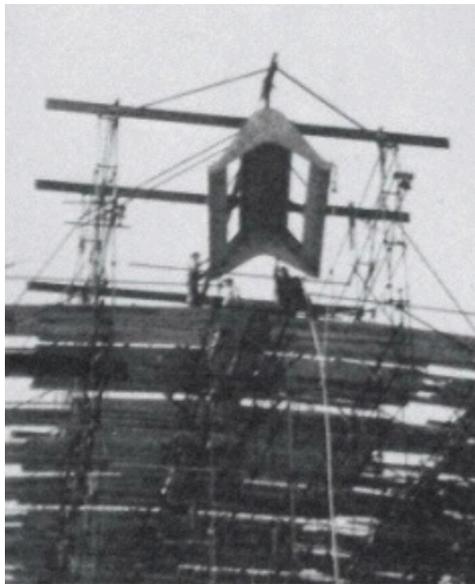
e fundações, os elementos pré-fabricados da cobertura também começavam a ser produzidos. Os elementos em ferrocimento foram fabricados em cinco formas feitas de tijolo, e ao mesmo tempo, construiu-se um modelo em escala natural para dispor com exatidão os elementos rombóides para a semicúpula a ser executada aos fundos do pavilhão. Neste momento já começavam a ser erguidos os andaimes e a grua que iria montar as peças da cobertura. As peças pré-fabricadas foram maturadas em espaços subterrâneos com um rudimentar sistema de aquecimento e depois armazenadas onde seria o estacionamento, na Rua Massimo D'Azeglio. A grua, então, posicionava as peças e, uma vez que o arco estava solidarizado, os andaimes – que já haviam sido montados sobre rodas – eram movidos para o novo setor de montagem.

A composição do conglomerado cimentício – feito com cimento de alta resistência e areia – foi projetada para evitar até a menor fissura, dispensando a camada de impermeabilização. Para a produção deste material, Nervi levou trabalhadores de sua confiança de Roma. O cálculo da estrutura foi feito pelo próprio Nervi, que entregou para os órgãos de fiscalização apenas cinco páginas de cálculos manuscritos<sup>1</sup>. O contraste entre a complexidade da estrutura e a simplicidade do cálculo, demonstrava segurança no projeto estrutural e profundo conhecimento do material utilizado.

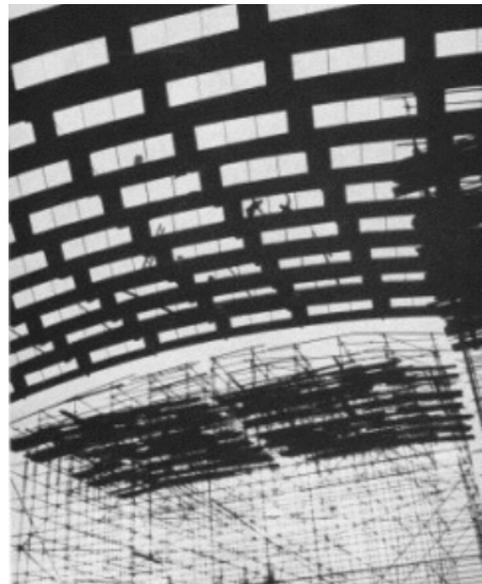
---

1 NERVI, P.L., *Le strutture portanti del palazzo per le Esposizioni al Valentino*. In: *Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti di Torino*. Turim: julho, 1948.

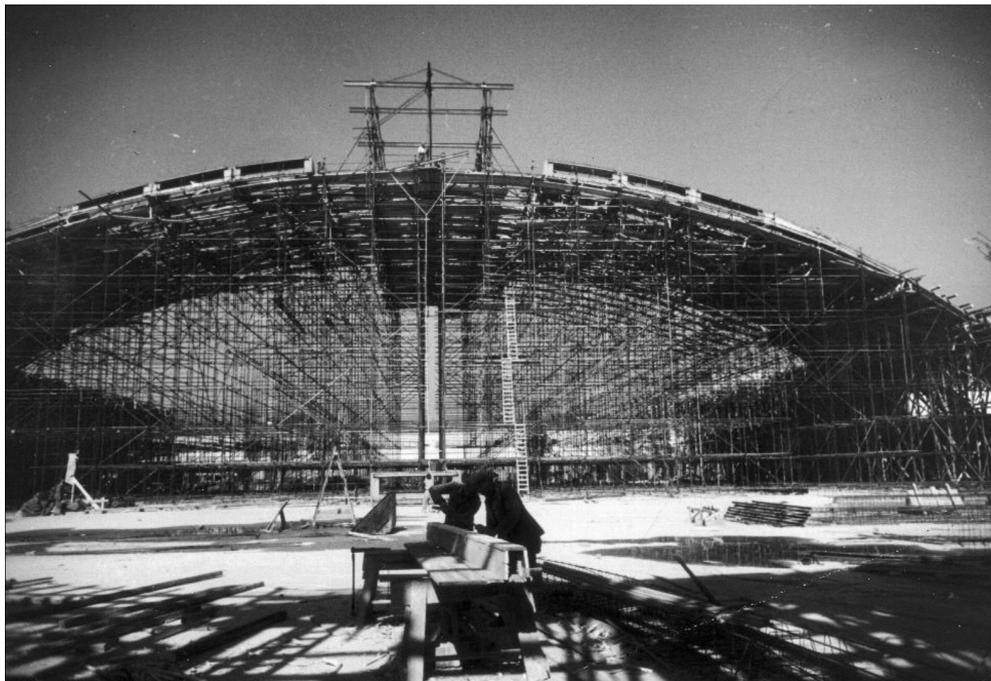
- 3.43 Grua içando peça "V" em *vetrocemento*  
3.44 Andaimos montando a cobertura do Pavilhão B  
3.45 Andaimos montando a cobertura do pavilhão B



3.43



3.44



3.45

3.46 Andaimes e grua colocando as peças "V" da cobertura do Pavilhão B

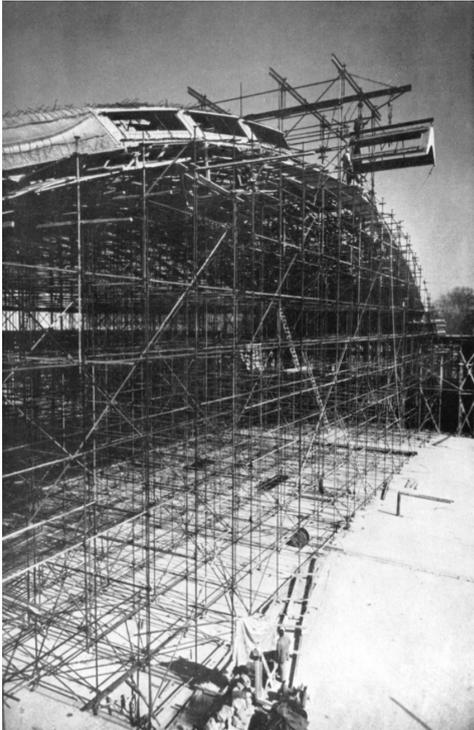
3.47 Detalhe do encaixe das peças "V"

3.48 Pilares moldados *in loco* em concreto armado

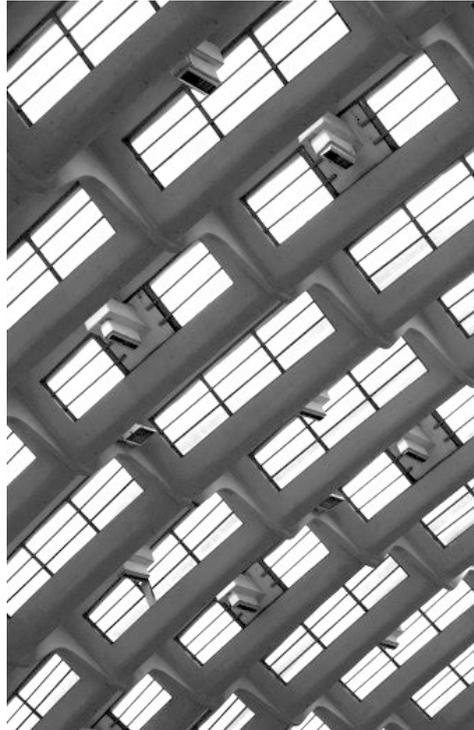
3.49 Peça trifurcada para encaixe das peças "V"

3.50 Encaixe das primeiras peças "V" em ferrocimento

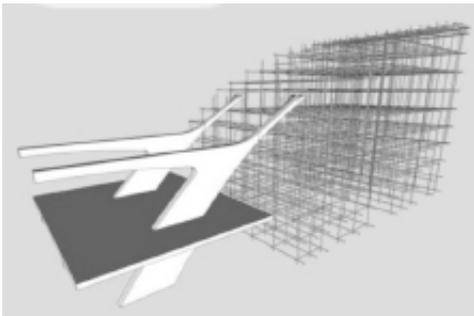
3.51 Encaixe das peças "V" em *vetrocemento*



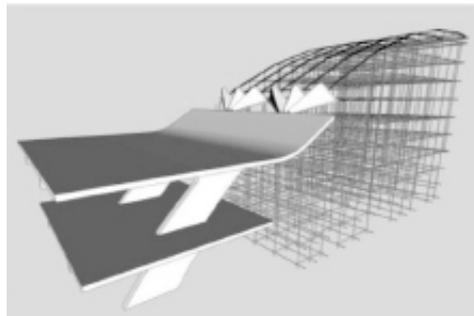
3.46



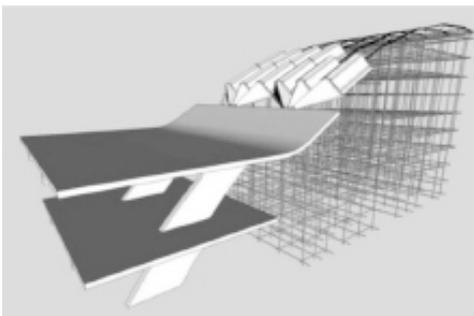
3.47



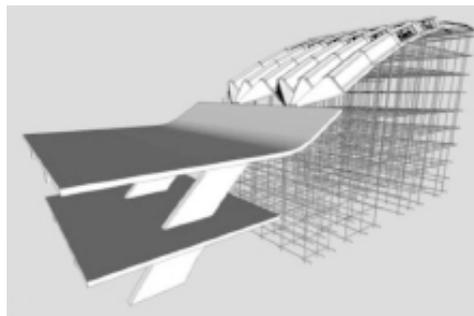
3.48



3.49



3.50

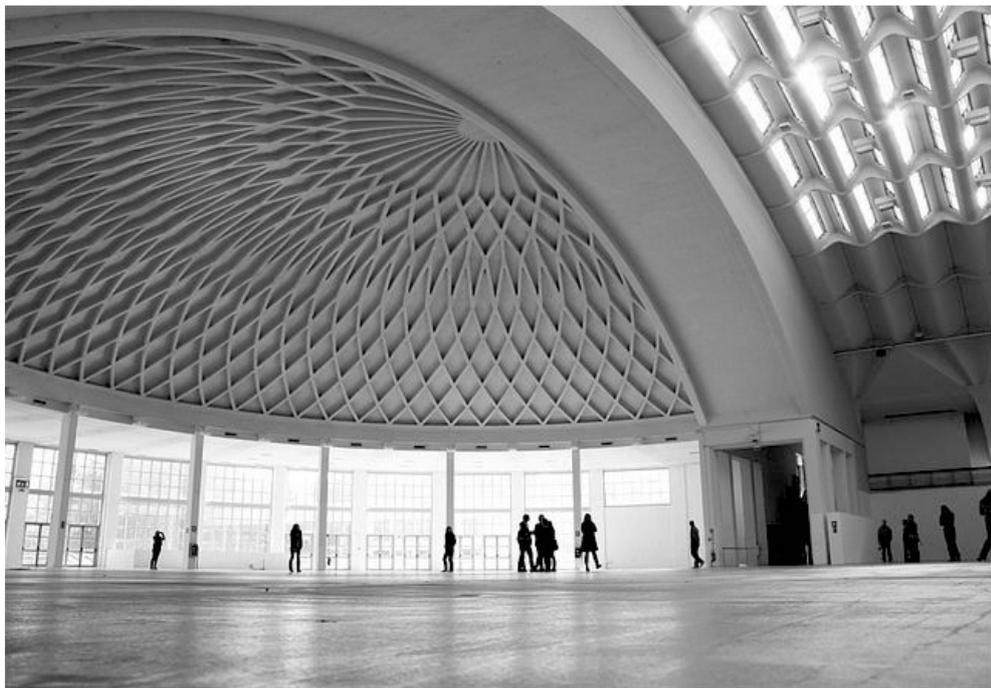


3.51

3.52 Construção da cúpula com peças romboides  
3.53 Cúpula do Pavilhão B

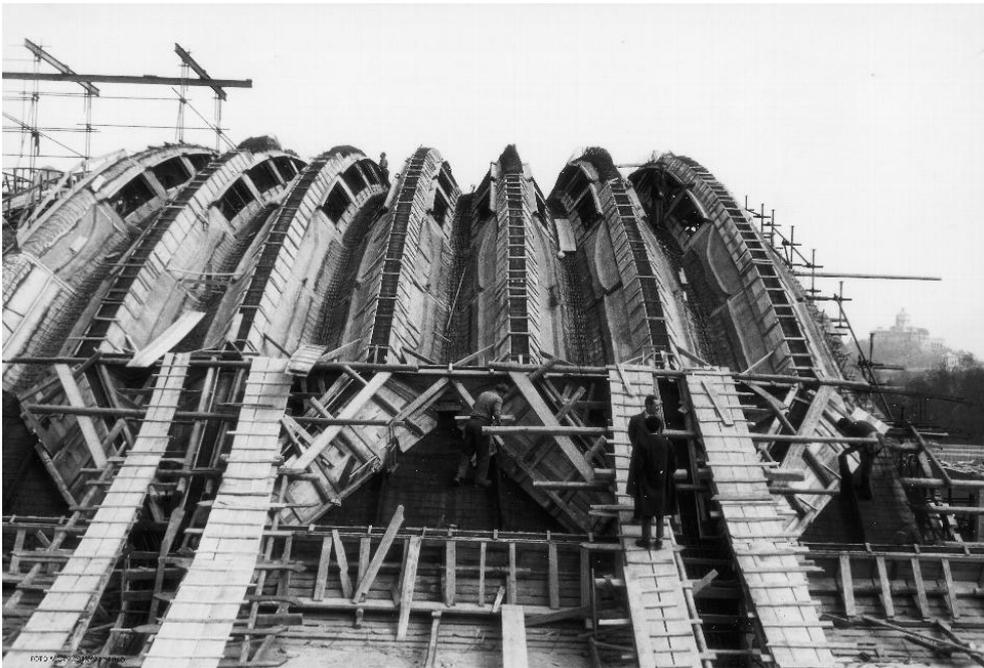


3.52



3.53

3.54 Detalhe de construção da peça trifurcada para encaixe das peças "V"  
3.55 Fachada do complexo em 1948



3.54



3.55

3.56 Feira Automobilística da FIAT em 1948 no Pavilhão B  
3.57 Feira Automobilística da FIAT em 1948 no Pavilhão B



3.56



3.57

3.58 Feira Automobilística no Pavilhão B  
3.59 Feira Automobilística no Pavilhão B



3.58



3.59

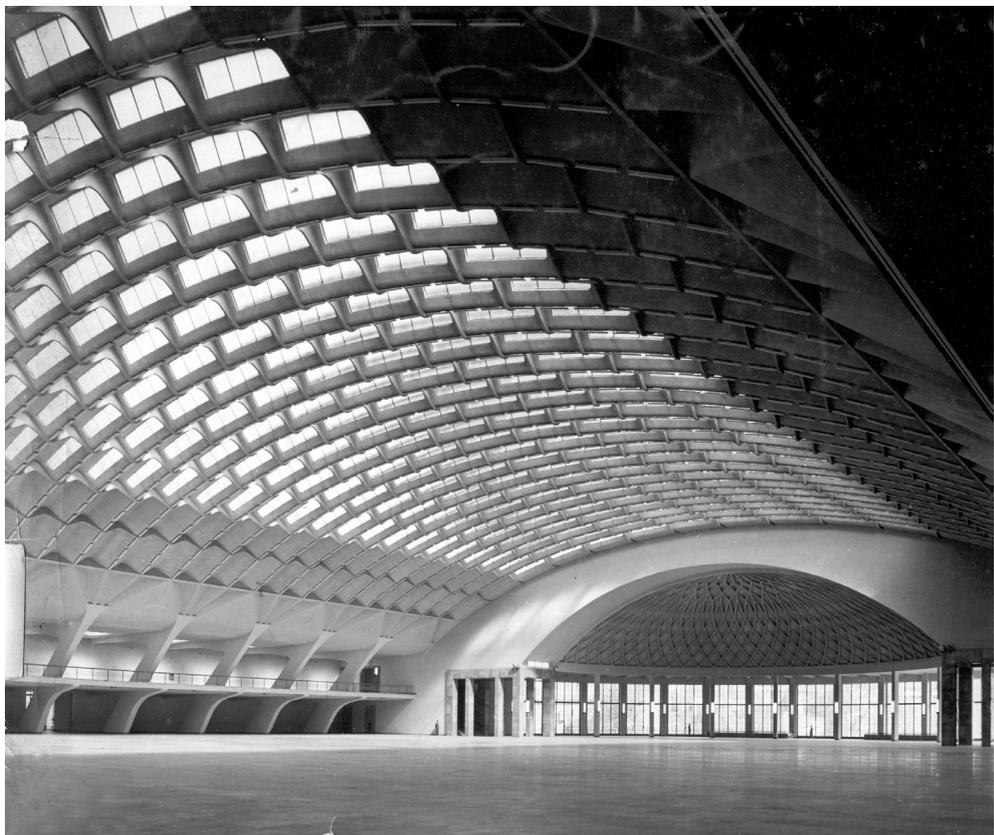
- 3.60 Pilares do Pavilhão B
- 3.61 Vista do mezanino do Pavilhão B
- 3.62 Pavilhão B vazio em 1948



3.60



3.61



3.62

## Pavilhão C

Em 1949, devido à necessidade de expansão do espaço expositivo, para hospedar o *Saloni dell'Auto e della Tecnica* – a ser realizado em junho de 1950 – Pier Luigi Nervi foi novamente contratado. Desta vez a finalidade era projetar e construir o Pavilhão C, onde antes ficava o teatro aberto (com duas áreas de plateia, uma torre cênica e que, provavelmente, contribuíra para outorgar à Sottsass o primeiro lugar no concurso de 1936). Depois de alguma polêmica com a comunidade a respeito da demolição do teatro aberto, a obra do pavilhão com 50x60m iniciou em Novembro de 1949 para ser finalizada antes de junho de 1950.

O novo pavilhão tem acesso pela rua lateral, a Rua Petrarca, e é caracterizado por uma cúpula nervurada – construída com as peças rombóides do Sistema Nervi (FIGURA 3.66) – pousada sobre quatro pilares arqueados (FIGURA 3.67). As claraboias no perímetro da cobertura (FIGURA 3.68) foram projetadas para absorver a sobrecarga da cúpula, evitando o enrijecimento da estrutura. A laje nas laterais (FIGURA 3.69) é feita com vigas onduladas em ferrocimento.

