

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM RJ e
AMPLIAÇÃO DA BIBLIOTECA DE ESTOCOLMO

FORMA E CONTEXTO

JOSE ALBERTO VENTURA COUTO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA
P O R T O A L E G R E , 2 0 1 8

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

FORMA E CONTEXTO -
O Museu da Imagem e do Som/RJ e a Ampliação da Biblioteca de Estocolmo

JOSÉ ALBERTO VENTURA COUTO

Tese de doutorado apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de doutor em arquitetura

Prof. Arq. EDSON DA CUNHA MAHFUZ, PhD

Orientador

Porto Alegre, julho de 2018

CIP - Catalogação na Publicação

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Edson Mahfuz cujo entusiasmo e dedicação à arquitetura me contagiam e me traz esperanças da permanência de sua relevância para a humanidade;

A meus companheiros, professores da UFMS, o apoio ao desafio do doutorado;

À Cláudia, Luiza e Caio, pelo equilíbrio e referência moral diante das incertezas da vida;

"Navegar é preciso, viver não é preciso."

Navegar é preciso?

Sim! Navegar é uma viagem exata. Fazia-se com bússolas e astrolábios.

Hoje, faz-se com satélites, GPS' e www's.

Viver não é preciso?

Não! É uma viagem feita de opções, medos, forças, inseguranças,
persistências, constâncias e transições ...

Mais de 2000 mil anos depois, interrogamo-nos:

Viver não é preciso?

Não, quando navegar é sonhar, ousar, planejar, arriscar, empreender, realizar...

Porque aí, navegar é viver!

(Página de boas-vindas da Universidade de Coimbra. Disponível em: <http://www.uc.pt/navegar>. Acesso em: 4 out. 17)

A arquitetura é precisa, vivê-la é impreciso!

RESUMO

A identidade formal pode ser apontada como a alma da arquitetura. Em diversas obras recentes a arquitetura tem sido concebida como uma forma que se define, entre outras razões, pela relação com o contexto. Uma relação que busca diferenciação, por contraste ou por neutralidade, um procedimento básico na arquitetura. Por outro lado, pode haver diferenciação sem relação com o contexto. Pode contrastar sem estabelecer qualquer relação cujo sentido deixa de se referir ao objeto e seu contexto, mas a outro ente de razão a ser representado na materialidade do objeto. Reconhecendo a dualidade que há na natureza das relações formais, particularmente a que se refere à articulação entre aspectos convencionais e contingentes na obtenção de uma síntese formal, explora-se essa dualidade para a compreensão da relação entre forma e contexto, tendo como critério legitimador o conceito de consistência formal. Para se aprimorar essa abordagem foi preciso compreender melhor a dualidade do conceito de forma, sua origem e seu desenvolvimento que culmina com a modernidade. Para verificação empírica, a abordagem foi aplicada aos projetos apresentados em dois concursos internacionais de projeto: o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e a Ampliação da Biblioteca de Estocolmo, nos quais os distintos contextos eram especialmente significativos. Foi possível identificar e distinguir projetos nos quais a forma, independentemente de sua excepcionalidade, pôde ser relacionada aos elementos intrínsecos dos projetos, assim como projetos em que a forma não se relacionava aos aspectos da constituição do objeto. Pôde-se confirmar a relação entre forma e contexto como dualidade entre aspectos convencionais e contingentes, os quais puderam ser legitimados pelo critério da consistência formal. Um aspecto básico para a identidade visual da arquitetura, em última instância.

ABSTRACT

Formal identity can be regarded as the soul of architecture. In several recent works the architecture has been conceived as a form that is defined, among other reasons, by the relation with the context. A relationship that seeks differentiation, by contrast or by neutrality, a basic procedure in architecture. On the other hand, there can be differentiation unrelated to context. It can contrast without establishing any relation, whose meaning ceases to refer to the object and its context, but to another being of reason to be represented in the materiality of the object. Recognizing the duality in the nature of formal relations, particularly the one that refers to the articulation between conventional and contingent aspects in obtaining a formal synthesis, this duality is explored in order to understand the relation between form and context, having the legitimating criterion concept of formal consistency. In order to improve this approach, it was necessary to better understand the duality of the concept of form, its origin and its development, culminating with modernity. For empirical verification, the approach was applied to the projects presented in two international design contests: the Rio de Janeiro Image and Sound Museum and the Stockholm Library Enlargement, in which the different contexts were especially significant. It was possible to identify and distinguish projects in which form, regardless of its exceptionality, could be related to the intrinsic elements of the projects, as well as projects in which the form was not related to the aspects of the constitution of the object. It was possible to confirm the relation between form and context as a duality between conventional and contingent aspects, which could be legitimized by the criterion of formal consistency. A basic aspect for the visual identity of the architecture, ultimately.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 _ DUALIDADE DO CONCEITO DE FORMA	16
Dualidade ideia - aparência	17
Dualidade modelo - tipo	27
Dualidade forma - função	30
Dualidade caráter - composição	35
Dualidade representação - reconhecimento	37
Falsas dualidades	39
Aparência e estrutura formal	41
Visualidade e imaginação	51
Contradição - universalidade - arbitrariedade	56
Coerência - pertinência e visualidade	61
2 _ DUALIDADE FORMA - CONTEXTO	64
Dualidade convenção - excepcionalidade	65
Dualidade estrutura - contingência	78
Visualidade e aparência abstrata	85
Forma e contexto	97
3 _ FORMA E CONTEXTO - AS OBRAS DOS CONCURSOS	102
3.1 _ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM – MIS/RJ (2009)	104
Estrutura do programa	106
Critérios e diretrizes	107
Contexto	110
A área	122
Relação contexto e forma - referências da arquitetura moderna brasileira	125
Considerações sobre contexto e forma para o MIS-RJ	129

ESCRITÓRIO DILLER SCOFIDIO + RENFRO	
Referências	134
Proposta Diller Scofidio e Renfro	137
ESCRITÓRIO BRASIL ARQUITETURA	
Referências	151
Proposta Brasil Arquitetura	156
ESCRITÓRIO BERNARDES e JACOBSEN	
Referências	170
Proposta Bernardes e Jacobsen	176
TACOA	
Referências	191
Proposta TACOA	196
Daniel Liebskind, Shiguero Ban e Isay Weinfeld	207
Considerações sobre o MIS-RJ	217
3.2 _ AMPLIAÇÃO DA BIBLIOTECA PÚBLICA DE ESTOCOLMO (2007)	219
A biblioteca de Gunnar Asplund	220
O concurso	230
Primeira Etapa da Competição Arquitetônica	234
Premissas desenvolvidas para o projeto	235
DELPHINIUM	
Referências	241
Proposta DELPHINIUM	243
CUT	
Referências	256
Proposta CUT	260
DIKTHÖRNAN	
Referências	275
Proposta DIKTHÖRNAN	279

THE BOOK HILL	
Referências	291
Proposta BOOK HILL	296
Considerações sobrea Ampliação da Biblioteca de Estocolmo	312
4 _ CONSIDERAÇÕES FINAIS	315
5 _ LISTA DE FIGURAS	321
6 _ REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	347

INTRODUÇÃO

Notei arquitetos escrevendo livros nos quais se concentravam em relatar suas leituras em linguística, teoria da informação, estruturalismo, psicologia experimental e marxismo. Às vezes, essas excursões pareciam evadir a discussão da própria arquitetura. Sem dúvida, qualquer uma dessas abordagens teóricas pode lançar luz sobre certos aspectos do nosso interesse, mas, a menos que essa luz ilumine visivelmente os produtos reais da arquitetura, isto é, a aparência, efeito e uso de edifícios, a conversa acadêmica obscurece mais do que revela.¹

Parte significativa da arquitetura contemporânea tem conseguido um feito paradoxal - chamar a atenção do meio acadêmico e das mídias em geral, ao exibirem formas construídas de grande impacto visual como aplicação de uma ideia de contraste em relação aos contextos em que se inserem. Ao mesmo tempo, uma série de aspectos relativos à forma em sua condição de estrutura abstrata são relativizados para atender a à essa priorização do contraste. Ainda que a diferenciação possa ser apontada como inerente à arquitetura, só se legitima sob o critério da consistência formal e do sentido que o objeto arquitetônico adquire como um todo. Em última instância, a diferenciação é qualificada para se obter identidade formal.

A valorização de formas como recurso para obtenção de diferenciação, muitas vezes, é vista como expressão "artística", o inusitado e surpreendente, atendendo à uma suposta necessidade de inovação. O "estranhamento", que deveria ser produtivo, adquire o atributo de "perturbador", que causa perplexidade. O foco voltado para a "singularização", para o novo diferencial, como fim em si, e não para o que é autêntico e legítimo. Esses valores se distanciam da compreensão visual da obra para enfatizar a

¹ ARNHEIM, Rudolf. **The dynamics of architectural form**: based on the 1975 Mary Duke Biddle lectures at the Cooper Union. Univ of California Press, 1977. p. 2 (tradução nossa)

experiência sensorial. Tal atitude tem como consequência não representar a estrutura formal específica do objeto, mas uma ideia de representação externa à arquitetura, como se seus elementos e relações que lhe são inerentes, não fossem suficientes. São interpretações que buscam atribuir maior expressividade às obras, mas subordinando a ideia de forma como estrutura de relações a um ente externo.

O ambiente acadêmico e editorial, responsáveis pela difusão e formulação das ideias na arquitetura, procurando contribuir para sua qualificação, tem repercutido e, indiretamente, estimulado essa abordagem diferencial sem maiores considerações com o objeto em suas especificidades intrínsecas, o que coincide com políticas de divulgação que buscam, também, essa diferenciação sem critérios. Em geral, são instituições culturais, mas também políticas que visam causar impacto com uma imagem diferencial, sendo que a arquitetura passou a ser um dos instrumentos preferidos para tal diferenciação. A capacidade de a arquitetura impressionar e de se fixar no imaginário coletivo tornou-se uma estratégia de marketing: figurar como ícone na paisagem urbana. Nota-se o resultado em obras focadas no efeito espetacular, vistosas e impactantes, em vários lugares do mundo, especialmente a partir dos anos de 1990.

A ênfase no efeito visual apresenta sinais de minimização das necessárias relações internas entre os diversos elementos e partes que compõem a arquitetura, tanto em sua estruturação abstrata como no visual. Como consequência, as arquiteturas concebidas com esse enfoque apresentam sinais de falta de coerência ou de abandono da ideia de estrutura de relações internas e externas, sentido que em última análise é decisivo para a identidade da obra. Ao minimizar a importância das relações do todo do objeto arquitetônico, tais obras se afastam de aspectos intrínsecos e essenciais à arquitetura, aproximando-a da concepção centrada no efeito visual a qual, necessariamente, torna-se incoerente e inconsistente.

Interessante notar que esse fenômeno de singularização seletiva (prioridade para a imagem) costuma ser justificado, particularmente, pela relação com o contexto. De maneira parcial e seletiva, a estratégia de obter singularidade faz com que as obras subordinem as outras relações internas ao objeto arquitetônico e mudem a própria ideia de objeto como síntese equilibrada.

Partindo do princípio de que a relação entre forma e contexto trata de aspectos externos ao objeto, mas integra o conjunto das relações que lhe são inerentes, para que obtenha consistência formal e identidade, tal relação deve se estabelecer em equilíbrio com as relações internas ao objeto. A síntese no objeto segue uma lógica na qual os diversos elementos mantêm certa autonomia e se relacionam por equivalência. A ênfase em um ou outro aspecto não deveria implicar na simplificação dos outros, mas articulá-los.

Em uma parcela influente da arquitetura contemporânea, que adota como estratégia compositiva o “estranhamento” como impacto visual, elaboram-se respostas arquitetônicas focadas em uma representação simbólica. Entretanto, indícios de distorções formais são abundantes. Não se evidenciam exatamente pelas imagens diferenciais que procuram estabelecer, as quais, eventualmente, podem ser legítimas e consistentes, mas pela subordinação das relações de suas partes e elementos à uma diretriz expressiva.

Pode-se reconhecer como próprio à arquitetura estabelecer imagens diferenciais quando isso faz sentido no todo interno e externo do objeto arquitetônico. A ideia de uma arquitetura diferencial pode ter sentidos diversos como, por exemplo, atribuir valor distintivo a um programa significativo para determinada sociedade, introduzir um objeto diferencial em meio monótono, homogêneo ou banal que requalifique espacial e visualmente esse contexto, estabelecer distinção que represente o novo e o existente, entre tantas outras razões pertinentes à arquitetura. Caberia, ainda, refletir sobre a própria ideia de distinção, de suas estratégias pelo silêncio ou, no outro extremo, pelo contraste, como formas de realizar tal distinção.

O fenômeno da “diferenciação” por meio de imagens impactantes tem sido tratado como uma necessidade na referida contemporaneidade. Suas razões, em geral, têm sido apoiadas por interpretações de natureza extra-arquitetônica, especialmente no âmbito da relação entre forma e contexto. A questão fundamental que pode ser apontada é se a imagem adotada para um objeto arquitetônico estaria consubstanciada por critérios formais, ou, no extremo, se seria possível uma arquitetura não formal. Entretanto, uma diferenciação legítima não pode prescindir ou negar a estrutura formal, sempre complexa, feita de elementos e relações com relativa autonomia. Em sentido oposto, o que leva à diferenciação ou neutralidade deve ser

resultado de uma síntese formal específica das questões que lhe são inerentes (formais, programáticas, construtivas e contextuais).

Assim, o problema da diferenciação não estaria exatamente no efeito visual que eventualmente se estabelece e que suscita tanta controvérsia, mas seria pertinente ao objeto entendido como um todo. A lógica e a coerência manifestadas visualmente e espacialmente, determinariam a consistência formal e o sentido histórico da arquitetura.

Uma importante referência para a pesquisa coincide com a afirmação de que a forma é a manifestação sensitiva da configuração interna de um objeto a qual inicia-se pela visualização do objeto, mas só se completa com a visão do objeto como um todo. Embora possa ser visto como um axioma, esse fundamento aparece relativizado em arquiteturas que priorizam o efeito visual. Por outro lado, se evidencia o sentido de uma análise calcada na forma como resposta à perplexidade que essas arquiteturas geram. A possibilidade de entendimento visual abstrato pode ser critério legitimador em oposição à obscuridade dessas abordagens que, no entanto, têm tido grande repercussão pela contundência de suas imagens. Tendo por referência o conceito amplo de forma, fica claro que o foco na imagem se mostra insuficiente para a compreensão e fruição da arquitetura.

Pode-se considerar priorização da aparência em detrimento da estrutura formal, independentemente de abstrata ou figurativa quando se verifica subordinação dos diversos subsistemas que compõem a arquitetura à diretriz da aparência, o que conduz à obscuridade do objeto. A clareza tem a ver com a concepção. Quando apoiada no sujeito que concebe e naquele que a reconstrói, adiciona e intensifica o sentido de forma e contribui para a consistência do objeto arquitetônico, viabiliza a experiência estética do sujeito e permite seu compartilhamento como conhecimento visual universal. Essa postura, por si só, questiona algumas abordagens em evidência. A arquitetura apoiada na experiência do sujeito valoriza a sensibilidade, no sentido da interpretação do objeto e de seu próprio sentido histórico. Dessa maneira, promove o aspecto humano que constrói o lugar, se oferece à reflexão e à experiência estética e representa, de maneira integral, uma forma de efetivamente construir, habitar e pensar,

no sentido existencial formulado por Heidegger². Já a obscuridade realça a perplexidade e não o entendimento.

O critério que se mostrou adequado para esclarecer sobre a relação entre forma e contexto foi o de consistência formal o qual se apoia no conceito de forma que, por sua vez, se constitui por dualidades. Estas se referem às complexas relações internas e externas ao objeto arquitetônico que resultam em uma síntese. Portanto, pode-se falar dessa síntese como dialética da forma e, dentre seus diversos aspectos, destaca-se a relação entre forma e contexto, e nesta, a relação entre convenção e contingência. Analisar a arquitetura pela natureza do aspecto formal pode ser a maneira mais adequada de entender sua relação com o contexto.

Para aprofundar os aspectos mencionados que introduzem a discussão da relação entre forma e contexto na arquitetura contemporânea, tornou-se necessário escolher um objeto empírico significativo da questão. Assim, foram escolhidos dois concursos de projeto arquitetônico que se referiam a contextos muito distintos e atraíram a atenção tanto do meio profissional como do meio acadêmico pela importância local e mundial de ambos: o Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro (2009), e a Ampliação da Biblioteca Pública de Estocolmo (2007). Os projetos que se destacaram, conforme as escolhas dos respectivos júris, mostraram-se oportunos para a pesquisa por apresentarem diversas semelhanças, especialmente no que diz respeito às condições envolvidas - programas especiais na área cultural, de importância simbólica global, em contextos significativos que evocam aspectos universais e específicos relacionados de diversas maneiras, e o desafio de produzir arquiteturas que representassem uma síntese dessas condições especiais e complexas.

Esses concursos também foram escolhidos por apresentarem diferenças substanciais quanto à abordagem dos projetos. No MIS-RJ, seria necessário instaurar uma arquitetura diferenciada que contrastasse o plano de fundo relativamente homogêneo da orla de Copacabana. Na Biblioteca de Estocolmo, reverência à arquitetura e ao conjunto existente, historicamente significativo. Em ambos os casos, as propostas apresentaram nítidas relações formais com o contexto, estabelecendo distintos modos de contraste, mas também atitudes de neutralidade e até mesmo

² HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: MARANDOLA Jr, Eduardo. **Ensaio e conferências**. (trad. Emmanuel C. Leão; Gilvan Fogel; Marcia S. C. Schuback) Petrópolis: Vozes, 2001a. p. 125-141

tentativas de invisibilidade. Em todos os casos, a inevitável e notável presença de objetos novos devido às grandes dimensões que os programas requeriam perante seus respectivos contextos.

O primeiro capítulo é dedicado à elaboração teórica sobre as dualidades do conceito de forma e sobre as relações entre forma e contexto, especialmente as dualidades entre aspectos convencionais e singulares na concepção formal. Tal elaboração inclui exemplos que ilustram as referidas relações e, também, pontua reflexões sobre o estado atual da questão.

Em seguida, no segundo capítulo, procura-se uma aproximação maior com a abordagem proposta, procurando-se caracterizar a dualidade entre forma e contexto e elucidar questões sobre essa relação na arquitetura contemporânea qual tem sido apresentada como a razão de muitas proposições arquitetônicas.

No terceiro capítulo, o trabalho é dedicado à análise das propostas de dois concursos internacionais de projeto: o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e a Ampliação da Biblioteca de Estocolmo. Inicia-se pelos contextos formais pré-existentes nos dois concursos seguidos das análises dos principais projetos classificados. Inclui um breve histórico das condições do lugar de cada concurso, sua importância simbólica nos respectivos contextos culturais e o significado da inserção do novo edifício considerando os lugares muito especiais. As motivações, a natureza pública das atividades, as diretrizes focadas nas relações com o contexto existente, a dualidade entre programa e aspirações simbólicas e as relações com os aspectos figurativos e abstratos do lugar e, ainda, a estrutura do programa e do lugar. Em cada projeto, procura-se identificar as referências arquitetônicas de cada autoria que ajudem a explicar os projetos; em seguida, passa-se à análise dos projetos, iniciando-se pela discussão da ideia estruturadora e a relacionando com as soluções adotadas. Ao final, reflexões e considerações sobre a relação entre forma e contexto como dualidade entre aspectos universais e específicos da forma, aspecto central da tese.

O último capítulo é dedicado à reflexão sobre a abordagem adotada e seu rebatimento nas análises dos projetos. Dois elementos principais se confirmaram: a pertinência da análise baseada na forma e a dualidade entre forma e contexto como dualidade entre o universal e o contingente.

A hipótese é de que a dualidade essencial contida no conceito de forma entre aparência e ideia, por analogia se desdobra em outras dualidades referentes às partes e elementos que formam o objeto arquitetônico; dentre as quais a dualidade entre aspectos convencionais e contingentes contribui para a compreensão e definição da relação entre forma específica e contexto.

O objetivo é compreender como a dualidade da relação entre aspectos convencionais (objetivos, universais) e aspectos singulares (contingente, específicos, especiais) se consolida na síntese formal tendo como critério legitimador o conceito de consistência formal. Outros objetivos foram identificar e analisar como as sínteses formais específicas de cada projeto puderam ser associadas à dualidade entre o convencional e o contingente, e avaliar os resultados principais do estudo frente à hipótese subjacente aos objetivos da tese.

A pesquisa vem a se somar a uma série de esforços teóricos que lançam luz sobre critérios que elucidem o sentido diferencial da arquitetura em relação aos contextos em que se inserem. Trabalhos pioneiros como os de Kenneth Frampton e, depois, de Christopher Alexander, Christian Norberg - Schulz e Alan Colquhoun formularam reflexões importantes sobre a relação da arquitetura com o contexto. Sobre a mesma temática, mas em outra direção, reflexões de autores como Helio Piñón e Cristina Gastón Guirao, sustentam que essa relação, assim como na ideia de forma, deve ser vista, também, pela maneira como a forma se estrutura em relação às estruturas formais pré-existentes e as do próprio contexto.

Na relação com o contexto, espera-se que essa abordagem possa lançar luz sobre a consistência formal dos objetos arquitetônicos e sobre o sentido desses objetos no contexto. Sendo assim, pode contribuir para a reflexão sobre os procedimentos de projeto, com repercussões para o campo cultural, para o ensino e para a prática da arquitetura.

A metodologia utilizada para compreender a relação entre forma e contexto nos projetos estudados, consiste em aprofundar sua natureza dialética, entre aparência e ideia, derivando-a em outras dualidades, especialmente entre os aspectos convencionais e os contingentes tendo como critério de legitimação o conceito de consistência formal, aplicado às propostas projetuais apresentadas.

A dualidade se mostra instrumental para a análise e produtiva para a verificação da consistência formal das propostas arquitetônicas, uma condição legitimadora para a relação entre forma e contexto.

Alguns aspectos examinados: - estrutura formal do contexto: princípios e lógicas de organização, relações inteligíveis entre elementos e espaços, espacialidades; - aspectos contingentes do contexto: configurações, elementos visuais, especificidades geométricas e topológicas, elementos evocativos e simbólicos; - síntese formal como dualidade entre questões convencionais, do entendimento visual e espacial, e questões contingentes, referentes às condições materiais - integrantes de um contexto formal abstrato e visual.

Uma vez caracterizada a base conceitual, torna-se possível elaborar critérios para a análise dos projetos dos dois concursos, o que fundamenta as conclusões do trabalho.

1 _ DUALIDADE DO CONCEITO DE FORMA

A "unidade da dualidade" é talvez o argumento básico do pensamento de Mondrian: "Na natureza, pode-se observar - assinala, nas primeiras páginas de Nova Imagem - que todas as relações são dominadas por uma relação original: a dos extremos opostos. "A necessidade de abstração na arte se baseia na necessidade de manifestar a dualidade: tudo o que existe é só pelo seu contrário³.

O estudo de aspectos relacionados à natureza do conceito de forma arquitetônica envolve reconhecer suas dualidades, inerentes à constituição do objeto arquitetônico. Nas dualidades da forma, podem-se encontrar explicações sobre vários aspectos que atestam sua pertinência e justificam a maneira como são relacionadas ao contexto. Por outro lado, evidenciam-se procedimentos que têm como ênfase submeter a estruturação do objeto à uma definição figurativa, ou seja, quando há priorização para a aparência na definição de um objeto arquitetônico.

Ainda que se possa admitir que estabelecer imagens seja uma prática legítima da arquitetura, abordagens com ênfase figurativa e que subordinam as outras relações inerentes à arquitetura, em geral, trazem dificuldades para a consistência formal, especialmente quando se considera a apreciação do objeto como um todo. Essa apreciação requer a compreensão das relações entre os elementos constituintes da arquitetura - um fundamento da ideia de forma.

A imagem como referência estruturadora para a arquitetura remete ao conhecido procedimento figurativo, entretanto de uma maneira contemporânea na qual há uma região nebulosa em que a imagem se torna uma representação abstrata estranha à constituição própria à arquitetura, uma representação baseada em uma figura abstrata, o que parece ser, na realidade, aquele mesmo procedimento figurativo, agora com figuras abstratas. Deve-se fazer a ressalva de que a arquitetura que pode ser

³ MONDRIAN, 1993 apud PIÑÓN, 2008. P. 95 (tradução nossa)

considerada consistente pode ser resultante do procedimento figurativo, mas será consistente na medida em que sua estrutura formal puder ser vista como coerente e equilibrada com sua imagem.

A dualidade pode ser vista como inerentes à forma. Geralmente se refere à polaridade entre estruturação formal e visualidade a qual pode ser desdobrada, por analogia, em diversos aspectos próprios a arquitetura como a dualidade entre aspectos convencionais e aspectos contingentes; esta indica ser a que melhor explica a relação entre forma e contexto.

O conteúdo a seguir é desenvolvido de modo a destacar as principais mudanças no conceito de forma, desde fundamentos da forma arquitetônica clássica até a forma na arquitetura moderna e contemporânea.

Dualidade ideia – aparência

O sentido que queremos dar à palavra forma se aproxima mais à que recebe na Metafísica, onde a forma se opõe à matéria, sendo a matéria aquilo com o qual se fazem as coisas e a forma aquilo que determina a matéria para que as coisas sejam o que são. A este respeito é útil a distinção entre forma e figura, já que permite expressar o fato de que um objeto, além de possuir uma figura patente e visível, possui também uma figura latente e invisível, discernível só intelectualmente, a que chamamos forma⁴.

Um dos aspectos instigantes do sentido de forma talvez seja sua dupla natureza, abstração e aparência. Na arquitetura, refere-se a uma complexidade que lhe é inerente; reúne convenções e contingências. Em sua síntese final como objeto, proporciona uma experiência de natureza visual em sentido amplo, de compreensão por meio da visão. Outras dualidades aparecem na história da arquitetura revelando variações na abordagem da construção do objeto relacionáveis à coerência dos seus elementos constituintes. Paralelamente, há também o notável curso histórico de

⁴ MARTÍ ARÍS, Carlos. *Las variaciones de la identidad*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993. P. 86 (tradução nossa)

progressiva incorporação da abstração o que pode ser visto como construção histórica da noção de forma que tende a equilibrar os dois aspectos.

Simplificando, inicia com o prazer contemplativo de uma idealização da beleza e evolui para o prazer da compreensão visual de sua estrutura formativa. Também se pode dizer que no decurso histórico se inicia com uma noção de forma ligada à aparência (aspecto figurativo) que tende a subordinar a composição do objeto e evolui para a composição baseada em relações equilibradas entre os elementos constituintes do objeto, abstratos, pensados simultaneamente como estrutura abstrata e realidade visual, o que envolve princípios, conceitos, partes e elementos, reunidos em uma materialização focada na possibilidade de reconhecimento visual, imaginado por quem concebe e reconstruído por quem aprecia. Inclui-se nessa visão a arquitetura clássica a partir do Renascimento até o neoclassicismo do século XIX. Apesar da autonomia e prioridade para a aparência, a estrutura formal interagia de maneira equilibrada com tal aparência definida *a priori*.

As primeiras formulações sobre o conceito de forma remetem aos filósofos da Grécia Antiga, desde então como dupla essência: como idealização e como aparência. A noção filosófica sobre forma, na realidade, mostrou um alcance conceitual atemporal e de muitas maneiras vigente na atualidade. Nesta passagem, o professor de filosofia Francisco Queiroz esclarece sobre a distinção entre forma como estrutura específica e forma singular, assim como da correlação entre as duas noções para o conceito de forma na filosofia de Aristóteles:

A forma individualizada, última, da coisa, é diferente da essência ou forma específica (*eidos*) que está na sua gênese. A essência (*eidos*) precede a forma singular (*morphé*) porque esta resulta da impressão daquela na matéria-prima.⁵

Pode-se inferir que no âmbito filosófico a ideia de forma como estrutura abstrata já era imaginada como maneira de conformação da matéria. Ao longo do desenvolvimento da mimese como procedimento de criação, viu-se o deslocamento

⁵ QUEIROZ, Francisco Limpo de Faria. **Equívocos no «Dicionário de Filósofos» sobre a doutrina de Aristóteles.** *Net*, 20 de junho, 2010. Disponível em: <http://filosofar.blogs.sapo.pt/tag/morph%C3%A9>. Acesso em: 05/12/2017

progressivo da figuração clássica para uma conciliação dessa figuração com as estruturas espaciais necessárias aos programas cada vez mais complexos. Entretanto, manteve-se a definição do objeto arquitetônico subordinado à composição da fachada, ou seja, pela definição de sua aparência segundo os elementos e controle de uma concepção clássica de beleza.

Esse sistema formal funcionou em grande parte, também, devido a seus aspectos estruturantes - sua capacidade de universalização de princípios e métodos servindo às mais variadas configurações e exigências advindas das mudanças dos programas para novas atividades, progressivamente urbanas cujos exemplares se iniciam na Roma Antiga. As soluções espaciais se associaram à técnica construtiva em pedras travejadas e às formas de organização social nos espaços, unindo utilidade, técnica construtiva e simbolismo, que se tornaram soluções de referência para situações construtivas análogas. A presença de *eidos* era efetiva, mas submetida às prioridades da *morphé*.

Desde os primórdios do pensamento sobre a forma, verificam-se duas tendências distintas quanto à abordagem do seu conceito. A visão platônica prepondera ao longo da arquitetura clássica - a relação entre ideia e aparência (relacionáveis a abstração e matéria) privilegia a idealização, e é aplicada à lógica da geometria proporcional e racional, replicada a toda a arquitetura do período clássico. Tal idealização é limitada pelas possibilidades da matéria, portanto, sempre uma idealização inatingível como representação na matéria. Tal idealização representaria o aspecto atemporal e a essência, o universal. Já a matéria seria a limitação, a contingência, da realidade que permite apenas parcialmente a realização daquele ideal. A preponderância da visão idealista se manifesta na arquitetura clássica através do ideal estético contido nos traçados reguladores das ordens, subordinando e moldando a materialidade da maneira mais adequada possível em termos construtivos - as técnicas de cantaria e de arquivada com mármore e calcário.

Percebe-se a ênfase apriorística contida na concepção platônica - a idealização molda a matéria. A forma como sistemática voltada para a definição idealizada era a prioridade. Os outros elementos eram definidos a partir da determinação inicial contida na composição idealizada conforme a variação que o próprio sistema estético permitia.

Produzia-se um esboço ou *esquisse* que fixava as linhas gerais do projeto, ou seja, estabelecia-se uma ou outra disposição geral de volumes, um partido que serviria de orientação no desenvolvimento do projeto.

Ao mesmo tempo, o procedimento abrangia soluções gerais que permitiam solucionar as variadas necessidades espaciais – um repertório de estruturas formais universais contidas na ideia de tipo arquitetônico. Assim, o procedimento da imitação foi capaz de reproduzir universalmente o padrão estético e de sistematizar soluções gerais. Mas observando-se a preponderância da ideia de forma sobre os aspectos contingentes.

Já a noção de forma desenvolvida por Aristóteles, embora também parta da dualidade entre ideia e aparência, não hierarquiza a relação entre as duas abordagens da forma. Considera, ao mesmo tempo, que se trata de conceitos contrários, mas correlacionados, e também relativos: o que em um contexto é considerado forma, em outro pode ser visto como matéria e vice-versa. Por exemplo, a madeira é matéria, para a tora, como forma; a tora é matéria, para a casa, como forma e a casa é parte da matéria, para a cidade, como forma. É o contexto, com seus interesses e condições, que determinaria o *locus* da forma⁶. A noção aristotélica de forma pressupõe uma reciprocidade, e não submissão, entre forma e matéria: não podem ser separadas, são mutuamente dependentes; qualquer descrição do objeto não pode se limitar à forma ou à matéria, mas deve incluir ambas⁷. Sinaliza para a legitimação da inclusão de todos os aspectos inerentes à arquitetura de maneira recíproca, procedimento que permite maior flexibilidade à concepção e induz à autenticidade do objeto.

As noções de forma de Aristóteles permitem chegar à noção de que, tanto a ideia como a aparência, podem interagir em uma dualidade equilibrada, genérica e inclusiva, em que a ideia representa simultaneamente o universal e a materialidade. A forma como equilíbrio entre aspectos universais e específicos – de maneira análoga à forma como ideia e aparência.

⁶ Aristóteles apud Mahfuz. MAHFUZ, Edson da Cunha. **Ensaio sobre a razão compositiva**: uma investigação sobre a natureza das relações entre as partes e o todo na composição arquitetônica. Viçosa/ Belo Horizonte. UFV, Imprensa Universitária/ AP Cultural. 1995. p. 27

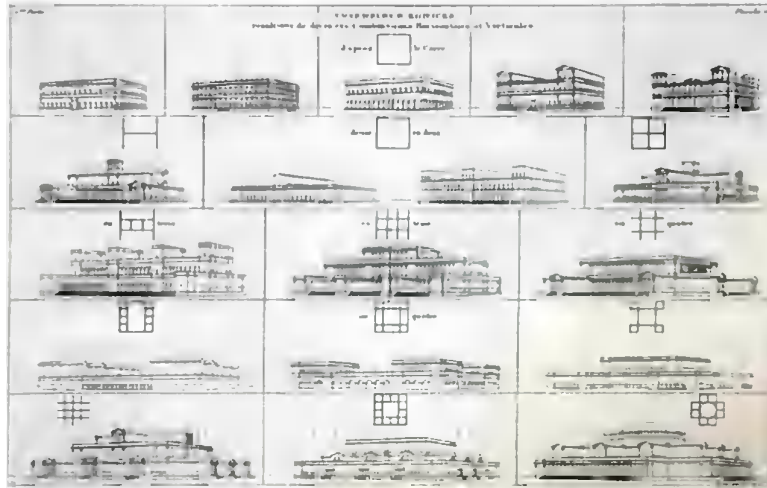
⁷ MAHFUZ, Edson da Cunha. **Ensaio sobre a razão compositiva**: uma investigação sobre a natureza das relações entre as partes e o todo na composição arquitetônica. Viçosa/ Belo Horizonte. UFV, Imprensa Universitária/ AP Cultural. 1995. p. 26

[...] Aristóteles devolveria aos sentidos uma dignidade que Platão tinha tirado deles. A "Coexistência estática" das ideias transcendentais e da aparência sensível da doutrina de Platão era, afinal, uma relação entre protótipo e imagem, mesmo a imagem sendo considerada imperfeita. Até certo ponto, essa relação foi substituída pela conexão genérica que Aristóteles postulou entre universal e particular, conexão que não negou a função de imagem da aparência sensorial, mas a fez menos exclusiva. [...] para Aristóteles a generalidade em relação ao particular era um feito objetivamente determinado. **As qualidades que um objeto compartilhava com outros de sua espécie não era uma semelhança accidental, mas a essência mesma do objeto**⁸.

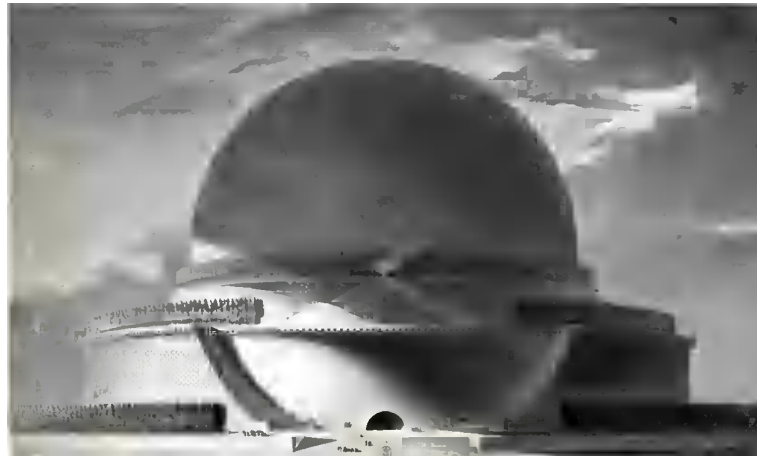
O equilíbrio formulado por Aristóteles entre os dois elementos essenciais da forma - ideia e aparência - em relação à abordagem de Platão, abriu um leque de possibilidades que só viria a ser plenamente desenvolvido a partir do Iluminismo, no século XVIII, por Kant, ao introduzir a noção de juízo estético baseado na relação do objeto com a subjetividade do sujeito, e, posteriormente, já no século XX, com ideias que passariam a permitir a concepção moderna da forma com ênfase na abstração a qual enfatiza as relações e busca o equilíbrio entre os elementos e partes da arquitetura. Basicamente, essa concepção contribuiu de maneira decisiva para concretizar o aspecto relacional da noção de forma.

Naturalmente, a própria aplicação do conceito de forma baseado na mimese levou a avanços na direção da abstração. A *Beaux-Arts* representou o momento culminante desse processo, por exemplo, com a ênfase funcionalista de Durand (Fig. 1.2), o tipo com Quatremère De Quincy e a composição purista de Étienne-Louis Boullée e Ledoux (Fig. 1.3). A ideia de partido cada vez mais separava os elementos de composição e se aproximava de uma autonomia relacional entre tais partes e elementos.

⁸ ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Paidós, 1985. p. 10-11 (grifo e tradução nossa)



1.2 _ J. L. P. Durand – vários tipos de edifícios desenvolvidos a partir de uma planta quadrada;



1.3 _ Mausoléu para Newton / Etienne-Louis Boullée;

Genericamente, a relação platônica entre ideia e aparência se constituiu como realização de uma representação figurativa que integrava a ideia de perfeição estética relacionada aos elementos construtivos da estrutura portante - as construções em pedra da Antiguidade (Fig. 1.4).



1.4 _ Partenon;

A partir do Renascimento até o início do século XX, a representação, progressivamente, incorpora a abstração; os elementos construtivos estruturais, por exemplo, já não era o objeto da representação, esta se tornava simbólica. Perduraria, ainda, o controle compositivo baseado na mimese e no esquisse como partido, ao mesmo tempo subordinando a relação com os outros elementos e partes do objeto arquitetônico (Fig. 1.5). Tratava-se, assim, de um sistema cuja legitimidade se apoiava no reconhecimento simbólico de seus valores e na ideia de tipo para a realização da estrutura organizacional e espacial de suas arquiteturas.



1.5 _ Altes Museum de Karl Friedrich Schinkel;

É interessante notar que o sistema clássico, com suas limitações em relação às técnicas construtivas e ao padrão estético instituído nas ordens clássicas focado na aparência conseguiu produzir uma variedade de arquiteturas de alta qualidade, mesmo para critérios de forma modernos com sua ênfase nas estruturas relacionais. Um dos motivos dessa permanência e vigência por tanto tempo teria sido a universalidade dos padrões estabelecidos, concretizados tanto na infinidade de aplicações dos traçados reguladores áureos, como nas múltiplas possibilidades de combinação dos tipos, capazes de responder às mais diversas situações e em diversos tempos históricos.

Assim, a dualidade entre abstração e aparência, na arquitetura clássica, apresentava potencial para práticas que transcendessem a dualidade original. Desenvolvimentos ocorreram tanto na teoria como nas práticas, e resultaram em distintos “estilos” no interior da arquitetura clássica.

A partir da modernidade, a complementaridade entre forma e aparência deixa de ser focada exclusivamente na representação estética e passa a ser questionada por uma concepção voltada para o reconhecimento visual da estrutura de relações internas

e externas do objeto. Todos os objetos passam a poder ser vistos a partir de duas realidades distintas: como forma abstrata e como composição construtiva.

Menon Jr, em artigo sobre a noção de belo e forma em Kant, enfatiza a dupla natureza da forma: as formas visíveis (figuras) e as formas conceituais (abstrações). Ao considerar os elementos (ou partes) que constituem a obra, Menon Jr. explicita que forma é a relação entre elementos visíveis e conceituais, ou seja, a própria composição; e o belo seria o fim desse arranjo determinado por razões internas à própria forma; assim, belo e forma ideal se confundiriam. Em última análise, forma seria a representação sensível do belo no sujeito por meio da visualização do objeto em suas relações; uma representação sem conceito.⁹

Somente quando a arquitetura pôde ter seus elementos separáveis e distinguíveis, que um novo campo de possibilidades formais surgiu e a composição se tornou um modo de recompor uma infinidade de elementos relativamente independentes. Nesta passagem, Carlos Martí identifica esses elementos como subsistemas da arquitetura:

Na arquitetura tradicional os diferentes subsistemas que compõem o edifício (estrutura portante, esquema distributivo, organização espacial, mecanismos de acesso, relação com o exterior, etc.) coincidem entre si, se sobrepõem de modo exato e unívoco, estabelecendo nitidamente sua forma tipológica. Na arquitetura moderna todos esses subsistemas podem ser isolados e abstraídos, podem ser pensados de modo autônomo segundo suas estratégias particulares as quais, embora cúmplices, não precisam ser necessariamente coincidentes. Na arquitetura tradicional os diversos subsistemas convergem univocamente na definição do tipo e este, ao ser fixado, determina e constrange, por sua vez a configuração daqueles, subordinando-os à diretriz estabelecida pelo tipo. Na arquitetura moderna, em troca, os subsistemas não se identificam com o tipo nem são predeterminados por ele¹⁰.

⁹ MENON JÚNIOR, Walter Romero. **Forma e formalismos. O conceito de forma na filosofia em Kant e sua ressonância na teoria e crítica da arte.** In: Carvalho, M.; Guimarães B. *Estética e Arte. Coleção XVI Encontro.* São Paulo: ANPOF, 2015. p. 117-123

¹⁰ MARTÍ ARÍS, Carlos. *Las variaciones de la identidad.* Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993. P. 144

Essa noção sobre a forma também evidenciou uma distinção fundamental entre a arquitetura tradicional - clássica ou influenciada pelo classicismo - e a arquitetura moderna que introduz a possibilidade compositiva baseada na separação dos diversos elementos e partes, mas inter-relacionados entre si, e destes com a formação de um todo relativo, nas diversas escalas. Ainda puderam ser abordados em suas especificidades, ou seja, como elementos dotados de autonomia, cuja única vinculação com os outros, no sentido de contribuir para um todo, seriam as relações entre os próprios elementos e partes. Essa abordagem da forma tornou-se decisiva para os procedimentos abstratos da arquitetura moderna. A forma não seria mais a representação estética de uma idealização, mas a representação de uma estrutura relacional.



1.6 _ Crown Hall - Mies van der Rohe

Por exemplo, na arquitetura abstrata de Mies van der Rohe, os elementos e as relações que estabelecem possibilitam uma compreensão de sua essência baseada, simultaneamente, em sua organização abstrata bem como na lógica construtiva (Fig. 1.6). A arquitetura que, antes, focava na representação figurativa aplicada ao invólucro construtivo passa a focar as relações de caráter abstrato, ainda que realizadas por elementos concretos; enfatizando a dualidade entre o figurativo e a abstração.

Carlos Martí Arís define a distinção entre figurativo e abstrato. Esta estaria implícita na dupla acepção que possui a palavra forma no âmbito arquitetônico, conforme se considere o termo forma como transcrição do termo grego *eidos* (estrutura abstrata) ou forma como *Gestalt* (formato, figura, entidade concreta, individual e característica, que existe como algo destacado e que tem uma

configuração como um de seus atributos). Martí substituiu o termo *Morphé* (aparência) por *Gestalt*, que atualiza a noção de forma como aparência e faz distinções entre forma abstrata e figurativa:

A obra abstrata se destaca, separando-se de sua implicação com o mundo, e se dota de suas próprias regras do jogo. Nela, os elementos perdem importância em si mesmos enquanto as relações cobram protagonismo. O objetivo final da obra reside, então, na forma dessas relações, transcendendo o valor específico dos vários elementos¹¹.

[quando abstrata] a forma se identifica com a essencial constituição interna de um objeto, e alude à disposição e ordenação geral de suas partes, de maneira que a forma se identifica com o moderno conceito de estrutura; [quando figurativa] a forma se refere à aparência do objeto, a seu aspecto ou conformação externa, de modo que se converte em sinônimo de figura. A noção de forma como estrutura remete às dimensões inteligíveis do objeto e abre a porta à concepção abstrata. A noção de forma como figura se refere, antes de tudo, às dimensões sensíveis ou perceptíveis do objeto e constitui a base da elaboração figurativa¹².

Assim, a noção moderna de forma enfatiza as ideias estruturantes, mas inclui e depende das características sensíveis, contingentes. Pressupõe a possibilidade de penetração intelectual do objeto por meio de sua visualidade, ou seja, pelas relações visuais entre elementos e partes. Essa compreensão acrescenta uma noção importante e decisiva para a arquitetura que se baseia na percepção e no entendimento visual. Por meio dela se torna possível a interpretação das relações entre as partes constituintes do objeto, ou seja, de sua natureza estrutural. Em outras palavras, como reiterado em diversos textos de Helio Piñón, a modernidade, implícita à abstração, anula a vigência das regras de validade universal que o tipo comportava e estabelece o juízo subjetivo,

¹¹ MARTÍ, Carlos. "Abstracción en arquitectura: una definición". DPA, n. 16, Barcelona: UPC, 2000, p. 6-9. (tradução nossa)

¹² *Ibidem*, p. 8 (tradução nossa)

pessoal, que comporta também a tendência ao universal, ao entendimento, aspecto que permite o reconhecimento e compartilhamento da compreensão da forma.

Em entrevista concedida a Ana Rosa De Oliveira, Helio Piñón descreve de maneira objetiva as diferenças entre o sistema clássico e o moderno. Segundo ele:

O ideal da *mimesis*, regulado por uma sistemática transcendental, é substituído, na modernidade artística, pela construção, exercida pela ação formativa do sujeito. O classicismo começa, por assim dizer, a partir de uma autoridade de caráter universal que garante a legalidade formal dos objetos: o tipo é a entidade de caráter convencional, produto da confluência de condições e expectativas sociais e culturais, que estabiliza a forma. A modernidade, por outro lado, parte da ação criativa de um sujeito que trata de dar sentido e consistência ao produto de sua concepção, exercendo uma capacidade de julgamento orientada para valores supostamente universais. No classicismo, parte-se da universalidade para chegar ao objeto, que é uma mera exemplificação de seus valores; na modernidade, parte-se da ação criativa do sujeito, tentando orientar a prática para uma universalidade virtual que atua como horizonte.¹³

Dualidade modelo - tipo

A dualidade entre modelo e tipo também pode ser vista como derivação da dualidade essencial, entre aparência e abstração, e integra o método de composição da *Beaux Arts*, a imitação. Basicamente, ilustra a sofisticada evolução daquela noção primária. Nesta passagem, Quaroni chama a atenção para as características do tipo e do modelo.

[...] o tipo não representa tanto a imagem de uma coisa que se há de copiar ou imitar perfeitamente, e sim a ideia de um elemento que

¹³ PFIFFER, Helen. **Hélio Piñón: Ideas y Formas**. Barcelona: Edicions UPC, 2007. (tradução do autor)

deve servir de regra ao modelo. [...] O modelo entendido segundo a execução prática da arte é um objeto que se deve repetir tal qual é; pelo contrário, o tipo é um objeto segundo o qual cada um pode conceber obras que não se assemelham nada entre si. Tudo é preciso e está dado no modelo; tudo é mais ou menos vago no tipo. **Esta concepção, levada ao limite pelo idealismo, relega o tipo a puro instrumento abstrato e classificatório, enquanto exaspera os caracteres de singularidade, concretude, perfeição e exemplaridade do modelo.**¹⁴

Pode-se inferir que há uma correspondência entre aparência e modelo, ambos se referem a aspectos concretos do objeto, enquanto que abstração e tipo referem-se a estruturas formais, ou seja, a modos de organização das partes de uma arquitetura, e representa um pensamento esquemático, uma visualização da imaginação. Assim, a noção de forma pode ser abordada como desdobramento e aprofundamento daquelas noções originais e se apresenta como resolução estrutural da complexidade inerente à arquitetura em sua multiplicidade de partes e elementos, correlacionados. Pressupõem relações derivadas daquela original “impressão” da ideia na matéria; ganha uma elaboração abstrata que inclui a ideia de tipo ou, mais genericamente, de estrutura formal, replicável, mas sempre reelaborável mediante a situação concreta e a interpretação do autor-arquiteto com seu conhecimento, experiência e subjetividade.

A partir da correlação entre modelo e tipo, a imitação conheceu desenvolvimentos que representaram, também, certo grau de organização abstrata, esquemática. A ideia de tipo já continha a noção de estrutura formal com distintos graus de elaboração desde Vitruvius até o academicismo da *Beaux Arts*. O tipo arquitetônico como abstração esquemática de soluções exemplares reutilizáveis, como de fato ocorreu ao longo da história, estabeleceu-se como metodologia de soluções de problemas arquitetônicos, enquanto o modelo trouxe em si a ideia de reprodução consolidada pela experiência com base na garantia de conter significados e simbolizar valores da cultura que representava. A ênfase abstrata do tipo permitiu um potencial

¹⁴ QUARONI, Ludovico. *Proyectar un edificio: ocho lecciones de arquitectura*. Xarait, 1980, p. 86 (grifo e tradução do autor)

de composição sem limites enquanto o modelo estabelecia os limites e prioridades do sistema estético clássico.

O tipo expressa a permanência de seus aspectos essenciais e põe em evidência o caráter invariável de certas estruturas formais que atuam como pontos fixos na formação da arquitetura.¹⁵

Em relação a uma teoria da forma e sua relação com a abstração, boa parte do referencial do procedimento abstrato se iniciou com a arquitetura acadêmica da *Beaux Arts*, de procedência clássica. Entre os séculos XVIII e XIX, alguns expoentes dessa escola vinham desenvolvendo um processo reflexivo de crescente abstração e de busca de aspectos essenciais da arquitetura como bem caracterizado na definição de Quatremère de Quincy para o conceito de tipo:

A palavra 'tipo' não representa tanto a imagem de uma coisa que deve ser perfeitamente copiada e imitada, senão a ideia de um elemento que deve servir de regra ao modelo... O modelo, entendido segundo a execução prática da arte, é um objeto que se deve repetir tal qual; pelo contrário, o tipo é um objeto de acordo com o qual cada um pode conceber obras que não se assemelharão em absoluto entre si. Tudo está dado e é preciso no modelo; tudo é mais ou menos vago no tipo. Vemos assim que a imitação do tipo não tem nada que o sentimento e o espírito não possam reconhecer... Para tudo é necessário um antecedente; nada sai do nada.¹⁶

A ideia de estrutura formal, fundamental para o entendimento da arquitetura moderna, se definiu de maneira análoga à da definição de tipo de Quatremère. O tipo guarda relação com as soluções arquitetônicas históricas, reproduzindo o conhecimento das qualidades avalizadas pela experiência, de maneira abstrata, essencialmente distinto da ideia de modelo, que implicava na reprodução fiel da referência. De certa maneira, essas elaborações formaram a base para uma estrutura

¹⁵ MARTÍ ARÍS. *Las Variaciones de La identidad*. 1993, p. 19 (tradução do autor)

¹⁶ QUATREMÈRE DE QUINCY in MARTINEZ, 2000, p. 108.

formal abstrata que viria a se viabilizar com a arquitetura moderna, que transcendesse o tipo no sentido de não se apoiar mais em uma estrutura de referência a ser aplicada sob certas regras *a priori*, mas um procedimento que utilizasse estruturas genéricas que, ao final, obtivesse uma estrutura formal específica e singular resultante de relações cujas regras entre elementos seriam um produto único da articulação entre aspectos universais e específicos.

Essa combinação do genérico com o específico, representados visualmente, fundamenta a identidade da obra, condição na qual a estrutura formal encontra na materialidade uma identidade. Segundo Martí Aris:

O salto epistemológico que acompanha a eclosão da cultura moderna incorpora novas dimensões à noção de tipo que não permitem entendê-lo como um princípio estático a que obedecem univocamente todos os componentes do edifício, a não ser como uma matriz ou uma estrutura aberta na qual se inscrevem coordenadamente as diversas estratégias que configuram a obra.¹⁷

Dualidade forma - função

A transição da priorização para a aparência para a correlação entre aparência e abstração teria se apoiado na ideia da correlação entre ideia e materialidade de Aristóteles, iniciado com a filosofia de Kant em meados do século XVIII, ganhado corpo teórico com alguns autores no âmbito do academicismo dos séculos XVIII e XIX e se estabelecido como novo sistema estético no início do século XX. Nessa transição ganhou relevância a questão da função.

No período final do classicismo, coincidindo com a revolução industrial, entre o século XVIII e início do século XX, em meio à crescente complexidade dos novos programas incorporados à arquitetura e, simultaneamente, ao surgimento de novas tecnologias construtivas, tornou-se necessário a utilização de ideias organizadoras

¹⁷ MARTÍ, Carlos. **Las variaciones de la identidad**. Barcelona: Ediciones del Serbal. 1993, p. 191 (tradução do autor)

relacionadas à lógica funcional, ainda que submetidas ao tipo e ao sistema de controle da aparência e da organização das ordens clássicas. A organização funcional se tornava um instrumento de projeto ainda mais imprescindível; a ideia de composição se ampliava significativamente abrangendo a complexidade funcional e a viabilização de obras monumentais.

Durand, por exemplo, desenvolveu a sistematização da relação entre elementos arquitetônicos e organizações funcionais para utilização nos projetos que combinava sistemas ordenadores com modelos pré-definidos e elementos modulares, a serem combinados, encaixados e regulados por uma ordem genérica e estrutural pré-definida.

A abordagem funcional aparecia atrelada à teoria acadêmica e passava a ser manifestada, por analogia visual, à noção de caráter, a exemplo do que Arnheim se refere ao citar Boullée: “A relação entre função e estética está diretamente interligada. A função da arquitetura é uma parte indispensável da sua condição de visibilidade, e a estética é uma parte da função. Não podem ser separadas”¹⁸.

A mudança conceitual do sistema clássico para o moderno não se referiu a dar expressividade à função e ao abandono da forma, inaugurando o que se convencionou como funcionalismo. Conforme alguns autores, o que se mostra significativo é a explicação que atribui a mudança ao que ocorreu entre a concepção que partia de uma imagem e de uma organização prévia consonante com tal imagem e a concepção como construção de uma estrutura de relações.

O arquiteto, autor e crítico Alan Colquhoun¹⁹, no artigo *Form and Figure*, defende que a essência da referida mudança não é a introdução da dualidade entre forma e função. Argumenta que a dialética fundamental introduzida com a arquitetura moderna se dá entre forma e a tradição figurativa. Segundo Colquhoun, entre as décadas de 1950 e 1960 (de certa forma extensiva à contemporaneidade), surge a noção que considera a mudança da tradição clássica para a arquitetura moderna como a introdução de uma “nova linguagem” relacionada à função. Vislumbrou-se a ideia de que a função deveria atribuir significado e expressão à forma, assim como constituir o

¹⁸ ARNHEIM, Rudolf. *The Intelligence of Vision: An Interview with Rudolf Arnheim*. 2001. Entrevista concedida a Uta Grundmann em 1998 e traduzida para o inglês por Gregory Williams (tradução nossa para o português). Disponível em: <http://cabinetmagazine.org/issues/2/rudolfarnheim.php>

¹⁹ COLQUHOUN, Alan. *Form and Figure*. Ensaio apresentado como *lecture* na *Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne*, Novembro 1977; publicado em *Oppositions* 12. 1978, p. 28-87

aspecto inteligível do discurso arquitetônico, o que, de fato, foi potencializado pela arquitetura moderna. Porém, a relação entre forma e função, ligada ao tema da arquitetura, não seria exatamente uma mudança; a função, desde sempre, tem sido fundamental na definição da arquitetura, ligada à utilidade, à motivação de construir e, esta, sempre jogou um papel em sua constituição visual. Na realidade, o fator transformador da maneira de conceber, que surge como princípio oposto à tradição figurativa, se baseou na introdução do procedimento abstrato, nesse sentido, formal.

A legitimidade da função na definição da forma estaria ligada à estruturação formal e não apenas à expressividade visual. A sutil associação do uso do edifício com sua forma se apresentava como tema das ordens clássicas ligadas ao caráter que a obra deveria comunicar e residia nessa característica sua condição figurativa. Na arquitetura moderna, a função passa a atuar na formação do objeto como fator organizador o qual se manifesta na caracterização do objeto como visualidade abstrata. Sua abordagem das condições do projeto é realizada visando relações consonantes com o pensamento abstrato que imagina situações formais; evidenciam relações entre fatores universais e especificidades que contribuem para seu reconhecimento. A função integra a forma tanto em seus aspectos específicos, de atendimento a requerimentos específicos, como em seus aspectos universais, da utilização de soluções consagradas pela prática. As duas maneiras não determinam, mas estimulam a forma e, assim, participam na definição da identidade da obra.

Desde o auge da arquitetura clássica na Roma Antiga, a arquitetura vem sendo progressivamente relacionada à função. Trata-se de um processo cultural, de reconhecimento dos motivos da arquitetura por meio de códigos de simbolização que sempre incluem e se baseiam na função. Por exemplo, as ordens clássicas indicam o caráter de utilização do edifício classificando-o segundo sua aparência, numa gradação do austero ao luxuoso. Com a modernidade, introduziram-se mudanças no modo de conciliar a complexidade dos programas com a forma, favorecido pelas novas técnicas construtivas no âmbito da revolução industrial e avanços tecnológicos. A separação e independência dos elementos construtivos os potencializaram como elementos arquitetônicos e ampliaram as possibilidades formais para a arquitetura. Nesse contexto, outra maneira de entender a forma se viabilizou e coincide com o conceito

de forma de Aristóteles, já mencionado, que introduz a ideia de equilíbrio e reciprocidade entre abstração (ideia) e matéria.

O aspecto organizador, próprio à noção de forma como abstração, progressivamente se tornou indispensável em função da crescente complexidade funcional que o desenvolvimento dos programas em uma sociedade cada vez mais complexa trouxe, assim como propiciou uma representação relacionada à própria natureza do objeto como sistema de relações e não a algum motivo externo a ele.

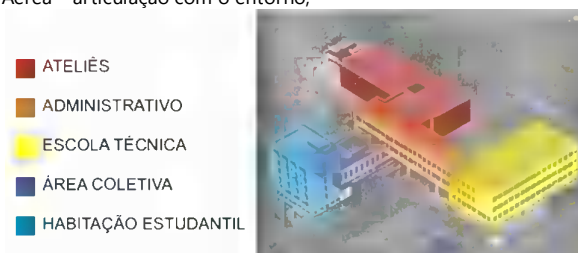
O potencial da função como aspecto definidor da estrutura formal fundamenta a arquitetura moderna e é amplamente utilizado, a ponto de sugerir a forma, mas longe de defini-la, gerando controvérsias até a atualidade. Certamente a função se mantém fundamental para a forma, estimulando relações formais, mas a forma apenas inclui a função, e é muito mais complexa – inclui muitos outros aspectos.

Por outro lado, distanciada da parcialidade da expressão funcionalista, a arquitetura moderna consolidou-se como visão abstrata, formal, na qual a função e seu aspecto mais amplo - a estrutura do programa - tornou-se um elemento constituinte da forma e componente de sua constituição. Tornou-se claro que a aparência não seria apenas a dos elementos construtivos, mas também das relações entre eles. No sentido formal, a função seria manifestada como organização, ou seja, como estrutura abstrata. No todo do objeto arquitetônico, a função se manifestaria pelo caráter da obra, ou seja, por sua caracterização abstrata.

Conclui-se que a função, em sua condição de programa, pressupõe uma determinada organização composta de várias partes - aspecto estruturador da arquitetura por excelência -, o que torna possível afirmar que a arquitetura surge com o programa. Por outro lado, restringi-la a uma tentativa apenas de expressar a função, corresponderia a dotar a arquitetura de uma condição extremamente pragmática e obtusa, distante da dinâmica condição humana. Por exemplo, o prédio da Bauhaus é mencionado muitas vezes como funcionalista, mas é definida, também, por sua relação com o entorno e não como uma máquina cujo propósito é estritamente funcional (Figs 1.7, 1.8 e 1.9).



1.7 _ Prédio da Bauhaus em Dessau (1926) - Walter Gropius – vista Aérea – articulação com o entorno;



1.8 _ Setorização funcional da Bauhaus;



1.9 _ Prédio da Bauhaus em Dessau (1926) - Walter Gropius;



1.10 _ Le Corbusier. Villa Savoye concluída em 1928;



1.11 _ Casa da cascata, Frank Lloyd Wright, 1936;

O que se vê tanto na Vila Savoye (Fig. 1.10) como na Casa da Cascata (Fig. 1.11), certamente não é a expressão estrita da função. O caráter de cada uma advém de suas estruturas formais que, por sua vez, em cada caso, tem a ver com a estrutura do programa, do lugar e da construção, e não apenas da função.

Dualidade caráter - composição

Como visto, a ideia de aparência pôde ser associada à noção de caráter assim como, por meio da abstração, a estruturação da forma pôde ser associada à noção de composição. Analogamente ao par original - aparência e abstração - também se falar em dualidade entre caráter (aparência) e composição (abstração).

Conforme considerações elaboradas por Mahfuz²⁰, mencionando autores como Norberg-Schulz, Colin Rowe e Martin Kubelik, o caráter de um edifício se refere a seus aspectos particulares que o distinguem dos outros, à sua singularidade. E o que define o caráter seriam os elementos físicos da arquitetura, bem como sua organização planimétrica e volumétrica e inclui, também, as relações desses elementos com o

²⁰ MAHFUZ, Edson da C. Composição e caráter e a arquitetura no fim do milênio. In: **O clássico, o poético e o erótico e outros ensaios**. Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, 2002. (Coleção Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis), p. 54

entorno. O caráter se refere à visualidade de um objeto arquitetônico, ou seja, àquilo que permite, por meio da visão, o entendimento de sua estrutura formal.

A partir do Renascimento o caráter se evidencia pela representação simbólica e pela organização volumétrica, mas sem relação efetiva com os elementos construtivos, como na representação dos próprios elementos construtivos da Antiguidade, ou seja, a representação atuava como controle estético dos elementos construtivos. Com a arquitetura moderna, a representação volta a evidenciar e intensificar a plasticidade dos elementos construtivos constituintes do próprio objeto arquitetônico de maneira análoga à Antiguidade. Assim, a representação deixa de se referir a padrões figurativos preconcebidos e passa a evidenciar e intensificar a representação do elemento construtivo com a representação do todo relacional.

Além de estabelecer representações, a natureza da aparência é a visualidade, o que inclui aspectos materiais, contingentes, da realidade visual do objeto arquitetônico, sendo o caráter o reconhecimento de seu aspecto expressivo e de sua estrutura, inevitáveis. A distinção do caráter com base na representação figurativa ou a partir das relações formais modifica sua visão e o qualifica de maneiras distintas – aspecto que aparecerá no estudo de casos desta tese.

A composição pode ser vista como procedimento universal que integra tanto o procedimento figurativo, por meio de tipos e de elementos convencionais, como também integra o procedimento abstrato que foca nas relações, entre elementos e partes, inclusive o contexto. A composição lida com relações, princípios, critérios, condicionantes, entre elementos físicos e elementos espaciais. Com a arquitetura moderna, a composição é livre e o programa passa a ter preponderância, mas se articula com as técnicas construtivas, com as características do contexto e com a cultura de soluções arquitetônicas de maneira aberta. Os princípios e elementos de composição, abstratos ou concretos, têm procedências as mais variadas, inclusive de referências não arquitetônicas, mas em geral procedem da própria arquitetura, suas partes constituintes essenciais.

Dualidade representação - reconhecimento

Parece que Kant, ao tratar do juízo estético na terceira Crítica, estaria lidando com a ideia da relação de identidade entre forma e belo. Isto se pensarmos que seu conceito de forma é na sua idealidade sempre a manifestação do belo, isto é, sua representação sensível no sujeito. Para Kant, o belo e a forma se encontram antes na relação do sujeito com o objeto, do que propriamente no objeto.²¹

A essência da forma como dualidade entre o visível e o abstrato, se mantém como princípio fundamental entre o sistema estético clássico e o moderno, mas a mudança na natureza da experiência estética ocorrida com a arquitetura moderna modificou a abordagem da forma. A mudança se dá entre uma abordagem que priorizava a representação como aparência (a idealização da beleza) e a priorização do reconhecimento visual da estrutura formal do objeto por meio de sua constituição material. A forma conta com a visualidade do objeto estruturado por meio de seus elementos constituintes, e conta com o reconhecimento de sua estrutura pelo sujeito. Nesse sentido, a forma se apoia nessa visualidade: por meio da representação que propicia o reconhecimento de sua estrutura formal.

É preciso enfatizar que a representação pertence à natureza visual da arquitetura. O conceito de forma inclui as duas maneiras essenciais de vê-la, como aparência e como estrutura de uma ideia. O objeto arquitetônico se difere pelo procedimento, mas também devido à natureza da representação. No figurativo, a ênfase é para a representação simbólica, de algo externo ao objeto; no abstrato, conta-se com o reconhecimento da estrutura abstrata cuja representação, nesse caso, tem outra ênfase: intensificar os elementos intrínsecos ao objeto, evidenciando as relações internas e externas do objeto arquitetônico por meio da visualidade.

Nesse sentido, os elementos são representados segundo sua própria constituição e seu papel na relação com o todo, de modo a enfatizar ou confirmar as

²¹ MENON JÚNIOR, Walter Romero. **Forma e formalismos. O conceito de forma na filosofia em Kant e sua ressonância na teoria e crítica da arte.** In: Carvalho, M.; Guimarães B. Estética e Arte. Coleção XVI Encontro. São Paulo: ANPOF, 2015. p. 117.

relações variadas entre elementos e partes de um objeto arquitetônico - por contraste, harmonia, combinação, ritmo, concordância, diferenciação, etc. Valores visuais que objetivam estabelecer relações que construam a identidade da obra.

A noção de representação permanece vigente, mas o impulso pela representação figurativa ultrapassa as considerações sobre sua pertinência mesmo após ter se tornado claro, com a abordagem moderna, as possibilidades de construção de uma estrutura própria, ao mesmo tempo referenciada e específica. Essa atração pelo figurativo reaparece sob uma nova versão do simbólico, ora como apelo à identidade cultural por meio de símbolos de valores do passado, ora como portadores de mensagens progressistas, ora simplesmente enigmáticas como simbolizações do caos e das dúvidas sobre a existência.

Paradoxalmente, a inclinação pela representação simbólica se tornou recorrente nas práticas arquitetônicas contemporâneas em obras estruturadas pelo procedimento abstrato, mas que priorizam uma representação figurativa externa à própria arquitetura. Nessas situações, os elementos que intensificariam a abstração, se convertem em elementos de uma representação conceitual de natureza cognitiva, nem visual, nem espacial, e com ênfase no efeito ótico. Nessas obras a representação não se refere, como no passado, a um ideal estético abstrato materializado nos elementos construtivos, mas sim à ênfase em uma representação que defina uma imagem para o edifício. Nota-se um esforço de representação de um conceito que "molde" o objeto de maneira análoga ao *esquisse* do partido na arquitetura neoclássica o qual definia uma imagem para o edifício a qual subordinava suas partes. O visual se torna abstrato, mas como representação de uma narrativa, e não a representação da estrutura que é de fato, a ser reconhecida por meio de sua visualidade.

Entretanto, ao considerar o todo do artefato arquitetônico, o reconhecimento da forma parece não seguir a lógica de sua estrutura – apresenta-se uma complexidade de elementos e de partes constituintes da arquitetura distorcidos para atender à imagem imaginada. Tal modo corre o risco de não se tratar mais de arquitetura.

Não se trata de questionar o valor do simbólico na arquitetura, mas é verificável na prática da experiência arquitetônica que muitas obras se tornam objeto de uma identidade por meio do reconhecimento subjetivo realizado pelas pessoas que a vivenciam. A arquitetura, sob o ponto de vista exposto, é um caso único. Mesmo a

escultura, como arte próxima à arquitetura, não proporciona de maneira tão intensa as possibilidades de entendimento formal do objeto: na relação com o lugar, com a espacialidade, com a visualidade, relacionados à utilidade para as atividades humanas e à arte da construção.

Falsas dualidades

Mencionando novamente a afirmação de Alan Colquhoun em *Forma e Figura*²², pode-se reafirmar que a verdadeira oposição em relação ao sistema clássico não está na relação entre forma e função, mas na oposição entre o procedimento figurativo e o abstrato.

Em referência à oposição entre o procedimento figurativo e o abstrato na arquitetura, Colquhoun, Martí e Piñón enfatizam a diferenciação entre eles como procedimentos cuja distinção pode ser caracterizada pela relação entre a arquitetura moderna e a tradicional. Uma diferença que enfatiza, ora a ideia de equilíbrio, ora a de relação hierárquica. Ambos os procedimentos se apoiam no aspecto visual, mas enfatizam valores e princípios distintos, fato que propicia o surgimento de distorções formais. Em geral, significam o abandono do aspecto formal.

Piñón, por exemplo, esclarece o que considera uma falsa oposição, a que opõe o abstrato ao visual. Explica que a oposição significativa seria entre o abstrato e o figurativo – já que o abstrato, essencialmente, também é visual, exige uma compreensão visual, uma visualidade. Piñón assinala que o visual se refere ao reconhecimento sensitivo de formas; o figurativo, à representação sensitiva de imagens. Essa abordagem enfatiza a visualidade como condição da concepção arquitetônica²³, ou seja, a aparência como instância da visualização. A questão seria o que se vê: se uma representação simbólica, ou se uma estrutura visual cujas representações são intensificações dos próprios elementos constituintes e das relações com outros elementos e partes.

²² COLQUHOUN, Alan. *Form and Figure*. *Oppositions* 12, *Spring*, 1978. p. 28-87.

²³ PIÑÓN, Helio. *La Forma y la mirada*. Buenos Aires: Nobuko, 2005. p. 44. (tradução nossa)

Colquhoun aponta outra falsa oposição, agora em torno do binômio: forma e função. Observa que, em relação ao princípio da expressão natural, a ruptura para a modernidade não foi uma questão da forma em relação à função, mas da forma em relação à figura²⁴. Nesse sentido, ele explica que a forma pode ser uma configuração com um significado natural ou nenhum significado, e a figura uma configuração cujo significado é dado pela cultura, independentemente desse significado ser assumido como natural. Na prática, essa reflexão também centra a oposição verdadeira como sendo entre forma e figura, ao mesmo tempo em que desmistifica o suposto antagonismo entre forma e função. Na realidade, assim como entre abstrato e visual, não seriam oposições e sim complementaridades.

O modo de abordagem do objeto, ao priorizar a aparência ou a estruturação, define uma natureza para o objeto: orientado para viabilizar determinada aparência ou para estabelecer relações que definem uma estrutura visual.

A observação de objetos caracterizados pelo procedimento figurativo e outros caracterizados pelo procedimento abstrato, evidencia naturezas distintas de forma. Os primeiros se orientam para a representação de uma imagem externa. Já os objetos caracterizados pela abordagem abstrata derivam de uma síntese que se estabelece entre elementos e sistemas independentes, constituintes do objeto, criando uma estrutura de relações visuais aberta, que comporta as mais variadas relações; podem ser por oposição relacional (dialética), assim como pode se estabelecer por meio de concordâncias, complementaridades ou neutralidade. Tanto na tradição figurativa como na da abstração os elementos atuam de maneira complementar de modo a formar um todo; apenas um estabelece uma imagem norteadora e o outro equilibra os elementos.

A diferenciação provocada pelos distintos procedimentos evidencia que o procedimento abstrato inclui o aspecto visual como aspecto inerente à própria arquitetura. Essa abrangência é viabilizada pelo deslocamento da concepção voltada para as propriedades dos objetos para a concepção voltada para relações entre elementos e partes, abordagem que tem a ver com a experiência estética baseada no sujeito e para como este pode reconstruir o objeto intelectivamente, abrindo espaço

²⁴ COLQUHOUN, Alan. **Form and Figure**. *Oppositions* 12, *Spring*, 1978. p. 28-87. (tradução nossa)

para a subjetividade e, ao mesmo tempo, para uma compreensão que possa ser compartilhada. Essa mudança transforma a noção de objeto estético e, assim, a própria arquitetura, ao incluir a participação do sujeito na obra.

Aparência e acesso à forma

A definição filosófica para aparência²⁵ se mostra oportuna para a discussão: a aparência é relacionada com a realidade, seria a imagem ou símbolo da realidade - e que contém uma essência. Para Kant, há uma distinção entre como os objetos aparecem para os sentidos e para o intelecto, e para Heidegger a aparência é "o que se manifesta em si mesmo, o revelado" - aquilo que percebemos por oposição à realidade em si que nos escapa. Sintetizando, para a arquitetura, a aparência seria a manifestação visual da construção em sentido amplo, incluindo tanto a aparência da construção como a lógica que manifesta.

A definição de figurativo se associa à de aparência, uma aparência identificável facilmente, ou seja, que caracteriza ou representa algo já conhecido - simbólico - âmbito do figurativo. Arte figurativa é a que representa figuras cujo significado já está claramente decodificado, mas pode ser visto de outra maneira e adquirir outro significado. Já na arte abstrata, a figura não se apresenta com um significado claramente prévio. A representação, em si, significa atribuir a algo uma imagem e um significado, análogo a leitura de uma escrita por símbolos figurativos ou abstratos, ambos representam e significam, porém um de maneira figurativa (desenhos com significado claro, ainda que também representem uma forma) e o outro de maneira abstrata (as letras que apenas em sua combinação formando palavras e frases, adquirem representação e significado).

Portanto, a representação, por um lado, pode ser elaborada de modo a simbolizar e significar algo naturalmente identificável, independentemente de sua estrutura, ou, na outra maneira, representar, manifestar e intensificar características que

²⁵ ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**; tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bossi; revisão da tradução de novos textos Ivone Castilho Benedetti. - 5ª Ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2007.

lhes são próprias; nesse caso, se trata de uma visualidade - algo que se vê, de maneira intelectual, que se entende por meio da visão e da imaginação. Conforme Piñón, visualidade é o oposto de figuratividade: a figuratividade é evocativa e a visualidade é formativa²⁶.

Como mencionado anteriormente, a noção de forma vem da Antiguidade e pressupõe uma experiência estética centrada na contemplação do objeto. Embora, a partir da modernidade esse objeto tenha passado a ter uma natureza abstrata em sua constituição concreta, a arquitetura moderna também contém um aspecto figurativo, mas de natureza abstrata. Em quaisquer dos casos, o acesso ao objeto é sensorial, pela visão, e se realiza por meio de sua configuração visual.

A natureza dessa configuração visual, portanto, depende da abordagem ou procedimento pelo qual o objeto é concebido: como abstração, entendida como estrutura de relações observável pelo modo como os elementos são manifestados (representação da estrutura formal); ou como figuração cujo foco se encontra na representação de algo conhecido aplicado à materialidade dos elementos componentes do objeto arquitetônico, podendo ou não ter relação com sua constituição construtiva.

Em decorrência dessa polaridade entre o figurativo e o abstrato, pode-se falar em distintas e opostas aparências para os objetos arquitetônicos segundo sua natureza: com foco em expressar uma representação ou, por meio da composição de seus elementos, em manifestar uma estrutura relacional.

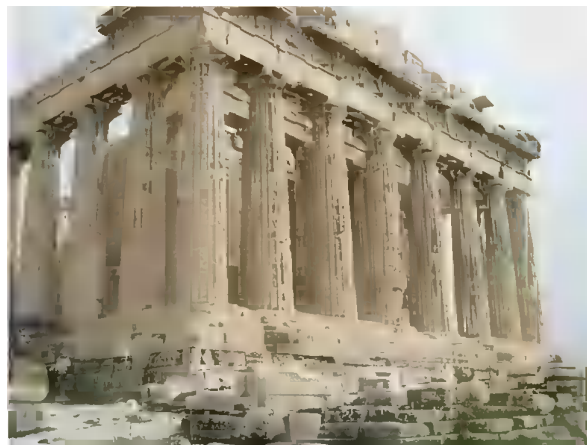


Fig. 1.12 _ Partenon, Atenas, Grécia.

²⁶ PIÑÓN. *Arte abstracto y arquitectura moderna*. 2000. p. 17.

No âmbito do figurativo, a significação tende a ser simbólica - associada a algo conhecido - ou uma significação expressionista que busca representar um significado a ser conhecido, no sentido de expressar um conceito de natureza cognitiva. Já no âmbito da visualidade abstrata, a significação é uma construção do sujeito relacionada à estruturação do objeto; não é dada e pode ser adquirida com o conhecimento, a experiência e a subjetividade assim como variar com o tempo e com a interpretação dos diversos sujeitos.