A estética do Pavilhão C é bastante parecida com a dos primeiros hangares construídos por Nervi. A obra foi concluída em 15 de Abril de 1950 e, no dia 30 de Maio de 1950, Nervi registrou a patente n. 465636, protegendo a propriedade intelectual sobre o sistema de construção das peças rombóides. Nervi declarava que calculou e concebeu esta estrutura com métodos experimentais, afirmando que “o vão foi calculado tanto como uma membrana

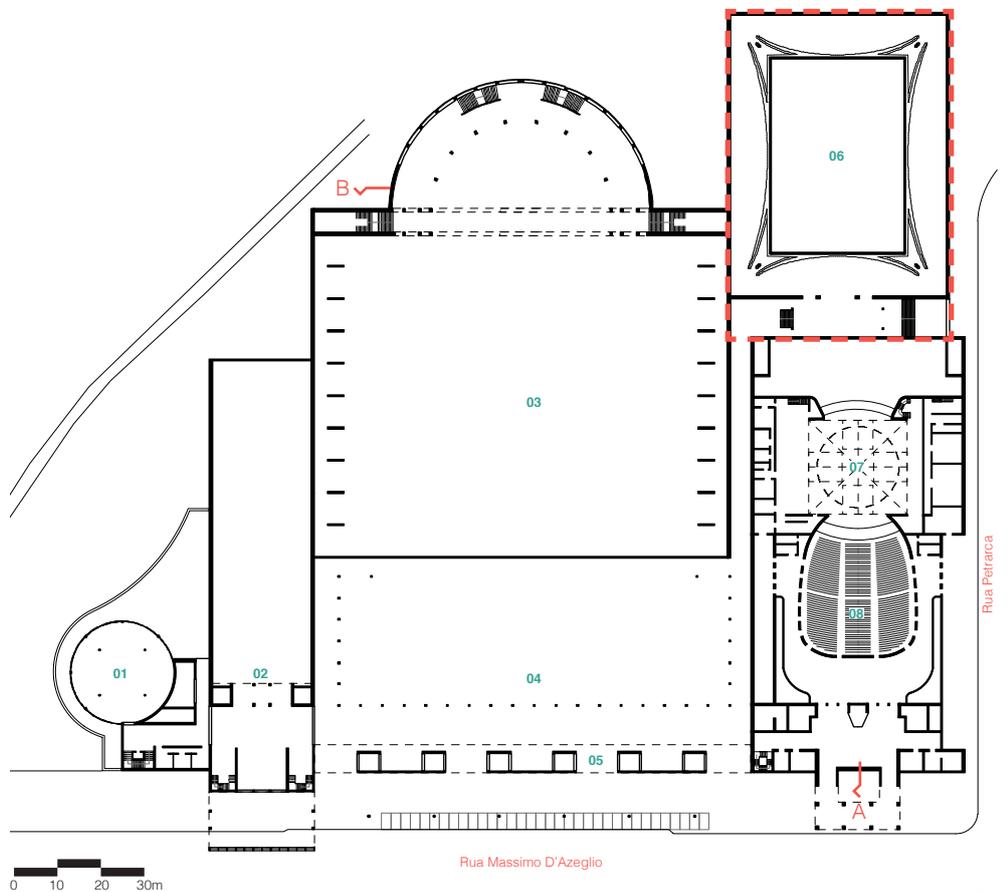
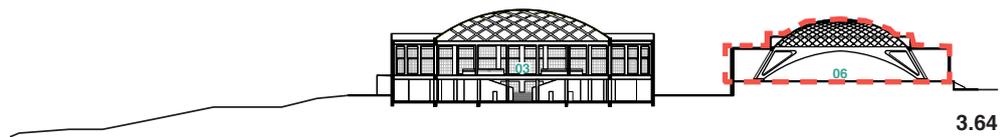
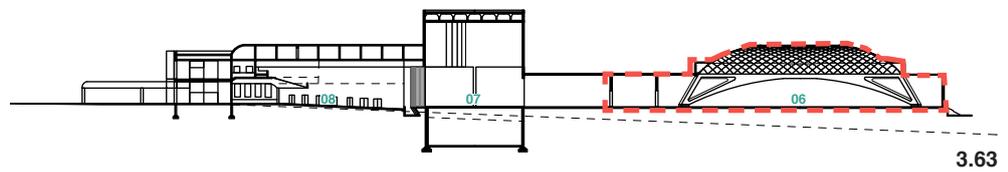
3.63 Corte A - 1950

3.64 Corte B - 1950

3.65 Planta Baixa - 1950

PARA MELHOR VISUALIZAÇÃO DOS DESENHOS VER ANEXO 03

- Novo
- 01 Restaurante Rotonda
- 02 Pavilhão A
- 03 Pavilhão B - Projeto de Nervi
- 04 Jardim
- 05 Barra administrativa
- 06 Pavilhão C
- 07 Caixa cênica
- 08 Teatro coberto



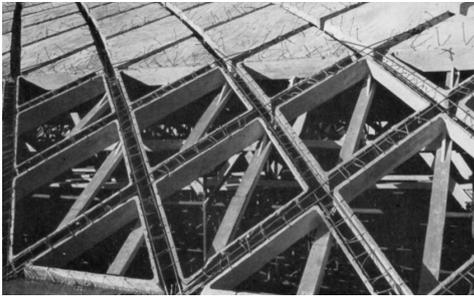
3.65

3.66 Peças romboides encaixadas para formar a cobertura do Pavilhão C

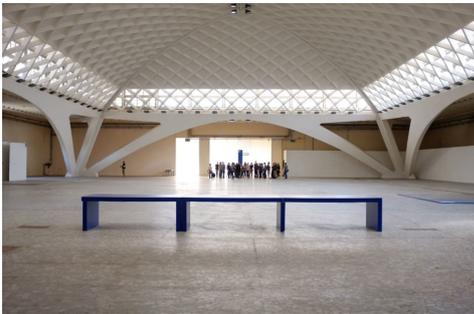
3.67 Pilares arqueados moldados *in loco* sustentam a cobertura

3.68 Claraboia no perímetro da cobertura

3.69 Construção da laje da lateral e estrutura para sustentar as peças romboides



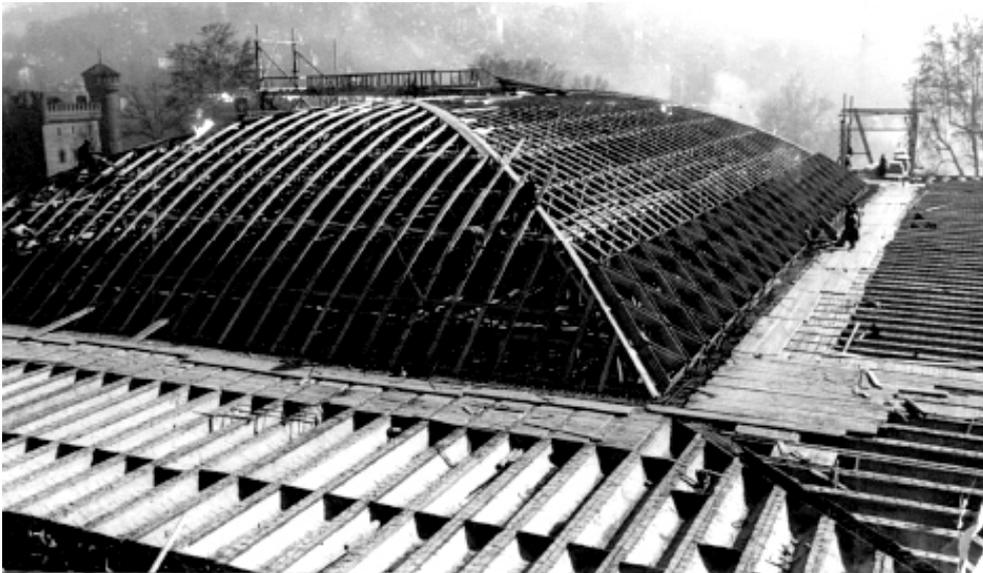
3.66



3.67



3.68

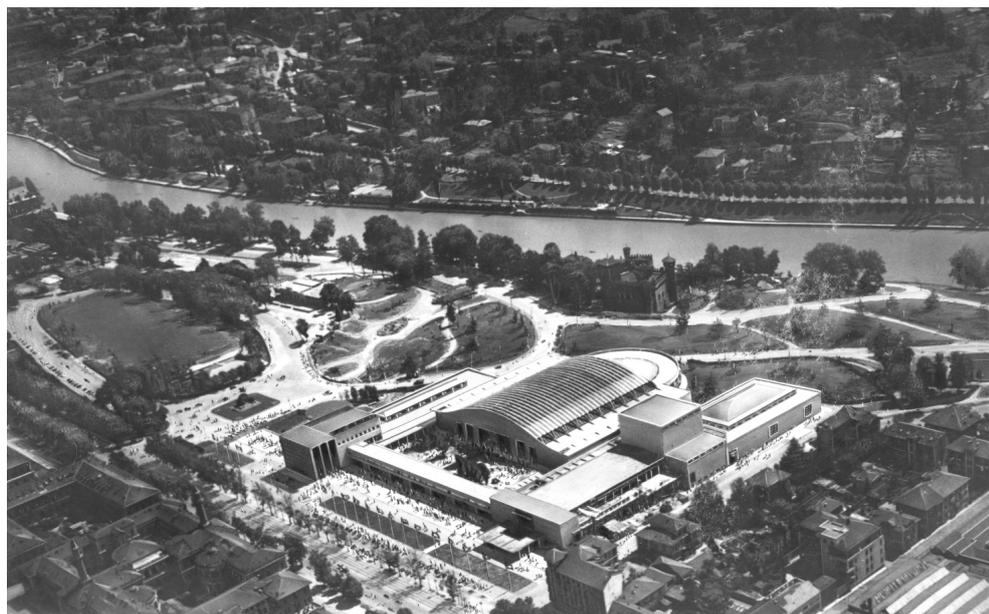


3.69

3.70 Feira Automobilística no Pavilhão C  
3.71 Vista Geral do complexo *Torino Esposizioni* em 1950



3.70



3.71

final, quanto como um vão formado por elementos arqueados, cada um resistente por si só” (NERVI, 1955, p.81). Os arcos, as forças horizontais e a resistência dos elementos foram verificados testando cada hipótese. Este pavilhão foi utilizado pela última vez em 2011, recebendo uma exposição sobre o trabalho de Pier Luigi Nervi.

### **Ampliação do Pavilhão B**

Novamente devido à necessidade de mais espaço, em 1953, a *Società del Palazzo delle Esposizioni* decide que o Pavilhão B deve ser ampliado. Desta vez, além de Pier Luigi Nervi, Ettore Sottsass foi chamado para fazer parte do time que realizaria o projeto, uma vez que a ampliação necessariamente tocaria o que fora o *Palazzo della Moda*.

Os documentos e desenhos do *Torino Esposizioni* estão conservados nos arquivos do MAXXI (*Museo Nazionale Delle Arti Del XXI Secolo*) em Roma, no CSAC (*Centro Studi e Archivio della Comunicazione*) em Parma, no antigo arquivo da Engenharia FIAT (hoje Technimont) e no MART (*Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto*) em Rovereto. Neste último arquivo estão também – juntamente com os documentos de Sottsass produzidos para o concurso do *Palazzo della Moda* em 1936 – os desenhos do projeto de expansão para o mesmo edifício, que já havia sido “reconstruído” por Nervi. Além dos desenhos, está arquivada a correspondência entre Sottsass e Nervi desde a apresentação do projeto para a Fiat até a aprovação da comissão.

O projeto que a empresa Nervi e Bartoli implementou em 1947 seguia as linhas do edifício construído por Sottsass em 1939. Manteve a fachada na Rua Massimo d'Azeglio, inclusive com o mesmo revestimento de travertino e reboco branco, o restaurante circular, o teatro e o espaço entre a entrada do pavilhão de exposições e a rua. Este último cumpria o papel de filtro entre a cidade e o parque, contando com 100m de largura e 35m de profundidade (45m originalmente), separado da rua por um edifício – a barra administrativa – de dois andares com 15m de profundidade. Seu primeiro pavimento consistia em uma série de pórticos e o segundo abrigava escritórios.

Percebendo as intenções de expansão da *Società del Palazzo delle Esposizioni*, Sottsass une-se a Nervi para projetar a expansão do Pavilhão B. Nervi propõe – além de ocupar o antigo jardim com a ampliação da estrutura modular de cobertura – a substituição da barra administrativa por um grande arco de 100m de vão, seguindo e ampliando-se em uma torre que ficaria no lugar no restaurante circular. Sottsass propõe deixar a frente livre, sem obstruções, e fazer aberturas no frontão do Pavilhão B ampliado, que apareceria acima da barra administrativa. Nervi discorda da ideia escrevendo em carta:

O pavilhão, por natureza, tem tanta luz que qualquer estrutura envidraçada na fachada estragaria o interior ao invés de melhorá-lo; o problema estático desta parede também não é simples, dada sua altura de 18m. (NERVI, Carta a Ettore Sottsass, 1953, tradução nossa.)

Sottsass havia proposto para aquela parede uma estrutura treliçada, e responde a Nervi:

Caro Nervi...os dirigentes do Torino Esposizioni confirmaram explicitamente o desejo de uma fachada envidraçada, tanto por razões de luminosidade (com as quais eu concordo, pois penso que nunca há luz demais em um pavilhão de exposições), quanto por uma questão de representatividade (parece ao menos estranho para mim que um pavilhão daquele tamanho e importância termine em uma parede cega). Um arco executa sua função estática quando existe espaço livre, não quando é sustentado por uma parede. Se tivermos que construir uma parede não há motivos para fazer um arco que cubra a área em frente da parede, uma simples marquise seria suficiente. (SOTTASS, Carta a P. L. Nervi, 1953, tradução nossa)

Os desentendimentos atrasaram o andamento do projeto, e, em 1953, Nervi e Bartoli propõem uma solução alternativa – um frontão com poucas janelas – que foi, então, construído (FIGURA 3.75). Com a decisão da manutenção do edifício de escritórios, o trabalho de Nervi passou a concentrar-se na interface entre as duas construções. Primeiramente, decidiu-se pelo aumento em 4 módulos (30m), o que preservaria a estrutura tanto do antigo *Palazzo della Moda* quanto do Pavilhão B. Para ganhar mais espaço, optou-se por aumentar em 5 módulos, o que fez com que a fachada do Pavilhão B encostasse na barra administrativa (FIGURA 3.76). Alguns dos pilares do edifício de escritórios

foram demolidos e a laje foi engastada na estrutura do frontão, mantendo a diferença de nível entre o espaço expositivo e os escritórios. Nervi, apesar de contar com a contribuição de Sottsass, não acata nenhuma das sugestões do arquiteto.

Sumarizando, o *Torino Esposizioni* começou sendo *Palazzo del Giornale*, em 1911. Demolido, cedeu sua implantação para o racionalista *Palazzo della Moda* (FIGURA 3.79), de Ettore Sottsass, em 1939. Este foi destruído durante a Segunda Guerra Mundial, e, em 1948, foi reinaugurado sob direção da FIAT, recebendo o nome de *Torino Esposizioni* (FIGURA 7.80). O novo edifício é em parte uma reconstrução idêntica do *Palazzo della Moda* pré-bombardeio, mas com o pavilhão principal substituído pelo inovador Pavilhão B, de Pier Luigi Nervi. Em 1950, o teatro aberto é substituído pelo Pavilhão C (FIGURA 7.81), também de Nervi, e, em 1954, o Pavilhão B é ampliado (FIGURA 7.82).

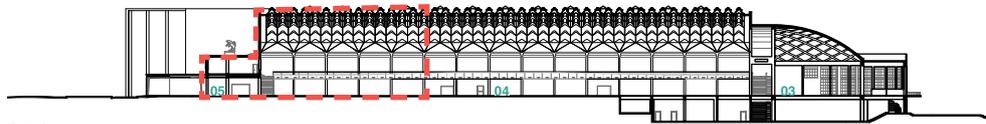
3.72 Corte A - 1954

3.73 Fachada Frontal - 1954

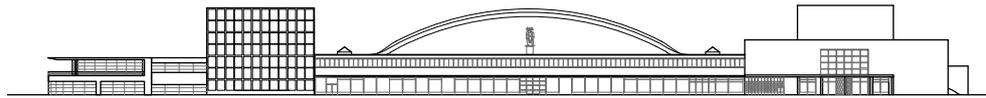
3.74 Planta Baixa - 1954

PARA MELHOR VISUALIZAÇÃO DOS DESENHOS VER ANEXO 04

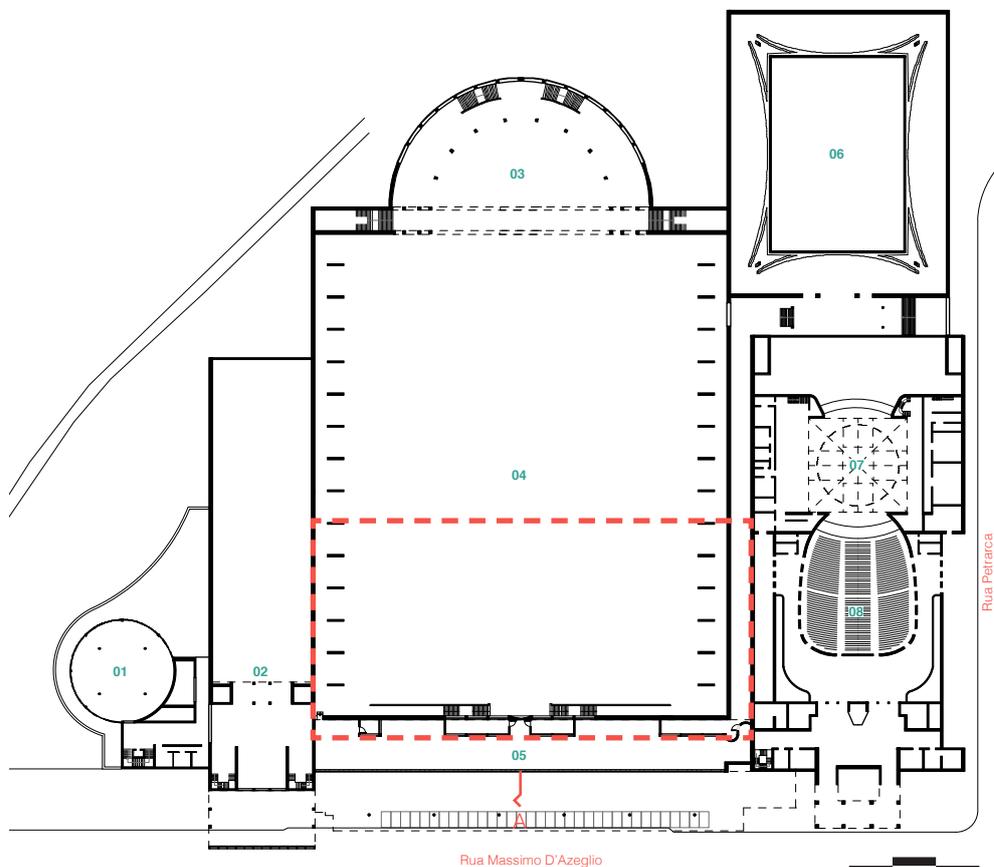
- Novo
- 01 Restaurante Rotonda
- 02 Pavilhão A
- 03 Pavilhão B - Projeto de Nervi
- 04 Cúpula do Pavilhão B - Projeto de Nervi
- 05 Barra administrativa
- 06 Pavilhão C - Projeto de Nervi
- 07 Caixa cênica
- 08 Teatro coberto



3.72



3.73



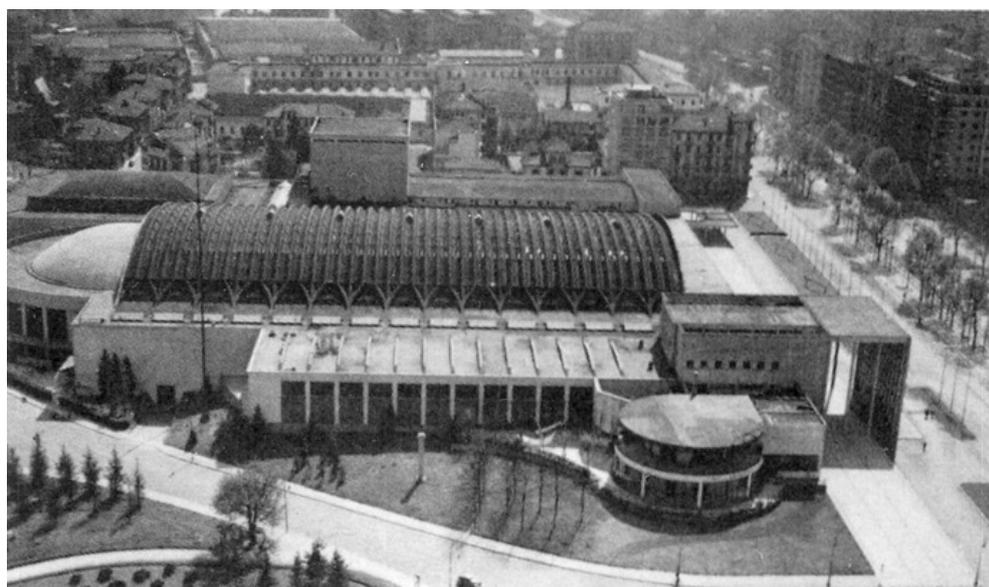
3.74

**3.75** Vista geral do Pavilhão B ampliado. Ao fundo aparecem as janelas que foram discussão entre Sottsass e Nervi.

**3.76** Vista geral do complexo com o Pavilhão B ampliado



3.75



3.76

- 3.77 Vista geral do complexo em 1952  
3.78 Vista da fachada frontal em 1952

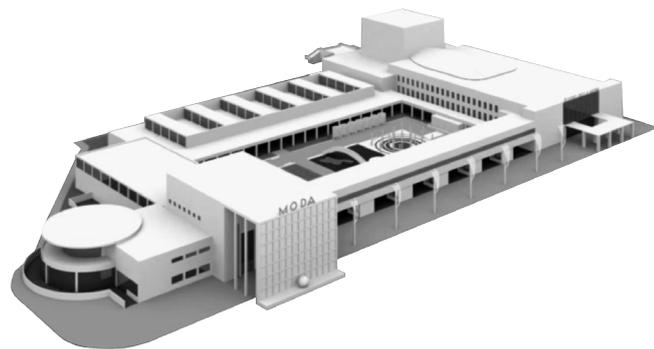


3.77

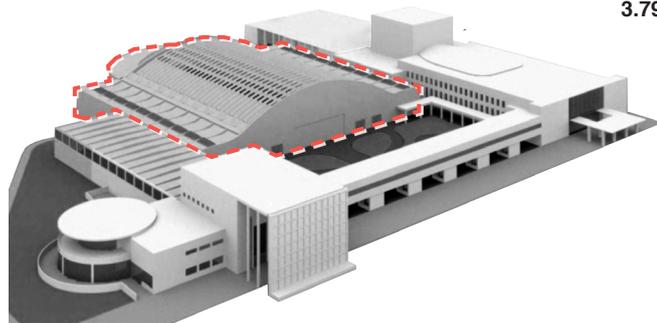


3.78

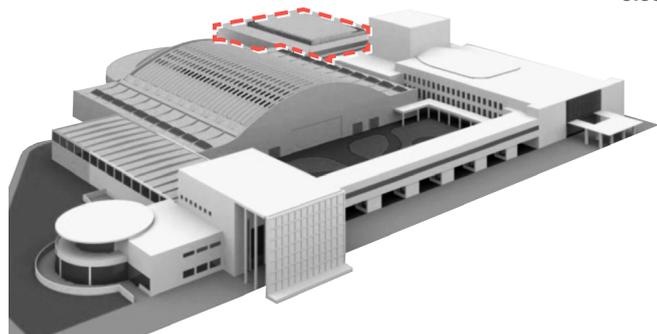
- 3.79** Modelo do complexo em 1939 - *Palazzo della Moda*  
**3.80** Modelo do complexo em 1948 - *Torino Esposizioni* (Adição do Pavilhão B)  
**3.81** Modelo do complexo em 1950 - *Torino Esposizioni* (Adição do Pavilhão C)  
**3.82** Modelo do complexo em 1954 - *Torino Esposizioni* (Ampliação do Pavilhão B)



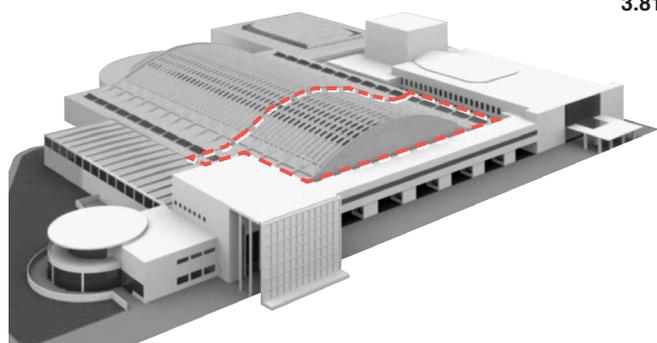
**3.79**



**3.80**



**3.81**



**3.82**

3.83 Linha do tempo do *Torino Esposizioni*

<p><b>Feira Internacional de Turim</b> Construção do <i>Palazzo del Giornale</i></p>	<b>1911</b>	
<p><b>Reforma <i>Palazzo del Giornale</i></b> Projeto de Umberto Cuzzi e associados</p>	<b>1933</b>	
<p><b>Concurso para o <i>Palazzo della Moda</i></b></p>	<b>1936</b>	
<p><b>Inauguração do <i>Palazzo della Moda</i></b> Projeto de Ettore Sottsass</p>	<b>1939</b>	
<p><b>Bombardeio</b></p>	<b>1943</b>	
<p><b>Inauguração do <i>Torino Esposizioni</i></b> Reconstrução e Pavilhão B por Pier Luigi Nervi</p>	<b>1948</b>	
<p><b>Construção do Pavilhão C</b> Projeto de Pier Luigi Nervi</p>	<b>1950</b>	
<p><b>Ampliação do Pavilhão B</b> Projeto de Pier Luigi Nervi</p>	<b>1954</b>	
<p><b>Desocupação do <i>Torino Esposizioni</i></b> FIAT transfere atividades para Lingotto</p>	<b>1989</b>	
<p><b>Atividade no Pavilhão B</b> Pavilhão é utilizado como pista de hóquei durante as Olimpíadas de Inverno de 2006.</p>	<b>2006</b>	
<p><b>Complexo Parcialmente ativo</b> Pavilhão A é utilizado pela <i>Università degli Studi</i> e Teatro recebe apresentações esporádicas.</p>	<b>2017</b>	

## CAPÍTULO 03

### O TEMPO PRESENTE

#### Contexto

O *Torino Esposizioni* fica numa área bastante privilegiada de Turim, conforme já mencionado: junto ao Rio Pó, inserido no *Parco del Valentino* (FIGURA 4.01 e 4.04), vizinho do *Castelo del Valentino* (FIGURA 4.02) e do *Borgo Comunal* (FIGURA 4.03), área de intensa atividade cultural e turística. Mesmo tão bem localizado, atualmente apenas o Pavilhão A e o teatro encontram-se em uso.

A cidade de Turim é a capital da região italiana do Piemonte, e conta com 915.00 habitantes e 13.017ha de superfície. Foi a primeira capital da Itália (de 1861 a 1865<sup>1</sup>), seguida por Florença, e, depois, em 1871, Roma. No fim do século XIX, Turim começou seu desenvolvimento industrial, tendo sido a FIAT (*Fabbrica Italiana Automobili Torino*) – ainda hoje forte expoente da economia da cidade e do país – fundada em 1899. A entrada da Itália na Primeira Guerra Mundial, em 1915, marcou fortemente a população. A subsequente crise econômica após o fim da

---

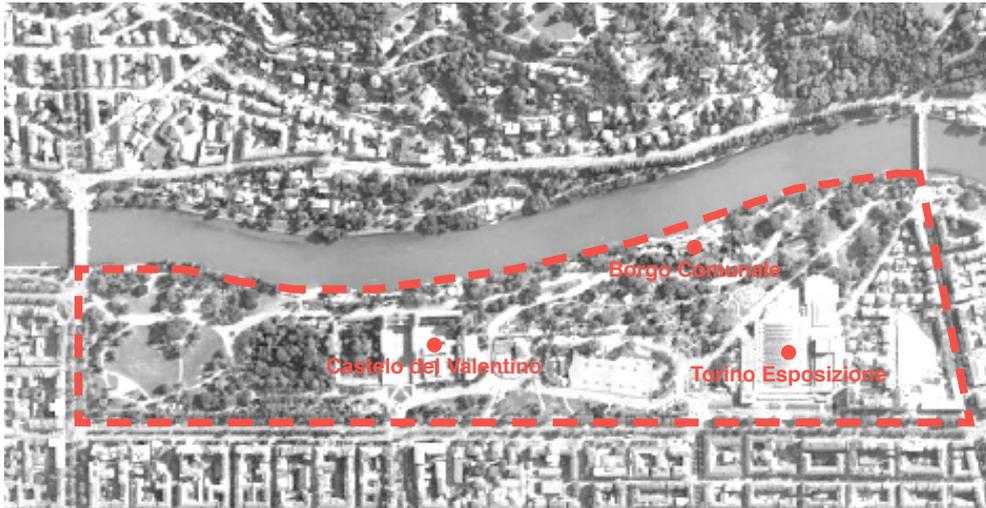
1 Turim foi casa da Família Saboia desde que o Reino da Sardenha se uniu à Piemonte, em 1847. Vitor Emanuel II, da Casa de Saboia, foi o Rei da Sardenha de 1849 a 1861, quando proclamou a unificação da Itália, determinando Turim como a capital do reino.

4.01 Vista aérea do Parque do Valentino

4.02 Castelo do Valentino

4.03 *Borgo Comunale*

4.04 Parque do Valentino



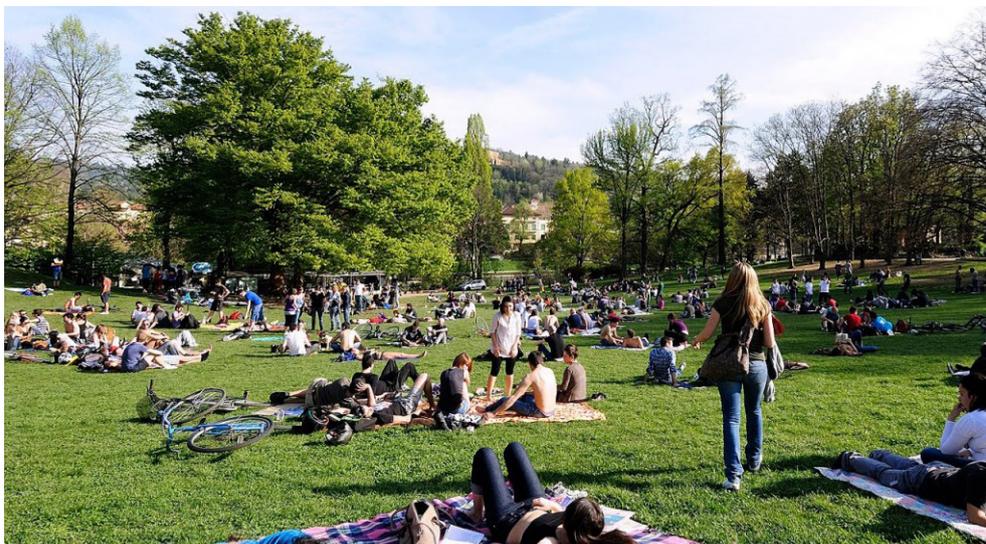
4.01



4.02



4.03



4.04

guerra gerou aumento de preços e impulsionou revoltas sociais. Os funcionários da FIAT foram os primeiros a declarar greve em 1920, motivando a paralisação geral de muitos trabalhadores do estado. Em 1922, após a Marcha sobre Roma, Mussolini deu início ao regime fascista. A intervenção da Itália durante a Segunda Guerra Mundial, como aliada da Alemanha nazista, resultou na perda das colônias no norte e no leste africano e em desastrosos bombardeios, sendo o pior de todos o de 1943. Após o fim do regime fascista e da Segunda Guerra Mundial, Turim renasceu como símbolo do crescimento econômico na Itália, atraindo muitos imigrantes do sul do país para trabalhar nas fábricas de automóveis. No fim da década de 1980, a administração da cidade se preparava para planejar um processo de total regeneração da potencialidade urbana, superando a forte conotação produtiva e industrial da cidade, e começando as preparações do novo Plano Diretor, que seria aprovado em 1995.

O novo Plano Geral, já mencionado na página 55, foi articulado em pontos específicos, tais como a eliminação de grandes setores industriais, a modernização e a reabilitação do sistema ferroviário, a contenção da expansão urbana e a valorização dos recursos ambientais. No sentido Norte-Sul, transformações em três áreas estruturam o plano:

- a área da Rua Marche, eixo de trânsito a nível metropolitano;
- a área da *Spina Centrale*, que se desenvolve pelo espaço a ser liberado pelas operações de aterro e cobertura da linha férrea, estabelecendo nova centralidade e novas conexões através da melhoria estrutural dos transportes públicos entre cidades e áreas

intermunicipais;

- a área do Rio Pó, dedicada ao lazer, cultura e à valorização do ambiente.

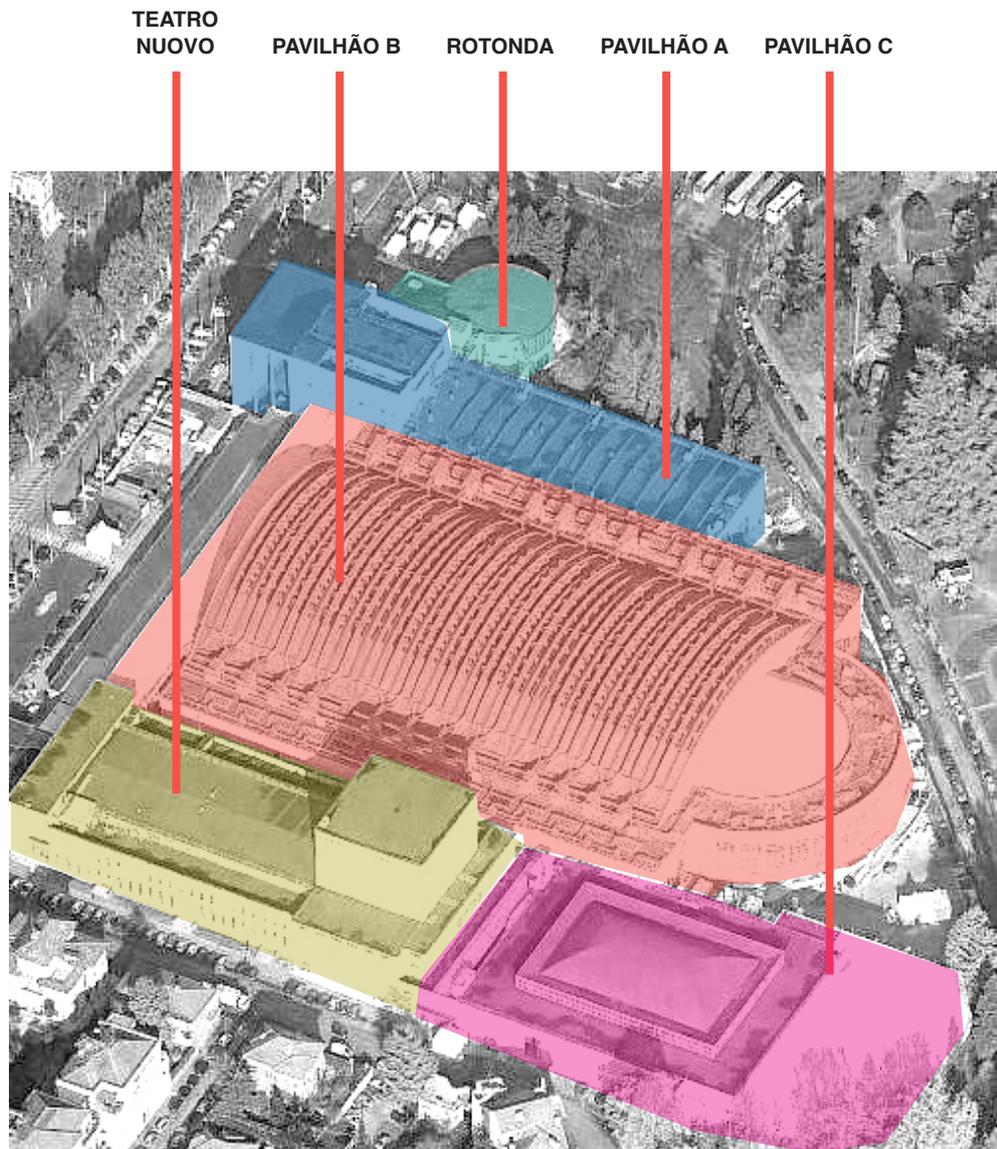
O *Parco del Valentino* faz parte da área do Rio Pó que ganhou destaque depois da reforma urbana. Ainda em 1997, a UNESCO adicionou à lista de patrimônio mundial um conjunto de residências localizado em Turim que pertenceu à Casa de Saboia – entre elas o *Castelo del Valentino*, que atualmente sedia da Faculdade de Arquitetura da *Politecnico di Torino*, vizinho do *Torino Esposizioni*.

O acesso ao parque e, conseqüentemente, ao *Torino Esposizioni* é fácil. A Rua Massimo D’Azeglio intersecciona a Rua Francia e a Rua Vittorio Emanuele, duas importantes vias expressas da cidade. Mesmo rodeado de monumentos históricos, o *Torino Esposizioni* ainda aparece com destaque. Muito mais do que por sua forma atual, o complexo tem relevância pela sua trajetória. Revela sua extemporaneidade através de sua materialidade e de sua plasticidade, expressando a passagem do tempo em um cenário que era ocupado por muitos edifícios tradicionais.

Atualmente, pode-se dividir o complexo em 5 partes: o Pavilhão A, a Rotonda, o Pavilhão B, o Teatro e o Pavilhão C (FIGURA 4.05).

### **Pavilhão A**

O Pavilhão A tem planta retangular com lado menor alinhado com a Rua Massimo D’Azeglio, onde está localizado o acesso principal. Tem conexões com a Rotonda tanto no térreo quanto no primeiro pavimento, mas atualmente encontram-se desativadas. Existem duas escadas



4.05

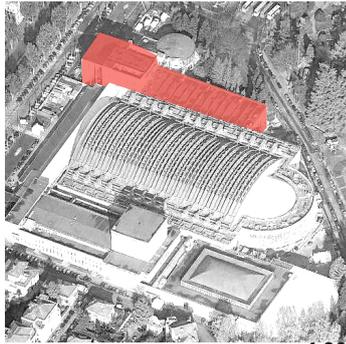
simetricamente dispostas junto à fachada, mantendo um eixo central de circulação livre. Dois elevadores foram acrescentados em frente a cada escada, complementando a circulação vertical e mantendo o corredor central livre.

As medidas são 25x75m aproximadamente, com área total de 5668m<sup>2</sup> divididos em três pavimentos: o subsolo, onde se encontram sanitários e áreas técnicas; o térreo, que, originalmente, era pavilhão de exposições, mas hoje encontra-se compartimentado com divisórias leves que servem a *Università degli Studi di Torino* (FIGURAS 4.08 e 4.09); e o primeiro andar, que hoje em dia está sem uso, mas ainda preserva a espacialidade de pavilhão, apesar de bastante deteriorado (FIGURAS 4.10 e 4.11).

A estrutura é convencional, erguida com pilares e vigas em concreto armado, intercolúnio de 7,5m no sentido longitudinal e vão de 25m no sentido transversal. O revestimento da fachada é feito em travertino, e as laterais do pavilhão são rebocadas e pintadas, tal qual o *Palazzo della Moda*.

O pórtico monumental é um plano que se afasta 13m da fachada principal e abrange toda a altura e largura do pavilhão, fazendo com que ele seja percebido como um único prisma retangular. O acesso ganha ainda mais destaque com o letreiro que identifica todo o complexo.

Foi este prédio que recebeu o maior número de intervenções informais, ou seja: sem projeto e/ou documentação. É possível perceber pelas fotos que, ao longo do tempo, várias janelas foram acrescentadas. Além disso, foram realizadas instalações de ar



4.06

4.06 Pavilhão A

4.07 Pórtico de entrada do Pavilhão A

4.08 Uma das salas de aula da Università degli Studi di Torino

4.09 Corredor da Università degli Studi di Torino

4.10 Terceiro andar do pavilhão A

4.11 Terceiro andar do pavilhão A



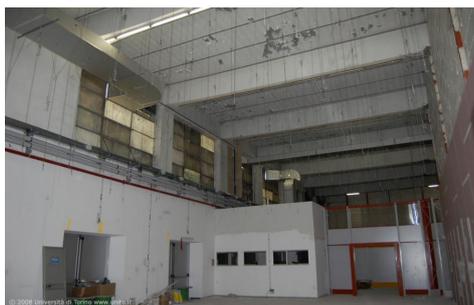
4.07



4.08



4.09



4.10



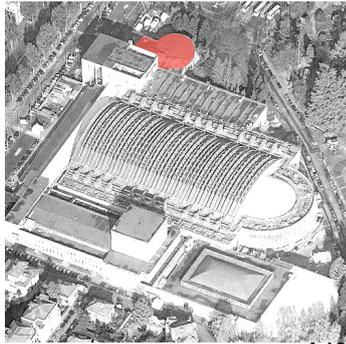
4.11

condicionado, colocação de forro e troca de piso. Atualmente, a prefeitura de Turim tem planos para que este pavilhão passe a abrigar atividades culturais da Biblioteca Cívica.

## **Rotonda**

O restaurante de planta circular faz parte do projeto original do *Palazzo della Moda*. Ele tem um acesso independente pela Rua Massimo D'Azeglio, mas também pode ser acessado por dentro do Pavilhão A. Além disso, tem uma entrada de carga pelos fundos. Possui dois pavimentos: o térreo com 734m<sup>2</sup> e o primeiro andar com 674m<sup>2</sup>, totalizando 1408m<sup>2</sup>. A parte circular, toda envidraçada, abriga o salão do restaurante. O andar superior contava com a fachada retrasada, formando uma varanda, a qual, atualmente, no entanto, está fechada com vidro. Um prisma quadrado opaco intersecciona o volume cilíndrico em um dos quadrantes, onde se acomodam a circulação vertical, os sanitários e as áreas de serviço – como cozinha e depósitos – de modo que a planta circular permanece livre.

A estrutura de concreto conta com 4 pilares formando um quadrado com 15m de lado, sustentando uma laje plana circular com diâmetro de 30m. O fechamento é feito com esquadrias de ferro, de abrir. O prisma opaco tem estrutura convencional de pilares e vigas de concreto armado. Formalmente, o volume da Rotonda se destaca bastante das linhas ortogonais dos outros pavilhões de Sottsass. A transparência transmite leveza, que contrasta com a solidez do volume de serviços. O volume pode ser entendido, dentro do complexo, como uma adição ao Pavilhão



4.12

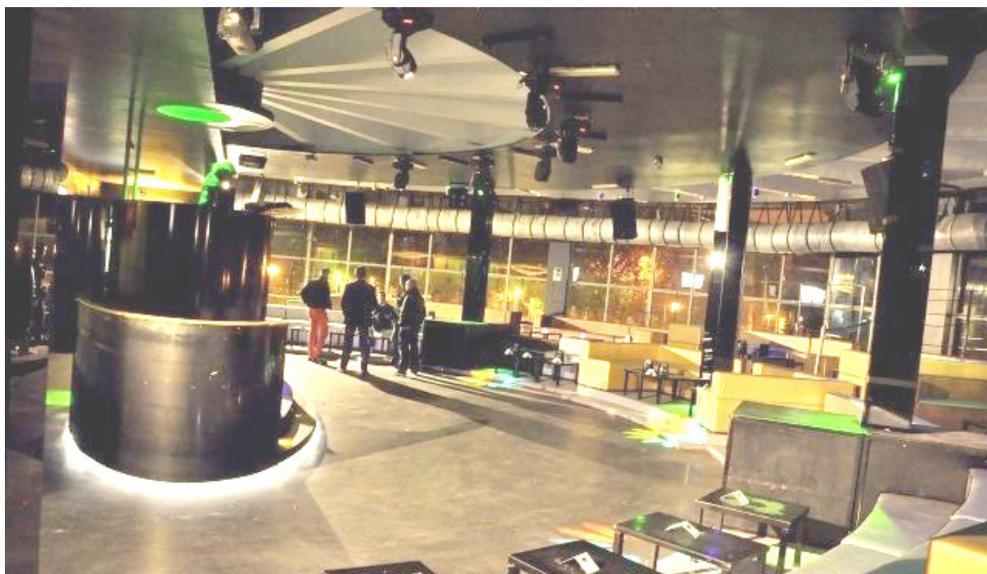
**4.12** Rotonda

**4.13** Vista externa da Rotonda em 2011

**4.14** Vista interna da Rotonda em 2011



4.13



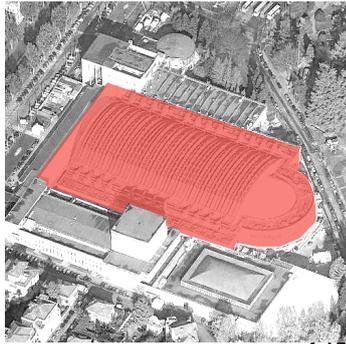
4.14

A. No entanto, graças à sua materialidade, fica claro que fazem parte da mesma família. Atualmente o espaço está disponível ao aluguel para a realização de eventos. O plano da prefeitura é de que a Rotonda continue exercendo sua vocação, e seja utilizada como restaurante.

## **Pavilhão B**

A interface do Pavilhão B com a Rua Massimo D'Azeglio se dá através de uma estrutura de vidro opaco, que deveria ter sido retirada após as Olimpíadas de Inverno de 2006. Esta adição adianta a fachada do Pavilhão B em relação à do Pavilhão A e à do Teatro, gerando um obstáculo para a livre circulação entre os pórticos destes pavilhões adjacentes (FIGURA 4.16). Estruturas nessa configuração já haviam sido experimentadas outras vezes em exposições da Fiat e Casabella, sido desmontadas ao fim dos eventos (FIGURA 4.17 e 4.18). Após passar a porta de vidro, a entrada reformada por Nervi em 1954 aparece: uma estrutura porticada, ainda lembrança do *Palazzo della Moda*, com escritórios no andar superior, onde funcionava a parte administrativa do complexo. Pode-se acessar o pavilhão, também, pela cúpula nos fundos. Como o terreno é em declive, este acesso conta com dois lances de escada. Outra possibilidade de entrada é a ligação com o Pavilhão C – o acesso pela Rua Petrarca permite integração no Pavilhão B através do intercolúnio central.