Por exemplo, tanto o Guggenheim de Nova York, como o MAC de Niterói e o Museu Iberê Camargo em Porto Alegre podem ser apontados como arquiteturas abstratas cujas significações se relacionam diretamente com suas configurações construtivas especiais assim como podem também ser relacionadas à suas estruturas formais (Figs. 1.13, 1.14 e 1.15).



1.13 _ Museu Guggenheim, Nova York – Frank Lloyd Wright;



1.14 _ Museu de Arte Contemporânea, Niterói – Oscar Niemeyer;



1.15 _ Museu Iberê Camargo, Porto Alegre – Alvaro Siza;

Durante o período histórico de vigência do sistema clássico, a noção básica era a de que a matéria deveria ser trabalhada de modo a representar, por meio dos elementos construtivos da Grécia Antiga, a idealização estética concebida como sistema de controle visual como o sistema áureo, os traçados reguladores e os sistemas ordenadores, bem como em figuras como as representações estilizadas de plantas e animais. A diferença significativa para o sistema moderno, entretanto, estaria nas prioridades dos procedimentos. No primeiro, a configuração geral é submetida à imagem pré-definida para a qual se articula. No segundo sistema, a definição se dá durante o processo de articulação de elementos e partes da arquitetura, sem predefinições e buscando equilíbrio entre os diversos elementos.

A referida mudança mostrou-se oportuna já que, fundamentalmente, a arquitetura já não se resumia à exterioridade, mas a um inter-relacionamento de elementos de diversas naturezas, internos e externos, por meio de geometrias e topologias, espaços, elementos arquitetônicos, relações com o contexto, relações que revelam ideias de formas. Não se tratava de mera opção para a concepção da arquitetura, mas de outra maneira de ver a arquitetura com a introdução da possibilidade de síntese desses diversos elementos – figurativos e estruturais, ampliando as possibilidades da arquitetura.

A partir do momento em que a abstração passa a ser uma maneira de estruturar a forma, torna-se também manifestação visual das propriedades ocultas por meio da representação dos elementos materiais que, assim, permitem intuir sobre a forma por meio da visualidade do objeto arquitetônico. O racionalismo e, depois, os avanços técnico-construtivos da revolução industrial, possibilitaram a ideia de síntese entre os

elementos, ou seja, de um tipo de composição sem regras pré-definidas, mas que objetivasse a formação de um todo relacional.

Deve-se salientar que apenas a aparência abstrata por si só não seria suficiente para denotar uma estrutura abstrata coerente e consistente. Em alguns casos, pode caracterizar apenas uma simulação, sem coerência com a estrutura formal que a constitua; assim como a aparência figurativa não significa que não possa integrar e articular uma estrutura formal de modo coerente. Martí Arís esclarece sobre a aparência relacional e concreta da arquitetura abstrata:

[...] a arquitetura será tanto mais abstrata quanto mais desligada apareça de todas as dimensões contingentes que a rodeiem (tais como sua utilidade prática imediata, os meios empregados para construí-la ou os significados sociais, políticos ou religiosos que eventualmente a atribuam). A arquitetura abstrata é, pois, algo concreto e tangível, como qualquer objeto artístico²⁷.

Subjacente à aparência, encontra-se a distinção entre os atributos do procedimento figurativo e do abstrato. De acordo com Martí²⁸, quando se fala de forma como abstração, certamente se faz referência à aparência não figurativa e à possibilidade de reconstruir relações e significações por meio de sua constituição compositiva. Quando se fala de forma como figura, faz-se referência à aparência simbólica dos elementos concretos do objeto, à sua conformação externa, às suas particularidades e especificidades, aos seus aspectos sensíveis ou perceptíveis.

A distinção também aparece por meio dos vocábulos que designam a noção de forma. Referem-se às propriedades e ao caráter da forma. Em algumas línguas verificam-se distinções no termo: no sentido abstrato, *form*, em inglês, ou *eidos*, em grego antigo; no sentido de aparência: *shape*, *design* ou *morphé*. Nas línguas latinas, não existe essa distinção, o termo forma é tratado como figura e apenas em meios mais eruditos o termo é tratado em seu sentido estruturante – fato que acentua a dificuldade de compreensão do conceito nessas línguas. Mesmo quando há a distinção se percebe, especialmente na atualidade, a revalorização distintiva da aparência voltada

²⁷ MARTÍ, Carlos. “**Abstracción en arquitectura: una definición**”. DPA, n. 16, Barcelona: UPC, 2000, p. 6-9 (tradução nossa)

²⁸ *Ibidem*, p. 8.

para um desejo de expressão que parece não enxergar na própria consistência da arquitetura a possibilidade de distinção. Verifica-se a ênfase no aspecto semântico em detrimento da estruturação formal e da sintaxe equilibrada dos elementos e partes da arquitetura. A ênfase na aparência tem feito com que, em algumas obras, valores internos ao objeto sejam preteridos e que a espacialidade perca importância na estruturação do objeto. Percebe-se certa aceitação dessa submissão que chega a rebaixar o papel de elementos e partes, tanto do objeto arquitetônico em si como de seu contexto.

A questão ganha importância ao se considerar que a aparência é, inevitavelmente, o meio de acesso perceptivo à arquitetura, mesmo considerando a dinâmica entre espaço e tempo de visualização. Todavia, a aparência não é um fim em si mesmo uma vez que, na realidade, é a própria representação da arquitetura, aquilo que pode revelar e dar acesso à estrutura formal do objeto. A visualização da arquitetura acontece por meio de visões parciais do objeto, compreensível quando se considera suas dimensões e complexidade espacial; portanto, a totalização possível é mental, abstrata, ao contrário da percepção como a *gestalt* a descreve, que se refere aos mecanismos psicológicos relacionados à percepção das figuras.

Por meio da penetração dos espaços ou vazios de que é feita a arquitetura, torna-se possível a experiência intelectual por meio das propriedades visíveis do objeto arquitetônico. Sob esse modo de compreendê-lo é que se obtém a noção do conjunto que forma o objeto. Compreensão relativa como na noção do que é forma e do que é matéria de Aristóteles, que varia conforme o referencial entre o que são as partes e o que é o todo. No âmbito da arquitetura, portanto, não basta percebê-la, também é necessário compreendê-la; essa inversão da percepção para a compreensão visual foi caracterizada de maneira aprofundada por Mahfuz, como tese central do livro *Ensaio Sobre a Razão Compositiva*²⁹, segundo a qual o todo é compreendido por meio das partes, em contraste com a noção da *gestalt* em que a percepção se dá do todo para as partes.

A aparência sem relação com uma estrutura formal, apenas denota uma abordagem que prioriza uma significação sem equilíbrio de vínculos com o todo do

²⁹ MAHFUZ, Edson da Cunha. **Ensaio sobre a razão compositiva**: uma investigação sobre a natureza das relações entre as partes e o todo na composição arquitetônica. Viçosa/ Belo Horizonte. UFV, Imprensa Universitária/ AP Cultural. 1995.

objeto arquitetônico. Parece ser esse o caso em uma parcela importante da produção arquitetônica atual. Há, por outro lado, a exemplo da arquitetura de todos os períodos de influência da arquitetura clássica, a possibilidade de uma arquitetura figurativa consistente quando se utiliza o procedimento figurativo em um âmbito de estruturação global coerente; assim como o contrário, a utilização de elementos figurativos em uma arquitetura de natureza abstrata sem comprometimento de sua coerência formal. Se a ênfase está na aparência, ainda assim as partes podem se relacionar, cada qual cumprindo seu papel cooperando com o todo, de maneira a possibilitar uma síntese entre aparência e estrutura formal.

É possível apontar dois âmbitos formais de consistência relacionados à aparência do objeto arquitetônico. No âmbito figurativo, a experiência é centrada na visualização da representação e, portanto, na representação aplicada à materialidade do objeto. No âmbito abstrato, a aparência atua como meio de acesso visual às relações entre as partes da arquitetura, internas e externas; nesse caso, a representação é relacionada à plasticidade dos elementos os quais intensificam visualmente as relações. Portanto, não se trata de representação de um conteúdo a ser comunicado, mas da manifestação visual de relações que, de diversas maneiras tenham sentido no âmbito do objeto arquitetônico.

[...] a arquitetura abstrata é algo tangível e concreto como qualquer objeto artístico [...] é fruto do procedimento abstrato: uma atitude mental e uma maneira de olhar as coisas que adquirem plena consciência de si mesmas no âmbito da cultura moderna.³⁰

Para validação de determinada visualidade, o conjunto das representações dos elementos e a estrutura formal do objeto arquitetônico precisam de um sentido interno e externo, uma consistência e uma relação histórica, baseados na coerência das relações visuais, o que tem a ver com as condições de um tempo em determinado contexto.

O que inicialmente se caracterizava como ideia na Grécia clássica, com a modernidade se expande para uma noção de estrutura de relações inteligíveis entre as

³⁰ MARTÍ, Carlos. **Abstracción en arquitectura: una definición**. Barcelona, número 16, 2001, p. 9.

diversas partes e elementos que compõem o objeto. O que era aparência passa a se concentrar na representação dos elementos e das relações, intrínsecos ao objeto, internos ou externos. O problema crítico das relações externas é como lidar com a representação e, ao mesmo tempo, relacioná-la com o todo interno.

Por exemplo, a arquitetura clássica, apesar de ter foco na representação simbólica apresenta inúmeras obras em que há coerência com o todo por meio de seu sistema de controle formal e sistematização de procedimentos – traçados reguladores e sistemas ordenadores – os quais estabelecem relações entre as diversas partes da arquitetura, inclusive com o contexto. A arquitetura moderna reinventa sistematizações; trabalha com sistemas autônomos que se iniciam como genéricos, mas que, ao final do procedimento, estabelece sistemas, ao mesmo tempo exclusivos, próprios a cada caso, contribuindo para a identidade do artefato, que possuem conteúdos universais.

É interessante ressaltar que o objeto arquitetônico se constitui de elementos visíveis que podem tanto representar figurações como denotar abstração. Nesse sentido é que se torna possível caracterizá-lo como figurativo (associativo) ou abstrato (genérico ou essencial); tais caracterizações refletem a natureza do procedimento que os estruturam: se pela predefinição (arbitrária) da imagem representativa ou pela visualidade formativa focada nas relações entre elementos. Ainda, pode-se salientar que na arquitetura moderna os elementos adquirem um caráter de representação das relações que estabelecem com outros elementos constituintes do objeto e deles próprios, o que reforça sua natureza abstrata.

A ideia de representação encontra, na Antiguidade grega e romana, um momento ímpar e ainda vigente e paradigmático para este início de milênio. Ao longo de dois mil anos, alcançou-se um sistema estético abrangente, baseado em princípios de ordem e na representação dos elementos construtivos com controle inspirado abstrações da beleza humana representativa de uma ideia de perfeição e em elementos figurativos - plantas e animais. Assim, nessa origem, nota-se que a representação se refere tanto a elementos simbólicos como à plasticidade dos elementos construtivos. Essa ambivalência, mais tarde, iria integrar a noção de consistência formal. Visível nas arquiteturas de vários tempos, essas duas maneiras de realizar a representação reaparecem de diversas maneiras, sendo que a maneira como aparecem define a consistência do objeto arquitetônico.

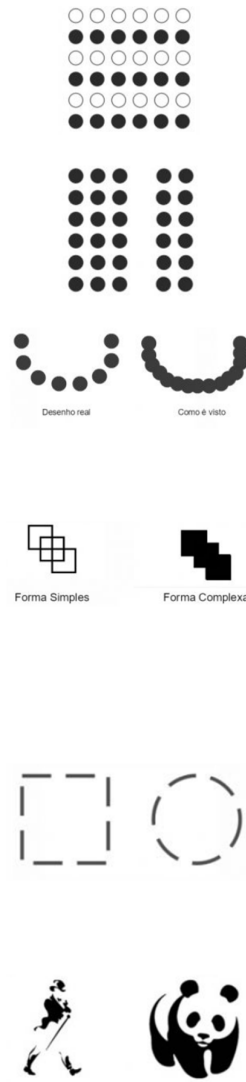
Interessante salientar que os estudos da *Gestalt*, focados nos efeitos psicológicos, apenas instrumentalizou a representação, potencializando suas possibilidades. Dessa maneira, contribuíram para o conceito de forma ampliando o entendimento da percepção ótica e dos modos de percepção visual dos objetos. A *Gestalt* pode ser vista, especialmente na arquitetura, como possibilidade de reconhecimento de estruturas relacionais visuais bem como da prática de outros valores estéticos sensíveis à percepção do olhar.

Segundo tais estudos [da *Gestalt*] dois fatores fundamentais corroboram a preferência do olhar por determinadas visualidades: nossa fisiologia cerebral, que nos capacita a organizar mentalmente as sensações buscando coerência formal do todo em detrimento das partes, e a existência de propriedades intrínsecas das formas, sendo possível identificar elementos ou arranjos mais pregnantes ou menos atraentes para o observador durante tal operação³¹.

As Leis Básicas da *Gestalt* são: Semelhança, Proximidade, Continuidade, Pregnância, Fechamento e Unidade (Fig. 1.16). A *Gestalt* estabelece que a percepção de um objeto se dê pela imagem de seu todo para, em seguida, perceberem-se suas partes constitutivas. Entretanto, especialmente na arquitetura, em função de sua escala muito maior que a humana, o objeto visto pode ser apenas uma parte de um todo.

No entanto, a tese central da *Gestalt* não propicia o entendimento do caráter componível da arquitetura, no qual a lógica é a da construção do objeto: por meio das partes é que se chega ao todo. Na realidade, a *gestalt* auxilia na compreensão de cada parte visível sem relacioná-la com o todo formado de várias partes de um objeto arquitetônico; auxilia na representação dos elementos – em como podem ser percebidos – de modo a intensificar a visualidade. Na arquitetura o todo sempre será relativo e seu entendimento será por meio dos diversos todos que, na realidade são partes.

³¹ ABRANCHES, Fernanda. (ii) **Mário Pedrosa: gestalt da forma e a defesa da arte abstrata. artigo. crítica e história da arte brasileira. 2017.** Disponível em: <https://fernandabranches.wordpress.com/2017/06/15/mario-pedrosa-gestalt-da-forma-e-a-defesa-da-arte-abstrata/>



Lei da Semelhança: imagens similares tendem a se agruparem entre si, de acordo com a percepção da mente humana.

Lei da Proximidade: elementos próximos tendem a se agrupar, formando imagens únicas.

Lei da Continuidade: pontos que são conectados pelo formato de uma reta ou curva, transmitem a sensação de haver uma única linha que os ligam.

Lei da Pregnância (Lei da Simplicidade): os elementos presentes em determinado ambiente são vistos da forma mais simples possível, isto para que haja a rápida assimilação do ambiente ou do elemento.

Lei do Fechamento: elementos que aparentam se completar são interpretados como um objeto completo.

Lei da Unidade (Lei da Unificação): espaços vazios de imagens abstratas são preenchidos instintivamente para que sejam compreendidas pela mente humana.

1.16 _ Leis da Gestalt;

Outra questão básica para a arquitetura refere-se ao procedimento de construção (e de análise) do objeto arquitetônico que inverte a lógica da *Gestalt*. Primeiro se procura entender e se definir aspectos parciais e as partes, para, em seguida, por meio de uma ideia de organização, definir os elementos e chegar-se a um todo, como caracterizado por Mahfuz em Ensaio sobre a razão compositiva³². A ideia de definir um todo antes das partes, da *Gestalt*, é condizente com a prática da mimese na arquitetura clássica, de natureza figurativa, na qual a definição de uma imagem

³² MAHFUZ, Edson da Cunha. **Ensaio sobre a razão compositiva**: uma investigação sobre a natureza das relações entre as partes e o todo na composição arquitetônica. Viçosa/ Belo Horizonte. UFV, Imprensa Universitária/ AP Cultural. 1995.

arquitetônica do todo subordina as demais partes as quais podem ser articuladas de modo a viabilizar e confirmar a imagem inicial.

É possível afirmar que a *Gestalt* ampliou as possibilidades tanto da representação como do reconhecimento da forma, embora essas possibilidades se refiram exclusivamente à percepção visual e seus significados, o que não contempla a abstração da construção mental das formas arquitetônicas – ver mentalmente, imaginar. Os modos de visualização de figuras e de formas abstratas contribuem como “porta de entrada” para a compreensão mental; a significação, nesse caso, não estaria na imagem do objeto exclusivamente, mas incluiria o seu todo interno e externo. A experiência estética seria algo que se inicia pela aparência que, eventualmente, não significa, mas transcende essa etapa com o prazer da compreensão por meio da imaginação de lógicas visuais que se inserem em visões da arquitetura no mundo.

Visualidade e imaginação

Em um objeto concebido de modo abstrato, a aparência tem relação com a visualidade que pressupõe a construção de uma estrutura relacional de partes que formam o todo. Quando produzido pelo procedimento figurativo, o todo forma as partes, e a estrutura formal se dirige à especificidade desse todo, às contingências, ao circunstancial, às limitações da materialidade.

Martí dedica atenção especial à questão do abstrato e do figurativo na arquitetura. Ele indica que essa distinção tem a ver com os procedimentos, abstrato e figurativo, consonantes com a ideia de que os meios qualificam o fim. Martí aborda de maneira clara a questão:

[No caso da forma abstrata] a forma se identifica com a essencial constituição interna de um objeto, e alude à disposição e ordenação geral de suas partes, de maneira que a forma se identifica com o moderno conceito de estrutura; [No caso da forma figurativa], a forma se refere à aparência do objeto, a seu aspecto ou conformação externa, de modo que se converte em sinônimo

de *figura*. A noção de forma como estrutura remete às dimensões inteligíveis do objeto e abre a porta à concepção *abstrata*. A noção de forma como figura se refere, antes de tudo, às dimensões sensíveis ou perceptíveis do objeto e constitui a base da elaboração *figurativa*³³.

Torna-se oportuno pensar sobre algumas condições da questão da forma na arquitetura relacionadas à dualidade entre aparência e abstração. Em uma situação em que a aparência seja abstrata, mas sem qualquer coerência com a estrutura interna e externa do objeto arquitetônico, esta pode ser vista como resultante de um procedimento figurativo o qual submete a estrutura interna à orientação figurativa. Já se essa imagem abstrata permite o reconhecimento visual de uma estrutura abstrata, que é passível de ser reelaborada por meio do processo de reconstrução mental das partes, tendo a visão como acesso sensorial e intelectual – caracteriza-se um procedimento abstrato e um objeto genuinamente abstrato. Portanto, o objeto derivado da abstração conta com a imaginação, tanto de quem o analisa como experiência estética, como de quem o concebe.

Em algumas obras contemporâneas, que exploram a abstração como imagem, de modo análogo à mimese na arquitetura clássica, a abordagem é direcionada à obtenção de uma aparência abstrata e expressiva para o objeto a qual submete elementos e partes (de natureza construtiva) à conformação dessa aparência (de natureza representativa ou não). Esse tipo de experiência foca na contemplação ou entendimento da “significação” que, em geral, vem contida na aparência.

A arquitetura abstrata elabora representações dos elementos construtivos de maneira semelhante à arquitetura clássica estilizando-os, e difere ao focar nas relações visuais com outros elementos e com o todo, o que diminui a arbitrariedade e possibilita ao sujeito, em sua subjetividade e intelectualidade, o reconhecimento que se manifesta por meio dessas relações visuais.

Ao contrário, o procedimento da mimese se caracteriza pela ênfase na representação dos elementos; pressupõe definições figurativas *a priori*, uma vez que se trata de determinações do todo para as partes, não dedutivas e não articuláveis a outros elementos e partes do todo.

³³ MARTÍ, Carlos. **Abstracción en arquitectura: una definición**. Barcelona, número 16, 2001, p. 8. (tradução do autor)

O foco na obtenção de uma estrutura de relações transcende a ideia de aparência e adquire uma dimensão ontológica³⁴ da forma que a inclui como concepção integral entre o papel da figura e o da abstração. Engloba todos os aspectos, partes e elementos, dando conta da complexidade do objeto arquitetônico. Inclui a própria experiência sensorial como parte da experiência estética. Pode ser mais bem caracterizada como dinâmica, espaço e tempo, de visualização intelectual, e que permite penetração tanto visual como intelectual da obra. Seu caráter inclusivo empresta sentido à participação dos aspectos contingentes, o que inclui aspectos figurativos sem os quais não há existência visual. Nesse sentido, abstração e aparência se tornam dialeticamente relacionados: não há forma sem matéria elaborada, assim como não há matéria elaborada sem forma.

A distinção entre os objetos concebidos por uma ou outra abordagem da forma está nos respectivos modos de representação de cada uma dessas duas categorias de obra. Conforme Martí:

O procedimento abstrato depura a prática arquitetônica à vertente sintática, priorizando regras de construção formal do próprio objeto; o interesse se move, então, dos elementos para as relações que se estabelecem entre eles e para os princípios de composição que as regulam. A elaboração figurativa dá maior peso para a vertente semântica; a questão do caráter adquire, neste caso, uma importância especial. Portanto, os códigos de significado que informam sobre o uso a que se destina o edifício, sobre sua relevância social ou econômica, ou sobre os valores expressivos que a obra manifesta, converte-se no principal eixo de atuação do projeto³⁵.

No exemplo de Kahn (Fig. 1.17), é possível observar a formação do objeto como ideia e, na sequência (Fig. 1.18), se estabelece a relação com a aparência, correspondente aos dois momentos da concepção do projeto - forma como ideia (ou estrutura abstrata) e forma como materialização visual da ideia, como algo definido, como projeto; uma complementaridade que ocorre no procedimento e passível de ser

³⁴ A ontologia ocupa-se de estabelecer as categorias fundamentais ou modos gerais de ser das coisas a partir do estudo de suas propriedades, estruturas e sistemas. Disponível em: <http://pt.wikilingue.com/es/Ontolog%C3%ADa>

³⁵ MARTÍ, op. cit., p. 8. (tradução do autor)

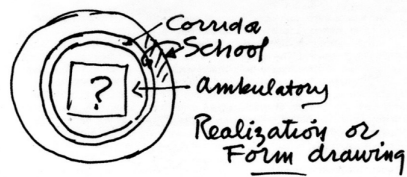
reconhecida no próprio objeto definido. Na sequência de desenhos, Kahn se refere à *form* (forma como abstração) como algo imaterial que se distingue de *design* (projeto) ou *shape* (formato); o desenho esquemático não seria exatamente a forma abstrata, mas uma representação esquemática dela. A forma abstrata não tem qualquer aparência concreta, já o projeto, referente à definição final do formato do objeto concreto, tem materialidade e aparência³⁶.



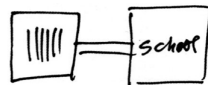
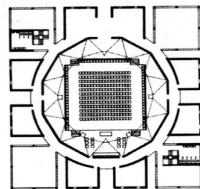
Form Drawing,
NOT A DESIGN

1.17 _ "FORM DRAWING, NOT A DESIGN" –
Desenho da forma e não do projeto _ Louis
Kahn.

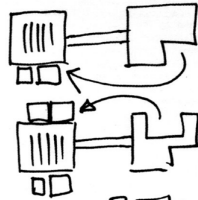
³⁶ MAHFUZ, op. cit., p. 25.



FIRST DESIGN
close translation
of realization in
Form



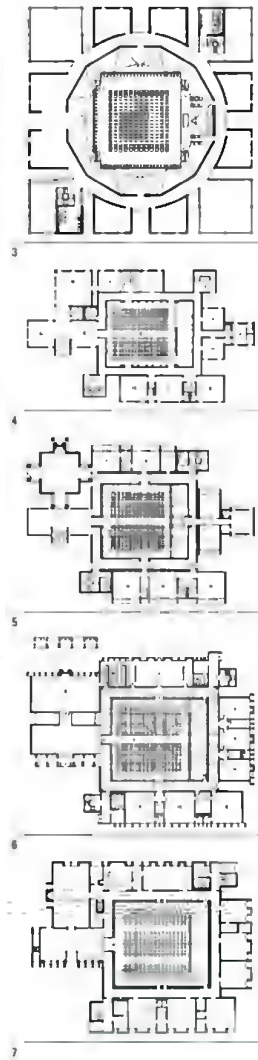
No!



Test of the
Validity of
Form



Design resulting
from circumstantial
demands



1.18 - Sequência de desenhos para o projeto Primeira Igreja Unitária de Rochester, Louis I. Kahn, 1959-69. O primeiro é um esboço esquemático preliminar que esquematiza a forma, representa uma abstração, uma ideia. A sequência seguinte corresponde às alternativas de materialização da ideia que consideram as condições técnicas e espaciais concretas para a realização da forma - representam dimensionalmente os espaços.

Segundo Menon Júnior, na filosofia de Kant se encontra a relação entre a autonomia do objeto artístico e a inerente busca de uma expressão plástica:

[...] a forma [do objeto] do qual é fim, é desprovida de qualquer intencionalidade a não ser aquela que lhe é intrínseca. A forma, na sua idealidade, tem por fim a si mesma [...] na história das noções estéticas do ocidente, belo e forma ideal se confundem, se aproximam e mesmo em muitos momentos são idênticos.³⁷

³⁷ MENON JUNIOR, W. R. **Forma e formalismos. O conceito de forma na filosofia em Kant e sua ressonância na teoria e crítica da arte.** In: Marcelo Carvalho; Bruno Guimarães. (Org.). *Estética e Arte*. 1. ed. São Paulo: Coleção XVI Encontro da ANPOF, 2015, v. 1, p. 117-123.

Essencialmente, o sentido de forma está presente nos procedimentos de definição do objeto arquitetônico tanto no sistema estético clássico como no moderno. Nestes, verifica-se a presença da abstração (tipo, estrutura, princípio) e da aparência (modelo e realidade construtiva). Na arquitetura do período clássico, apesar da prevalência da aparência como modo de abordar o objeto, foram desenvolvidas soluções espaciais coordenadas com aquele padrão estético e adequadas à variedade de atividades já presentes desde a Roma Antiga. Seu sistema formal universal se mostrou consonante com valores, ideais e princípios tomados como conhecimento replicável. Conforme Arnheim:

[...] o descobrimento de que a visão não era um registro mecânico de elementos, mas a captura de estruturas significativas foi uma lição saudável. Se isso era verdade para o simples ato de perceber um objeto, tanto mais o seria para o confronto artístico da realidade.³⁸

Contradição universalidade - arbitrariedade

A aspiração à universalidade dos critérios de projeto - isto é, o uso de convenções que, além de culturais, são características da espécie humana - é a condição que equilibra o fundamento subjetivo da concepção moderna. Se não existe uma tendência para o universal, o subjetivo se converte em algo meramente pessoal - idiossincrático - com o que a experiência artística se perverte: não há reconhecimento possível; o juízo desaparece suplantado pelo mero acatamento de arbitrariedades alheias.³⁹

³⁸ ARNHEIM, Rudolf. **Arte y percepción visual: psicología de la visión creadora**. EUDEBA, 1962. p. 07

³⁹ PIÑÓN, Hélio. **Teoria do Projeto**. trad. Mahfuz Edson da Cunha. Porto Alegre: Livraria do Arquiteto - Faculdade de Arquitetura UFRGS, 2006. p. 56

Importante notar que a ideia de autonomia formal se refere a aspectos intrínsecos os quais incluem a dualidade entre universalidade (abstração) e singularidade (particularidades e contingências). Por intrínseco, pode-se considerar tudo o que delimita e integra a concepção da arquitetura, especialmente os condicionantes, que abrangem tanto os aspectos universais e abstratos como os contingentes e específicos. São universais: a estrutura do programa, o lugar, a construção e as estruturas formais. São específicos: o programa, a construção e o lugar. São universais os que constituem o arcabouço de soluções consagradas pela experiência construtiva da arquitetura e do próprio arquiteto, os materiais de projeto: "o repertório de estruturas formais e elementos arquitetônicos que fornece os meios de sintetizar na forma os outros três condicionantes"⁴⁰, "a matéria-prima da ação formadora do autor".⁴¹ São específicos as condições objetivas dadas pela realidade que envolve o objeto. Nesse âmbito de pertinência se define a autonomia da forma a qual se legitima, conforme Kant, em sua finalidade interna, sem finalidade externa; ou seja, na atitude desinteressada por questões que lhe sejam externas, mas sim por suas razões intrínsecas.

Essa ideia de autonomia legitima a forma, muitas vezes aparentemente arbitrária, ao que alguns, nem sempre com razão, diante de formas mais elaboradas, pejorativamente chamam de formalismo. Essas formas muitas vezes estão relacionadas ao que é contingente e às escolhas e interpretações que, em sua subjetividade, o sujeito manifesta. Tal subjetividade aplicada de maneira oportuna estabelece a síntese que pode conferir identidade ao objeto estético. Aqui não se faz referência àquela arbitrariedade formal estrita, no sentido mencionado por Moneo ao se referir a algumas obras de Frank Gehry e Peter Eisenman, da utilização radical e arbitrária do recurso formal. Pelo contrário, a princípio o formal seria legítimo e pertinente à arquitetura⁴². Moneo também chama a atenção para o oposto: a recorrente tentativa de prescindir de toda a arbitrariedade, o que constituiria a negação da forma. Ele

⁴⁰ MAHFUZ, Edison da Cunha. **Arquitetura para uso diário**. 6º projetar. O Projeto como Instrumento para a Materialização da Arquitetura: ensino, pesquisa e prática. Salvador, 26 a 29 de novembro de 2013.

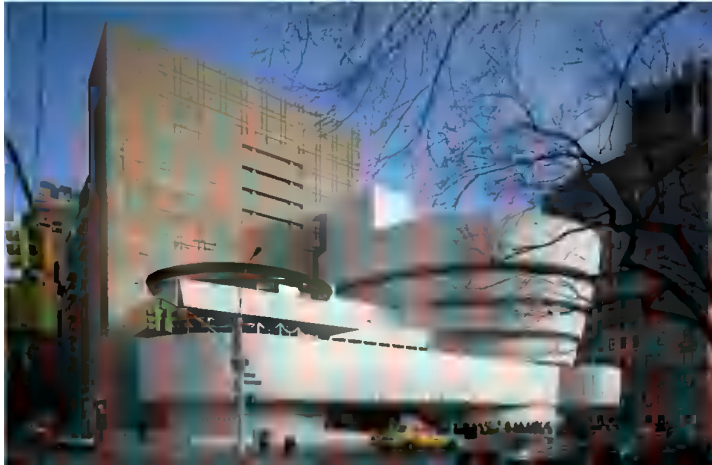
⁴¹ PIÑÓN, Hélio. **Materiales de Proyecto 2**. Barcelona: Universidad Politécnica De Cataluña, 2005, p. 7. (tradução do autor)

⁴² MONEO, Rafael; DE TERÁN TROYANO, Fernando. **Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura: discurso**. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005.

defende que a arbitrariedade formal está na origem da arquitetura, que o paroxismo da arbitrariedade seria justamente abordar a forma de modo absoluto, de tornar os elementos independentes a ponto de não estabelecerem quaisquer relações, apenas submeterem outros elementos, associando-os a uma ordem de natureza figurativa como, por exemplo, representação de uma complexidade. Nessa visão, a complexidade teria relação apenas com uma ideia de desordem.

A aparência de variadas arquiteturas, num olhar inicial e por sua incrível diferenciação, denota arbitrariedade formal. Entretanto, tal impressão pode ser enganosa. Algumas arquiteturas muito especiais e contrastantes, que podem aparentar idiosincrasias arbitrárias, apresentam relações consistentes entre seus diversos elementos, enquanto em outras, a negação das relações entre seus elementos constituintes intrínsecos determinam sua natureza arbitrária.

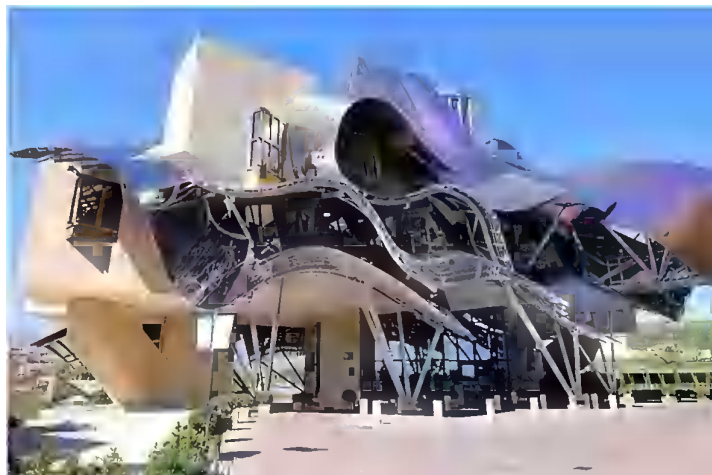
Observando obras como os Museus Guggenheim de Nova York (Fig. 1.19) e o Iberê Camargo em Porto Alegre (Fig. 1.20), percebe-se como uma forma muito especial pode encontrar sua legitimação ao articular, simultaneamente, questões internas e externas, o que significa interpretar o programa, se articular com o contexto, explorar os a materialidade (recursos construtivos) e assim, especialmente, contribuir para elevar tais obras a outro nível de compreensão da arquitetura - quando a arquitetura transcende suas condições primárias e estabelece relações pertinentes com o contexto em que se inserem. Em outras arquiteturas a arbitrariedade formal se afasta da ideia de autonomia formal e se aproxima da arbitrariedade ao pressupor a negação da ideia de todo como estrutura de relações, adotando uma independência absoluta dos elementos que as compõem (Fig. 1.21).



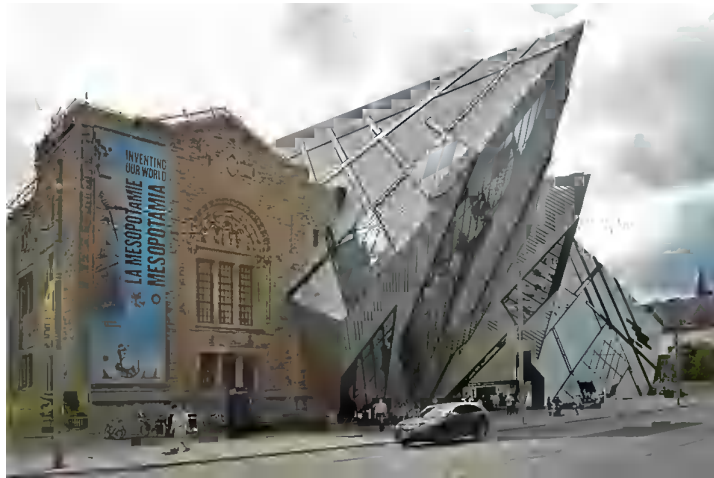
1.19 _ Museu Guggenheim de Nova York;



1.20 _ Museu Iberê Camargo;



1.21 _ Hotel Marques de Riscal, Elciego, Espanha. Frank Gehry;



1.22 _ The Royal Ontario Museum - Daniel Libeskind;

Parece razoável afirmar, então, que a arbitrariedade formal pode encontrar legitimação nas relações que estabelece com os condicionantes e materiais da arquitetura. O formal conta com a subjetividade do sujeito e, desse modo, oferece uma condição única e genuína para o objeto, relacional em sua essência, sem o que não se estabelece sua identidade. A autonomia é abrangente na inerente complexidade da arquitetura e se legitima por suas próprias razões, assim como se realiza na excepcionalidade da arbitrariedade formal. Autonomia como disciplina e como vínculo com a realidade, mas que a transcende para propor outra realidade de natureza visual, espelhada naquela.

Piñón nos ajuda a refletir sobre a autonomia do objeto artístico. Apoia-se no conceito kantiano de juízo estético o qual incide de maneira decisiva no conceito de forma e de sua autonomia, baseado na ideia de finalidade intrínseca, como explica nesta passagem:

Emmanuel Kant recorre aos organismos vivos para dar ideia da finalidade – relações causais internas ao objeto - que caracteriza as obras de arte, ainda que com a advertência insistente de que, enquanto nos organismos vivos tal finalidade está determinada por um fim exterior - a conservação da vida -, **em arte se trata de uma finalidade livre, arbitrária, sem outra justificativa que o mero fato de existir como vínculo interno.** Por outro lado, Le Corbusier utiliza o exemplo da máquina para explicar a relação interna que

deve existir entre os elementos de uma obra de arte, sem que a referência ao artefato enfatize o seu aspecto mecânico, mas sim aludindo à necessidade de ajuste que o próprio funcionamento exige⁴³.

O problema da autonomia da forma, nessa abordagem, não se confunde com a arbitrariedade, conforme muitas vezes se faz parecer. Pelo contrário, a autonomia demarca o âmbito de legitimidade da arquitetura o qual pressupõe atuar considerando justamente as referidas condições e materiais que lhe são próprios, considerando sua natureza visual.

Na verdade, definir o âmbito visual como o espaço próprio do projeto não pressupõe que se deva atuar em detrimento da razão; simplesmente significa postular a natureza sensitiva dos juízos em que se baseiam as operações de projeto, frente a tendência a pensar que são determinadas por decisões apriorísticas de caráter conceitual.⁴⁴

Coerência - pertinência e visualidade

Nas primeiras décadas do século XX, a abstração como instrumento do conceito de forma foi desenvolvida e potencializada pelas vanguardas artísticas, quando ganhou operacionalidade ao viabilizar aplicações para as ideias introduzidas por Kant sobre juízo estético. Significou uma mudança radical no referencial de concepção da arquitetura. Com a arquitetura moderna o sentido de concepção abstrata ganhou o aspecto dinâmico da construção formal como modo de formar o objeto e se mantém vigente apesar das realizações, por vezes, confusas que o acompanham, mas que, também, podem ser vistas como experiências.

⁴³ PIÑÓN, Helio. **Teoria do Projeto**. Porto Alegre: Livraria do Arquiteto, 2006, p. 58. (grifo do autor)

⁴⁴ PIÑÓN, Helio. **Cinco axiomas sobre o projeto**, texto não publicado, 2008.

O procedimento moderno deixa de se iniciar pela representação figurativa (*morphé* - do sistema clássico) e passa a manifestar a estrutura de relações (*eidos*) que configuram o objeto arquitetônico em sua inerente complexidade. A ideia de estrutura nascida com os filósofos gregos e aplicada à arquitetura clássica como idealização da beleza encontra, na arquitetura moderna, um sentido de abrangência que relaciona o todo do objeto ao se referir à organização ou maneira de articular os elementos envolvidos. Uma abordagem abstrata na medida em que se refere à organização sistêmica de um conjunto de elementos visuais correlacionados de diversas maneiras que permitem o reconhecimento de sua estrutura.

Na medida em que a experiência estética passa a ser tanto do sujeito que a concebe como de quem a reconstrói ao apreciá-la, e não um atributo do objeto, a arquitetura se humaniza. A qualidade do objeto passa a depender da experiência estética de interação entre sujeito e obra e do compartilhamento, construção e acúmulo do conhecimento relacionado a essa experiência.

De acordo com Piñón, a subjetividade do sujeito fundamenta tanto a concepção como a interpretação da obra, vinculando a universalidade do reconhecimento à subjetividade da experiência pessoal⁴⁵. Uma ideia de reconstrução exercida pela ação formativa do sujeito.

Por outro lado, o objeto arquitetônico se modifica completamente ao ser concebido como estrutura a ser reconhecida. Implica em uma série de estratégias que buscam intensificar a clareza formal dessa estrutura mediante a consciência da experiência dinâmica da arquitetura. Portanto, não pressupõe, necessariamente, sua apreensão imediata (atitude mais afim com a concepção figurativa ou *gestalt*), mas conta com essa dinâmica para sua apreensão.

É possível um olhar sobre a arquitetura no qual se verifique a estruturação da concepção abstrata. Mas há que se notar também o fenômeno da aparência de abstração sem maiores razões para ser considerada como manifestação de uma estrutura. Essa distinção remete àquela elaborada por Martí Arís, mencionada

⁴⁵ PIÑÓN, Helio et al. **El formalismo esencial de la arquitectura moderna**. Universitat Politècnica de Catalunya. Iniciativa Digital Politècnica, 2010. P. 9 (tradução do autor)

anteriormente, entre a arquitetura baseada em procedimentos abstratos e figurativos. É a maneira como se constrói o objeto o que propicia sua formalidade efetiva.

Também se pode pensar sobre a possibilidade de uma arquitetura de base figurativa com atributos que manifestem uma estrutura formal. Na realidade, como Martí Arís menciona em seu artigo sobre a abstração na arquitetura⁴⁶, o procedimento abstrato permite um olhar sobre a arquitetura tradicional independentemente de sua concepção figurativa. A questão fundamental que a abstração levanta se refere à consistência do resultado. Este é o foco. Apontar a natureza do procedimento ajuda a esclarecer a análise, a eventualmente evidenciar inconsistências, mas, ao final, requer o exame do todo do objeto.

No procedimento abstrato, a representação dos elementos acentua sua autonomia, bem como seu papel no todo e das relações estabelecidas para estruturar um todo coerente; portanto, não foca apenas nos próprios elementos, mas nas relações entre eles; seu papel é, também, articular tais relações:

A forma é a manifestação sensitiva da configuração interna de um objeto. Logo, não pode ser reduzida à mera aparência - figura ou imagem -, como é comum acontecer, nem a uma entidade metafísica, como propõem, ocasionalmente, as doutrinas "conceituosas".⁴⁷

⁴⁶ MARTÍ, Carlos. **Abstracción en arquitectura: una definición**. Barcelona, número 16, 2001, p. 8. (tradução do autor)

⁴⁷ PIÑÓN, Helio. Cinco axiomas sobre o projeto, texto não publicado, 2008.

2 - DUALIDADE FORMA - CONTEXTO

Ao se tratar da relação entre forma arquitetônica e contexto certamente se está lidando com uma dualidade entre naturezas opostas ainda pertencentes ao âmbito da forma. Dualidade que pode ser vista como articulação entre aspectos estruturais e aspectos contingentes. Por um lado, como já estudado anteriormente, a forma pressupõe lidar com condicionantes de natureza circunstancial como programa, lugar e construção e, por outro lado, com condicionantes de natureza abstrata, universal, aqueles que permitem o entendimento. Estes se referem ao que se pode chamar de materiais da arquitetura: conjunto de soluções, princípios e estratégias conhecidos, testados e incorporados pela prática.

A ênfase do procedimento baseado em aspectos contingentes e em aspectos abstratos deriva tanto das escolhas do autor como das condições concretas do objeto de projeto. A abrangência dessa dualidade dos procedimentos permite respostas adequadas às dificuldades que surgem no enfrentamento de um problema de projeto e suas condições. Nesse sentido, são os critérios de consistência formal que determinam a legalidade tanto do procedimento figurativo como do abstrato.

A relação entre forma e contexto, que integra o quadro de dualidade desenvolvido neste trabalho, integra a síntese formal das distintas naturezas da forma mencionadas. A simples consideração a essas dimensões, em si, já denota a complexidade inerente ao objeto arquitetônico. O contexto pode ser visto como forma preexistente que, em relação dual com os condicionantes convencionais, exerce forte influência sobre a especificidade formal do objeto arquitetônico, assim como sobre a própria identidade da obra. Características topográficas, topológicas, morfológicas, circunstanciais, assim como sociais, culturais, comportamentais, etc., evocam a excepcionalidade da arquitetura não sem atender, igualmente, à compreensão da arquitetura, à sua natureza universal, aos seus aspectos convencionais, aos elementos que a identificam como arquitetura, que compõem o conhecimento e implicam na transmissibilidade de seus valores e de seu sentido histórico.

Assim, a reflexão sobre a dualidade entre forma e contexto pode explicar a própria forma. É justamente na relação com o contexto que as tensões entre o interno e o externo se acentuam, especialmente quando o lugar é substancial e significativo.

Dualidade convenção - excepcionalidade

Em diversas arquiteturas é possível observar relações com o entorno em que as condições dadas prescrevem um objeto arquitetônico especial. Sempre há um contexto a considerar e a excepcionalidade pode se dar de diversas maneiras, mas mantém em relação aos fundamentos, sem os quais se torna difícil caracterizar a arquitetura. Tal excepcionalidade geralmente se inicia justamente pela detecção de aspectos específicos e especiais dos condicionantes e, eventualmente, pela própria interpretação que o autor imprime ao conhecimento. Portanto, teoricamente, a excepcionalidade é cabível em qualquer arquitetura, mas é especialmente significativa em edifícios especiais de interesse cultural ou pela excepcionalidade dos lugares em que se inserem. Nesses casos, torna-se um desafio para a arquitetura criar uma condição excepcional para o artefato, o que envolve fazê-lo representar dialeticamente valores universais mediante valores especiais específicos. Por exemplo, diante da necessidade de relação formal com uma pré-existência significativa e simbólica, uma atitude de reverência àquela arquitetura pode ser a inserção do novo edifício como fundo visual para aquele tratado como figura, numa relação de fundo e figura.

Especialmente a partir da arquitetura moderna, o contraste, entre diversos modos de relação visual, se tornou uma estratégia compositiva legítima como resposta adequada, considerando o sentido histórico da inserção de um objeto na paisagem, ao mesmo tempo em que respeite a identidade de cada objeto segundo sua lógica e seu tempo. Abordagens, supostamente, devem se basear em uma lógica que considere o objeto e seu contexto. Devem constituir um *roll* de determinações coerentes que delineiem a estrutura formal de um problema arquitetônico e que deem sentido à

forma segundo a preocupação do arquiteto em estabelecer coerência entre as diversas questões envolvidas.

A dualidade entre tipo, como conhecimento de soluções arquitetônicas, e contexto pode, eventualmente, evidenciar oportunidades para a abordagem do edifício em sua excepcionalidade como monumento. Conforme citação a Ronaldo Giurgola feita pelo professor Carlos Comas, o monumento se caracteriza por sua excepcionalidade:

[...] além de ser uma memória, um monumento é também um ato do presente. Não é somente o reflexo de algo valioso do passado, mas também um reflexo de nossa atitude frente a seus valores que será transferida para o futuro⁴⁸.

A arquitetura que adquire a condição de monumento valoriza a representação. Sua constituição busca uma aparência diferencial, mas essa condição se legitima em consonância com uma estrutura formal coerente. As estratégias que buscam a diferenciação própria ao monumento, buscam também articulação e coerência como a construção formal.

A noção de monumentalidade na arquitetura geralmente é associada à grande escala - aspecto que integra a noção desse atributo, mas não se restringe a ele. Na arquitetura tradicional, a monumentalidade esteve associada ao aspecto figurativo e simbólico das construções, aliado também às grandes dimensões, à singularidade e à unidade. Com a arquitetura moderna e sua elaboração abstrata, visualizou-se outra maneira de constituir o monumento transcendendo a arquitetura tradicional e buscando expressão por meio de seus elementos essenciais e, assim, não dependendo da identificação figurativa relacionada à tradição. Introduz e enfatiza os aspectos especiais os quais constituem outra maneira de atribuir monumentalidade à arquitetura. A abstração passou a ser utilizada também para expressar, de modo explícito, a posição, a intensidade visual, o contraste, por meio de atributos abstratos como a configuração de prismas puros em grande escala.

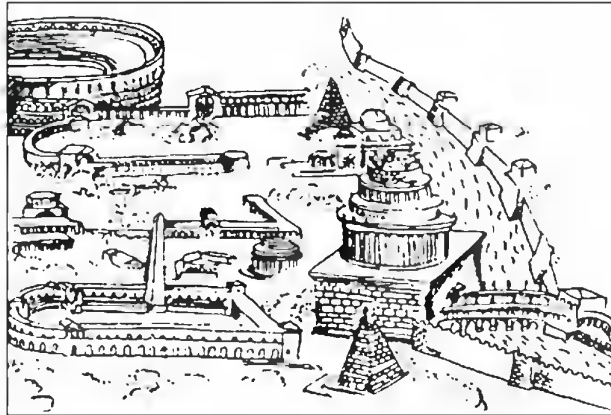
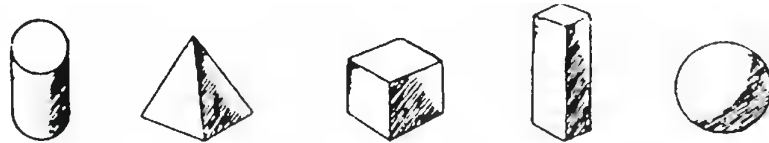
⁴⁸ COMAS. **Protótipo e monumento, um ministério, o ministério**. Projeto, São Paulo, n. 102, ago. 1987.

A posição assumida pela modernidade, de oposição à tradição figurativa, se referia ao procedimento figurativo representado pela mimese e sua prática de representação simbólica do sistema estético clássico. Entretanto, nas práticas da modernidade o que ocorre é a modificação do papel da aparência que renuncia aos símbolos conhecidos, mas que é consciente de sua capacidade de atribuir significado aos objetos que produz, mas o faz de maneira abstrata e se referindo a valores do objeto e do que estes representam em termos dos valores de um tempo e de um contexto.

Como observado por Rafael Moneo no artigo "*On typology*"⁴⁹, a tentativa de recuperação da significação encontra na abstração da ideia de tipo de Quatremère de Quincy sua aproximação mais consistente, um ideal ainda a ser viabilizado. Em outras palavras, o tipo seria uma estrutura formal em aberto que possibilitaria inúmeras e distintas materializações.

Um exemplo dessa abstração pode ser visto nos croquis elaborados por Le Corbusier denominados "A lição de Roma" (Fig. 2.1). Denotam estruturas formais reduzidas a esquemas que ele apreende como observações sobre a arquitetura da Roma Antiga. Podem ser vistos como ideias arquitetônicas que traduzem organizações universais representadas por geometrias puras que são relacionadas aos usos e às possibilidades construtivas. As variadas combinações de um reduzido número de ideias universais puderam resolver os problemas espaciais, construtivos e formais de várias épocas, em diversos lugares do mundo e, na modernidade, por meio de uma interpretação abstrata, soluções para diversas situações de projeto contemporâneas.

⁴⁹ MONEO, R. *On Typology*. In: *Oppositions*. Cambridge: MIT Press, nº 13, p. 23-45, versão 1978.



2.1 _ A Lição de Roma, 1923. Le Corbusier;

Portanto, pode-se observar que da mesma maneira como ocorreu com diversos outros valores do passado, também a ideia de monumento recebeu uma interpretação mais abstrata na modernidade e se mantém vigente em suas estratégias compositivas. Referindo-se ao edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública (Palácio da Cultura), no Rio de Janeiro, projeto da equipe liderada por Lúcio Costa em parceria com Le Corbusier, de 1936⁵⁰, o Prof. Carlos Comas identifica nesta obra a interpretação brasileira da necessidade de incorporação de “requisitos monumentais” para uma “significação representativa” do contexto brasileiro - termo atribuído a Lúcio Costa. O professor menciona como Siegfried Giedion em *The Need for a New Monumentality*, de 1944, tendo como referência o edifício brasileiro, reconhece no Ministério “a reconquista da expressão monumental” pela arquitetura moderna (Fig. 2.2 e 2.3).

O Prof. Comas, no artigo “Protótipo e monumento, um ministério, o ministério”, demonstra como a interação entre convenções da arquitetura moderna e condições excepcionais de tema e lugar puderam produzir uma arquitetura como monumento. Identifica como a dialética entre modelos abstratos do repertório moderno e as condições muito especiais criadas pelo programa e a interpretação diferenciada para a inserção daquele edifício no tecido tradicional daquela parte do centro do Rio de

⁵⁰ COMAS. **Protótipo e monumento, um ministério, o ministério**. Projeto, São Paulo, n. 102, ago. 1987.

Janeiro poderia resultar em um edifício excepcional – um monumento para a cidade e para a própria arquitetura.

Portanto, uma situação de projeto arquitetônico com potencial para monumento se baseia em condições especiais que definem a pertinência do caráter de monumento. Algo que se situa entre a oportunidade e a pertinência, e que pode legitimar a atitude de diferenciar uma arquitetura como monumento.



2.1 _ Ministério da Educação e Saúde Pública (Palácio da Cultura) - Rio de Janeiro – fachada com brise-soleil (protetor solar);



2.2 _ Ministério da Educação e Saúde Pública (Palácio da Cultura), no Rio de Janeiro, projeto da equipe liderada por Lúcio Costa em parceria com Le Corbusier, em 1936;

Uma arquitetura pode obter consistência por meio da relação entre seus diversos elementos e partes, sendo o contexto uma dessas partes. Nessa relação torna-se necessário verificar a pertinência de uma inserção como monumento, com contraste e diferenciação que institua o novo e o simbólico no contexto. Esta abordagem não prescinde de uma constituição formal que busque sua identidade no âmbito de seus condicionantes e de seus materiais disciplinares. Nesse sentido, é possível a obtenção de legitimidade na diferenciação e no contraste como premissas para o monumento. A própria subjetividade da interpretação representa um aspecto importante na definição da consistência ao permitir a manifestação da sensibilidade do autor quanto à oportunidade da forma. Atribuir uma expressão coerente, que manifeste relações com o lugar e com o próprio objeto pode representar uma oportunidade de uma arquitetura com atributos de monumento. A reflexão do Prof. Comas enfatiza o caráter singular necessário a uma arquitetura monumento:

Se o monumento é máquina de recordar e para recordar, singularidade relativa persistente no tempo e no espaço é um de seus atributos essenciais. Vulgarizado e inscrito em entorno que só contenha artefatos iguais ou similares, o monumento deixa de ser monumento.⁵¹

Assim como outros aspectos da arquitetura, a abstração reelabora a ideia de monumento associando-a a interpretações abstratas que podem se referir à grande dimensão, por exemplo. Ou ao espaço enobrecido por sua posição e diferenciação, ou por tantos outros recursos que destaquem e simbolizem uma condição especial e diferencial. A sintaxe aberta, possibilitada pelos procedimentos abstratos, permite maneiras variadas de manifestar a excepcionalidade do monumento.

Justamente nas situações em que uma arquitetura tem condições de se tornar monumento, atributo que se evidencia principalmente pela relação entre forma e contexto, as questões de pertinência, coerência e consistência se tornam mais evidentes. Nesses casos, a diferenciação visual do edifício se torna um pressuposto

⁵¹ COMAS. **Protótipo e monumento, um ministério, o ministério**. Projeto, São Paulo, n. 102, ago. 1987.

pertinente que surge, inicialmente, no exame do contexto, no sentido da relação do edifício com o contexto físico e histórico e da busca por uma diferenciação pertinente. De outra maneira se poderia dizer que em certas condições o que se evidencia é a pertinência do procedimento abstrato como maneira adequada de se obter uma diferenciação consistente.

Algumas arquiteturas se tornam monumento em função da já mencionada combinação de fatores favoráveis que envolvem as condições estabelecidas para sua realização. Mas um aspecto final se destaca como imprescindível. Trata-se da habilidade do autor da obra em estabelecer relações que evoquem valores e referências memoráveis que delimitem continuidades ou rupturas históricas. Por exemplo, alusões a estruturas formais consagradas e, ao mesmo tempo, a introdução de aspectos específicos, autênticos, singulares. Portanto, a arquitetura que adquire o atributo de monumento, para tanto, pode se favorecer das condições dadas, mas não apenas disso. O aspecto transcendente estaria na qualidade evocativa e na autenticidade genuína da autoria.

As condições que podem ser consideradas especiais para adquirir a condição de monumento abrangem, principalmente, o programa quando de sua importância simbólica para determinada coletividade e o lugar em que será implantado - se também significativo e especial ou se carente de uma referência simbólica pertinente. São aspectos que podem induzir ou inspirar o caráter de monumento para uma arquitetura, mas como já mencionado, o aspecto decisivo se encontra na qualidade subjetiva da autoria.

Em geral, a possível expressividade de um monumento não se restringe à grande escala, mas também envolve outros atributos como o simbólico, aspecto especialmente significativo quando se alia motivo e lugar. Talvez, por essa razão, alguns dos atributos de monumentalidade da arquitetura clássica se mantenham vigentes: nobreza, equilíbrio, intensidade, identidade, contraste em relação ao contexto, entre outros atributos de uma obra significativa, assim como a beleza, tanto no sentido gestáltico – somos atraídos por certos padrões visuais – como no sentido da significação. Esses atributos se materializam, por exemplo, na relação de escalas entre o humano e o grandioso, entre o grandioso e o contexto em que se insere, seja urbano

ou natural; na relação de contraste equilibrado (equivalência) com uma pré-existência significativa; e com a espacialidade ditada pela morfologia de determinado contexto.

Os valores de diferenciação do monumento encontram na intensidade formal compatibilidade com o procedimento abstrato, seja ela neutra ou figurativa. Os exemplos do passado podem ser vistos como estruturas formais conhecidas (tipo) e as condições contingentes, como estímulos específicos. Portanto, a abordagem do objeto implica no reconhecimento da pertinência de algumas estratégias compositivas consolidadas, assim como nas especificidades e particularidades das relações entre variáveis, internas ou externas, mas especialmente aquelas relacionadas ao contexto. A combinação de elementos específicos, particulares, exclusivos, com elementos convencionais e universais como o contexto, as especificidades do programa e a materialização construtiva, combinados com soluções conhecidas, podem propiciar uma diferenciação consubstanciada e constituírem um procedimento que a arquitetura abstrata utiliza para obter contraste relacional.

São muitos os exemplos de aplicação de estratégias compositivas para a diferenciação do objeto arquitetônico em uma relação consistente com o contexto. Com a abstração se incorporaram outras maneiras de realização desse objetivo. Por exemplo, nas obras de Mies van der Rohe é possível perceber o sentido de monumento relacionado a como a obra se destaca utilizando estratégias de enobrecimento, de maneira abstrata, em certa medida referenciada na arquitetura de matriz clássica (Fig. 2.3). O edifício elevado por um pódio, a regularidade de elementos verticais equilibrados por outros horizontais, a estabilização da massa construída, a plasticidade equilibrada dos elementos construtivos, entre outros.



2.3 _ Museu Altes, Berlin, 1824-1828, de Schinkel;

Conforme Frampton⁵², a força da imagem da arquitetura de Mies Van de Rohe é obtida por meio da intensidade plástica dos elementos construtivos aparentes regidos pelo rigor, pela economia de meios e pela precisão. Frampton menciona um “monumentalismo” na produção inicial de Mies. No âmbito da arquitetura moderna, uma interpretação abstrata, de matriz clássica, em contraste com um “elementarismo suprematista”, distinguindo dois modos, correspondentes a duas etapas da obra de Mies, a europeia e a americana. Entretanto, quando retoma a prática suprematista, Mies parece não abandonar valores e qualidades abstratas do clássico, o que pode ter o levado ao que ficou conhecido como “monumentalização da técnica como forma” conforme explica Frampton. É o que se pode ver no exemplo do IIT Crown Hall e da Nova Galeria Nacional de Berlim (Figs. 2.4 e 2.5). O monumental aparece sutilmente na escala de pé-direito duplo dos pilares, recurso que por sua vez remete à ordem colossal de Michelangelo. Assim como vários outros recursos firmados na história da arquitetura como o plano nobre elevado que destaca o edifício na paisagem edificada, os fustes e os entablamentos – a regularidade, a intensidade, o rigor e a precisão.



2.4 _ IIT Crown Hall de Mies van der Rohe;



2.5 _ Nova Galeria Nacional de Berlim de Ludwig Mies van der Rohe.

⁵² FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**, São Paulo, Martins Fontes, 1997.

Outra maneira de lidar com a ideia de diferenciação especial, pode ser vista no exemplo do Museu Guggenheim de Nova York, de Frank Lloyd Wright. Novamente a concepção abstrata está presente e se justifica tanto pelas especificidades do problema arquitetônico, de oferecer uma maneira inovadora de apreciação da arte moderna estabelecendo um percurso de visita que recebe a ideia de uma rampa em espiral contínua em torno de um vazio que define o edifício, como também pela relação de contraste com o contexto. Contraste que é intensificado com o novo anexo, conforme se vê na Fig. 2.6, que estabelece um novo fundo para o edifício de Wright, mas que reproduz, de maneira abstrata, as condições do entorno (projeto do escritório Gwathmey Sigel e Associates Architects, de 1992).

A solução encontrada por Wright unifica sinteticamente os diversos aspectos em jogo de maneira coerente. Ao mesmo tempo, com uma estrutura formal densa e intensa, resolve o problema interna e externamente: as questões espaciais e a relação de contraste com o entorno, inaugurando um objeto diferencial e oportuno naquele terreno delimitado por três ruas e de frente para o Central Park, em Nova York⁵³.

O resultado é uma geometria abstrata para uma arquitetura diferenciada e única tanto em relação ao contexto como em relação à própria cultura arquitetônica. Percebe-se uma plasticidade intensa com uma identidade formal única, uma consistência advinda da estrutura formal coerente com a estrutura da atividade e do lugar. Uma composição formal, conforme palavras do próprio Wright: “planos que flutuam sobre planos numa sobreposição e estratificação de camadas, cortadas e colocadas umas sobre as outras, de forma a estabelecer outra maneira de construir que não aquela tradicional”.

⁵³ Por coincidência, o terreno do Guggenheim-NY se parece muito com o do MIS-RJ, também com três ruas e de frente para a paisagem símbolo do cidade;

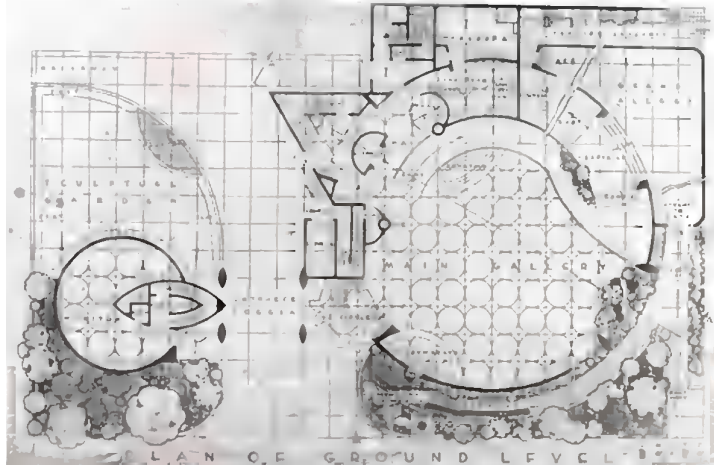


2.6 _ Museu Guggenheim de Nova York, de Frank L. Wright – contraste com o entorno – recente e à época;

A aparência não convencional da forma do edifício se relaciona com as soluções espaciais do programa, a começar pela estratégia de estabelecer um percurso para a exposição das obras de arte em sequência linear, induzindo a experiência de fruição. O aspecto excepcional se estabelece pela própria forma espiralada e sua inserção no lugar bem como pela interpretação do programa (Figs. 2.7 e 2.8). A plasticidade única destaca o edifício e o monumentaliza em relação ao contexto; à época de sua construção, composto por edifícios ecléticos alinhados e de frente para o Central Park, assim como o monumentaliza, de maneira abstrata, em relação à própria arquitetura.

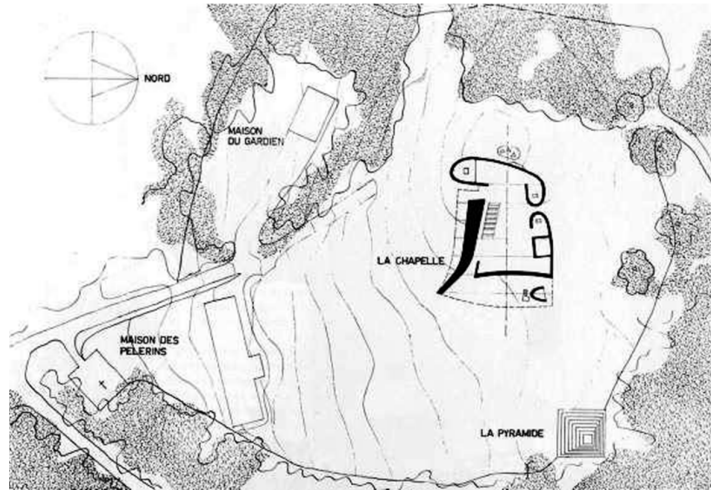


2.7 _ Átrio do Museu Guggenheim de Nova York;



2.8 _ Planta do térreo. Permeabilidade e integração com o espaço público;

Em alguns aspectos, a estratégia formal de Le Corbusier para Ronchamp (Fig. 2.9), guarda certa semelhança com a empregada no Guggenheim de Nova York. Uma forma muito específica e especial, contrastante com a paisagem, aliada a um senso de oportunidade e pertinência em relação ao lugar em si e, no caso de Ronchamp, também à sua história que, à época da construção da obra de Le Corbusier, restava apenas ruínas da última capela que existiu naquele mesmo local. Trata-se de uma síntese formal que evidencia a adequação interna e como ela se coaduna com a expressividade externa, intensificada, justamente, pela concisão com que reúne na forma os âmbitos do programa, do lugar e da própria construção. Também nesse caso, pode-se apontar na forma, a dualidade entre aspectos convencionais, a serem atendidos e ligados ao programa, e aspectos específicos e singulares que aliam a forma com o contexto.



2.9 _ A Capela Notre-Dame-du-Haut é uma capela construída sobre a colina de Bourlémont em Ronchamp em Haute-Saône, França, pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier. Iniciada em 1950, foi concluída em 1955;

Evidencia-se a pertinência da diferenciação em relação ao contexto com base no sentido que a obra adquire e que se manifesta em sua autonomia formal, o que resulta da articulação de seus aspectos intrínsecos. A utilização de formas puras, abstratas, tem relação com o procedimento abstrato o qual prioriza a definição de estruturas formais coerentes. Nesses casos de diferenciação em relação ao contexto, os valores da forma, ao se considerar as excepcionalidades do programa e do lugar, caracterizam o artefato arquitetônico como monumento. Adicionalmente, o potencial simbólico integra os “requerimentos monumentais” já mencionados, e estimulam as possibilidades da arquitetura.

Cabe ressaltar que a ênfase na abstração representa a pertinência desse modo de abordar a arquitetura no âmbito do mundo contemporâneo, no qual a cidade é o

grande referencial. Mesmo tentativas recentes de estabelecer imagens a serem seguidas no processo de projeção as quais submetem o conjunto de partes da arquitetura a essa orientação, ainda assim, o aspecto convencional de diversas dessas partes denota a inevitável presença de uma organização abstrata, especialmente quando se vê essas relações sob o ponto de vista da dialética entre convenção e contingência. Por mais que uma arquitetura possa ser moldada segundo uma imagem, muitos aspectos convencionais aparecem como imperativos práticos e dos costumes que compõe as atividades humanas no espaço, assim como o saber construir. Esses aspectos convencionais se relacionam com os aspectos circunstanciais relativos às especificidades do lugar, do programa e da construção em cada situação de realização da obra de arquitetura.

Dualidade estrutura - contingência

Na perspectiva das possibilidades formais, os procedimentos abstrato e figurativo constituem e integram as soluções com as quais se podem enfrentar um problema arquitetônico e, portanto, integram também as soluções para a relação entre forma e contexto. A ideia básica do procedimento figurativo enfatiza o vínculo com os aspectos visuais da obra o que inclui as características visuais do lugar. Já o procedimento abstrato sugere a ideia de construção formal vinculada ao âmbito da estruturação espacial e às soluções idealizadas. Entretanto, em toda obra deve haver interações dialéticas entre abstração e materialidade visual como condição para uma síntese consistente. Nesse sentido, há que se ressaltar o caráter inclusivo do procedimento abstrato o qual contém um componente figurativo próprio com ênfase na visualidade, diferenciado em relação à ideia de figura como portadora de simbolizações. O aspecto figurativo pode ser visto como aparência e, portanto, inclui o visual abstrato.

Reyner Banham, em seu livro *Teoria e projeto na primeira era da máquina* (1960)⁵⁴, recriou os antecedentes teóricos das primeiras três décadas do século XX, indagando sobre as convenções visuais e os significados simbólicos da estética da máquina da década de 1920. Trata-se de uma estética basicamente abstrata que se apoia em uma materialidade abstrata que representa, por meio de sua constituição formal, uma época. Simboliza sem recorrer a símbolos figurativos. Estes, eventualmente são incorporados como elementos pontuais ou mesmo como metáforas figurativas que se adequam à configuração de uma estrutura formal.

Outra abordagem sobre o aspecto figurativo é oferecida por Norberg Schulz. Identifica o aspecto simbólico como uma necessidade cultural, colocando-o como algo fundamental para a arquitetura, assunto ao qual dedica boa parte de sua extensa produção teórica. Embora reconheça os atributos da arquitetura abstrata, em suas observações esta não conteria significação reconhecível ou simbólica. Menciona que seria raro na arquitetura moderna o que chama de “significado da expressão”, segundo ele algo capaz de criar identidade verdadeira. E acrescenta, se referindo à arquitetura abstrata: “a característica Gestalt ou figura se perde, e tudo se dissolve em padrões ou estruturas”, afastando-se da realidade⁵⁵.

Em defesa do viés simbólico e figurativo, Norberg Schulz salienta que a compreensão depende do conhecimento, no que coincide, em alguns aspectos, com noções sobre a abordagem abstrata que evoca o conhecimento arquitetônico de maneira abstrata, como conceito estruturante da arquitetura. Entretanto, ocorre uma distinção quanto à forma de acesso ao conhecimento. Para Schulz, trata-se de lidar com significados por meio de simbolizações, reconhecíveis no âmbito cultural, representados na arquitetura, enquanto que o conhecimento e o significado no âmbito da arquitetura abstrata referem-se, simultaneamente, à compreensão das relações visuais estabelecidas entre elementos e partes, à compreensão baseada no conhecimento disciplinar e à interpretação que o sujeito pode elaborar a partir do todo visual e intelectual que compõe a obra de arquitetura. Em ambos os modos, o

⁵⁴ BANHAM, Reyner. **Teoria e projeto na primeira era da máquina**. São Paulo: Perspectiva. 2003.

⁵⁵ NORBERG-SCHULZ, Christian. **The concept of dwelling on the way to figurative architecture**. 1985. (tradução do autor)

significado da arquitetura transcende o âmbito da objetividade. O papel da figura para Schulz:

Tudo o que precisamos para entender a arquitetura pode ser visto na própria arquitetura, mas para compreendê-la deve haver algum processo prévio de aprendizagem. O critério de compreensão é o que dizemos, como falamos da arquitetura e como agimos sobre ela, mas o próprio significado arquitetônico não é traduzível em palavras."⁵⁶

A reflexão de Norberg Schulz afirma que a expressão se restringe ao simbólico da arquitetura que para ser reconhecido demanda algum conhecimento prévio, de onde conclui que o reconhecimento da forma se efetiva por seu aspecto simbólico. Em relação ao objeto abstrato, alega que este não teria esse atributo e, por isso, não seria identificável, não teria identidade. De fato, a arquitetura abstrata se afasta dos significados convencionais ou significados previamente conhecidos, entretanto, o objeto abstrato potencializa significados próprios do reconhecimento de sua constituição – um significado construtivo. Esse reconhecimento conta com a subjetividade e a vivência do sujeito que procura apreciar e entender a arquitetura o que permite uma significação sobre a qual o sujeito pode contribuir e compartilhar, algo próprio à arte. Inclusive, também pode adquirir valores figurativos por conta de certo senso comum. Por exemplo, como símbolo de determinado lugar ou acontecimento histórico como é o caso da ausência criada por meio do vazio no lugar dos prédios no Memorial às vítimas do onze de setembro (Fig. 2.10).

⁵⁶ NORBERG-SCHULZ, Christian. **'Meaning' and 'Context' in the Language of Architecture'**. Architecture, Meaning and Place Selected Essays. 1988.



2.10 _ Museu Memorial do 11 de Setembro, Manhattan, NY;

Na realidade, a significação da arquitetura, para se realizar, precisa de alguma referência convencional cuja existência transcende a figura, possibilitando a compreensão da arquitetura como um todo. Algo pertencente à cultura arquitetônica cujo significado é construído pelo tempo e pelo reconhecimento.

Nesse sentido, a clareza da arquitetura se torna vital – parecer o que realmente é, e não outra coisa, de modo a ter coerência em seu todo. Nas arquiteturas que priorizam a abstração e que adotam formas muito específicas, a identificação espontânea pode estabelecer analogias figurativas às formas abstratas, identificando-a de maneira figurativa. Embora essa especificidade eventualmente possa atribuir outro sentido à arquitetura que não aquele que efetivamente a constitui, essas analogias se situam no âmbito da imaginação, é livre e podem variar conforme o olhar de cada um e contribuir para sua interpretação. Da mesma maneira, para o sujeito que concebe de modo abstrato, o foco dificilmente será na analogia figurativa; o que importa é a estrutura formal em si como resposta ao problema arquitetônico e, eventualmente se for pertinente, a diferenciação e a singularidade.

O procedimento abstrato, conforme se vê em muitos exemplos da arquitetura moderna, não implica na falta de identidade, muito menos na impossibilidade de simbolizar – seu significado pode ser construído e reconstruído segundo uma multiplicidade de interpretações. Sua identidade genuína tem a ver com a consistência de sua estrutura formal a qual propicia a atemporalidade do objeto arquitetônico. As tentativas de transmitir significado simbólico *a priori* colocam em risco, já de início, o

princípio da autonomia formal. Quando se enfatiza o aspecto figurativo, há o risco de violar-se a significação intrínseca à constituição do objeto.

Quanto à relação entre forma e contexto, a questão persistente é a “oposição entre adequação mimética e inserção formal”; dois princípios que, segundo Piñón, são incompatíveis⁵⁷. A adequação mimética pressupõe uma estética baseada na harmonia com o entorno, na unidade; uma figuração determinada pela iconografia do lugar, estabelecendo uma relação mimética ou analógica com o entorno. A incompatibilidade mencionada se refere à natureza da concepção, ao modo como o objeto foi estruturado, às escolhas e preferências (e suas consequências) feitas pela autoria do objeto arquitetônico e não à aparência do objeto materializado. Como veremos mais tarde, não é possível se tirar conclusões sobre a consistência formal do objeto baseado apenas em sua aparência.

Por outro lado, a referência e a adequação, ao lugar se beneficiam do procedimento abstrato, ou seja, formal, o qual implica em se apoiar na autonomia formal e pressupõe lidar com aspectos intrínsecos à forma. Na visão abstrata, o lugar pode ser abordado como formalidade latente e a forma do objeto arquitetônico como totalidade relacional, o que inclui o contexto. Segundo Piñón, considerar o entorno do edifício proporciona elementos que intervêm no sistema formal e que pode afirmar a identidade da obra. O edifício surge como elemento de um conjunto estruturado por vínculos de relação visual no âmbito do objeto e do contexto, de modo que a coerência não se alcance por harmonia, mas pelo equilíbrio dos distintos elementos que intervêm no episódio arquitetônico. Um exemplo seria o Seagram Building de Mies van der Rohe (Fig. 2.11) – as relações, no contexto, além de qualificar o espaço, sugerem um modelo para áreas adensadas e verticalizadas como é comum nos centros das grandes cidades.

Por outro lado, de acordo com Piñón, a doutrina do contextualismo historicista coloca o problema do lugar como uma questão moral, vinculada ao hábito de experimentar a cidade em termos de coerência ambiental e continuidade figurativa; contrariamente à arquitetura moderna, que aborda o problema em termos estéticos,

⁵⁷ PIÑÓN, Helio. Prefácio. In: GUIRAO, Cristina Gastón. **Mies: el proyecto como revelación del lugar**. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.

como um problema de forma. Enfatiza, portanto, que essa atenção essencial da obra de arquitetura moderna ao entorno é de natureza formal, ou seja, fundamenta-se em relações visuais intensas, mas implícitas, e não de caráter mimético como extensão figurativa do existente. E, ainda, que na arquitetura contextualista a pressão do lugar dissolve a identidade do objeto na atmosfera ambiental do setor urbano em que se encontra.