O Pavilhão B tem planta retangular, com a frente medindo 81m e as laterais 110m. Sua estrutura é formada por pilares moldados



4.15

**4.15 Pavilhão B**

**4.16** Fachada principal do complexo em 2011 com estrutura supostamente temporária ainda em pé.

**4.17** Fachada principal do complexo provavelmente em 19sem estrutura temporária

**4.18** Fachada principal do complexo em Feira automobilística com estrutura temporária removida posteriormente



4.16



4.17



4.18

*in loco*, com silhueta similar à de um contraforte gótico, que se colocam como planos no espaço, ditando o ritmo no sentido longitudinal a cada 7,5m (FIGURA 4.19). Cada pilar tem em sua extremidade superior uma ramificação, que se desenvolve em três caminhos, onde são encaixadas as peças pré-fabricadas em ferrocimento do Sistema Nervi. Em formado de 'V', elas se conectam umas às outras e uma guia metálica as posiciona em arco para que se estabilizem por compressão. No cume de cada "V" encontram-se esperas metálicas que são preenchidas *in loco* com nata de cimento para garantir a uniformidade e a solidarização do sistema. Embora a patente original não previsse, cada peça dessa obra possui janelas fixas nas laterais, conferindo leveza à cobertura. A montagem foi feita com andaimes leves sobre rodas, que se movimentavam conforme cada fileira era concluída, e com uma grua centralizada que posicionava cada peça pré-fabricada.

Destacadas do corpo principal por uma claraboia (FIGURA 4.20), duas faixas laterais abrigam serviços e áreas técnicas em dois andares. O segundo pavimento possui uma galeria que avança para dentro do salão, formando um mezanino perfurado pelo pilar. O outro extremo do pavilhão é o contrário da fachada: é iluminado e ainda mantém as características do projeto de Nervi (FIGURA 4.21 e 4.22). A semicúpula construída com as peças romboides do Sistema Nervi é o espaço nobre do pavilhão (FIGURA 4.23). As janelas, realizando a interface entre a cúpula e o plano horizontal, permitem a conexão do pavilhão com o entorno. Abaixo desse espaço desenvolve-se um subsolo, de forma a adaptar o pavilhão ao desnível do terreno. Uma vez do lado de fora, uma estrutura

4.19 Pilares em concreto moldados *in loco*  
4.20 Vista das claraboias do mezanino



4.19



4.20

- 4.21 Vista da cúpula do Pavilhão B
- 4.22 Vista da cúpula do Pavilhão B em direção à entrada
- 4.23 Vista aproximada da cúpula do Pavilhão B



4.21



4.22



4.23

metálica percorre todo o semicírculo, onde se desenvolve a circulação vertical.

A semicúpula é sustentada por pilares, e seus esforços horizontais são contidos por uma laje perimetral engastada em um quadro resistente posicionado na parede que a divide do grande salão. Com 40m de diâmetro, a semicúpula permanece estaticamente perfeita e sua integridade pode ser demonstrada pela ausência total de infiltrações, mesmo sem possuir revestimento impermeabilizante.

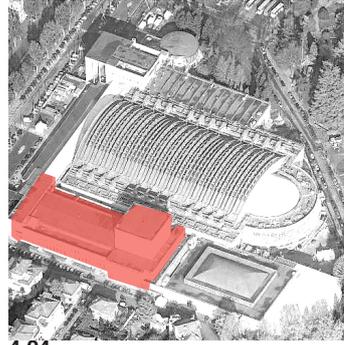
O pavilhão encontra-se abandonado desde 2006 – quando das Olimpíadas de Inverno – e está em estado de relativa deterioração, sendo a fachada a parte mais danificada . O plano da prefeitura prevê para o pavilhão a instalação de ateliês da Faculdade de Arquitetura e Design da *Politecnico di Torino*.

## **Teatro**

O teatro é o único volume que não passou por importantes modificações em relação ao projeto original de Ettore Sottsass. Tem planta retangular de 50x85m, com acesso por um pórtico à Rua Massimo d'Azeglio (FIGURA 4.25) e se desenvolve longitudinalmente pela Rua Petrarca (FIGURA 4.26), onde fica a torre cênica. Atualmente está em concessão da prefeitura para a *Fondazione Teatro Nuovo Torino*.

No térreo ficam os principais espaços: *hall* de entrada, bilheteria, cafeteria, duas salas de teatro com 300 lugares – equipadas com

- 4.24 *Teatro Nuovo*
- 4.25 Pórtico de entrada do teatro
- 4.26 Lateral do teatro
- 4.27 Sala principal com 970 lugares



4.24



4.25



4.26



4.27

aparelhagem necessária para cinema e sala de conferências – e a sala principal com 970 lugares. (FIGURA 4.27). O andar superior é reservado ao *Teatro Nuovo*, abrigando escritórios, sala de ensaios, laboratórios, biblioteca, dez salas de aula, academia, vestiários, sala médica e de massagem.

Formalmente, o volume é como um prisma retangular praticamente opaco, com transparência apenas em uma faixa central, a qual, juntamente com o pórtico, ajuda a demarcar a entrada. A caixa cênica sobe aproximadamente mais dois andares, mas fica imperceptível em perspectiva frontal, já que está recuada. A lateral do teatro, que faz esquina com a Rua Petrarca, revela a volumetria da caixa cênica e serve como entrada para camarins e coxias.

Mesmo contando com atividades regulares, o espaço claramente precisa de reparos e adequações às novas leis de acessibilidade e de incêndio. O plano da prefeitura inclui a realização das reformas necessárias para que o teatro possa continuar funcionando.

### **Pavilhão C**

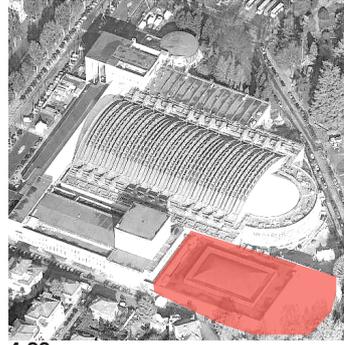
O Pavilhão C foi construído rente à caixa cênica do teatro. O acesso é feito pela Rua Petrarca (FIGURA 4.30) através de duas escadas, e a conexão com o salão principal do pavilhão B se dá através de uma rampa. Tem 3880 m<sup>2</sup> e é caracterizado por uma cobertura curva, construída com o Sistema Nervi, apoiada em quatro pilares de concreto moldados *in loco*. Sua planta retangular

4.28 *Pavilhão C*

4.29 Interior Pavilhão C

4.30 Vista entrada do Pavilhão C

4.31 Vista do anexo e, ao fundo, a entrada do Pavilhão C



4.28



4.29



4.30



4.31

de aproximadamente 50x70m é definida pelos limites do antigo teatro aberto, e a cobertura de Nervi se conecta às paredes verticais construídas nestes limites através de uma laje ondulada de concreto.

A fachada onde se encontra a entrada recebe o mesmo tratamento da caixa cênica do teatro, de forma que não se percebe que as duas edificações foram construídas em épocas diferentes. O que afasta os dois edifícios na linha do tempo é, certamente, a espacialidade interior.

Em 1960 foi construído um anexo a este pavilhão, como consequência da expansão do complexo e sinal de ocupação do parque. Realizado em estrutura metálica (exceto a parte de sanitários que foi construída em alvenaria), seu acesso acontece pelo lado do parque em uma fachada envidraçada, onde ficam localizadas três escadas (FIGURA 4.31). O novo volume abriga outro espaço expositivo e, apesar de não contar com grande qualidade arquitetônica, representa uma importante conexão urbanística entre o Pavilhão C e o parque. Esse anexo possui dois andares: o térreo, que se conecta ao parque, com 2150m<sup>2</sup>; e o pavimento superior, que se conecta com o salão principal do Pavilhão C, com 60m<sup>2</sup>. O espaço foi completamente reformulado para abrigar vestiários e serviços para as Olimpíadas de Inverno de 2006 e, desde então, encontra-se abandonado. O plano para a recuperação do complexo prevê a demolição deste anexo, substituindo-o por um volume, segundo descrito no plano, “mais compatível”.



O Pavilhão C foi utilizado pela última vez em 2011 para abrigar uma exposição sobre o trabalho de Pier Luigi Nervi. A prefeitura prevê para este espaço, assim como para o Pavilhão B, a implantação de ateliês da Faculdade de Arquitetura e Design da *Politecnico di Torino*.

## CAPÍTULO 04

### O TEMPO INCIDENTE

#### O leite derramado

Da janela de meu prédio vizinho, eu assistira à demolição do chalé, vi cheio de pudor meu quarto com Matilde destelhado, vi ruir nossa laje, nossas paredes se desmanchando em pó e as fundações quebradas à picareta. No lugar dele subiu um edifício modernista, e tomei por uma delicadeza do arquiteto a construção suspensa sobre pilotis, para não soterrar de vez as minhas recordações. (BUARQUE, 2009, p. 151)

Tão certo como a morte das criaturas vivas é que não se pode voltar no tempo. A física explica esse fenômeno com a Segunda Lei da Termodinâmica, que diz que o calor flui naturalmente do corpo mais quente para o mais frio. As cinzas de um edifício incendiado, por exemplo, não podem, na prática, ser restituídas à sua constituição anterior. Embora o movimento de uma molécula seja teoricamente reversível, quando se trata de um sistema complexo, a chance de que cada uma faça o movimento reverso em cooperação com as demais é ínfima. Desta forma, embora seja hipoteticamente possível que o leite derramado volte à leiteira espontaneamente, as chances disso acontecer são tão

infinitamente pequenas que, na prática, o fenômeno pode ser considerado impossível.

O conceito de irreversibilidade do tempo é o que rege a deterioração de todos os objetos e seres. É interessante notar como, na língua portuguesa, “tempo” refere-se tanto à cronologia quanto ao clima. Não podemos afirmar com certeza a idade de um edifício apenas pela sua linguagem arquitetônica, mas as marcas do clima não deixam que se possa esconder a passagem do tempo. A ação da intempérie revela indiscretamente os anos da existência. David Leatherbarrow, em seu livro *On Weathering*, aborda uma importante questão a respeito dos efeitos do tempo na arquitetura: já que o envelhecimento é inevitável, não seria hora de aceitarmos esse processo natural e tirarmos proveito das suas consequências previsíveis? Geralmente associamos a ação do tempo a um processo que deve ser atrasado o máximo possível em função da transformação que causa na materialidade. Mas o tempo também pode trazer melhorias. A evolução da sociedade impõe mudanças; um espaço imune a transformações pode estar fadado à destruição.

Aprendemos com Albert Einstein que tempo e espaço têm uma íntima ligação. O conceito de espaço-tempo, apesar de bastante complexo, pode ser simplificado com a introdução de uma quarta dimensão: num espaço podemos ir para frente e para trás, para esquerda e para a direita, para cima e para baixo, e com a introdução do tempo, podemos nos deslocar entre antes e depois. A arquitetura, como disciplina que trata quase exclusivamente de espaços, não deveria deixar de considerar a variável tempo.

O tempo também pode ser definido como o parâmetro que descreve a mudança de um sistema a partir de um estado. Para o filósofo Leibniz, o tempo era a sucessão de eventos ligados por uma cadeia de causalidade, ou seja: percebemos um fluxo do tempo porque uma causa gera um efeito. O leite que estava na leiteira, agora está sobre o fogão. Identificamos o antes e o depois pela condição do leite. Tempo implica mudança. Ordinariamente, seria possível dizer que algo poderia permanecer imutável através do tempo. Mas não perceberíamos o tempo se nada mudasse.

### **Todos somos filhos de Cronos**

Há muitas eras, os seres humanos costumam valer-se de sistemas de movimentos repetidos para medir as frações de tempo. Primeiramente, foi a observação do movimento dos corpos celestes – que, a cada certo período, retornam a uma mesma posição – gerando o calendário solar ou lunar. Para medir tempos mais curtos, inventou-se a ampulheta, que foi seguida do pêndulo. Hoje em dia, a maioria dos relógios utiliza “o movimento de vibração de um quartzo, resultando em uma medição muito precisa”. (DAHMEN, 2007, p.47).

A mitologia grega, no entanto, há milhares de anos, já apontava as distintas modalidades do tempo: o tempo cronológico e mensurável era atribuído ao deus Cronos; a natureza qualitativa do tempo, o momento em que algo especial acontece, era atribuído ao deus Kairos; e o tempo cíclico e eterno era atribuído ao deus Aión. Cronos, não casualmente, é o mais conhecido de todos. Filho de Uranos e Gaia, conseguiu controle do universo

castrando o pai com uma foice entregue pela mãe. Casou-se com sua irmã, Réia, com quem teve seis filhos: Héstia, Deméter, Hera, Hades, Poseidon e Zeus. As profecias diziam que ele seria destronado por um filho, e, por isso, devorou todos os seus descendentes, com exceção de Zeus, que foi salvo pela mãe. Zeus organizou uma rebelião, e, com a ajuda de Métis, obrigou o pai tomar uma poção que o fez vomitar todos os filhos. Cumprindo a profecia, Zeus, Poseidon e Hades dividiram o controle do universo, encarregando-se, respectivamente, dos céus, do mar e do mundo inferior (ou dos mortos).

Os gregos ilustraram muito bem a tirania do tempo – é o devorador de todas as coisas<sup>1</sup>. É uma condição permanente, mas que não se apresenta sob qualquer forma. Para medi-lo, o homem criou instrumentos concretos, como o relógio. Não conseguimos imaginá-lo senão sob a forma de uma linha com apenas um sentido. Embora o conceito seja abstrato, ele é o agente de mudanças concretas, devorando seus filhos um pouco a cada dia.

David Leatherbarrow inicia *On Weathering* citando um pensamento comum em arquitetura: “os edifícios persistem no tempo”. Logo segue a antítese, afirmando que nenhum edifício dura para sempre – eles também são filhos de Cronos.

De que maneiras, então, o tempo pode ser tão ativo na mudança de um edifício? Ele opera, principalmente, através de três intermediários: a intempérie, os usuários e a comunidade.

---

1 Frase original em latim: *tempus edax rerum*. Encontrada no poema *Metamorfoses*, Livro XV de Ovídio.

A intempérie é tão democrática quanto seu comandante: devora todas as coisas. Suas marcas são o que indicam tão claramente a idade do edifício e decorrem de processos que podem ser aditivos ou subtrativos: “o de sedimentação e acúmulo de sujeira é aditivo; o de erosão é subtrativo” (LEATHERBARROW, 1993). Alguns elementos de projeto têm a função de atrasar esses processos: cornijas, gárgulas e pingadeiras, por exemplo, são componentes que afastam a água da chuva da superfície. Mas, em 1908, Adolf Loos associou o ornamento ao crime. Desde então – e durante o desenvolvimento da Arquitetura Moderna, a fachada foi ficando cada vez mais polida, e alguns elementos que tinham papel importante no retardo da deterioração foram eliminados em prol do ideário moderno, que preconizava não apenas a economia de meios, mas também preferia as formas abstratas. Os novos materiais – ferro, vidro, concreto armado – exigiram o emprego de novas técnicas construtivas e a relação entre os elementos que compunham os edifícios ficou mais frágil e vulnerável. Por algum tempo, a preocupação a respeito de como os novos edifícios iriam sobreviver às intempéries foi deixada para segundo plano, e a limpeza plástica almejada acabava comprometida depois de poucos anos à mercê da ação dos efeitos do clima. No entanto, enquanto a maioria entende estes efeitos como inconvenientes, outros acabam criando uma visão poética para o que essas marcas representam. David Leatherbarrow aborda essa questão a respeito do trabalho de Carlo Scarpa no Cemitério Brion-Vega (1970-1981), em *San Vito di Altivole*, na Itália:

Uma simples cornija e uma parede branca: a marca é uma mancha? Deveria ser limpa? É possível argumentar que Scarpa projetou uma parede

branca como possibilidade para demonstrar a vida do edifício através do tempo, o que foi uma interpretação criativa para a questão da intempérie. (LEATHERBARROW, 1993, p.22, tradução nossa.)

A sedimentação e a erosão podem ser retardadas ou reparadas, mas isso pode vir a ser a negação de um agente ativo sobre o edifício, considerando sinais como deformações. Nem sempre a sujeira é impura; ela também é parte da matéria que envolve o edifício, e suas marcas são capazes de posicionar a arquitetura no seu lugar no tempo.

O usuário é quem dá vida à arquitetura, a qual envelhece e se modifica ao longo do tempo; é quem pendura quadros, pinta paredes, instala aparelhos de ar condicionado. O prédio cresce, ganha anexos, intensifica ou fragiliza relações: com a rua, com o pedestre ou com os vizinhos. Essas relações são modificadas ao longo de sua existência: sobem muros, surgem grades, abrem-se e fecham-se janelas. Consertos se fazem necessários, canos entopem, janelas emperram. Eventualmente, o edifício pode ruir. O usuário é o gatilho de uma possível nova demanda programática, motivando a necessidade de agir sobre a materialidade do edifício para adaptá-la a novas exigências. Cada nova adaptação – seja ela de boa ou má qualidade – marca um avanço na linha do tempo.

A comunidade pode interpretar um edifício como mais do que um espaço físico: ele pode ser palco de certos acontecimentos, pano de fundo de outros, fazer parte do cenário da cidade e participar dela ativamente. Sua importância pode extrapolar a dimensão

tangível, e as memórias associadas à arquitetura passam a fazer parte do imaginário popular. A dimensão temporal é constante, está sempre presente ditando o ritmo do envelhecimento. A apropriação é o que faz com que a comunidade tente romper o avanço do tempo. Enquanto o imaginário estiver cheio de memórias, o rompimento do ritmo pode se tornar cíclico: os eventos agregam significado à dimensão física, o tempo transforma esse significado em lembrança, a lembrança gera apropriação que, por sua vez, gera desejo de impedir a ruína do edifício. Esse desejo resulta em intervenção na dimensão física, o que motiva novos eventos, gerando novas lembranças. Em relação ao tempo passado, a apropriação pode ser interpretada como um exercício de memória, no qual a familiarização traz o imaginário para o cotidiano. Apropriar-se significa reconhecer a si mesmo em seu mundo, submetendo o espaço ao tempo vivido.

Apropriação dá-se em modificar um espaço cotidiano para que ele possa servir às necessidades e possibilidades de vida de um grupo, entendendo o espaço não como espaço que é neutro, e como tal externo à prática social, externalidade que o faria ser, por isso, espaço mental ou espaço fetichizado (objetificado). Trata-se, na apropriação, de assentar e tomar posse de um lugar, de uma determinada configuração do espaço-tempo. (LEFEBVRE, 1991, p.321)

O tempo é invencível. Avança independentemente das circunstâncias, embora a percepção da sua passagem possa ser alterada. O estado da matéria denota a passagem tempo, a

deterioração acusa a idade. Mas, tratando-se de arquitetura, um edifício que se mantém ativo por algumas épocas, inevitavelmente precisa receber algumas adaptações. Nesse sentido, muitas vezes, a manutenção minimiza os sinais de deterioração, mas as transformações e melhorias eletivas encarregam-se de expor a passagem dos anos.

### **O tempo e o *Torino Esposizioni***

O *Torino Esposizioni* é exemplar no que diz respeito à expressão material do tempo. Seu estado atual permite identificar as etapas de sua trajetória com clareza: a distinção das várias partes ordena a linha de tempo. Conforme já mencionado, o complexo sofreu quatro grandes intervenções desde que foi construído: em 1939, quando inaugurou como *Palazzo della Moda*; em 1948, quando foi reconstruído após a Segunda Guerra Mundial e recebeu o novo pavilhão B, de Nervi; em 1950, quando recebeu o Pavilhão C; e em 1954, quando o pavilhão B foi ampliado. Pode-se considerar, então, quatro grandes fases: a primeira, de 1939-1948; a segunda, de 1948-1950; e a terceira, de 1950-1954; e a quarta, a partir de 1954. Consegue-se distinguir formalmente cada fase do pavilhão: a fachada do pavilhão A, a Rotonda e o teatro fazem parte da primeira fase; o pavilhão B faz parte da segunda fase e o pavilhão C faz parte da terceira fase. Embora não se consiga identificar exatamente a idade de cada componente, sem a consulta a informações de seu histórico, mesmo o observador leigo é capaz de organizá-las da mais antiga à mais recente apenas percebendo suas materialidades distintas.

O *Torino Esposizioni* nasceu como um local público, administrado pela prefeitura, onde aconteciam eventos de promoção da produção industrial local e que sempre contou com ampla participação da comunidade. Após a reconstrução inaugurada em 1948, a administração passou a ser privada – da FIAT. Apesar disso, as feiras e eventos promovidos pela empresa ainda atraíam o público local. O fato das transformações físicas terem ocorrido gradualmente fez com que a comunidade conseguisse ainda desfrutar daqueles espaços como se fossem públicos. O fator temporal ganha mais importância quando gera apropriação – a demanda do usuário fez com que o espaço se adaptasse a nova realidade. Nesse caso, a passagem do tempo foi mais benéfica do que prejudicial. A apropriação contribuiu para o surgimento das novas demandas de uso, e as intervenções de Nervi deram destaque ao complexo – a prova disso é que em função delas hoje ele se encontra listado como objeto de interesse patrimonial. Trata-se, portanto, não apenas de intervenção em patrimônio (mesmo que não institucionalizado), mas de intervenção que se torna patrimônio.