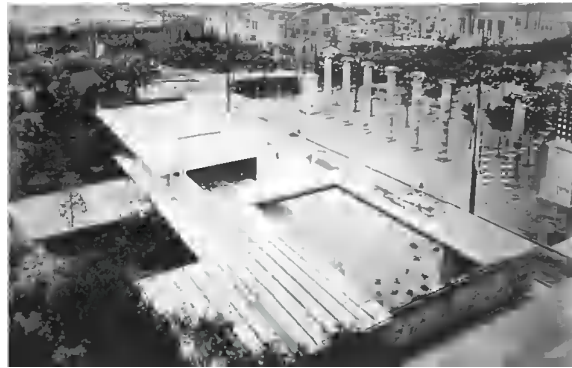


2.11 _ Seagram Building – Mies van der Rohe, 1958. Recuo de 30 metros em relação a rua criando uma praça aberta altamente ativa. Relações abstratas, mas visíveis;

A arquitetura moderna, por sua abstração e autonomia, muitas vezes parece ser concebida com independência em relação ao lugar. Entretanto, dispõe de recursos formais para estabelecer as ressonâncias mais sutis com seu entorno. Toda arquitetura autêntica oferece, explícita ou implicitamente, uma réplica ao espaço físico no qual ocorre, ao entorno ao qual se incorpora. Novamente, o exemplo é uma obra de Mies van der Rohe – o Pavilhão de Barcelona (Fig. 2.12 e 2.13) – a nítida diferenciação de seu caráter arquitetônico não implica na negação das relações com o entorno, muito pelo contrário, as relações com o entorno contribuem para a definição de sua estrutura formal.



2.12 _ Pavilhão de Barcelona. Mies van der Rohe, 1929;



2.13 _ Pavilhão de Barcelona. Mies van der Rohe, 1929;

Essa reflexão sobre a obra miesiana pode ser vista no estudo realizado por Gastón Guirao⁵⁸. A autora afirma, por exemplo, que as decisões fundamentais do projeto só adquirem pleno sentido quando contemplam a relação com o entorno. Cita a seguinte afirmação de Mies: “a arquitetura é a relação espacial do homem com seu entorno e expressão de como se afirmar nele e de como dominá-lo.” Comenta que o principal objetivo da arquitetura de Mies seria fazer sensível o espaço, ou seja, estabelecer as referências que ordenem sua percepção visual. Em relação ao Pavilhão de Barcelona, por meio de farta documentação histórica, demonstra como o resultado formal é minuciosamente relacionado com o contexto. Essa mesma determinação de estabelecer relações formais e visuais, possibilita uma autêntica relação inclusiva entre forma e contexto. Piñón reafirma categoricamente essa relação:

⁵⁸ GUIRAO, Cristina Gastón. **Mies: el proyecto como revelación del lugar**. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005. P. 17 (tradução do autor)

[...] quando falo da formalidade de um lugar não estou referindo-me à forma do lugar - o que, por definição, um lugar não possui, já que é parte da natureza - senão sugerindo que a dimensão formal desse sítio, reconhecida pelo arquiteto que haverá de intervir nele, resulta um elemento essencial da síntese que leva à concepção do futuro edifício.⁵⁹

Visualidade e aparência abstrata

Considerando o enfoque nas dualidades do conceito de forma e, particularmente, do convencional e do contingente na construção da relação com o contexto, e ainda considerando o critério de consistência formal que permite conclusões sobre as obras a serem analisadas, parece útil também abordar um contraponto àquelas condições, refletindo sobre algumas distorções em relação ao que se pode considerar como procedimento abstrato e figurativo.

Em alguns casos, é possível perceber arquiteturas com aparência abstrata, mas focam na imagem de modo que a estrutura formal do objeto se submeta às características dessa produção de imagem. De maneira geral, por exemplo, se percebe uma essência figurativa na arquitetura pós-moderna que se estende à contemporaneidade de diversas maneiras; seu mote é a evocação de imagens: seja do passado ou do futuro, sejam figurativas ou abstratas. São obras focadas em um tipo de representação figurativo-abstrato que em última instância pode ser caracterizada por sua conformação ao aspecto figurativo. A consequência é a utilização de uma aparência que não se relaciona de maneira equilibrada com os elementos que estruturam o todo do objeto, mas que os submete. Como já visto, o procedimento abstrato não contempla apenas a aparência e sim, articula os vários elementos os quais podem ser apreciados como entes autônomos e, ao mesmo tempo, como parte

⁵⁹ PIÑÓN, Hélio. **Teoria do Projeto**. trad. Mahfuz Edson da Cunha. Porto Alegre: Livraria do Arquiteto - Faculdade de Arquitetura UFRGS, 2006. p. 42

integrante de um todo - uma complexidade conceitual cuja experiência estética apenas se inicia pela aparência, mas que propicia satisfação intelectual da fruição visual no objeto.

Embora o procedimento abstrato possa parecer mais abrangente já que inclui aspectos figurativos, não significa apontar uma espécie de superação do procedimento figurativo.

Algumas circunstâncias podem favorecer a distorção mencionada. A começar pela exacerbação da ideia de imagem o que pode significar o abandono do sentido de forma como estrutura abstrata em prol da adoção arbitrária de imagens diferenciais.

O objeto concebido como estrutura visual requer capacidade de abstração, ou imaginação, contida na noção de forma e, conseqüentemente, torna-se difícil sua disseminação na sociedade de consumo rápido atual, tanto de ideias como de produtos.

A complementaridade entre abstração e aparência, especialmente na arquitetura moderna, fundamenta o recurso da composição. Na medida em que, progressivamente ao longo da história da arquitetura, os elementos puderam ser cada vez mais dissociados, as relações entre os elementos adquiriram protagonismo e a própria representação se deslocou do recurso figurativo para a estrutura de relações, focando na intensificação dessas relações entre elementos independentes, destacáveis, mas correlacionáveis. Ao invés do vínculo de submissão original, passou-se para a relação entre entes autônomos e correlacionados.

Ao distinguir os objetos arquitetônicos por meio do modo como são concebidos (procedimento abstrato e figurativo), torna-se mais complexa e tensa a relação entre essas concepções em um mesmo objeto. A mudança tem relação com o deslocamento da experiência estética com foco na representação figurativa para o foco no reconhecimento da forma como estrutura, dependente de uma ação realizada pelo sujeito, não mais vista como uma propriedade do objeto. A experiência estética passa a ser concebida para um fim em si mesmo, enfatizando sua autonomia.

O sistema estético clássico, baseado na submissão da matéria a uma ideia predeterminada e na experiência de contemplação de uma representação, é substituído pelo sistema estético moderno, voltado para a viabilização de uma experiência em que a ideia responde a cada caso específico e se articula com a

materialidade, sem predefinições e com autonomia, referindo-se à realidade abstrata e material que lhe seja pertinente. Sua substância, representada pelos materiais de projeto, abrange o material histórico de que dispõe o arquiteto. Pressupõe articular e transformar um determinado contexto, atendendo a determinado programa, de acordo com determinadas condições construtivas e a partir de referências convencionais da própria arquitetura.

Em diversos exemplares da arquitetura contemporânea percebe-se uma deliberada adoção de procedimentos figurativos centrada numa espécie de versão atualizada da representação figurativa, comparável àquela da arquitetura tradicional, só que uma representação figurativa de conceitos que submetem as especificidades do objeto arquitetônico a seu conteúdo retórico. Ou seja, a centralidade do procedimento figurativo estaria na representação conceitual. Ao contrário, no procedimento abstrato, o conceito é uma abstração, o elemento estruturante da forma, que se manifesta como materialidade visível, mas a ser compreendida.

Colquhoun defende a legitimidade da tentativa de recuperação da figura como meio de aproximação da arquitetura com o público na medida em que a arquitetura recuperaria capacidade de se comunicar diretamente. Para tal, parte do pressuposto de que a arquitetura moderna nega essa possibilidade ao se identificar com a abstração. Sugere, no entanto, que a figuração deveria se basear na própria arquitetura e suas possibilidades intrínsecas de representação. Refere-se à fragmentação ou individualização da significação como abordagem adequada para a figuração e não mais a tentativa de um "sistema total de representação, como era na tradição retórica".

De fato, há uma produção teórica revisionista da arquitetura moderna, representada por autores como Collin Rowe, Reyner Banham, Peter Collins, Kenneth Frampton, e ainda mais recentemente, Willian Curtis, Josep Maria Montaner, Carlos Martí Arís e Helio Piñón, entre outros. Estes autores revelam como a arquitetura moderna pode ser dividida entre dogmas ideológicos e uma maneira de abordar o objeto arquitetônico ou uma maneira prescritiva e outra instrumental. Esses autores, ao valorar a instrumentalidade, revelam também valores e continuidades em relação à história, pertinentes à abordagem moderna.

Um dos valores centrais é a representação. Esta faria parte intrínseca da materialidade visual que constitui objetivo último da criação de uma arquitetura.

Reconhecendo esse atributo da arquitetura, pode-se afirmar que Colquhoun, em relação à sua discussão sobre forma e figura, se refere aos dogmas da arquitetura moderna quando ressalta a ambição de “grau zero” histórico. Talvez, o que chama de “necessidade de reintrodução da noção de figura na arquitetura”, seja algo que já estava lá na arquitetura moderna. Ele evoca uma redefinição da forma como figura, tornando-a mais abstrata, aproximando-a da ideia de tipo. A justificativa poderia ser a necessidade de reconhecimento simbólico por meio da utilização de signos conhecidos, atendendo a uma determinada noção de identidade cultural ou, ainda, a uma demanda conceitual qualquer que tenha em comum não pertencer ao âmbito do objeto arquitetônico.

Segundo Colquhoun, a importância da figura está em seu poder de síntese: “uma condensação, o efeito imediato que sugere a riqueza e complexidade da realidade”,⁶⁰ assim como na importância do significado convencional na arquitetura, como uma tradição mais antiga. Certamente Colquhoun enfatiza, por um lado, “o efeito imediato que sugere riqueza” – ou seja, que sugere uma estrutura elaborada a ser entendida; por outro, chama a atenção para o “convencional” – aquilo que comunica porque reconhecível. Colquhoun sugere a complementaridade entre os dois aspectos, mas mantendo correlações com a materialidade construtiva e visual da arquitetura. O autor, em última instância, valoriza o aspecto semântico, especialmente as representações que se referem às especificidades do objeto arquitetônico, dentre as quais se podem incluir o contexto.

O texto de Colquhoun é valorizado aqui por inserir a questão da figura no âmbito da renovação da produção moderna e pela clareza e percepção da solução para a negação retórica da figura pela arquitetura moderna. Posteriormente, os outros autores mencionados puderam confirmar e aprofundar como a arquitetura moderna, despida de sua retórica e apoiada em seu sistema metodológico, na prática das obras dos grandes mestres, soube atribuir novas abordagens para o figurativo, então, como outra maneira de atribuir significado à arquitetura.

Martí Arís confirma outra relação, abstrata, da arquitetura moderna com a história:

⁶⁰ COLQUHOUN, Alan. **Form and Figure**. *This essay was presented as a lecture at the Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, November 1977, and published in Oppositions 12, Spring 1978, pp. 28-87.* (tradução do autor)

Contra o que às vezes se tem afirmado, não vemos, nos principais exemplos da arquitetura moderna, nem o menor vestígio de amnésia em relação ao passado da disciplina. Ocorre, sem dúvida, que a relação que neles se estabelece com o material histórico, não se baseia no imediatismo ou na passividade. Dito de outro modo: não se referem tanto aos resultados quanto aos princípios da arquitetura.

Na obra dos mestres modernos, a analogia com a história está sempre filtrada pelo confronto com uma realidade mais ampla. Ocasionalmente, certo alívio é dado a alguns pilares do conhecimento que atua como indagação, permitindo uma reformulação da história, uma atualização de suas potências.⁶¹

Alguns exemplos podem ilustrar a presença do figurativo no âmbito da abstração. A Ópera de Sydney (Figs. 2.14 a 2.16) se caracteriza como uma arquitetura que lida com a materialização de figuras geométricas, portanto, abstratas, resultante de um procedimento abstrato em que a estrutura formal se manifesta visualmente, e que pode ser identificada de maneira figurativa como se fossem cascos de tartaruga ou velas de barcos. De fato, trata-se de um objeto com um desenho especial e específico. Note-se também que a intensidade formal obtida submete alguns aspectos funcionais para a adequação entre programa e forma: a composição a partir de seções de uma esfera se adéqua parcialmente aos auditórios que abrigam, tendo requerido adaptações para preservar a pureza formal. Nesse sentido, pode-se dizer que a definição formal submeteu alguns condicionantes para permitir clareza e intensidade plástica. Por outro lado, o desenho bem marcado se justifica pelas relações adequadas que estabelece com a paisagem e com a temática que representa; como arquitetura e monumento de valor simbólico reconhecível no âmbito local e universal.

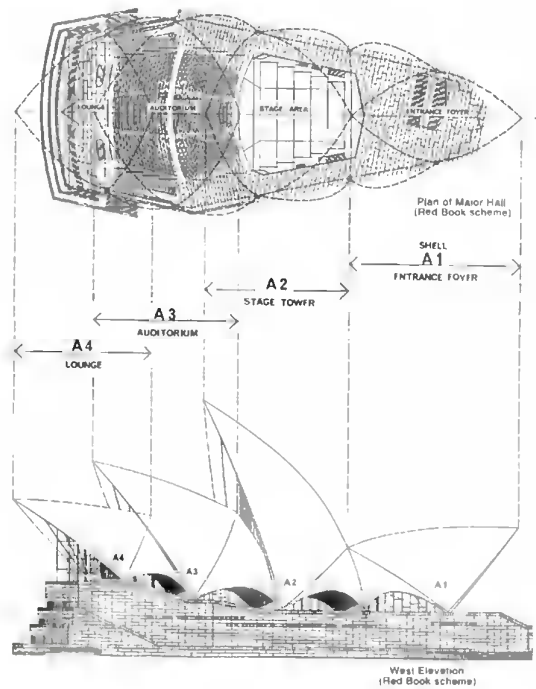
⁶¹ MARTÍ ARÍS, Carlos. **Las variaciones de la identidad**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993. p. 190 (tradução do autor)



2.14 _ Ópera de Sydney;



2.15 _ Ópera de Sydney;



2.16 _ Ópera de Sydney – Relação volumetria e planta;

A questão se mantém recorrente em diversos exemplos da arquitetura contemporânea. Em cada caso, pode ou não haver sentido e consistência para a forma

adotada e, defende-se aqui, que uma análise mais comprometida com a ideia de forma pode tirar conclusões sobre isso. De qualquer maneira, fica claro que a qualidade do artefato como arquitetura depende da coerência interna e da consistência formal, sem as quais a definição formal pode se perder na eventual negação de relações intrínsecas ao objeto, o que inclui a relação com o contexto.

Por um viés um pouco mais rigoroso, muitas vezes as arquiteturas focadas na aparência configuram soluções fáceis, atraentes, mas erradas quanto à questão de resolver um problema arquitetônico naturalmente complexo. Nesse momento parece válida a máxima e notória frase de H. L. Mencken⁶² (1880-1956), jornalista e crítico social norte-americano: “Para todo problema complexo existe sempre uma solução simples, elegante e completamente errada”. Parece ser, também, pelo menos em parte, o que acontece com algumas arquiteturas recentes que se introduzem na figuração: ao priorizar a aparência, forçam toda uma complexidade inerente à arquitetura a se moldarem a tal imagem sem maiores relações com seus condicionantes; paradoxalmente, um artifício complicador e não articulador da verdadeira complexidade do objeto, o contrário da complexidade que costuma ser exposta como imagem. Uma priorização que, ao se concentrar numa representação não pertinente subordina os aspectos estruturantes da arquitetura.

Desde a introdução da abstração como fundamento da arte moderna e como procedimento de concepção, surgiu também a questão do abstrato como imagem, já discutida anteriormente. Trata-se da distinção entre aparência abstrata e a visualidade que permite imaginar e reconhecer a estrutura abstrata, formal. Essas duas maneiras distintas de ver o objeto artístico revelam aspectos que podem ser confundidos pelo olhar desinformado. A reação sensorial imediata, a sensação visual, busca a representação, o contrário do olhar que busca reconhecer, entender visualmente. Na realidade, a aparência abstrata pode ser constituída como figura - em diversos casos, teria se convertido numa representação do abstrato e do conceitual; já a aparência de uma estrutura abstrata conta com a clareza formal de modo a permitir, através do reconhecimento visual, a compreensão da estrutura formal.

⁶² A frase original de H L Mencken. Disponível em: <http://kdfrases.com/autor/henry-louis-mencken>

A relação entre representação e estrutura formal pode ser uma importante chave para a compreensão da arquitetura. Especialmente para a compreensão de algumas manifestações contemporâneas em função do tipo de expressão formal que adotam. Não se trata de negar a existência fundamental da aparência do artefato arquitetônico, mas da compreensão de seu papel na concepção formal da obra. A visualidade pode ser abordada como meio de acesso simultaneamente sensorial e abstrato ao objeto – de certa maneira, equivale a afirmar que a obra possibilita uma compreensão que se inicia pelo visual e se completa na abstração das ideias e na imaginação.

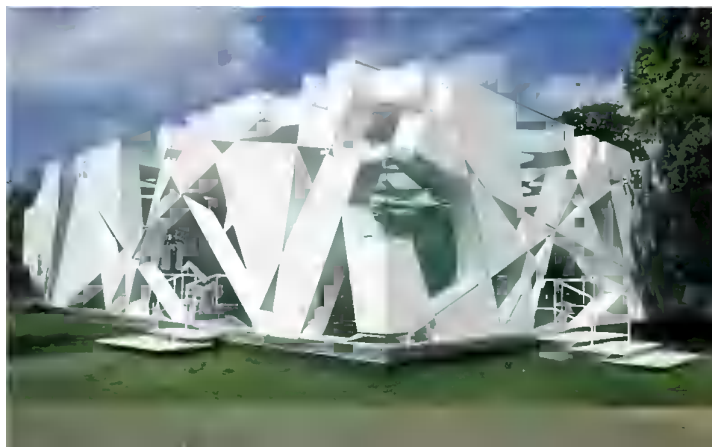
A maneira como vemos os objetos sensorialmente por meio da visão foi aprofundado pelos estudos da *Gestalt* que descreve os mecanismos da percepção visual. Já a compreensão, apesar de se iniciar pela percepção visual, pertence a outro âmbito que conta com a imaginação e a reflexão. Portanto, o entendimento visual se completa com a compreensão intelectual estimulada por essa percepção ótica. Piñón⁶³ atribui ao conceito de visualidade o fenômeno completo que possibilita reconhecer a forma em seu sentido amplo, intelectual, mas enfatiza o vínculo de dependência entre forma e aparência para o sentido de forma, ou seja, a forma também é vinculada aos elementos construtivos os quais, portanto e necessariamente, também integram a concepção, fato que se relaciona diretamente com o caráter tectônico na arquitetura.

A compreensão visual da forma conta com a subjetividade da interpretação do sujeito que a visualiza, assim como possibilita o compartilhamento desse entendimento, inclui elementos e espaços, e pressupõe uma dinâmica espacial e temporal. Assim, a representação não se refere a um conceito aplicado a uma materialidade como uma visão figurativa tende a pensar. A representação abstrata tende a intensificação visual do elemento em sua constituição e em sua relação com os outros que estruturam o objeto, propiciando uma experiência estética tanto do agradável visualmente como de sua compreensão. Antigas e novas ideias de beleza se fazem presentes ao lado do sentido que sua estrutura adquire.

⁶³ PIÑÓN, Hélio. *La Forma y la mirada*. Buenos Aires: Nobuko, 2005. (tradução do autor)

Conforme Piñón, o abandono do visual como âmbito específico da forma arquitetônica se relaciona a uma extrapolação confusa da oposição real entre o figurativo e o abstrato. Piñón salienta que ao identificar erroneamente o figurativo com o visual, o abstrato recai no limbo vaporoso das ideias literárias ou dos propósitos morais; e que a confusão entre o figurativo e o visual se deu, provavelmente, por causa da supervalorização da matriz sensitiva de ambos os domínios, ao passo que para o abstrato se reserva esse âmbito imaterial cujo acesso é exclusivo das ideias.

A maneira figurativa de abordar o abstrato, caracterizada pela busca de uma imagem abstrata, parece ser uma explicação lógica para arquiteturas cujo sentido inovador se concentra na representação figurativa de conceitos. Esse princípio pressupõe ser consistente estabelecer imagens para conceitos não arquitetônicos, misturando ideia com representação. Tentativas dessa conciliação entre significação da imagem e forma têm sido feitas como no exemplo de Toyo Ito para a *Serpentine Gallery* (2002), no qual se coloca em prática recursos paramétricos, no caso, para definir o envoltório (ou imagem) da obra (Fig. 2.17). Conforme artigo na *Archdaily*⁶⁴ a definição formal do edifício (definição centrada em seu invólucro o qual define sua imagem) é resultado de um algoritmo de um cubo que conforme era rotacionado gerava linhas de intersecção que formavam triângulos e trapézios diferentes.



2.17 _ Serpentine Pavilion, em Londres, 2002 - Toyo Ito;

⁶⁴ "Serpentine Gallery 2002 / Toyo Ito + Cecil Balmond + Arup" [Serpentine Gallery Pavilion 2002 / Toyo Ito + Cecil Balmond + Arup] 18 Mar 2013. ArchDaily Brasil. (Trad. Helm, Joanna). Acessado 26 nov 2017. <<https://www.archdaily.com.br/103528/serpentine-gallery-2002-slash-toyo-ito-plus-cecil-balmond-plus-arup>> ISSN 0719-8906

Outro exemplo experimental é o projeto de Peter Eisenman para a Cidade da Cultura da Galícia, que exemplifica sua ideia de simulação da representação, da história e da razão viabilizada, também, por recursos paramétricos (Fig. 2.18). O procedimento, pelo que se pode interpretar, parece evocar, ainda que de maneira estilizada e, nesse sentido, representada de maneira figurativa, a planta das ruas do centro de Santiago de Compostela, metaforicamente “estampada” sobre a topografia da encosta e, portanto, mimetizada. Sobre a qual é implantado o complexo e ganha uma volumetria resultante dessa interposição. Uma operação que muito faz lembrar a prática de estilização de figuras, comum nas artes plásticas. Mas a questão para a ideia de consistência formal é verificar até que ponto a ideia de forma efetivamente se articula e resolve os problemas arquitetônicos em sua totalidade. E até que ponto há uma imposição de um formato para tais problemas.



2.18 _ Cidade da Cultura de Galícia, Espanha - Peter Eisenman;

Por outro lado, como mencionado por Piñón, o figurativo e o abstrato não se diferenciam pelo grau de materialidade de seus respectivos universos, mas pelo modo de se conceber os objetos em um e outro domínio. Também ressalta que no âmbito da figuração se enfatiza os aspectos particulares das coisas, sua aparência, e que na abstração, pelo contrário, se procede pela construção de sistemas de relações visuais e se realça o aspecto universal do objeto, sua forma. Trata-se de dois modos distintos -

opostos - de compreender a natureza do objeto artístico, caracterizados pela ideia de reprodução e concepção, respectivamente⁶⁵.

O Prof. Martí Arís também enfatiza a distinção entre esses dois modos, ressaltando, também, a natureza relacional do procedimento abstrato que se serve da ideia de sintaxe entre elementos, as regras de construção formal, de princípios de composição. Ainda, que o procedimento abstrato se apoia na inteligibilidade do objeto, possível por seu aspecto de universalidade, ou seja, pela possibilidade de conhecê-lo como forma e de compartilhar esse conhecimento. Já em relação ao procedimento figurativo, acrescenta a vertente semântica e a questão do caráter – os códigos de significação, a relevância social ou econômica e os valores expressivos que a obra trata de manifestar.

A reflexão de Martí Arís procura revelar os aspectos positivos e negativos da arquitetura resultantes de cada um dos dois procedimentos no âmbito de sua vigência como meio de obter legitimidade e sentido para a obra. Embora não afirmado por ambos os autores, pode-se inferir que o procedimento abstrato resulta em uma arquitetura abstrata, assim como o figurativo leva a uma arquitetura figurativa. Entretanto, na medida em que ambos os modos redundam em obras igualmente materiais e visuais, em ambas se podem ver aspectos abstratos e aspectos figurativos. O interesse, na realidade, se concentra na natureza do artefato arquitetônico e se ele prioriza a ideia de reprodução figurativa ou se a ideia de construção formal e que se tratam de modos opostos de lidar com a forma – a anterioridade de uma e a construção da outra.

Também há o interesse, para este trabalho, de ressaltar a dialética entre aspectos convencionais e contingentes, associados, respectivamente, ao abstrato e ao figurativo ficando a critério da análise das obras, verificar a preponderância ou a natureza da obra como abstrata ou figurativa a partir dos elementos que a compõem e suas relações para se tecer considerações sobre sua consistência formal.

As obras a seguir podem ser apontadas como exemplares da relação entre convenções e contingências na obtenção da forma. Os aspectos convencionais se referem aos aspectos universais e inteligíveis da arquitetura o que inclui o programa e

⁶⁵ PIÑÓN, Hélio. *La Forma y la mirada*. Buenos Aires: Nobuko, 2005, p. 65-66 (tradução do autor)

sua estruturação, o conhecimento dos meios construtivos, os materiais de projeto: soluções, elementos, princípios, valores conhecidos que servem de referência. Já os aspectos contingentes incluem basicamente tudo o que é específico, particular, como as condições do lugar, as especificidades do programa, as definições construtivas e, especialmente, como a forma dialoga com o contexto em que a obra se insere.

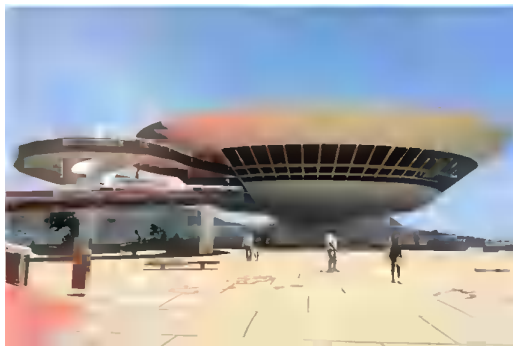
Lembrando que a solução como síntese, em cada caso, não se limita aos aspectos objetivos do problema arquitetônico, mas se refere a uma interpretação que necessariamente transcende esse âmbito, estabelecendo uma nova condição visual para o lugar (Figs. 4.2 a 4.7).



2.19 _ Museu Iberê Camargo - Alvaro Siza;



2.20 _ Museu Guggenheim Nova York – Frank Lloyd Wright;

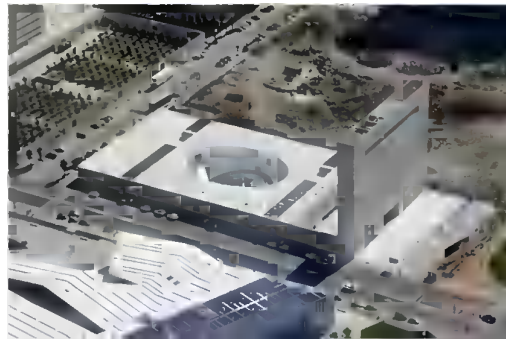


2.21 _ MAC - Museu de Arte Contemporânea de Niterói – Oscar Niemeyer; 2.22 _ MAC de Niterói – vista de cima;





2.23 _ Museu da Memória de Andaluzia - Alberto Campo Baeza – intensidade e contraste na paisagem;



2.24 _ Museu da Memória de Andaluzia - Alberto Campo Baeza – pátio interno; 2.25 _ Museu da Memória de Andaluzia - Alberto Campo Baeza – entorno e contexto;

Forma e contexto

Alguns aspectos podem ser ressaltados para a análise formal das propostas arquitetônicas dos estudos de caso na próxima seção. A relação entre forma e contexto como dualidade entre o âmbito do convencional e do contingente em cada caso, mostrou-se uma maneira produtiva para a verificação da consistência formal das propostas arquitetônicas, especialmente quanto à referida relação.

Como já sugerido, a natureza da forma se traduz em dualidades que se desdobram em diversas outras, situadas entre o universal e o contingente. Considerando-se a visualidade como habilidade de identificar visualmente relações que

traduzem valores e critérios formais que integram o todo do objeto arquitetônico, uma aparência que prescindida ou que não se relaciona com a estrutura desse objeto tem sua autenticidade e identidade enfraquecidas. Pode-se afirmar então, que a visualidade é constituída tanto pela representação inerente à aparência da arquitetura, seja ela de caráter abstrato ou figurativo, como pela abstração, aquilo que pode ser imaginado a partir da materialidade visual.

A arquitetura como produto do procedimento abstrato necessita da articulação dos dois âmbitos para a constituição dos objetos arquitetônicos: da materialidade visual e da estrutura formal, enquanto aquela resultante do procedimento figurativo apoia-se primordialmente na aparência da arquitetura. A arquitetura abstrata foca a representação autorreferenciada dos elementos construtivos que busca intensificar a definição de sua visualidade na constituição de um todo de modo a possibilitar seu reconhecimento. Essa representação não depende de significados figurativos ou simbólicos, mesmo quando, eventualmente, sua aparência se torna reconhecível por uma eventual pregnância de sua imagem, no sentido gestáltico.

Cabe salientar que uma arquitetura abstrata pode ter aparência neutra, contrastante e prototípica, ou seja, a aparência abstrata pode ser neutra ou estabelecer uma configuração especial que, eventualmente, pode se tornar reconhecível em função de sua singularidade, grau de especificidade e clareza. No âmbito da forma, a arquitetura abstrata utiliza a representação dos elementos para intensificar e evidenciar as relações visuais do todo. Podem ser geométricas e topológicas – formatos, limites, proximidades, posições relativas, etc., assim como contar com valores visuais como a ideia de equilíbrio e de intensidade visual.

A arquitetura das últimas décadas, parcialmente de influência pós-moderna, resultante de um procedimento análogo ao figurativo, diferentemente da abstrata, foca a representação simbólica e conceitual. Uma representação que se refere à comunicação de algo já conhecido, ou a ser conhecido, conforme a intenção - quando a expressão conceitual se refere a algo que contém um significado a ser entendido - de certa maneira, uma versão contemporânea, e ampliada, do procedimento figurativo da arquitetura tradicional. Essa arquitetura de foco representacional se estrutura de maneira a viabilizar e confirmar, portanto, uma imagem que contém um conceito que,

não obstante, é de natureza diversa das condições do objeto contendo dualidades entre convenções e contingências.

O significado, na concepção abstrata, depende da reconstrução e interpretação o que inclui a subjetividade do sujeito e se concretiza por meio de uma dialética entre convenções e contingências. No modo figurativo, o significado ou advém da cultura estabelecida ou da representação de um conceito a ser entendido em termos cognitivos.

De qualquer maneira, em um ou outro caso, podem-se notar as referidas dualidades, mas com valores distintos; são consideradas no âmbito do sentido de forma e dependem de como se dão as correlações entre todo e partes em cada caso. Na primeira existem articulações e equilíbrio e na segunda, a prevalência da aparência sobre os demais elementos. O procedimento abstrato só adquire sentido quando relacionado a todos os elementos e partes articulando o todo; tende a estabelecer soluções universais o que permite conceber novas soluções ou analisar arquiteturas anteriores, de distintas referências conceituais, utilizando-se critérios analíticos baseados na interação entre o visual e o estrutural de modo a tornar possível reconhecer a identidade e a consistência formal do artefato arquitetônico. O procedimento figurativo pode conter sentido formal a depender de sua capacidade em se articular com os outros elementos, ainda que submetidos a sua diretriz figurativa.

O comentário de Martí Arís⁶⁶ enfatiza a universalidade do procedimento abstrato tanto como instrumento para a concepção como para a análise; aplicável tanto para a arquitetura abstrata como para a arquitetura figurativa:

[A arquitetura abstrata] é resultado do procedimento abstrato: uma atitude mental e uma maneira de ver as coisas que adquirem plena consciência de si mesmas no domínio da cultura moderna. Isso não impede que, dessa perspectiva, também as obras do passado possam ser objeto de uma visão abstrata. Isso é precisamente o que nos permite colocá-las em relação aos nossos interesses atuais, o que nos permite trabalhar com elas e revelar seu presente.

⁶⁶ MARTÍ ARÍS, Carlos. "Abstracción en arquitectura: una definición". DPA, n. 16, Barcelona: UPC, 2000, p. 6-9 (tradução do autor)

As reflexões desenvolvidas até este ponto do trabalho, acerca da dualidade entre aspectos abstratos e contingentes e do sentido de forma em relação ao contexto, objetivaram elaborar critérios cruciais para a análise, na próxima seção, do estudo de caso. A título de resumo, algumas observações sobre as referidas reflexões são expostas a seguir.

Primeiro, a dualidade do conceito de forma acompanha o desenvolvimento histórico do pensamento estético no Ocidente. Durante muito tempo, ficou voltado para a representação de idealizações estéticas de inspiração, ora humanista, ora transcendente, em síntese com os elementos construtivos tradicionais, basicamente os elementos estruturais. A partir do Renascimento, a representação se desvincula dos elementos estruturais, os simula como controle compositivo e introduz novas soluções espaciais. Uma estética culturalmente significativa associada a um controle formal clássico com novas espacialidades. Finalmente, a representação se volta para a visualidade introduzida com a arquitetura abstrata, como modo de intensificação visual da estruturação abstrata do objeto arquitetônico; uma nova abordagem formal da dualidade entre abstração e aparência.

O procedimento abstrato não modifica a natureza dualista da forma, mas a ênfase e a maneira como a forma é abordada. Ao contar com a experiência do sujeito para reconstruí-la intelectivamente, modifica-se a maneira como o objeto é produzido o qual passa a buscar clareza para possibilitar ao sujeito reconhecer a lógica, o sentido, a ordem estruturadora do objeto. O sujeito é, também, o que concebe, e que busca interagir com o objeto assim como aquele que o aprecia, consistindo nisso a possibilidade da experiência estética como algo denso cujo visual são os elementos e o conteúdo é a lógica das relações. A abstração se caracteriza como modo de estruturar o objeto que permite o entendimento visual por meio das relações estruturadas entre os componentes visuais do objeto.

O convencional integra a arquitetura como conhecimento, como aspecto do universal, consolidado pela prática e pela cultura da disciplina. Portanto, também pode ser considerado como aspecto abstrato, que se mostra compatível com a abordagem abstrata. Martí Arís se refere, por exemplo, a uma maneira abstrata de utilização do

conhecimento: "liberar a analogia de todo particularismo, submetendo o material histórico às transgressões lógicas necessárias para torná-lo operativo"⁶⁷. Piñón também situa o conhecimento no âmbito operacional, aplicado ao projeto, definindo-o como material de projeto.

Um limite para o sentido de forma seria quando se chega ao extremo da desvinculação dos aspectos relacionais intrínsecos e essenciais ao objeto arquitetônico, ou seja, quando o formal se desvincula dos condicionantes e dos materiais fundamentais de uma arquitetura. No limite oposto, quando se renuncia à forma para atender exclusivamente aos aspectos objetivos da realidade (programática, construtiva e espacial) ou, ainda, quando a forma é reduzida à representação conceitual, que de certa forma, caracteriza uma alienação da natureza arquitetônica.

A síntese formal pode ser vista como uma dialética entre várias oposições que reproduzem a dialética essencial entre ideia e aparência.

Finalmente, a forma como síntese entre abstração e realidade construtiva encontra no contexto um de seus principais referenciais, seja como estrutura formal ou como aparência. Assim, a forma pode ser vista como uma totalidade da qual participam a ideia estruturadora em síntese com a matéria visível. Entretanto, a ideia se refere ao modo como resolve questões condicionantes por meio de partes e elementos dessa totalidade, dentre os quais a relação entre forma e contexto. Em cada questão aparece ou reaparece a dualidade básica entre o convencional e o contingente e a desejada síntese dialética.

O estudo de caso, a seguir, permitirá verificar como a referida dualidade define as propostas arquitetônicas de modo consistente. Alguns aspectos a serem examinados: - estrutura formal do contexto: princípios e lógicas de organização, relações inteligíveis entre elementos e espaços, espacialidades; - aspectos contingentes do contexto: configurações, elementos visuais, especificidades geométricas e topológicas, elementos evocativos e simbólicos; - síntese formal como dualidade entre questões convencionais, do entendimento visual e espacial, e questões contingentes, referentes às condições materiais - integrantes de um contexto formal abstrato e visual.

⁶⁷ MARTÍ ARÍS, Carlos. **Las variaciones de la identidad**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993. p. 191 (tradução do autor)

3 _ FORMA E CONTEXTO - AS OBRAS DOS CONCURSOS

Esta terceira parte do trabalho é dedicada à análise que objetiva a identificação dos elementos formais constitutivos de cada projeto e as relações que estabelecem na composição da estrutura formal. Especialmente, como a forma se relaciona com as condições do contexto, verificando a pertinência dessas relações e dos critérios e princípios considerados.

A análise também foca na dualidade das relações entre aspectos universais (convencionais) ligados à racionalidade das questões envolvidas e aspectos especiais (contingentes) ligados à materialidade espacial e visual do contexto, bem como da estruturação específica do programa. Aspectos que incluem a subjetividade das interpretações e das escolhas autorais dos projetos.

É oportuno salientar que o estudo de caso referente aos concursos de projeto do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro – MIS-RJ (2009) e da Ampliação da Biblioteca Pública de Estocolmo (2007) foca objetivamente em verificar a abordagem estudada. Não se trata de fazer um levantamento exaustivo sobre o concurso, mas de entender um aspecto crucial da arquitetura por meio daqueles projetos que se mostraram oportunos para a reflexão proposta.

O trabalho de análise descreve brevemente os elementos que condicionaram os projetos incluindo um breve histórico do contexto geral de cada concurso, a importância histórica do lugar, sua simbologia, as influências da cultura arquitetônica, suas referências. Também, as circunstâncias e as motivações que levaram à realização dos concursos, a natureza pública da atividade, o papel simbólico institucional e cultural das obras, as diretrizes para o projeto, o programa funcional dos edifícios.

A arquitetura contemporânea incorpora alguns pressupostos, tidos como consensos, entre os quais se destaca a questão da relação entre arquitetura e contexto. Há uma consciência relativamente consolidada de que o contexto influencia a arquitetura, assim como, de que a presença de uma arquitetura modifica o contexto.

Essa posição se consolidou a partir da interpretação de que a arquitetura moderna fazia tábula rasa quanto à história e que não considerava o lugar, quando na realidade, apresentava uma abordagem abstrata das referências arquitetônicas assim como via o lugar como estrutura formal pré-existente e potencial a ser articulado.

Trata-se de concursos importantes, em ambientes físicos e culturais muito distintos, que atraíram a atenção tanto do meio profissional como do acadêmico, pela importância local como pela relevância internacional. Destaca-se o contraste entre os dois contextos, mas também a universalidade das situações, as quais se mostram recorrentes nas práticas da arquitetura.

Chama a atenção como as propostas apresentadas nesses concursos ilustram as relações entre arquitetura e contexto e a importância atribuída a essa relação na contemporaneidade. Nos dois concursos se apresenta o desafio da inserção de edifícios dimensionalmente expressivos em contextos simbolicamente significativos. A variedade das propostas apresentadas compõe um rico material para a compreensão das ideias e dos modos de estabelecer relações entre objeto arquitetônico e contexto – aspecto evocado em quase todas as explicações dos projetos por seus autores – assim como permitem a discussão sobre a validade dessas relações para a consistência formal das arquiteturas propostas.

Apesar dos contextos muito distintos, verificam-se vários aspectos em comum entre os dois concursos. A começar pelo fato de envolverem prédios públicos importantes e simbólicos, cultural e socialmente em seus respectivos contextos, voltados para o uso público e situados em locais simbólicos para as identidades locais, além do potencial significado para a própria arquitetura.

Em relação ao problema arquitetônico enfrentado, ambos deveriam construir grandes áreas e simbolizar a excelência e a vitalidade das capacidades construtivas e da expressão cultural. Deveriam responder ao desafio de criar novas instalações, atualizadas, voltadas para o presente e para o futuro de suas atividades; representar a ousadia e a inovação, de modo a cativar e conquistar a visão e imaginação, bem como promover as respectivas culturas.

3.1 _ MUSEU DA IMAGEM E DO SOM – MIS/RJ (2009)

O projeto para a nova sede do MIS foi uma iniciativa do Governo do Estado do Rio de Janeiro através da Secretaria de Estado da Cultura, em parceria com a Fundação Roberto Marinho. É importante salientar que esta Fundação tem uma vasta experiência bem-sucedida na realização de museus a exemplo dos que implantou em São Paulo: o Museu da Língua Portuguesa e o Museu do Futebol - exemplos exitosos de valorização da importância histórica e cultural das edificações que os abrigam: a Estação da Luz e o Estádio do Pacaembu.

Foi organizado um concurso internacional de projetos de arquitetura e realizado na forma de carta-convite a sete renomados arquitetos, entre brasileiros e estrangeiros. A área de construção prevista era de quase dez mil metros quadrados e teve como objetivo disponibilizar ao grande público o acervo da instituição Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, existente há cinco décadas e também abrigar o acervo do Museu Carmen Miranda, atualmente localizado no bairro do Flamengo. A intenção era construir um espaço de produção e difusão de cultura.

O Rio de Janeiro foi capital do Império e da República e viveu seu esplendor até a capital ser transferida para Brasília na década de 1960. A partir de então a cidade vive um processo de intensa transformação econômica e social, e busca recuperar sua influência nacional e internacional. Além de uma cultura expressiva sedimentada por sua história, o Rio é uma cidade única como convívio de uma natureza exuberante com a intensidade de uma metrópole.

O MIS-Rio, uma instituição consolidada na cultura museística local e nacional, foi fundado em 1965, como parte das comemorações do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro. É um museu pioneiro no gênero audiovisual, o primeiro a ser implantado no país, e está sediado em um edifício eclético construído para a Exposição do 1º Centenário da Independência de 1922, na atual Praça Rui Barbosa no centro da cidade como parte da grande reforma urbana promovida por Pereira Passos

objetivando a modernização e expansão urbana. A grande exposição propiciou uma série de novos edifícios e espaços públicos na área remanescente do desmonte do Morro do Castelo, atual área central adjacente à Avenida Rio Branco, a principal avenida do centro.

A divulgação oficial do concurso limitou-se a notas para a grande imprensa sem detalhes do formato e dos procedimentos para a realização do concurso. Apenas o resultado do concurso teve alguma divulgação, sucinta, feita pelas instituições envolvidas, também em alguns sites de arquitetura e em alguns dos principais órgãos de imprensa no Brasil. Divulgaram apenas o básico o que dificulta uma melhor compreensão de todas as propostas com uma mesma base de informações. Os organizadores não divulgaram os motivos da restrição a informações mais detalhadas sobre o concurso. Na realidade, estabeleceram cláusulas de confidencialidade no edital.

Pode-se encontrar o material mencionado em alguns locais na internet: página do próprio MIS/RJ, do IAB - Instituto de Arquitetos do Brasil, também no site concursos de projeto, das Revistas Projeto Design, Técnica, Arquitetura e Urbanismo, Evolo; um artigo publicado no site Vitruvius, uma matéria na Folha de São Paulo, no Notícias UOL. Também em alguns sites de arquitetura estrangeiros como o ArchDaily, a Architect Magazine, Dezeen, no arq.com.mx e skyscrapercity.com, além dos sites de alguns dos próprios autores dos projetos.

De maneira informal, divulgou-se um relato muito pessoal das apresentações orais dos projetos pelos respectivos autores, feito por Vitor Garcez, aluno do Curso de Arquitetura da PUC-Rio, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, coeditor da Noz, que elaborou um relato detalhado das apresentações em seu blog: riodjanira.blogspot.com.br. Este aluno integrou um pequeno grupo de trinta convidados para o evento de apresentação e defesa das propostas previsto pelos organizadores. Em função da pouca informação disponibilizada pelos promotores do concurso, este relato acabou sendo importante como única fonte sobre o desempenho dos concorrentes na apresentação oral.

Também conforme relato da professora Ana Luiza Nobre⁶⁸, a composição da banca, possivelmente foi a mesma do júri, integrada pelos seguintes nomes: Bel Lobo

⁶⁸ Blog da professora Ana Luiza Nobre da PUC-Rio. posto12.blogspot.com.br. Acesso em 12 de novembro de 2017.

(arquiteta), James Cathcart (membro do escritório norte-americano Ralph Appelbaum Associates), Lucia Bastos (arquiteta da Fundação Roberto Marinho), Jaime Lerner (urbanista), Rosa Maria Araújo (presidente do MIS), Adriana Rattes (secretária estadual de cultura), Hugo Barreto (secretário geral da Fundação Roberto Marinho), Sergio Dias (secretário municipal de urbanismo), Magali Cabral (diretora do Museu da República), Paulo Herkenhoff (crítico de arte) e Jordi Pardo (membro da Barcelona Mídia e consultor para o programa do museu).

Estrutura do programa

Atualmente, o MIS-RJ possui duas unidades no Rio de Janeiro, uma na Lapa e outra no centro, que futuramente terão suas atividades transferidas para a nova sede. De fato, trata-se de um museu com uma longa história de serviços prestados à cultura carioca e brasileira, que há muito demandava um espaço compatível com sua importância simbólica e cultural.

Conforme divulgado, o objetivo do concurso foi definir um espaço que abrigasse, em um só lugar, o centro de memória, conservação e estudos, e um museu interativo de alta tecnologia. Nesse sentido, a iniciativa de construção de um novo espaço para as atividades do museu deveria potencializar a interação com o público, utilizando-se novos recursos expositivos, assim como deveria contar com uma arquitetura que respondesse ativamente a essas demandas e, ainda, que fosse compatível com o requerimento e com a própria cultura arquitetônica. Quanto ao local para implantação do Museu, parece razoável que motivações e objeto tão significativos demandariam um lugar especial. Nesse sentido, a escolha de uma área na Avenida Atlântica se mostrou pertinente e estimulante diante das intenções.

Uma das principais intenções manifestadas pelas próprias instituições envolvidas foi a de que o concurso possibilitasse a escolha de um projeto que ressaltasse o papel de ícone arquitetônico, de projeção nacional e internacional para a cidade do Rio de Janeiro. Tornar-se “o museu da identidade carioca”, caracterizado pela

produção artística que abriga e ser mais um símbolo do Rio de Janeiro. Seu acervo deveria ser exibido de maneira interativa fazendo uso de novas mídias com a intenção de cativar os visitantes⁶⁹.

Também importante para a definição arquitetônica do museu foi a concepção curatorial da nova sede do MIS-RJ. De acordo com material divulgado pelo IAB – Instituto dos Arquitetos do Brasil, um grupo de pesquisadores mapeou as coleções, encontrou preciosidades e materiais inéditos sobre a cultura brasileira.

Critérios e diretrizes

O edital elaborado pela Fundação Roberto Marinho foi disponibilizado somente para as equipes participantes do concurso e pessoas envolvidas diretamente com a organização. Segundo Lídia Quièto Viana, em sua tese sobre o concurso do MIS-RJ⁷⁰, ela obteve acesso informal ao edital, e o descreve como sucinto e objetivo quanto à definição dos parâmetros de projeto e critérios de avaliação. Neste, havia anexos com as informações necessárias à realização do projeto e transparecia claramente que uma das principais diretrizes era tornar o edifício um ícone cultural de reconhecimento internacional para a cidade:

“A Fundação Roberto Marinho e a Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Rio de Janeiro têm o grande desafio de transformar o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS) em um Museu Total, que além de Centro de Documentação consagrado, torne-se um ícone cultural e turístico de projeção nacional e internacional.”

⁶⁹ Concurso Internacional – Museu da Imagem e do Som – Rio de Janeiro. Publicado em 7 de agosto de 2009, pela editoria - concursosdeprojeto.org. Acesso em 24/11/2017.

⁷⁰ VIANA, Lídia Quièto. **Arquitetura entre Conexões Contemporâneas: o concurso do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2014. Tese (Doutorado em Arquitetura) – UFRJ/ PROARQ/ Programa de Pós-graduação em Arquitetura, 2014.

A nota do IAB menciona a intenção dos organizadores de que o projeto representasse “um pensamento mais profundo sobre as expressões contemporâneas da cidade” e reafirmava o objetivo de que a obra se tornasse um ícone. E uma das principais diretrizes era que deveria democratizar a vista da praia e do calçadão de Burle Marx. Pode-se resumir, portanto, as intenções em poucas diretrizes: - tornar a arquitetura um ícone; - expressar questões contemporâneas da cidade; - democratizar a vista.

Tendo em vista tais diretrizes, os projetos foram julgados pelos seguintes critérios, conforme divulgado: inovação e originalidade tecnológica e estética, adequação física e estética ao local, atendimento aos parâmetros estabelecidos no programa funcional, exequibilidade do projeto e atendimento aos parâmetros de sustentabilidade tais como eficiência energética e reuso da água. Além disso, acessibilidade universal, ou seja, facilidade de acesso para todos os usuários incluindo os portadores de deficiência.

Os três primeiros critérios sintetizam os aspectos relacionados às diretrizes do projeto arquitetônico: torná-lo um ícone e, ao mesmo tempo, adequá-lo ao contexto, cumprir as necessidades previstas pelo programa, inclusive pela curadoria prévia, e o quarto item ressalta a importância de ser viável construtivamente, ou seja, que possa, de fato, se materializar construtivamente considerando a realidade da cidade do Rio de Janeiro. O quinto item enfatiza a sustentabilidade e a acessibilidade como diretrizes técnicas.

Ainda de acordo com a pesquisa de Lídia Quiêto Viana, há no edital uma associação entre ideia de ícone e originalidade ou inovação do projeto. Ou seja, para tornar a arquitetura um ícone seria necessário um objeto original e inovador. Assim, a ideia de ícone sugere a elaboração de um edifício de caráter excepcional que se destacasse e estabelecesse uma relação de contraste com o entorno edificado.

A ideia de ícone se alinha com diversos outros exemplos em que essa noção é, também, associada à sua representatividade cultural e turística o que sugere a inserção do novo equipamento nos fluxos globais, associando-o à promoção turística e política das cidades.

A questão da arquitetura contrastante em relação ao contexto implicava em posicionamentos relativamente complexos no caso do MIS/RJ. Conforme reflexões na primeira parte deste trabalho, a relação com o contexto pode ser analisada pelo critério da consistência da forma no qual o possível contraste tem a ver com o sentido que a forma adquire em sua estruturação e não necessariamente apenas como efeito visual obtido. Pode-se dizer que a consistência, nesse caso, tem a ver com uma interpretação das condições envolvidas, externas e internas, e que o contraste pode ser pertinente ou não, conforme o sentido que adquire ao se considerar as relações entre estrutura interna e externa do objeto.

Outra questão importante seria se, em função das condições especiais do tema e programa, uma interrupção na continuidade dos prédios alinhados para a introdução de um objeto contrastante poderia ser consistente e ter sentido formal. Ou: se uma arquitetura contrastante poderia estabelecer relações formais entre os diversos elementos em jogo, tanto internos como externos, de modo que o contraste tivesse relação com as condições internas e externas do objeto. Ou ainda, se o novo edifício poderia estabelecer relações visuais com o contexto sem ter de renunciar à sua identidade como arquitetura.

Ou seja, o quanto diferenciado poderia ser o MIS considerando seus aspectos internos e externos, a estrutura de seu programa e as formas do lugar a ponto de contrastar com as características existentes a ponto de se afirmar como objeto em sua especificidade, mas equilibrado com a estrutura formal existente. A resposta parecia estar no exame do lugar e sua relação com cada uma das propostas.

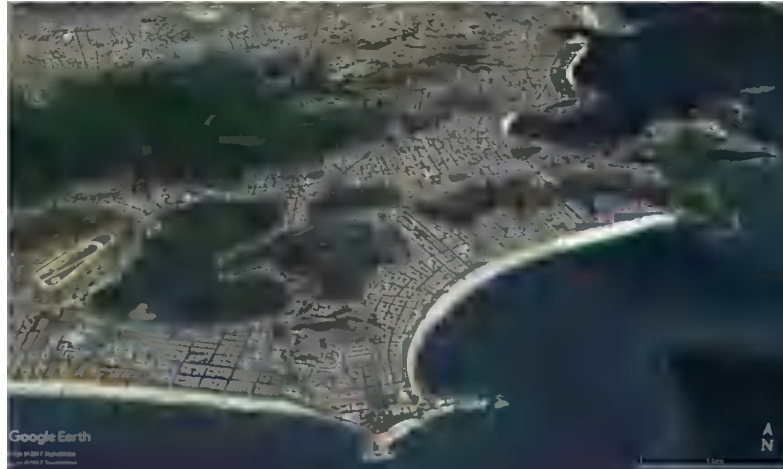
Naturalmente, outros aspectos poderiam ser considerados e apareceram conforme cada proposta. Questões como a democratização da vista, aspecto usado como argumento em algumas propostas apresentadas e antecipado pelos organizadores do concurso, assim como uma possível interação entre o espaço do museu e a dinâmica sócio espacial presente na orla, integraram alguns projetos.

A intenção aqui não é aprofundar os detalhes que possam ter influenciado a classificação, nem discutir o resultado, mas sim discutir a relação que estabelecem com o contexto e a consistência formal das propostas.

Contexto

A área escolhida para o MIS é um endereço importante da cidade, a Av. Atlântica em Copacabana, em condições de cumprir o imaginado: tornar-se o museu da identidade carioca considerando seu acervo significativo e único sobre a história da cidade. Uma situação de projeto na qual se colocou o desafio da inserção de um edifício simbólico, cultural, de visitação pública que incorporasse a icônica praia de Copacabana com seu calçadão, famosos mundialmente, um dos principais cartões postais da cidade.

O bairro é caracterizado por seus limites naturais, a orla marítima e os morros que a delimitam (Figs. 3.1.1, 3.1.2 e 3.1.3). Com uma beleza natural peculiar, especialmente marcada pela monumental largura e extensão da faixa de areia e, ainda, pelas vias e calçadões que deixam a massa vertical edificada suficientemente afastada caracterizando um espaço único no mundo (Fig. 3.1.4).



3.1.1 _ Rio de Janeiro, Zona Sul; da esquerda para a direita, as praias do Leblon, Ipanema, ao fundo Lagoa Rodrigues de Freitas; em seguida Copacabana e Leme; ao fundo, Botafogo e o Aterro do Flamengo;



3.1.2 _ Copacabana, sua orla marítima e os bairros vizinhos, de Ipanema, Leblon, Lagoa Rodrigo de Freitas e a Urca ao leste;



3.1.3 _ Ocupação predial entre a orla da Praia de Copacabana e os morros;



3.1.4 _ Extensão e proporção entre a faixa de areia, calçadas e vias e a faixa vertical dos prédios. Praia de Copacabana e o vazio do terreno do MIS/RJ

Já o interior do bairro se caracteriza pelas quadras ocupadas por edifícios altos posicionados no alinhamento dos lotes sem afastamentos; em geral, colados uns aos outros, formando uma continuidade homogênea de ruas-calha. Por outro lado, existem vazios intraquadras que permitem certa ventilação e insolação para os fundos dos apartamentos. Um conjunto basicamente definido pela legislação edilícia que resultou em uma ocupação extremamente densa (Fig. 3.1.5).

O conjunto edificado da orla marítima pode ser caracterizado visualmente como uma massa alinhada, contínua e intermitente pelas ruas-calha e por alguns edifícios diferenciados, em geral, hotéis que se destacam como edifícios bem mais altos do que os outros predominantemente residenciais com altura em torno de 36 metros, ou doze pavimentos, que prevalecem como massa contínua ao longo dos quase quatro quilômetros de extensão da orla. No conjunto dessa massa básica contínua, existem variações com alturas levemente distintas entre os edifícios com especificidades formais e figurativas.



3.1.5 _ Praia de Copacabana e o terreno do MIS/RJ

A sequência de edifícios diferenciados, basicamente os hotéis, se inicia pelas extremidades. A oeste, próximo ao Forte de Copacabana, encontra-se o Hotel Sofitel Rio de Janeiro (Fig. 3.1.6 e 3.1.7). É formado por uma base ampla que recebe um bloco em formato "H" com as extremidades dos retângulos formando semicírculos; a altura segue a continuidade dos outros edifícios. Destaca-se pelo conjunto único e bem

composto, adequado para as condições daquele local, caracterizado pela proximidade com o Forte de Copacabana e como extremidade da massa construída.

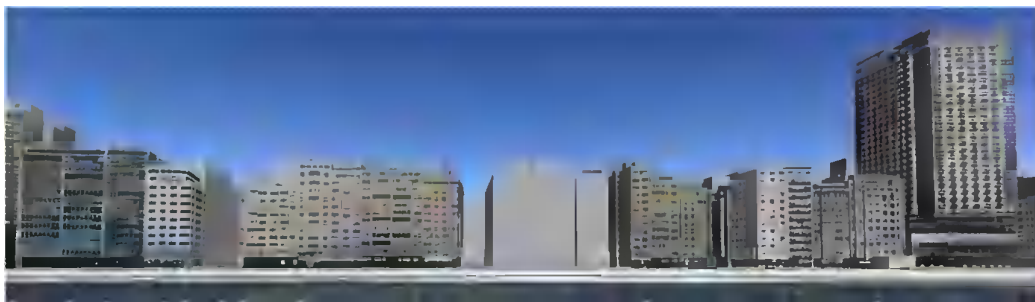


3.1.6 _ Hotel Sofitel Rio de Janeiro - aérea;



3.1.7 _ Hotel Sofitel Rio de Janeiro;

Em seguida, na sequência dos edifícios diferenciados, pode-se ver o Hotel Rio Othon (Figs. 3.1.8, 3.1.9 e 3.1.10) que se define como marco visual a um quarto da extensão da orla e localizado a cento e cinquenta metros após o terreno do MIS-RJ, na quadra seguinte após a rua Miguel Lemos. Trata-se de um bloco verticalizado retangular que se destaca pela altura, quase cem metros, mais que o dobro da média dos outros edifícios. Um edifício prototípico da arquitetura moderna, também com uma base diferenciada e torre com marcação que remete aos pavimentos e às unidades de hospedagem.



3.1.8 _ Massa contínua de edifícios alinhados, com o terreno vazio do MIS-RJ (fundo cinza) ao centro e o Hotel Rio Othon à direita da imagem;



3.1.9 _ A área do terreno à esquerda da foto (antiga boate Help); 3.1.10 _ o Rio Othon Hotel destacado por sua altura;

Na sequência, destaca-se o Hotel Pestana Rio Atlântica (Figs. 3.1.11 e 3.1.12), também composto de base e torre, destaca-se pela altura e pode ser considerado um exemplar prototípico da arquitetura moderna com sua composição abstrata marcada pela repetição das varandas das unidades de hospedagem.



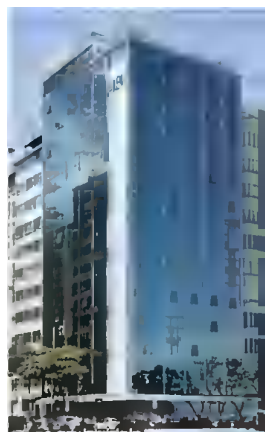
3.1.11 _ Hotel Pestana Rio Atlântica – imagem virtual; 3.1.12 _ Foto Hotel Pestana Rio Atlântica;

Na continuação, o Hotel JW Marriott (2001) do arquiteto carioca Paulo Casé, destaca-se também pela altura um pouco maior que dos edifícios contíguos (Figs. 3.1.13 e 3.1.14). Assume uma estratégia parcialmente figurativa e simbólica com reminiscências de frontão grego e plano de perfurações regulares, como uma grelha abstrata cujas perfurações correspondem às unidades de hospedagem. A dupla de pórticos repetidos como elemento figurativo é intensificado pela simetria do conjunto. O resultado é um edifício que se distingue dos demais, introduzindo um objeto com características específicas, mas ainda relacionado aos elementos programáticos do edifício.



3.1.13 _ Hotel JW Marriott; 3.1.14 _ Hotel JW Marriott; arquiteto carioca Paulo Casé;

Ainda na sequência, outro edifício que se destaca é o Arena Copacabana Hotel. Uma arquitetura abstrata com marcação da caixilharia vertical e vidro azul claro, também contrasta com o entorno, embora acompanhe a altura dos outros edifícios (Figs. 3.1.15 e 3.1.16).



3.1.15 _ Arena Copacabana Hotel – influência das torres de vidro dos anos 1970;

3.1.16 _ Arena Copacabana Hotel – destaca-se em relação ao entorno;

Em seguida, o Hotel Excelsior (Figs. 3.1.17 e 3.1.18) também se destaca, mas representa uma arquitetura cuja composição parece uma menção figurativa e estilizada ao entorno, mas predominando a caixa de vidro genérica. A diferenciação associada ao contraste obtido com faixas opacas perfuradas que contrastam com a superfície de vidro e, assim, define uma imagem peculiar. Um objeto que estiliza de maneira

simulada as aberturas como figura tradicional, ao mesmo tempo negada por uma “pele de vidro” escura de fundo. Nesse sentido, estabelece alguma equivalência com o Marriot Hotel e marcam a influência pós-moderna de Venturi e Rossi.



3.1.17 _ Hotel Excelsior – anos 1980; reminiscências de figuras decorativas afinadas com o pós-modernismo;
3.1.18 _ Hotel Excelsior – vista frontal.

O próximo hotel é um ícone da cidade do Rio de Janeiro, o Copacabana Palace (1923). Em estilo Luís XVI (Fig. 3.1.19), conforme divulgado no wikipedia.org, a autoria é do arquiteto francês Joseph Gire que se inspirou em dois famosos hotéis da Riviera Francesa: o Negresco, em Nice, e o Carlton, em Cannes. Ainda no Rio de Janeiro, são de sua autoria, o Hotel Glória (1922), o Edifício A Noite, primeiro arranha-céu do Brasil com 22 pavimentos na Praça Mauá (1930); o edifício da seguradora Sul América (1925); o Palácio Laranjeiras (1913), em parceria com Armando Silva Telles; o Edifício Praia do Flamengo (1923) e o Palácio de Brocoió (1930). Em 1938, projetou os edifícios residenciais Paraobeba e São João Marcos, ambos na Praia do Flamengo.

O Hotel Copacabana Palace foi construído pelo empresário Octávio Guinle e Francisco Castro Silva entre 1919 e 1923, atendendo a uma solicitação do então presidente Epitácio Pessoa (1919-1922) que queria um hotel de turismo na então capital do país para hospedar os visitantes esperados para a grande Exposição do Centenário da Independência do Brasil, um evento de dimensões internacionais realizado na esplanada do Castelo, em 1922. A contrapartida foi a permissão para o funcionamento de um cassino.

O Palace, como se convencionou chamá-lo, hoje se distingue na continuidade edificada referida anteriormente. Além da importância histórica, sua presença diferencial é notável, mas não em função de sua altura e também não apenas por sua diferenciação figurativa, que empresta um traço exclusivo para o edifício. Sua

concepção como objeto representante de uma tradição, de influência clássica, tornou-se significativa. Ali estão contidos valores universais de comprovada eficácia. O edifício tem uma presença e nobreza atemporais, resistindo até mesmo à presença massiva das construções em seu entorno que, com o passar do tempo, estabeleceram um pano de fundo para o hotel. Mas em função do espaço livre da orla, sua fachada se manteve impactante na paisagem da orla a qual foi posta à prova com o passar do tempo em sua relação com os edifícios adjacentes.

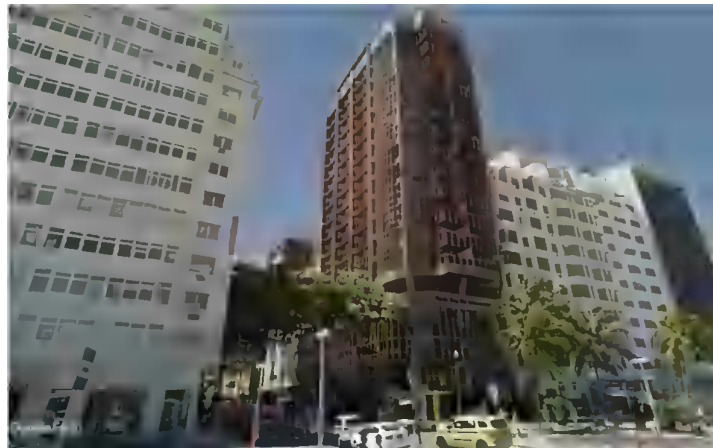
O volume retangular branco que define o Palace agrada por suas proporções áureas que podem ser notadas nos sucessivos retângulos que emprestam controle formal de suas proporções e que definem sua monumentalidade clássica. Verificam-se também as proporções em sua estratificação vertical na qual fica clara a distinção da base diferenciada em relação ao fuste ritmado entre faixas verticais de distintas larguras e o coroamento, também distinto, caracterizado pela separação proporcionada por uma pequena aba contínua e a faixa de coroamento acima desta. As esquadrias acompanham as proporções intensificando o ritmo e a lógica do conjunto. As nuances do branco do volume prismático combinado com as sucessivas divisões retangulares equilibram o conjunto. A simetria é enfatizada apenas pelo elemento central no coroamento do prisma retangular.

Fica evidente a filiação do Palace à etapa de transição da arquitetura clássica rumo a uma liberação dos cânones, caracterizada como arquitetura eclética, sendo este edifício um exemplar genuíno dessa transição. Justamente, contém elementos da abstração que estava em curso e que culminou com a arquitetura moderna, assim como elementos figurativos que o ligam à tradição clássica. O edifício se estabelece como uma arquitetura diferenciada, com forte presença na paisagem da Avenida Atlântica, seja por contraste com a natureza exuberante quando foi construído - o lugar tinha algumas poucas casas - seja na atualidade, quando permanece surpreendentemente diferenciado.



3.1.19 _ Estado atual do Hotel Copacabana Palace, na Av. Atlântica.

Após o Copacabana Palace, duas quadras adiante, destaca-se outro hotel, o Porto Bay Rio International Hotel (Fig. 3.1.20). Sua altura e sua esbelteza são ressaltadas pelo esquema base-fuste-coroamento e a marcação dos andares por vigas, aberturas e varandas.



3.1.20 _ Hotel Porto Bay Rio International;

Ainda na sequência, aparece a verticalização mais destacada da orla, o Hotel Windsor Atlântica Hotel que passou a ter este nome em 2009, quando foi comprado pelo grupo Windsor. Também se chamou Hotel Hilton Rio de Janeiro Copacabana, ainda antes, como Le Méridien Copacabana (Figs. 3.1.21 e 3.1.22). O prédio, projetado pelos arquitetos Paulo Casé e Luiz Acioli, é o edifício mais alto da orla em dupla com o Othon, quase da mesma altura. O Windsor demarca a divisão de Copacabana com o Leme, na esquina com a Rua Princesa Isabel. Destaca-se também o edifício da esquina

em frente, o ABC Atlântica Business Center com uma arquitetura compatível com o Windsor – abstrata e destacada pela altura.



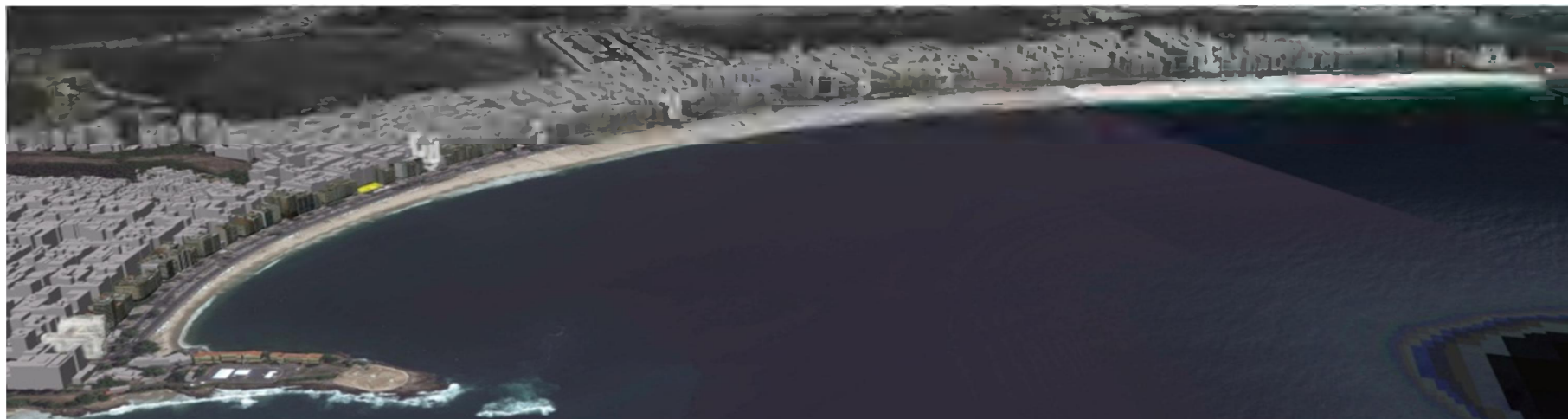
3.1.21 _ Hotel Windsor Atlântica. O prédio mais alto da orla;

3.1.22 _ Hotel Windsor. Estabeleceu-se como marco referencial na paisagem.

O Windsor Atlântica e o Othon, distanciados um do outro por dois quilômetros e meio (dimensão equivalente à metade da orla), com suas alturas proeminentes, demarcam três trechos proporcionais da orla na base de 1:2:1. Nas extremidades, o Hotel Sofitel junto ao Forte de Copacabana e, no final do Leme, o edifício residencial Dra. Regine Feigl (Fig. 3.1.23). Diferenciados dos outros edifícios, marcam os limites da sequência (Figs. 3.1.24 e 3.1.25). A continuidade dos edifícios colados e de altura uniforme é interrompida pelos intervalos das ruas transversais e pelos edifícios diferenciados como hotéis, pela altura e por suas arquiteturas também diferenciadas, conforme se poder ver nas imagens (Figs. 3.1.26 e 3.1.27).



3.1.23 _ Edifício Dra. Regine Feigl - final do Leme e finalização da extensão contínua de edifícios da orla;



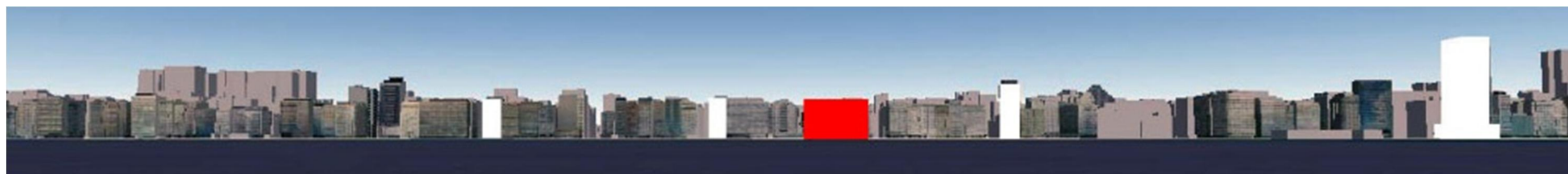
3.1.24 _ Orla completa da praia de Copacabana e do Leme. Destacado em branco os edifícios diferenciados – nota-se a sequência e o distanciamento entre eles. Em amarelo, o terreno do MIS/RJ e em laranja o Copacabana Palace Hotel.



3.1.25 _ Vista parcial, enfatizando, em amarelo, o terreno do MIS-RJ e, em branco, os edifícios que se destacam;



3.1.26 _ Esta primeira sequência mostra, em amarelo, o local para o MIS/RJ e em branco o Othon, o Pestana e o JW Mariott



3.1.27 _ Nesta segunda imagem, em branco o Arena Copacabana Hotel, o Hotel Excelsior e, em vermelho, o Copacabana Palace. Em seguida o Porto Bay Rio International e o Windsor Atlântica.

No interesse das propostas para o MIS-RJ e a partir do reconhecimento do contexto em torno da área dedicada à construção do museu, algumas características sutis podem ser consideradas além daquelas mais gerais, descritas anteriormente. Por exemplo, a maneira como as superfícies da massa contínua de prédios são vibrantes e instáveis visualmente por causa dos contrastes entre superfícies de fundo, de cor clara e a multiplicidade de pequenas aberturas retangulares, escurecidas de dia e brilhantes à noite; janelas e varandas que, em conjunto, estabelecem uma nada trivial oscilação visual - claros e escuros se invertem entre dia e noite de maneira irregular e dinâmica – de maneira genérica, um paredão perfurado e intermitente em relação ao qual o novo edifício do MIS deveria contrastar.

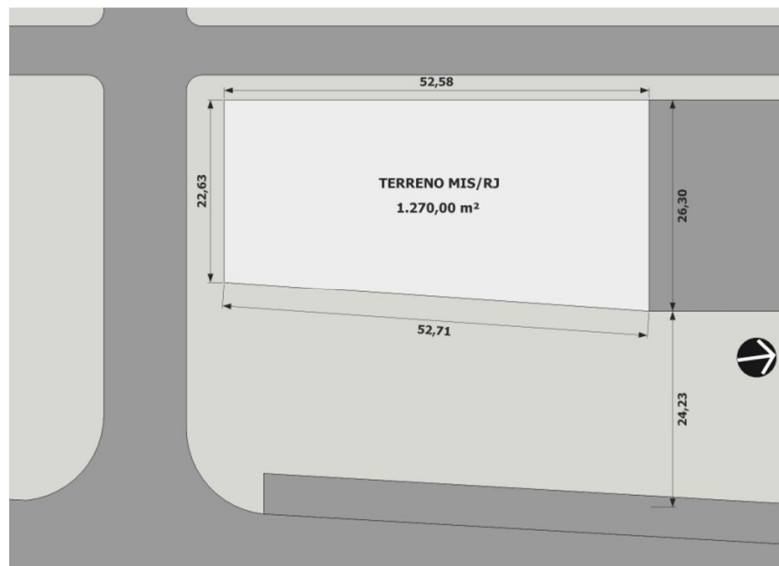
A área

O terreno foi desapropriado pelo Governo do Estado em 2008, onde funcionava a boate Help; delimitado pela Avenida Atlântica e esquina com a Rua Djalma Ulrich, com formato ligeiramente trapezoidal, sendo as maiores testadas voltadas para a Avenida Atlântica e para a rua paralela Aires Saldanha e o quarto lado faz divisa com um edifício residencial (Fig. 3.1.28). No contexto atual da Avenida Atlântica pode ser considerado um dos últimos terrenos disponíveis para construção, servido por duas ruas e uma avenida, uma condição única (Fig. 3.1.29).

Naturalmente, o contato com a Avenida Atlântica constitui a frente privilegiada do terreno por sua condição de visibilidade - tanto permite ser visto como permite ver a paisagem (Fig. 3.1.30).



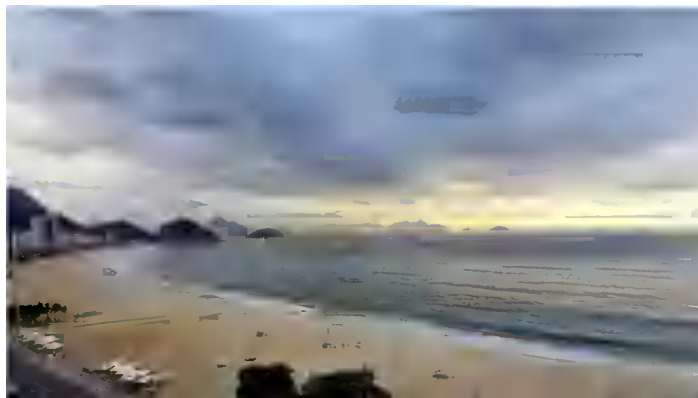
3.1.28 _ Terreno para a construção do MIS-RJ, calçadões, vias e praia.



3.1.29 _ Planta do terreno do MIS/RJ;

O local para implantação do MIS/RJ sugere, a princípio, pelo menos três maneiras, supostamente adequadas para a configuração do projeto em relação ao contexto. A primeira seria a adoção da continuidade formal da massa contínua edificada predominante dos edifícios residenciais, assimilando a sequência uniforme (Fig. 3.1.31), e buscando diferenciação por meio, apenas, de sua própria aparência. A segunda seria estabelecer mais uma referência verticalizada, algo aparentemente inviável em função da legislação urbanística, embora, assim como os hotéis, fizesse sentido para um museu ímpar como o MIS. E uma terceira maneira, também presente no contexto, seria a adoção de uma arquitetura especial com potencial evocativo, de

modo a criar uma diferenciação sem recorrer à diferenciação pela verticalização, a exemplo de como acontece com o Hotel Copacabana Palace. Neste caso, por equivalência, significaria a criação de um edifício que se destacasse por sua condição excepcional e evocativa de um objeto arquitetônico especial. Evocativo de um passado e uma tradição construtiva da cultura brasileira, colonial, imperial ou moderna. Mas também de uma perspectiva de futuro como é bem do temperamento brasileiro; um olhar esperançoso para o porvir, o desejo de uma arquitetura representativa de dias melhores e de maneira integrada com o mundo contemporâneo.



3.1.30 _ Vista da praia de Copacabana a partir do Hotel Pestana – próximo ao MIS/RJ;



3.1.31 _ Trecho exemplar da continuidade dos conjuntos formados pelos edifícios residenciais;

A característica principal da estrutura formal da orla parece ser a massa mural contínua e o espaço monumental. Não há aspectos figurativos significativos, predominam a silhueta do conjunto edificado, a paisagem e o desenho do calçamento de Burle Marx. Ainda assim, aparentemente, com pouco potencial para definir uma

estratégia arquitetônica figurativa referenciada, a não ser a observação de como o Palace Hotel se destaca.

O impulso pela assimilação das características formais e figurativas existentes, certamente seria uma possibilidade a ser considerada. As condições consolidadas do contexto poderiam ser consideradas, tanto para estabelecer um contraste equilibrado com a estrutura formal existente como para estabelecer um contraste adotando uma neutralidade silenciosa como contraponto à estrutura formal do contexto.

Relação contexto e forma – referências da arquitetura moderna brasileira

Nas primeiras décadas do século XX, a arquitetura moderna que se praticou no Rio de Janeiro trouxe lições peculiares sobre a relação entre forma com o contexto. Especialmente a partir do episódio do projeto do MES _ Ministério da Educação e Saúde Pública, a relação formal do edifício novo com o tecido da cidade tradicional estabeleceu lições importantes sobre as possibilidades desse tipo de relacionamento.

A pesquisadora e autora Maria Alice Bastos, em artigo sobre Paulo Mendes da Rocha, cita as observações do Professor Carlos Comas quanto à inserção formal da arquitetura da Escola Carioca em obras excepcionais no tecido da cidade tradicional como nos exemplos da cidade do Rio de Janeiro. Abordagem que também tem exemplos na arquitetura moderna de São Paulo na qual se destaca o sentido urbano de algumas obras e certo pragmatismo mediante a complexidade dos contextos, ao mesmo tempo, históricos e congestionados pelo excesso e intensidade construtiva, típicos de São Paulo.

Caracterizam-se como intervenções sensíveis que exigem o adequado e não necessariamente o idealizado. Uma arquitetura “rica em lidar com as circunstâncias topológicas, tipológicas e formais encontradas na cidade tradicional” mencionada por Junqueira. Chama a atenção para essas contribuições como uma tradição que se firmou

na arquitetura moderna brasileira, portanto um atributo que se mostra, inclusive, cada vez mais contemporâneo, presente neste estudo. Ela menciona um exemplo mais recente, a obra de Paulo Mendes da Rocha, como uma surpreendente capacidade de atualizar aquela tradição. Nas palavras da autora, se trata de trabalhar com esse mundo morfológico a serviço de uma arquitetura tópica.⁷¹

Nesse sentido, faz-se oportuno buscar pontos de contato dessa abordagem desenvolvida pela arquitetura moderna brasileira com possíveis soluções arquitetônicas para o novo MIS/RJ. A ideia de abordagem “tópica” baseada em relações formais que consideram o todo do objeto, interno e externo, de maneira objetiva e pragmática, baseada em uma leitura e conhecimento acumulado sobre condições e soluções locais. Ou seja, tem papel importante a pertinência da introdução da relação com o contexto urbano por meio da consistência da proposta arquitetônica referenciada em uma ideia de contexto ampla e objetiva.

O foco dessa abordagem estaria no nível do contato com a rua e com uma interpretação diferenciada do conceito de pilotis em relação à ideia original de Le Corbusier, para quem, seria um espaço liberado no térreo que permitiria a permeabilidade espacial e visual. Este recebe dos arquitetos brasileiros uma contribuição ainda mais universal ao se equilibrar e assimilar pré-existências incluindo valores da cidade tradicional e da paisagem natural. Tradição brasileira que encontra reconhecimento como no caso da Cidade da música, também no Rio, projeto de Christian de Portzamparc que apresenta uma reinterpretação do pilotis brasileiro, de sua porosidade, da monumentalidade relacionada ao contexto.

Basicamente, trata-se de um modelo da arquitetura moderna brasileira, de relacionamento da arquitetura com o tecido urbano tradicional tornando essa relação mais rica espacialmente, uma possibilidade de mais soluções para a arquitetura. Um modelo que incorpora tanto a dimensão abstrata da forma – ligada à universalidade do conhecimento arquitetônico – como a dimensão contextual, relacionada às especificidades da arquitetura e da pré-existência, no caso, a cidade tradicional e a paisagem natural. Um aspecto marcante é a conciliação dialética que se estabelece

⁷¹ BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Paulo Mendes da Rocha. Breve relato de uma mudança.** *Arquitextos*, São Paulo, ano 11, n. 122.01, Vitruvius, jul. 2010 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.122/3472>>.

entre valores racionais, focados na funcionalidade e na universalidade de soluções, e aspectos da excepcionalidade e assimilação do existente.

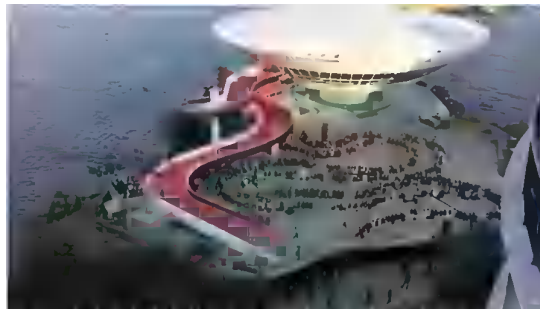
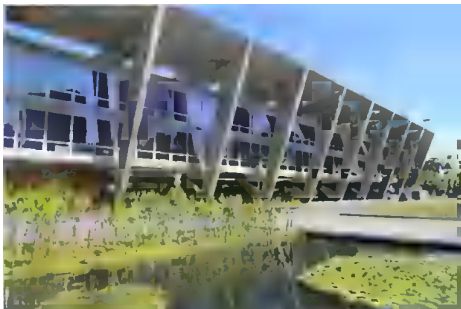
O Rio de Janeiro concentra uma tradição significativa ligada a seu passado colonial peculiar, mas também da arquitetura neoclássica, voltada para o universal da cultura arquitetônica ocidental, que no Rio é complementada pela peculiar conexão com a arquitetura moderna, concentrando no Rio obras muito significativas.

Assim, ao se pensar a construção do MIS/RJ, tornava-se inescapável considerar algumas obras arquitetônicas importantes da arquitetura brasileira no Rio, especialmente da arquitetura moderna pela vigência de seus princípios e pela peculiaridade de suas abordagens as quais a habilitam para um convívio equilibrado com a arquitetura e a cidade tradicional.

Esse ganho para a arquitetura do Rio inicia-se especialmente pelo paradigmático Ministério da Educação e Saúde (Figs. 3.1.32 e 3.1.33) que inaugura essa abordagem moderna e local. Também o Museu de Arte Moderna – MAM, do arquiteto Affonso Eduardo Reidy (Fig. 3.1.34) e o Museu de Arte Contemporânea de Niterói – MAC, de Niemeyer (Fig. 3.1.35). Mais recentemente, outros como a *Cidade das Artes* (Fig. 3.1.36), de Christan de Portzamparc, inaugurada em 2013 na Barra da Tijuca, o *Museu de Arte do Rio* (MAR) de Bernardes e Jacobsen (Fig. 3.1.37) também inaugurado em 2013. E ainda os museus de São Paulo como o MASP (Fig. 3.1.38), o MUBE (Fig. 3.1.39), a Pinacoteca do Estado de São Paulo (Fig. 3.1.40) e o Museu da Língua Portuguesa - Estação da Luz (Fig. 3.1.41) que sofreram intervenções de Paulo Mendes da Rocha, e a Fundação Iberê Camargo, 2002 (Fig. 3.1.42), em Porto Alegre, do arquiteto Álvaro Siza. Entre outros exemplares que repercutem, de alguma maneira, essa tradição moderna.



- 3.1.32 _ Pilotis do anexo da Galeria de Exposições e auditório no Ministério da Educação-RJ;
- 3.1.33 _ Pilotis monumental de Lúcio Costa e equipe no Ministério da Educação-RJ;



3.1.34 _ MAM - Museu de Arte Moderna - do arquiteto Affonso Eduardo Reidy;

3.1.35 _ Museu de Arte Contemporânea de Niterói, de Niemeyer;



3.1.36 _ Cidade das Artes de Christian de Portzamparc (2013)

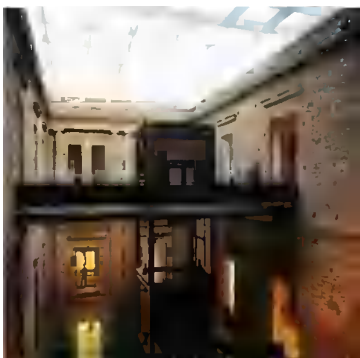
3.1.37 _ Museu de Arte do Rio (MAR) de Bernardes e Jacobsen (2013).



3.1.38 _ MASP de Lina Bo Bardi



3.1.39 _ MUBE de Paulo Mendes da Rocha.



3.1.40 _ Pinacoteca do Estado de São Paulo;



3.1.41 _ Museu da Língua Portuguesa;



3.1.42 _ Fundação Iberê Camargo (2002) em Porto Alegre, do arquiteto Álvaro Siza;

Considerações sobre contexto e forma para o MIS-RJ

Pode-se ponderar que a falta de explicações sobre questões formais que persiste na arquitetura contemporânea se assemelha muito ao que ocorria com os arquitetos da arquitetura moderna. Provavelmente a combinação de uma pouca elaboração teórica mais ampla e uma agenda ideológica voltada para as temáticas progressistas com apelos para questões sociais e culturais tenham ocupado o espaço das explicações formais, facilmente tidas como desnecessárias frente a outras mais sensíveis. Essas justificativas, ainda hoje em dia, se tornaram suficientes, satisfazem, e se tornam uma espécie de explicação do projeto – as quais enfatizam, assim, a representação. A cultura e o debate disciplinar, especialmente sobre a forma, no entanto, permanecem ocultos com as raras exceções de sempre. Esta parece ser uma característica geral dos projetos apresentados nesse concurso.

Considerando que o legado arquitetônico brasileiro integra o inconsciente coletivo dos brasileiros, mas também de todos interessados em arquitetura, é interessante notar que as obras mais importantes são museus, assim como seria razoável a pretensão de que o MIS-RJ fosse proposto como uma arquitetura excepcional, com um nível de qualidade, em todos os sentidos, compatível com essa tradição arquitetônica.

Na Avenida Atlântica, o desafio de uma arquitetura qualificada e significativa a partir das condições programáticas e contextuais. A descrição e a análise permitem caracterizar algumas questões arquitetônicas do conjunto formado pelos prédios assim como evidenciam a espacialidade única, monumental da orla comparável à ideia de um grande boulevard à beira mar.

Uma cadenciada sequência de marcações de edifícios verticais diferenciados, quase todos os hotéis, entremeados por continuidades formadas por prédios residenciais interrompidos de maneira intermitente pelas ruas transversais das quadras. Nesse conjunto, dois marcos verticais se destacam com suas posições equidistantes, o Hotel Rio Othon, próximo ao terreno do MIS/RJ e o Hotel Windsor ainda mais marcante, pela presença da avenida principal de ligação com o bairro de Botafogo e por delimitar o bairro de Copacabana com o Leme. Suas alturas são compensadas por suas aparências abstratas, assim como as outras verticalidades espaçadas, como apresentado nas figuras 3.1.23 e 3.1.24. Apenas o hotel JW Marriott, do arquiteto brasileiro Paulo Casé, poderia ser apontado como um híbrido que contém tanto a verticalidade como a estratégia de diferenciação por meio de figuras clássicas estilizadas. Outro que adota uma estratégia levemente figurativa é o Hotel Excelsior, mas sem o recurso à altura diferenciada, se mantém alinhado com os edifícios vizinhos residenciais, marcando sua diferenciação apenas por sua fachada.

O caso realmente especial é a joia do conjunto da orla, o Hotel Copacabana Palace (Fig. 3.1.43). Interessante constatar que foi concebido de maneira independente, autônoma. Uma razão pode estar associada ao fato de que, quando foi construído, quase não existia nada ao seu redor a ser levado em consideração. Outro motivo, que se confunde com o primeiro, seria sua procedência, influenciada pela tradição clássica e sua postura autônoma, monumental e contrastante frente à paisagem – natural ou construída. Sua situação atual confirma essa condição de figura expressiva contrastada por arquiteturas abstratas, prototípicas, que lhe servem de fundo. No conjunto, apresenta altura compatível com os outros edifícios, mas seu destaque efetivo se deve a sua presença formal. Sua complementação figurativa especial, de procedência clássica e eclética, intensifica e empresta sentido à sua forma.



3.1.43 _ Hotel Copacabana Palace;

Voltando à condição do MIS-RJ, mesmo que pudesse adotar a verticalidade observada nos edifícios episódicos dos hotéis com uma arquitetura abstrata ou figurativa de evocação ao clássico, não corresponderia adequadamente à sua condição especial de museu no contexto cultural e simbólico do Rio de Janeiro, naquele local e neste tempo. Basicamente, o estudo possibilitou entender que a condição do MIS/RJ se assemelha, por analogia, à da arquitetura do Copacabana Palace.

A começar pela posição relativa na orla de Copacabana. O Palace está situado proporcionalmente próximo ao que se pode chamar de um marco vertical, o Hotel Windsor, e posicionado na primeira terça parte da orla. Por sua vez, o terreno do MIS está na quarta parte oposta e próximo a outro marco vertical, o Hotel Rio Othon.

O prisma retangular horizontal que caracteriza o Copacabana Palace é único na orla, em parte, devido a sua condição de objeto isolado e independente - sem continuidade, sem estar colado a edifícios vizinhos como é o padrão na orla, separado pelas ruas que o cercam, separação enfatizada pelo recuo da área da piscina e pela base extensa. Essa situação única na orla é intensificada por sua condição figurativa, de natureza clássica, com proporções áureas, unidade e simetria, com nítido sentido de monumento que homenageia a própria arquitetura em sua universalidade.

A posição e as evocações sugerem uma analogia e uma equivalência do MIS ao Copacabana Palace, uma proporção similar, um contraste que restabelecesse algum

equilíbrio, que almejasse, também, a atemporalidade, a nobreza e a monumentalidade pertinentes àquela situação de projeto.

O MIS/RJ constitui tema e importância cultural entre as mais nobres, uma instituição consagrada como museu. No Palace, uma importância adquirida, histórica e arquitetônica; um volume prismático horizontalizado, destacado e único no contexto sugere outro equivalente contemporâneo mediante a oportunidade. Uma arquitetura que se destaca por sua figura diferenciada no contexto, com valores estéticos de uma tradição construtiva, sugere algo equivalente: uma diferenciação formal no sentido análogo de representar o sentido histórico da arquitetura e não uma representação figurativa de um suposto "espírito do tempo"⁷².

Também, uma possível relação dialética poderia ser articulada. Justamente por suas diferenças, entre passado e presente, entre concepções de arquitetura, poder-se-ia afirmar tais diferenças e também possíveis semelhanças. Duas maneiras distintas de expressar tempo e lugar de arquiteturas que podem se equivaler. Em um caso, o foco na figura das convenções e da universalidade, na autonomia do objeto arquitetônico, em sua clareza e diferenciação natural. No outro, a convenção como estrutura abstrata, organizativa e relacional em equilíbrio - uma definição visual que busque a diferenciação em sintonia com tema e lugar. No Palace, reprodução de um modelo exemplar, correspondente a um tempo, entre 1919 e 1923, quando foi construído. No MIS/RJ, o desafio da dialética entre condições específicas, especiais, singulares e os elementos que comunicam a realidade do edifício em seu uso e em seu reconhecimento como arquitetura.

Uma dialética que considerasse o embate entre aspectos ordinários e a singularidade das condições práticas, culturais, estéticas, incluindo, especialmente, o contexto do entorno imediato e também do contexto da orla que, como visto, traria também a dualidade entre os marcos verticais e o tecido. Entre a referência efetivamente figurativa do Copacabana Palace e a abstração da composição fragmentada sobre superfícies contínuas e intermitentes formadas por sequências de continuidades edificadas, sinalizadas por distinções verticalizadas, proporcionalmente

⁷² Zeitgeist é um termo alemão cuja tradução significa espírito da época, espírito do tempo ou sinal dos tempos. O Zeitgeist significa, em suma, o conjunto do clima intelectual e cultural do mundo, numa certa época, ou as características genéricas de um determinado período de tempo. Wikipédia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Zeitgeist>

distanciadas, ao longo da orla. Um quadriculado em que não se distingue fundo e figura - pequenos retângulos escuros de dia contra pequenas superfícies também perfuradas e claras. A oscilação visual é considerável.

Embora a arquitetura seja uma arte construtiva na qual a subjetividade de uma autoria pode surpreender com interpretações imprevisíveis para os problemas que a desafiam dialeticamente, também se faz presente o embate entre questões que podem ser identificadas e analisadas sob o ponto de vista das condições para uma arquitetura. Basicamente é o que se apresenta nesse estudo sobre forma e contexto e que auxilia na análise das obras.

ESCRITÓRIO DILLER SCOFIDIO e RENFRO

Charles Renfro, Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio

Referências

De acordo com o site concursos de projeto⁷³ que realizou a divulgação do concurso, em agosto de 2009 foi anunciado o escritório de arquitetura americano Diller Scofidio e Renfro como o vencedor do concurso de ideias realizado para escolher o projeto arquitetônico da nova sede do Museu da Imagem e do Som - MIS-RJ, na Avenida Atlântica, em Copacabana, Rio de Janeiro.

Os titulares do escritório são os arquitetos Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio e Charles Renfro. Os três são professores em importantes universidades americanas como Princeton, Columbia, Rice e Cooper Union. Adotam uma abordagem conceitual relacionada ao pós-estruturalismo, a partir de valores centrados nos fenômenos de vivência do espaço, abordando a arquitetura como catalisador ou “dispositivo mediador”. Princípio sugestivo de que a arquitetura pode ser configurada por essas dinâmicas e, para viabilizá-la, tal arquitetura deve ser híbrida.

Embora a ideia pareça atraente, especialmente pelo aspecto de humanização ligado à realidade fenomenológica sugerida pela vivência do espaço, cabe refletir sobre sua efetividade e originalidade. A ideia de perceber a estrutura de uma atividade, entendida como atividade humana de qualquer natureza, para estruturar uma ideia arquitetônica remete às possibilidades introduzidas pela arquitetura moderna. Há nesse princípio uma clara adesão ao programa, entendido também como atividade humana ampla, e não como um funcionalismo estrito. Esse reconhecimento da atividade como fonte da estrutura formal é um princípio básico da arquitetura, mas se torna efetivo com a liberdade compositiva contida nos procedimentos modernos. Também cabe lembrar que o aspecto híbrido pode ser interpretado como análogo à ideia de planta livre e independência dos elementos arquitetônicos. Pode-se inferir que a efemeridade do acontecimento no espaço - a espacialidade - naturalmente se torna uma referência

⁷³ Concurso Internacional – Museu da Imagem e do Som – Rio de Janeiro. Pelo editoria, 07/08/ 2009. Disponível em: concursosdeprojeto.org

para o planejamento do espaço. Assim o espaço, dentro de suas possibilidades estruturais, deveria potencializar as possibilidades de sua apropriação.

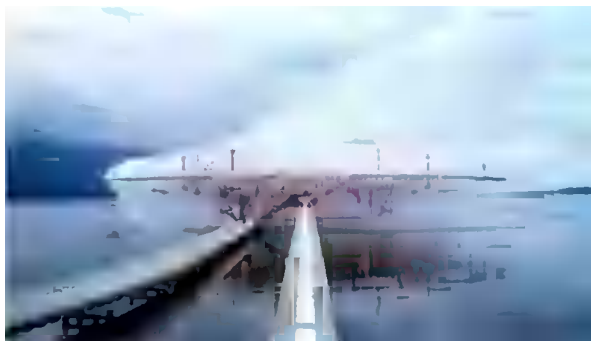
Entre as ideias que orientam a prática do escritório Diller Scofidio e Renfro, uma recorrente é a ideia de dispositivo. Refere-se à relação interativa entre a vivência do espaço e estruturas permanentes; implica na noção de universalidade do espaço e da forma, da possibilidade de se apropriar dela de diversas maneiras, em diversos tempos. Dispositivo indica, paradoxalmente, uma função, mas especialmente uma mensagem – a qual pode ser vista como relação estrutural com o híbrido. Ou seja, o dispositivo seria a estrutura que permite a realização da vivência humana não exatamente prevista. Em suma, parece ter relação com a universalidade e flexibilidade do espaço em relação dialética com estruturas atemporais. Em termos da produção e acúmulo do conhecimento, esses termos costumam carecer de clareza e referência em conceitos mais sedimentados. Muitas vezes se parecem com estes e diferem apenas em detalhes.

Ideias de materialização de movimentos, acontecimentos, instabilidade, etc. são representáveis, como qualquer ideia, e podem estabelecer estruturas, desse modo, tematizadas. Nesse sentido, figurativas porque seu foco é a representação de um conceito não arquitetônico, que se apoia em uma atitude eminentemente cognitiva. Por outro lado, a experiência arquitetônica, em si e presente na história da arquitetura, é por essência, dinâmica e temporal. Como se sabe, flexibilidade e dinâmica integram a experiência arquitetônica por natureza a qual é espacial, mas efêmera, enquanto o espaço é permanente, estrutural. Essa oposição entre experiência e estrutura integra mais uma dualidade que integra a natureza de várias arquiteturas de qualidade.

A ideia de arquitetura vinculada ao acontecimento, ou fenomenológica, parece abordar a arquitetura como resposta ao efêmero, mas a arquitetura se caracteriza pela permanência e se estabelece como estrutura a qual recebe acontecimentos compatíveis com o espaço definido pela estrutura e com a vontade das pessoas. Portanto, a ideia de híbrido parece se confundir com a ideia de universalidade do espaço no sentido de potencializar diversas condições e momentos. A ideia de mediação parece se referir ao papel de viabilizar algo no espaço, o que a arquitetura desempenha desde sempre, afinal o que é o espaço construído senão uma mediação entre o ser humano e a natureza que lhe é hostil. Se mediação é favorecer o efêmero, a questão se dirige à

qualidade do espaço em sua universalidade e da própria arquitetura em sua condição de estrutura.

No currículo do escritório Diller Scofidio e Renfro, algumas das obras que se destacam: *Blur Building* na Expo Internacional 2002, Suíça (Fig. 3.1.43), *Institute of Contemporary Art*, EUA (Fig. 3.1.44), *Lincoln Center*, EUA (Fig. 3.1.45) *High Line Park*, Nova Iorque, EUA (Fig. 3.1.46) e o *Eyebeam Institute*, EUA (Figs. 3.1.47, 3.1.48, 3.1.49 e 3.1.50).



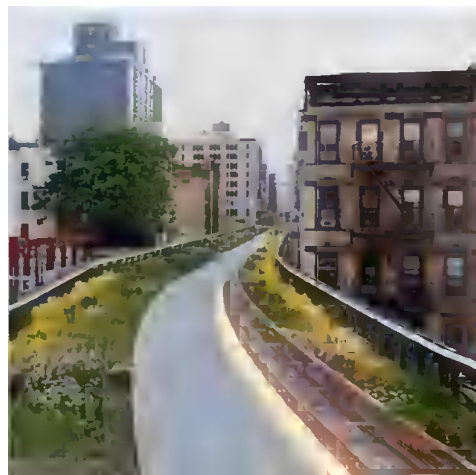
3.1.43 _ *Blur Building* - Expo Internacional 2002, Suíça;



3.1.44 _ *Institute of Contemporary Art*, EUA;



3.1.45 _ *Lincoln Center*, EUA High;



3.1.46 _ *Line Park*, Nova Iorque, EUA.

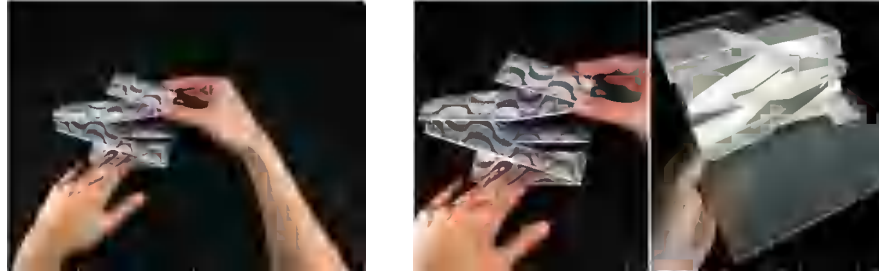
Proposta para o MIS/RJ - Diller Scofidio + Renfro

A proposta do escritório para o MIS/RJ será analisada principalmente quanto à questão da relação entre a forma e o contexto vista sob o ponto de vista da dualidade entre aspectos convencionais e contingências. Sendo que, para isso será necessário também apresentar as características e os aspectos gerais do projeto.

Antes, uma observação. Logo após o anúncio do resultado, os organizadores do concurso divulgaram o projeto da maneira como foi proposto inicialmente, mas posteriormente foi publicado o projeto executivo parcial no qual já havia uma série de modificações que podem ser observadas conforme será apresentado por esta pesquisa. Como ocorre habitualmente, entre estudo e projeto definitivo, as mudanças foram significativas a ponto daquele estudo não poder ser considerado. Por isso, alguns comentários desenvolvidos a seguir, especialmente quanto à organização espacial, visível nas plantas, contradizem algumas características que aparecem no estudo inicial.

Conforme divulgado, a solução arquitetônica se baseia em planos inclinados contínuos, na forma de escadarias, que caracterizam uma extensão do icônico calçadão de Burle Marx da Avenida Atlântica. Uma série de segmentos inclinados que tangenciam os espaços interiores escalonados e chegam a uma sala de projeções ao ar livre localizada no topo do prédio. Um diagrama apresentado pelo escritório ilustra a ideia: uma fita da calçada com seu desenho característico é dobrada para formar trechos inclinados como extensão da calçada. A combinação do conjunto de planos inclinados ascendentes com volumes destacados, com dobras também multifacetadas, configuram a fachada.





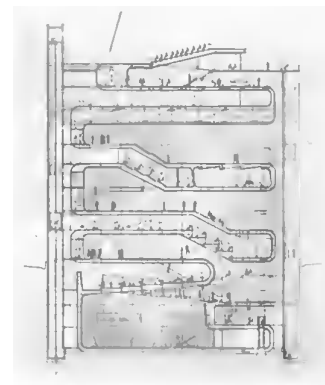
3.1.47 _ Sequência demonstrando a ideia formal para o projeto do MIS;

O projeto se enquadra perfeitamente em experiências formais anteriores do próprio escritório. O MIS/RJ se mostrou uma oportunidade ímpar para pôr em prática ou reutilizar essas ideias, especialmente visível no *Eyebeam Institute* (2001) - uma oportuna solução para o MIS. A ideia de movimento por meio de uma continuidade ascendente em forma de fita sustenta a concepção organizando os pavimentos, inclusive chegando também a uma arena no topo do edifício (Figs. 3.1.48, 3.1.49, 3.50 e 3.1.51).

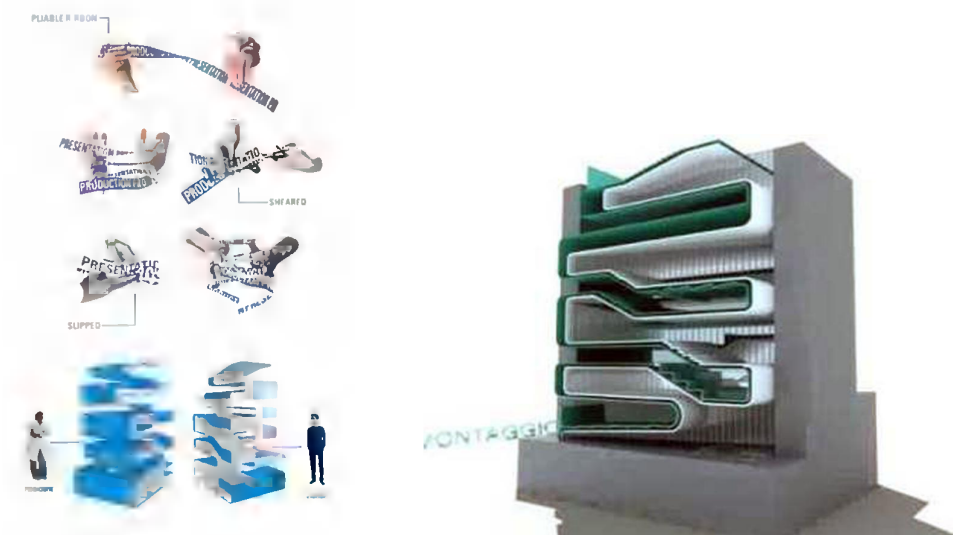
Observe-se que a composição se equilibra com a contenção de um volume prismático estático bem definido. Remete à outra dualidade, entre movimento e estaticidade, que se efetiva entre espaços necessários em planos horizontais e a circulação inclinada, entre espaços necessários, convencionais, impostos pelo programa e, ainda, pelo recurso a uma plasticidade originária dessa ideia de circulação. Interessante ressaltar que a ideia, em si, de usar elementos da circulação como rampas e escadas, plasticamente, por exemplo, aparece em obras de arquitetos como Artigas (Fig. 3.1.52), Alvar Aalto (Fig. 3.1.53) e Conix Architects (Fig. 3.1.55).



3.1.48 _ Eyebeam Institute, EUA (2001);



3.1.49 _ Eyebeam Institute, EUA. Corte;



3.1.50 _ Eyebeam Institute, EUA. Esquema da ideia de continuidade em dobras.

3.1.51 _ Eyebeam Institute, EUA. Semelhança clara com a proposta para o MIS-RJ;



3.1.52 _ Casa do Arquiteto, projetada por João Batista Vilanova Artigas (1949);



3.1.53 _ Baker House, MIT - Alvar Aalto (1946-1949);



3.1.54 _ Finlândia Hall (1971);



3.1.55 _ Umicore Hoboken - Conix Architects (2009);

A escadaria contida nos planos inclinados é interceptada pela vedação, ora em elemento vazado, ora em vidro. Essa divisão é feita para permitir a circulação externa livremente para quem quiser desfrutar apenas da vista e da arena para projeções no

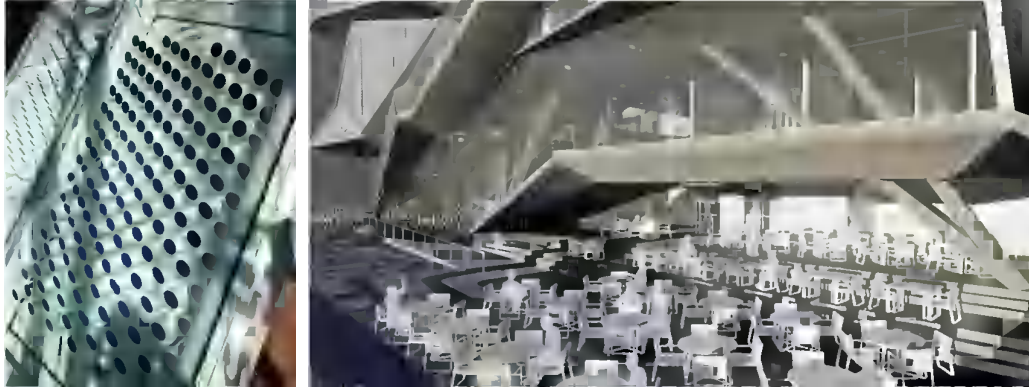
topo do edifício, sem adentrar a parte interna do museu; solução para a desejada democratização da paisagem (Figs. 3.1.56 e 3.1.57). A outra parte da escada é interna para permitir ao visitante do museu também fazer o mesmo percurso só que internamente ao edifício, de maneira protegida e controlada. Nessa circulação interna, há elementos vazados como painéis com uma multiplicidade de "óculos" inclinados que direcionam a visão para diferentes pontos em distintas partes dessa circulação vertical e dos ambientes. Permitem uma visão limitada devido à proporção de reduzidos vazados em relação à predominância de superfícies opacas, mas certamente realizam uma boa proteção solar nos trechos da fachada onde aparecem, considerando que é voltada para o leste (Fig. 3.1.58).



3.1.56 _ Projeto de Diller Scofidio + Renfro, MIS-RJ. Escadaria a partir do térreo ostra a separação interior exterior da escada por painel de vidro;



3.1.57 _ Projeto de Diller Scofidio + Renfro, MIS-RJ. Vedação de vidro dividindo a escada em interno e externo;



3.1.58 _ Projeto de Diller Scofidio + Renfro, MIS-RJ. Painéis de "óculos" como elemento vazado;
3.1.59 _ Espaço no nível da calçada ocupado por mesas;

Por outro lado, há trechos somente fechados por vidro (Fig. 3.1.59) que, certamente, receberão o sol do leste intensamente. Pelo que se pode verificar no projeto, essa exposição ao sol corresponde a espaços como o restaurante no quinto pavimento; a administração no quarto pavimento; um pequeno ambiente de pesquisa no terceiro pavimento; um ambiente de exposição de longa duração no primeiro e no segundo pavimento, parcialmente protegidos em alguns trechos pelos planos inclinados das escadarias. Fica-se em dúvida sobre o quanto a exposição ao sol pode ser prejudicial às atividades naqueles ambientes praticamente desprotegidos (Figs. 3.1.60 e 3.1.61).

Os patamares dos planos inclinados da circulação vertical interligam e dão acesso a diversos ambientes como as galerias, as salas de aula, o bar, restaurante e a sala de projeções no exterior.



3.1.60 _ Projeto de Diller Scofidio + Renfro, MIS-RJ. Salão de exposições;

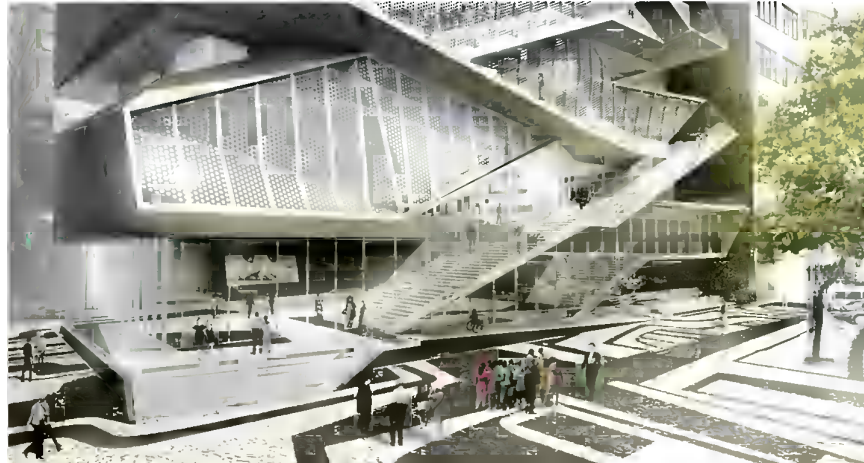


3.1.61 _ Projeto de Diller Scofidio + Renfro, MIS-RJ. Mezaninos resultantes dos pavimentos em níveis intercalados, possibilitando contato visual entre pisos.

Um dos pontos principais do projeto é a relação da arquitetura com a vista da praia de Copacabana, aspecto incorporado à própria museografia proposta – a vista seria um patrimônio cultural da imagem da cidade.

No texto de divulgação do resultado do concurso, o IAB ressalta que, ao conectar o espaço democrático da praia com um passeio livre pelo prédio, o *boulevard* vertical elimina as fronteiras entre a cidade onde a cultura acontece, e o museu onde ela é representada. Ainda, ressalta que além da paisagem do entorno, o modernismo brasileiro seria outra referência no âmbito dessa cultura, um diálogo com a exuberância escultórica das obras de Oscar Niemeyer. Na proposta vencedora, esse diálogo se mostra de difícil assimilação a não ser pela valorização formal, o que não parece ser suficiente para estabelecer tal referência.

Outro aspecto que gera dúvidas é a já mencionada separação da escadaria entre uma parte interna e outra externa. A ideia de democratização da paisagem certamente seria importante assim como seu aproveitamento plástico, residindo nisso o ponto forte do projeto. E há uma equivalência entre essa solução externa e a espacialidade interna - os planos horizontais dos ambientes se articulam com aqueles planos inclinados (Fig. 3.1.62).



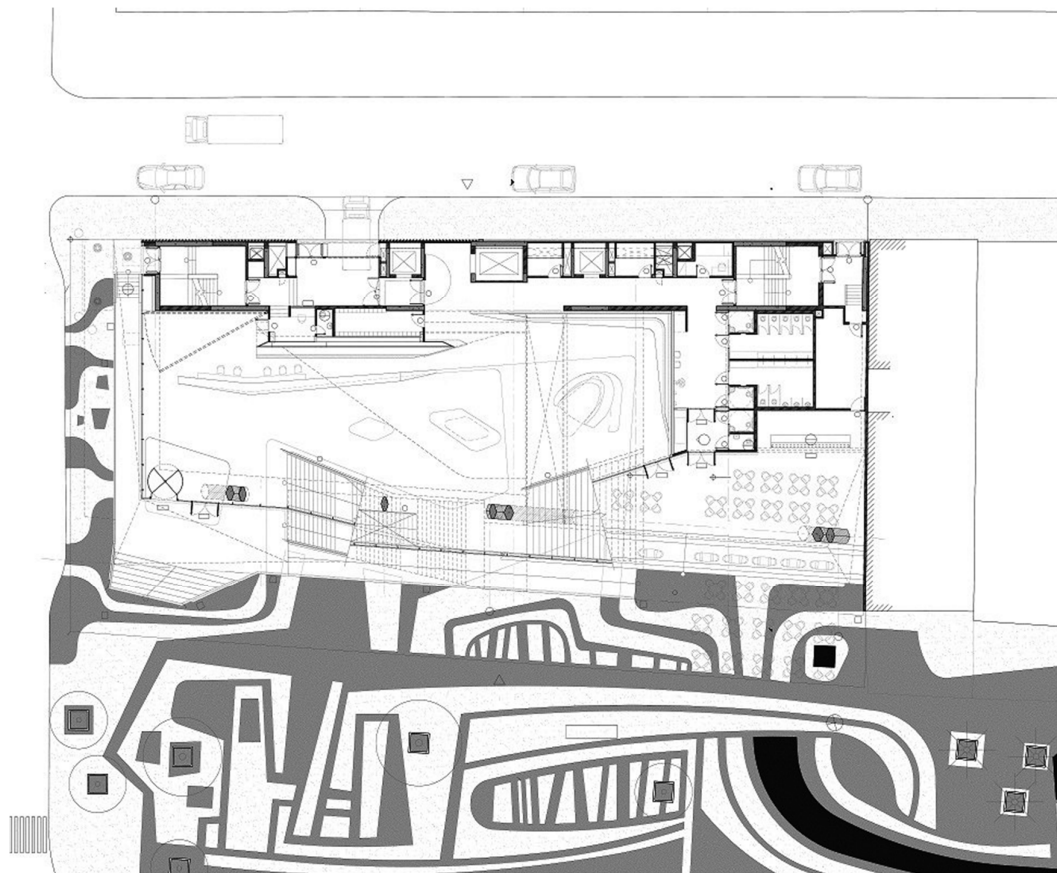
3.1.62 _ Projeto de Diller Scofidio + Renfro, MIS-RJ. Início do plano inclinado como continuidade do calçadão da Av. Atlântica;

Por outro lado, a segregação distingue dois tipos de usuário. A democratização da vista contrasta com uma suposta não democratização do acesso ao museu. Supõe-se que haverá aquele que circula externamente desfrutando da vista e da arena de projeções, mas sem acesso ao museu em si, e aquele visitante que efetivamente visita o museu e desfruta da vista a partir do lado interno. Também não dá para entender como vai funcionar o acesso da área interna para a externa da escadaria - o único ponto de acesso visível no projeto executivo está no ambiente de projeções, no sexto pavimento, onde aparece uma simples e pequena porta, sem qualquer controle como no térreo. Talvez o ideal fosse que todos pudessem visitar todo o museu livremente, nesse caso, sem controles, mas não parece viável sob vários aspectos práticos. A questão não foi mencionada, mas tem sua importância já que interfere na arquitetura do edifício e representa certa contradição com a ideia de democratização que, certamente, não seria apenas da vista, mas também do acesso ao museu.

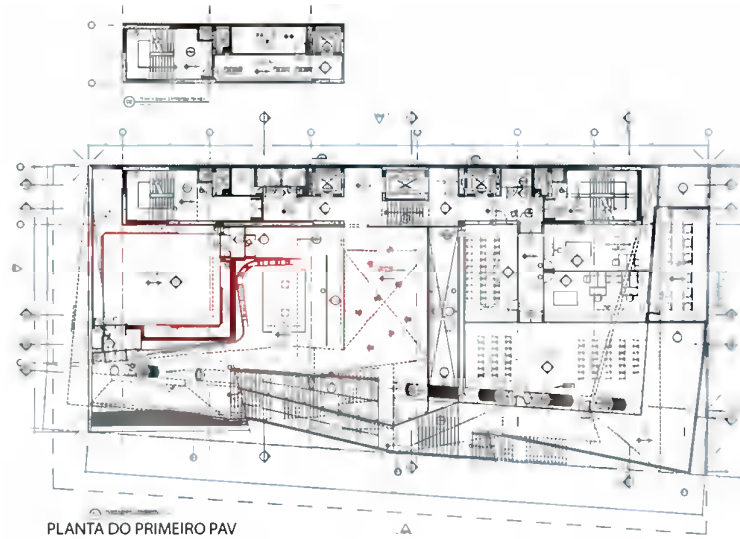
Observando-se as plantas dos seis pavimentos que compõem o edifício (Figs. 3.1.63 a 3.1.77), fica evidente a transição, do fundo para frente, entre a regularidade ortogonal dos espaços e a irregularidade da fachada principal. Ou seja, a partir dos espaços regulares, mais compartimentados, onde se encontram as escadas, elevadores, instalações técnicas, etc., passam-se aos espaços amplos e um pouco irregulares das salas expositivas e outros ambientes de trabalho e chega-se à fachada geometricamente irregular, protagonista da composição. A irregularidade é maximizada por dobras e assume uma aparência dinâmica e irregular, marcada por

planos inclinados e volumes dobrados e multifacetados cujo sentido poderia ser relacionado aos planos inclinados da escadaria e sua assimilação como continuidade do calçadão.

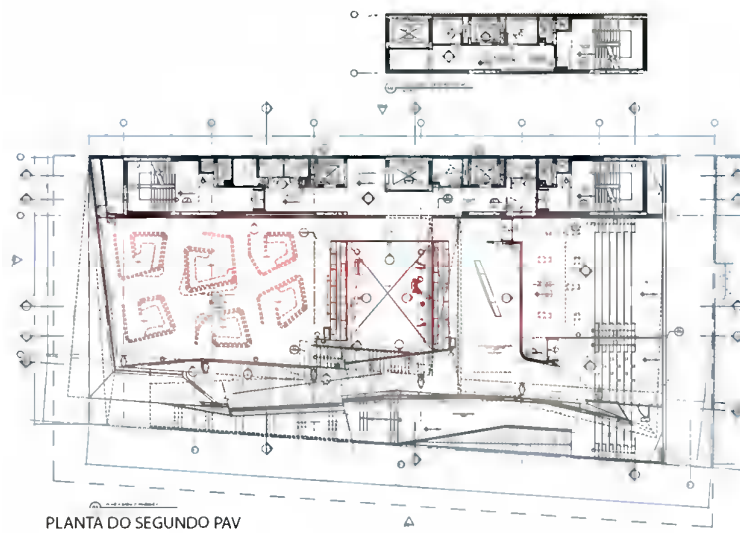
A estrutura, visível principalmente por meio dos pilares (as lajes são do tipo bandeja – nervuradas internamente) mais ou menos coincidentes, alinhados e inclinados provavelmente para diminuir os vãos, estruturam a mencionada transição do interior regular geométrico de lajes planas e paredes verticais para a irregularidade de dobras geometrizadas na fachada.



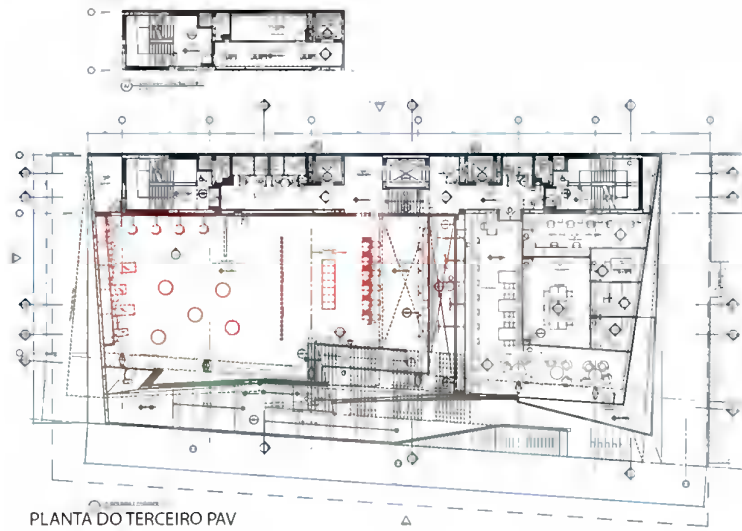
3.1.63 _ Projeto de Diller Scofidio + Renfro, MIS-RJ. Planta do pavimento térreo – o saguão como espaço principal, as escadarias interna e externa, um primeiro salão em nível intermediário;



3.1.64 _ Projeto de Diller Scofidio + Renfro. Planta do primeiro pavimento;

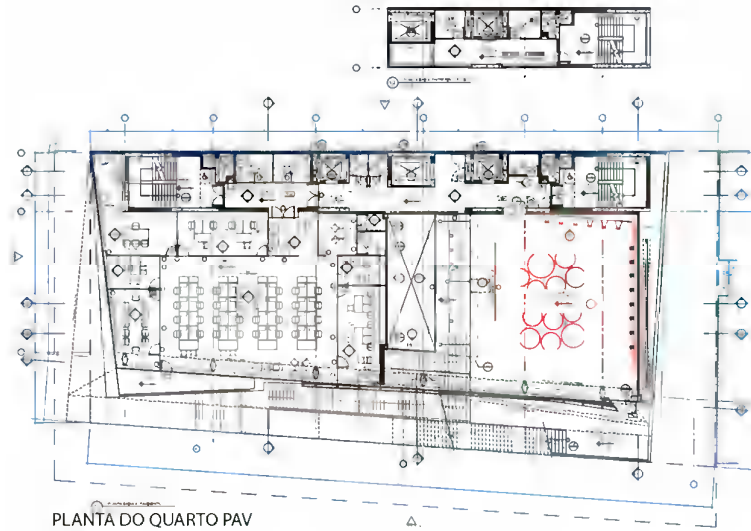


3.1.65 _ Projeto de Diller Scofidio + Renfro. Planta do segundo pavimento;



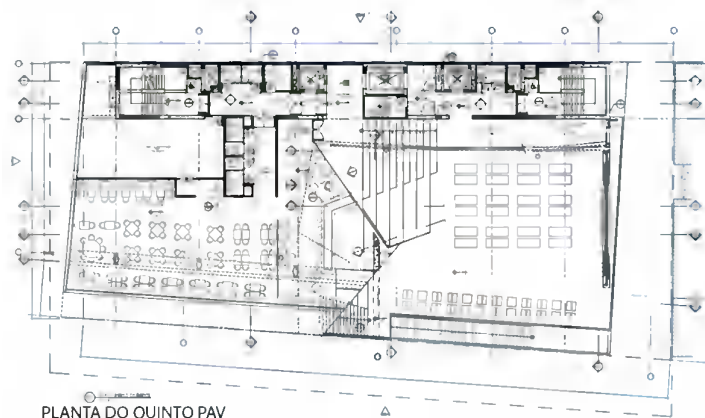
PLANTA DO TERCEIRO PAV

3.1.66 _ Projeto de Diller Scofidio + Renfro. Planta do terceiro pavimento;



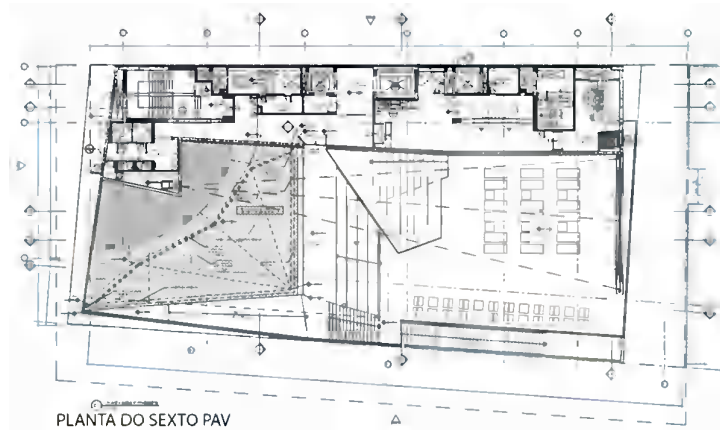
PLANTA DO QUARTO PAV

3.1.67 _ Projeto de Diller Scofidio + Renfro. Planta do quarto pavimento;

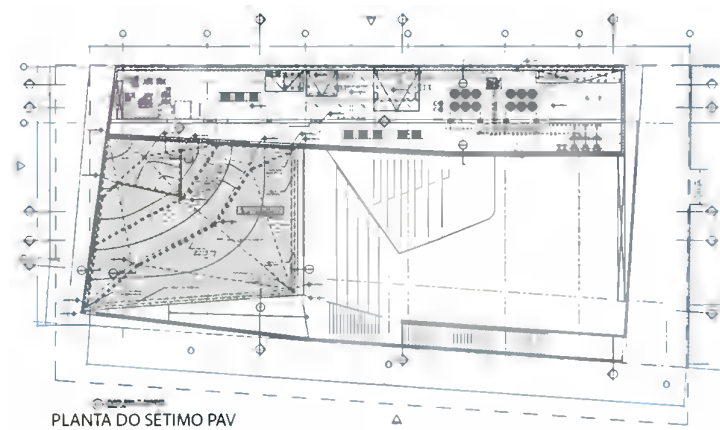


PLANTA DO QUINTO PAV

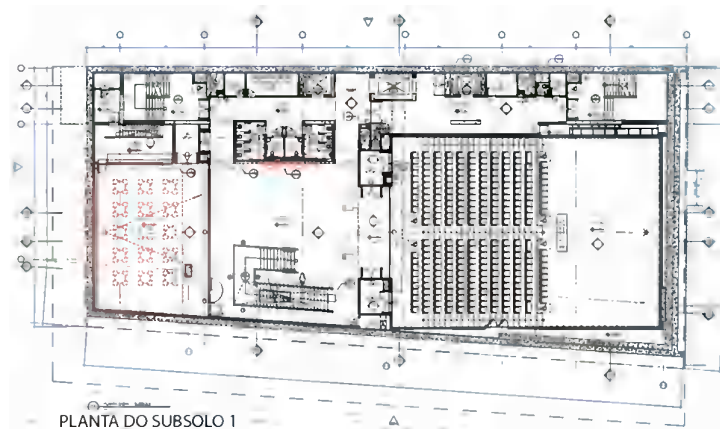
3.1.68 _ Projeto de Diller Scofidio + Renfro. Planta do quinto pavimento;



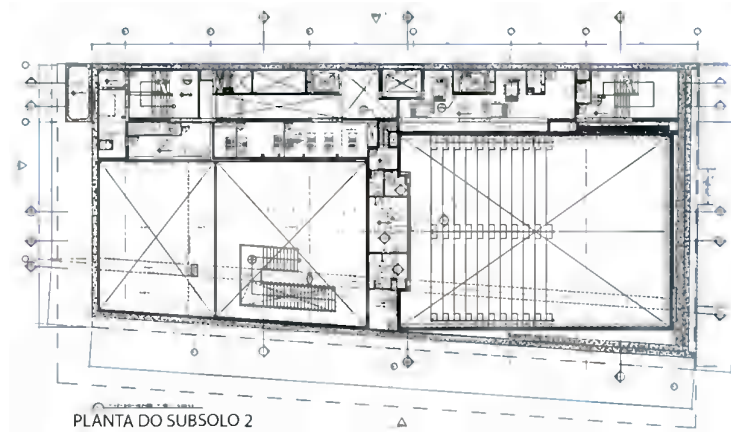
3.1.69 _ Projeto de Diller Scofidio + Renfro. Planta do sexto pavimento;



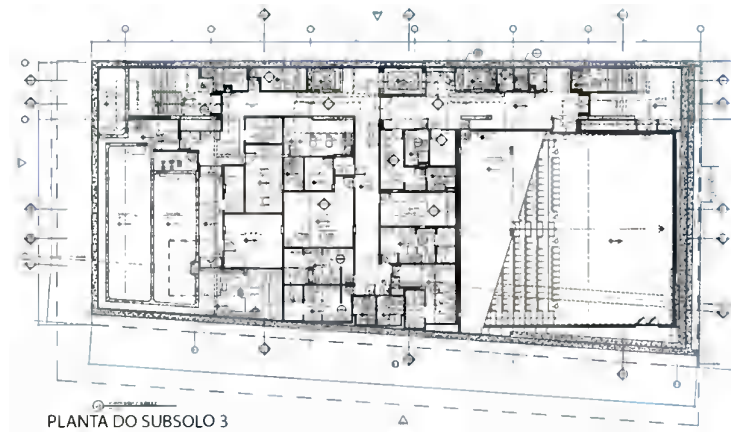
3.1.70 _ Projeto de Diller Scofidio + Renfro. Planta do sétimo pavimento;



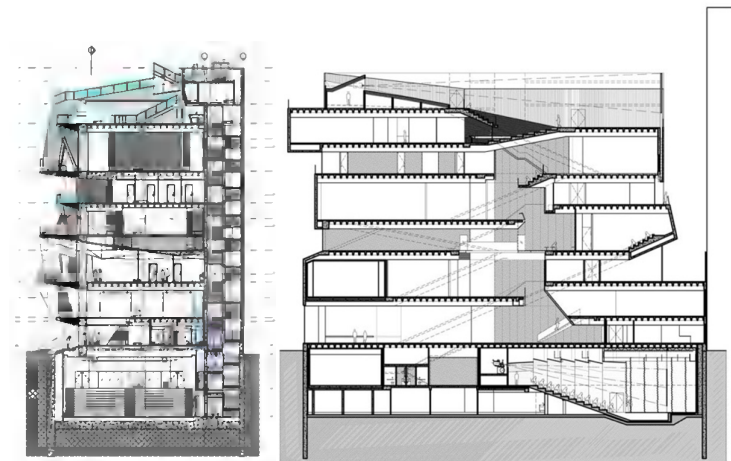
3.1.71 _ Projeto de Diller Scofidio + Renfro. Planta do primeiro subsolo;



3.1.72 _ Projeto de Diller Scofidio + Renfro. Planta do segundo subsolo;

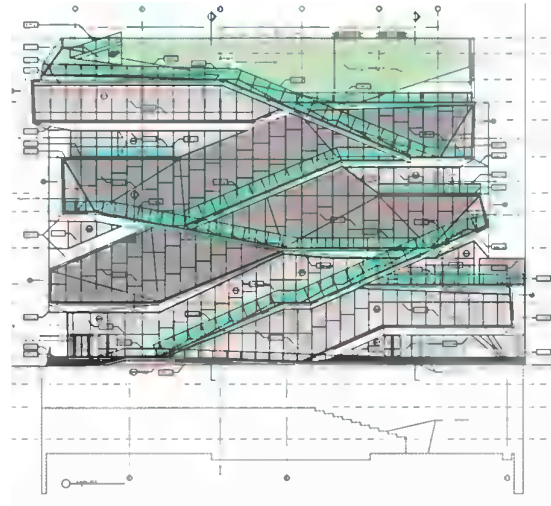


3.1.73 _ Projeto de Diller Scofidio + Renfro. Planta do terceiro subsolo;

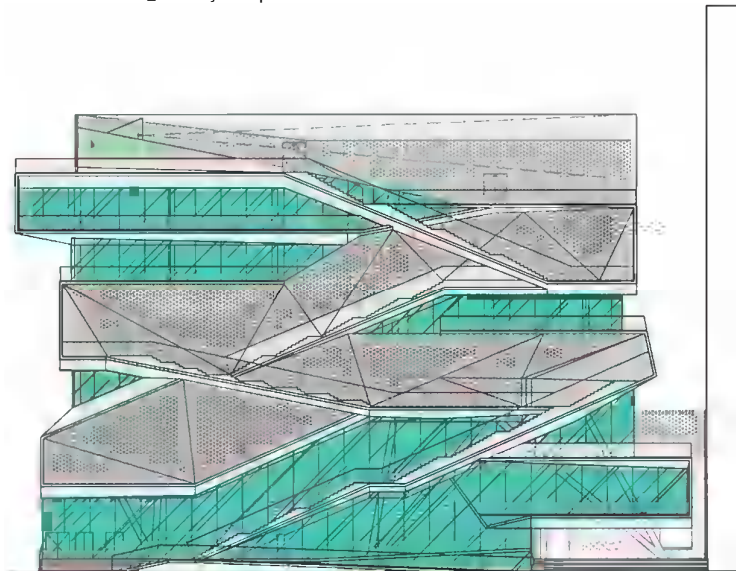


3.1.74 _ Projeto de Diller Scofidio + Renfro. Corte transversal;

3.1.75 _ Corte longitudinal;



3.1.76 _ Elevação a partir da Av. Atlântica.

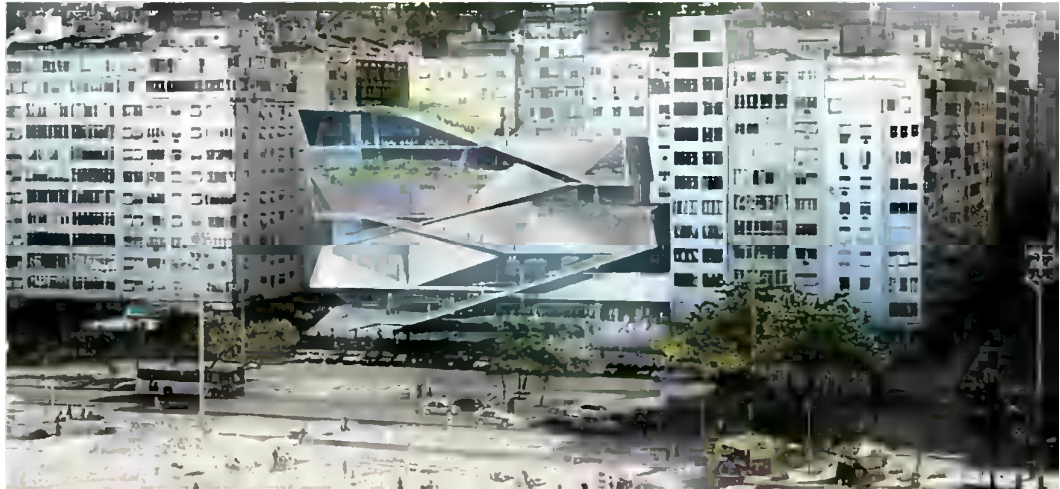


3.1.77 _ Anteprojeto - Elevação a partir da Av. Atlântica.

A principal imagem de divulgação do projeto vencedor mostra a fachada inserida no contexto da praia de Copacabana. Tal imagem pode ser vista como uma forma distintiva, expressão de algo específico, único e singular sem dúvida. Difere em relação ao contexto convencional do entorno próximo, de edifícios residenciais, mas esse fundo não é exatamente neutro e silencioso.

A imagem dá conta do dinamismo formal do projeto com seus planos inclinados, sua irregularidade intensificada por dobras e angulosidades. Embora consiga ser contrastante e diferencial em relação ao que há no entorno imediato, ao

mesmo tempo, se assemelha com esse entorno em termos de oscilação visual, atenuando a diferenciação assim como o contraste (Fig. 3.1.78).



3.1.78 _ Projeto do escritório Diller Scofidio + Renfro para o MIS/RJ. Vista a partir do mar.
Visualmente instável como o entorno, não contribui para destacar a excepcionalidade do projeto;

A visão na escala mais distante da orla informa o oposto da escala próxima. À distância o edifício pode ser visto como um objeto diferencial, mas na escala próxima se apresenta como intensificador da desordem e da irregularidade do entorno. Nesta escala pode ser notada a própria irregularidade das alturas, a variação dos quadriculados em função de cada unidade vertical, além da própria luz do sol que intensifica os contrastes de luz e sombra de uma infinidade de janelas e varandas que caracterizam uma vibração visual irregular, descontínua, desordenada. À noite, uma profusão de variados retângulos de luz. Esses elementos intensificam a oscilação e irregularidade visual na escala de aproximação ao edifício, aspecto que poderia ter sido considerado na definição formal específica do edifício e, nesse aspecto, o projeto vencedor não difere tanto do entorno, ao invés de estabelecer uma diferenciação efetiva. Mesmo apresentando uma diferenciação formal acentuada, sua irregularidade e fragmentação contribuem para aumentar a oscilação, vibração e irregularidade do contexto.

A questão da forma adotada em relação ao contexto também poderia considerar a realidade da arquitetura da orla. Referências formais e simbólicas poderiam ter sido consideradas, como já elaborado sobre o exemplo paradigmático do Hotel Copacabana Palace e da cadência entre verticalidades e continuidades da orla.

ESCRITÓRIO BRASIL ARQUITETURA

Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz

Referências

Conforme apresentação em seu site na internet, a titularidade do escritório é fruto da parceria entre Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz. Ambos se formaram na FAU-USP, em 1977 e 1978. Fanucci trabalhou com alguns nomes da arquitetura paulista, como Júlio Roberto Katinsky, Joaquim Guedes e Abrahão Sanovicz. Marcelo Ferraz, também foi colaborador de Lina Bo Bardi de 1977 a 1992, quando a arquiteta faleceu. Participou de todos os seus projetos no período, com destaque para o SESC Pompéia.

Integra o currículo do escritório vários projetos com premiações no Brasil e no exterior como o bairro amarelo, em Berlim, Alemanha, o museu Rodin na Bahia, em Salvador, o Museu do pão, em Ilópolis, Rio Grande do Sul e a Villa Isabella, na Finlândia. Entre as publicações da dupla, destacam-se “Francisco Fanucci & Marcelo Ferraz - Brasil Arquitetura” pela editora Cosac Naify, “Arquitetura rural na serra da Mantiqueira” e “Arquitetura conversável” - uma coletânea de artigos e entrevistas. Ambos são professores da escola da cidade, em São Paulo.

Conforme explicação do próprio escritório a abordagem geral da arquitetura que praticam parte de uma profunda conexão com as bases culturais do lugar do projeto e de seus protagonistas, sem que isso signifique ser regional. Para eles “uma vez que as bases culturais de qualquer sociedade ou povo sejam as dimensões humanas de relacionamento e comunicação, a arquitetura será sempre universal”.

O legado de Lina Bo Bardi está na própria origem do escritório e se mantém vigente na atuação do escritório, aspectos, fazendo-se a ressalva de que é naturalmente impossível uma fidelidade completa, considerando que dependia, em sua profundidade, de características pessoais e da interpretação da arquitetura única de Lina Bo Bardi. Por outro lado, o escritório incorporou modos e visões sobre a

arquitetura que consegue imprimir uma identidade própria às obras e se manter coerente com as principais ideias de Lina Bo Bardi. Algumas delas a seguir.

Na tese de Lídia Quiêto Viana⁷⁴, há uma descrição da influência do pensamento de Lina na obra do escritório Brasil Arquitetura que enfoca a centralidade do conceito de “presente histórico”. Segundo descrito, a arquitetura não parte de uma abstração, não é uma forma livre, mas condicionada ao seu contexto sociocultural. As proposições do presente devem carregar, em si, a sua história sem reproduzi-la. Essa proposição genérica pode ser abordada de diversas maneiras e se mantém como um princípio que o Brasil Arquitetura adota de maneira coerente com as abordagens formais de Lina.

De acordo com Mahfuz, em artigo sobre a obra de Lina Bo Bardi, sua arquitetura pressupõe uma relação sensível com o contexto valorizando e preservando os elementos relevantes existentes, incluindo componentes modernos⁷⁵ e, também, vernaculares, seja em situações de intervenção no meio urbano, rural ou no interior de construções existentes. Menciona que a relação entre arquitetura e espaço urbano parece dialogar com soluções da arquitetura moderna carioca na requalificação e conciliação entre cidade tradicional e arquitetura, só que de maneira concisa e direta. O MASP pode ser mencionado como exemplo dessa abordagem (Fig. 3.79). Da mesma maneira, Brasil Arquitetura adota essas abordagens e estratégias em diversas obras como o museu Rodin e a Casa do pão, entre tantos outros exemplos.

A presença de um conceito forte que se traduz em uma estrutura orientada para a consistência formal deriva da abordagem do problema arquitetônico baseada, essencialmente, nos aspectos relacionados a como resolver o programa, o lugar e a construção. Para tanto, recorrem a um repertório, ao mesmo tempo, formal, referente à arquitetura moderna e baseada também nas tradições construtivas brasileiras. Um modo de universalidade pragmática conciliada com uma tradição também pragmática. A sensibilidade conceitual necessária é naturalmente difícil de replicar porque diz respeito à subjetividade autoral. Refere-se às experiências e ao acúmulo do arquiteto,

⁷⁴ VIANA, Lídia Quiêto. **Arquitetura entre Conexões Contemporâneas: o concurso do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2014. Tese (Doutorado em Arquitetura) – UFRJ/ PROARQ/ Programa de Pós-graduação em Arquitetura, 2014. p. 271.

⁷⁵ MAHFUZ, Edson da Cunha. **Traços de uma arquitetura consistente**. 2001. Disponível em: <http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/02.016/847>

de modo que Brasil Arquitetura, de maneira acertada e inevitável, realiza suas próprias ideias de arquitetura que dificilmente seriam exatamente as mesmas de Lina Bo Bardi.

Outra característica importante presente na obra de Lina é a tectonicidade relacionada à utilização de estruturas de concreto armado de modo aparente, assim como de materiais sem acabamento de modo objetivo; elementos simultaneamente construtivos, estruturais e plásticos que integram a concepção de suas obras e definem ou se confundem com suas estruturas formais. Trata-se de uma característica relacionada à economia de meios a qual tem a ver com a intensidade formal moderna - um número reduzido de elementos para obtenção de um máximo efeito.

Elementos são aplicados, quando é o caso, de modo a obter uma escala monumental que se relacione com a compatibilização e requalificação do ambiente urbano. No exemplo do MASP, uma arquitetura compatível com a escala da Avenida Paulista, foi adotada uma monumentalidade de maneira a se equilibrar com aquele contexto. Esse aspecto da escala compatível com a escala urbana, naturalmente depende da oportunidade, das condições do lugar. Apesar de se poder notar a clareza e força visual da presença de prismas puros de concreto com suas perfurações e transparências nas obras do escritório, não há casos com a grandiosidade do MASP. O próprio concurso do MIS/RJ teria sido uma oportunidade de pôr em prática esse caráter monumental que Lina Bo Bardi imprimia à inserção da arquitetura na paisagem como veremos mais adiante.

Também pode ser pertinente e interessante ressaltar, como o fez Mahfuz no artigo sobre Lina Bo Bardi que sua arquitetura sendo a síntese do programa, da construção e do lugar, e como "definição simultânea da estrutura formal/espacial e da estrutura resistente de um edifício", na realidade, corresponde a princípios desenvolvidos anteriormente na obra de Mies Van Der Rohe. De maneira muito peculiar, foram associados, na genialidade de Lina, a uma interpretação do contexto que considera as condições locais em sentido amplo, inclusive incorporando poeticamente o lúdico da cultura local. Algo que remete à antropofagia cultural defendida pelos movimentos construtivistas paulistas, associados à universalidade de Mies. Lúcio Costa, também um pouco antes, já enxergava a compatibilidade entre a

tradição construtiva brasileira e os princípios da arquitetura, no caso, corbusiana assim como com a expressividade construtiva e espacial únicas de Mies Van Der Rohe.

Certamente o Brasil Arquitetura enfrenta os condicionantes da arquitetura com o pragmatismo poético de Lina. Especialmente quanto à inserção da arquitetura no contexto e na incorporação de elementos simbólicos de maneira abstrata. Mas a síntese que tal operação exige é extremamente difícil e, novamente, carrega uma subjetividade insubstituível que o escritório acertadamente trata de praticar segundo sua própria visão, deixando isso muito evidente. Nota-se uma sofisticação formal que inclui os detalhes que Lina talvez preferisse não praticar, que preferiria uma abordagem mais crua, mais rústica, mais "bandeirante", mais adequada aos anos de 1950 a 1980.

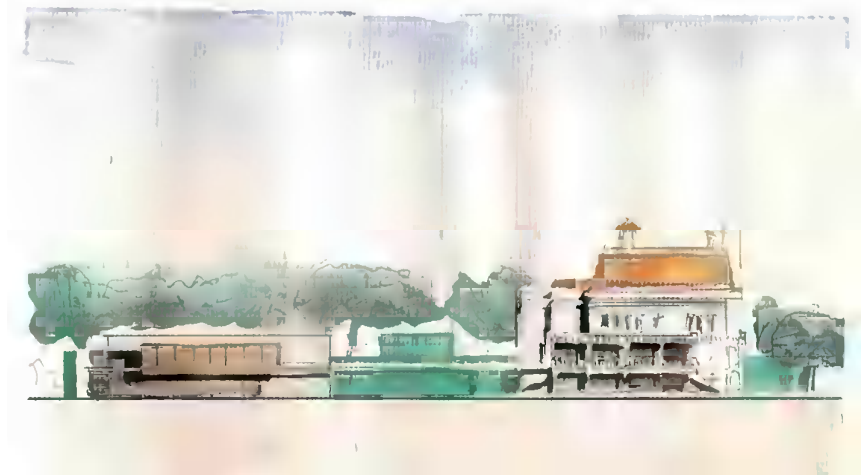
Quanto à relação entre forma e contexto, a obra de Lina, ao partir claramente do relacionamento entre programa, construção e lugar, e adotar formas abstratas, assim como em Mies, oferece um contraponto de equilíbrio em relação para a relação da forma com o contexto da cidade tradicional. Trata-se de uma maneira abstrata e espacial de introduzir uma figura abstrata como contraponto ao existente figurativo. A dualidade formal se dá entre a abstração da figura prismática e a configuração específica do existente, relacionados de duas maneiras: mediante o contato com pré-existências significativas adotando uma neutralidade conseguida por meio de volumes abstratos topologicamente posicionados em relação à figura a ser reverenciada. Na escala urbana, para o volume abstrato adota uma monumentalidade relacionada à escala do existente urbano como contraponto equilibrado à estrutura formal específica do contexto (Figs. 3.80 a 3.84). O Brasil Arquitetura pratica a primeira abordagem de maneira exemplar, talvez a marca do escritório – abordagem que se repete praticamente em todas suas obras. Já a segunda abordagem – que poderia ter sido aplicada no MIS-RJ – não aparece claramente no trabalho do escritório.



3.1.79 _ MASP – Museu de Arte de São Paulo. Projeto de Lina Bo Bardi;



3.1.80 _ SESC Pompéia. Projeto de Lina Bo Bardi; 3.81 _ SESC Pompéia.



3.1.82 _ Museu Rodin em Salvador. A autoria do Arquitetura Brasil;



3.1.83 _ Museu Rodin em Salvador. Aatoria do Arquitetura Brasil;



3.1.84 _ Museu do Pão. Aatoria do Arquitetura Brasil;

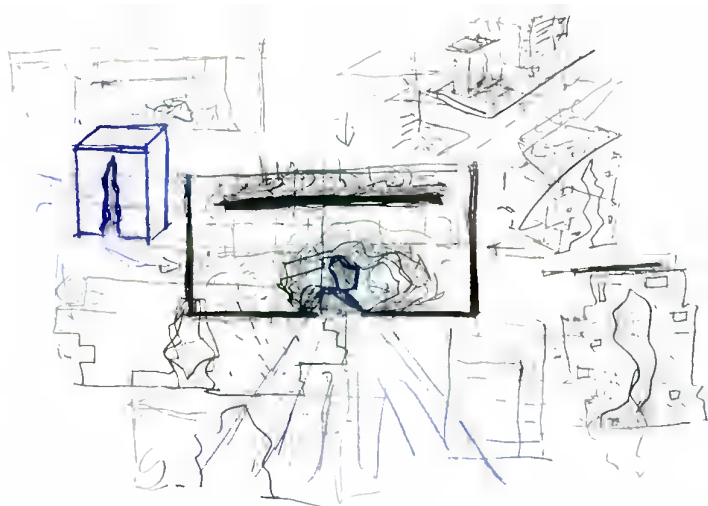
Proposta Brasil Arquitetura

Segundo o memorial divulgado pelo *site* concursosdeprojeto.org, o escritório Brasil Arquitetura defendeu que o MIS-RJ deveria se tornar um museu que marcasse presença e dialogasse com a paisagem da cidade, além de atrativo, convidativo e acessível a todos. Que em função do lugar nobre e privilegiado deveria adotar uma monumentalidade que contrastasse com seu entorno marcando sua presença e, ao mesmo tempo, se inserisse no contexto consolidado dando continuidade ao existente

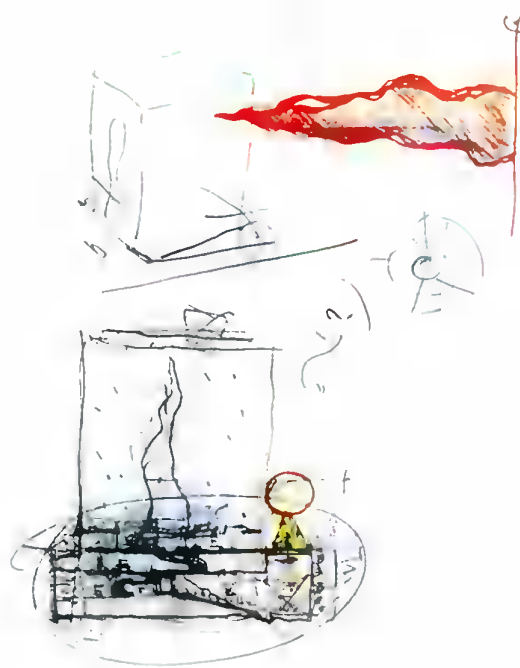
tanto em altura como em alinhamento e, ainda, deveria se abrir ao calçadão de maneira convidativa para uma experiência instigante em seu interior.

A proposta apresenta um prisma retangular quase totalmente fechado. A fachada, abstrata, toda em concreto aparente branco, apresenta um rasgo em formato de “fenda” ao longo da extensão de sua altura que permite a visualização fortuita da paisagem da praia de Copacabana. Contém sete pavimentos com, aproximadamente, trinta e dois metros de altura.

Conforme depoimento do escritório divulgado pelo site “concursosdeprojeto”, a estratégia foi estabelecer uma imagem intrigante para causar curiosidade nas pessoas, apoiada na ideia de fascínio pelo desconhecido, pela surpresa e pelo oferecimento de uma “nova experiência”. A “atração pelo que está dentro e não se vê”. Internamente, por meio da fenda, na prática, os enquadramentos da paisagem se mostram bastante limitados pela posição central da fenda na fachada e sua limitação dimensional em relação aos pavimentos, sua única abertura (Figs. 3.1.85 e 3.1.86): “com uma enorme abertura, ou fenda, que rasgará sua fachada de cima a baixo, fará o diálogo com a praia, o céu, os morros e o Oceano Atlântico.”



3.1.85 _ MIS-RJ Brasil Arquitetura. Croquis esquemáticos da ideia do projeto;



3.1.86 _ MIS-RJ Brasil Arquitetura. Croquis esquemáticos da ideia do projeto;

A “fenda”, já no térreo como entrada, serviria como entrada para a visitação que conta com salões extensos em cada pavimento e circulação vertical por elevadores e escadas ao fundo. Terminaria no terraço-mirante no topo do edifício de onde se descortinaria a paisagem da orla de Copacabana em sua exuberância, entre o espaço construído e a natureza.