O estado atual dos pavilhões tem motivado a comunidade local a fazer campanhas para a sua reutilização. A faculdade de Arquitetura da *Politecnico di Torino* trata do tema em ateliê de projeto, buscando propostas para a implantação da própria faculdade nas instalações do *Torino Esposizioni*<sup>1</sup>. O reconhecido

---

1 A autora, durante intercâmbio em 2011, cursou a Unidade de Projeto B – *Cura del Patrimonio* – da Faculdade de Arquitetura da *Politecnico di Torino*, onde desenvolveu projeto de inserção de salas de aula no Pavilhão B do *Torino Esposizioni*. A proposta do ateliê deixava livre para que o aluno decidisse em que pavilhão gostaria de fazer a intervenção, especificando os programas para cada local. O Pavilhão A deveria receber uma biblioteca; o Pavilhão B, ateliês de projeto; e o Pavilhão C um laboratório de maquetes e protótipos..

valor arquitetônico do complexo, decorrente das intervenções de Pier Luigi Nervi, sensibilizou toda a classe arquitetônica, que tem estado bastante engajada em dar um destino apropriado para o local. Em junho de 2014, a Prefeitura de Turim, juntamente com o Departamento de Arquitetura da *Politecnico di Torino*, apresentaram um plano de recuperação do complexo. O projeto prevê a implantação de salas de aula da Faculdade de Arquitetura e da Faculdade de Design, a transferência da Biblioteca Pública, além da reforma do teatro, e espaço expositivo. O documento é bastante detalhado e chega a propor orçamento para cada uma das intervenções. Encerrou-se dia 05 de fevereiro de 2016 o prazo de inscrição para a licitação que escolheu a empresa de engenharia para fazer o estudo de viabilidade do plano de recuperação. O Conselho de Arquitetos de Turim manifestou-se contra o processo, reclamando da escolha não ter sido realizada através de concurso público. A prefeitura de Turim já publicou uma nota informando que as etapas de projeto serão desenvolvidas através de concurso, em duas fases. Até o momento, não existem detalhes mais precisos, mas parece que a insistência da comunidade pode tirar o complexo do abandono.

### **O arquiteto-oráculo**

A arquitetura, assim como os seres humanos, está sujeita aos efeitos de deterioração causados pelo tempo. A relação do homem com o tempo é assimétrica: pode-se ir para o futuro, mas jamais voltar ao passado. Na impossibilidade de se voltar ao passado, o vínculo com os tempos pretéritos surge em forma de memória. Walter Benjamin falava em “memória bruta” – referente

ao episódio passado – e em “ativação da memória” – evento narrativo no qual a história pode assumir a forma de “imagens dialéticas”, com acontecimentos poeticamente distorcidos pela memória. Ou seja, a verdade sobre algum episódio passado é filtrada e interpretada por quem o vivencia ou narra.

A memória torna as experiências inteligíveis, conferindo-lhes significados. Ao trazer o passado até o presente, recria o passado, ao mesmo tempo em que o projeta no futuro; graças a essa capacidade da memória de transitar livremente entre os diversos tempos, é que o passado se torna verdadeiramente passado, e o futuro, futuro. (AMADO, 1995, p.132.)

Quando se trata de arquitetura, a fotografia tem papel importante na definição de “memória bruta” ou de “ativação da memória”. A descrição de um espaço geralmente carrega alguma conotação do narrador, mas a fotografia diminui consideravelmente dúvidas sobre a imagem do passado. Desta forma, ainda mais contando com o apropriado arquivamento dos registros de projeto, é possível empreender a reconstrução de uma obra tal qual era no passado e materializar a “memória bruta”. É o caso do Pavilhão de Barcelona, projetado por Mies Van Der Rohe, e construído para a Feira Internacional de 1929, em Barcelona. Ao término do evento, o pavilhão foi demolido, como era usual em mostras dessa natureza. Na década de 1980, a Fundação Mies Van Der Rohe foi criada para arrecadar recursos para a reconstrução de um pavilhão idêntico ao antigo, considerando a importância histórica que o conceito utilizado no projeto tem dentro do

contexto da arquitetura moderna. A reconstrução seguiu as diretrizes do projeto original, e tentou reproduzir ao máximo a antiga materialidade, de forma que é plausível considerar que a “memória bruta” foi concretizada. A validade da operação realizada com o Pavilhão Barcelona é bastante controversa. A reconstrução idêntica é ainda inadmissível para alguns grupos de arquitetos, que defendem que o procedimento causa uma confusão histórica tão danosa quanto qualquer falsificação de documentos.

A matéria não será de modo algum a mesma, mas, sendo historicizada pela obra atual do homem [...], e por mais que seja quimicamente a mesma, será diversa e acabará, do mesmo modo, por constituir um falso histórico e estético. (BRANDI, 2004, p.38.)

A materialização idêntica à “memória bruta” coloca o passado e o presente no mesmo ponto, fechando um ciclo. A ideia de tempo cíclico e não-linear aparece desde as origens da ciência ocidental, quando os pensadores da Antiguidade Clássica perceberam fenômenos periódicos como as marés, as estações do ano ou a alternância entre o dia e a noite. Os Maias acreditavam que a história se repetia 260 anos, o *Lamat* dos Maias. Através de intervenções, os espaços podem ser conduzidos a voltar no tempo, ação que não se pode exercer com sucesso sobre o corpo humano, por exemplo. A reconstrução idêntica pode ser interpretada como o fechamento de um ciclo, colocando o presente e o passado no mesmo ponto.

As decisões tomadas no processo de intervenção podem desconstruir a linearidade da existência de um edifício. O novo arquiteto é o narrador da história do edifício – pertence a ele a consideração de qual memória é significativa e de como ela vai ser evocada. Cada intervenção extemporânea faz parte da “ativação da memória” do arquiteto – são as interpretações das lembranças consideradas relevantes. O novo olhar sobre o passado traz para o presente um ponto que não fazia parte da linha do tempo, conduzindo o espaço a desempenhar o que podemos diagramaticamente imaginar como um “helicóide do tempo”.

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. (BO BARDI, 1993, p.327)

Compete ao arquiteto, então, a difícil tarefa de decidir qual memória deve ser evocada a cada oportunidade que se intervém no patrimônio edificado. Ao Oráculo de Trophonius cabia missão semelhante. Segundo a mitologia grega, um oráculo poderia ser consultado por diversas razões, que iam desde dúvidas sobre guerra e paz, até questões bastante pessoais. O recurso prometia conselhos sábios sobre o futuro, mas implicava certas contrapartidas. Para consultar o Oráculo de Trophonius, por exemplo, era necessário passar por uma série de abstenções e oferecer animais sacrificados para vários deuses. Depois de aprovado pelos deuses, o interessado deveria beber água da fonte do esquecimento, para alcançar limpeza e clareza da mente.

Logo depois, fazia-se necessário beber da fonte da memória, para que o consultante lembrasse de tudo que o oráculo dissesse. Dessa forma, o oráculo poderia reconstruir completamente a memória de uma pessoa, inclusive incrementando-a com eventos que poderiam não ter realmente acontecido.

O arquiteto-oráculo deve tratar a preexistência como um consultante: antes de tudo, procura entender sua trajetória e por que necessita de intervenção – ele deve ter conhecimento suficiente para poder avaliar a importância da questão dentro do contexto e da comunidade. Posteriormente, ele tem o poder de trazer para o presente aquilo que achar relevante: seja retomar uma “memória bruta” ou evocar a “ativação da memória”.

Toda intervenção extemporânea desconstrói a linearidade da existência de um edifício. Uma vez que a decisão do rompimento é tomada, cabe ao arquiteto responsável reconstruir a memória da maneira que ele considerar mais adequada.

### **O não-patrimônio**

Embora o assunto venha sendo discutido desde o século XIX, ainda existe muita controvérsia sobre como e quais edifícios devem ser preservados. Atualmente, a chancela de algumas instituições ocupadas da salvaguarda de bens construídos determina o que deve receber o *status de* patrimônio. O processo de avaliação, mesmo sendo diferente para as várias instâncias de preservação (municipal, estadual, nacional ou mundial), normalmente considera critérios discutíveis, de forma que vários

autores tentam determinar o que se encaixaria como patrimônio histórico. Em *Heavenly Mansions*, John Summerson listou cinco motivos pelos quais um edifício mereceria proteção:

- O edifício é uma obra de arte: produção de uma distinta e excepcional mente criativa;
- O edifício que não é uma criação distinta nesse sentido, mas possui virtudes características da escola arquitetônica que a produziu;
- O edifício que, sem nenhum valor artístico, é ou uma antiguidade significativa, ou a composição de fragmentos unidos pelo curso do tempo;
- O edifício que foi cenário de grandes eventos ou do trabalho de grandes homens;
- O edifício cuja única virtude é, em um intervalo da modernidade, dar profundidade ao tempo.

O próprio autor, no entanto, admite que os motivos elencados acabam ficando sujeitos a interpretações. Além das razões acima citadas, pode-se aventar que o despertar do desejo de preservação nasça da apropriação pela comunidade. É o caso do *Torino Esposizioni*: apesar de não ser protegido institucionalmente, a população sempre optou por adaptá-lo aos novos usos ao invés de substituí-lo.

Uma vez alçado a patrimônio institucionalizado, o edifício, bem como suas eventuais intervenções, fica subjugado às regras da instituição protetora. Embora impeçam a destruição da obra, os órgãos de salvaguarda patrimonial podem limitar as possibilidades de adaptação. Por outro lado, os edifícios desprotegidos acabam

muitas vezes ficando à margem dessa discussão, e, apesar de poderem ser mais facilmente transformados, correm o risco de acabar sendo descaracterizados.

O *Torino Esposizioni* não é considerado patrimônio institucionalizado – todas as intervenções extemporâneas foram realizadas sem nenhum protocolo restritivo. Considerando-se os critérios de Summerson, o complexo, atualmente, seria merecedor de preservação, pois dá “profundidade ao tempo” (SUMMERSON, 1949), já que deixa muito clara sua extemporaneidade. Essa característica foi conquistada pois os arquitetos tiveram autonomia para conduzir o complexo pelo caminho que considerassem mais adequado.

Não há como garantir o êxito de uma intervenção, assim como não há garantias prévias sobre a excelência de um projeto arquitetônico. Não é correto imaginar que seja possível estabelecer uma série de procedimentos objetivos que garantisse a adequação de toda e qualquer proposta de intervenção. Cada contexto implica critérios de escolha distintos, o que não é sinônimo de falta de critério. Intervenções em preexistências são um campo de conhecimento que deve ser cuidadosamente abordado. O estudo da história e a valorização do projeto de arquitetura parecem ter bastante significado nesse processo, de forma que aquilo que não é patrimônio, muitas vezes, resiste melhor ao tempo do que aquilo que é oficialmente preservado.

## CAPÍTULO 05

### MEMÓRIAS REINCIDENTES

Este capítulo dedica-se à dimensão imaterial das 4 grandes intervenções realizadas no *Torino Esposizioni*. Conforme as ideias apresentadas anteriormente, cada procedimento modificou a trajetória dos pavilhões, desconstruindo sua linha do tempo e conduzindo o complexo até os dias de hoje. As considerações a seguir propõem novo olhar sobre o tema da intervenção, dirigido ao processo de pensamento e decisão do arquiteto, abordando como cada operação se relaciona historicamente com o passado do *Torino Esposizioni*.

Para isso, cada intervenção importante realizada no complexo foi associada ao tipo de lembrança que expressa: lugar, forma, programa e espacialidade.

A partir da hermenêutica e do entendimento ontológico da compreensão podemos depreender que toda a experiência é, de certa forma, um momento de restauro, ou seja, um momento em que se recupera o sentido de algo preexistente para dele se obter novos significados. (CARSALADE, 2014, p.131.)

## O lugar reincidente

O *Palazzo del Giornale*, como outros exemplos de construções concebidas para serem efêmeras, caiu nas graças da comunidade, e por ela foi adotado. Não há como definir qual fator causou a apropriação social do edifício, mas certamente sua importância cultural o tornava qualitativamente diferente do seu entorno.

A indústria têxtil de Turim percebeu o destaque do edifício e decidiu aproveitar melhor o potencial desse ambiente cultural já construído e reconhecido. Como já mencionado nos capítulos anteriores, o concurso que elegeu a proposta de Ettore Sottsass como vencedora, entretanto, premiou uma das únicas ideias que eliminavam completamente a estrutura do *Palazzo del Giornale*. O propósito era, provavelmente, não perder as conexões urbanas e sociais já criadas, mas trazer uma estética totalmente diferente, que simbolizasse o poder tecnológico que a indústria detinha.

Desta forma, o *Palazzo della Moda* se inseriu neste cenário, firmando a plástica racionalista como tradutora do progresso. A implantação do novo edifício foi minimamente alterada, apenas alinhando a fachada principal com a Rua Massimo D'Azeglio, mantendo os recuos e o local de acesso. Apesar de abranger quase o triplo da área do edifício demolido, o *Palazzo della Moda* manteve a altura aproximada, de maneira que nem a visual do observador, nem a percepção de luz e sombra tiveram alterações drásticas. (FIGURAS 6.01 a 6.03).

- 6.01 Vista a partir do Monumento a Amadeo di Savoia para o Palazzo del Giornale em 1930
- 6.02 Vista a partir do Monumento a Amadeo di Savoia para o Torino Esposizioni em 1950
- 6.03 Vista a partir do Monumento a Amadeo di Savoia para o Torino Esposizioni em 2011



6.01



6.02



6.03

Todos os lugares construídos pelo homem “imprimem sua presença, primeiramente, por meio da sua silhueta” (SCHULZ, 1979, p.58), que tem suas características formais definidas pela verticalidade, horizontalidade, cheios e vazios. O fato de o *Palazzo della Moda* ter preenchido o mesmo local ocupado pelo *Palazzo del Giornale*, indica a construção de uma familiaridade intangível, não definida de forma visual, mas por meio das articulações espaciais.

A arquitetura é espaço preenchido e articulado, percebido como lugar. É preenchido pelo sentido humano do habitar, pelo uso que se faz dele, pelos significados que ele reúne, integra e propõe. (HEIDEGGER, 2004, p.59.)

A única reminiscência do *Palazzo del Giornale* foi o terreno. A categorização mais óbvia seria não encarar a operação de Sottsass como uma intervenção em preexistência, uma vez que nenhum tijolo do antigo edifício foi mantido. Mas a escolha do arquiteto de desconsiderar a o edifício existente fez parte da tomada de decisão sobre como lidar com a preexistência.

A teoria da restauração contemporânea, no entanto, se baseia na apreciação dos valores intangíveis e subjetivos. Neste contexto, o papel das formas objetivas de conhecimento material, como as que fundamentas as ciências exatas, desempenham um papel diferente do que tinham nas teorias clássicas. A teoria contemporânea envolve um questionamento da relevância deste tipo de conhecimento. (MUÑOZ VIÑAS, 2003, p.35)

tradução nossa)

Sottsass certamente não escolheu a abordagem mais recorrente sobre o trato da preexistência, mas não se pode dizer que ela foi totalmente desconsiderada. O *Palazzo del Giornale* marcou o lugar de implantação e criou o contexto cultural que se mantém vivo até hoje. A presença do antigo pavilhão efêmero, apesar de não ser tangível, fica subentendida através do perfil do novo edifício e de suas articulações espaciais.

### **A forma reincidente**

Após a Segunda Guerra mundial, a cidade toda havia sofrido bastante, principalmente com perdas significativas de infraestrutura. Os esforços de reconstrução estavam desorganizados e a orientação da prefeitura a respeito das reconstruções era vaga, mas grande parte das determinações tratavam de garantir que a imagem da cidade ficasse o mais próximo possível daquilo que era antes, numa tentativa de apagar o trauma da guerra.

A *Società del Palazzo delle Esposizioni*, juntamente com a FIAT e a empresa contratada para realizar a obra – Nervi e Bartoli – tomaram a decisão a respeito do destino dos pavilhões do *Palazzo della Moda*: iriam reconstruí-los exatamente aos moldes do projeto de Sottsass naquelas partes que faziam interface com a rua; e iriam edificar um novo pavilhão de exposições com uma tecnologia construtiva inovadora.

A necessidade de recuperar a autoestima e de retomar a história do ponto em que ela foi

interrompida explica as reconstruções do pós-guerra, como em Varsóvia, ou nas cidades alemãs. (CARSALADE, 2014, p.215)

A reconstrução de arquiteturas desaparecidas ou muito degradadas ainda é vista com desconfiança no que respeita a discussão sobre intervenção em preexistências, apesar de haver exemplos muito bem sucedidos, como é o caso do Pavilhão Barcelona, já mencionado. A ideia por trás desse procedimento é restabelecer um estado anterior existente. Seria como eliminar o tempo transcorrido, desconsiderando quaisquer interferências externas que o edifício possa ter sofrido. Daí, logicamente, advém a polêmica a respeito deste tipo de intervenção, já que é de conhecimento de todos que é impossível voltar no tempo. Mas, como já foi mencionado nos capítulos anteriores, não seria qualquer tipo de intervenção uma forma de manipulação temporal? As pequenas intervenções de manutenção, por exemplo, em certa medida, também revisam a cronologia, já que têm como objetivo evitar a deterioração, que é um efeito natural e demonstração do tempo. Se o homem não tivesse inventado a contagem do tempo, somente os efeitos da deterioração seriam capazes de explicitar a idade de um edifício, de forma que mesmo a manutenção conferiria um estado “não verdadeiro” à matéria. A única maneira de não interferir no andamento natural das coisas seria não intervir nunca, o que é inapropriado economicamente, já que a manutenção, pelo menos, evita que se precise substituir a estrutura.

Flávio Carsalade, em seu livro “A Pedra e o Tempo: arquitetura como patrimônio cultural”, levanta o questionamento de que

a crítica a respeito do falso histórico se baseia numa visão positivista, em que a verdade está no objeto. Na sequência, ele aponta que as teorias de restauro baseadas no cientificismo ou positivismo (amparadas no objeto) não resolvem as contradições internas entre a necessidade de manter a obra e a adulteração do original. Tentando superar estas contradições, o autor adota o conceito de verdade como *aletheia*<sup>1</sup> e trata de intervenções como ações que atualizam a obra, como um tipo de projeto que pode transmitir e repetir, mudando a duração do objeto.

Recompôr uma obra de arte, restaurá-la enfim, estabelecê-la no ciclo da temporalidade que une o fruidor e obra, sujeito e objeto, ou seja, a restauração parece dizer mais respeito ao tempo que à matéria. (CARSALADE, 2014, p.425.)

A decisão da equipe de projeto do Torino Esposizioni a respeito da reconstrução foi motivada por um espírito coletivo de restabelecer-se. A origem da matéria, neste caso, foi um fator desprezado, considerando que era mais importante para a comunidade que a lembrança fosse de reconhecimento imediato. Os valores de originalidade são postos em questão, para que se priorize os simbólicos.

A eficácia de um objeto como símbolo é um dos objetivos da restauração, que a diferencia de outras atividades semelhantes como reparação, retoque ou remendo. O material que compõe o objeto,

---

1 Em *Sein und Zeit*, Martin Heidegger retomou o termo para definir a tentativa de compreensão da verdade. Realizou uma análise etimológica do termo *a-letheia*, atribuindo-lhe a significação de “desvelamento”.

sua autenticidade (seja lá o que isso significa) só é importante como suporte desta capacidade simbólica. (MUÑOZ VIÑAS, 2003, p.75, tradução nossa.)

Acreditar que a reconstrução cria uma imprecisão histórica seria colocar a importância da matéria acima da importância do sentimento coletivo.

A interpretação de restauração pode variar, mas é consenso entre os afetados (seus representantes ou os profissionais em quem confiam) o que, em última instância, irá determinar a sua validade. Restauração objetiva é, a rigor, impossível, porque a restauração é feita para os usuários presentes ou futuros (ou seja, para sujeitos) e não para os próprios objetos. (MUÑOZ VIÑAS, 2003, p.171, tradução nossa.)

A imagem recriada na reconstrução não é constituída da materialidade original, mas a decisão de reproduzi-la parte do princípio que seu valor não está na matéria, mas sim na sua subjetividade e significado. Essa determinação não foi arbitrária, a equipe responsável avaliou criticamente a relevância daquele edifício para a comunidade, considerando o contexto histórico e a situação do entorno. Foi uma decisão baseada em dados práticos e no estudo e compreensão do papel daquela arquitetura. Da mesma forma que não se pode definir que o sucesso de um caso legitime todas as operações de mesma natureza.

No caso do *Torino Esposizione*, a materialização da “memória bruta” foi imprescindível para que ele se mantivesse tão funcional quanto antes. A estranheza que uma nova imagem causaria naquele contexto, poderia ter condenado o complexo ao desuso.

### **O programa reincidente**

É comum, no processo de intervenções em preexistências, que se modifique a função do objeto. O SESC Pompéia, de Lina Bo Bardi, aproveita os pavilhões da antiga fábrica de tambores para transformá-los em centro cultural; uma destilaria de 1910, em Milão, torna-se casa da *Fondazione Prada* após projeto do badalado escritório OMA; Coop Himmelb(l)au converte o antigo Gasômetro em Viena em apartamentos, *shopping* e casa de *shows*. São muitos os exemplos que aproveitam estruturas antigas para abrigar novos usos.

O caso do Torino Esposizioni faz uma inversão. Ao invés do habitual procedimento de manter a estrutura e mudar o uso, a *Società del Palazzo delle Esposizioni*, juntamente com Nervi, decide manter a função e mudar a forma.

O novo *Torino Esposizioni* inaugurou juntamente com a reconstrução, conforme já mencionado, o Pavilhão B, que substituiu o antigo local de exposições. O ferrocimento, o grande vão e a imponência do novo pavilhão agregaram valor de modernidade ao complexo. O desafio de Nervi foi coordenar a inovadora estrutura com as linhas racionalistas da obra reconstruída de Sottsass. O Pavilhão B resultou com a mesma

largura, mas 30m mais profundo, avançando 10m sobre o jardim, que ficou, então, com 35m. Essa configuração, além de manter a mesma estrutura programática, resolvia o problema da articulação entre os dois edifícios, já que o pavilhão de Nervi não tangenciava o de Sottsass.

Considerando a reconstrução como uma preexistência, a intervenção de Nervi cumpre dois requisitos importantes das recomendações vigentes para a restauração (baseadas na teoria de Brandi): reversibilidade e distinguibilidade. Entretanto, analisar a construção do Pavilhão B sob essa ótica parece uma contradição. A decisão de edificar o novo espaço expositivo com uma técnica e estética tão diferentes da reconstrução, é baseada num critério muito subjetivo, de forma que empregar parâmetros tão objetivos parece tratar com superficialidade todas as complexas variáveis envolvidas neste processo.

Há momentos em que intervenções de restauro são realizadas por interesses e com critérios fundamentalmente documentais ou informativos. Nestas ocasiões, os objetos são evidências, provas forenses para a história ou disciplinas similares, o que exige tratamento acultural, neutro transparente, um tratamento semelhante ao dado a uma amostra de sangue em laboratório de um hospital, onde a manipulação e análise tentam acontecer de forma mais asséptica possível, e onde é impensável que possa ser concedida a menor relevância para gostos e ideias do sujeito que manipula a amostra. Mas há outras vezes (muitas, na verdade), em que prevalecem outros interesses, outros valores;

ocasiões em que o objeto restaurado não é primordialmente um documento ou uma evidência histórica. Estas obras têm valores simbólicos, religiosos, culturais, isto é, altamente subjetivos, não-materiais e não-objetificáveis. (MUÑOZ VIÑAS, 2003, p.51, tradução nossa.)

Os critérios de intervenção na preexistência dependem “da interpretação que dela fazemos e sobre a qual pesa a distância do tempo e a força da tradição” (CARSALADE, 2014, p. 123). No caso do *Torino Esposizioni*, foi compreendido que as partes reconstruídas tinham valor de imagem para a comunidade, mas o pavilhão de exposições não possuía este caráter. Desta forma, a decisão tomada foi pensando em agregar o valor de novidade à um programa já consolidado.

A nova estrutura se insere no todo como um suspiro revigorante, trazendo a segurança do antigo funcionamento, mas a surpresa da inovação material. O desaparecimento da antiga materialidade “não impede a permanência de um legado através de fotografias, projetos e outros documentos preservados, além das imagens que permaneceram gravadas na memória coletiva” (LUCCAS, 2011). O contraste das duas estruturas acaba sendo importante para representar a passagem do tempo, atuando como uma ponte entre o passado e o futuro: de um lado ativa a memória pois mantém o programa e a vocação que aquele espaço tem há muito tempo; e do outro implanta uma materialidade moderna que abre a perspectiva do futuro. “É o passado que se atualiza” (CARSALADE, 2014, p. 49).

## A espacialidade reincidente

A construção do Pavilhão C e a ampliação do Pavilhão B têm um fator em comum: as duas operações podem ser analisadas como a reinterpretação de um perímetro já definido. O Pavilhão C substitui o teatro aberto, cobrindo com a estrutura nervurada um espaço que era ao ar livre, da mesma forma que acontece na ampliação do Pavilhão B, que avança a cobertura modular sobre o jardim.

É difícil imaginar qualquer acontecimento sem pensar no lugar em que ele ocorreu. Em inglês, para se expressar alguma ocorrência, utiliza-se a expressão “*take place*”, que em tradução literal significa “tomar lugar”, evidenciando que um evento e seu local de acontecimento são indissociáveis.

Essencialmente, imagina-se lugares com elementos concretos, tendo substância material, forma, textura e cor. Estas informações formam o “caráter do lugar”. (SCHULZ, 1979). Outra característica que contribui bastante para a definição do caráter é o conceito de exterior e interior. No exterior estamos sujeitos aos efeitos do clima – sol, chuva, neve – o interior é definido verticalmente e tem uma atmosfera de proteção. O que separa um do outro e distingue elementos são os limites – que são geralmente definidos por piso, paredes e coberturas. Robert Venturi, por exemplo, define arquitetura como a “parede entre o exterior e interior”.

(...) o elemento essencial, para os povos meridionais, é o “*umfriedung*”, o cercado do fechamento vertical; atribui-lhe essa importância

em conseqüência da capacidade que este possui de definir um mundo interno, separado e protegido do exterior, além da capacidade de proteger o foco espiritual e social da casa, que é o fogo. Semper coloca a configuração do espaço privativo e íntimo no maior grau de importância na arquitetura. (PEIXOTO, 2006, p.18.)

Uma característica importante que define a espacialidade é a sensação de recinto (SCHULZ, 1979, p.18). Primariamente, significa uma área distinta, separada do entorno por limites construídos. Estes limites podem ser mais ou menos densos, sendo que o recinto pode ser criado por uma mera mudança na textura do piso. A estruturação tridimensional constitui o lugar, e a experiência perceptiva – que considera proporção, textura, cor, iluminação – define o caráter, considerando a interpretação da natureza concreta do lugar, indo além das suas relações espaciais.

Em Arquitetura, como em fisionomia, o caráter deve-se a certas características distintivas – um edifício é distinguido imediatamente de outros do mesmo tipo. Pode existir uma grande quantidade de edifícios, como existe uma grande quantidade de seres que não mostram nenhum caráter peculiar. Por outro lado, pode haver edifícios que mostram, graças à exaltação das suas proporções gerais e à justa distribuição de todas as partes, algo semelhante a nobreza de caráter. (ROWE, 1999, p.70.)

Tanto a construção do Pavilhão C, quanto a ampliação do Pavilhão B foram decididas devido à uma demanda bem objetiva: falta de espaço expositivo. O Pavilhão C mudou bastante a dinâmica e a imagem do complexo, que passou a contar com dois espaços projetados por Nervi os quais, em termos de área, igualavam-se aos espaços projetados por Sottsass. Da mesma forma, a ampliação do Pavilhão B suprimiu o jardim, modificando a relação das obras de Nervi e Sottsass e transformando radicalmente o percurso a partir da entrada do espaço expositivo, que agora passava a acontecer totalmente pelo interior.

Entretanto, apesar dos percursos terem sofrido alterações, e dos espaços terem adaptado sua função, pode-se considerar que os limites que definiam a espacialidade desses lugares foi preservado.

A espacialidade do Pavilhão C não tem uma definição de arestas agudas; a cobertura curva apoiada em pilares inclinados dá uma sensação de continuidade, de forma que o limite vertical parece quase indefinido. A claraboia ao longo de todo o perímetro permite a entrada de luz superior, garantindo uma intimidade próxima com o exterior. No caso do antigo jardim, agora incorporado ao Pavilhão B, os limites verticais foram mantidos exatamente como antes, porém com um céu projetado por Nervi. A nova cobertura, de *vetrocemento*, também garante que a luz natural esteja sempre presente.

A mudança de exterior para interior não alterou o caráter desses lugares. As fronteiras verticais se mantiveram, e o novo limite



de altura possui transparência e fluidez, atenuando a força da divisa. As memórias evocadas por Nervi nestas operações parecem colocar o usuário em uma experiência individual de reinterpretação, incentivando-o a pensar sobre a natureza concreta do lugar e reconhecer na espacialidade o espaço referenciado. A ativação da memória provocada por essas reinterpretações conduz a linha do tempo dos pavilhões para um ponto mais relacionado com o presente, de forma que satisfaz as necessidades de adaptação sem apagar o passado.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória do *Torino Esposizioni* reúne diferentes modalidades de intervenção em pré-existência. Conforme já foi observado, a maioria das operações realizadas no complexo não segue à risca as recomendações da teoria do restauro, das cartas patrimoniais ou dos órgãos reguladores. Até hoje, o complexo encontra-se apenas inventariado, não foi ainda institucionalmente reconhecido como patrimônio. Apesar do relativo abandono desde 1989, ultimamente a administração pública tem se esforçado para incluir o espaço no roteiro de exposições. No ano de 2016, o *Torino Esposizioni* recebeu três mostras diferentes. Também foi aprovado, em junho de 2016, o plano para a recuperação do complexo, que prevê a implantação da Biblioteca Cívica e de salas de aula dos cursos de arquitetura e *design* da *Politecnico di Torino*. O próximo passo é a realização de um concurso público de projeto para a escolha dos arquitetos. Houve muita especulação em relação ao nome de Renzo Piano, que, segundo alguns *sites* especializados em arquitetura, teria se oferecido para realizar o projeto gratuitamente. As fontes oficiais afirmam que este não passa de um boato e que o projeto será escolhido através de concurso.

A imagem atual do complexo de pavilhões revela sua trajetória. É evidente a coexistência da obra de dois autores diferentes e de tempos distintos. Embora não consiga ter exata clareza da idade de cada construção, mesmo o mais desavisado dos olhares consegue perceber que aqueles edifícios se adaptaram para sobreviver ao tempo. Isso, por si só, já confere valor de memória ao complexo. Já a comunidade, que acompanhou o desenvolvimento do *Torino Esposizioni*, provavelmente tem uma percepção diferente da imagem atual dos pavilhões. As intervenções que aconteceram desde a transformação do *Palazzo del Giornale* foram pautadas pelas necessidades de cada administração. Sem a obrigação de seguir orientações específicas de preservação, os arquitetos que projetaram as intervenções tiveram plena liberdade para interpretar aquele espaço da forma que acharam mais apropriada. O veredito sobre demolição ou manutenção das estruturas, e, conseqüentemente, sobre o que seria visualmente perceptível, e/ou o que seria reinterpretado, partiu inteiramente dos autores dos projetos. A análise dos resultados das intervenções pode levar à conclusão de que a familiaridade com um espaço não surge somente a partir de uma memória visual. Existem outros tipos de referência à história de um lugar que podem ser mais apropriados do que a referência formal.

É natural encontrar consolo naquilo que é familiar. Isso não significa que queiramos necessariamente que os prédios se pareçam com os que já vimos antes. Isso é verdade para determinadas pessoas, é claro, e ajuda a explicar por que tanta gente ama prédios novos com arquitetura parecida com

a do passado. Porém a memória não precisa demonstrar a sua força de um modo tão literal. (GOLDBERGER, 2011, p.151.)

É claro que a referência visual pode ser a mais apropriada para algumas situações, como foi o caso da reconstrução pós-guerra do *Torino Esposizioni*. Mas determinadas intervenções precisam evocar outras instâncias da memória para que a dimensão física da intervenção seja mais condizente com o momento.

A extemporaneidade do *Torino Esposizione* reúne os três tipos de desconstrução de linearidade temporal identificadas no início deste trabalho (ver p.07). A reconstrução de parte da obra de Sottsass marca o “regresso” para uma imagem anterior à Segunda Guerra Mundial; as operações de manutenção – como refazer a impermeabilização, pintura e revestimentos – são exemplos de “atraso”; e as intervenções de Nervi assinalam o “reinício”. Estas desconstruções não acontecem naturalmente durante o processo de projeto. Por mais que não sejam nomeadas conforme estabelecido neste trabalho, o arquiteto interventor deve pensar nos efeitos da manipulação da linearidade temporal ainda na fase de decisões projetuais. O “atraso”, o “regresso” e o “reinício” vão gerar intervenções com caracteres distintos e ativar memórias específicas, que podem ser ou não adequadas para determinado contexto.

Este trabalho trata estas intervenções como “reincidências”. Incidir significa, segundo o Dicionário Aurélio, “ter efeito sobre”. Esta palavra foi escolhida para representar a ativação de memórias uma vez que se entendeu que qualquer manipulação temporal

realizada – “atraso”, “regresso” ou “reinício” – teria uma influência no na materialidade presente tão relevante para a arquitetura como a incidência de luz, por exemplo. O tempo incide sobre toda a materialidade, e é este andamento que gera as memórias. A manipulação temporal faz com que estas reincidam sobre a arquitetura que as originou. O arquiteto retoma uma lembrança para que ela não seja apenas a consequência da passagem do tempo, mas um fator que afete a materialidade presente.

O agente de ativação da memória é o arquiteto: é ele quem escolhe que ponto do passado vai ser materializado no presente, e que tipo de lembrança é mais adequado evocar. Dada a importância dessa decisão para o destino de cada edifício, o arquiteto da intervenção acrescenta à responsabilidade da qualidade do projeto, a necessidade de interpretação crítica da preexistência. O estudo do tempo passado transforma o tempo reincidente em uma escolha embasada, as memórias selecionadas para ressurgirem não são arbitrárias nem acessórias, fazem parte de um processo minucioso de entendimento da relevância da preexistência naquele contexto.

Toda ação de preservação do patrimônio construído tem uma dimensão de projeto que é fundamental. O patrimônio moderno não é exceção. E todo projeto de preservação do patrimônio implica uma reforma, por menor que seja a intervenção. Nem tudo precisa ser conservado ou restaurado de acordo com um projeto original, real ou ideal, conforme informam a teoria e a história do restauro desde meados do século XIX. Preservar implica

em seleção, juízo de valor, negociação política, conhecimento teórico e técnico específico. Sem dúvida, não se pode prescindir de estabelecer critérios com fundamentação consistente, ancorados no campo específico de conhecimento da preservação e do restauro, antes de decidir com propriedade “caso a caso” ou “tipo a tipo”; não se pode prescindir de estudar detalhadamente a obra e sua história, a jurisprudência técnica e a legal. (COMAS, SANTOS, ZEIN, 2008, p.02.)

O projeto de intervenção é tão importante quanto o original, assim como o autor da intervenção é tão relevante quanto o autor do original. Atualmente as intervenções não precisam necessariamente ser mínimas e ficarem em segundo plano, subjugadas à preexistência.

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, reciclagem simbólica e operacional de arquitetura sacra. O Pantheon é o exemplo ilustre de reforma anônima com descendência igualmente ilustre. Fachadista competente, como atestam o Palazzo Rucellai e 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. 61)

A identidade como símbolo é o motivo da operação de intervenção, de forma que o valor subjetivo do objeto deve sempre ser levado em consideração. A intervenção mais interessante é aquela que harmoniza, dentro do possível, o maior número de interpretações: “do usuário, do restaurador, do proprietário,..., ferindo o menor número de sensibilidades e satisfazendo a mais gente” (MUNOZ, 2003, p. 172, tradução nossa.).

Tecnicamente, o arquiteto autor de alguma intervenção tem plenas condições de fazer uma análise crítica sobre a preexistência, avaliando a importância de uma edificação dentro do contexto urbano e histórico, da mesma forma que consegue diagnosticar a estabilidade física das partes. Ele também tem condições de articular compositiva e estruturalmente tudo aquilo que precisar ser acrescentado, substituído e modificado.

A variedade de situações nos casos de intervenção em preexistências aponta um caminho que vai contra a aplicação de regras universais, almejada por alguns teóricos de restauração e técnicos ligados à conservação do patrimônio. O arquiteto responsável deveria ter autonomia para decidir aquilo que achasse mais adequado, baseado nos seus conhecimentos sobre a disciplina e no estudo do caso em questão. Sua atuação deveria ser guiada pelo mesmo critério que guia um projeto arquitetônico convencional: compatibilização apropriada de todas as variáveis implicadas no processo.



O caso do *Torino Esposizioni* é um exemplo de como a autonomia da equipe de projeto garantiu a permanência do complexo através do tempo. As intervenções qualificaram o conjunto. Através delas, os edifícios adquiriram características que os atualizaram e permitiram que resistissem à passagem dos anos. A clareza de sua extemporaneidade materializa sua história, garantindo que os usuários permaneçam familiarizados com a obra e dispostos a legitimar soluções de projeto que satisfaçam as novas demandas e mantenham as velhas memórias.



## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- AMADO, Janaína. *O Grande Mentiroso: Tradução. Veracidade e Imaginação*. São Paulo, 1995.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARDESCHI, Marco Dezzi. *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*. Milão: Franco Angeli, 7. ed., 2005.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BO BARDI, Lina. In: FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.
- BOITO, Camillo. *Os Restauradores*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2008.
- BOMENY, Helena B. I. *A Invenção do Patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995.
- BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004.
- BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. Editora Companhia das Letras, 2009.

- CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al restauro*. Nápoles: Liguori, 1997.
- CARPANELLI, F., *Come si costruisce oggi nel mondo*. Milão: Ulrico Hoepli, 1955.
- CARSALADE, Flávio de Lemos. *A preservação do patrimônio como construção cultural*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 12, n. 139.03, Vitruvius, dez. 2011 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.139/4166>> Acesso em 10 de junho de 2017.
- CARSALADE. F. L. *A Pedra e o Tempo: arquitetura como patrimônio cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.
- *CARTA DE ATENAS 1931*. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226>> Acesso em 10 de junho de 2017.
- *CARTA DE ATENAS 1933*. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226>> Acesso em 10 de junho de 2017.
- *CARTA DE VENEZA 1964*. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226>> Acesso em 10 de junho de 2017.
- CHOAY, Françoise. *Alegoria do Patrimônio*. Lisboa: Edições 70, 2014.
- COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e tradição clássica*. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- COMAS, Carlos Eduardo; SANTOS, Cecília Rodrigues dos; ZEIN, Ruth. *Autoridades, emendas, paradoxos e peculiaridades da preservação do patrimônio moderno*. Salvador: UFBA, Anais do 2o Seminário Docomomo N-NE, 2008.
- COMAS, Carlos Eduardo. *Ruminações Recentes: Reforma/ Reciclagem/ Restauro*. Summa+, Buenos Aires, n. 115, p. 56-61, jun.2011
- COMBA, Michela. *1948, il Palazzo delle Esposizioni di Torino*:

*un augurio simbolico per l'industrializzazione italiana. Pier Luigi Nervi e la FIAT.* 2012.

- CUNHA, Claudia dos Reis. *Alois Riegl e o culto moderno dos monumentos.* Resenhas Online, São Paulo, ano 05, n. 054.02, Vitruvius, 2010. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/05.054/3138>>. Acesso em 11 de junho de 2017.
- CURTIS, William. *Arquitetura Moderna desde 1900.* Porto Alegre: Bookman, 2008.
- DAHMEN, Sílvio Renato. *O que é o tempo.* Filosofia ciência & vida, São Paulo, v. 7, p. 46-54, 2007.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho. *Memória do Futuro.* In: Jornal Folha de São Paulo, 25 de fevereiro de 2003.
- FARIELLO, F., *Il concorso per il palazzo della Moda a Torino, Progetto vincitore dell'architetto Ettore Sottsass.* In: Architettura, n. 3. Turim: março, 1937.
- FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FROLA, Secondo. *Parla il Senatore.* In: La Stampa, ano 45, n. 116. Turim, 1911. Disponível em: <<http://www.italyworldsfairs.org/>> Acesso em 11 de junho de 2017.
- GIEDION, Sigfried. *Espaço, tempo e arquitetura.* São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GIOVANNONI, Gustavo. *Textos Escolhidos.* Tradução: Renata Campello Cabral, Carlos Roberto M. de Andrade, Beatriz Mugayar Kühl. Apresentação: Beatriz Mugayar Kühl, Andrea Pane, Renata Campello Cabral e Carlos Roberto M. de Andrade, Manoela Rossinetti Rufinoni. 1ª edição. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2013.

- GOLDBERGER, Paul. *A Relevância da arquitetura*. São Paulo: BEI Comunicação, 2011.
- GRECO, Claudio. *Pier Luigi Nervi: dai primi brevetti al Palazzo delle Esposizioni di Torino 1917-1948*. Lucerna, 2008.
- HATAB, Lawrence J. *A genealogia da moral de Nietzsche: uma introdução*. São Paulo: Madras, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo [1927]*. Trad. bras. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.
- HITCHCOCK, Henry Russell. *Arquitectura de los Siglos XIX y XX*. Madri: Catedra, 1993.
- JOKILEHTO, Jukka. *A history of architectural conservation*. Oxford: Elsevier Butterworth Heinemann, 2010.
- JOKILEHTO, Jukka. *Continuity and change in recent heritage*. In: *Identification and documentation of modern heritage*. UNESCO World Heritage Centre, 2003.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. *Restauração hoje: método, projeto e criatividade*, In: *Desígnio – Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo*, São Paulo, n. 6, p. 19-34, nov. 2007.
- LEATHERBARROW, David; MOSTAFAVI, Mohsen. *Surface architecture*. MIT Press, 2005.
- LEFEBVRE, Henri. *The production of space*. Blackwell: Oxford, 1991.
- LUCCAS, Luís Henrique Haas. *Quando o efêmero se perpetua.: Um pavilhão em Porto Alegre no começo dos anos sessenta*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 12, n. 135.07, Vitruvius, jul. 2011 <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.135/4001>>
- 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.

- MARANDOLA, Marzia. *Cantiere Nervi. La costruzione di un'identità. In: SKIRA. 2012.*
- MARCONI, Paolo. *Arte e cultura della manutenzione dei monumenti.* Bari: Laterza, 1984.
- MARCONI, Paolo. *Il recupero della bellezza.* Milão: Skira, 2005.
- MARCONI, Paolo. *Il restauro dei monumenti. Cultura, progetti e cantieri 1967-2010.* Roma: Gangemi Editore, 2012.
- MARCONI, Paolo. *Il restauro e l'architetto. Teoria e pratica in due secoli di dibattito.* Veneza: Marsilio, 3a ed., 2002.
- MART, Sot 1.1.238 (1-11): *E. Sottsass, Carta a P.L. Nervi.* Turim: 21 fev., 1953.
- MART, Sot 1.1.238 (1-11): Pier Luigi Nervi, carta a Ettore Sottsass. Roma: 18 fev. 1953.
- MELIS, A. *Concorso per la nuova sede dell'Ente nazionale della Moda a Torino. In: L'Architettura Italiana, n. 1.* Turim: Janeiro, 1937.
- MENEGUZZI, Clarissa Rech. *Construir no construído : o caso da fábrica Fiat Lingotto.* 2015. 224 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura), UFRGS, Porto Alegre, 2015.
- MONTANER, Josep Maria. *Depois do Movimento Moderno. Arquitetura da segunda metade do século XX.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013.
- MOSTAFAVI, Mohsen; LEATHERBARROW, David. *On weathering: the life of buildings in time.* MIT Press, 1993.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Teoría contemporánea de la restauración.* Madrid: Sintesis, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *La genealogía de la moral.* NoBooks

- Editorial, 1975.
- NERVI, P.L., *Le strutture portanti del palazzo per le Esposizioni al Valentino*. In: Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti di Torino. Turim: julho, 1948.
  - NERVI, Pier Luigi; DESIDERI, Paolo. *Pier Luigi Nervi*. Zanichelli, 1979.
  - NERVI, Pier Luigi. *Costruire correttamente*. Milão: Hoepli, 1955.
  - NERVI, Pier Luigi. *Scienza o arte del costruire*. Milão: Città Studi Edizioni, 1945.
  - NERVI, Pier Luigi. *Structures*. Nova Iorque: FW Dodge Corporation, 1956. OLMO, C., Chiorino, C.. *Pier Luigi Nervi: Architecture as Challenge*. Turim: Silvana Editoriale, 2010.
  - OLMO, Carlo. *Pier Luigi Nervi. L'architettura come sfida*. Milão: Silvana Editoriale, 2010.
  - PACINI, Renato. *La mostra della Moda Italiana a Torino*. In: Casa della Architettura, 2010.
  - PAGANO, Giuseppe. *La mostra italiana della moda*. In: Casabella, n. 5. Turim: maio, 1933. *Parla il senatore Secondo Frola*. In: La Stampa, ano 45, n. 116. Turim: Abril, 1911.
  - PELLEGRINI, Ana Carolina (2015). HAFFNER, Evelyn Hernández. *Arquitetura Extemporânea: Quatro Liberdades de Louis Kahn*. In: Anais do 7o Projetar - 2015. Natal: Firenze, 2015
  - 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.
  - PEIXOTO, Marta Silveira. *A sala bem temperada: interior moderno e sensibilidade eclética*. Tese de Doutorado em Teoria,

- História e Crítica, PROPAR-UFRGS. Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Dias Comas, 2006.
- PICA, Agnoldomenico. *Pier Luigi Nervi*. Editalia, 1969.
  - REGIS, Daniele. *A. Magnaghi, M. Monge, L. Re, Guida all'architettura moderna di Torino*. DOMUS, v. 642, p. 114-114, 1983.
  - RIEGL, Aloïs. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: A. Machado Libros, 2008.
  - RIEGL, Aloïs. *O Culto Moderno dos Monumnetos: a sua essênciae a sua origem*. Tradução Werner Rothschild Davidsohn, Anat Falbel. São Paulo: Perspectiva, 2014.
  - ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
  - ROWE, Colin. *Manierismo y Arquitectura Moderna y Otros Ensayos*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1999.
  - RUSKIN, John. *Alâmpada da memória*. Tradução e apresentação Maria Lúcia Bressan Pinheiro – Atelier Editorial; São Paulo, 2008.
  - RUSKIN, John. *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*. México D.F.: Ediciones Coyoacán, 2012.
  - RUSKIN, John. *As pedras de veneza*. Martins Fontes ,Sao Paulo, 1992.
  - Resolução do III Congresso degli Ingegneri ed Architetti, 1883. Disponível em: < <http://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/>> acesso em 11 de junho de 2017.
  - SCHULZ, Christian Norberg. *Genius loci*. Nova lorque: Rizzoli, 1979.
  - SUMMERSON, John (1998). *Heavenly mansions*. Nova lorque: W.W. Nor- ton & Company, 1998.