O sistema estrutural bastante simples, de lajes nervuradas apoiadas nas espessas paredes longitudinais em concreto de alta tecnologia na cor branco. No memorial, ainda uma alusão ao branco feita por Le Corbusier e também adotada por mestres da arquitetura moderna brasileira como Niemeyer (Fig. 3.1.87):

“o branco está vinculado à moradia do homem desde o nascimento da humanidade; calcinam-se pedras, trituram-se, diluem-se com água, e as paredes ficam do mais puro branco; um branco extraordinariamente belo [...] se a casa é totalmente branca, o desenho das coisas nela se destaca sem transgressão possível; nela o volume da cor aparece nitidamente; nela a cor das coisas é categórica. O branco de

cal é absoluto, tudo nele se destaca, escreve-se absolutamente, preto no branco; é franco e leal”⁷⁶



3.1.87 _ Vista do entorno. Estratégia de diferenciar o volume prismático como forma e, ao mesmo tempo, destacá-lo e integrá-lo;

Pode-se refletir sobre a efetividade das soluções formais do projeto e sua coerência especialmente quando confrontados com critérios e princípios descritos anteriormente, adotados em outros trabalhos, e referenciados nas posturas de Lina Bo Bardi.

A proposta pode ser caracterizada como uma ideia de inserção de um prisma retangular fechado que, com sua volumetria, estabelece a continuidade do existente e que com essa caracterização se diferencia estabelecendo um contraponto à relativa continuidade mais ou menos homogênea naquele ponto da Orla de Copacabana (Fig 3.1.88). O formato mimetiza o entorno imediato dando prosseguimento à volumetria dos edifícios vizinhos, todos também alinhados e com pouca variação de altura. Já em termos de sua caracterização, a proposta contrasta efetivamente estabelecendo uma imagem diferencial em relação à continuidade volumétrica dos edifícios, mas especialmente em relação à oscilação visual e a intermitência infundável do quadriculado de vazios formados por janelas e varandas que caracteriza os edifícios da orla.

⁷⁶ Le Corbusier citado no memorial descritivo do projeto apresentado por Brasil Arquitetura.



3.1.88 _ Implantação. Posição destacada;

A proposta trata de estabelecer uma nítida diferenciação prismática, intensificada por alguns elementos formais. A separação propiciada pela Rua Djalma Ulrich e o afastamento em relação ao único edifício vizinho contíguo ao MIS, colaboram para isolar o prisma, torná-lo independente e destacado em relação aos demais – nesse sentido, de maneira análoga ao Hotel Copacabana Palace. Tal recuo lateral, no térreo, seria utilizado como continuidade externa do bar-café e, também, como passagem da Av. Atlântica para a Rua Aires de Saldanha. Há, ainda, uma enorme esfera em aço espelhado flutuando sobre essa passagem onde funciona o auditório de projeção múltipla - uma ideia que remete às esculturas urbanas como se vê na obra do artista britânico Anish Kapoor intitulada *Cloud Gate*, instalada no *Millennium Park* em Chicago - uma imagem intrigante, em conjunto com a fenda e o monumental bloco cego, na orla de Copacabana (Figs 3.1.89 e 3.1.90).



3.1.89 _ Vista a partir do calçadão;



3.1.90 _ Vista da esquina, a partir do calçadão;

O terceiro modo de distinção se encontra na superfície do volume, basicamente lisa em concreto branco, nesse sentido também se assemelhando ao Copacabana Palace assim como às obras de Niemeyer, tão caras à paisagem local e brasileira e ainda às obras mais recentes como o museu Iberê Camargo em Porto Alegre. A superfície branca aliada à estabilidade do volume prismático destacado, no caso, teria o desejado efeito de efetivamente destacar o volume em meio à movimentação do jogo

de claros e escuros do pano de fundo na escala monumental da orla como já comentado anteriormente ao analisar o contexto da orla.

Por outro lado, apesar da natural introspecção da atividade de visitação do museu focada na exposição de seu conteúdo, no caso, a paisagem deveria ser incorporada como parte desse conteúdo - conhecer a imagem do Rio seria, também, olhar a orla de Copacabana - esse aspecto certamente deveria estar presente e de maneira especial, intencional, dramatizada no enredo da visitação. Portanto, deveria integrar a solução uma versão privilegiada da visualização da paisagem o que requereria soluções arquitetônicas nessa direção. Essa relação com a paisagem era um requisito do edital, aspecto que poderia ser atendido de muitas maneiras, que também deveria ser "democratizada". Na realidade, a visitação e, no caso também a visão da paisagem, seriam consequência da exigência da própria concepção curatorial.

A proposta, para resolver essas questões, estabeleceu complementarmente ao prisma, um rasgo irregular que chamaram metaforicamente de fenda por sua semelhança com esse tipo de acidente geológico. Defenderam que, por meio dela, aconteceria a desejada visualização. Também justificaram essa "fenda" como contraponto a uma superfície predominantemente lisa e opaca, pelo interesse e curiosidade que poderia causar. Nas outras três empenas, adicionaram pequenos quadrados posicionados de maneira irregular, como aberturas num jogo de equilíbrio entre regularidade e irregularidade que remete ao SESC Pompéia de Lina Bo Bardi (Figs. 3.1.91 a 3.1.94).



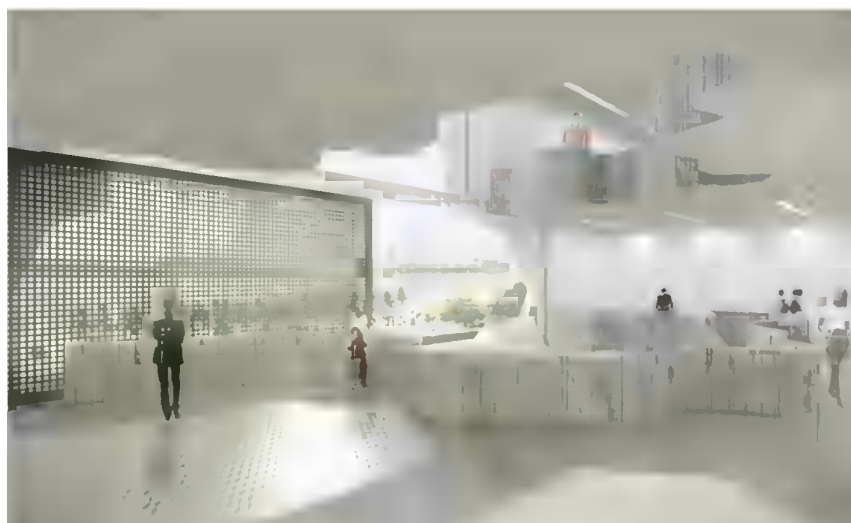
3.1.91 _ Vista da fachada de trás;



3.1.92 _ Entrada e saguão interior;



3.1.93 _ Interior mostrando o desenho sinuoso das aberturas nas lajes;



3.1.94 _ Saguão;

Adicionalmente, é preciso lembrar que o projeto curatorial indicava uma experiência de visitação estabelecendo um percurso a ser realizado. Na proposta do Brasil Arquitetura a circulação nos pavimentos é livre e circular em torno do vazio de cada pavimento sem indução de um percurso. Essa circulação encontra a fenda pontualmente no meio do pavimento e fica claro que se pensou de outra maneira a visitação ao museu, diferente do concebido pela curadoria que coincide com o que se adota atualmente em tantos outros museus, como nos exemplos do MUBE, Iberê Camargo, Museu da Língua Portuguesa, Museu de Arte do Rio, entre tantos outros.

Tomando como referência as práticas do escritório, a ideia que mais se aproxima da fenda parece ter relação, como já mencionado, com a dualidade entre elementos regulares e irregulares utilizados por Lina Bo Bardi na torre do SESC Pompéia e pelo próprio Brasil Arquitetura em outros projetos. Mas no MIS, esse contraponto adquire papel inusitado de figura enigmática como estratégia de distinção, aplicado de maneira monumental, invertendo estratégias que, em Lina, eram aplicadas estabelecendo composições, relações de equilíbrio, que se aplicavam, também como contraponto ao contexto urbano.

A monumentalidade da fenda, nesse caso, refere-se mais à intenção de causar estranhamento por meio de uma imagem sem relação com uma possível lógica própria ao objeto. Mais parece ser um elemento retórico do que uma resposta às questões envolvidas e não uma ideia de equilíbrio mediante a dualidade entre o regular e o irregular. Não parece tratar-se de uma dualidade, mas do enaltecimento de uma narrativa enigmática (Fig 3.1.95). A "fenda" objetivou significar, simbolizar, de uma maneira que dificilmente possa ser associada a algum tipo de relação pertinente ao próprio objeto arquitetônico.



3.1.95 _ Vista da fachada. Ênfase na esfera espelhada e o rasgo monumental;

Quanto à verificação da dualidade proposta pela tese, entre o convencional e o contingente, fica claro que a proposta foca na imagem impactante, o que não caracteriza convenções nem propriamente contingências locais, a não ser pelos aspectos abstratos, do volume cego e destacado em relação ao conjunto da orla,

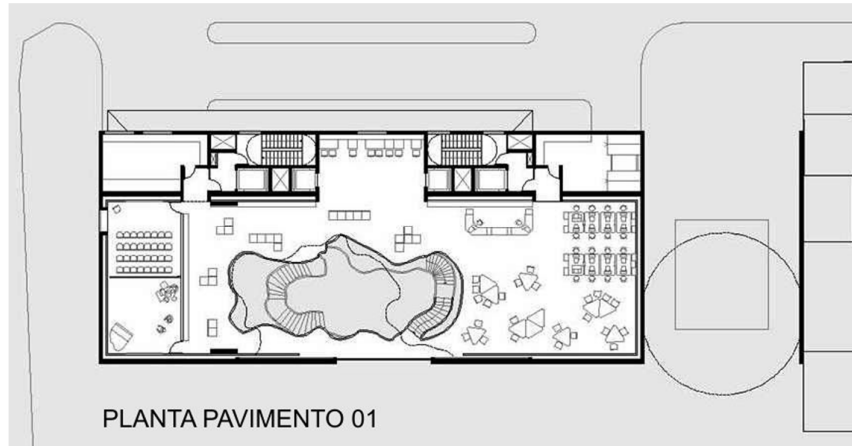
estratégia que se mostrou, nesse sentido, assertiva. A outra estratégia de estabelecer uma imagem intrigante não se refere a aspectos intrínsecos ao objeto de projeto, advindos tanto do contexto como da estrutura do programa. Parece não estabelecer relações com a aparência proposta, minimizando relações que poderiam atribuir consistência e sentido ao objeto naquele lugar.

Se, por um lado, a estratégia formal proposta pelo escritório Brasil Arquitetura, nos aspectos referentes à inserção do objeto no contexto, mostrou-se pertinente, por outro lado, ao introduzir e enfatizar o elemento figurativo desprovido de relação com a constituição do próprio objeto acabou por eliminar a tensão dialética que aparece com frequência em outros trabalhos do escritório mais consonantes com a linha de abordagem identificada à que vêm dando continuidade, conforme exposto anteriormente.

As plantas e cortes do projeto, a seguir, ajudam a esclarecer os pontos levantados (Figs. 3.1.96 a 3.1.107).



3.1.96 _ Plano do térreo - já mostra e conecta a abertura irregular tanto para os subsolos como para cima, aos outros pavimentos. Também o recuo do vizinho ocupado por uma esfera no meio da altura do edifício;



3.1.97 _ Planta do primeiro pavimento - circulações verticais centralizadas distribuindo as atividades nas extremidades;



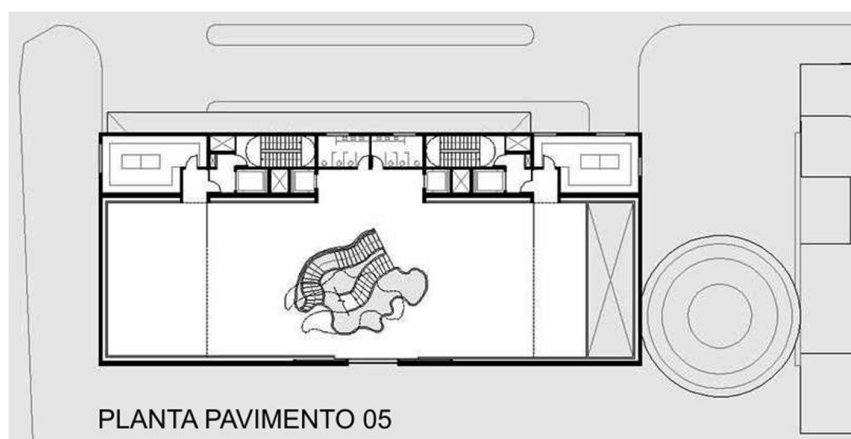
3.1.98 _ Planta do segundo pavimento - a forma irregular da abertura parece não seguir qualquer critério ou relação com os pavimentos;



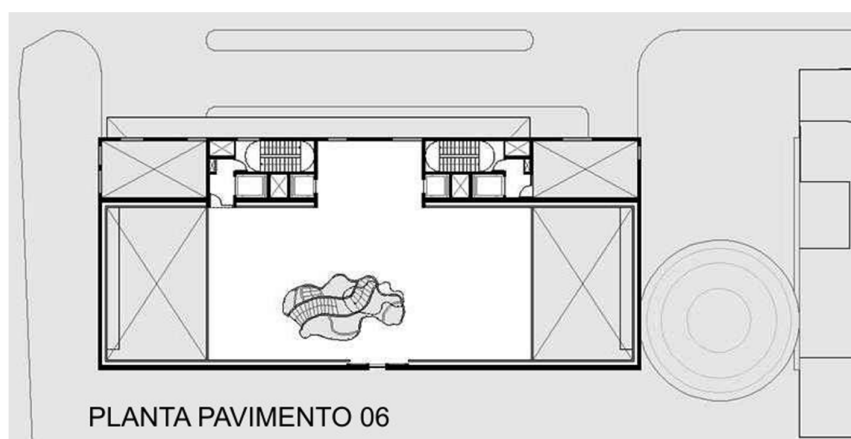
3.1.99 _ Planta do terceiro pavimento - salas expositivas. Progressivamente a abertura no piso diminui assim como o próprio rasgo na fachada;



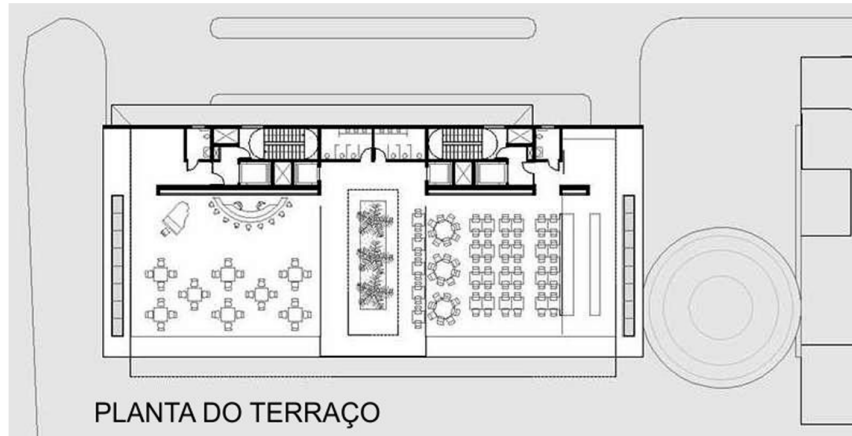
3.1.100 _ Planta do quarto pavimento - acesso ao auditório e salas expositivas;



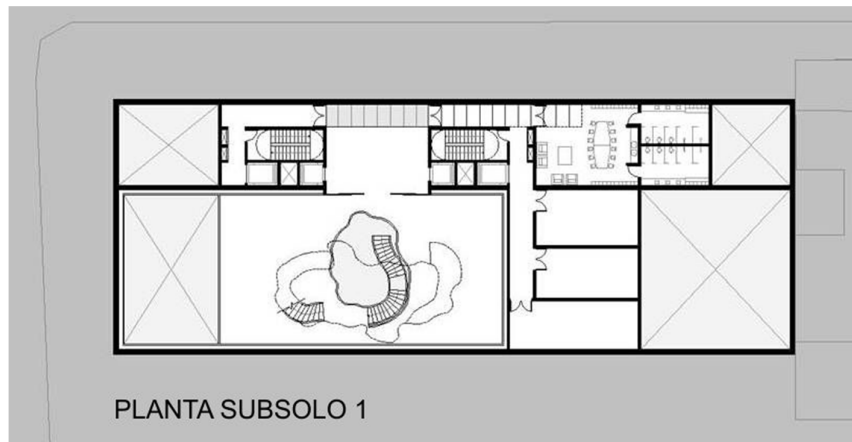
3.1.101 _ Planta do quinto pavimento - salas expositivas e vazio;



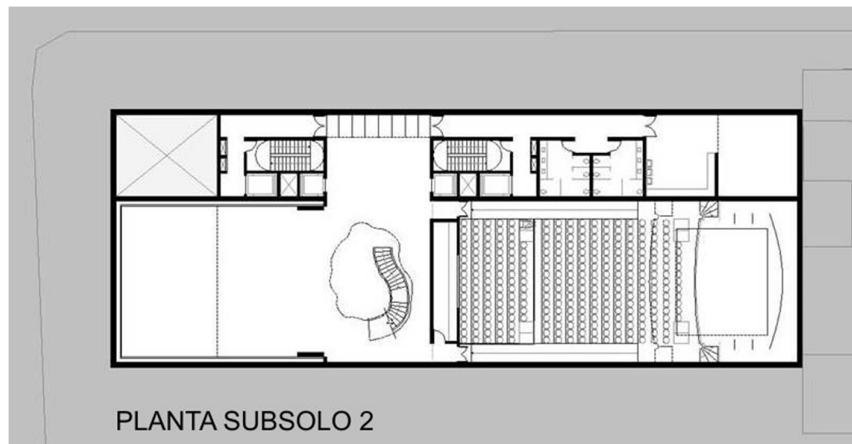
3.1.102 _ Planta do sexto pavimento - salas expositivas e vazios;



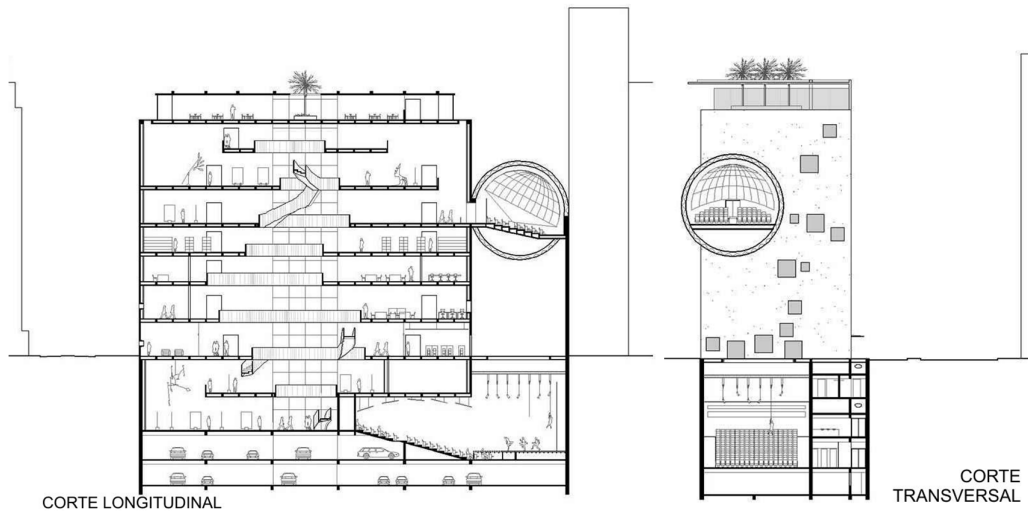
3.1.103 _ Planta do terraço - bar – restaurante;



3.1.104 _ Planta do primeiro subsolo - áreas de trabalho;



3.1.105 _ Planta do segundo subsolo - Auditório e Foyer;



- 3.1.106 _ Corte longitudinal - junção da esfera com o prisma e o apoio em uma empena criada com essa finalidade; o terraço levemente recuado nas laterais; os vazios irregulares e alguns regulares entre os pavimentos; pé-direito variando de acordo com os pavimentos; auditório na esfera;
- 3.1.107 _ Corte transversal - empenas laterais com aberturas quadradas dispostas irregularmente. A esfera avançando em relação à fachada; o terraço e a laje que encabeça o prisma;

ESCRITÓRIO BERNARDES e JACOBSEN

Thiago Bernardes e Paulo Jacobsen

Equipe arquitetura: Bernardo Jacobsen, Edgar Murata, Daniel Vanucchi, Frederico Escobar, Marcela Siniauskas, Fernanda Maeda e Henrique Bernardino.

Referências

Trata-se, nesse caso, de duas linhas de abordagem da arquitetura referentes a dois arquitetos que introduzem abordagens que durante, pelo menos, três décadas se complementaram. Paulo Jacobsen foi sócio de Claudio Bernardes durante 25 anos na Claudio Bernardes e Jacobsen, em seguida criou, com Thiago Bernardes, filho de Claudio, a Bernardes + Jacobsen. Em 2012, Paulo Jacobsen em parceria com seu filho Bernardo Jacobsen fundaram a Jacobsen Arquitetura, divididos entre os escritórios do Rio de Janeiro e de São Paulo. Thiago Bernardes manteve o escritório Bernardes Arquitetura, legado iniciado com o avô, Sérgio Bernardes e o pai, Claudio Bernardes (*in memoriam*).

O escritório Jacobsen Arquitetura defende uma abordagem conceitual que enfatiza o conceito de sustentabilidade na arquitetura relacionada à possibilidade de renovação da ideia de uma arquitetura brasileira e, especialmente, como reapropriação do modernismo em diálogo com raízes coloniais e indígenas. Também, buscam formas de adaptar esses conceitos ao espaço urbano. A esses ingredientes, segundo explicações do próprio escritório em sua página na internet, se soma a busca de novas linguagens utilizando elementos puros, unindo a natureza e seus materiais com uma proposta tecnológica.

Aqui se questiona o que seria efetivamente conceitual, no sentido estritamente arquitetônico. O conceito de sustentabilidade, até este momento, não demonstra ser capaz de ser abordado como conceito arquitetônico e sim como uma condição a ser aplicada ao projeto na qual não se diferencia qualquer questão visual ou estruturante da arquitetura.

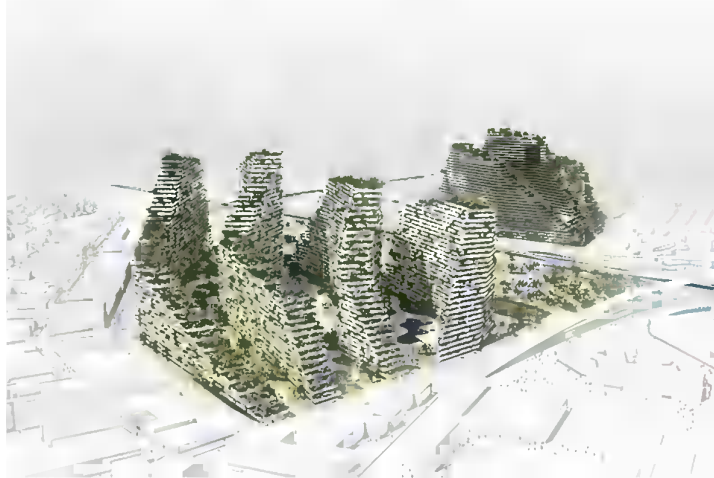
Outra observação seria quanto à ideia de uma arquitetura moderna brasileira, ideia que vem sendo trabalhada de maneira consistente por diversos arquitetos e que, em sua matriz conceitual, admite relações com o passado colonial bem como com tradições indígenas, abordados de modo abstrato, ou seja, como conhecimento universal a ser aplicado de modo genérico - nesse sentido parece pertinente a defesa do escritório. Já a relação com o espaço urbano se refere menos aos aspectos da tradição construtiva e mais às soluções urbanas introduzidas pela arquitetura moderna, inclusive aspectos explorados pelo paisagismo de Roberto Burle Marx.



3.1.108 _ Residência CA – Jacobsen Arquitetura;



3.1.109 _ Edifício Guilhermina, Leblon - Rio De Janeiro (2016) Jacobsen Arquitetura; interface entre o antigo e o novo;



3.1.110 _ Porto Olímpico, Jogos Olímpicos de 2016 - Jacobsen Arquitetura;



3.1.111 _ Porto Olímpico, Jogos Olímpicos de 2016 - Jacobsen Arquitetura –
vista do pedestre;

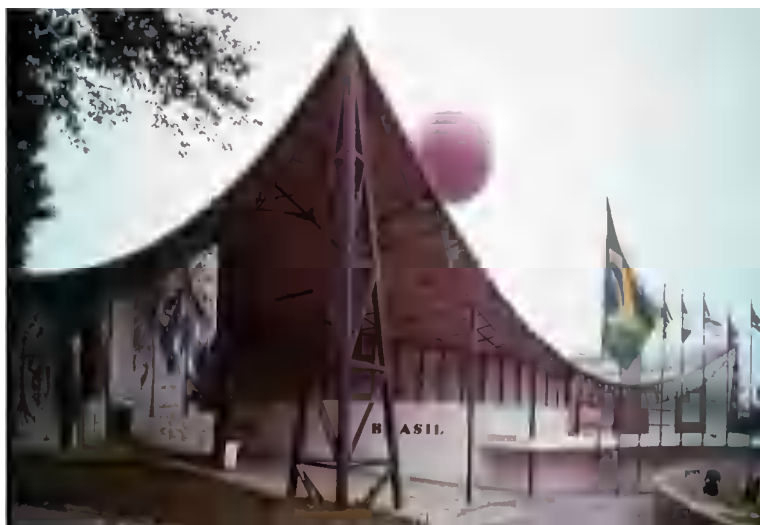
Já o escritório Bernardes Arquitetura, atualmente integrado também por Thiago Bernardes, Nuno Costa Nunes, Márcia Santoro, Camila Tariki e Dante Furlan, em seu site de divulgação, não estabelece referências conceituais preferenciais para a atuação do escritório. Entretanto, é visível sua ligação com o legado deixado, principalmente, por Sergio Bernardes - uma abordagem que se utiliza do primado da arquitetura moderna, especialmente desenvolvida pela geração de arquitetos cariocas que se inicia com Lúcio Costa, os irmãos MMM Roberto, Affonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer e, em seguida, tendo continuidade com a geração de Sérgio Bernardes.



3.1.112 _ Residência Lota Macedo Soares. Sérgio Bernardes (1951);



3.1.113 _ Pavilhão de Bruxelas 1958 - Sérgio Bernardes – vista aérea;



3.1.114 _ Pavilhão de Bruxelas 1958 - Sérgio Bernardes – estrutura tensionada;

No escritório Bernardes Arquitetura nota-se a continuidade mencionada, mas ao mesmo tempo se vê uma interpretação atualizada da abordagem iniciada com

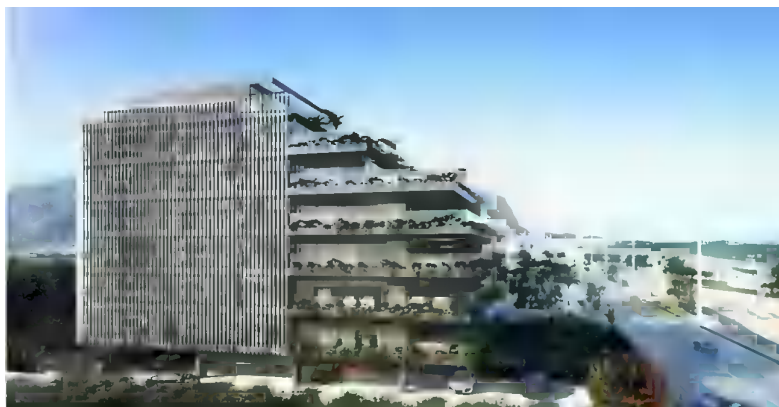
Sergio Bernardes. O gosto pela solução pavilhonar, pelos grandes vãos liberando o espaço, pela escala monumental, pelas soluções inusitadas de integração espacial entre o interno e o externo, estabelecendo fluidez e desmaterializando limites, ganham uma versão atualizada com o uso de materiais e tecnologias atuais.



3.1.115 _ Instituto Moreira Sales - Bernardes Arquitetura;



3.1.116 _ Residência Triângulo. Bernardes Arquitetura;



3.1.117 _ Edifício residencial Mozak Pepê - Bernardes Arquitetura;

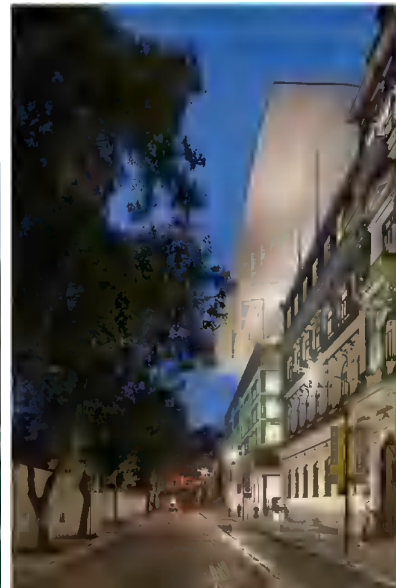
Em relação à parceria Bernardes e Jacobsen, em 2013 o escritório concluiu o projeto do MAR - Museu de Arte do Rio de Janeiro, ampliando sua atuação em espaços públicos. O traço dos arquitetos foi capaz de estabelecer uma relação equilibrada entre dois prédios bastante distintos formando um todo coeso relacionado a um processo de revitalização da área portuária da cidade.



3.1.118 _ MAR - Museu De Arte do Rio (2013);



3.1.119 _ MAR - Museu De Arte do Rio (2013) – vista parcial da laje de cobertura em ondas;



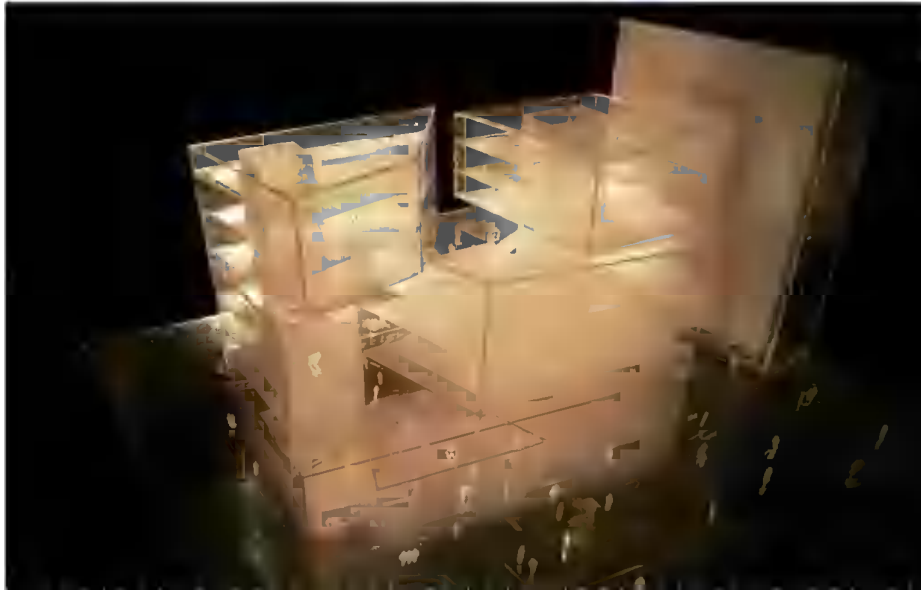
3.1.120 _ MAR - Museu De Arte do Rio (2013) – vista da rua;

Proposta Bernardes e Jacobsen

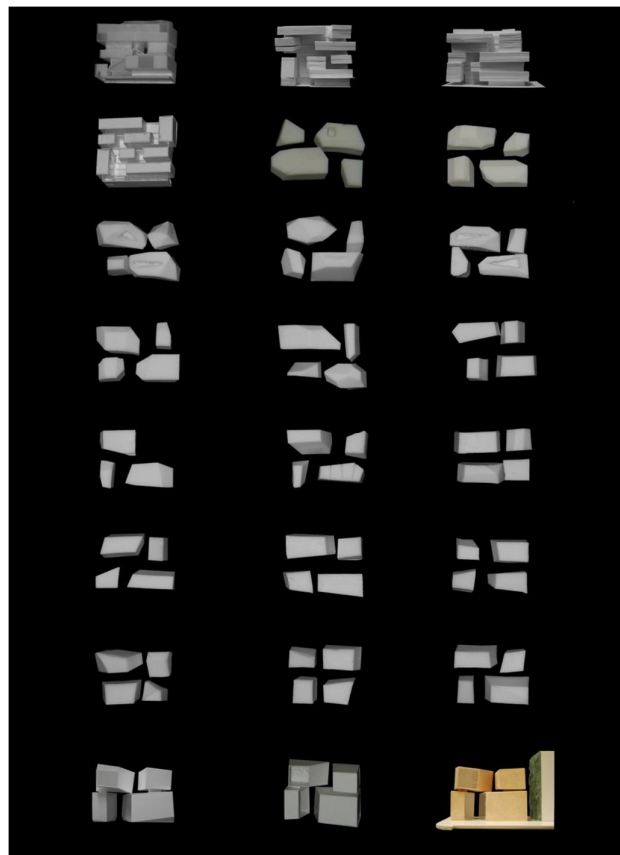
O material sobre o projeto também foi divulgado pelo site concursosdeprojeto.org, onde se encontra a explicação da proposta feita pelos arquitetos Thiago Bernardes e Paulo Jacobsen. Desde as primeiras explicações fica claro que a proposta se voltou fortemente para a questão da relação entre forma e contexto.

Já no início, definem que a proposta é uma arquitetura “do objeto-lugar, híbridos” e prosseguem procurando caracterizar esse conceito. Segundo o que defendem, seria a interação de diversos aspectos como a relação do meio construído com o natural e a desmaterialização dos domínios públicos e privado, sendo que estes constituem a abordagem principal do projeto - dois aspectos que se caracterizam como prioridade para a mencionada relação. Segundo a defesa, as qualidades entre tais domínios se transformariam mutuamente “fundindo-se em uma zona mista de extrema riqueza simbólica e funcional”. A arquitetura do museu se tornaria indissociável do lugar ao mesmo tempo em que “a cidade adquiriria novos significados pela interface surpreendente que estabeleceria com o objeto edificado”.

Ainda segundo a defesa, o partido fragmentado (Fig. 3.1.121) acabaria com o limite rígido e excludente entre os espaços públicos e privados praticado na orla. A implantação não linear favoreceria a interiorização do espaço público para além dos limites restritivos das calçadas por meio de blocos relativamente autônomos. Que deveria se tornar um objeto icônico, um corpo estranho, primitivo, capaz de induzir novas visuais e enquadramentos pelo simples posicionamento do visitante em ângulo oblíquo ao mar, assim como tornar a arquitetura e a cidade permeáveis, híbridos, pela ruptura da lógica frente e fundos, dentro e fora do lote (Fig. 3.1.122).



3.1.121 _ Maquete ilustra a estrutura formal da proposta – prismas trapezoidais com foco nas reentrâncias inclinadas e utilização de escala monumental;



3.1.122 _ Maquete de estudos compositivos com formatos irregulares – uma interpretação de organização topológica;

As razões para a forma adotada se referem a uma metáfora da topografia local e, portanto, trata de sua representação em forma de arquitetura. Alegam que essa evocação se enquadraria num cenário de “significações contemporâneas”, referindo a conceitos de arquiteturas recentes cuja expressão se baseia em representações metafóricas utilizando geometrias irregulares. Assim, pressupõe uma interpretação supostamente contemporânea da representação figurativa do primitivo e da natureza que mimetiza as montanhas cariocas.

A forma, entendida como estrutura que responde e organiza os diversos elementos, abstratos e concretos, internos e externos de um objeto arquitetônico, nesse caso, apresenta relações cujo sentido se apoia principalmente em representações de conceitos não arquitetônicos. Embora teoricamente esses conceitos possam ser aplicados, na proposta, não articula plenamente as diversas questões objetivas propostas pelo programa.

As “pedras”, quatro volumes monumentais com formatos irregulares efetivamente estabelecem contraste ao mesmo tempo em que incorporam e se adequam aos elementos do contexto.

Ainda conforme explicações dos arquitetos, as formas dos volumes, intensificadas pelo acabamento homogêneo, cinza do concreto aparente, fariam referência simbólica à geologia da cidade, à presença marcante de suas pedras e morros, traduzindo aproximações e proporções de forma que sugerissem o primitivo - no sentido de original e pertencente ao lugar - “em meio ao sofisticado cenário de significações contemporâneas”. Esse último comentário ilustra uma visão da arquitetura relacionada ao lugar, em sentido amplo, e como suporte de significações para metáforas irreconhecíveis na prática, que privilegiam significações cuja possibilidade arquitetônica foca no inusitado, no surpreendente. Volta-se, por isso mesmo, para a criação de uma arquitetura apoiada em uma imagem significativa que dificilmente pode ser entendida em sua subjetividade irreconhecível.

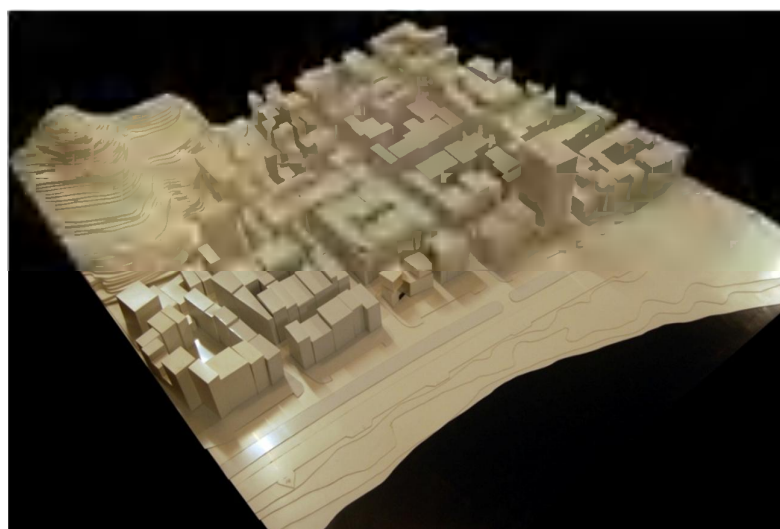
Por outro lado, a estruturação geral se mostra efetivamente arquitetônica ao articular de maneira eficaz a relação de contraste, interação e monumentalidade em relação ao contexto e oferecer uma estruturação geral compatível com o programa. As figuras a seguir mostram também o projeto (Figs. 3.1.123 a 3.1.147).



3.1.123 _ Vista a partir do calçadão mostrando a esquina e a valorização dos volumes angulosos; e o contraste da inserção da proposta no contexto do local;



3.1.124 _ Maquete volumétrica do estudo adotado;



3.1.125 _ Maquete do contexto em torno do MIS-RJ – massa de fragmentos retangulares mais ou menos regulares – se destaca, neste trecho, a verticalidade do Hotel Othon;



3.1.126 _ Imagem a partir do mar – fragmentação distintiva da proposta;



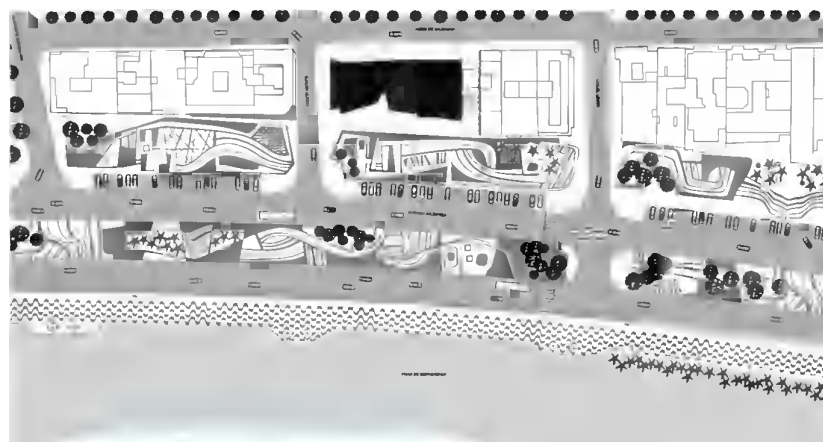
3.1.127 _ Distinção e destaque por formas fragmentadas monumentais que mimetizam a geologia carioca;



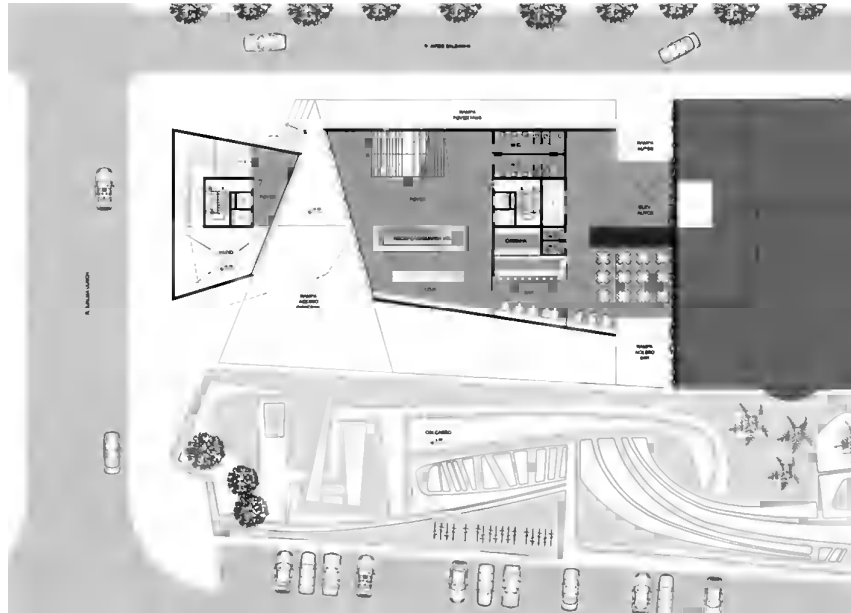
3.1.128 _ Imagem da proposta com o entorno próximo – situação de uma orla única e privilegiada convertida em boulevard monumental – paradoxo da massa construída que demanda pontos de interesse;

Alguns aspectos convencionais podem ser apontados como problemáticos nessa relação com o entorno como, por exemplo, a questão da proteção solar para os grandes painéis de vidro a nordeste e a sudoeste. A própria atividade de exposições e seus respectivos materiais, sejam peças de arte ou mídias variadas, ou mesmo quanto ao conforto das pessoas, ainda que se possa contar com condicionamento térmico artificial, seria muito prejudicada pela insolação e sua luminosidade.

A inusitada entrada como fragmento entre as enormes “pedras” não parece privilegiar a qualidade de um espaço focal, de entrada e dedicado a ser apropriado pelo público como se defende (Figs. 3.1.129 e 3.1.130). A ideia de desaparecer com os limites entre público e privado por meio do espaço no térreo formado pela geometria triangular entre blocos se mostra articuladora com o contexto, mas muito limitada, deixa dúvidas quanto à universalidade do espaço triangular resultante. Também, há um provável efeito de canalização dos ventos nesse espaço, conhecido em situações de espaços térreos entre volumes edificadas altos e próximos, especialmente naquela orla, famosa também pelos ventos fortes. Um espaço um tanto desprotegido cujas possibilidades e sensação de bem-estar geram dúvidas e pode ser considerado muito reduzido como espaço público; tudo indica ser adequado exclusivamente ao papel de antessala monumental da entrada.



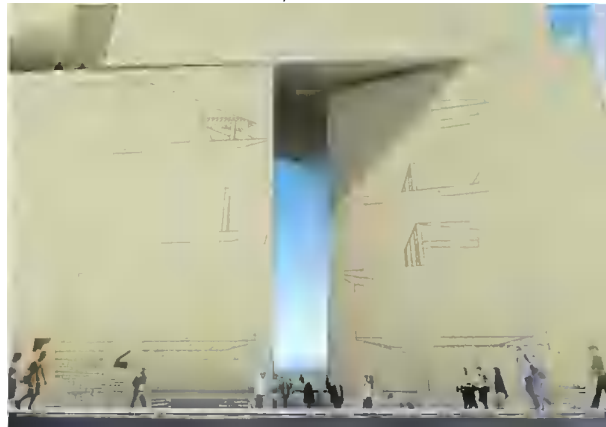
3.1.129 _ Situação – característica de quadras pequenas nesse trecho do bairro de Copacabana – e a generosa faixa pavimentada entre calçadões e vias;



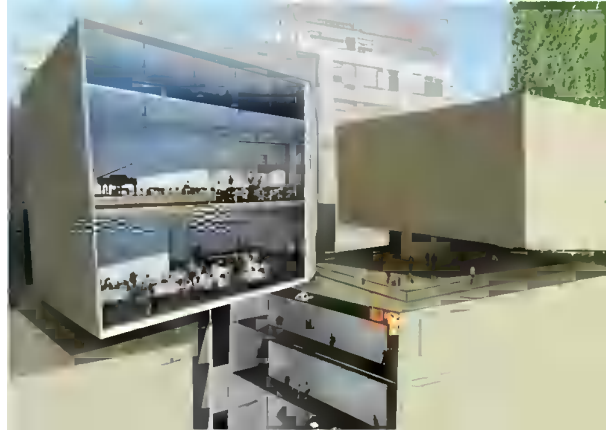
3.1.130 _ Implantação evidenciando o contato entre o calçadão de Burle Marx e a "fenda" da entrada no Museu;



3.1.131_ Imagem ressaltando o triângulo que forma a entrada – monumentalidade dos volumes;



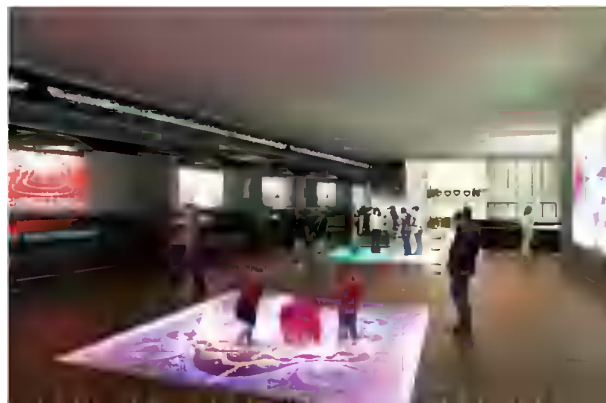
3.1.132 _ Imagem da lateral e esquina – deslocamentos, fenda, monumentalidade dimensional;



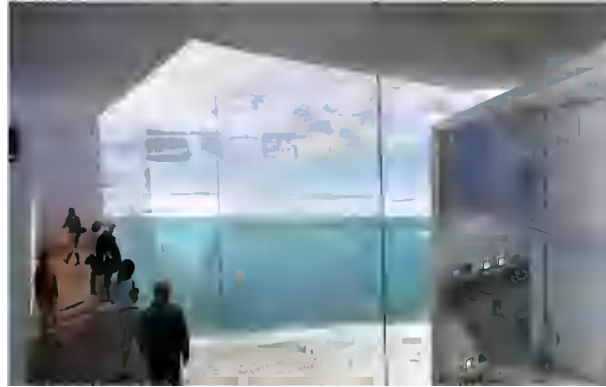
3.1.133 _ Imagem das grandes faces transparentes que permitem a visão em diagonal da orla;



3.1.134 _ Terraço formado pelo intervalo entre os dois grandes prismas em contato com o chão e os dois logo acima;



3.1.135 _ Ambiente interno convencional com iluminação controlada;



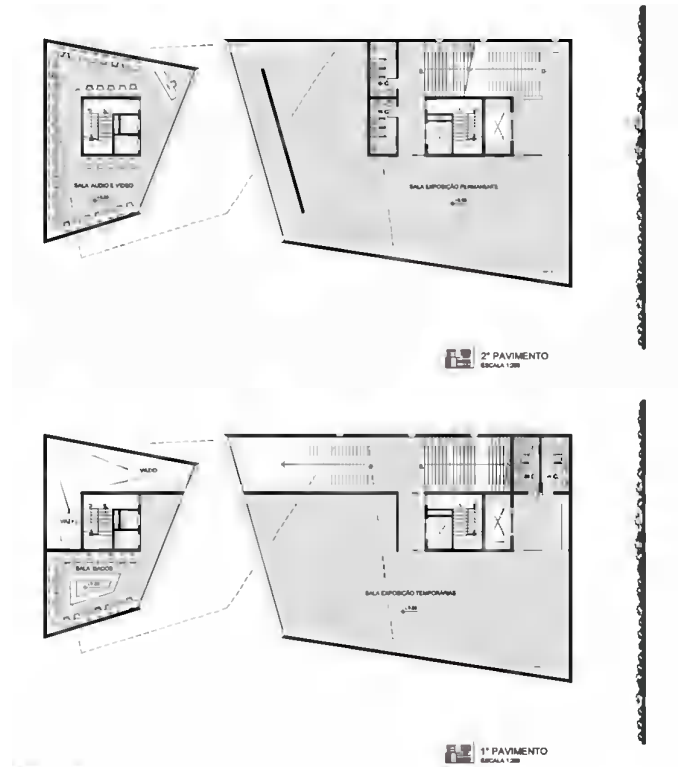
3.1.136 _ Vista do mar a sudeste, através da "fenda";



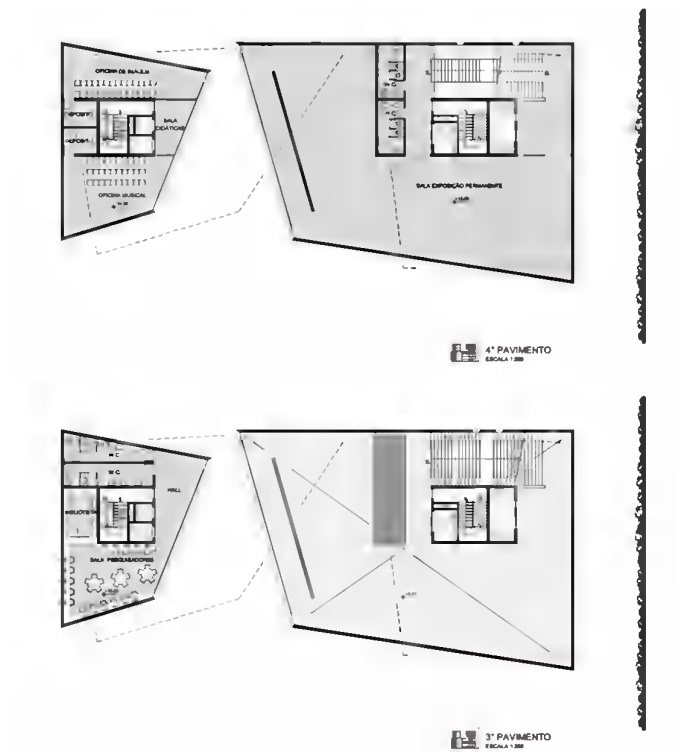
3.1.137 _ Vista a nordeste, em diagonal através da "fenda";



3.1.138 _ Ambiente de exposições com a vista ao fundo;



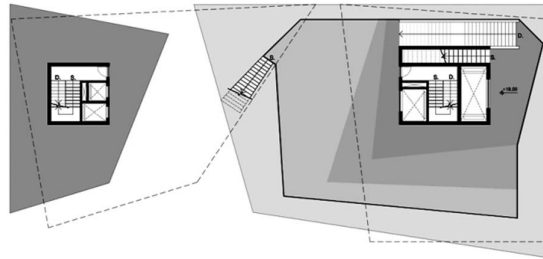
3.1.139 _ Planta do 2º e 1º pavimento - separação das circulações verticais nos dois blocos – sequência de espaços de exposição;



3.1.140 _ Planta do 4º e 3º pavimento – funções de apoio em um bloco e espaços de exposição no outro;

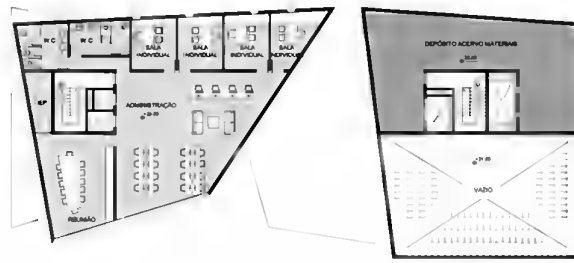


6º PAVIMENTO
ESCALA 1:200

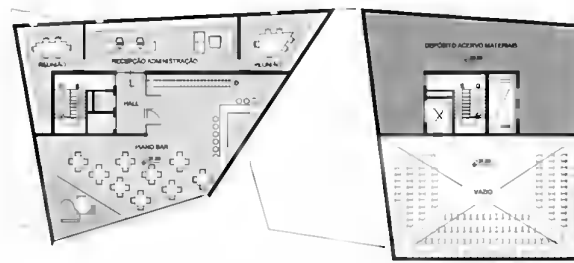


5º PAVIMENTO
ESCALA 1:200

3.1.141_ Planta do 6º pavimento – dois setores independentes: restaurante e sala de projeções; e no 5º pavimento – um terraço semi-coberto;

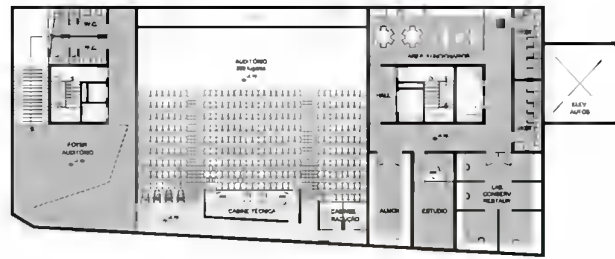


8º PAVIMENTO
ESCALA 1:200

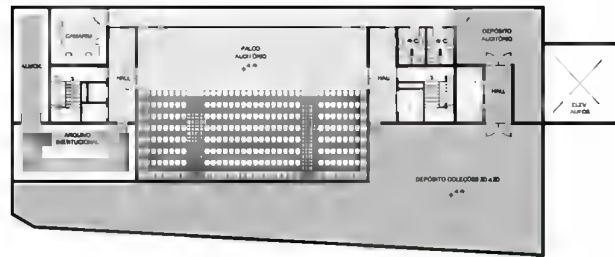


7º PAVIMENTO
ESCALA 1:200

3.1.142 _ Planta do 8º - administração e depósito; e no 7º pavimento – piano bar e depósito;

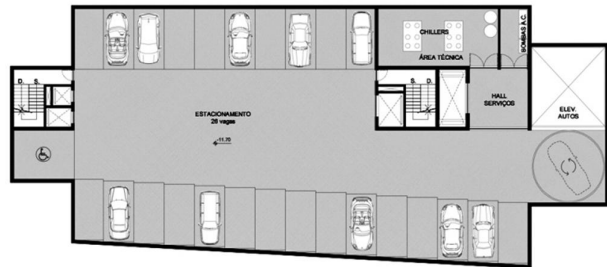


1º SUBSOLO
ESCALA 1:200

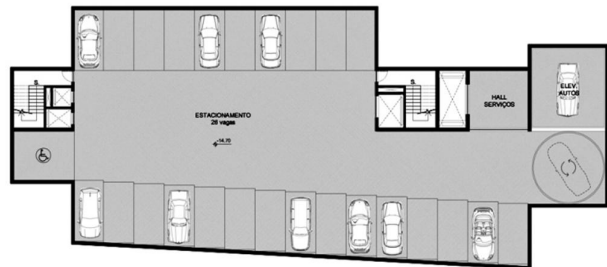


2º SUBSOLO
ESCALA 1:200

3.1.143 _ Planta do 1º e 2º subsolo – auditório e ambientes de apoio;

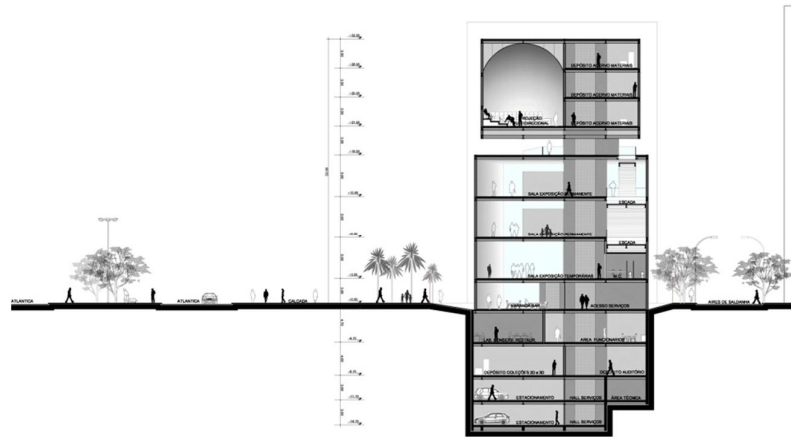


3º SUBSOLO
ESCALA 1:200

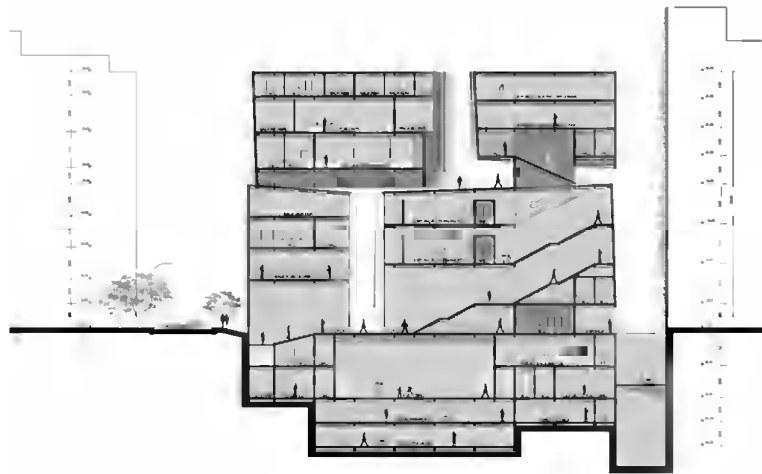


4º SUBSOLO
ESCALA 1:200

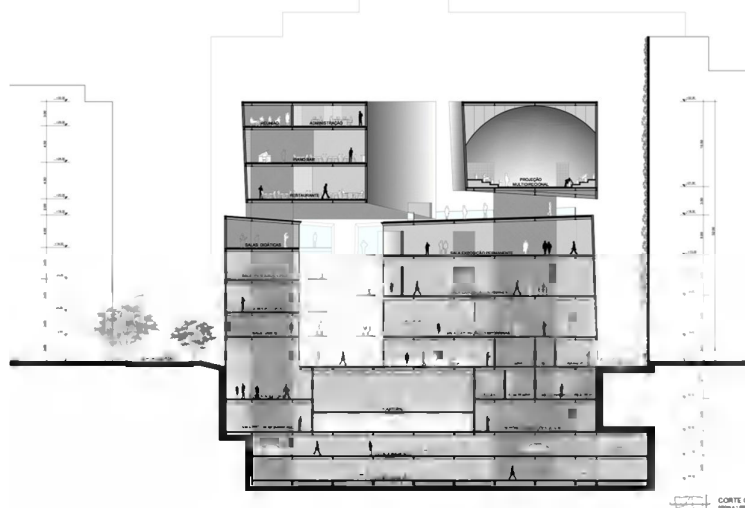
3.1.144 _ Planta do 3º e 4º subsolo – estacionamentos;



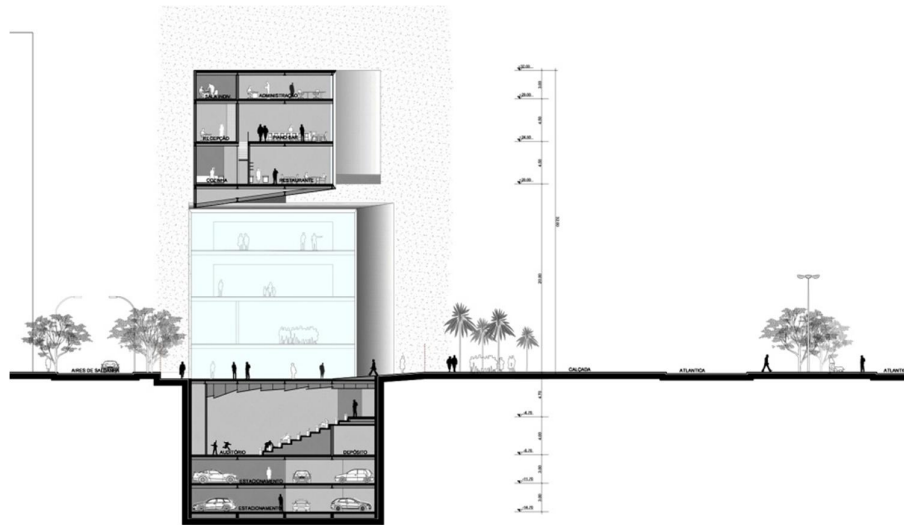
3.1.145 _ Corte transversal, evidenciando o intervalo entre os blocos de baixo e os de cima – e os 4 níveis de subsolo;



3.1.146 _ Corte longitudinal – vê-se a distinção entre o bloco com serviços de apoio e o outro, principal, com a sequência de salas de exposição e o acesso por escadas;

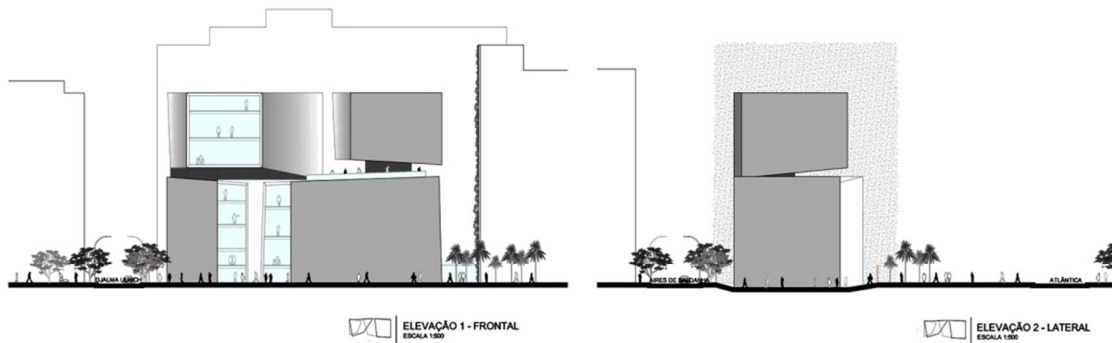


3.1.147 _ Corte longitudinal – ressalta o espaço da “fenda” e o intervalo entre os blocos de baixo e os de cima;



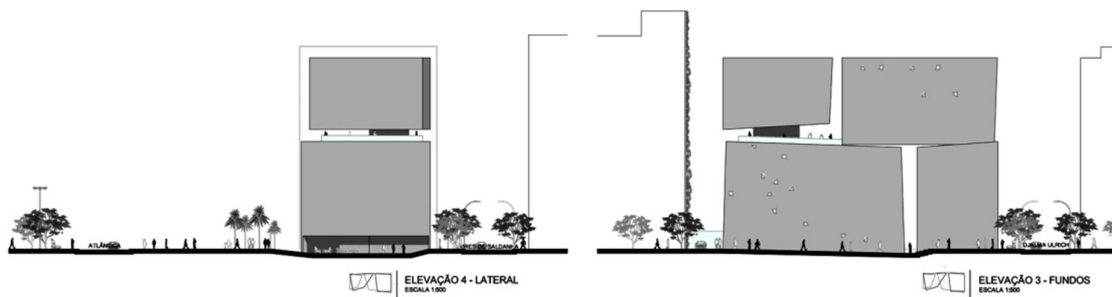
CORTE EE
ESCALA 1:200

3.1.148 _ Corte transversal evidenciando o vazio criado pela “fenda”;



ELEVAÇÃO 1 - FRONTAL
ESCALA 1:500

ELEVAÇÃO 2 - LATERAL
ESCALA 1:500



ELEVAÇÃO 4 - LATERAL
ESCALA 1:500

ELEVAÇÃO 3 - FUNDOS
ESCALA 1:500

3.1.149 _ Elevações: a partir da Av. Atlântica; da rua lateral, de esquina; do afastamento do vizinho e da rua;

A defesa do projeto, na realidade, não ressalta suas qualidades como objeto coerente, como ideia arquitetônica. De fato, a organização volumétrica proposta encontra razões e o resultado pode ser compreendido. A compreensão da estrutura formal é clara, apresenta coerência em diversos aspectos como na relação dos planos oblíquos com a paisagem que poderiam privilegiar melhores vistas da orla. O contraste e a diferenciação são efetivos e possibilitam a fácil compreensão de como é a organização em quatro grandes blocos. Na proposta, no entanto, os ângulos não são bem explorados para isso.

Nessa proposta se verifica uma interpretação dos aspectos convencionais que atende parcialmente às razões compositivas, deixando de lado algumas questões importantes como já comentado. Quanto às questões contingentes, relativas aos condicionantes objetivos do programa, da construção e do contexto, a proposta, como comentado, atende parcialmente. Nota-se certa ambiguidade que não ajuda na clara definição do objeto, relativa, por um lado, à narrativa conceitual que conduziu e priorizou sua representação e, por outro lado, o quanto a composição resultante daquela definição, de fato, atendeu ou permitiu soluções arquitetônicas efetivamente qualificadas.

A dualidade entre esses aspectos, convencional e contingente, de certa forma se tornou hesitante, prejudicada pela abordagem excessivamente voltada para uma imagem conceitual distanciada da arquitetura.

PROJETO DO ESCRITÓRIO TACOA

Arquitetos: Rodrigo Cerviño Lopez e Fernando Falcon

Referências

O escritório de arquitetura TACOA foi fundado em 2005, pelos arquitetos Rodrigo Cerviño (1972) e Fernando Falcon (1977), ambos formados pela FAU USP. Seu projeto da galeria Adriana Varejão, em Brumadinho, Minas Gerais (2005), recebeu o prêmio Rino Levi IAB-SP 2008. Em 2006 participaram da 27ª Bienal de São Paulo: Comunicação visual. Em 2009, fizeram parte da exposição 21º Panorama da Arte Brasileira no MAM (museu de arte moderna de São Paulo). Em 2012, com o projeto 7 Molinos JK, restaurante em São Paulo, também foram premiados.

Em boa medida, pode-se considerar a dupla de arquitetos do TACOA como representantes de uma tradição projetual paulista que se firmou no âmbito da arquitetura moderna, na linha que se inicia com Rino Levi e Artigas, passando por Lina Bo Bardi e que se liga a Paulo Mendes da Rocha. Muitas vezes tomada mais pela aparência do que pela essência, conforme reflexões de Ruth Verde Zein em artigo sobre o Brutalismo⁷⁷, referindo-se a certa crueza no acabamento, ao emprego e valorização de materiais não tratados, especialmente o concreto e o tijolo aparentes, assim como elementos estruturais em sua aparência natural, participando ativamente da materialização do edifício e a adoção preferencial do volume regular prismático, ou a “caixa” ou conforme Ruth Verde Zein: “caixa portante”. Esses elementos se somam a estratégias projetuais relacionadas a certo pragmatismo econômico na utilização de recursos também conceituais, característico da arquitetura brasileira desde o período colonial e, mais recentemente, como abordagem direta das relações com a cidade no

⁷⁷ ZEIN, Ruth Verde. **Brutalismo, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado)**. In: Arqtextos Vitruvius 84, 2007. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/07.084/243>. Acesso em: 22 de dezembro de 2017.

propósito de identificar o essencial, no sentido da tradição moderna, e o sentido relacional da forma com sua presença no contexto físico. De fundo, propostas que procuram responder a situações concretas de projeto nas quais se misturam necessidades sociais e culturais, economia de meios e a percepção do potencial plástico e espacial de uma abordagem pragmática com a utilização de materiais da arquitetura moderna.

Faz-se oportuno lembrar que as práticas da arquitetura moderna de São Paulo têm influências fundamentais da arquitetura moderna dos grandes mestres europeus da primeira metade do século XX, especialmente em termos de recursos formais e materiais, princípios e estratégias. Pode-se identificar elementos da arquitetura de Le Corbusier como a reinterpretação do pilotis como solução de espaços de continuidade e de integração entre o público e o privado - espaços livres ou de convívio – no Brasil, muitas vezes incorporando espaços de apoio e de transição entre interior e exterior. De Frank Lloyd Wright, o gosto pelas estruturas em balanço. De Mies Van der Rohe, princípios, como a espacialidade livre e a estrutura que define a própria arquitetura e, ainda, especialmente, a economia de meios, a precisão, o rigor e a universalidade - princípios que envolvem sistemas modulares, correlação com os sistemas construtivos, ordem.

Some-se à influência da arquitetura moderna paulista o fato dos dois arquitetos do TACOA terem sido formados na FAU/USP, onde se valoriza essa tradição moderna paulista e brasileira, particularmente, pelo fato do arquiteto Rodrigo Cerviño ter trabalhado com Paulo Mendes da Rocha, expoente dessa tradição. Na realidade, esta talvez seja a referência mais nítida para o trabalho do escritório, a ênfase na economia de meios, na coincidência entre estrutura e forma, na plasticidade e intensidade da pureza formal, na estreita relação com o contexto, tanto com as condições do entorno formais e materiais, com volumes que enfatizam o contraste entre peso e leveza, aliado à definição de planos protetores, horizontais e verticais.

Em seguida, algumas obras do escritório ilustram suas influências, mas também interpretações próprias para inquietações contemporâneas e, especialmente, brasileiras.

Galeria Adriana Varejão / Centro de Arte Contemporânea Inhotim

Local: I Brumadinho, MG - Projeto: 2004

Pode ser visto como exemplar representativo das influências advindas da escola paulista e, principalmente, de Paulo Mendes da Rocha. O contraste e a intensidade plástica estabelecida pelo volume puro, a relação com o lugar, a utilização de um grande balanço, o controle de um sistema ordenador modular, o concreto aparente, as empenas cegas, entre outros, são tributárias da mencionada influência.

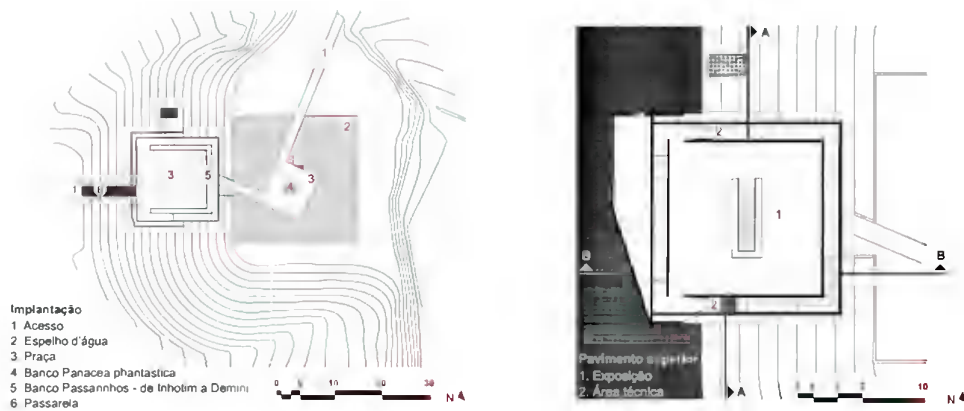
Conforme as imagens a seguir (Figs 3.1.150 e 3.1.151), o volume pode ser caracterizado como uma caixa fechada encaixada no talude, em balanço sobre o espelho d'água. Este recebe uma plataforma que integra um percurso solene e abstrato. Em seu interior, apresenta obras de arte ao mesmo tempo em que conduz o visitante a uma cota mais elevada que dá continuidade ao percurso; portanto, o edifício se coloca como um episódio da visita ao parque. Até mesmo o ângulo oblíquo da passarela parece ter o sentido de intensificar a aproximação baseada na direção mais direta de chegada e permitindo uma visualização parcial e instigante da "caixa", relacionando sítio e caminhos.



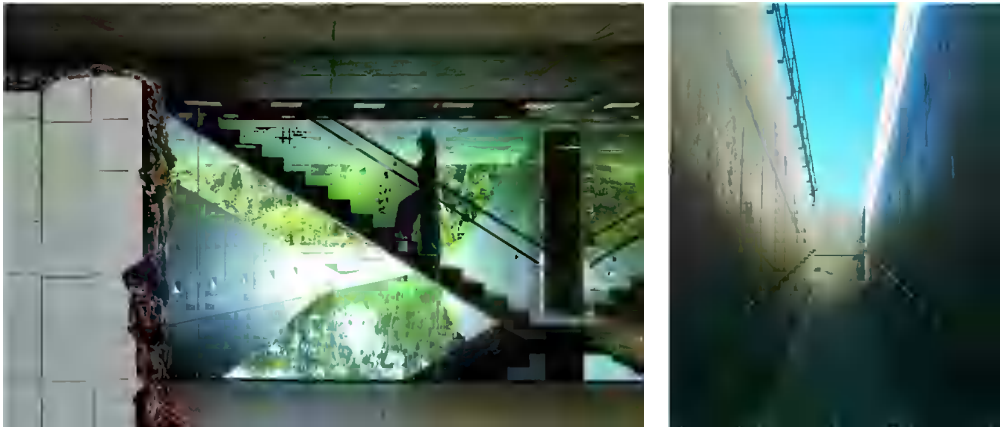
3.1.150 _ Galeria Adriana Varejão. TACOA. Centro de Arte Contemporânea Inhotim em Brumadinho, MG. Contraste e sobriedade; 3.1.151 _ Articulação entre percurso e forma – solenidade obtida por meio da intensidade visual e economia de elementos;

A galeria possui piso térreo, pavimento superior e cobertura, que abrigam obras de Adriana Varejão. No térreo, com planta menos regular que a do primeiro andar, a escada é envolvida pelo espelho d'água que avança para o interior da edificação; em

seguida, conta com uma rampa perimetral descoberta que dá acesso ao terraço – o projeto paisagístico é de Burle Marx (Figs. 3.1.152 a 3.1.155).



3.1.152 _ Galeria Adriana Varejão. Implantação mostra a articulação entre percurso e volume prismático;
3.1.153 _ Planta pavimento superior, evidencia a rampa perimetral, a simetria e centralidade dos elementos;



3.1.154 _ Galeria Adriana Varejão. Espaço vasado com escada no ponto central do volume;
3.1.155 _ Rampa descoberta – acesso ao terraço e à continuidade do percurso para fora do edifício;

O edifício é suspenso pela viga-empena a partir do apoio no talude; o sentido de passagem é enfatizado, inclusive pela alternância entre retração e expansão dos espaços - um circuito de rampas emparedadas que conduzem ao terraço-jardim, situado na cota mais alta do desnível do terreno de onde se tem uma bela vista do parque e que possibilita a continuidade da visitação. A arquitetura, ao mesmo tempo, se coloca como monumento e elemento de ligação.

A estratégia de organização do espaço, em função de um percurso, por exemplo, pode ser vista no MUBE de Paulo Mendes da Rocha assim como em tantos outros museus, inclusive em algumas outras propostas para o MIS-RJ.

Outro bom exemplo das estratégias e abordagens do TACOA pode ser vista na Galeria Porto Seguro (Figs. 3.1.156 a 3.1.158). Também visível a influência de uma tradição de projeto paulista, com suas estratégias e abordagens, conforme já comentado. O aspecto diferencial fica mesmo na aplicação e interpretação desses recursos, de certa maneira, aplicados de maneira mais sutil e sensível.



3.1.156 _ Galeria Porto Seguro. Volume único tipo "caixa" com empenas laterais em balanço formando superfícies protetoras;



3.1.157 _ Galeria Porto Seguro. Organização em função do percurso; força visual obtida com poucos elementos como o vão livre e os balanços que dão leveza ao grande volume;



3.1.158_ Galeria Porto Seguro. Evidencia-se o percurso pelas rampas e o interior livre;

Proposta Tacoa

De início, um aspecto da proposta do Tacoa deve ser destacado. Chama à atenção a ausência de um discurso metafórico. O que se evidencia é uma prática calcada em uma abordagem da arquitetura centrada em uma tradição projetiva, coerente com o que já foi comentado sobre as obras do escritório. A abordagem, nesta proposta, é pragmática no sentido de responder diretamente a uma interpretação do programa, e utiliza os recursos consagrados pela referida tradição.

Na apresentação oral do projeto, relatada por Vitor Garcez e divulgado pelo site concursosdeprojeto.org, o arquiteto Rodrigo Cerviño Lopez explicou que a forma do edifício é decorrente dos dois auditórios colocados, um no plano inclinado do térreo e o outro no plano inclinado da laje de cobertura. Estes planos inclinados paralelos coincidem com a inclinação do paralelepípedo e o definem em sua inclinação (Figs. 3.1.159 a 3.1.161).

O projeto prevê o prisma inclinado praticamente todo fechado; as possibilidades de contato visual com a paisagem da orla de Copacabana se restringem ao espaço facilmente identificado como um vazio, retangular, único na fachada da praia, que abriga o restaurante; outra possibilidade de visualização da paisagem é a

partir da cobertura, onde se encontra o auditório ao ar livre com tela de projeção na empena criada junto ao prédio vizinho; as escadas foram colocadas entre duas paredes de concreto, com iluminação zenital.