- SUMMERSON, John. *The classical language of architecture*. Mit Press, 1963.
- VILLA, Tommaso. *L'Esposizione di Torino 1911: Gionale Illustrato dell'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro*. Turim, 1911. Disponível em: < <http://www.italyworldsfairs.org/>> Acesso em 11 de junho de 2017.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XI au XVI Siècle*. A. Morel, Paris, 1866-1868
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2006.
- ZEVI, Bruno. *Storia dell'architettura moderna*. Turim: Einaudi, 1950.

## INTRODUÇÃO

- 1.01 Acervo da autora.

## CAPÍTULO 01

- 2.01 Fotografia por Félix Nadar. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5146960>> acesso em 21 de maio de 2017.
- 2.02 Disponível em: <<https://www.art-prints-on-demand.com/a/viollet-le-duc-eugene-emm/the-facade-of-la-madelein.html>> acesso em 21 de maio de 2017.
- 2.03 Fotografia por: William Downey. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=33519850>> acesso em 21 de maio de 2017.
- 2.04 Fotografia por: Frederick Hollyer. Disponível em: <<http://books.google.com/books?id=0ZQOAAAIAAJ> Google Books edition of J. W. Mackail The Life of William Morris in two volumes, London, New York and Bombay: Longmans, Green and Co., 1899, Domínio público> acesso em 21 de maio de 2017.
- 2.05 Fotografia por: Di Varischi. Disponível em <[https://archive.org/details/gri\\_33125012259038](https://archive.org/details/gri_33125012259038), CC0> acesso em 21 de maio de 2017.

- 2.06 Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3531886>> acesso em 21 de maio de 2017.
- 2.07 Disponível em: <[http://portal-restauracion-upv.blogspot.com.br/p/blog-page\\_12.html](http://portal-restauracion-upv.blogspot.com.br/p/blog-page_12.html)> acesso em 21 de maio de 2017.
- 2.08 Disponível em: <<https://it.wikipedia.org/w/index.php?curid=2443543>> acesso em 21 de maio de 2017.
- 2.09 Disponível em: <<http://www.accademiasanluca.eu/it/news/id/1512/in-memoria-di-br-paolo-marconi>> acesso em 21 de maio de 2017.
- 2.10 Disponível em: <<http://www.marcodezzibardeschi.com/About.html>> acesso em 21 de maio de 2017.
- 2.11 Disponível em: <<http://www.restauratorisenzafrontiere.com/team-member/giovanni-carbonara>> acesso em 21 de maio de 2017.

## CAPÍTULO 02

- 3.01 Disponível em: <[http://www.italyworldsfairs.org/exist/worldsfairs/basic/GI/Guides\\_Itineraries](http://www.italyworldsfairs.org/exist/worldsfairs/basic/GI/Guides_Itineraries)> acesso em 22 de maio de 2017.
- 3.02 Disponível em: <[http://www.italyworldsfairs.org/exist/worldsfairs/basic/GI/Guides\\_Itineraries](http://www.italyworldsfairs.org/exist/worldsfairs/basic/GI/Guides_Itineraries)> acesso em 22 de maio de 2017.
- 3.03 Disponível em <[http://www.italyworldsfairs.org/exist/worldsfairs/basic/GI/Pianta\\_Monumentale](http://www.italyworldsfairs.org/exist/worldsfairs/basic/GI/Pianta_Monumentale)> acesso em 22 de maio de 2017.
- 3.04 Diagrama produzido pela autora com base em mapa do Google Maps.
- 3.05 Idem.

- 3.06 L'Esposizione di Torino. Torino: Momo 1911.
- 3.07 Idem.
- 3.08 Disponível em: <<http://www.ebay.it/itm/TORINO-Esposizione-1928-Padiglione-del-Giornale->> acesso em 26 de outubro de 2016.
- 3.09 Diagrama produzido pela autora.
- 3.10 PACINI, Renato. *La mostra della Moda Italiana a Torino*. In: Casa della Architettura, 2010.
- 3.11 Idem.
- 3.12 Idem.
- 3.13 Idem.
- 3.14 Idem.
- 3.15 Imagem do acervo de Pierre Alain Crosset.
- 3.16 PACINI, Renato. *La mostra della Moda Italiana a Torino*. In: Casa della Architettura, 2010.
- 3.17 Disponível em: <[www.archivi.beniculturali.it/](http://www.archivi.beniculturali.it/)> acesso em 26 de outubro de 2016.
- 3.18 Idem.
- 3.19 Diagrama produzido pela autora.
- 3.20 Idem.
- 3.21 Idem.
- 3.22 Idem.
- 3.23 Idem.
- 3.24 Acervo Museo Torino. Disponível em: <<http://www.museotorino.it/view/preview/>> acesso em 21 de setembro de 2016.
- 3.25 Diagrama produzido pela autora.
- 3.26 Imagem do acervo de Pierre Alain Crosset.
- 3.27 OLMO, Carlo. *Pier Luigi Nervi. L'architettura come sfida*.

Milão: Silvana Editoriale, 2010, p.227.

- 3.28 Idem.
- 3.29 Disponível em: <<http://www.tulliaiori.com/SIXXI/awareness>> acesso em 16 de junho de 2017.
- 3.30 Imagem do acervo de Pierre Alain Crosset.
- 3.31 Disponível em: <[www.fondazionemaxxi.it/archivi/](http://www.fondazionemaxxi.it/archivi/)> acesso em 16 de junho de 2017.
- 3.32 Idem.
- 3.33 Idem.
- 3.34 Idem.
- 3.35 Idem.
- 3.36 Idem.
- 3.37 Idem.
- 3.38 Idem.
- 3.39 Idem.
- 3.40 Diagrama produzido pela autora.
- 3.41 Idem.
- 3.42 Idem.
- 3.43 Disponível em: <[www.fondazionemaxxi.it/archivi/](http://www.fondazionemaxxi.it/archivi/)> acesso em 16 de junho de 2017.
- 3.44 Idem.
- 3.45 Disponível em: <<http://pierluiginervi.org/pier-luigi-nervi-architecture-as-challenge>> acesso em 18 de julho de 2017.
- 3.46 Idem.
- 3.47 Idem.
- 3.48 Imagem do acervo de Pierre Alain Crosset.
- 3.49 Idem.
- 3.50 Idem
- 3.51 Idem.

- 3.52 Disponível em: <<http://pierluiginervi.org/pier-luigi-nervi-architecture-as-challenge>> acesso em 18 de julho de 2017.
- 3.53 Disponível em: <[www.guiding-architects.net/tours/pier-luigi-nervi-turin/](http://www.guiding-architects.net/tours/pier-luigi-nervi-turin/)> acesso em 18 de julho de 2017.
- 3.54 Disponível em: <<http://pierluiginervi.org/pier-luigi-nervi-architecture-as-challenge>> acesso em 18 de julho de 2017.
- 3.55 Disponível em: <[www.domusweb.it/it/dall.../04/.../il-palazzo-delle-esposizioni.](http://www.domusweb.it/it/dall.../04/.../il-palazzo-delle-esposizioni.)> acesso em 18 de julho de 2017.
- 3.56 Disponível em: <[www.lastampa.it/salone-de-auto-1948.](http://www.lastampa.it/salone-de-auto-1948.)> acesso em 18 de julho de 2017.
- 3.57 Idem.
- 3.58 Idem.
- 3.59 Idem.
- 3.60 Imagem do acervo de Pierre Alain Crosset.
- 3.61 Idem.
- 3.62 Idem.
- 3.63 Diagrama produzido pela autora.
- 3.64 Idem.
- 3.65 Idem.
- 3.66 Imagem do acervo de Pierre Alain Crosset.
- 3.67 Idem.
- 3.68 Idem.
- 3.69 Disponível em: <[www.fondazionemaxxi.it/archivi/](http://www.fondazionemaxxi.it/archivi/)> acesso em 16 de junho de 2017.
- 3.70 Disponível em: <[www.lastampa.it/salone-de-auto-1948.](http://www.lastampa.it/salone-de-auto-1948.)> acesso em 18 de julho de 2017.
- 3.71 Disponível em: <<http://www.museotorino.it/view/>> acesso em 16 de junho de 2017.
- 3.72 Diagrama produzido pela autora.

- 3.73 Idem.
- 3.74 Idem.
- 3.75 Imagem do acervo de Pierre Alain Crosset.
- 3.76 Disponível em: < <http://www.museotorino.it/view/>> acesso em 16 de junho de 2017.
- 3.77 Idem.
- 3.78 Idem.
- 3.79 Diagrama produzido pela autora.
- 3.80 Idem.
- 3.81 Idem.
- 3.82 Idem.
- 3.83 Idem.

## CAPÍTULO 03

- 4.01 Imagem extraída de Google Maps.
- 4.02 Disponível em: <[http://53147\\_torino\\_castello\\_del\\_valentino\\_parco\\_del\\_valentino](http://53147_torino_castello_del_valentino_parco_del_valentino)> acesso em 16 de junho de 2017.
- 4.03 Disponível em: <[http://Parco del Valentino a Torino \(TO\)\\_64.jpg](http://Parco del Valentino a Torino (TO)_64.jpg)> acesso em 16 de junho de 2017.
- 4.04 Disponível em: <[http://Valentino\\_Spring-1024x564jpg](http://Valentino_Spring-1024x564jpg)> acesso em 16 de junho de 2017.
- 4.05 Diagrama produzido pela autora com base em imagem disponível em: <<http://F-Torino-II-salone-Internazionale-dellAutomobile-al-Palazzo-Torino-Esposizioni-archivio-storico-fiat.jpg>> acesso em 16 de junho de 2017.
- 4.06 Idem.
- 4.07 Disponível em: <<https://www.unito.it/gallerie/nuove-aule->

torino-esposizioni> acesso em 16 de junho de 2017.

- 4.08 Idem.
- 4.09 Idem.
- 4.10 Idem.
- 4.11 Idem.
- 4.12 Diagrama produzido pela autora com base em imagem disponível em: <<http://F-Torino-Il-salone-Internazionale-dellAutomobile-al-Palazzo-Torino-Esposizioni-archivio-storico-fiat.jpg>> acesso em 16 de junho de 2017.
- 4.13 Disponível em: <<http://www.youdisco.net/discoteche/torino/rotonda-valentino>> acesso em 16 de junho de 2017.
- 4.14 Disponível em: <<http://www.papido.it/torino/discoteche/rotonda-valentino>> acesso em 16 de junho de 2017.
- 4.15 Diagrama produzido pela autora com base em imagem disponível em: <<http://F-Torino-Il-salone-Internazionale-dellAutomobile-al-Palazzo-Torino-Esposizioni-archivio-storico-fiat.jpg>> acesso em 16 de junho de 2017.
- 4.16 Disponível em: <<http://www.torinotoday.it/cronaca/campus-architettura-design-torino-esposizioni>> acesso em 16 de junho de 2017.
- 4.17 Disponível em: <<http://www.delcampe.net/palloma>> acesso em 16 de junho de 2017.
- 4.18 Disponível em: <<http://www.delcampe.net/gaugin>> acesso em 16 de junho de 2017.
- 4.19 Imagem do acervo de Pierre Alain Crosset.
- 4.20 Idem.
- 4.21 Disponível em: <[http://www.domusweb.it/it/notizie/2014/10/08/oper\\_2014](http://www.domusweb.it/it/notizie/2014/10/08/oper_2014)> acesso em 03 de junho de 2017.

- 4.22 Idem.
- 4.23 Idem.
- 4.24 Diagrama produzido pela autora com base em imagem disponível em: <<http://F-Torino-Il-salone-Internazionale-dellAutomobile-al-Palazzo-Torino-Esposizioni-archivio-storico-fiat.jpg>> acesso em 16 de junho de 2017.
- 4.25 Disponível em: <[http://torino.repubblica.it/cronaca/2014/01/14/news/sfratto\\_al\\_teatro\\_nuovo\\_arrivano\\_aule\\_e\\_biblioteche-75856720/](http://torino.repubblica.it/cronaca/2014/01/14/news/sfratto_al_teatro_nuovo_arrivano_aule_e_biblioteche-75856720/)> acesso em 05 de junho de 2017.
- 4.26 Idem.
- 4.27 Idem.
- 4.28 Diagrama produzido pela autora com base em imagem disponível em: <<http://F-Torino-Il-salone-Internazionale-dellAutomobile-al-Palazzo-Torino-Esposizioni-archivio-storico-fiat.jpg>> acesso em 16 de junho de 2017.
- 4.29 Disponível em: <<http://torino.esposizioni2015.jpg-ktjE--990x556@LaStampa.it>> acesso em 05 de junho de 2017.
- 4.30 Imagem extraída do Google Street View.
- 4.31 Idem.

## CAPÍTULO 05

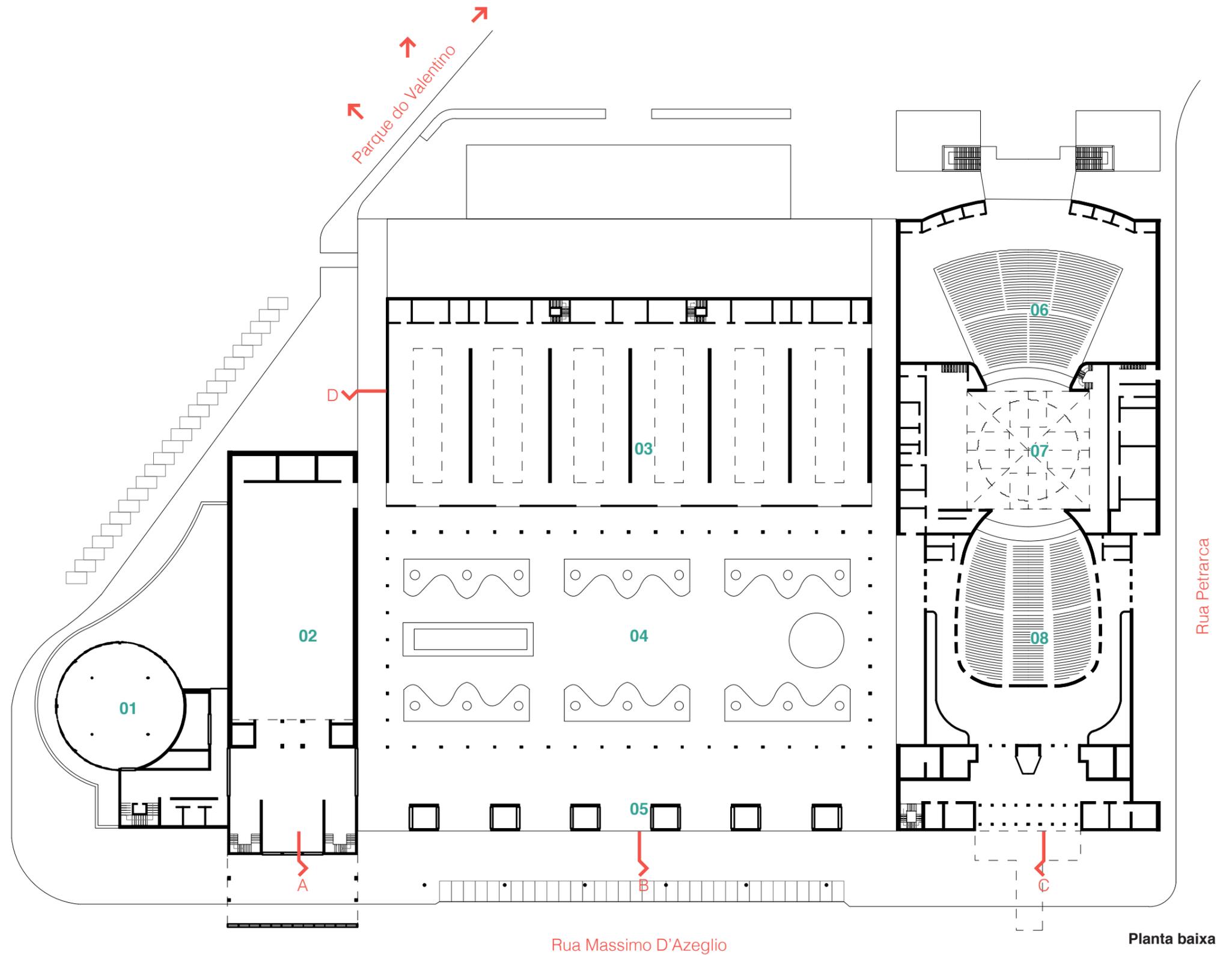
- 6.01 Disponível em: <<http://www.delcampe.net/gaugin>> acesso em 16 de junho de 2017.
- 6.02 Disponível em: <[www.fondazionemaxxi.it/archivi/](http://www.fondazionemaxxi.it/archivi/)> acesso em 16 de junho de 2017.
- 6.03 Imagem extraída do Google Street View.



# A N E X O S

**ANEXO 01**  
*Palazzo della Moda - 1939*  
Escala.: 1/750

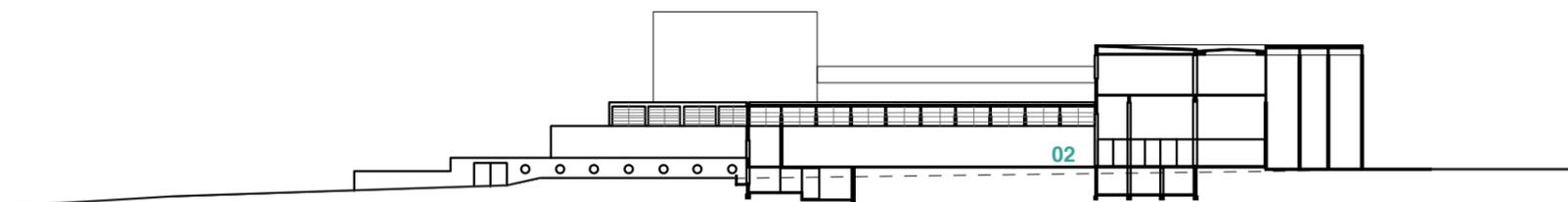
- 01 Restaurante Rotonda
- 02 Pavilhão A
- 03 Pavilhão B
- 04 Jardim
- 05 Barra administrativa
- 06 Teatro aberto
- 07 Caixa cênica
- 08 Teatro fechado



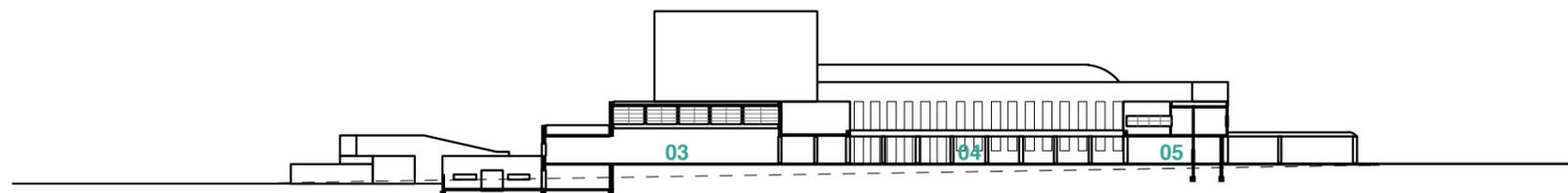
Planta baixa

**ANEXO 01**  
*Palazzo della Moda - 1939*  
Escala.: 1/750

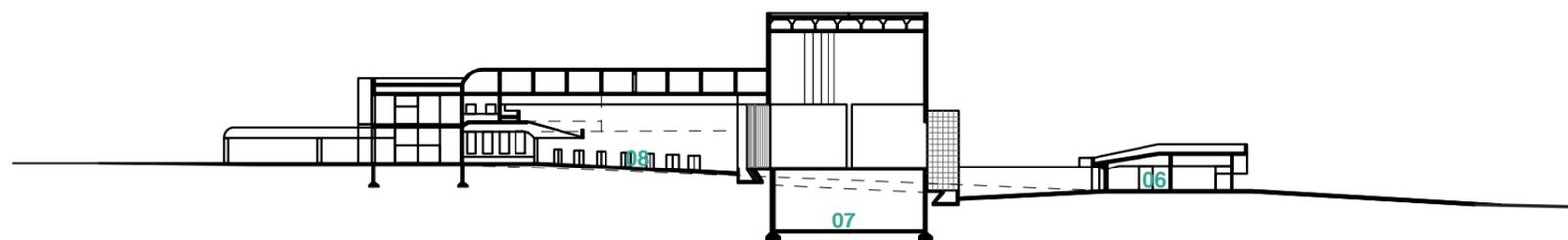
- 01 Restaurante Rotonda
- 02 Pavilhão A
- 03 Pavilhão B
- 04 Jardim
- 05 Barra administrativa
- 06 Teatro aberto
- 07 Caixa cênica
- 08 Teatro fechado