O acesso principal foi localizado no afastamento lateral em relação ao prédio vizinho onde foi colocada uma grande escada externa e por onde se pode descer ao foyer principal, no nível do térreo. Também para essa mesma lateral se abre o fundo do palco do auditório que fica logo acima da entrada principal, possibilitando sua utilização para o ambiente do bar, conferindo duplo uso para o palco.

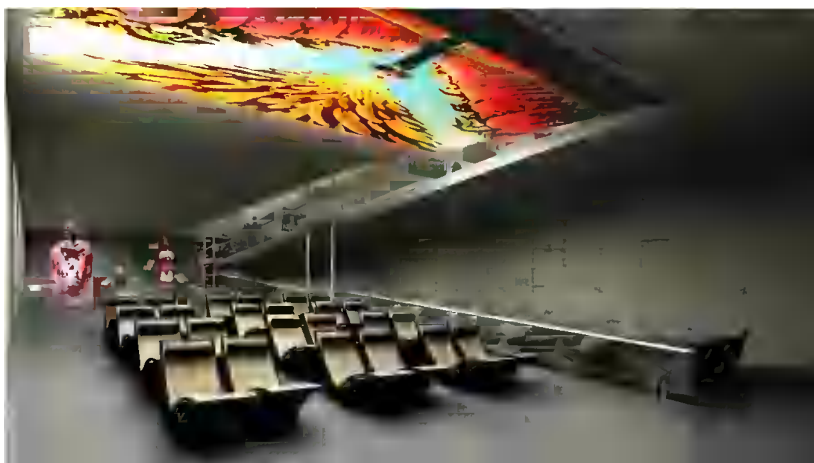


3.1.159 _ Artefato diferencial em relação à predominância de quadriculados claros e escuros do entorno; espacialidade pública única na orla;

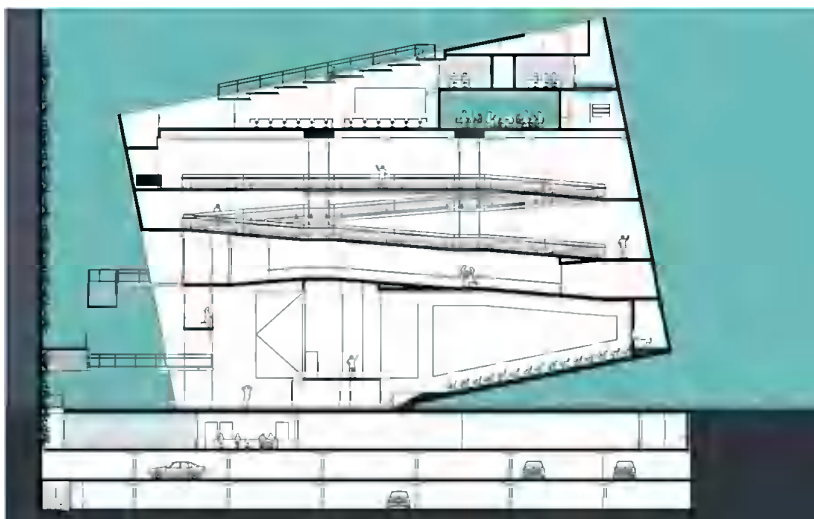
Basicamente, os espaços internos dos pavimentos intermediários dedicados às exposições foram concebidos como grandes vazios com paredes, pisos e tetos em concreto aparente. O modelo de visitação, coincidentemente com outras propostas, estabelece um percurso dirigido, atendendo ao projeto curatorial (Fig. 3.1.160 e 3.1.161) o que explica a proposta das exposições ao longo de rampas e patamares em continuidade, provavelmente a partir do pavimento mais alto, dirigindo o percurso até o térreo, conforme se pode observar no desenho dos cortes (Figs. 3.1.162 e 3.1.163). Tais espaços são fechados, sem aberturas para o exterior, com iluminação artificial controlada, supostamente justificada por evitar a luminosidade direta do sol, prejudicial ao acervo do museu.



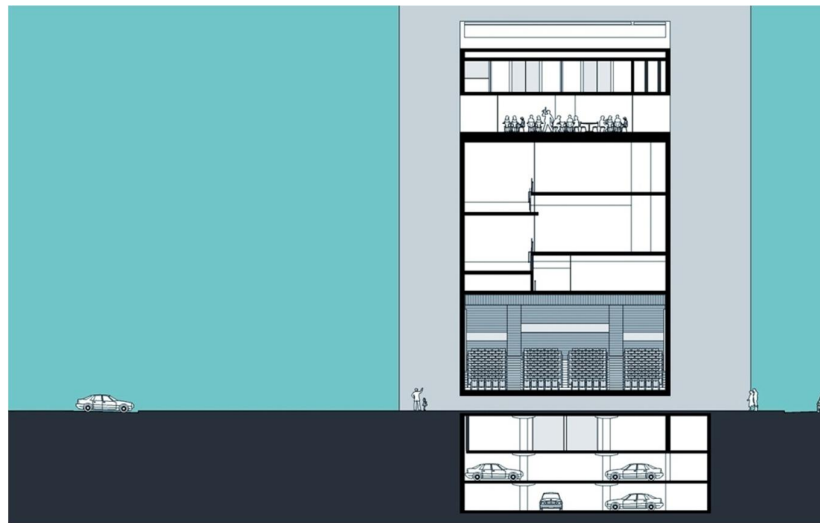
3.1.160 _ Visitação sequencial estabelecida pelo percurso com rampas e patamares;



3.1.161 _ Planos levemente inclinados – percurso de visitação;



3.1.162 _ Corte longitudinal evidenciando os dois planos inclinados dos auditórios que remeteram ao prisma inclinado – e o percurso por planos inclinados formando espaços de exposições;

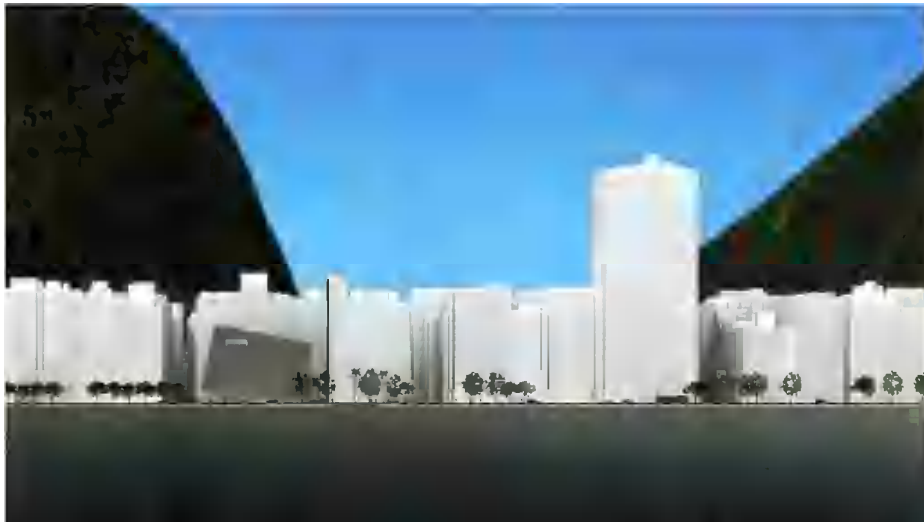


3.1.163 _ Corte transversal – mostra os desníveis entre ambientes planos e inclinados;

Na proposta do TACOA, aspectos da relação entre forma e contexto, em algumas situações do projeto, podem ser apontados como pertinentes, assim como outros aspectos se afastam de tal pertinência. O volume cego e inclinado estabelece uma clara relação de contraste com o entorno que se caracteriza como um grande prisma retangular verticalizado ligeiramente rotacionado verticalmente que, com esse simples movimento e pelo conjunto das soluções estabelece sua diferenciação em relação ao entorno e define uma identidade clara e pertinente à sua essência (Figs. 3.1.164 a 3.1.166). Uma diferenciação que, no entanto, estabelece também relações com o entorno; o edifício foi alinhado aos demais da orla, sendo um pouco mais baixo do que o padrão de altura dos vizinhos, criando relações claras de contraste relacional como objeto independente. Também nesse sentido, pode ser apontado por certa equivalência com o do Copacabana Palace, o outro objeto diferenciado, conforme caracterizado na descrição do contexto.



3.1.164 _ O edifício proposto se comporta como objeto diferencial e contrastante, mas de maneira equilibrada em relação ao entorno;



3.1.165 _ O edifício em relação de altura e volume diferencial em relação ao entorno;



3.1.166 _ Figura-fundo evidenciando a liberação parcial do térreo para o espaço público – diferencial na Orla de Copacabana – diferencial na expansão do espaço público;

A estratégia de contraste se coaduna com as posturas do escritório, verificáveis em outras obras, deixando claras as influências da arquitetura de filiação moderna praticada em São Paulo, ainda hoje, praticada por diversos arquitetos que dão continuidade àquele modo de fazer arquitetura.

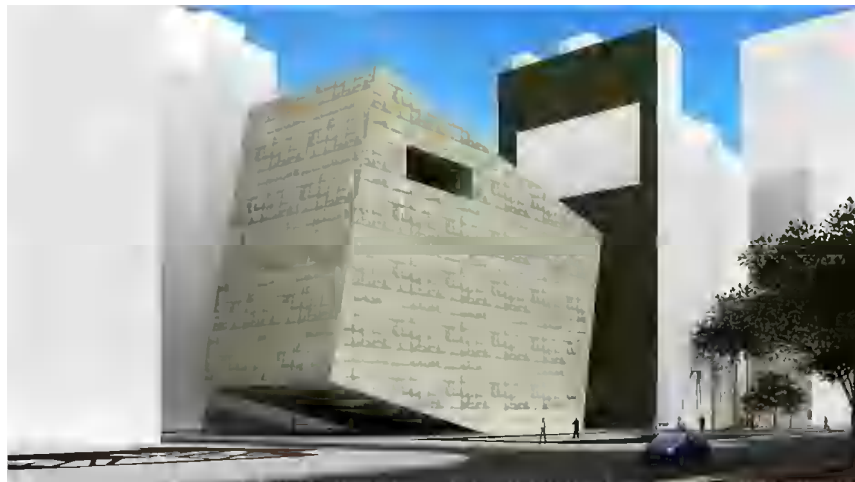
A espacialidade do térreo, concebida como ampliação do espaço público, por exemplo, pode ser apontada como herança da tradição moderna brasileira e paulista, assim como o volume de geometria retangular abstrato suspenso como a flutuar e a sombrear. Também na proposta, o recurso recorrente da tradição mencionada, de adoção de volumes cegos como princípio genérico se justificaria como uma interpretação pertinente do programa, relativo à introspecção e proteção característica da experiência de visitação a museus. Porém, o contexto, tanto programático como paisagístico, no caso de Copacabana, dificilmente justificaria atitude tão incisiva e, no caso, radical. Inclusive, não seria necessariamente uma postura de fidelidade à arquitetura moderna paulista. Nela, volumes prismáticos monumentais são comuns como na loja Forma de Paulo Mendes da Rocha, mas recebe uma faixa generosa de abertura transparente que o comunica com o exterior respondendo ao programa em sua natural exigência de visibilidade dos produtos à venda.

Também no MASP de Lina Bo Bardi, trata-se de um prisma elevado, mas se utiliza de grandes painéis contínuos de vidro. Mesmo em obras de Artigas, muito características por suas empenas cegas, quando necessário, encontram-se painéis transparentes. A questão, no MIS-RJ, tinha a ver com particularidades que relacionavam

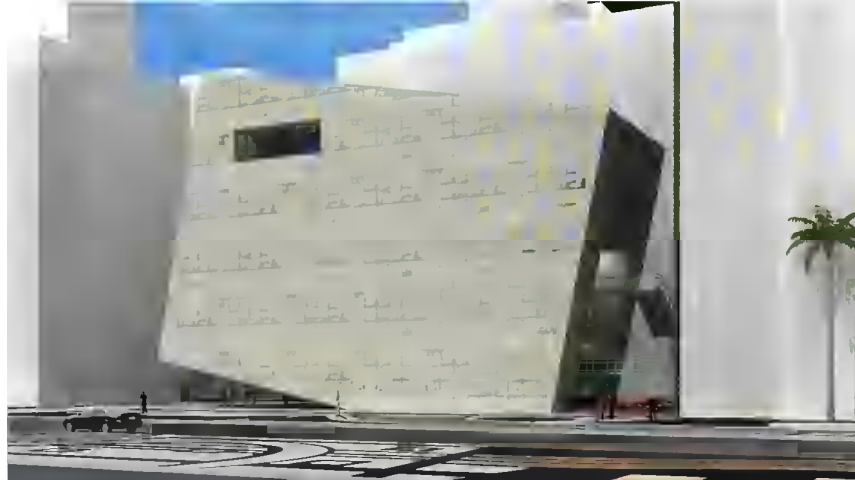
o programa com o contexto modificando a idealização do museu ao incorporar a paisagem como parte integrante de seu acervo.

As diretrizes estabelecidas pela comissão do concurso praticamente exigiam que o edifício tivesse uma relação importante com a paisagem da praia. A ideia básica referia a incluir a paisagem como parte do acervo, dada a importância daquela paisagem para a cultura carioca e, ainda, havia a declarada ideia de torná-la mais acessível ao público. Ao não explorar adequadamente esse aspecto que se apresentava com a força de um condicionante, a proposta deixou de atender a um aspecto fundamental da relação com o contexto.

Cabe, ainda, ressaltar que a espacialidade obtida no térreo com a inclinação do volume atende apenas parcialmente à ideia de pilotis como naquelas arquiteturas de referência. Os espaços públicos obtidos estabelecem, pelo menos, dois espaços separados pela solução de prisma fechado no contato com o chão do térreo – um embaixo do plano inclinado do volume prismático no qual não recebe nenhuma indicação de seu possível uso, inclusive sem qualquer abertura ou contato com a parte interna do prédio e outro espaço, entre o prisma e a empena do único prédio vizinho que é dedicado à entrada do museu, espaço que é compartilhado com um café e o ambiente de mesas externas (Fig. 3.1.167 e 3.1.168).



3.1.167 _ Espaço público criado pela forma do edifício e painel verde monumental na divisa;

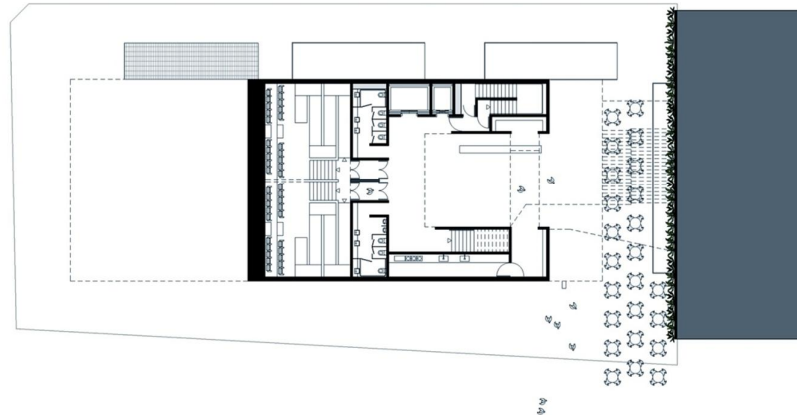


3.1.168 _ Empena cega e materialidade do concreto aparente expõem a falta de contato com a paisagem;

A falta de porosidade entre o espaço resultante do plano inclinado do edifício e o espaço lateral como entrada (Figs. 3.1.169 e 3.1.170), ao mesmo tempo café e integração com o palco do auditório, frustra possíveis expectativas de fluidez e integração dos espaços bem como cria toda uma intensidade de uso num espaço único, limitado, enquanto que uma natural importância para o espaço vinculado à esquina se perde em um espaço nulo de relações. Pode-se supor que essa questão poderia ser mais bem estudada caso houvesse a oportunidade de desenvolvimento do projeto, especialmente porque uma solução de articulação aparentemente seria viável.



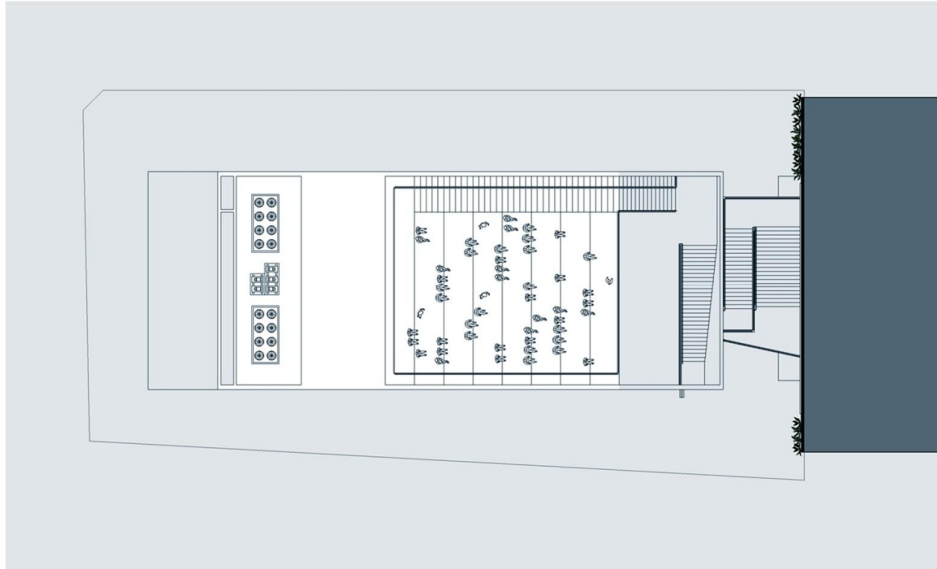
3.1.169 _ Entrada principal no recuo lateral e, também, barzinho e conexão com o palco do auditório;



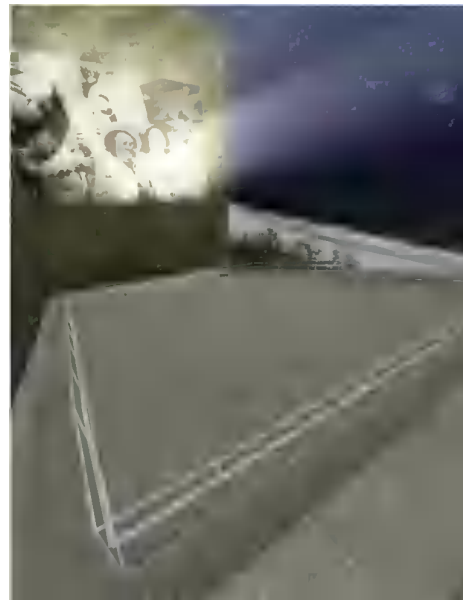
3.1.170 _ Planta do térreo, a entrada principal e o ambiente de mesas – no recuo lateral do edifício;

Em outro sentido, a excepcionalidade da forma adotada pareceu encontrar seus motivos na relação com o contexto, mas também numa interpretação genérica das questões internas e, nesse aspecto em particular, merecia melhor relacionamento com o contexto. A inclinação externa do volume se adequou aos planos inclinados do auditório no térreo e da plateia do cine no topo do edifício (Figs. 3.1.171 a 3.1.174), aspecto mencionado pelos próprios arquitetos.

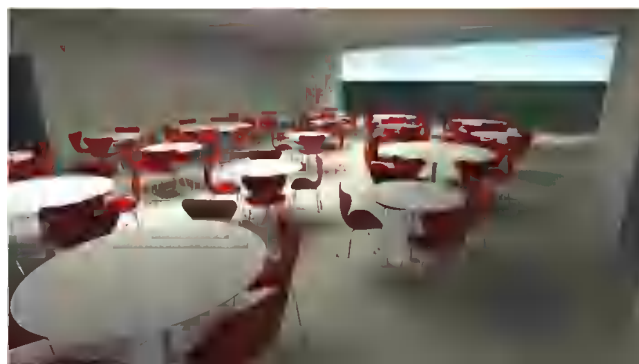
Nesse particular, as soluções dos aspectos convencionais se adequaram à forma de maneira dialética. O problema residiu na inadequação da solução de empena cega que negou a relação com a paisagem e, nesse sentido, a forma excepcional, a princípio adequada, não criou uma síntese que resolvesse, também, a dualidade entre forma, programa e contexto.



3.1.171 _ Planta da cobertura – o auditório ao ar livre;



3.1.172 _ Auditório ao ar livre com telão na empena cega do edifício vizinho;



3.1.173 _ Única abertura para a paisagem está no ambiente do restaurante;



3.1.174 _ Palco do auditório pode ser direcionado para o exterior, reunindo entrada principal e barzinho;

Daniel Liebskind, Shiguero Ban e Isay Weinfeld

Primeiro, um esclarecimento. A divulgação dos projetos dessas três equipes se restringiu a poucas informações e imagens, diferentemente das apresentadas anteriormente. O principal meio de divulgação do concurso foi o site concursos-de-projeto no qual se confirma o problema. Nos diversos meios de divulgação e de notícias as informações são basicamente as mesmas e extremamente resumidas. As fontes que acrescentam algumas informações foram: o relato das apresentações orais dos projetos, feito por um aluno do curso de arquitetura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio, em seu blog [riodjanira.blogspot.com.br.](http://riodjanira.blogspot.com.br/); e ainda, a tese de Lídia Quiêto Viana, *Arquitetura entre Conexões Contemporâneas: o concurso do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (2014)* que obteve, informalmente, acesso ao edital e ata do concurso. Também, em relação ao projeto de Isay Weinfeld, foi possível obter algumas informações no site do seu escritório.

Por esses motivos, a pesquisa se restringe a apresentar o material divulgado nessas fontes e faz uma análise mais resumida em relação à análise dos projetos anteriores.

Daniel Liebskind

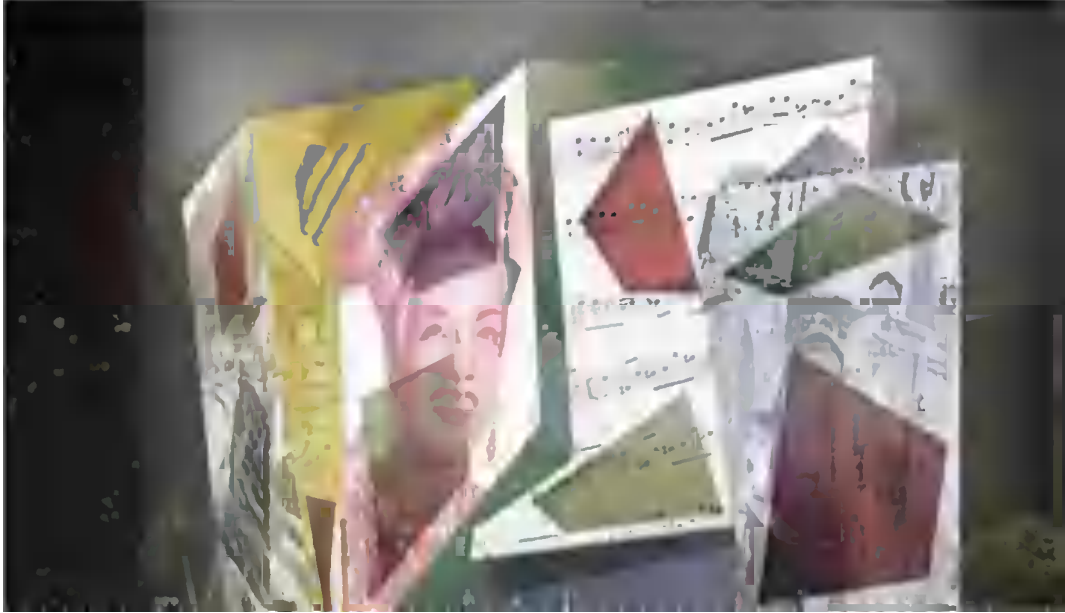
O projeto de Daniel Liebskind segue suas ideias do que deve ser a arquitetura: o projeto como texto, como narrativa, a ser representada. A intenção de criar uma nova realidade - interpretações poéticas. Conforme o relato mencionado da exposição oral do projeto, Liebskind ressaltou a importância da relação com o contexto reafirmando o papel de ícone que o edifício deveria ter. Também afirmou que o edifício daria prioridade às sensações e ao espetacular, e que seria um contraponto à morfologia existente no entorno e deveria ter, portanto, uma "identidade distintiva". Essas poucas explicações e as duas imagens divulgadas do edifício, no entanto, permitem alguns poucos comentários.

Em relação à abordagem praticada neste trabalho a qual enfatiza a relação da forma com o contexto, fica claro, tanto pela pouca explicação como pelas poucas imagens que o projeto assume um procedimento centrado na criação de uma representação figurativa e conceitual. A ideia de projeto como narrativa, como já desenvolvido teoricamente no primeiro capítulo, supõe a forma como figura, ou, a representação simbólica como elemento que media e subordina a forma. Dessa maneira, o projeto parece apresentar uma interpretação abstrata de supostas imagens icônicas da cidade, associadas às suas crenças disruptivas, anticonvencionais. A irregularidade geométrica e o efeito caricatural do jogo de prismas e aberturas irregulares parecem dar conta dos estereótipos imaginários da capital dos trópicos. A afirmação de contraponto à morfologia existente no entorno se cumpre, mas também pode ser afirmado que intensifica a irregularidade existente, de maneira que não se distingue tanto assim. Seu efeito maior parece mesmo ser apenas diferente e exótico. Parece ser esta a abordagem do projeto em relação ao contexto.

Causa certa curiosidade o fato de que no site do escritório não há, sequer, menção ao projeto do MIS-RJ. O que sugere que os projetos divulgados fazem parte de uma seleção de projetos, segundo critérios do próprio escritório e assim fica a dúvida se o próprio escritório ficou satisfeito com o projeto. (Figs. 3.1.175 e 3.1.176).



3.1.175 _ Vista do edifício com o entorno próximo. Contraste pelo aspecto figurativo alegórico, mas não no aspecto compositivo – realça a irregularidade e a instabilidade;



3.1.176 _ Possibilidade de projeções sobre o edifício confirma ideia de edifício suporte de imagens;

Shigero Ban

O projeto de Shigero Ban surpreende ao tentar conciliar aspectos abstratos de suas experimentações, as membranas, e aspectos figurativos como tentativa de relacionamento com o contexto. Certo paradoxo pode ser apontado; a membrana, em outros projetos de Shigero Ban se caracteriza como estrutura formal que ganha materialidade, ou seja, basicamente como um elemento abstrato. No projeto do MIS, a membrana ganha uma caracterização figurativa, remete imediatamente a um balaio, às arquiteturas abobadadas, ao artesanato indígena. De uma maneira não identificável na realidade, em relação ao formato dos pilares no pilotis, o arquiteto mencionou a figura do "biquíni" da mulher carioca como referência para aquele formato. Torna-se evidente que nem uma coisa nem outra se relacionam com o contexto, mas a estereótipos da cultura brasileira. Nem a estrutura formal se relaciona, nem o desenho em si. O

contraste que obtém deriva de sua total inadequação ao lugar, e não de alguma relação formal que pudesse estabelecer uma diferenciação pertinente (Figs. 3.1.177 a 3.1.180).



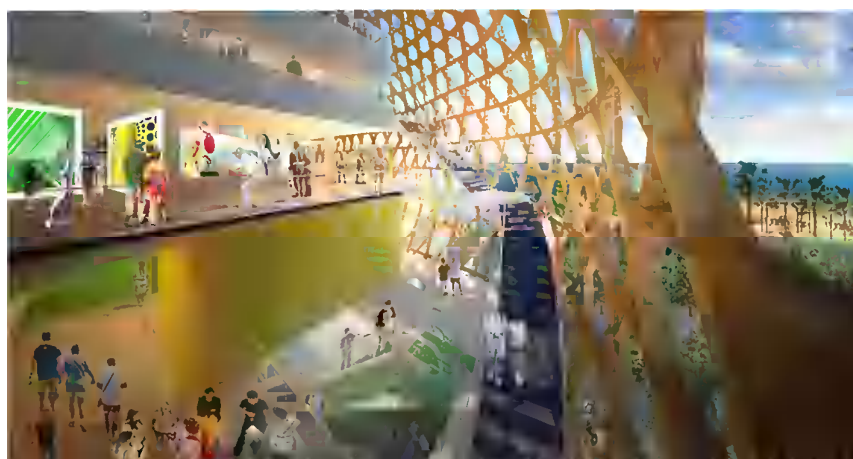
3.1.177 _ Visão geral do projeto. Objeto parece exótico em relação ao contexto;



3.1.178 _ Relação metafórica entre biquínis e formato dos pilares soa como paroxismo metafórico;



3.1.179 _ Pilares inspirados no biquíni carioca, mas irreconhecível para alguém que não tivesse sido informado;



3.1.180 _ Espaço tipo átrio entre a membrana e o edifício propriamente dito;

Isay Weinfeld

Conforme divulgado no site do escritório, Isay é graduado pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e mantém, desde 1973, um escritório de caráter multidisciplinar voltado ao projeto de edificações, interiores, mobiliário, cenografia e

até mesmo cinema. Dentre os inúmeros trabalhos desenvolvidos se destacam os hotéis projetados para o Grupo Fasano em São Paulo, Punta del Este e Porto Feliz, as lojas da Livraria da Vila, o Square Nine Hotel em Belgrado, além do longa-metragem Fogo e Paixão e uma linha de móveis para escritório para a Geiger/Herman Miller.

Conforme relato do próprio arquiteto sobre a proposta para o MIS-RJ, o edifício é organizado em cinco volumes estratificados verticalmente que correspondem às diferentes funções do museu. Cada volume recebe um invólucro diferente para atender adequadamente às necessidades de controle de luz das respectivas funções.

O térreo é basicamente um piloti que se propõe como espaço público e continuidade do calçadão. Uma peculiaridade é que a altura do piloti não condiz com a tradição moderna brasileira de utilização pública desse tipo de espaço; neste caso, o piloti é baixo, especialmente se considerando sua amplitude. Por outro lado, entre os projetos apresentados, é o único que oferece um espaço livre amplo no térreo.

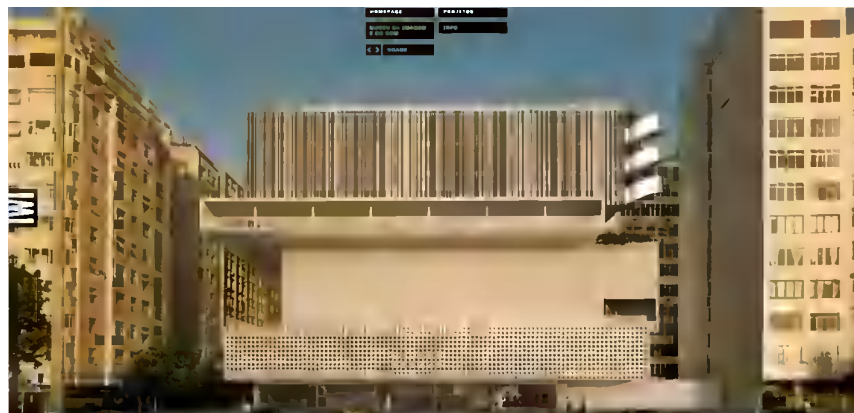
Logo acima, encontra-se um bloco-pavimento com a área de exposição temporária que em sua superfície externa recebe um contínuo painel de elemento vazado com controle interno por painéis reguláveis. Acima, encontra-se o bloco de exposições permanentes, sem aberturas para controle total da luminosidade. Em seguida, um pavimento vazado, intermediário, como mirante e intermediação dos espaços funcionais. Mais acima, as áreas de atividades didáticas, consultas e administrativas, setores onde a iluminação natural é bem-vinda e obtida através de fachada envidraçada protegida por aletas que atenuam a incidência solar. Por último, o pavimento de cobertura onde estão o restaurante e o piano-bar em volume todo envidraçado com vista panorâmica. Voltando ao térreo, também há acesso direto ao auditório localizado no primeiro subsolo. Neste e nos outros pavimentos inferiores estão, de acordo com o edital, as demais áreas obrigatoriamente destinadas aos subsolos: laboratório, estúdio, depósitos, estacionamento e almoxarifado.

Há, ainda, a adoção de um percurso, aspecto que atende ao projeto curatorial, que aparece no conjunto volumétrico nas escadas metálicas externas com desenhos e acabamentos diferenciados que evidenciam a ligação entre os volumes e servem de mirantes para o visitante.

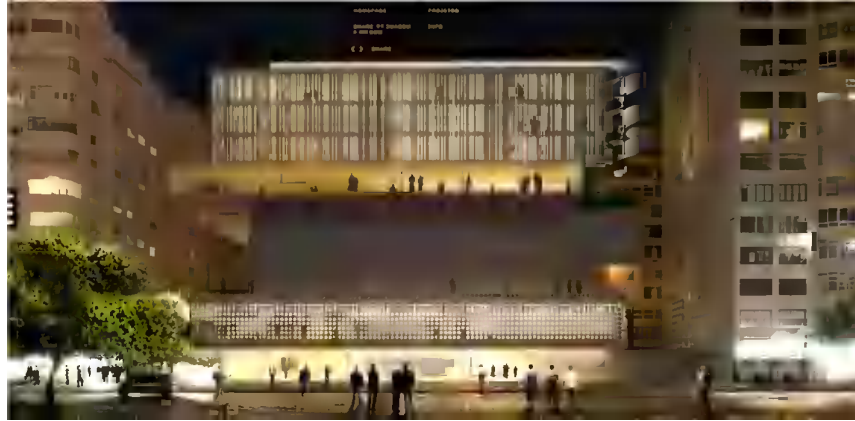
No aspecto geral, uma visualidade que se relaciona com sua estrutura espacial e estabelece certo contraste com o contexto. Portanto, a estratégia também atende à requerida e necessária diferenciação, obtendo uma arquitetura ao mesmo tempo contrastante e referencial. De certa maneira, mostra-se possível certa equivalência com o outro único ícone presente na orla de Copacabana conforme ressaltado pela pesquisa, o Copacabana Palace.

Embora sua composição apresente variações, mostra certo equilíbrio no conjunto. Consegue, em relação ao entorno próximo, estabilizar as sucessivas variações de perfurações retangulares e de alturas, bem como de superfícies. Os planos bem definidos e equilibrados podem ser comparados com postura semelhante no referido Hotel e, como já apontado, também contribui a posição relativa e proporcional em relação à orla. Talvez, se escolhido, pudesse desenvolver um pouco melhor a composição de modo a atingir um grau equivalente ao Hotel Palace quanto à nobreza, na falta de palavra melhor, de sua presença na paisagem. A variação formal identificada na fachada não chega a comprometer a intensidade formal que, talvez, tenha sido o principal recurso a ser utilizado nos projetos.

Embora a ausência do projeto, que contribuiria para uma melhor análise, a proposta evidencia de maneira clara a abordagem da dualidade entre aspectos convencionais e contingentes como fonte da relação entre forma e contexto. Há uma clara relação entre condicionantes, composição e contexto (Figs. 3.1.180 a 3.1.189).



3.1.181 _ Composição efetivamente diferencial a exemplo do Hotel Copacabana Palace. Solene e estabilizador em relação ao contexto;



3.1.182 _ Imagem noturna contribui para sua diferenciação – caixas de luzes;



3.1.183 _ Vista do projeto e seu contexto. Quebra da continuidade fragmentária;



3.1.184 _ Jogo de volumes;



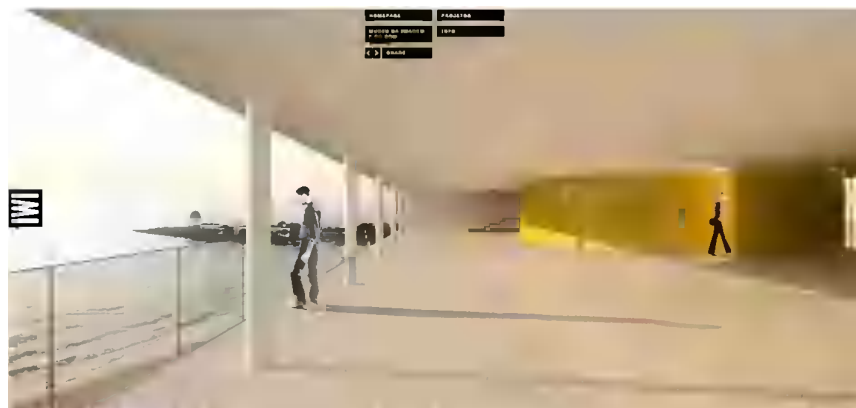
3.1.185 _ Pilotis como espaço público;



3.1.186 _ Imagem a partir do interior da quadra;



3.1.187 _ Vista a partir do calçadão;



3.1.188 _ Vista a partir do pavimento intermediário – mirante;



3.1.189 _ Vista a partir do interior – primeiro pavimento - área de exposição temporária;

Considerações sobre o MIS-RJ

Foi possível verificar, em função do tema e do lugar, que as propostas precisavam objetivamente estabelecer uma forma visual contrastante que afirmasse a diferenciação do novo objeto em relação ao contexto mais ou menos homogêneo como volume, mas irregular em sua caracterização visual. Em quase todos os projetos tal diferenciação foi trabalhada priorizando o contraste visual, entretanto, o modo desse contraste determinou sua efetividade e pertinência em cada caso. Variou entre o estável e o instável, entre o pertinente e o arbitrário, entre equilíbrio e desequilíbrio, em sua estruturação simultaneamente interna e externa; e esses aspectos determinaram a consistência ou a inconsistência formal das propostas.

Os elementos contingentes, claramente objetivos como o contexto e o programa específico, nem sempre foram devidamente articulados nas soluções arquitetônicas. Pelo contrário, em alguns dos projetos foram simplificados não articulando a complexidade do objeto. Em outros, de maneira pontual e de maneira excessivamente subjetiva, o contexto foi abordado como metáfora de alguma questão simbólica ou enigmática de estereótipos da cidade.

Pôde-se notar em alguns projetos certa ambiguidade entre a ênfase na representação figurativa simbólica e a construção abstrata. Não se tratava de metáforas que servem como estruturação arquitetônica, mas de metáforas que rebaixam a arquitetura à essas simplificações.

No contexto da orla, uma referência importante poderia ter sido a intensidade plástica e a estabilidade formal que o Hotel Copacabana Palace estabelece em relação ao contexto e que o destaca desde sua implantação, ainda no século XIX. Naquele momento, em contraste com a paisagem natural e, agora, ainda em contraste em relação ao contínuo plano de irregularidades da orla. Distingue-se como arquitetura e como contraponto ao contexto da Avenida Atlântica, na praia de Copacabana (Fig. 4.1).

No desafio projetual do MIS-RJ nem sempre se observou a consonância entre aspectos inteligíveis e contingentes da questão, os quais constituíam aspectos importantes para a qualidade do resultado arquitetônico. A natureza dual da

arquitetura entre o convencional e o excepcional, seria uma abordagem pertinente: até que ponto cada um dos projetos teria articulado tanto os aspectos convencionais como os específicos na obtenção de formas coerentes e consistentes como arquitetura? Como as propostas poderiam estabelecer equivalência na relação com o contexto como no Palace Hotel?

3.2 _ AMPLIAÇÃO BIBLIOTECA PÚBLICA DE ESTOCOLMO (2007)

Neste segundo concurso de projetos se observa uma relação com o contexto que, assim como no MIS-RJ também envolve uma preexistência significativa que necessariamente deveria referenciar a arquitetura a ser introduzida, mas em condições opostas.

Em Estocolmo, vê-se um contexto no qual preexiste um ícone estabelecido, a Biblioteca Pública de Estocolmo, exemplar da Arquitetura Moderna Escandinava dos anos de 1920, de autoria do arquiteto sueco Gunnar Asplund. Neste caso, ficava clara a necessidade de reverenciar o ícone. A ideia da ampliação surgiu da necessidade de atualização das atividades relacionadas à biblioteca histórica, incluindo não apenas a biblioteca em si, mas também a possibilidade de renovação urbana que o futuro complexo poderia estimular o que incluiria ligações com uma estação de metrô, com o parque e com o observatório no alto da colina integrante do conjunto. Portanto, um projeto de renovação urbana ancorado em uma renovação arquitetônica que valorizasse a biblioteca e o conjunto que a integra, um patrimônio cultural da Suécia muito significativo.

O desafio colocado pelas diretrizes estabelecidas após um longo período de discussões com a comunidade implicava em criar uma ampliação dimensionalmente significativa que quadruplicasse a biblioteca existente. Naturalmente, essa dimensão configuraria um novo edifício, um anexo bem maior do que a biblioteca de Asplund. Mesmo considerando que a biblioteca é um ícone estabelecido, os organizadores do concurso viam na ampliação a possibilidade de também renovar o ícone com a introdução de um novo e atual objeto arquitetônico no conjunto. Portanto, além da preocupação com o efeito e o impacto visual da nova presença em relação ao existente, a ampliação deveria tentar ao menos renovar o ícone com uma arquitetura que lhe fizesse deferência, mas que também se afirmasse como um novo contexto, um novo catalisador de atenções para uma área central também renovada.

A biblioteca de Gunnar Asplund

Antes do encargo do projeto da biblioteca pública de Estocolmo (1922-1927), Asplund foi contratado para integrar o comitê que iria determinar os requerimentos do projeto e preparar um concurso de arquitetura para a biblioteca, em 1918. O conceito de acesso livre ao acervo, habitual hoje em dia, já vinha sendo trabalhado por Valfrid Palmgren da Biblioteca Nacional da Suécia que, em viagem aos Estados Unidos, se impressionou com o "sistema de prateleiras abertas" e, posteriormente, escreveu o livro: *A Biblioteca e a Educação do Povo*, de 1909, que viria a contribuir para o desenvolvimento das bibliotecas públicas suecas.

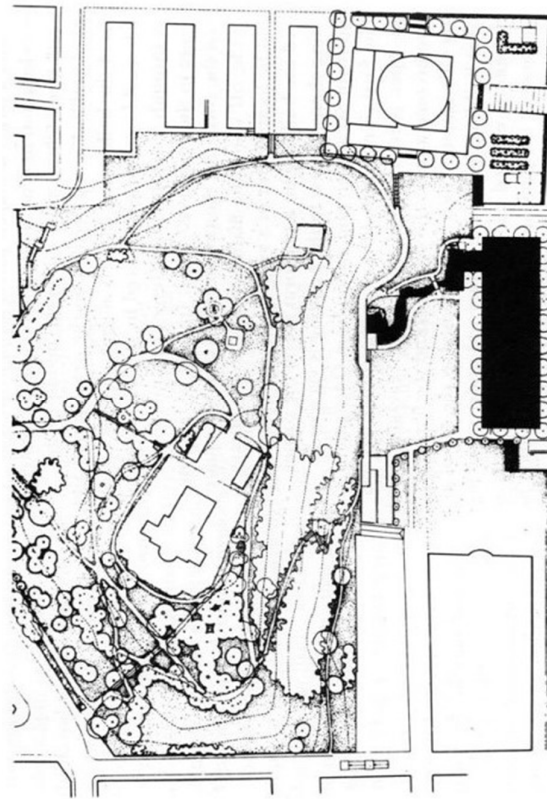
Provavelmente, em função do envolvimento de Asplund que, inclusive já havia feito alguns estudos preliminares, e suas pesquisas sobre os sistemas de biblioteconomia, levaram o comitê a convidá-lo para realizar o projeto. Asplund começou o projeto da Biblioteca Pública em um momento em que novas ideias proliferavam. A Europa estava se recuperando dos horrores da Primeira Guerra Mundial e vivia o ressurgimento dos movimentos clássicos e modernistas.

Os primeiros desenhos de Asplund foram iniciados em sua viagem aos EUA com o Bibliotecário da Cidade Fredrik Hjelmqvist, em 1920, para estudar bibliotecas públicas em diferentes cidades. Ele transformou as lições que aprendeu durante suas viagens em desenhos para a nova biblioteca central de Estocolmo. Já mostravam um espaço cilíndrico central com quatro setores fechados ao redor, ou seja, um edifício compacto, com um espaço central claro onde se situaria o "salão de empréstimos". A clareza e a acessibilidade foram características importantes para a definição da biblioteca. Assim, além da entrada principal, tanto a seção infantil quanto a de periódicos ganharam suas próprias entradas. Os primeiros desenhos tinham características clássicas poderosas com uma cúpula de panteão e pórticos com grandes colunas.

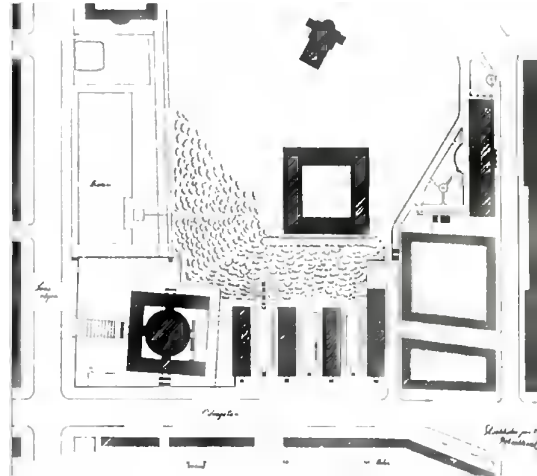
Integrariam o conjunto arquitetônico o edifício da biblioteca de Asplund, três anexos, o parque e o mercado municipal (não realizado). Localizados na área central de

Estocolmo, na esquina com as vias Odengatan e Sveavagen, atrás, o morro e em seu topo seria construído o Observatório. O parque, delimitado pela Sveavägen, onde também seria construída a Escola de Economia. Ainda, uma pequena cachoeira, terraços em direção à encosta, o espelho d'água e as esculturas.

A estratégia de implantação se adequou à parte plana do terreno em forma de L, colocando o prédio na esquina e deixando, assim, uma grande área livre no lado sul para o parque público onde se encontra o espelho d'água, criando uma área natural contígua à biblioteca, e permitindo o destaque do edifício em relação ao entorno. O conjunto planejado incluía os três edifícios anexos no lado oeste (Figs. 3.2.1 e 3.2.2).



3.2.1 _ Implantação da Biblioteca de Asplund; integram o conjunto: o espelho d'água em preto, o cilindro e a base quadrada, a colina com o Observatório e, ao norte, os anexos;

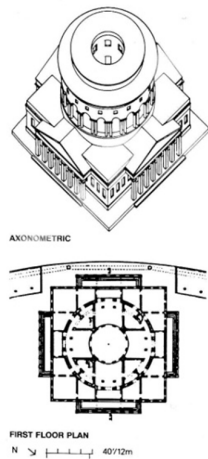


3.2.2 _ Implantação de Asplund, de 1928; área em torno do Observatory Hill com a biblioteca em sua posição final ligeiramente girada em relação à esquina; a Escola de Economia de Estocolmo e o parque em frente à Sveavägen. Os quatro edifícios anexos na Odengatan completam a biblioteca;

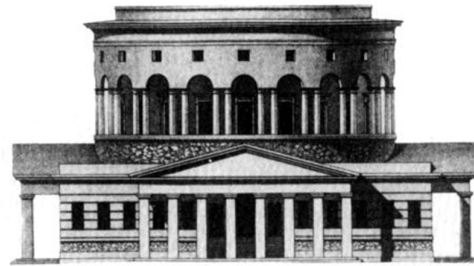
A concepção de Asplund sofre mudanças consideráveis durante as fases de construção. Começou como uma imitação inconfundível da arquitetura greco-romana, com colunas na entrada e uma grande cúpula no centro. Com o passar do tempo, o projeto da biblioteca avançou em direção a um trabalho mais funcional e moderno, a grande cúpula central foi removida para deixar o cilindro como uma rotunda cilíndrica que reúne elementos de composição do classicismo com princípios da arquitetura moderna, evocando pureza e abstração. Ilustra sua mudança gradual do neoclassicismo para uma arquitetura evocativa, mas também abstrata e moderna.

Percebe-se no projeto a estrutura formal de um edifício clássico: composição com geometrias simples, o prisma retangular de base e o cilindro centralizado formando um conjunto compacto com claras referências aos arquitetos iluministas franceses da Era da Razão, Boullé e Ledoux (Figs. 3.2.3 e 3.2.4). As semelhanças entre a Rotonda de La Villete de Ledoux e a Biblioteca de Asplund são evidentes. Em ambos, o cilindro se situa no centro do prisma e sobressai por cima deste. Funcionalmente, o cilindro acolhe a sala principal de empréstimos que ocupa toda a altura e se divide em três níveis que podem ser acessados por meio de passarelas perimetrais permitindo a integração de todo o espaço. Na parte superior do cilindro, aberturas permitem a entrada de luz natural pelas empenas verticais do cilindro de modo a se desfrutar ao

máximo das horas de claridade e empresta ao ambiente um ar introspectivo, assim como a valorização dos livros.



3.2.3 _ Rotonda de La Villete, Claude Nicolas Ledoux. Axonométrica e planta;



3.2.4 _ Fachada;

As paredes curvas recebem diretamente as estantes de livros e apenas são interrompidas pelas portas de acesso aos ambientes adjacentes na base quadrada que envolve o cilindro. No espaço ocupado pela base há tanto as circulações de acesso aos diferentes espaços como às diferentes salas para consulta ou leitura assim como para uso interno da biblioteca. Pode-se considerar que o uso e o funcionamento da biblioteca permanecem de acordo com práticas bibliotecárias contemporâneas. Outro recurso adotado foi a separação do acesso para diferentes usuários: adultos, crianças e pessoal interno. A rota de acesso ao salão principal, a partir da rua subindo uma rampa suave, se mostra bastante expressiva. Uma representação de subida para um estágio superior, onde se encontraria o conhecimento. Um acesso estreito conduz à ampla sala cilíndrica mostrando a importância da rota, a tensão e a surpresa suscitada pelo grande salão cilíndrico. Assim, as circulações complexas, racionais e funcionais encontram uma formulação extremamente eficiente que as aproxima do funcionalismo que o movimento moderno começava a formular naqueles anos de 1920. Da mesma maneira, todo o mobiliário foi projetado especificamente para a biblioteca.

A boa transição entre classicismo e modernismo criou um projeto único para o edifício da biblioteca. A impressionante entrada principal com uma extensa escada de acesso que leva ao salão central é de particular importância para o conceito do projeto de Asplund. Uma vez na sala central, chama a atenção o contraste das texturas entre os livros e a parede brilhante do topo do cilindro. As escadas de acesso para os corredores superiores não são visíveis, exceto a que leva ao primeiro nível do acervo em forma de um átrio equivalente à altura dos três pisos - um cilindro de três alturas cujo primeiro piso está quase todo ocupado pelo acervo livre. Os pontos de acesso à área central da livraria ficam nos quatro pontos tangentes (Figs. 3.2.5 a 3.2.6).

A entrada principal é marcada por paredes de estuque preto. Todas as paredes que cercam o pátio circular central são cobertas por prateleiras de madeira que recebem os livros. Olhando para o alto do cilindro, vê-se a sala cheia de luz através das janelas altas. A luminária pingente de vidro branco opalescente aparece no alto, côncava, permite capturar a luz das janelas e adquirir um brilho intenso, tornando-se um ponto focal no grande espaço aberto.

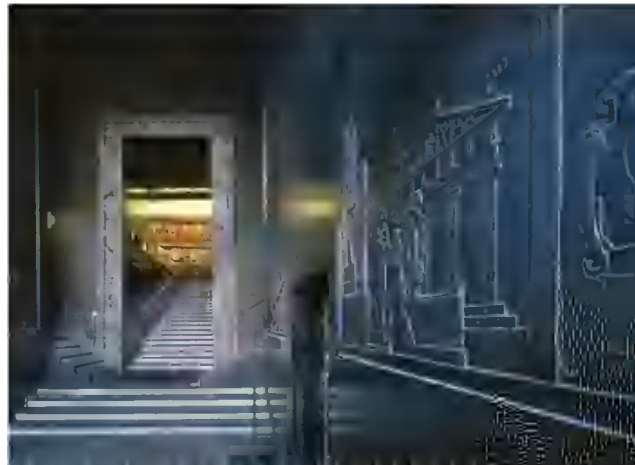
Os quatro cantos da base quadrada contêm salas dedicadas à literatura especializada, literatura infantil, sala de jornais, salas de estudo e escritórios. A parte baixa que forma um pódio ao longo da Sveavägen contém lojas e restaurantes. A biblioteca das crianças está localizada no piso térreo em uma das asas laterais, ao lado de uma sala projetada especificamente para contar histórias (Figs. 3.2.7 a 3.2.15).

Tanto o interior como o exterior do edifício foram ricamente ornamentados com obras de arte. Por exemplo, os baixos relevos com cenas da Ilíada que decoram o vestibulo, obra de Ivar Johnson. Todos os móveis, em todos os ambientes, foram projetados por Asplund de acordo com suas posições e propósitos específicos.

As plantas dos pavimentos (Figs. 3.2.15 a 3.2.21) permitem uma análise e verificação de algumas explicações do projeto apresentadas neste texto.



3.2.5 _ Detalhes do acabamento rusticado e entablamento com figuras do Antigo Egito; 3.2.6 _ Detalhes do pórtico da entrada principal; 3.2.7 _ Entrada principal vista a partir de seu interior;



3.2.8 _ Hall de entrada com altos relevos inspirados no Antigo Egito, nas paredes;



3.2.9 _ Acesso pela escadaria à rotunda - espaço principal da biblioteca;
3.2.10 _ Volume em altura da rotunda com a iluminação natural pelas janelas no alto;



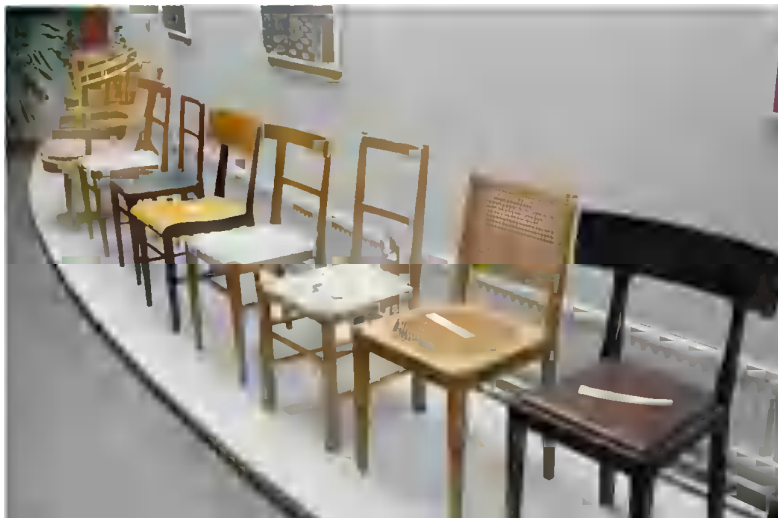
3.2.11 _ Interior da rotunda;



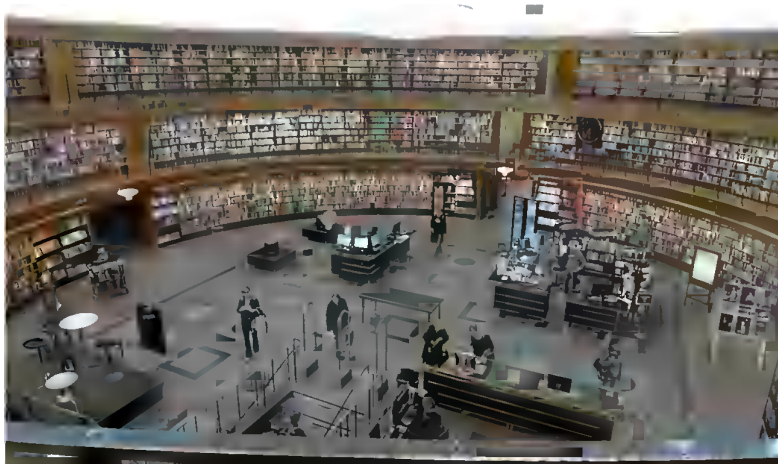
3.2.12 _ Setor da biblioteca em uma das alas da base quadrada do edifício;



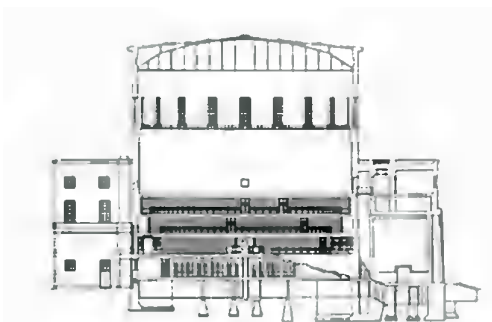
3.2.13 _ As estantes e o relógio;



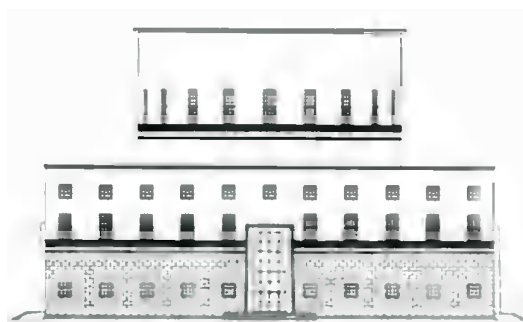
3.2.14 _ Exposição permanente de cadeiras originais desenhadas por Asplund na Biblioteca;



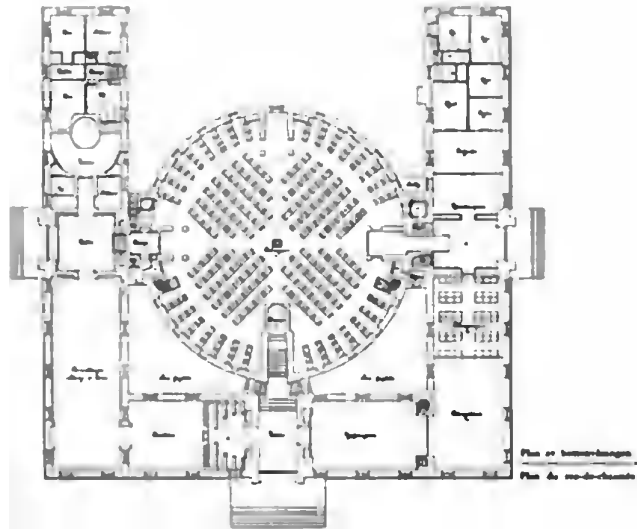
3.2.15 _ Interior da Rotunda em plena utilização;



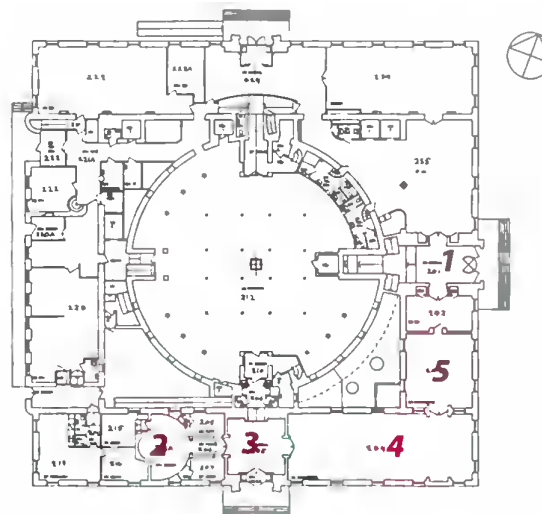
3.2.16 – Corte da Biblioteca; a monumentalidade da rotunda, o cilindro;



3.2.17 – Fachada Sul – a partir do lago;

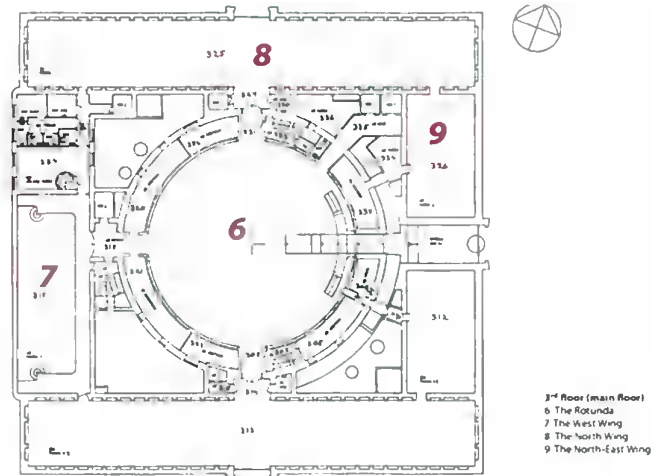


3.2.18 – Planta básica final de Asplund para a biblioteca a partir de 1924. A quarta ala oeste foi retirada por razões de custo, mas o cilindro majestoso da rotunda se manteve;

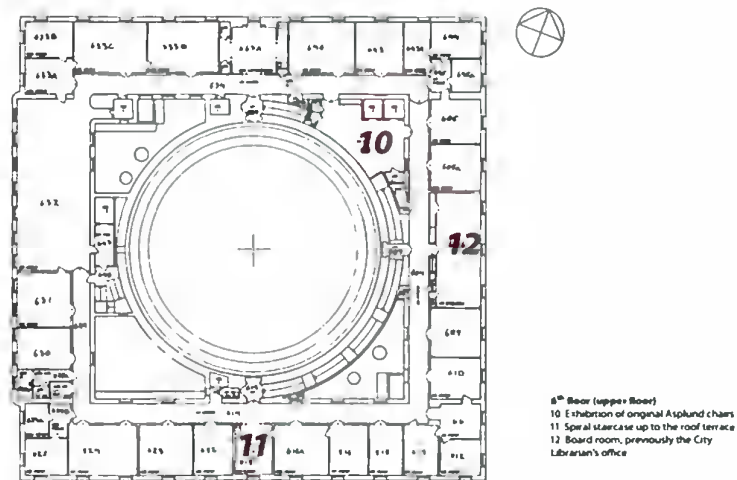


- 1 Entrance Hall
- 2 Storytelling Room
- 3 Children's Section - Entrance
- 4 Children and Young People's Section
- 5 Children's Section

3.2.19 – Planta do nível 2 – Hall de entrada n.1;



3.2.20 – Planta do nível 3 (principal) com a Rotunda;



3.2.21 –Planta do nível 6; exposição das cadeiras originais de Asplund n.10;

Também projetado por Asplund e completado em 1931: o parque ao sul, com seu grande espelho d'água retangular e as lojas ao longo da Sveavägen. Os três edifícios anexados a oeste também faziam parte do conceito original de Asplund, mas foram projetados por outros arquitetos: Erik Lallerstedt desenhou os dois blocos mais para o oeste, 1929-30 e 1932 e Paul Hedqvist 1952-53 o terceiro. Em 1973-74, três dos quatro pátios internos foram construídos. Entre 1979 e 1981, elevadores e banheiros foram adicionados em um dos pátios internos, além de escadas para as galerias do corredor central.

Oficialmente aberta em 31 de março de 1928, com a presença do príncipe Eugen, a biblioteca se mostrou muito pequena e Asplund esteve envolvido nos trabalhos suplementares durante a década de 1930. Devido a limitações financeiras, a ala oeste - uma lateral da base quadrada que rodeia a rotatória da sala de leitura principal - só foi adicionada somente em 1932, bem como os bazares de Sveavägen. Seu filho Hans Asplund continuou o trabalho na década de 1950, resultando em escadas simétricas na rotunda, novos elevadores e três dos quatro *shafts* de luz. Foram feitas obras para uma entrada para deficientes através do edifício do bazar sob os terraços na Sveavägen na década de 1970, com a instalação de novos elevadores até o nível da Sveavägen.

Atualmente, a biblioteca reúne cerca de 700 mil livros e mais de 1370 periódicos. Os cortes, plantas e esquemas do espaço são preservados pelo MoMA – Museum of Modern Arts de Nova York.

O concurso

As informações a seguir foram obtidas por meio da Associação dos Arquitetos da Suécia, em seu site na internet⁷⁸. O material completo inclui quatorze cadernos em formato digital pdf, nos quais é detalhado todo o processo de organização, condução dos trabalhos e divulgação dos seis projetos finalistas e das quatro menções honrosas. Apenas o caderno com o resumo da competição foi divulgado em inglês e a tradução de quase todos os outros cadernos utilizados nesta pesquisa, do sueco para o português, feita pelo autor deste trabalho com auxílio do Google tradutor. Mediante as dificuldades dessa tradução, muitas informações foram adaptadas para a linguagem utilizada pela produção escrita no Brasil referente à arquitetura.

Conforme as informações colhidas, em 2006 foi convocada a competição internacional para a ampliação da Biblioteca Pública de Estocolmo (Figs. 3.2.22 e 3.2.23)

⁷⁸ Associação dos Arquitetos da Suécia. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek>

em duas etapas, sendo apenas a primeira etapa aberta para todos e a segunda, apenas para os selecionados. A competição foi encomendada pelo Conselho Executivo da Cidade de Estocolmo e realizada pelo Comitê de Planejamento da Cidade juntamente com o Comitê Municipal de Imóveis e Mercado, o Comitê de Cultura da Cidade e o Comitê de Desenvolvimento da Cidade. Para a organização o Comitê contou com a cooperação da Associação dos Arquitetos da Suécia para cumprir as regras de concorrência conjunta do setor da construção, em conformidade com a Lei sueca relativa aos contratos públicos.



3.2.22- Foto aérea recente, tirada antes das árvores ganharem folhas; vista da biblioteca e do Observatory Hill;



3.2.23 _ Foto aérea mostra a proximidade da Odenplan (praça triangular) com o conjunto da Biblioteca;

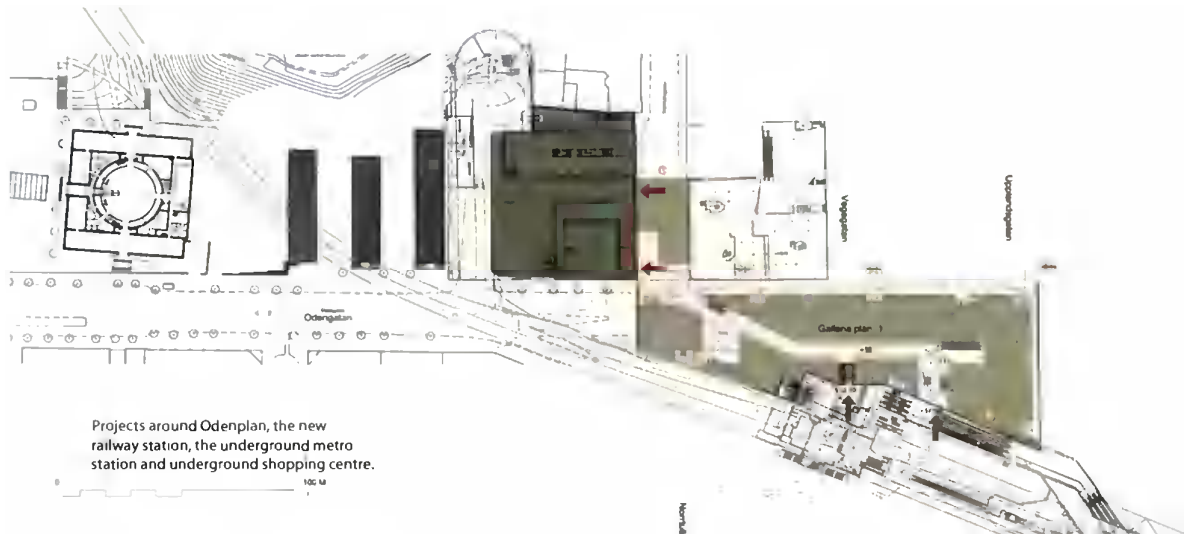
O que motivou a ideia de ampliação da Biblioteca de Estocolmo foi a percepção de que a cidade estava entrando em uma nova fase de crescimento e, em poucos anos, o edifício não comportaria mais a demanda por cultura e conhecimento. Seria difícil adaptar um edifício do passado como a biblioteca de Asplund à constante demanda do presente de modo a manter e continuar com o desenvolvimento da biblioteca como a principal da cidade e como espaço público de reunião e geração de conhecimento. Outro fator, também em função das mudanças urbanas, seria o de desempenhar um papel estratégico para a intensificação do uso do lugar, já em curso. De modo que também deveria se articular com o novo urbanismo da área incorporando novas atividades e funções que integrariam o programa do concurso.

Uma nova estrutura deveria ser criada procurando usar os exíguos espaços disponíveis. Uma série de possibilidades foi elencada conforme esquemas mostrados a seguir. Incluía basicamente em utilizar parte da encosta e o espaço ocupado pelos três edifícios anexos cujo destino seria a demolição ou integração, decisão que foi admitida como viável e deliberadamente deixada em aberto nas bases do concurso para as considerações de cada proposta. A intenção era chegar a uma composição arquitetônica de alta qualidade, integrada e articulada à Biblioteca de Asplund. A biblioteca deveria mais do que quadruplicar o espaço atualmente disponível para o público em geral. Um anexo para a aprendizagem do hoje e do amanhã seria construído ao lado do edifício atual, considerando suas qualidades especiais e valores únicos. A biblioteca deveria se tornar um prédio público animado, aberto todos os dias e estimular reuniões, discussões e estudos (Figs. 3.2.24 e 3.2.27).

Ao final, a competição visava encontrar uma proposta viável e de alta qualidade arquitetônica baseada em três princípios: ter um conceito suficientemente forte para suportar um processo de implementação dinâmico; fornecer uma base para o processo detalhado de planejamento; e adquirir um serviço de arquitetura de acordo com a Lei Sueca sobre Contratos Públicos para o subsequente planejamento e implementação do projeto.



3.2.24 _ Limites do sítio para a proposta em hachura em vermelho;



Projects around Odenplan, the new railway station, the underground metro station and underground shopping centre.

3.2.25 _ Da esquerda para a direita: a Biblioteca, os três anexos, e os novos equipamentos: o shopping subterrâneo e a estação de metrô Odenplan, conectados, a serem articulados com o conjunto arquitetônico da Biblioteca;



3.2.26 _ A partir da estação de metrô Odenplan, destaca-se um edifício moderno, verticalizado, o Läkarhuset Odenplan;



3.2.27 _ Também, a partir da Odenplan, os anexos e a da Biblioteca de Asplund;

Primeira Etapa da Competição Arquitetônica

Conforme o edital do concurso, a primeira etapa da competição foi essencialmente orientada para encontrar conceitos arquitetônicos pertinentes para o projeto do futuro edifício em acordo com o edital-base e sua abordagem quanto ao sítio e os edifícios existentes. Assim, a primeira etapa deveria apoiar o futuro desenvolvimento dos projetos na segunda etapa.

Assim, na primeira etapa houve mais de sei mil inscrições sendo que 1.170 propostas foram aprovadas pelo júri. Equipes de cento e vinte países entraram no concurso. O júri foi formado por onze jurados, sendo seis arquitetos, de diversas

instituições envolvidas, incluindo os representantes da biblioteca da cidade. As propostas da primeira etapa da competição deveriam ser apresentadas com um nível de detalhamento que levasse em consideração o caráter de primeira etapa como uma apresentação conceitual.

Foram escolhidas seis propostas para desenvolvimento posterior. A experiência adquirida e as melhores ideias da primeira fase forneceram as pré-condições e a base para o segundo estágio da competição. Em conjunto com o júri, a cidade elaborou diretrizes para o desenvolvimento das propostas selecionadas antes do início da segunda etapa, que também incluiria os pré-requisitos futuros do planejamento.

A tarefa foi desenvolver e concretizar as soluções funcionais e arquitetônicas das respectivas propostas conforme instruído pelo júri e de acordo com a consulta junto a representantes da cidade, o que resultou em programas e condições de competição renovadas para os concorrentes. As propostas iniciais foram exibidas em vários lugares permanentes, como a Biblioteca Municipal e o Departamento Técnico, e em várias outras bibliotecas da cidade.

Premissas desenvolvidas para o projeto

O júri considerou que seria muito importante que o novo edifício fosse concebido com sabedoria em relação ao ambiente existente e adicionasse qualidades ao futuro local. Um pré-requisito importante para a competição seria que os grandes valores históricos e culturais do lugar fossem pesados contra as qualidades que poderiam ser proporcionadas pelo novo edifício. Essa orientação feita pelo júri para os concorrentes reflete bem os valores que estavam em jogo com a ideia da ampliação.

As premissas a seguir foram construídas na primeira etapa do concurso e seriam determinantes para as tomadas de decisões na segunda etapa: - desenvolvimento sustentado e consolidação do centro cultural de Estocolmo; - preservação do núcleo histórico que inclui a valorização da Biblioteca de Eric Gunnar Asplund, assumido como edifício paradigmático para a história da cidade e da arquitetura do século XX; -

consideração à paisagem urbana circundante, caracterizada por uma arquitetura relativamente homogênea com forte tradição construtiva incorporada à cultura da cidade e de seus habitantes; - a presença do parque adjacente à Biblioteca e da colina deveriam ser fortemente considerados como marco urbano, topografia a ser preservada e área recreativa a ser integrada em um diálogo enriquecedor com o conjunto formado com o edifício de Asplund, sua ampliação e os edifícios educacionais e culturais circundantes; - a consideração da área de acordo com os novos planos urbanos e com o sistema de transporte público; - a nova biblioteca deveria ser clara, aberta e de fácil identificação; - a localização desfavorável, voltada para a rua ao norte, deveria aproveitar toda a luz natural possível.

O júri resumiu os critérios e objetivos estabelecidos pelo programa através de uma lista de verificação de oito pontos: - contexto da imagem urbana; - desenvolvimento / melhoria do parque; - considerações patrimoniais; - ligações culturais; - conexões funcionais; - ideias para a biblioteca: transparência, comunicação e luz; - oportunidades de desenvolvimento; - viabilidade;

Na primeira etapa, o júri extraiu das propostas o que chamou de “categorias mais fortes e mais interessantes identificadas” – seriam as seguintes: - edifícios separados como lâminas colocadas de frente para a colina, possivelmente em combinação com um anexo de sentido único; – organização tipo “pente”; - soluções que preservassem os anexos colocando o novo edifício no pé da colina e adjacente à Biblioteca Asplund; - volumes que criariam um espaço livre entre a biblioteca e o novo edifício contíguo à rua lateral Gyldéngatan, de modo a se relacionar com a estação de metrô Odenplan; - volumes que criariam uma nova paisagem edificada liberando a biblioteca e conectando a colina com a via principal, Odengatan, tanto fisicamente como paisagisticamente.

O raciocínio do júri sobre as propostas é apresentado abaixo em uma série de conclusões que surgiram durante o trabalho de avaliação. Uma importante tarefa do concurso foi dar conta de uma abordagem dos edifícios existentes e do contexto, em seu interesse nacional e valor cultural e motivar as propostas de ampliação com base nessa análise. Também para poder analisar possíveis demolições de edifícios existentes ou transformações do morro.

A maioria dos edifícios no local tem valor histórico e cultural, reforçados pelo valor da relação entre os edifícios e a topografia - aspecto que se mostrou um desafio difícil para muitos dos competidores e refletiu as questões elaboradas pelo júri durante a competição. O programa do concurso explicava que a expectativa de um novo edifício marcante poderia significar que os valores existentes do sítio talvez precisassem ser pesados contra as qualidades que um novo projeto poderia incorporar ao sítio. O júri, portanto, fez uma avaliação comparativa entre os valores que poderiam ser incorporados e os existentes que poderiam desaparecer.

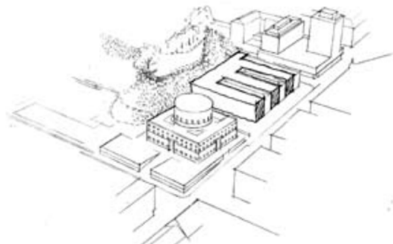
Uma questão fundamental do concurso, pertencente ao âmbito das convenções e abordagens teóricas, refere-se às relações entre existências significativas e novos edifícios. A recomendação do júri foi explícita no sentido de valorizar o ícone, o prédio de Asplund e o conjunto que o integra. Outros aspectos também foram enfatizados pelo júri como, por exemplo, a articulação com o conjunto preservando as qualidades consolidadas pelo projeto de Asplund, especialmente: a articulação com a praça e o lago; a colina e o observatório, e a preservação dos anexos. Pode-se mencionar, ainda, o próprio programa da biblioteca e as novas articulações entre itens como a estação do metrô, a distribuição de circulações entre a biblioteca existente, a ampliação da biblioteca e o observatório no alto da colina. Além da importância dada à clareza da proposta quanto à facilidade de compreensão e visibilidade dos ambientes em geral.

Em seguida, algumas soluções básicas:

Preservação dos anexos: muitas propostas resolveram a tarefa mantendo os anexos e colocando a área solicitada entre ou por trás do anexo. Em alguns casos, também utilizando o subsolo abaixo da colina ou dos anexos.

Demolição dos anexos: houve uma série de soluções baseadas na ideia de que os anexos seriam incorporados em um novo edifício, fazendo-os serem demolidos; ou que um edifício flanquearia acima dos anexos.

Esquemas conceituais das soluções básicas identificadas nas propostas da primeira etapa:



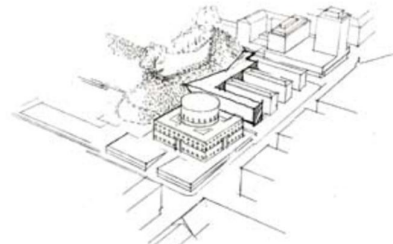
Byggnad mellan annexen

- construindo entre os anexos;



Byggnad över annexen

- construindo sobre o anexo;



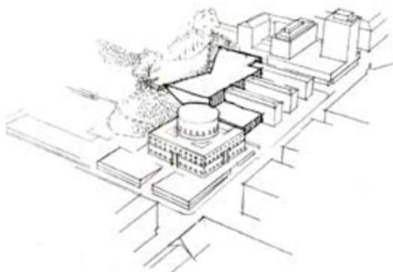
Byggnad av ett färde annex

- construção em torno dos anexos;



Torgbildning

- ocupando em "L" liberando o espaço dos anexos;



Byggnad bakom annexen

- Construindo atrás do anexo;



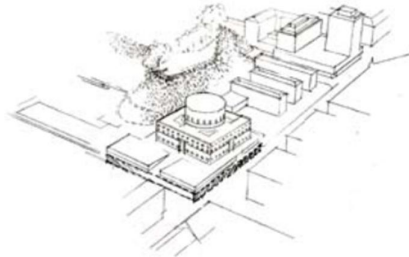
Landskap mellan annexen

- Paisagem entre os anexos;



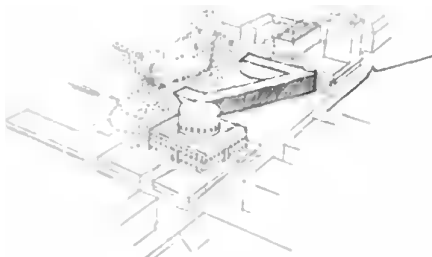
Inbyggnad av annexen

- Instalação internalizando os anexos;



Lösningar under jord

- Soluções no subsolo;



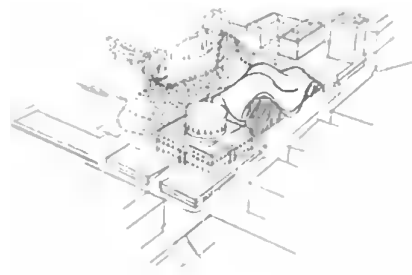
Diagonal sträckning

- Esticção diagonal;

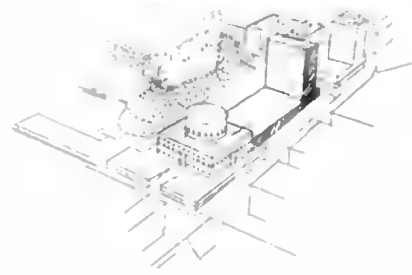


Nya annexformer

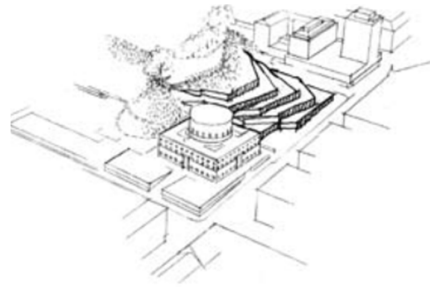
- Novos anexos;



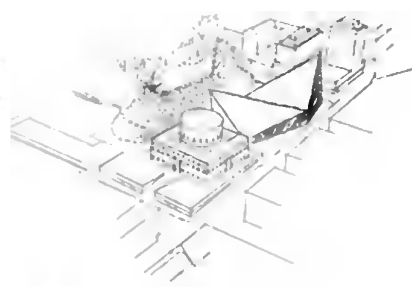
Organiska volymer
- Volume orgânico;



Hoga volymer
- Grandes volumes;



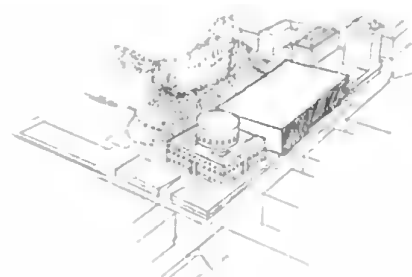
Terrasserade former
- Formas em terraços;



Speciella geometriska former
- Formas geométricas especiais;



Landskapsliknande former
- Formas semelhantes a uma paisagem;



Stora ortogonala volymer
- Grandes volumes ortogonais;

3.2.28 _ Esquemas das soluções utilizadas pelos concorrentes na primeira etapa do concurso e identificadas pelo júri;

Alguns pontos de partida importantes, conforme avaliação do júri: a clareza seria crucial para a paisagem urbana e para a identidade do conjunto; o novo anexo poderia subir ou adentrar a colina ou liberá-la mais acentuadamente; as propostas que imitassem a colina natural correriam o risco de criar ambiguidade sobre a verdadeira topografia, seu escopo e perfil; seria importante o novo edifício se conectar com o observatório e a área do parque ao redor do morro.

A intenção era atingir um nível de solução compatível com a do projeto feito por Asplund. Havia a ideia de se estabelecer uma boa relação entre o passado e o futuro a ser construído.

Em seguida, serão apresentadas as seis propostas. A classificação foi descrita pelo nome dos projetos. Primeiro Lugar: Delphinium, da arquiteta Heike Hanada, do Laboratório de Arte e Arquitetura, Alemanha. Não teve segundo lugar. O terceiro lugar foi compartilhado: CUT, do Paleko Estúdio de Arquitetura, da Lituânia; e Dikthörnan, de Mauri Korkka, arquiteta da SAFA, Finlândia. O quarto lugar também foi compartilhado: The Book Hill, de Jacob Steen, Christensen e Yan Yoshiyuki Tanaka, arquitetos da JAJA ApS, da Dinamarca; e Blanket, de Stephen Taylor e Dirk Brockmann; e, ainda, Nosce te ipsum, de Nicola Braghieri, Architetto Nicola Braghieri, Itália.

Em 2007, a arquiteta alemã Heike Hanada foi declarada vencedora com a proposta Delphinium. Hanada chegou a elaborar os projetos preliminares para a implantação. Mas ao final de 2009, devido a uma mudança de governo em Estocolmo e muitas campanhas locais contra o projeto, o Conselho Municipal de Estocolmo abandonou a ideia. Foi alegado problemas de financiamento, mas aparentemente foi devido à pressão de vários grupos organizados sobre um alegado impacto inaceitável ao complexo original de Asplund, especialmente pela questão da retirada dos três anexos.

DELPHINIUM

Arquiteta Dipl. Ing. Heike Hanada, Laboratório de Arte e Arquitetura

Colaboradores: Ivan Dimitrof, Enno Efkes, Johannes Kettler, Juliana Penkova.

Referências

A arquiteta Heike Hanada nasceu em 1964, em Hoya Weser. Formou-se na Universidade das Artes de Berlim em 1991, e realizou mestrado com o Professor Hidetoshi Ohno na Universidade de Tóquio como bolsista do DAAD. Em 1994, fundou a HANADA + em Tóquio. De 1999 a 2006, trabalhou como bolsista no Departamento do Professor Karl-Heiz Schmitz na Universidade Bauhaus de Weimar. Em 2007, fundou o escritório de arquitetura Hike Hanada - Laboratório de Arte e Arquitetura. Em 2010, foi nomeada Professora do curso de Design Basics da Universidade de Potsdam, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

Hanada ganhou o primeiro lugar no concurso internacional para a extensão da Biblioteca de Estocolmo, em 2007. Em 2009, ganhou o concurso internacional 'O Problema Nine Foot Praça'. Em 2010, recebeu uma menção honrosa para projetar o cemitério Jarvi (como contraponto ao famoso cemitério da floresta, de Asplund). Em 2012, também em colaboração com Benedict Tonon, alcançou o segundo lugar no projeto de um restaurante no Parque Sanssouci em Potsdam, Patrimônio Mundial da UNESCO. Também em 2012, recebeu o primeiro prêmio em um concurso de arquitetura internacional para o novo Museu Bauhaus em Weimar, também em colaboração com Benedict Tonon (Fig. 3.2.29).



3.2.29 _ O Novo Museu Bauhaus, em Weimar. Concurso vencido por Heike Hanada;

Hanada se interessa pelo conceito de monumento, pelas características arquitetônicas dos *monumentos*, sua forma exata, clareza e grandeza. Qualidades que não são geradas unicamente pelo tamanho do objeto, mas desenvolve uma abordagem espacial e abstrata por meio dos valores compositivos, coincidência e proporção (como recursos recorrentes). A ideia se apoia parcialmente em Mies van der Rohe e circunda o conceito de monumentalidade em vários níveis: como relação entre objeto autônomo e contexto, como fenômeno perceptivo-fisiológico e como espaço espiritual que não oferece nada ao espectador exceto a imensidão interior. Tão diferente quanto esses níveis parecem, todos têm uma coisa em comum: o conceito enfoca o espaço como um fenômeno estético acompanhado, mas não ditado, por aspectos funcionais. Essa mentalidade, que trata principalmente da percepção dos espaços públicos, é apoiada por sua experiência de anos de trabalho como artista plástica⁷⁹.

Em entrevista a Gabriela Oroz, Hanada comenta que tem como referências, arquitetos como Peter Zumthor, Mies van Der Rohe, Louis Kahn e Álvaro Siza.

⁷⁹ <http://architektur galerie berlin.de/ausstellungen/heike-hanada-monumente/>

Proposta Delphinium

Delphinium pode ser apontado como representante de uma arquitetura abstrata que estabelece relações sutis e abstratas com o contexto. Simultaneamente, a proposta afirma-se como nova arquitetura, com identidade clara, e se articula com o ícone pré-estabelecido em seu conjunto consolidado. A partir da biblioteca de Asplund, na esquina, a proposta implanta o novo edifício na via principal, a Odengatan, no espaço resultante da proposta de retirada dos três anexos da biblioteca, posteriores à biblioteca e previstos por Asplund, mas feitos por outros arquitetos, como mencionado no item anterior (Fig. 3.2.30).

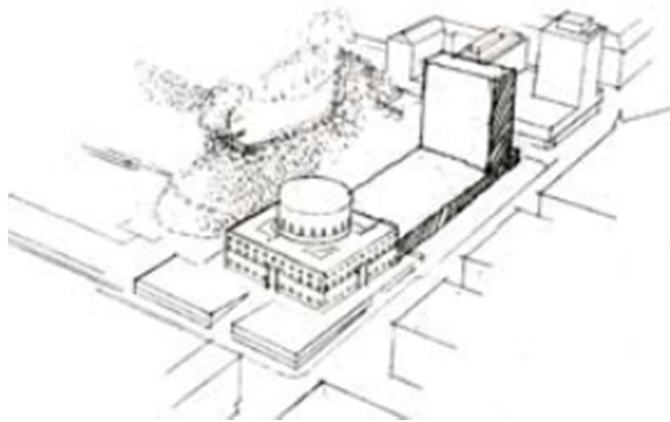


3.2.30 _ Implantação do novo conjunto proposto; em diagonal curva, indicação da linha de metrô;

A proposta de Heike Hanada apresenta um prédio envidraçado retangular, de altura próxima à do cilindro da biblioteca de Asplund, e um pódio de dois pisos que estabelece uma base neutra e certo afastamento da biblioteca.

Podem-se notar dois aspectos formais opostos e complementares em Delphinium. Por um lado, estabelece uma arquitetura visualmente contrastante com a Biblioteca, aspecto que encontra pertinência em função da representação do distinto tempo em que é proposta. Por outro lado, se articula com os principais elementos do contexto existente de modo a, principalmente, favorecê-lo, inclusive incorporando importantes qualificações para o conjunto existente, atualizando-o como catalisador do crescimento da cidade.

O edifício é formado por duas partes distintas. O prédio principal, um prisma retangular estreito e estendido desde a Odengatan estabelecendo uma interseção com o aclave do morro e terminando em sua parte mais alta. Entre esse prédio laminar verticalizado e transversal entre a via e o morro, uma base ou pódio estabelece a ligação e o afastamento da biblioteca, ao mesmo tempo em que, também, permite a preservação da vista da colina com o observatório em seu topo. Ainda, deixa clara a articulação do espaço público da rua e da estação de metrô com o conjunto da biblioteca servindo como *hall* distribuidor dando acesso a todos os setores: à biblioteca, ao observatório e ao parque (Fig. 3.2.31).



3.2.31 _ Esquema básico mais próximo à proposta Delphinium – base baixa e neutra e bloco verticalizado afastado da Biblioteca;

Com a proposta, o conjunto em torno da biblioteca obtém um novo prédio público integrado à colina, ao mesmo tempo, claro em sua relação com a biblioteca e contrastante. O edifício de Asplund recebe um novo contexto na paisagem urbana, com um novo conjunto, neutro e abstrato, que destaca a biblioteca. O considerável afastamento do prédio novo em relação à Biblioteca, tendo uma base efetivamente neutra entre eles, permite que os dois edifícios formem um conjunto relacional e contrastante e uma representação genuína de suas diferenças temporais. O prédio do pódio, discreto, cria uma transição e uma conexão entre os dois edifícios e, com seu espaço de jardim circular interno, acomoda o declive do morro naturalmente, sem modificá-lo (Figs. 3.2.32 a 3.2.34). A restauração da colina e sua extensão no novo jardim também cria uma paisagem de qualidade incomum na cidade. O jardim silencioso, "secreto", articulado à encosta da colina restaurada, forma um espaço separado da ruidosa Odengatan.



3.2.32 _ Inserção do projeto Delphinium no conjunto da Biblioteca de Asplund;



3.2.33 _ A Biblioteca de Asplund e o prisma "luminoso" de Delphinium – distanciamento pelo edifício baixo;



3.2.34 _ Base – pódio – entre o prédio principal de Delphinium e a Biblioteca;

Dessa maneira, a proposta da nova biblioteca facilita a visão, a compreensão e a orientação geral em relação ao conjunto, tanto para quem se aproxima pela rua como e, principalmente, para quem utiliza o conjunto na medida em que a distribuição e os fluxos são evidentes e claros. A parte alta reproduz e esclarece a progressão da topografia no caminho de Odengatan até o alto da colina. A fachada semitransparente literalmente reflete a colina e evoca a paisagem.

A abordagem do projeto também estabelece relações mais diretas com o prédio de Asplund sem imitá-lo. A materialidade visual do projeto tem um relacionamento claro com a gramática de Asplund em termos das formas geométricas simples, claras e na utilização de detalhes figurativos. A circunferência combinada com

o quadrado no edifício do Asplund é citada na forma da rotunda-jardim e no corpo do edifício principal com subtrações em forma de arco, assim como o mesmo cuidado com referências lúdicas à forma.

Através de sua localização ao longo da Odengatan, a proposta utiliza a parte menos valiosa da encosta íngreme do morro. A parte superior do edifício, no entanto, foi colocada fora do limite da área da competição. O júri avaliou isso como significativo para a proporção do edifício e o acerto formal que se acomoda ao perfil do morro. O fato de que a parte alta do grande volume coincide com o topo do morro mostrou-se importante para a conexão com o Observatório.

Delphinium responde bem à visão de uma biblioteca luminosa, aberta e comunicativa. O projeto tem potencial para adequar a biblioteca à visão formulada no programa. O grande hall, no nível da rua, distribui o público tanto para os setores temáticos na parte alta como no edifício da Asplund. A biblioteca se oferece para o transeunte com a entrada principal ao longo da via Odengatan e oferece um momento para ler o jornal do dia, um copo de café, um atalho da biblioteca para Sveavägen ou um passeio até o Observatório.

A fachada do edifício principal proposto é um aspecto singular da solução do projeto. Nas apresentações, dá a impressão de um edifício branco, sólido, mas, na realidade, é um edifício de vidro modelado semitransparente que permite ver o que ocorre em seu interior, em todos os momentos do dia. A fachada tem distintas opacidades, permitindo diferentes maneiras de revelar seu interior o que corresponde aos grafismos da planta com o nome da proposta. Quando a escuridão se estabelece sobre a Vasastan, o prédio se acenderá e convidará para a conversa ou apenas para um momento de introspecção pessoal. Especialmente interessante é a ideia das mudanças na aparência da fachada durante o dia e durante o longo período de escuridão do inverno. Do mesmo modo, existe a possibilidade de que a fachada envidraçada fique mais aberta ou fechada dependendo das necessidades. No processo contínuo e na vida contínua do prédio, a fachada pode ser alterada e adaptada. A integração do padrão decorativo é especialmente importante para o desenvolvimento do projeto. Delphinium é uma proposta muito simples, que exigiu um estudo mais detalhado para que suas qualidades emergissem.

Em resumo, a solução global de Delphinium implica em novas qualidades a serem adicionadas que, até certo ponto, podem equilibrar a perda histórico-cultural resultante do desaparecimento dos três prédios anexos. O contexto obteria um novo prédio público funcional; o lado norte da colina seria enfatizado e o edifício da Asplund ganharia um novo e digno contexto (Figs. 3.2.35 a 3.2.38).



3.2.35 _ Biblioteca, prédio-base e prédio principal de Delphinium;



3.2.36 _ Imagem a partir da laje da base entre a Biblioteca de Asplund e o prédio novo verticalizado;

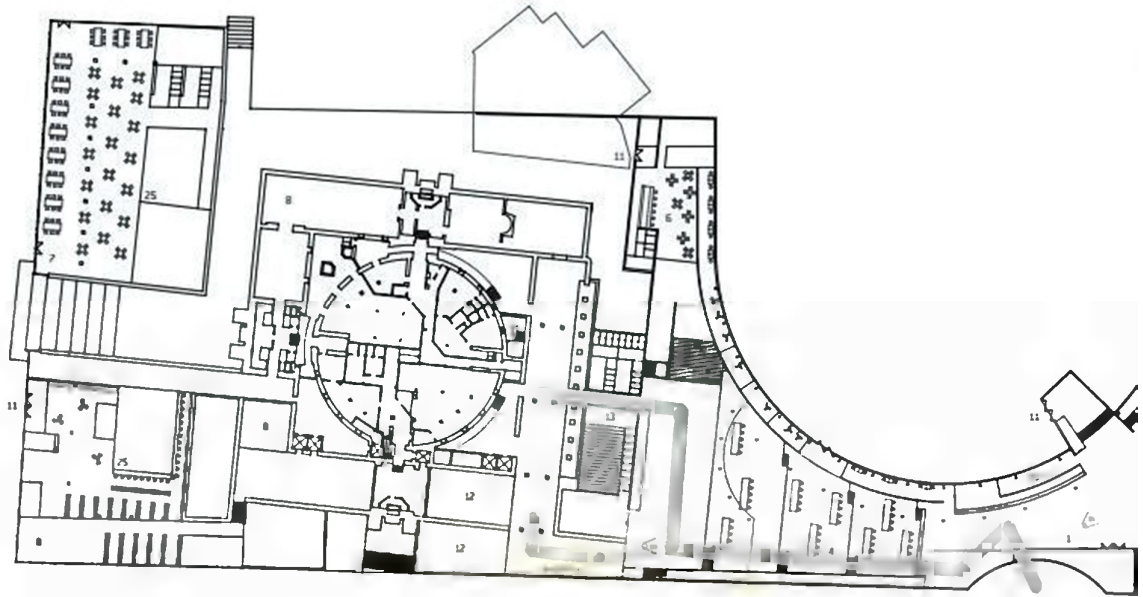


3.2.37 _ Presença impactante na paisagem a partir da praça triangular Odenplan;



3.2.38 _ A luminosidade gerada pelos vidros serigrafados varia: "uma aparência diferenciada e flutuante";

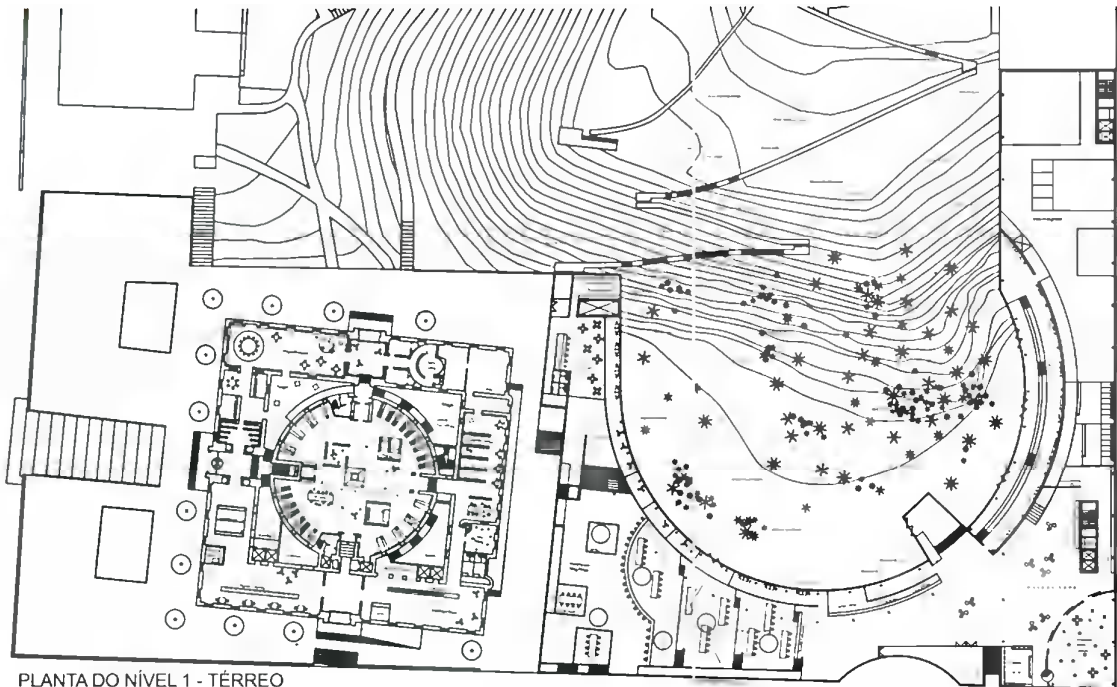
A seguir, os desenhos do projeto permitem a compreensão de como foi organizada a articulação com a biblioteca de Asplund, bem como com os outros elementos do conjunto do parque (Figs. 3.2.39 a 3.2.48).



PLANTA DO NÍVEL -1

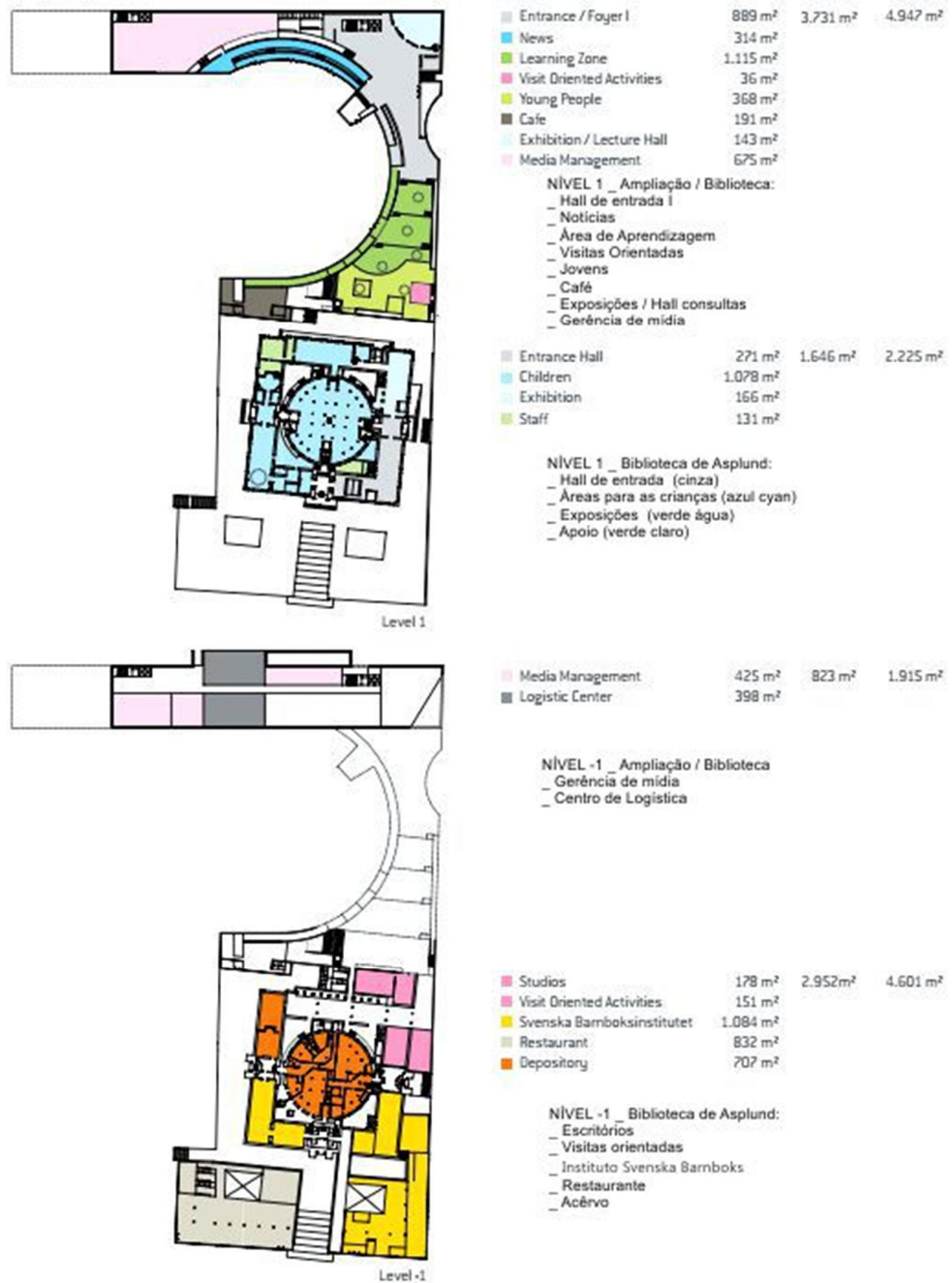
Connection between Asplund Library and new City Library

3.2.39 _ Nível de acesso à Biblioteca de Asplund a partir do hall de entrada pelo prédio-base (trajeto em cinza claro);

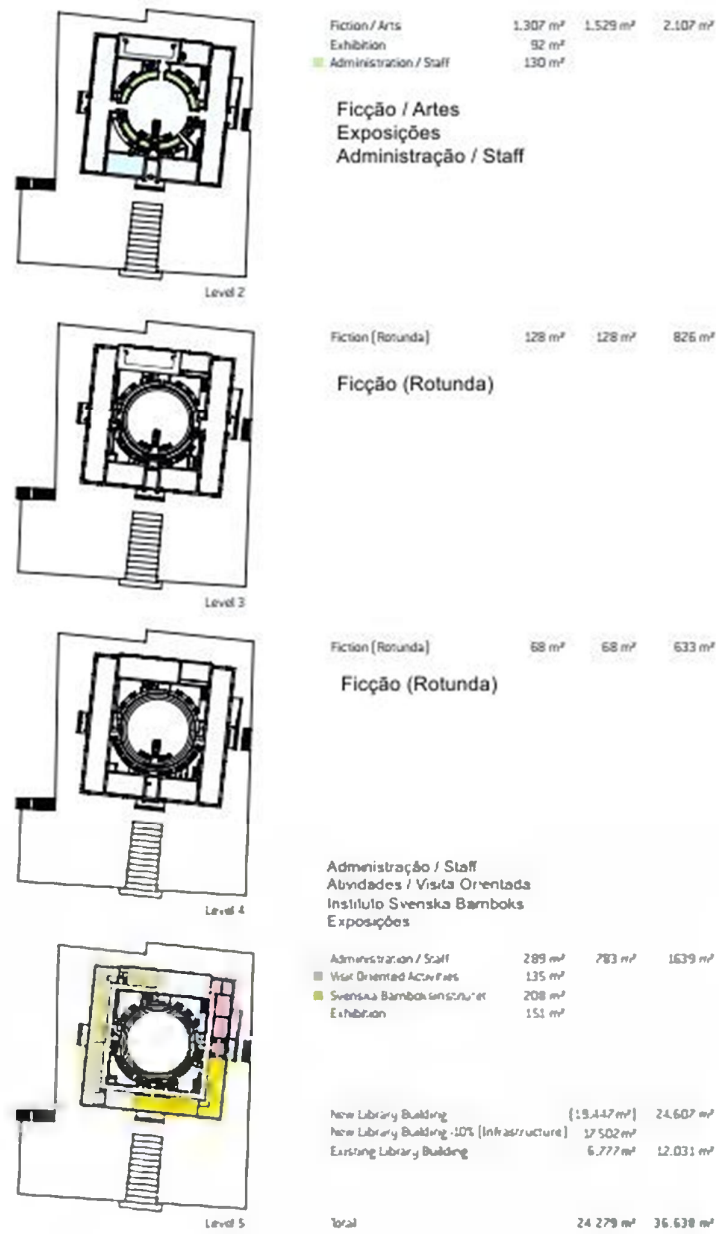


PLANTA DO NÍVEL 1 - TÉRREO

3.2.40 _Planta do nível do hall da Biblioteca de Asplund e do hall de acesso do edifício-base: formas se repetem – nítida concordância geométrica do novo com o existente;

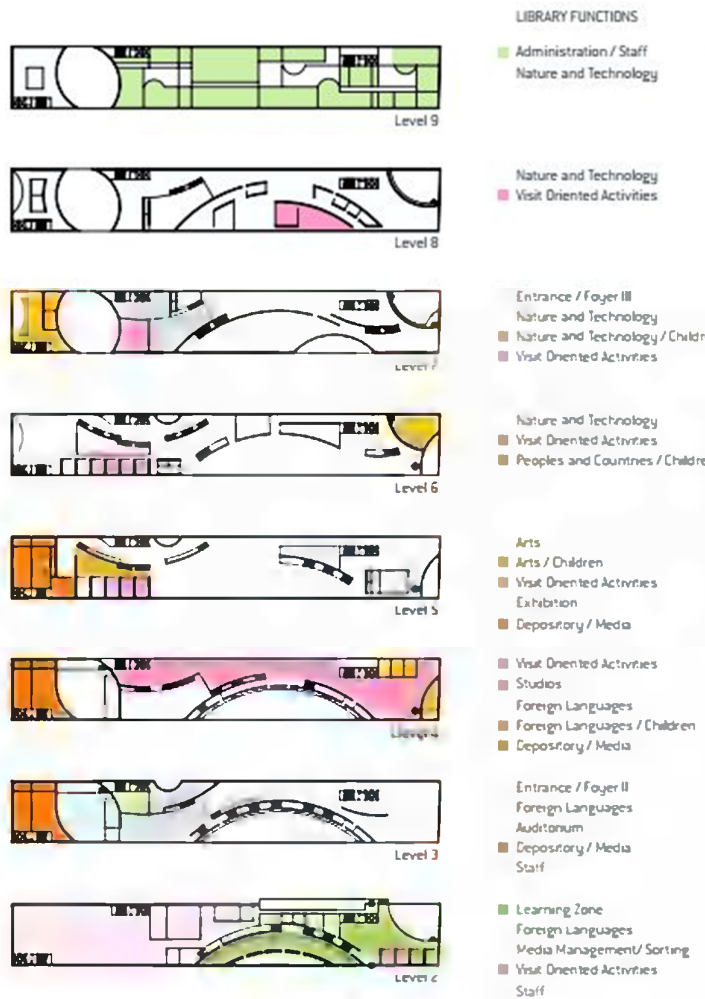


3.2.41 _ Plantas do Nível 1 e -1 da integração entra a Biblioteca existente e a proposta;



3.2.42 _ Plantas dos níveis 2 ao 5 da Biblioteca de Asplund;

Area Specifications



3.2.43 _ Plantas dos níveis 2 ao 9 da ampliação da biblioteca;

SETORES DA BIBLIOTECA (tradução nossa conforme sequência)

- Nível 9**
 - (verde) Administração / Apoio
 - (cinza claro) Natureza e tecnologia
- Nível 8**
 - (cinza claro) Natureza e tecnologia
 - (rosa) Atividades visita orientada
- Nível 7**
 - (cinza) Entrada / Foyer III
 - (cinza claro) Natureza e tecnologia
 - (amarelo) Natureza e tecnologia / Infantil
 - (rosa) Atividades visita orientada
- Nível 6**
 - (cinza claro) Natureza e tecnologia
 - (rosa) Atividades visita orientada
 - (amarelo) Povos e Países / Infantil
- Nível 5**
 - (cinza claro) Artes / Infantil
 - (amarelo) Artes / Infantil
 - (rosa) Atividades visita orientada
 - (azul claro) Exposições
 - (abóbora) Acervo / mídia
- Nível 4**
 - (magenta) Atividades visita orientada
 - (rosa) Estudos
 - (cinza claro) Línguas Estrangeiras
 - (amarelo) Línguas Estrangeiras / Infantil
 - (abóbora) Acervo / mídia
- Nível 3**
 - (cinza) Entrada / Foyer II
 - (cinza claro) Línguas Estrangeiras
 - (cinza claro) Auditório
 - (abóbora) Acervo / mídia
 - (verde claro) Apoio
- Nível 2**
 - (verde) Zona de Aprendizagem
 - (cinza claro) Línguas Estrangeiras
 - (rosa claro) Gerência de mídia
 - (magenta) Atividades visita orientada



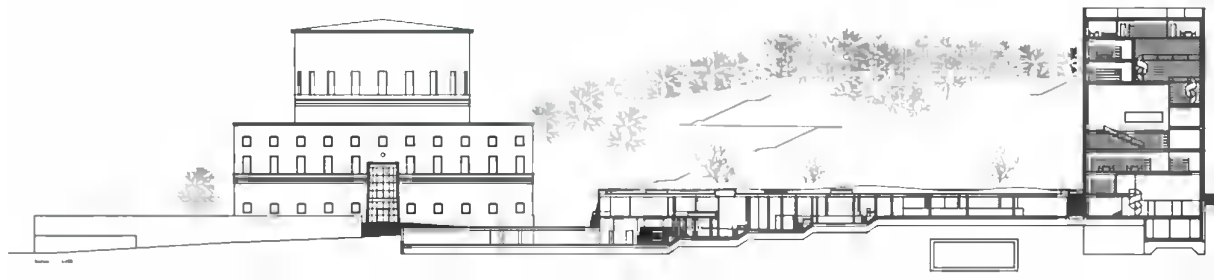
3.2.44 _ A escola e a Biblioteca tendo como fundo a colina e o prédio principal de Delphinium;



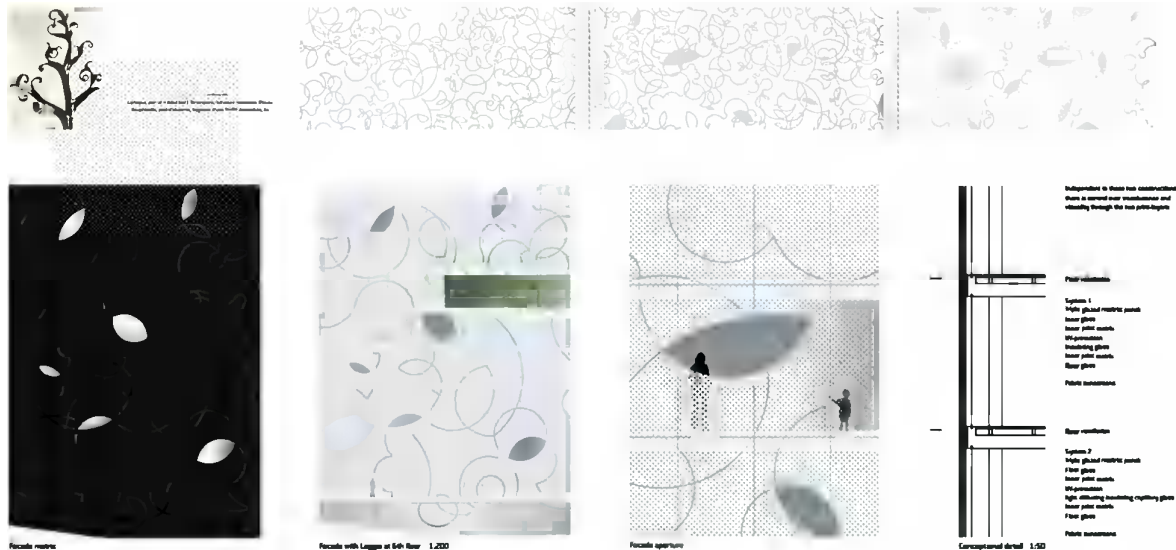
3.2.45 _Intersecção do prisma retangular com a colina;



3.2.46 _Vista a partir da Odengatan, mostra a seqüência dos edifícios principais e o desnível da rua;



3.2.47 _O corte demonstra como ocorre o acesso à Biblioteca de Asplund aproveitando o desnível do terreno; - pela Odengatan o desnível é mais suave;



3.2.48 _Dois tipos de painéis com vidros triplos de vedação, compostos de: 1 - vidro flutuante, matriz de impressão externa, proteção UV e matriz de impressão interna; 2 - Vidro flutuante, protetores solares de tecido sendo um tipo de vidro capilar isolante de difusão da luz, e o outro apenas de vidro isolante. Essa diferença nos vidros ganha faz os grafismos da planta delphinium, entre partes transparentes e partes semitransparentes;

Delphinium demonstrou ter conseguido, ao mesmo tempo, atender à complexidade do programa, à difícil articulação com os elementos do conjunto do parque e, ainda, à desejada relação formal com a biblioteca original.

Na proposta, percebe-se claramente que a definição do projeto surge da interpretação do programa, considerado aqui em sua estrutura essencial, e de sua relação coerente e equilibrada com o contexto. A estrutura formal se caracteriza quase totalmente pelas razões do projeto - quando os aspectos formais podem ser explicados segundo uma lógica e um sentido. De certa maneira, mediante a complexidade das relações envolvidas na resolução, mostrou-se pertinente uma abordagem desse tipo. A solução adota formas genéricas, prototípicas, justamente adequadas como síntese de uma organização clara e coerente com os requisitos e seus conceitos de funcionamento.

Pode-se observar que o resultado pode ser definido como uma síntese formal derivada de um procedimento projetual dialético de modo pertinente, entre os diversos condicionantes deste projeto. Mas especialmente entre a estrutura formal convencional e o contexto. E esta organização, por sua vez, pode ser entendida por meio da dualidade entre aspectos convencionais e contingentes.

Os aspectos circunstanciais foram importantes na solução, mas resolvidos segundo uma interpretação abstrata. A aplicação dessa dualidade aparece em diversas situações deste projeto, mas pode-se ressaltar primeiro e principalmente, a relação criada entre o novo edifício e a biblioteca de Asplund, tanto em termos das circulações como visualmente. A definição da base e do edifício verticalizado se adequou totalmente às pré-existências. Depois, também é articulado o acesso ao topo do morro onde se encontra o observatório, sua visibilidade a partir da via principal, a estação de metrô e o lago, do outro lado do parque e, até mesmo, o desnível da rua principal com a presença do edifício vizinho, alto e prototípico, o metrô e, na outra rua, a praça do parque.

Proposta CUT

Arquiteto Rolandas Palekas - Paleko Arch Studija, Lituânia.

Equipe: Rolandas Palekas, André Baldisiutė, Bartas Puzonas, Alma Palekien, Akvile Brazauskaitė, Monika Zemlic, Gilma Teodora Gylytė, Dzugas Karalius, Lina Suziedelytė

Referências

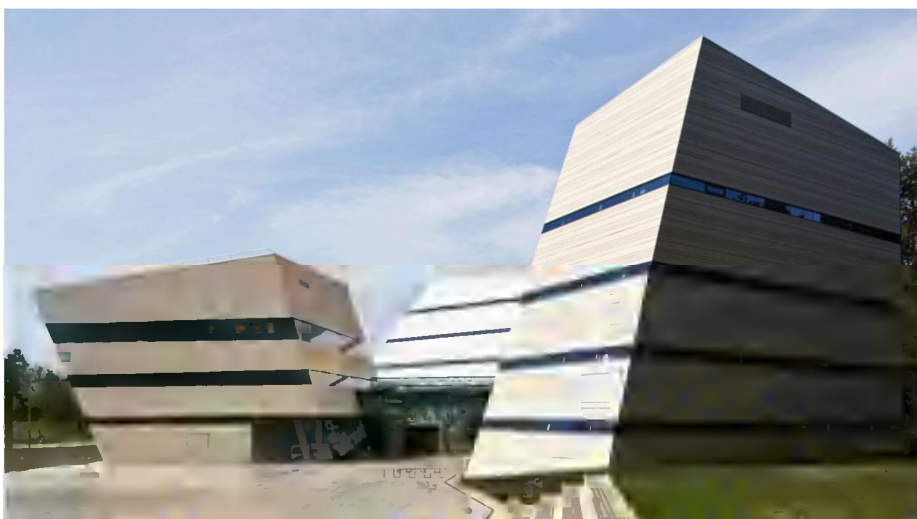
A produção do escritório liderado por Rolandas Palekas apresenta algumas obras e premiações significativas que atestam a boa recepção de suas obras no meio profissional assim como no acadêmico.

Alguns dos projetos mais importantes do escritório Paleko: - projeto "Cut" para a Ampliação da Biblioteca Pública de Estocolmo; - Centro de entretenimento e lazer "Forum Palace" (2003, com o arquiteto G. Čaikauskas); - Edifício de escritórios "Victoria" (2004); - Pavilhão de exposições "Litexpo" (2006); VU MKIC (2004); - Complexo de estúdio de televisão LNK em Šeškinė (2004). Prêmios: 2017 - Prêmio Mies van der Rohe; 2017 - AIT competition "Best in Interior and Architecture 2016". Quarto residencial "Rasų namai". 2º lugar; 2016 - Bairro residencial "Rasų namai"; Prêmio do Ministério do Meio Ambiente da Lituânia para realizações criativas no campo da arquitetura e do desenvolvimento urbano; 2016 - "Olhe para si mesmo 2015-2016" bloco de apartamentos Basanavičiaus g, Vilnius; 2015 - R. Palekas - Lithuanian Prêmio Nacional;

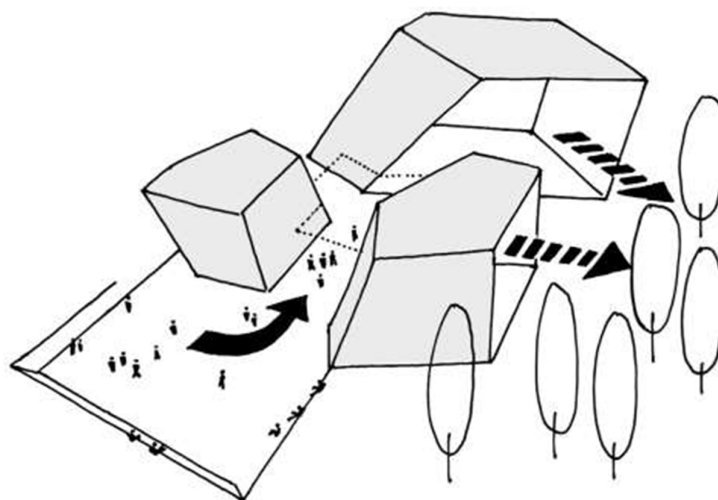
Algumas características da abordagem conceitual do escritório Paleko puderam ser identificadas, assim como algumas influências sobre seu trabalho. Em manifestações do próprio arquiteto acerca do trabalho do grupo, encontram-se menções a alguns mestres da arquitetura e suas ideias. É o caso quando, em entrevista, Palekas menciona Louis Kahn e sua ideia de "incomensurabilidade" – algo que, segundo ele, se refere à passagem entre o tangível e o intangível, à esfera das coisas não mensuráveis, subjetivas e humanas, que indica uma identificação com o singular e o específico do contexto.

Referencia-se na ideia de forma de Louis Kahn atribuindo-lhe, no entanto, um valor subjetivo e metafórico, uma "imagem poética", como no exemplo "pedras em primeiro plano" para a concepção do Centro de Comunicação e Informação da Ciência da

Universidade de Vilnius (Figs. 3.2.49 e 3.2.50). A ideia, para Kahn, é o próprio sentido de forma – aquilo que direciona, organiza e catalisa uma estrutura arquitetônica a partir dos elementos constituintes, condicionantes, sejam abstratos ou materiais, evocando soluções históricas.



3.2.49 _ Biblioteca da Universidade de Vilniui. Lituânia, 2012. Vilnius university library – Stúdio Paleko arquitetura;



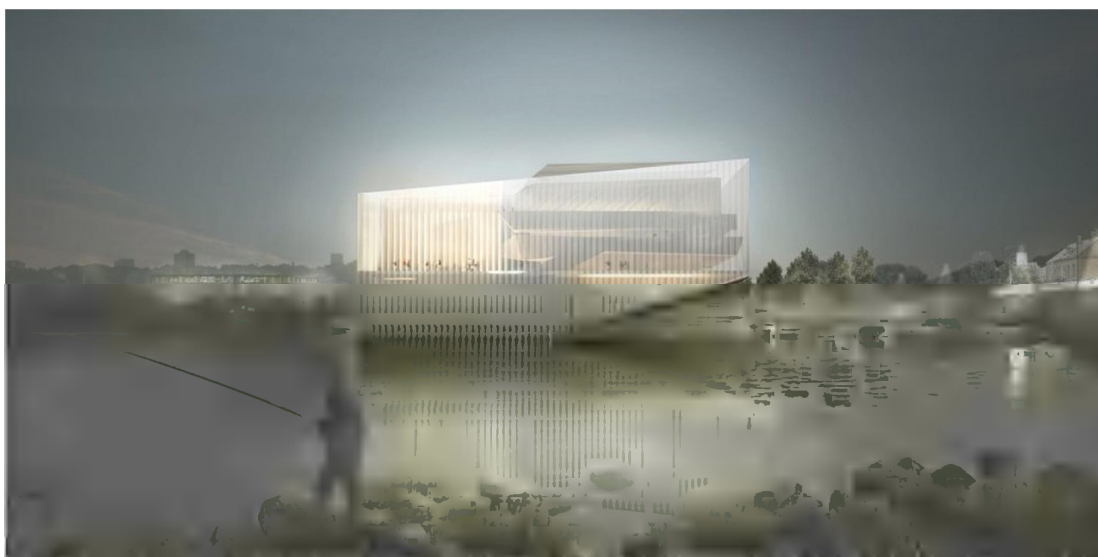
3.2.50 _ Biblioteca da Universidade de Vilniui. Lituânia, 2012. Esquema explicativo;

Em algumas obras do escritório (Figs. 3.2.51 e 3.2.54), nota-se uma abordagem que prioriza o especial, o diferencial, mas também se percebe a preocupação em equilibrar esse aspecto ligado ao contingente com aspectos abstratos convencionais ligados à estrutura

formal. Uma atitude que transparece um pragmatismo atento aos condicionantes e à cultura arquitetônica em sentido amplo, mas com ênfase na definição de estruturas formais especiais. Atitude que encontra diversos exemplos como na obra de Peter Zumthor: "Todo prédio é construído para um uso específico, num local específico e numa sociedade específica. Esse é o ponto de partida para a construção de meus prédios".



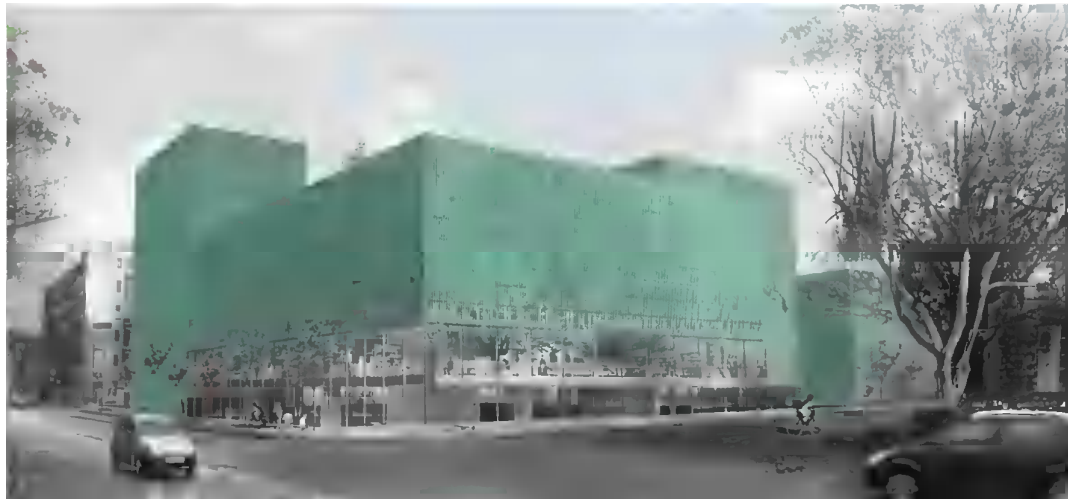
3.2.51 _ Centro de Concertos Kauno MK Ciurlionis. Lituânia. Contraste, papel na paisagem, construção visual do lugar;



3.2.52 _ Centro de Concertos Kauno MK Ciurlionis. Lituânia.



3.2.53 _ Biblioteca Lubiana, Slovênia, 2012. Contraste e relações dialéticas entre abstração e contingência;



3.2.54 _ Biblioteca Lubiana, Slovênia, 2012.

Proposta CUT

“Objetivamos criar um espaço, não um edifício. As qualidades arquitetônicas e conceituais foram criadas através de um espaço único de entrada da nova biblioteca. O prédio de Asplund é colocado em um novo contexto de modo a fortalecer seu caráter monumental. A biblioteca se comunica como lugar aberto⁸⁰”.

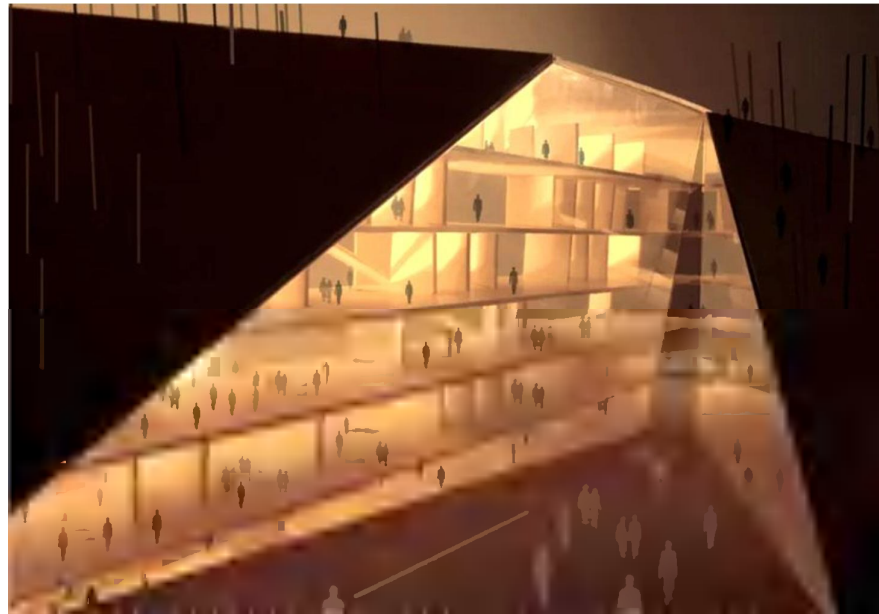
A ideia básica de CUT foi “embutir” a biblioteca na colina e deixar uma subtração em formato de um corte, parecido com uma fatia de bolo, ocupando uma grande parte do volume do morro, assim como simulando este. A inclinação dessa encosta construída intersecciona parcialmente os três anexos. O foco foi construir um espaço de maneira que o edifício de Asplund fosse preservado no novo contexto, de maneira a fortalecer seu caráter monumental. Apesar da ideia de “esconder” o edifício, ainda assim o “corte”, por sua proporção em relação à biblioteca e à sua dimensão na encosta construída, torna-se bastante visível. Segundo a defesa dos arquitetos, o objetivo principal foi criar o espaço, e não o edifício, restringindo as qualidades arquitetônicas e conceituais ao espaço de entrada exclusivo da nova biblioteca (Figs. 3.2.55 e 3.2.56).

Literalmente e fisicamente, o quadrado Spelbomskan, espaço entre a biblioteca de Asplund e o primeiro anexo, é mantido e recebe nova imagem e função. Os anexos são preservados e recebem novas funções. As superfícies do triângulo de CUT recebem uma textura e tratamento de pequena escala com plataformas e mobiliário urbano, criando-se um espaço multifuncional para passar ou permanecer no qual os degraus da rampa e escada que conduzem à entrada principal da nova biblioteca formam um lugar de encontro.

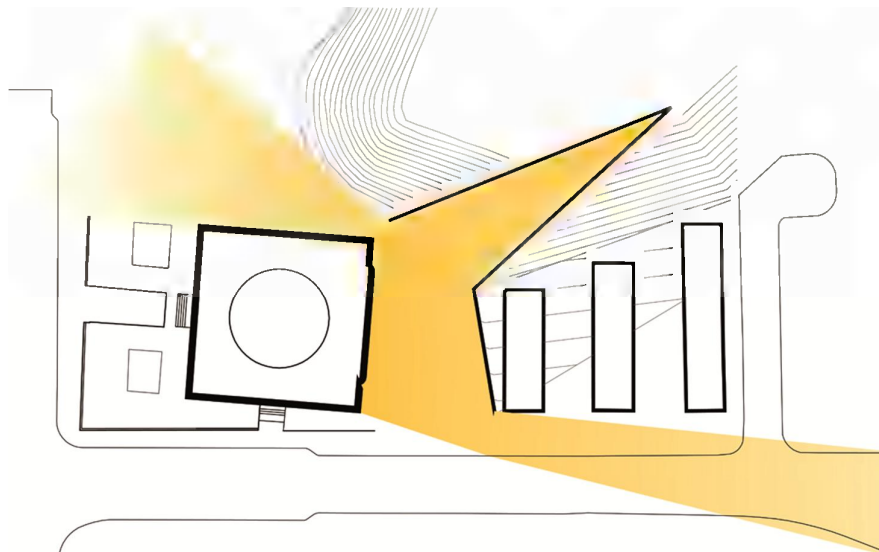
Assim, a nova entrada da biblioteca pública envolve uma longa caminhada que se inicia avançando pela pequena esplanada existente, a praça Spelbomskans. Essa experiência de entrada traz associações sutis e semânticas com a entrada na rotunda da biblioteca de Asplund na via Sveavagen. A interação entre o edifício de Asplund, a praça, a entrada de CUT e a ligação com a via Odengatan, oferece uma transição entre o existente e o novo

⁸⁰ Site do Estúdio Paleko Arquitetos. Disponível em: <http://palekas.lt/en/projects/public/cut/> - acesso em: 18/03/2018.

recuperando tal espaço, no momento, sem maiores potenciais de uso como espaço público para a cidade.



3.2.55 _ CUT como corte ou fenda na encosta, formando a entrada principal;



3.2.56 _ Esquema mostrando a ocupação do corte na encosta;

Conforme considerações do júri⁸¹, o corte na encosta se mostrou um conceito muito forte que reforça o efeito da colina, pois aumenta a percepção de toda a sua altura. O projeto se baseou em uma ideia simples fundamental (Fig. 3.2.57), mas ao mesmo tempo, contendo uma grande complexidade. Embora, basicamente, todos os edifícios do conjunto tenham sido mantidos, o edifício de Asplund foi colocado em um novo contexto e fortalecido seu caráter monumental. Uma série de espaços exteriores variados foram criados os quais se reforçam tanto em qualidade como em personalidade. Ainda assim, o projeto consegue algum destaque contrastando discretamente com o edifício de Asplund por meio do “corte” que revela uma facha luminosa, basicamente painéis monumentais de cristal.

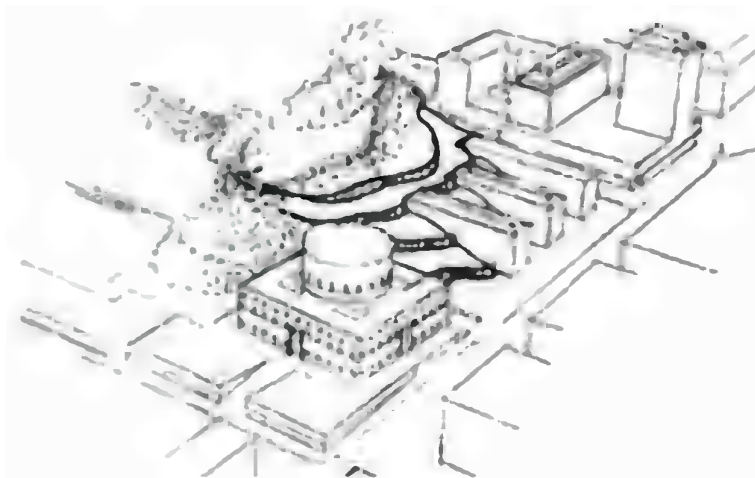
Ainda segundo o júri, ao concentrar as funções da biblioteca na parte interna da topografia do morro, os arquitetos resolveram as longas distâncias entre as várias partes do projeto. Entretanto, para manter essa concentração de área, também fizeram com que parte das instalações públicas da biblioteca ficasse no subsolo o que envolveu certa perda de qualidade espacial. Também a conexão com a Biblioteca de Asplund foi resolvida pelo subsolo chegando a um dos espaços triangulares residuais, resultante da combinação da planta quadrada com a planta circular, sendo o desnível resolvido com escadas rolantes.

O mérito conceitual da proposta foi, ao mesmo tempo, sua principal falha funcional. O ponto de entrada embutido no morro ficou acoplado ao grande plano da biblioteca subterrânea e interligado através de uma série de planos sequenciados. No entanto, a divisão em níveis fez com que o uso de algumas áreas funcionais separadas se tornasse de difícil acesso por rampas, o que complicou tanto a visão geral como a orientação, o que foi considerado um problema grave pelo júri.

Os anexos foram interseccionados pelo plano inclinado de CUT dando a impressão de que a “massa de terra” foi empurrada para frente em direção a Odengatan. A ideia de paisagem verde não foi considerada convincente, já que se trata de estrutura de cobertura abrangente com longos *slots* de luz.

⁸¹ Organização e divulgação - Associação dos Arquitetos da Suécia. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 19/03/2018.

No que diz respeito às funções da biblioteca, estas foram consideradas de difícil visão geral e se considerou que houve dificuldade em encontrar soluções simples e lógicas para a logística do edifício.

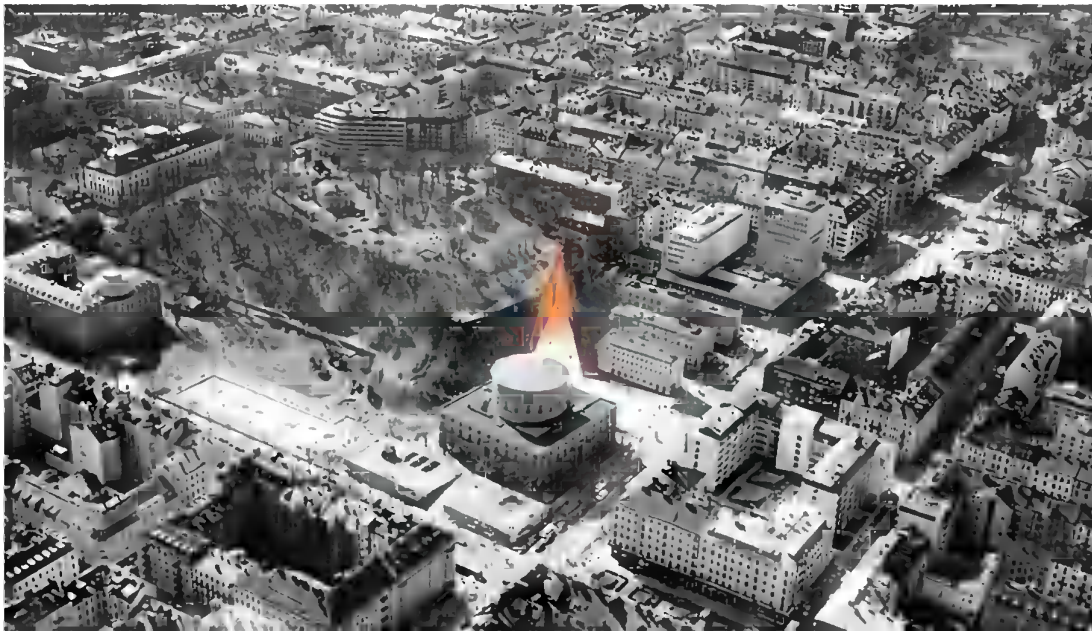


3.2.57 _ Esquema de implantação identificado na primeira etapa do concurso – e utilizado em CUT - “Paisagem entre os anexos”;

A proposta de CUT representa uma maneira quase caricatural da ideia de estabelecer neutralidade para que o monumento arquitetônico fosse evidenciado e valorizado. Literalmente, a proposta se apropriou da encosta esvaziando-a para ocupá-la com a ampliação da biblioteca, mas mimetizando o formato da encosta como forma de simular sua existência e assim manter a paisagem quase intacta. A não ser por dois aspectos: a criação de uma fenda monumental em formato de fatia e o avanço do volume da encosta interseccionando os anexos (Figs. 3.2.58 e 3.2.60).



3.2.58 _ Imagem aérea de CUT – ideia de “esconder” a ampliação da biblioteca simulando o próprio morro;



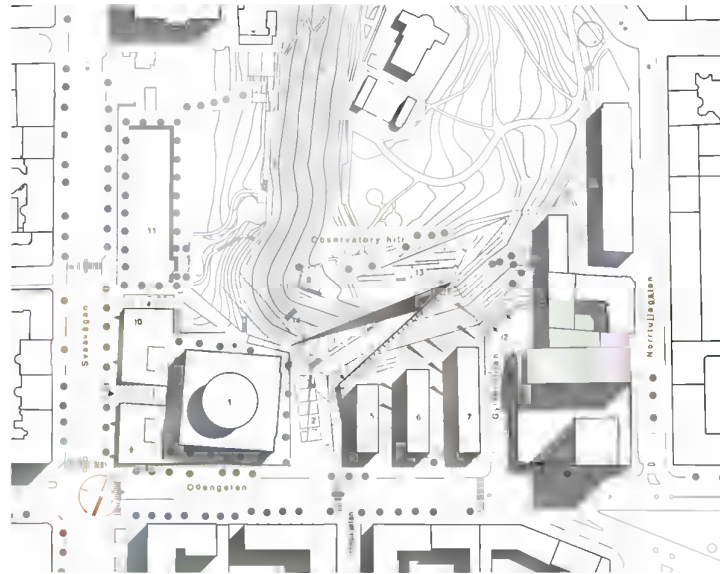
3.2.59 _ Imagem aérea de CUT – Esplanada de entrada e, em seguida, o corte ou fenda. Visão da “fenda”;



3.2.60 _ Pequena esplanada e a entrada de CUT;

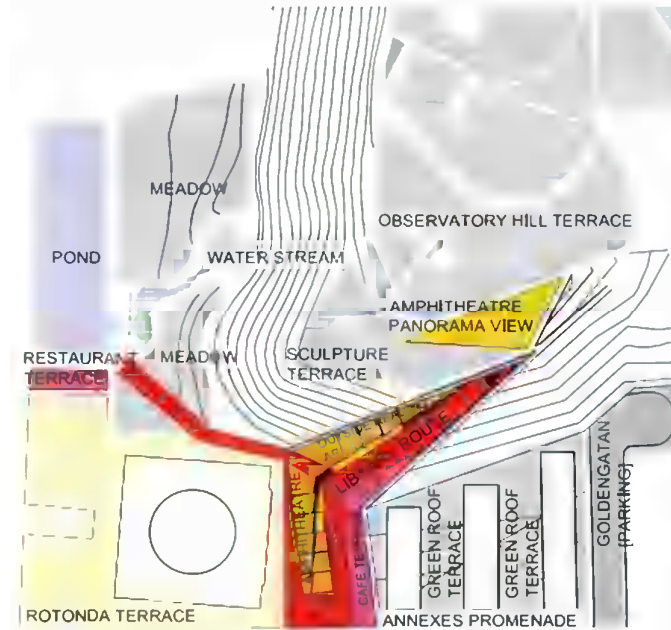
Assim, CUT é o resultado de uma estruturação formal que responde às circunstâncias colocadas pela história, pelo programa, pelo lugar, pelas condições efetivas dadas. Não se encontra a priorização de uma determinada aparência, na realidade, CUT é resultante de uma solução do problema aliado à representação mínima de seus elementos e dotá-los de uma plasticidade visual coerente com o todo.

Os arquitetos elaboraram uma interpretação controversa do programa e de como aplicá-lo às condições do contexto, mas pertinente pelo ponto de vista da interferência no edifício icônico de Asplund, que os levaram a uma proposta de estrutura formal inusitada, mas lógica (Figs. 3.2.61 a 3.2.64).



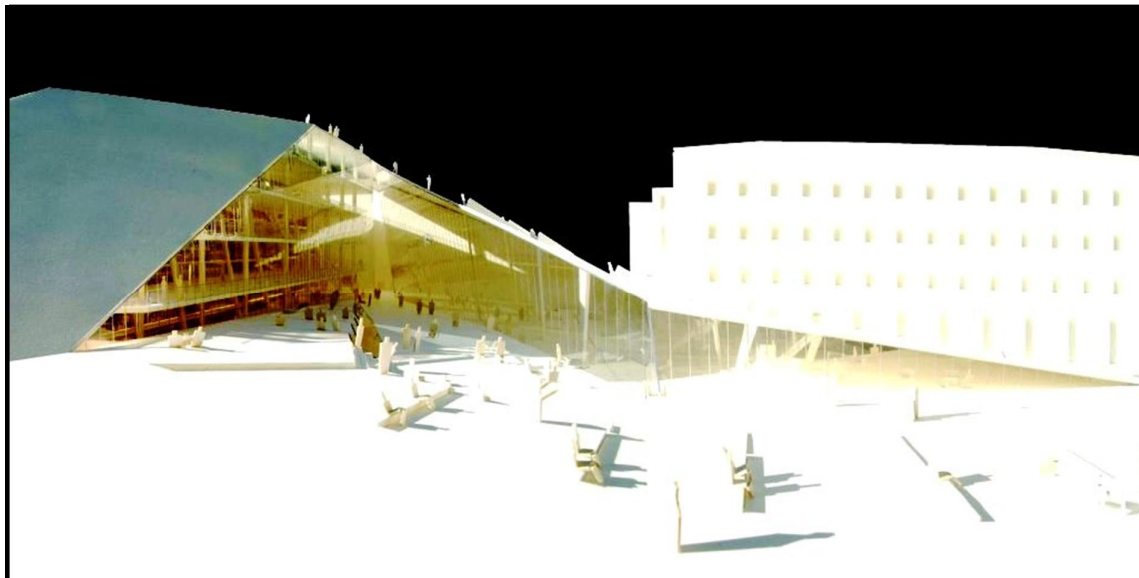
3.2.61 _ Implantação de CUT – uma das poucas propostas a manter os três anexos, embora interseccionados pelo plano inclinado da laje de cobertura;

PUBLIC SPACES AND LANDSCAPE

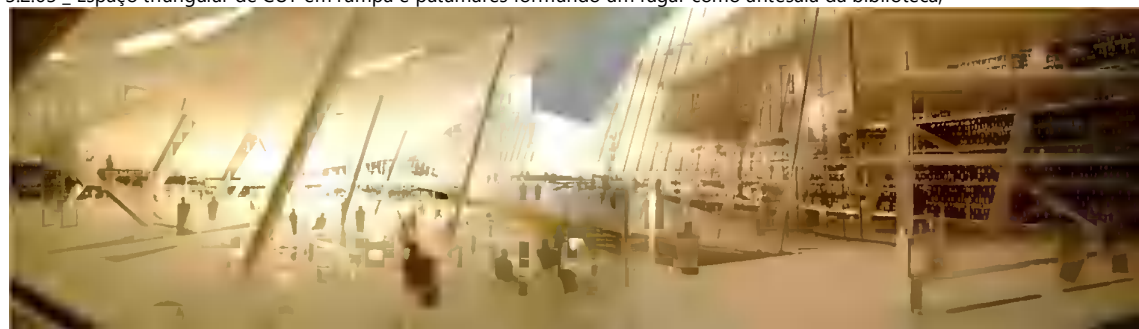


3.2.62 _ Esquema dos espaços públicos no conjunto que inclui a colina com o Observatório;

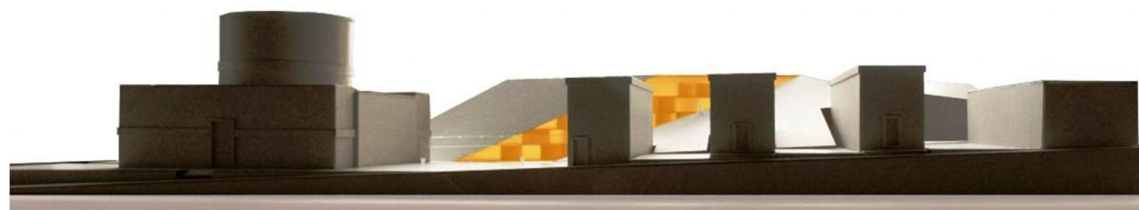
- 1 ST
- 2 SF
- 3 NE
- 4 MA
- 5 CA
- 6 SV
- 7 AD
- 8 SC
- 9 BC
- 10 RE
- 11 LI
- 12 LO
- 13 AM
- 14 EN
- 15 DF



3.2.63 _ Espaço triangular de CUT em rampa e patamares formando um lugar como antesala da biblioteca;

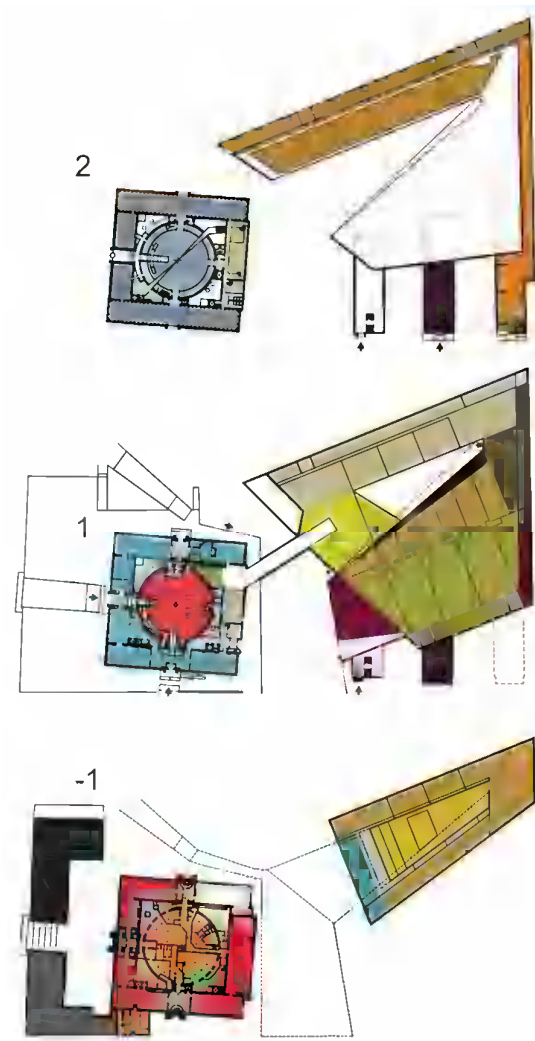
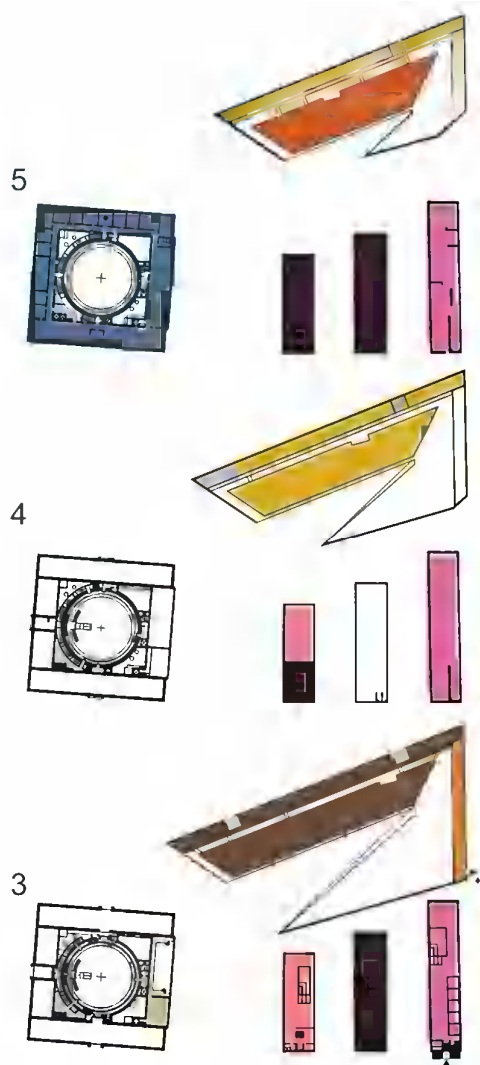


3.2.64 _ Vista a partir do espaço interno em direção ao "corte" e seu espaço de entrada – a Biblioteca de Asplund ao fundo;

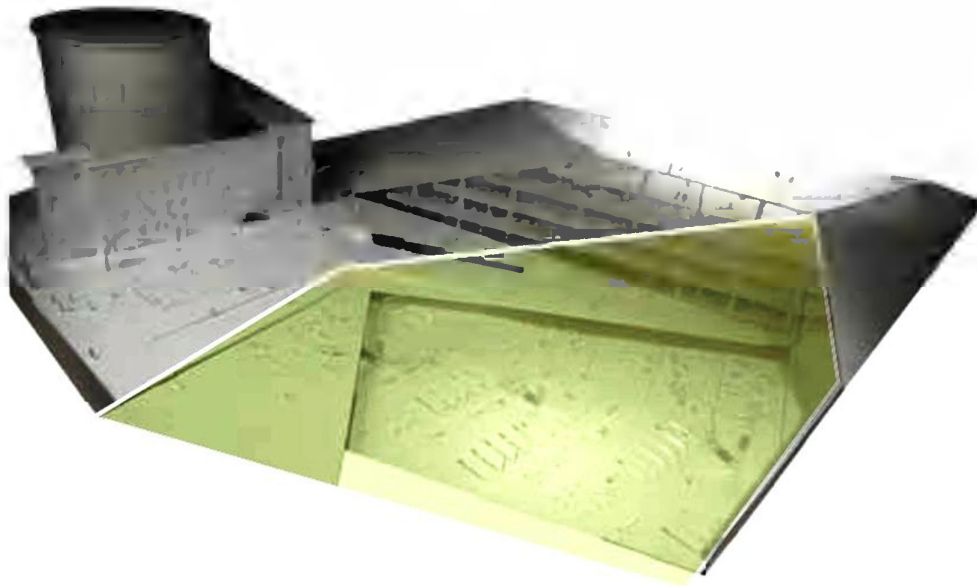


3.2.65 _ Vista da maquete a partir da Odengatan evidenciando CUT ao fundo e sua intersecção com os anexos;

Em seguida, os desenhos do projeto (Figs. 3.2.65 a 3.2.80).