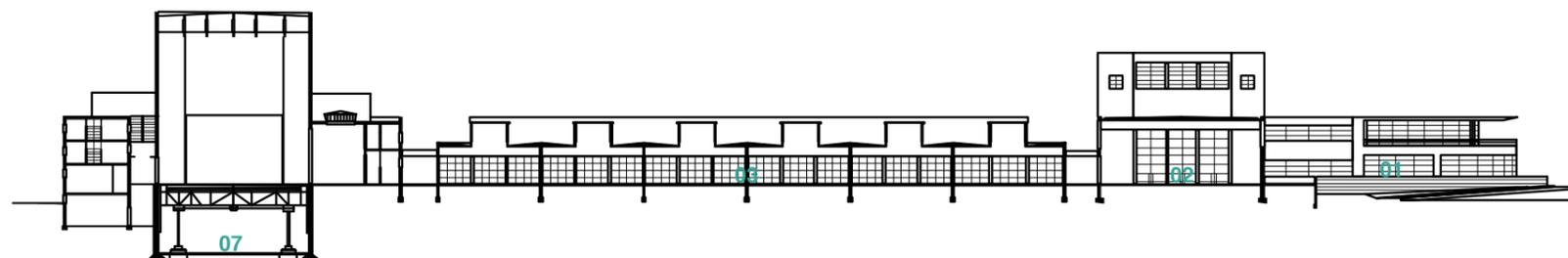
Corte A



Corte B



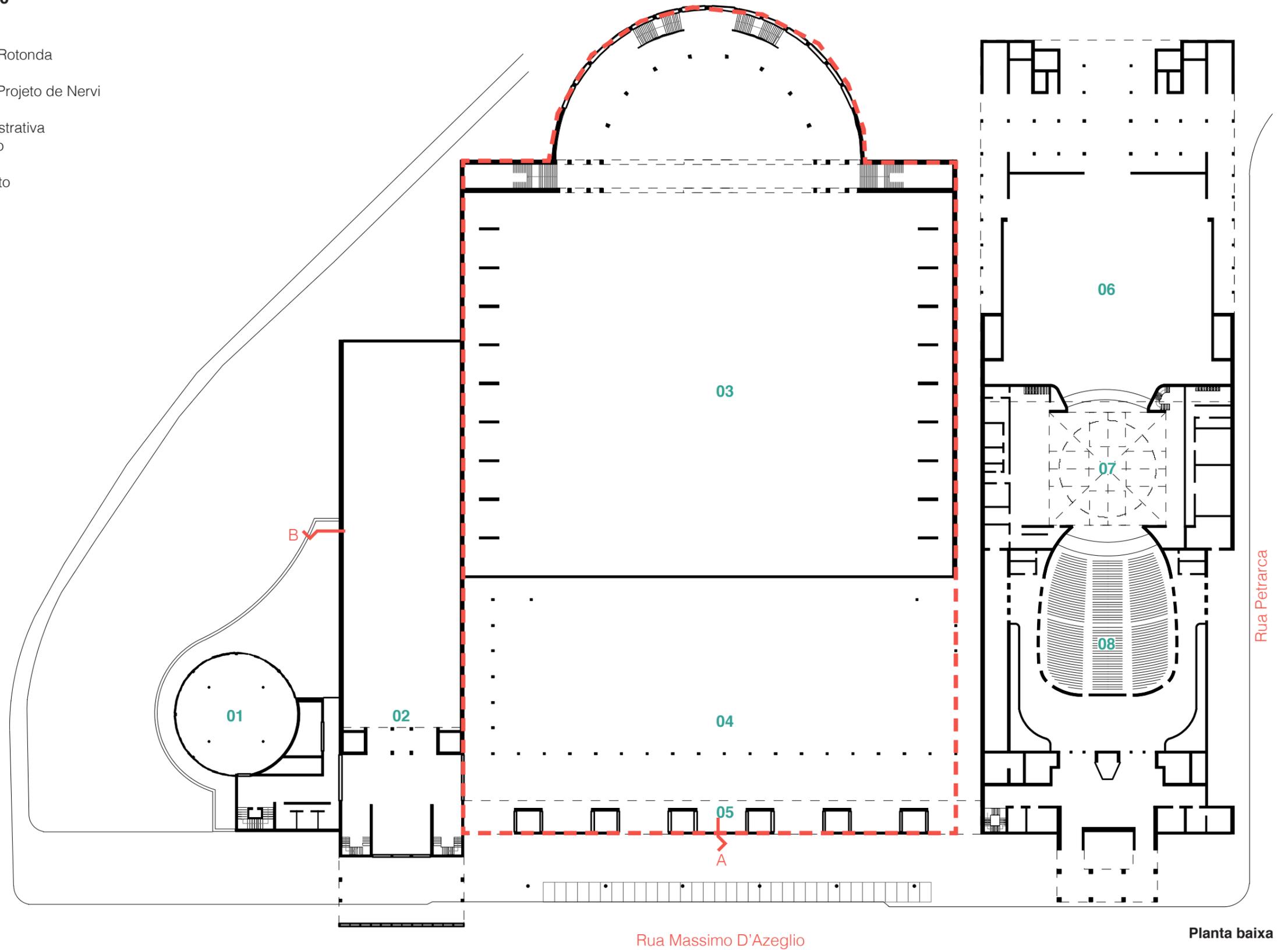
Corte C



Corte D

**ANEXO 02**  
*Torino Esposizione - 1948*  
Escala.: 1/750

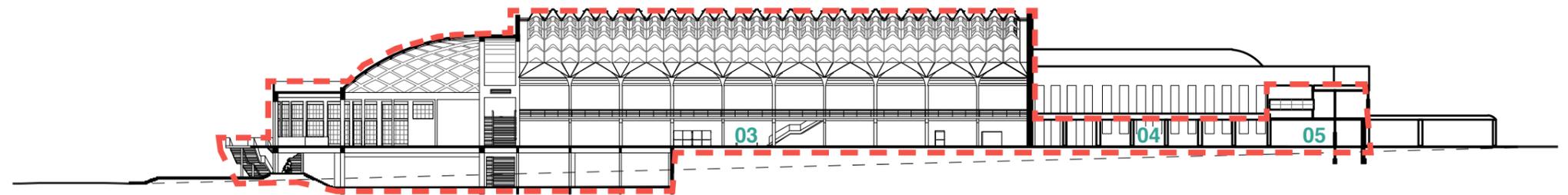
- Novo
- 01 Restaurante Rotonda
- 02 Pavilhão A
- 03 Pavilhão B - Projeto de Nervi
- 04 Jardim
- 05 Barra administrativa
- 06 Teatro Aberto
- 07 Caixa cênica
- 08 Teatro coberto



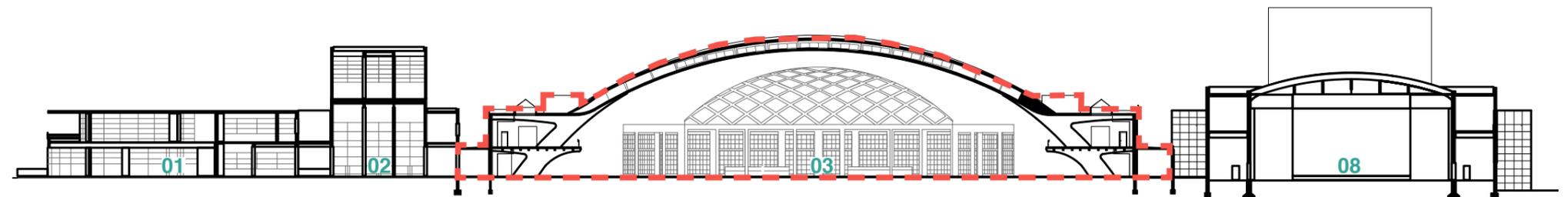
Planta baixa

**ANEXO 02**  
*Torino Esposizione - 1948*  
Escala.: 1/750

- — — Novo
- 01 Restaurante Rotonda
- 02 Pavilhão A
- 03 Pavilhão B - Projeto de Nervi
- 04 Jardim
- 05 Barra administrativa
- 06 Teatro Aberto
- 07 Caixa cênica
- 08 Teatro coberto



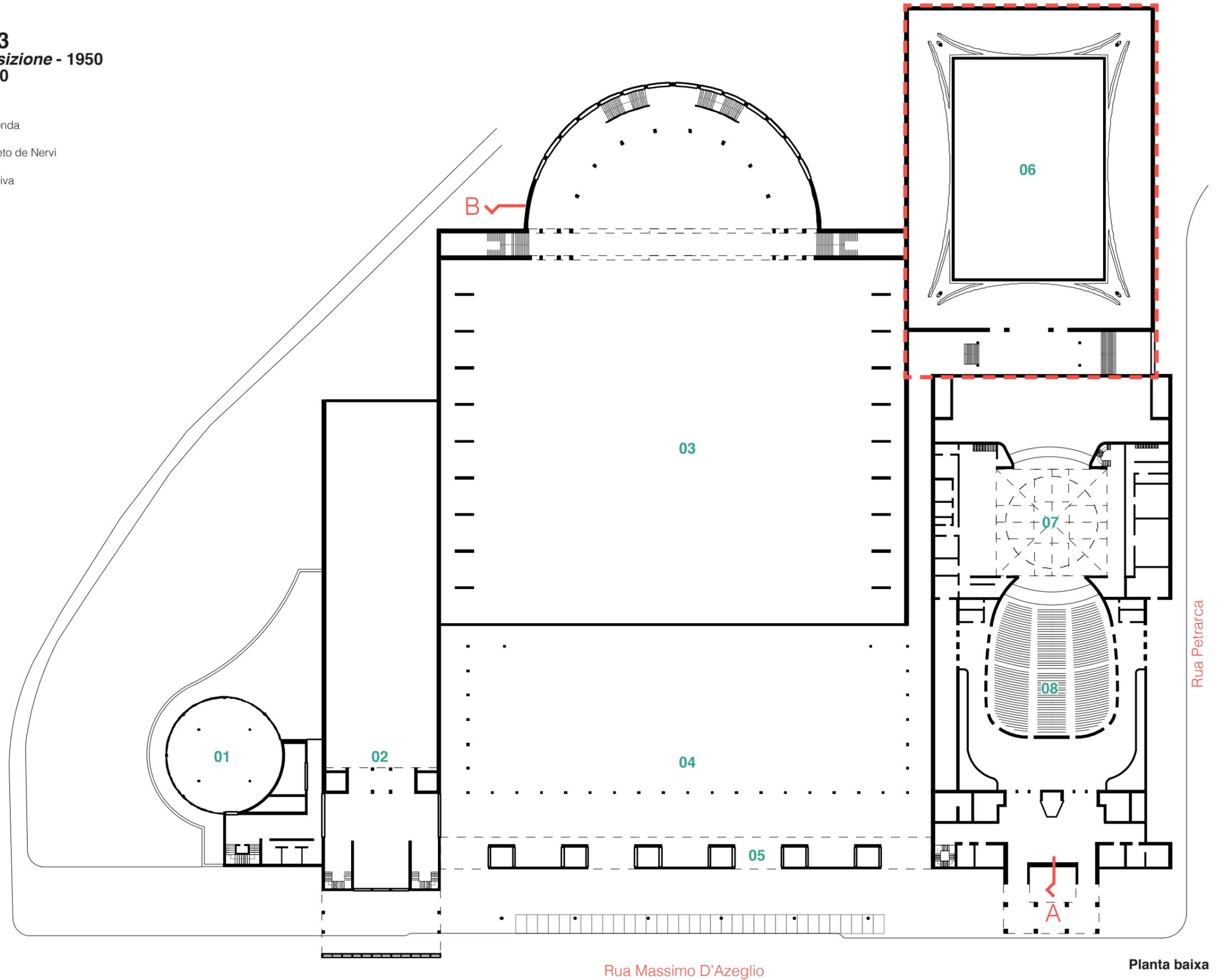
Corte A



Corte B

**ANEXO 03**  
*Torino Esposizione - 1950*  
Escala.: 1/750

- Novo
- 01 Restaurante Rotonda
- 02 Pavilhão A
- 03 Pavilhão B - Projeto de Nervi
- 04 Jardim
- 05 Barra administrativa
- 06 Pavilhão C
- 07 Caixa cênica
- 08 Teatro coberto



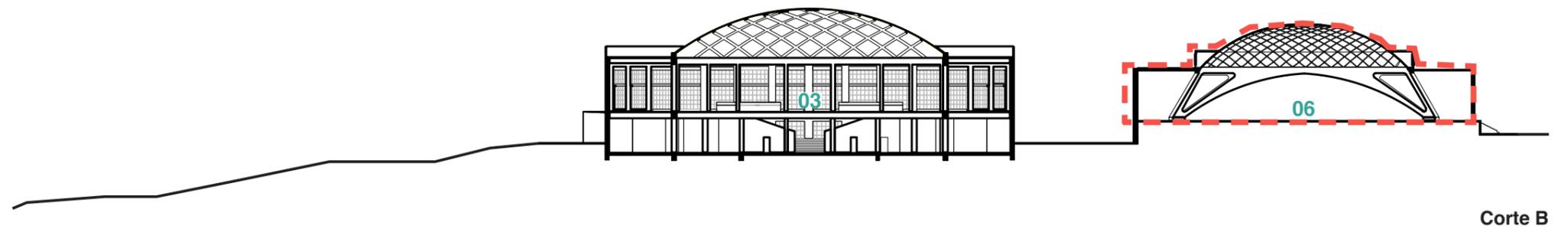
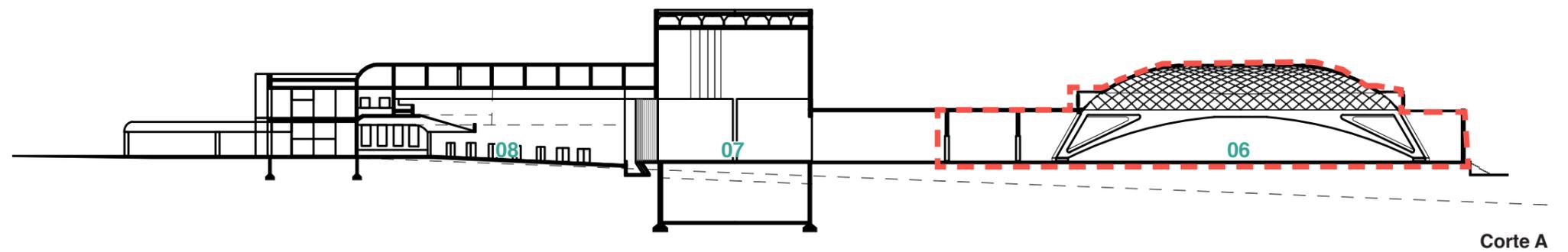
Rua Massimo D'Azeglio

Rua Petrarca

Planta baixa

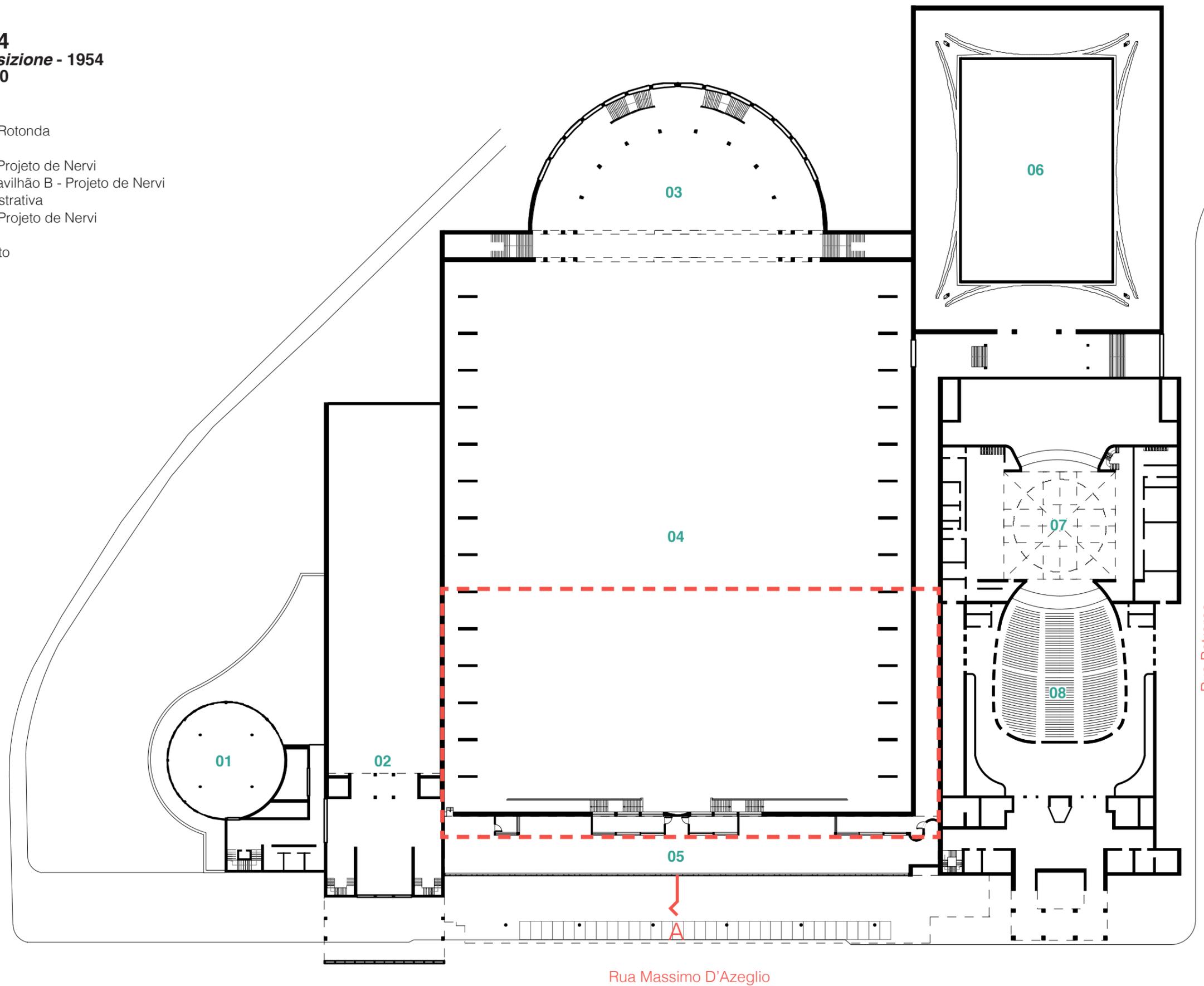
**ANEXO 03**  
*Torino Esposizione - 1950*  
Escala.: 1/750

- Novo
- 01 Restaurante Rotonda
- 02 Pavilhão A
- 03 Pavilhão B - Projeto de Nervi
- 04 Jardim
- 05 Barra administrativa
- 06 Pavilhão C
- 07 Caixa cênica
- 08 Teatro coberto



**ANEXO 04**  
*Torino Esposizione - 1954*  
Escala.: 1/750

- Novo
- 01 Restaurante Rotonda
- 02 Pavilhão A
- 03 Pavilhão B - Projeto de Nervi
- 04 Cúpula do Pavilhão B - Projeto de Nervi
- 05 Barra administrativa
- 06 Pavilhão C - Projeto de Nervi
- 07 Caixa cênica
- 08 Teatro coberto

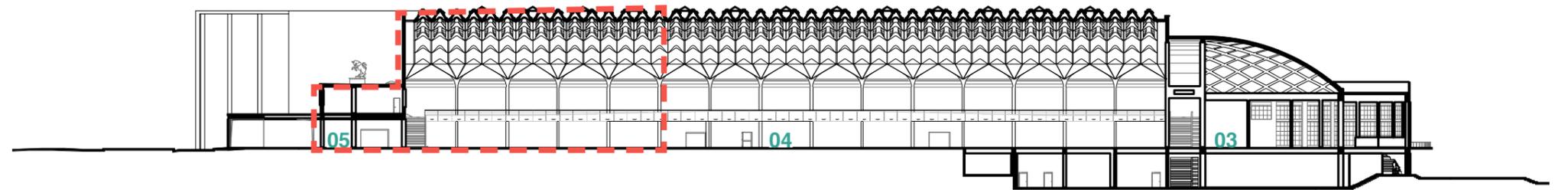


Rua Massimo D'Azeglio

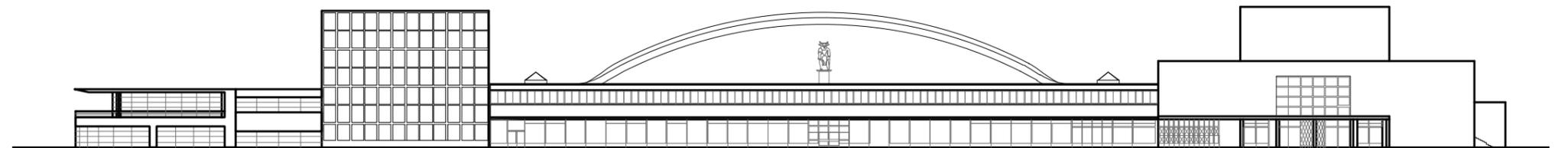
Rua Petrarca

**ANEXO 04**  
**Torino Esposizione - 1954**  
**Escala.: 1/750**

- — — Novo
- 01 Restaurante Rotonda
- 02 Pavilhão A
- 03 Pavilhão B - Projeto de Nervi
- 04 Cúpula do Pavilhão B - Projeto de Nervi
- 05 Barra administrativa
- 06 Pavilhão C - Projeto de Nervi
- 07 Caixa cênica
- 08 Teatro coberto



Corte A



Fachada Rua Massimo D'Azeglio