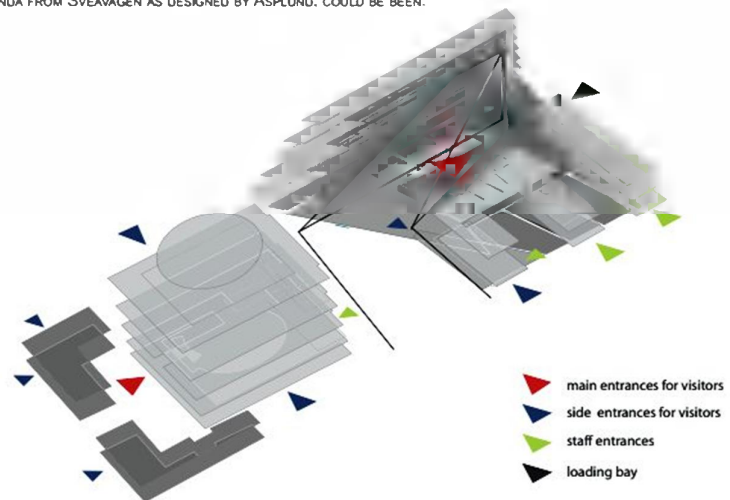
3.2.66 _ Plantas esquemáticas dos níveis 5, 4 e 3 de CUT;
3.2.67 _ Plantas esquemáticas dos níveis 2, 1 e -1 de CUT;



3.2.68 _ Grande espaço integrado interno da biblioteca CUT;

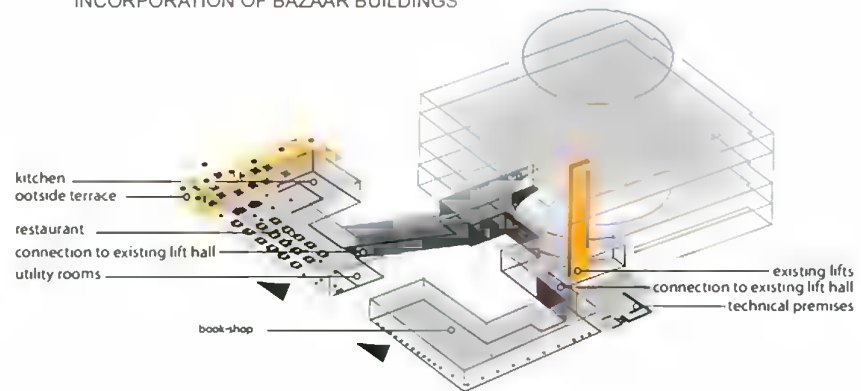
ENTRANCES

NEW ENTRANCE OF PUBLIC LIBRARY INVOLVES A LONG WALK THROUGH THE CUT WITH A DEEP INDENT FROM SPELBOMSKANS TORG. RICH IN EXPERIENCE LITERAL AND BEAMANTICAL ASSOCIATIONS TO THE WALK INTO ROTONDA FROM SVEAVAGEN AS DESIGNED BY ÅSPLUND. COULD BE BEEN.

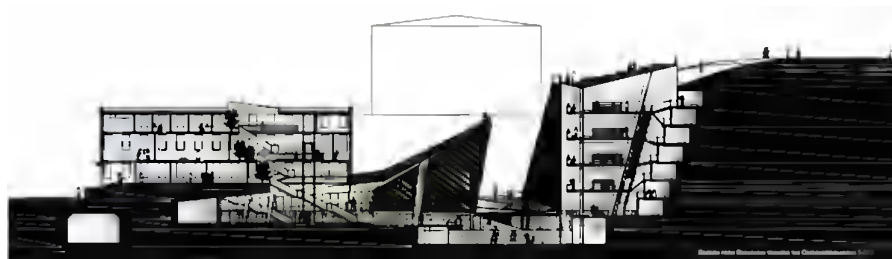


3.2.69 _ Esquema mostrando as entradas do complexo de bibliotecas – em vermelho, as entradas principais para os visitantes;

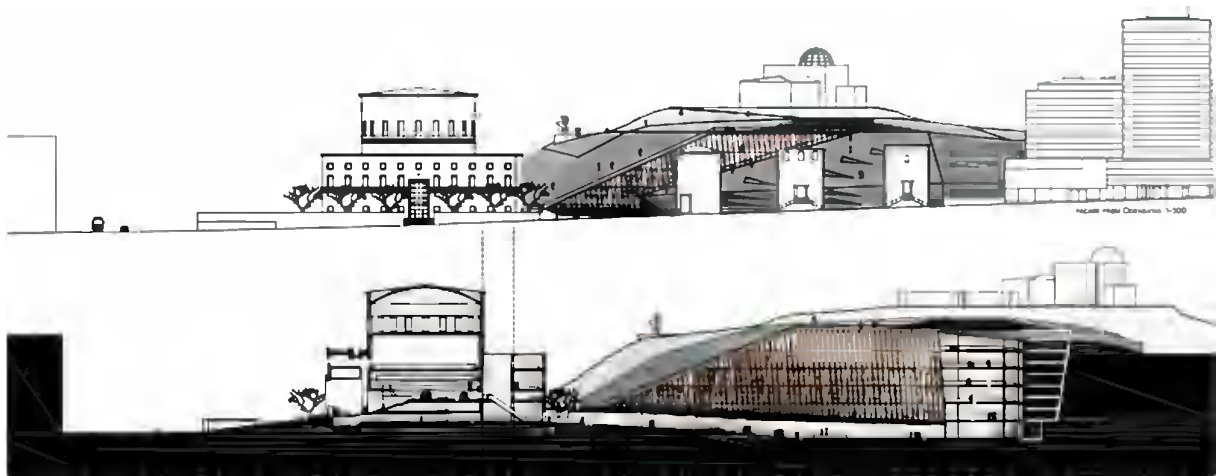
INCORPORATION OF BAZAAR BUILDINGS



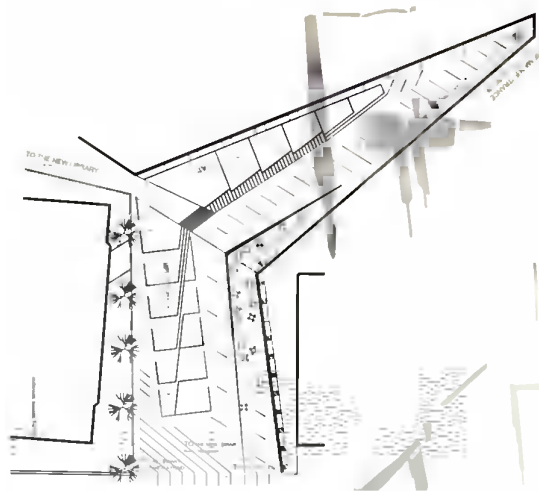
3.2.70 _ Integração com a área do bazar voltado para a Sveavagen;



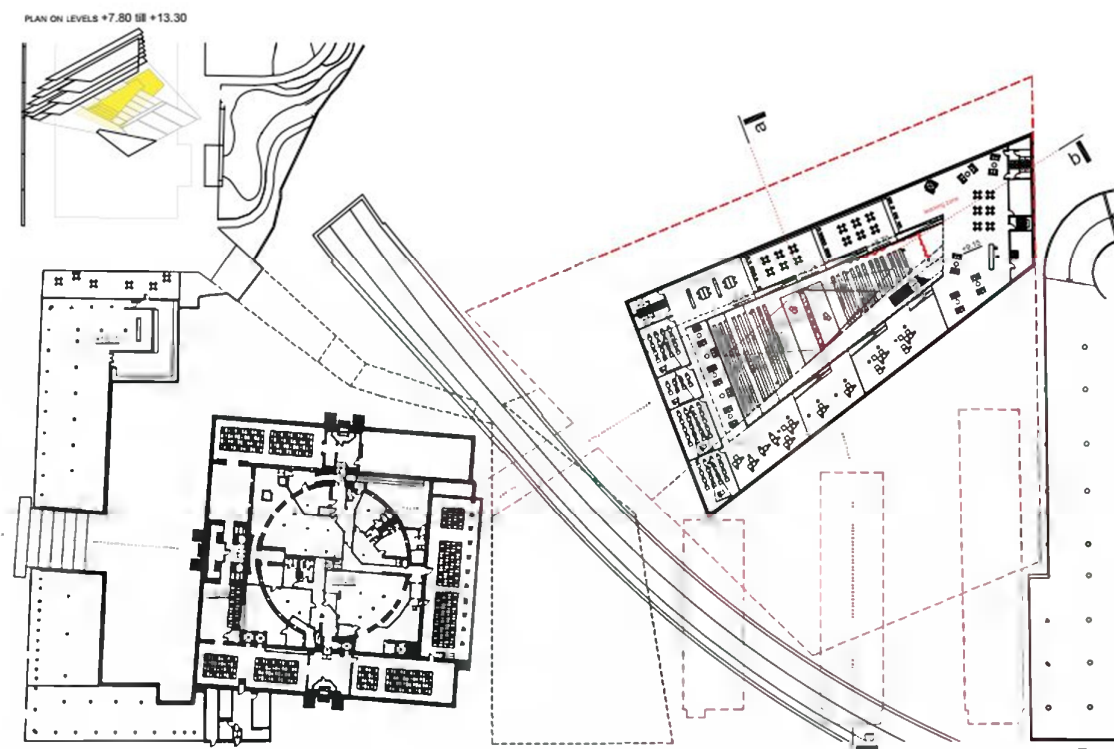
3.2.71 _ Corte mostra o acesso por escada rolante entre CUT e a biblioteca de Asplund, os diversos níveis, o encaixe na colina e o topo como mirante;



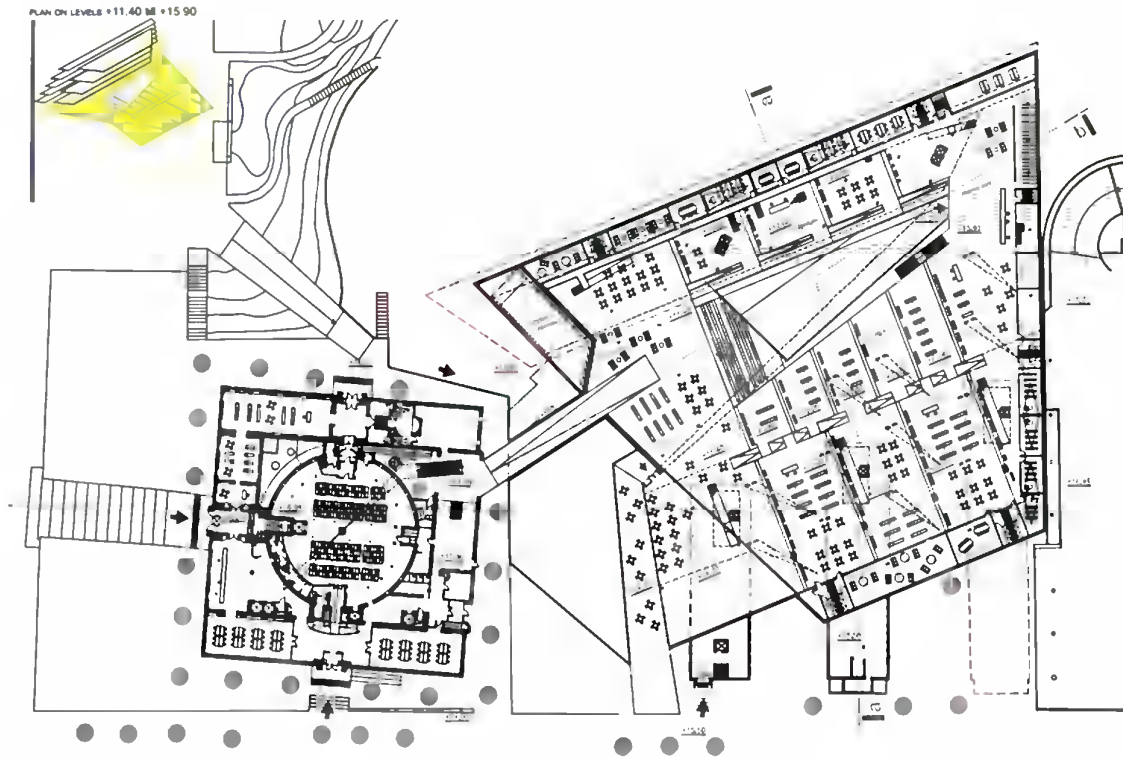
3.2.72 _ Elevação a partir da Odengatan mostrando CUT ao fundo como integração com a colina; no segundo corte, a parte enterrada de CUT que se comunica com a biblioteca de Asplund;



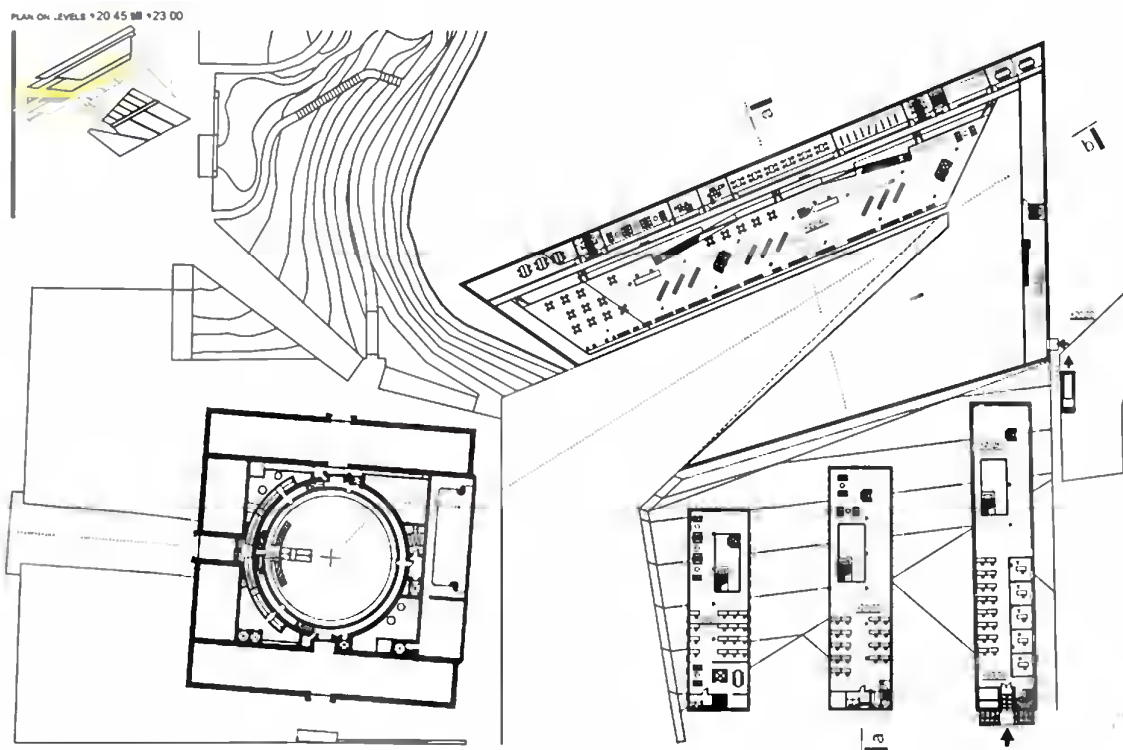
3.2.73_ Planta parcial da entrada principal de CUT;



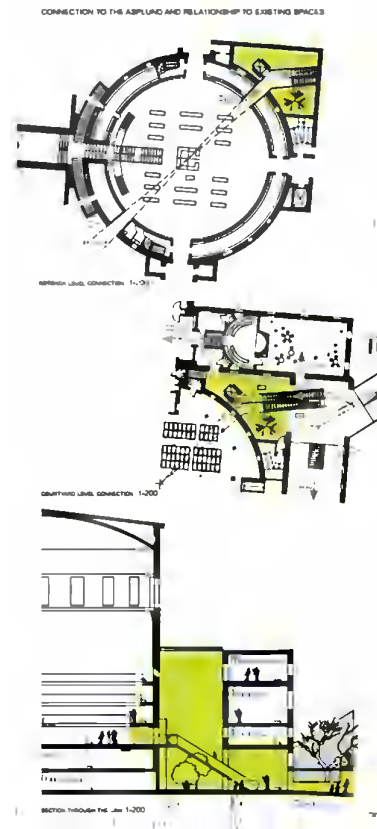
3.2.74 _ Planta entre os níveis 7,80 e 13,30 – ambientes no subsolo e, à direita, estacionamento;



3.2.75 _ Planta entre os níveis 11,40 e 15,90 - aparece o acesso pela “fenda” ou CUT – seu piso em rampa chega em nível mais elevado e volta descendo até o nível em que se comunica com a biblioteca de Asplund, por baixo da entrada principal;



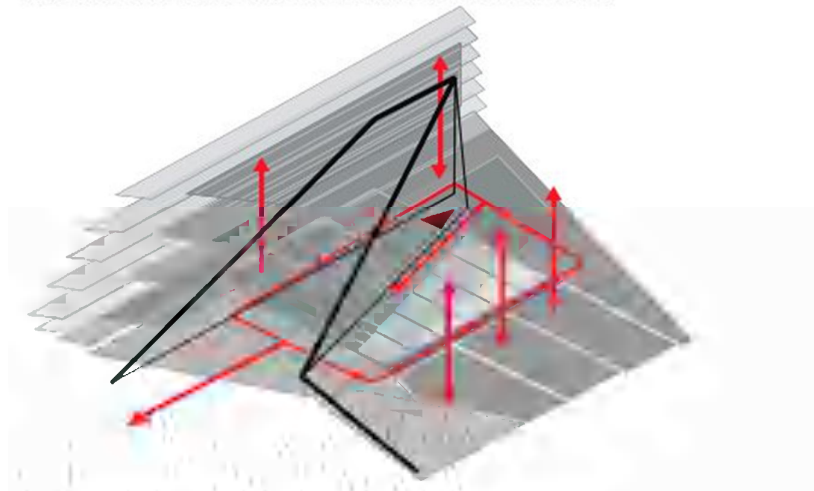
3.2.76 _ Planta entre os níveis 20,45 e 23,00 – aparece a fenda inteira;



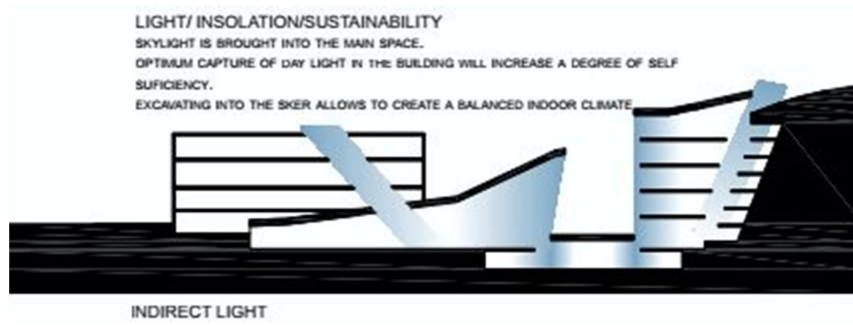
3.2.77 _ Desenhos esquemáticos mostrando a solução do acesso entre CUT e a biblioteca de Asplund;

EFICIENCY OF FLOWS

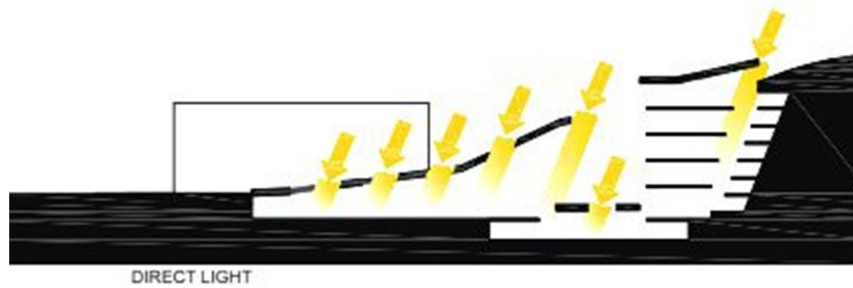
MAIN FLOWS OF VISITORS AND STAFF CREATE A CIRCLE OF MOVEMENT IN THE GROUND FLOOR OF THE LIBRARY. VERTICAL CONNECTIONS JOIN THE CIRCLE IN THE GROUND FLOOR.



3.2.78 _ Esquema das principais circulações dos visitantes e dos funcionários;



3.2.79 _ Esquema explicativo de como a iluminação natural indireta se distribui para toda a biblioteca;



3.2.80 _ Esquema mostra como a luz natural direta penetra nos ambientes;

Projeto Dikthöman

Escritório Korkka & Rantanen, Finlândia

Equipe: Mauri Korkka, Kirsti Rantanen, Hugo Castaneda Chavez (estudante), Luca de Gol (estudante), Markku Pääkkönen (artista)

Referências

Mauri Korkka e Kirsti Rantanen são integrantes da SAFA – Associação Finlandesa de Arquitetos. Dirigem um escritório de arquitetura pequeno, mas que tem conseguido se destacar em concursos de projeto internacionais. Em termos de princípios e valores, representam a tradição moderna, empírica e dinâmica da arquitetura finlandesa.

A pesquisa conseguiu poucas informações sobre a produção de arquitetura do escritório, assim como outras informações sobre suas abordagens projetuais. Inclusive, em relação à proposta apresentada para a biblioteca de Estocolmo, foi considerada pelo júri como pouco detalhada e com área menor que o determinado pelo programa. Ainda assim, a proposta foi valorizada e devidamente apreciada pela qualidade da solução fazendo com que fosse selecionada para menção honrosa.

Foi possível notar, nos poucos exemplares de obras divulgadas pelo escritório, uma abordagem de projeto pragmática focada na interpretação do programa e do contexto. A interpretação de aspectos convencionais ligados ao programa e aos esquemas espaciais, articulados com os circunstâncias do contexto e da construção, estabelecem-se como síntese dessa dualidade nos projetos. A construção, em sua capacidade de definir a aparência, participa de maneira fundamental do âmbito contingente, circunstancial. Abstração e materialidade em articulação para a definição do objeto. De certa maneira, essa abordagem parece estar presente nas obras apresentadas a seguir do escritório Korkka & Rantanen.

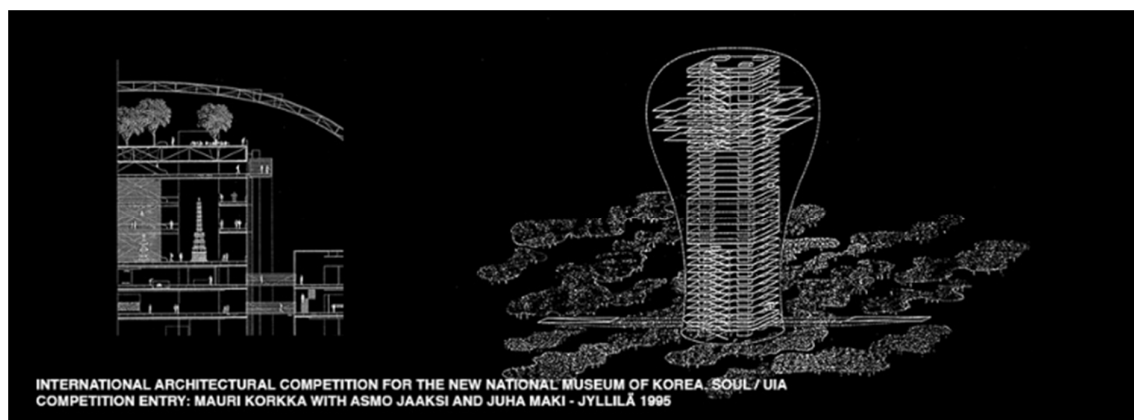
Nas figuras a seguir, três projetos dos anos de 1990, da fase inicial do escritório (Figs. 3.2.117 a 3.2.119).



3.2.117 _ Concurso de projeto para o Terminal Internacional de Yokohama, 1994. Disponível em: <http://www.arkkitehti.net/toppage-01.jpg>



3.2.118 _ Prêmio de primeiro lugar em competição para estudantes, 1990. Disponível em: <http://www.arkkitehti.net/toppage-01.jpg>



3.2.119 _ Concurso de projeto para o Novo Museu Nacional da Coreia, em Seul, organizado pela UIA, 1995. Disponível em: <http://www.arkkitehti.net/toppage-01.jpg>

Os dois exemplares e a proposta Dikhörnan para Estocolmo, são da década de 2000. Possivelmente representam a produção do escritório à época do concurso.

O projeto Vanaja-Kantola, Finlândia, 2006, em uma área de 130 hectares perto do centro de Hämeenlinna, ocupada principalmente por edifícios industriais e armazéns, considerou o caráter das subáreas e como elas se relacionavam entre si. A ideia foi estabelecer novas maneiras de combinar a vida no trabalho e na cidade-jardim, como em uma cidade pequena (Fig. 3.2.120).

As margens permaneceram públicas e os antigos loteamentos integraram parte desse ambiente. Mais perto do centro, nas margens da Baía de Luukkaanlahti, foi prevista uma maior densidade com edifícios de 4 a 6 andares. A intenção foi ter um projeto que se estendesse até 2030, projetada como base para um processo de discussão ao longo do tempo.

Pode-se notar que o projeto parte de referências estruturais existentes, como os acessos e as posições dos elementos existentes, especialmente o centro da cidade. É a partir dessa proximidade que o projeto estabelece a maior densidade a qual se dilui conforme se distancia. O traçado das ruas combina ortogonalidade com diagonais estabelecendo e manifestando a própria ideia de diversidade o que, eventualmente, gera alguma dificuldade de localização. Os principais eixos, no entanto, ajudam na orientação dos habitantes estabelecendo certa hierarquia.

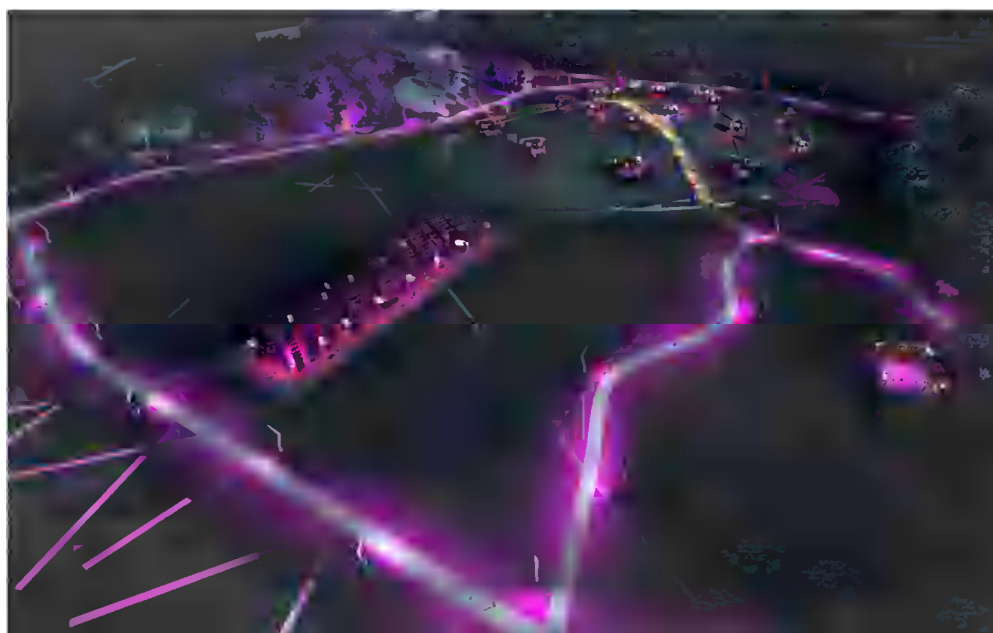


3.2.120 _ Projeto urbanístico Vanaja-Kantola, Helsinque, Finlândia, 2006. Disponível em: <https://archello.s3.eu-central-1.amazonaws.com/images/2010/07/01/1-64.1506063670.1315.jpg>

O outro projeto, Parque Alakivi, em Helsinque, se referencia em metáforas que aludem à luz de Paris e ao labirinto de Manhattan: "um caminho fluorescente em um monte artificial cônico e uma imagem ícone de uma cidade espalhada como peças de um quebra-cabeça". Uma metáfora de um dia de caminhada na circularidade de Paris representada por um caminho em espiral. Visitantes passeando no parque podem fazer uma pausa e observar a luz errante; o desenho deriva da forma dos diferentes bairros da cidade de Paris. Cada um deles é representado por uma estrutura aramada em que há uma pequena árvore e a trepadeira Virginia sobe pela estrutura de metal. Além disso, imagens translúcidas de Paris podem ser encontradas (Fig. 3.2.121).

Ao sul do monte, pode-se encontrar um fragmento de Nova York, representado por um labirinto no centro do gramado. Um conjunto de grades, trepadeiras fluorescentes, segue os contornos do volume urbano que permaneceu no caminho - imagens translúcidas das esquinas de Manhattan.

Ressurge a questão do quanto uma metáfora pode estruturar a arquitetura. Até que ponto ao atuar como representação figurativa, força toda a estrutura arquitetônica, de outra natureza, a viabilizar tal representação. Ou por outro lado, se efetivamente articula e estrutura de maneira equilibrada o todo de uma arquitetura.



3.2.121 _ Parque Alakivi, Helsinque, Finlândia, 2000 -. 1º premio num concurso de convite 2000 (Mauri Korkka). Disponível em: <https://archello.s3.eu-central-1.amazonaws.com/images/2010/07/01/1-63.1506063669.8594.jpg>

Proposta Dikthörnan

Conforme relato do júri, o conceito que apoia o projeto se baseia em “abraçar” o canto nordeste da colina e fazer deste lado erodido da encosta um pano de fundo para o edifício de Asplund. Apesar da posição retraída, a proposta expõe suas fachadas tanto para a via Sveavägen como para a via Odengatan por uma área de entrada prolongada. A posição do canto ortogonal da nova biblioteca contra o canto interno do edifício do Asplund cria uma composição diagonal em direção à colina que captura a intenção original do plano de Per Olof Hallman para a área, de 1915. Este plano foi o primeiro ponto de partida para a biblioteca de Asplund (Figs. 3.2.122 e 3.2.123).

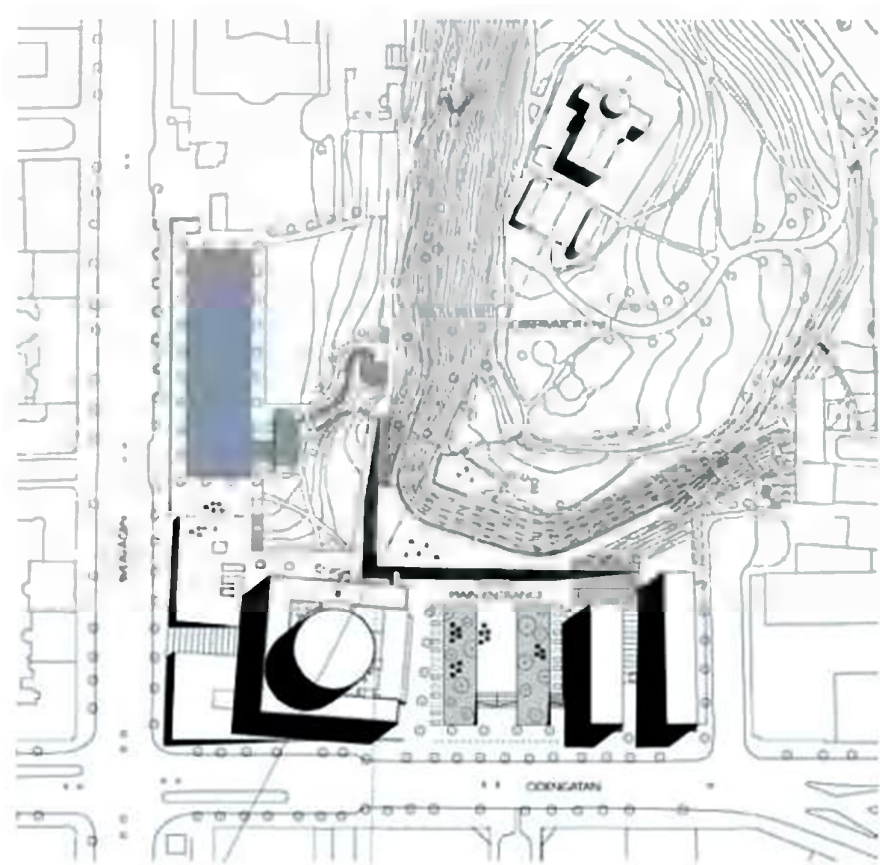
O júri considerou a solução muito elegante, com a parte visível relativamente baixa e a ocupação da ampliação penetrando a colina, solução que adicionalmente permite a manutenção dos anexos existentes. Atuando como pano de fundo para a paisagem urbana e criando novas áreas para o conjunto do parque, a área ganha novas qualidades. A possibilidade de passeio em um novo nível intermediário da colina, na cobertura da nova extensão da biblioteca, foi considerada muito atraente, assim como a conexão com o edifício Asplund na esquina, muito elegante.

A solução também foi tratada como novo "pódio" escultural que se encaixa na colina do Observatório. No pódio formado, encontra-se um extenso deck de observação pública, de onde também há uma conexão com o nível superior do Observatório. A esplanada da entrada principal do complexo da biblioteca, com espelho d'água e plantas, se abre em direção a Odengatan. Os espaços ao ar livre do restaurante e do café são localizados ao lado da entrada principal nessa praça.

Pode-se ver no projeto, também, um acesso fácil à área de entrada em direção ao Observatório e ao antigo Jardim da Biblioteca. A partir de um novo centro comercial integrado ao metrô, encontra-se um acesso subterrâneo interno às principais áreas de entrada. Nas áreas "bazar" do edifício de Asplund, aparece uma nova Biblioteca de Artes, com novas entradas e conexões para o prédio principal. A conexão entre a parte nova e a antiga da biblioteca se encontra no nível principal do edifício de Asplund.



3.2.122 _ Dikhörnan – basicamente a proposta coloca o edifício da ampliação atrás do conjunto formado pela Biblioteca de Asplund, inclusive assumindo o ângulo reto reconstruindo a esquina e a colina;



SITE PLAN 1/2000

3.2.123 _ O projeto “resolve” o problema da encosta e reordena a conformação do conjunto na esquina;

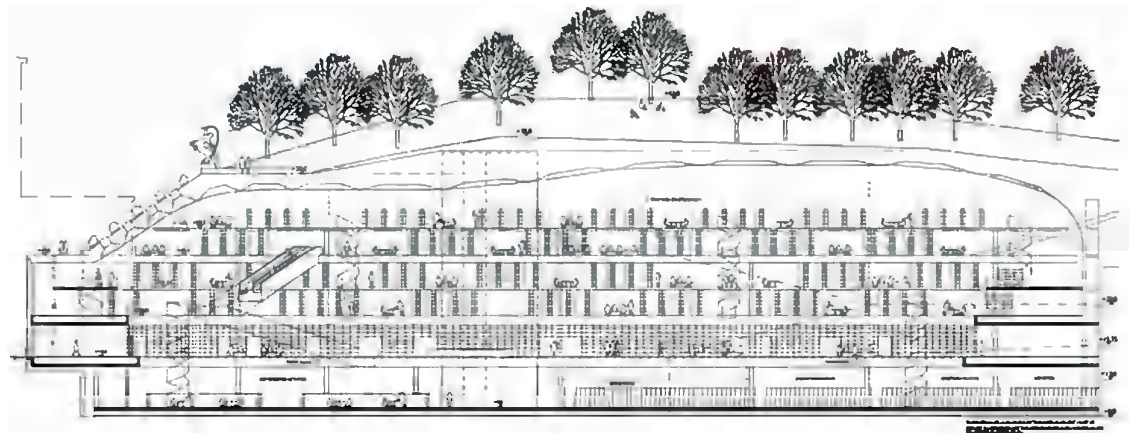
Já o espaço principal de Dikthornan está escondido dentro da colina. A luz natural do espaço vem através de aberturas na borda do cume paisagístico (plantas baixas cobrem as clarabóias). As claraboias são bem vistas dos espaços de entrada principais e fornecem luz aos níveis do átrio. A ideia para as formas do teto e as aberturas baseia-se naquelas aberturas zenitais das paredes da Rotunda no edifício de Asplund. As prateleiras de livros estão integradas nos diversos níveis, nas bordas desses espaços elevados. O fluxo principal de mídia do novo edifício está escondido no piso duplo do nível de entrada. Na esquina, no piso térreo, há uma sala de leitura que seria aberta 24 horas por dia.

O edifício abrange a encosta do Observatório e lhe dá uma base sólida que contém as novas funções da biblioteca criando um novo encontro entre a casa de Asplund e o parque, bem como com o anexo e a Odengatan. O conceito é baseado em uma distinção clara entre a casa de Asplund e a nova seção da biblioteca. O encontro sensível entre o antigo e o novo foi mantido no processo, mesmo considerando que a nova parte tenha sido movida para Gyldéngatan para deixar a praça da biblioteca mais livre em direção a Odengatan. A conexão com o Parque do Observatório também foi resolvida com o deslocamento do volume para dentro da borda da colina.

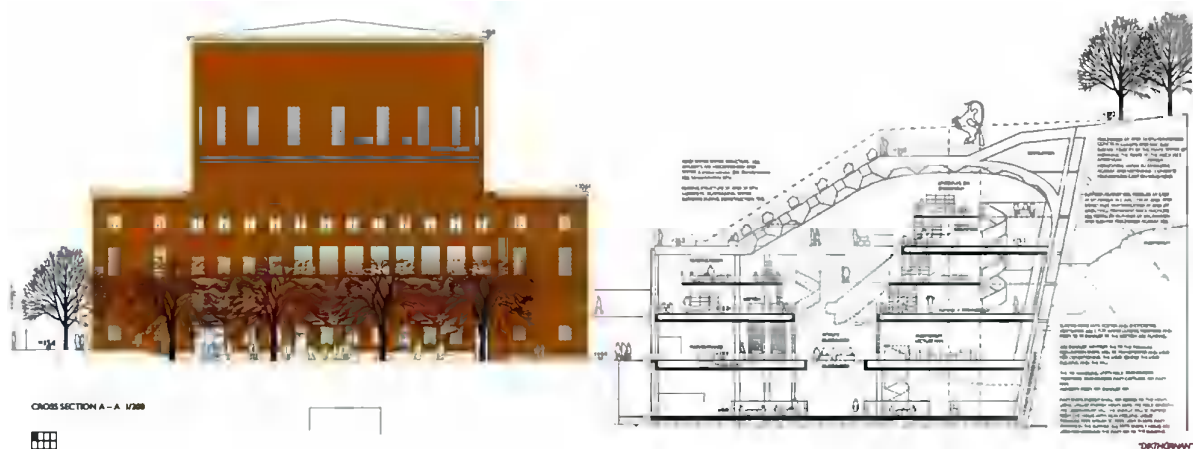
Conforme exigências dos organizadores do concurso, a relação da proposta com o contexto deveria considerar o todo do objeto arquitetônico, ou seja, basicamente as questões relativas ao programa e ao contexto. No entanto, na proposta Dikthörnán, faltaram alguns itens do programa. Ainda assim, deve-se observar que embora seja uma falha grave, não invalidou a proposta formal em sua essência. Inclusive, é possível que houvesse soluções relativamente fáceis para a correção dos itens apontados. Por exemplo, para suprir a insuficiência de área, poder-se-ia alongar mais a ocupação em direção ao sul, junto ao parque, ou ocupar mais na direção do morro. Também não seria inviável estender a ocupação do subsolo abaixo da esplanada de entrada, o que permitiria soluções de iluminação por claraboias (Figs. 3.2.124 a 3.2.131).



3.2.124 _ Maior valorização da Biblioteca com a praça de entrada de Dikthörnan;



3.2.125 _ Corte longitudinal de Dikthörnan – seis níveis de piso; as claraboias e o encaixe na colina;



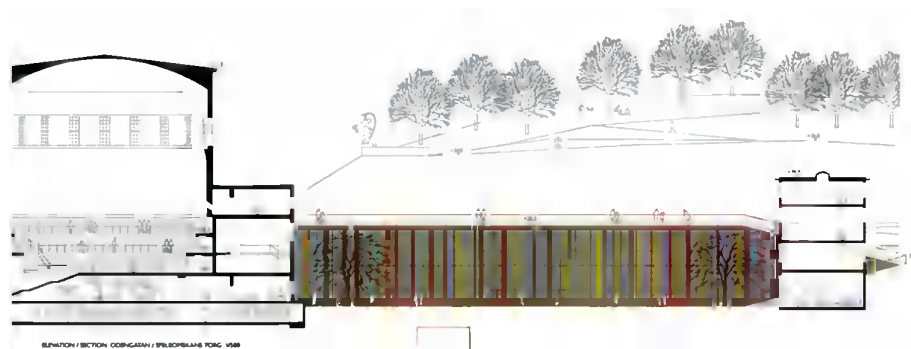
3.2.126 _ Corte transversal pela praça de entrada, valorizando a Biblioteca e Dikthörnan, mostrando o átrio entre os seis níveis de pisos – a iluminação zenital por claraboias e o corte na encosta;



3.2.127 _ Elevação a partir da Odengatan, seu desnível; e Dikthörnan ao fundo;



3.2.128 _ Elevação a partir da Sveavägen com a Escola Politécnica, o parque com a colina, Dikthörnan ao fundo e a Biblioteca de Asplund;



3.2.129 _ Corte longitudinal, mostrando a Biblioteca com a rotunda, Dikthörnan ao fundo e o corte de um dos anexos;



3.2.130 _ O átrio e o escalonamento das lajes favorecendo a iluminação zenital;

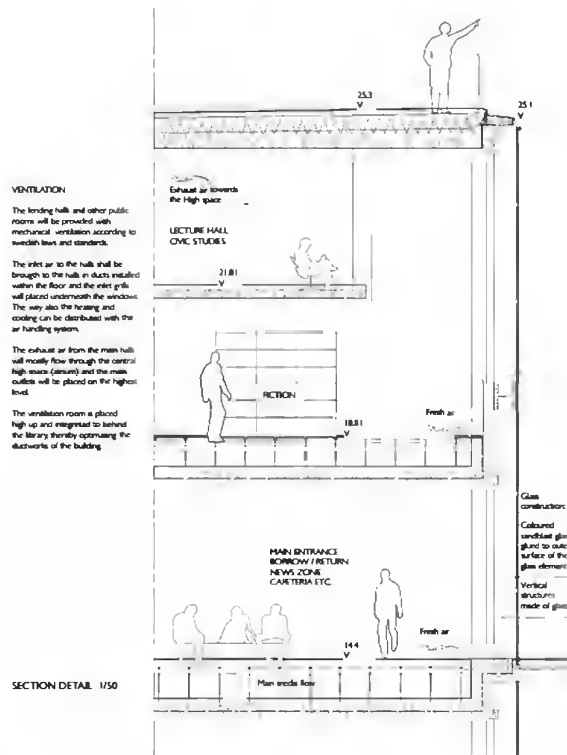


3.2.131 _ O átrio - central e longilíneo – as estantes de livros visíveis a partir do térreo;

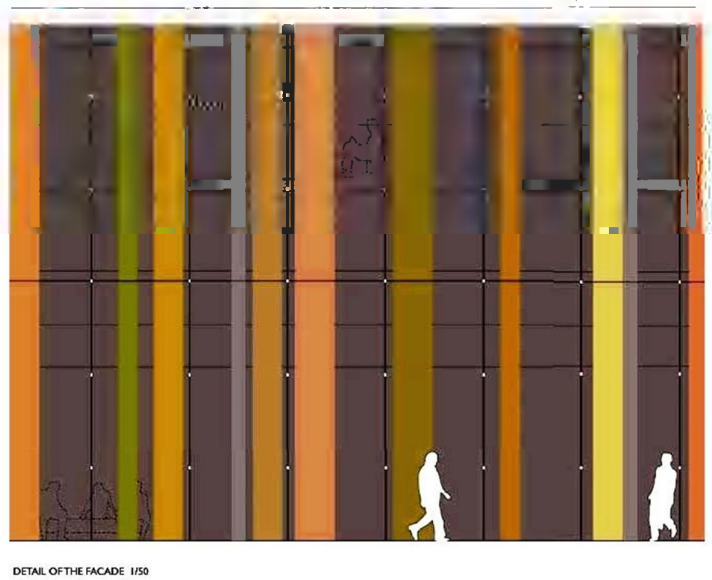
Na ata final do concurso o júri tece algumas críticas importantes a Dikthornan. A proposta não teria assumido a relação entre os edifícios em sua disposição interna. O átrio interno como espaço principal da biblioteca, em forma de onda, não se relaciona nem mesmo contrasta com o edifício de Asplund, assim como não cria uma boa funcionalidade para a biblioteca. A parte superior do edifício, com claraboias densas formadas no aclave da colina, provavelmente seria percebida como uma parte da construção diferenciada da terra e vegetação da colina. Ainda, a proposta propõe a remoção de um dos anexos para a criação de um novo espaço público para a entrada principal com uma frente mais ampla. Consideraram certa contradição na solução proposta com uma praça monumental em frente ao prédio que, assim, tornar-se-ia presente, sendo que a entrada da nova biblioteca não é perceptível. O estreito vínculo com a biblioteca de Asplund carece de clareza em relação a seu acesso; além disso, essa ligação parece muito pequena, incompatível com sua importância, e dificilmente seria suficiente para um movimento maior de pessoas entre os dois prédios.

Ainda assim, Dikthörnän efetivamente representa uma ideia consistente e também permite afirmar dois aspectos cruciais entre a forma e o contexto. Primeiro que a forma adotada caracteriza uma resposta clara ao problema de como estabelecer o relacionamento com a biblioteca de Asplund, se posicionando na diagonal e atrás, assumindo as duas direções igualmente importantes como reconhecimento da implantação do conjunto de Asplund em "L", na esquina das duas vias. Consegue, assim, requalificar a base da encosta.

Também chama a atenção outro aspecto, a discreta autoafirmação como arquitetura. A proposta estabelece sua própria valorização visual, tanto pela presença notável de fundo, mas também pela plasticidade e representação que estabelece, contrastando discretamente com o conjunto original. Talvez, a adoção de paletas verticais coloridas em tons de vermelho e amarelo, pudesse ser questionada como a competir visualmente com a biblioteca de Asplund. Mas na realidade, esses elementos correspondem a uma faixa mais baixa em relação ao conjunto e teria o papel de destacar minimamente, de maneira abstrata, o fundo (Figs. 3.2.132 e 3.2.133).



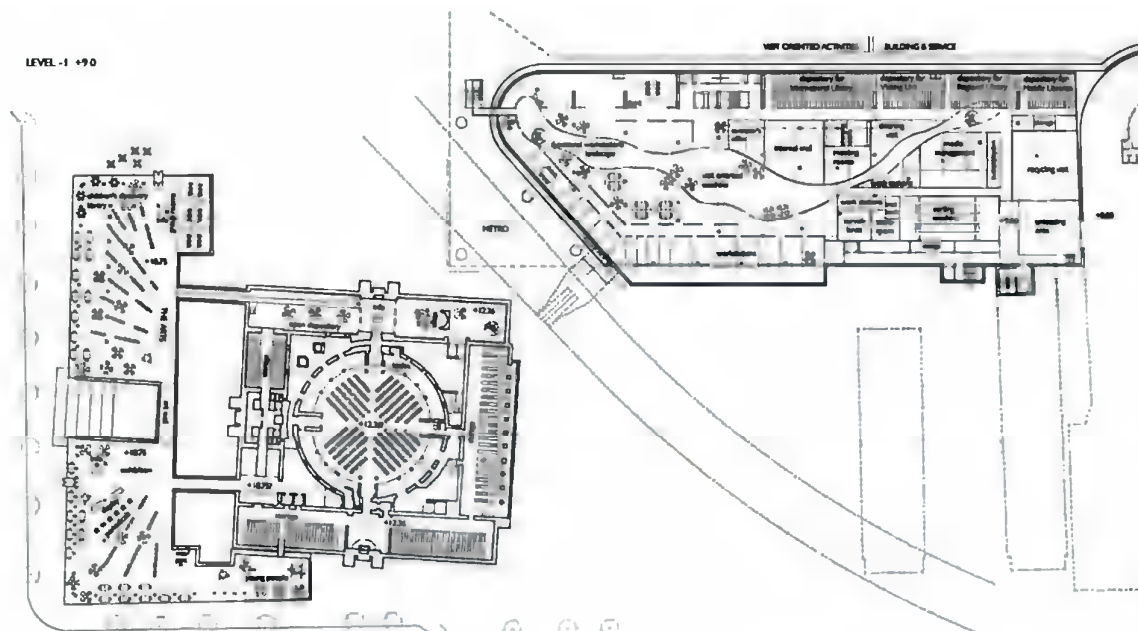
3.2.132 _ Corte parcial da fachada de Dikthörnan mostrando a estrutura do painel externo e os níveis;



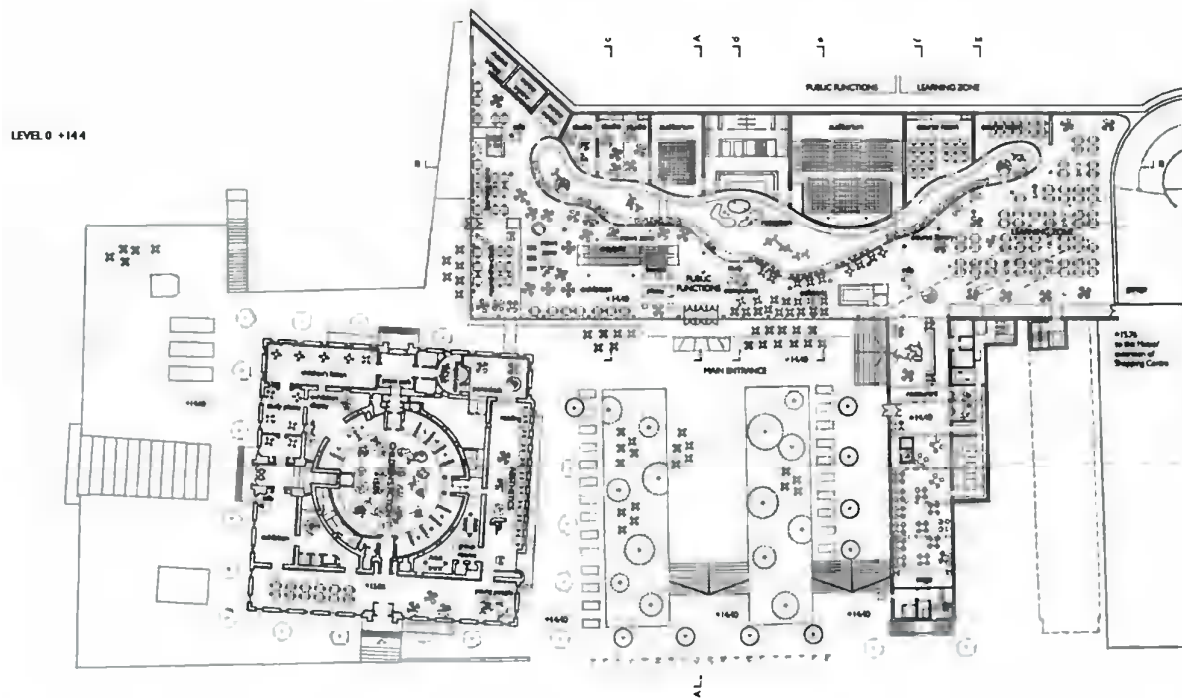
3.2.133 _ Elevação parcial da fachada de Dikthörnan;

Fica claro que a visualidade obtida não prioriza estabelecer uma imagem, mas afirmar um tipo de relação com o ícone com uma arquitetura contemporânea cujo procedimento projetual pode ser apontado como uma abordagem das múltiplas possibilidades da abstração, especialmente aquela que é construída como resposta, principalmente, à estrutura do programa e à relação com o contexto, conforme desenvolvido na seção anterior. Uma abordagem relacional, ao mesmo tempo, assumindo uma representação material consonante com a abstração.

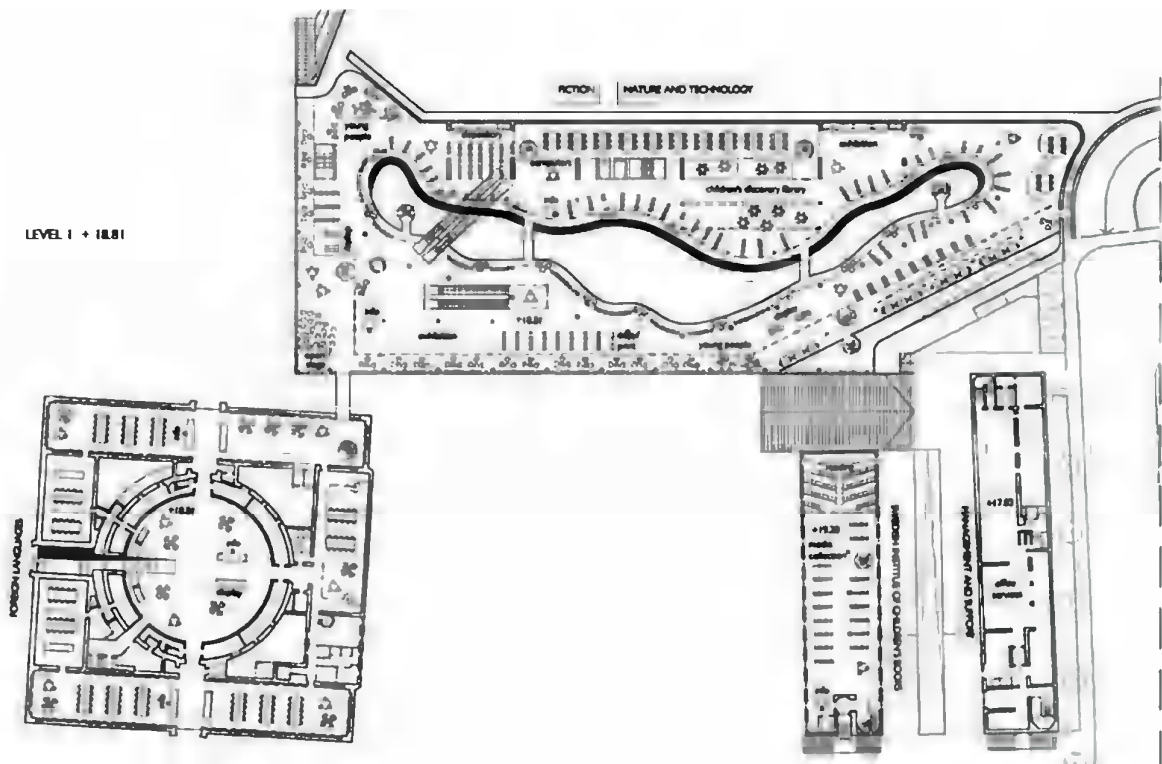
Dikthörnan, em que pese algumas questões não resolvidas, pode ser apontada como uma proposta que, ao manifestar suas soluções para as delicadas questões em jogo, efetivamente se apresenta como resultado formal das interações entre tais questões; entre abordagens conceituais e condicionantes, e como síntese que transcende as expectativas objetivas (Figs. 3.2.134 a 3.2.139).



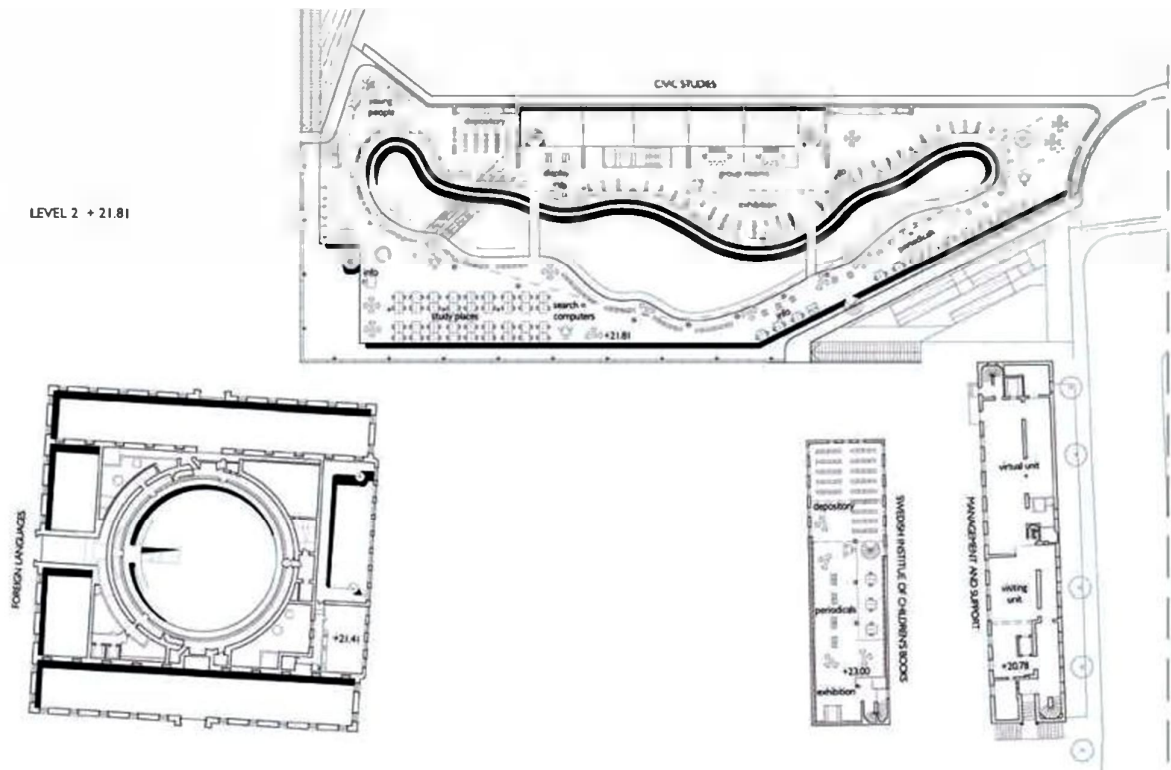
3.2.134 _ Planta do nível do subsolo de Dikthörnan, o trajeto do metrô, e a Biblioteca de Asplund;



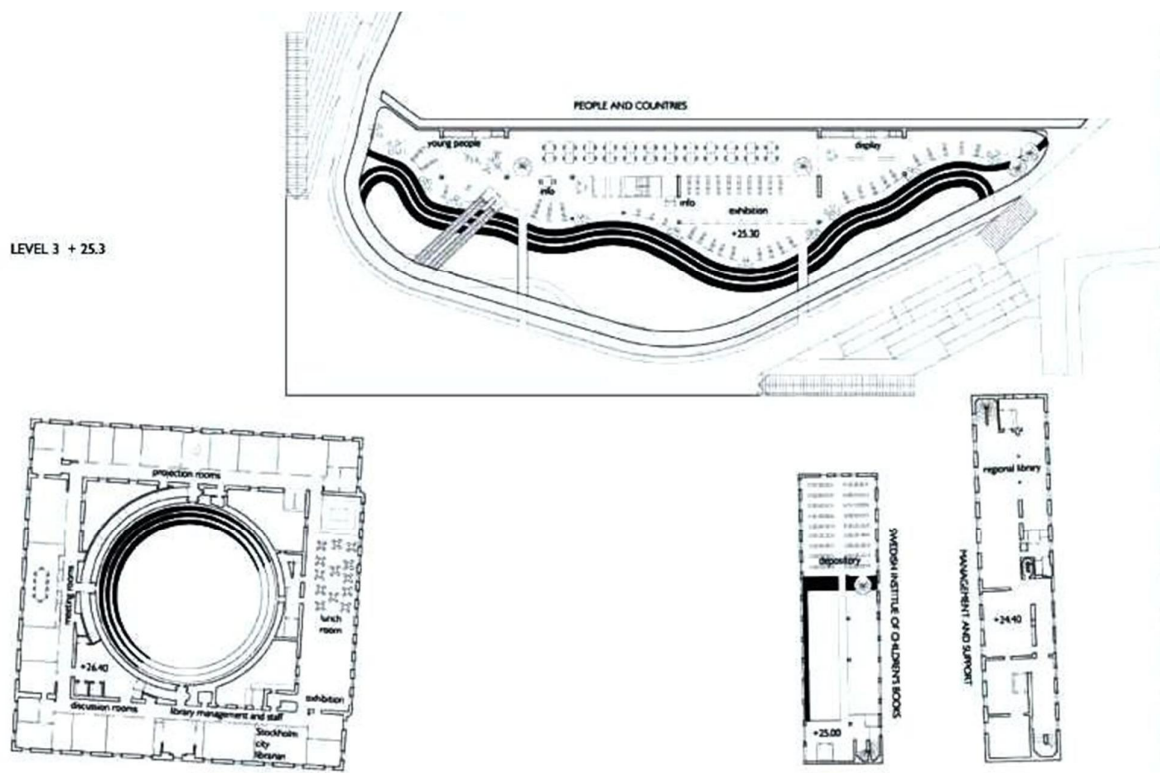
3.2.135 _ Planta do térreo, mostrando as respectivas plantas internas da Biblioteca e de Dikhörnan; a praça de entrada;



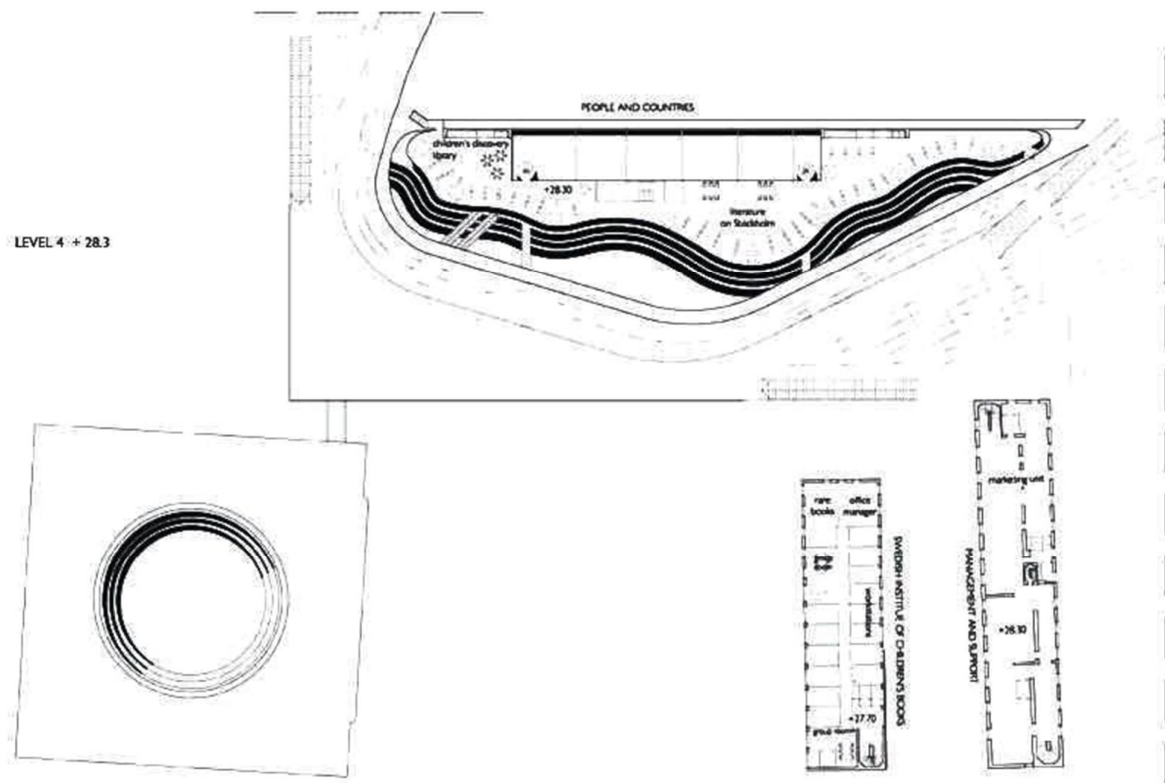
3.2.136 _ Planta do primeiro pavimento – o vazio interno como átrio em forma sinuosa; o aproveitamento dos anexos e a ligação com a biblioteca de Asplund;



3.2.137 _ Planta do segundo pavimento – com o piso recuado em relação à fachada, criando maior contato com a transparência da fachada;



3.2.138 _ Planta do terceiro pavimento onde fica evidente o grande terraço como base para a colina e espaço que amplia a área de laser do conjunto;



3.2.139 _ Planta do quarto pavimento – evidencia a defasagem das lajes até esta, mais alta e mais recuada – solução eficiente para melhor distribuição da iluminação natural – e o início do plano inclinado em aclive e teto das clarabóias;

THE BOOK HILL

Jakob Steen Christensen e Jan Yoshiyuki Tanaka, **JAJA Architects** Aps

Referências

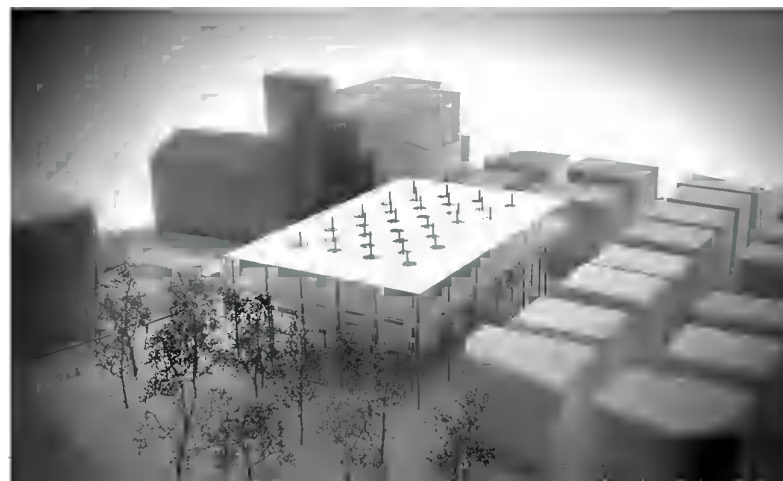
O design dinamarquês é famoso por uma espécie de simplicidade em relação à “forma que segue a função”, sintetizada em exemplos como Hans Wegner e Arne Jacobsen. JAJA oferece pistas dessa influência. A ideia de forma e função está presente, embora ganhe uma interpretação mais entronizada no contexto, uma reinterpretação que inclui valores sociais, culturais, políticos, sustentabilidade, entre outras contingências. Esses fatores afetam as decisões, são discutidas e processadas, de modo que, com meios mínimos, alcancem a máxima experiência - para o indivíduo e a coletividade.

De acordo com entrevista realizada pela revista *Japan Architecture + Urbanism*⁸², JAJA considera que uma das maiores conquistas do *Bigness* tem sido sua capacidade de se comunicar com o público em geral, de forma que o usuário final realmente entenda a arquitetura que habita. Como exemplo, menciona o projeto “Entre livros e árvores”, uma biblioteca pública que dissolve a separação entre espaço público e acervo. E, ao minimizar a linguagem formal de sua arquitetura, a nova Biblioteca Pública de Daegu Gosan pode capturar as texturas das árvores existentes e dos livros para criar uma experiência coesa que celebra ambos (Figs. 3.2.81 a 3.2.92).

⁸² Entrevista em 11 de outubro de 2012. *Japan Architecture + Urbanism*. Disponível em: <https://www.japlusu.com/news/search?keyword=jaja>. Acesso em: 22/05/2018.



3.2.81 _ "Entre livros e árvores" é uma biblioteca pública integrada à uma área verde;



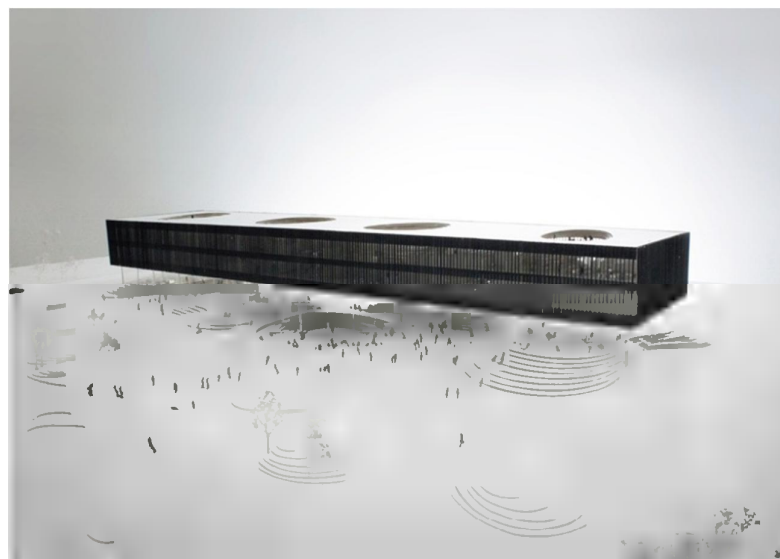
3.2.82 _ Maquete – solução criativa – pilares coincidindo com clarabóias;



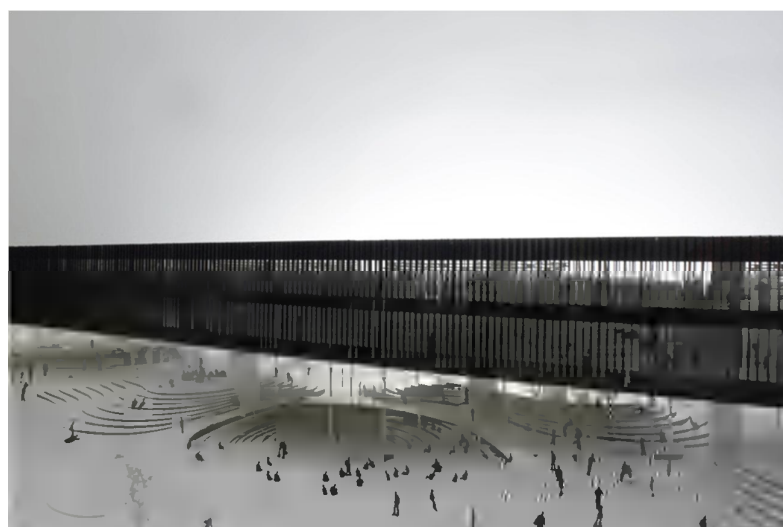
3.2.83 _ Neutralidade e integração visual destacam os livros e os pilares-como-árvores;



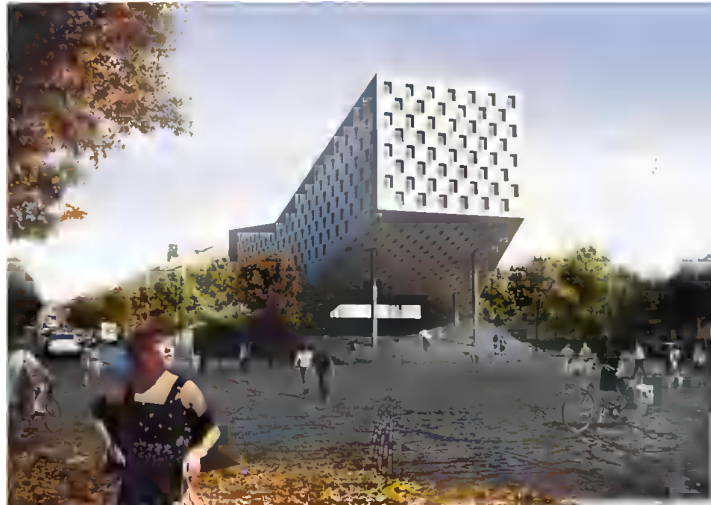
3.2.84 _ Biblioteca Central de Helsinque – concurso de projetos;



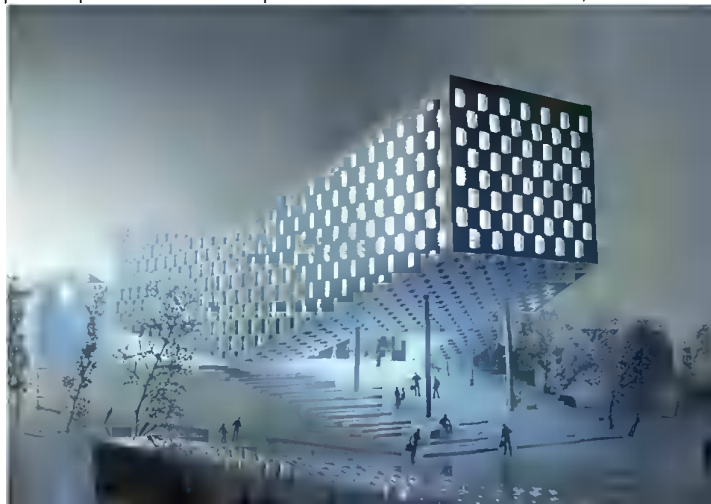
3.2.85 _ Biblioteca Central de Helsinque;



3.2.86 _ Biblioteca Central de Helsinque;



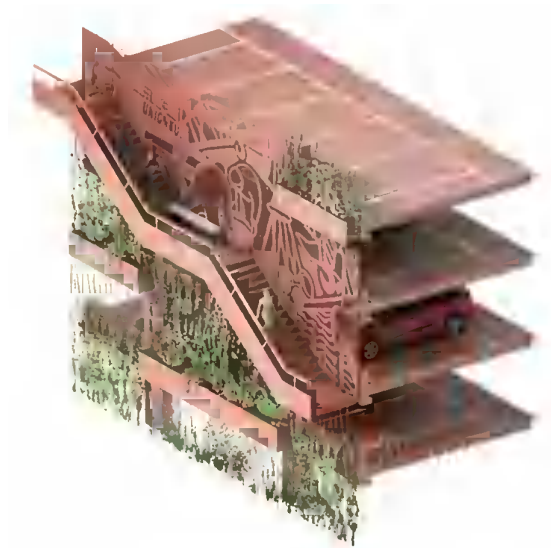
3.2.87 _ Edifício de uso misto na Dinamarca intitulado Cornerstone - prédio de escritórios que dá a Vanløse um novo ponto de âncora visual e um lugar onde as pessoas podem se encontrar para ver a vida urbana se desenrolar;



3.2.88 _ Cornerstone. Clara atitude de criar referência na paisagem;



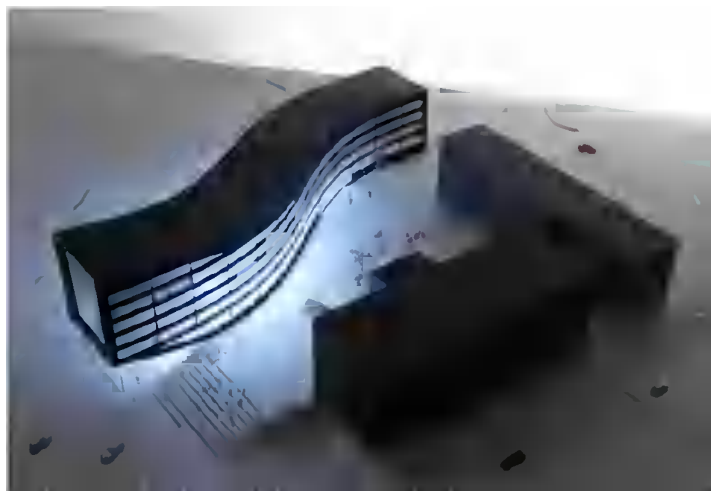
3.2.89 _ Multi-lojas e edifício garage - Copenhagen - JAJA Architects;



3.2.90 _ Multi-lojas e edifício garage - Copenhagen - JAJA Architects – axonometria;



3.2.91 _ Edifício de escritórios e lojas – JAJA Architects – vista a partir do chão;



3.2.92 _ escritórios e lojas – vista aérea;

Proposta THE BOOK HILL

Explorando o potencial de construção do sítio, *The Book Hill* cria uma composição funcional coerente que garante uma organização interna clara, ao mesmo tempo em que combina toda a área circundante em uma entidade unificada.

Alguns problemas do contexto, no momento em que se realizou o concurso, podiam ser caracterizados pela não realização das potencialidades do conjunto existente: o observatório da colina inacessível e a disfuncionalidade da biblioteca pública. O observatório é uma ilha verde que perfura o tecido urbano e é um dos pontos naturais mais altos da cidade, com vistas deslumbrantes sobre os telhados de Estocolmo, mas a inclinação da colina torna o topo inacessível e subutilizado. Ao pé da colina encontra-se a icônica biblioteca de Asplund e seus três anexos destacados que separam a biblioteca em quatro edifícios sem conexão.

Ao invés de manter os anexos, considerados de difícil aproveitamento, a ideia foi criar uma extensão que unificasse programaticamente a nova biblioteca pública de Estocolmo. Foi conseguido por meio de uma passarela contínua em rampa suave, com 5% de inclinação. Inicia-se a partir do nível da rua, subindo para a Rotunda de Asplund e, finalmente, ligando-se ao topo do Observatório, criando assim uma transição entre paisagem e tecido urbano. A Nova Biblioteca Pública de Estocolmo seria uma paisagem urbana onde paisagem e construção, interior e exterior, antigas e novas estruturas se fundiriam em uma única entidade.

A biblioteca de Asplund continuaria a hospedar toda a coleção do gênero ficção, enquanto que Book Hill seria direcionado para a literatura científica. A mídia ficaria em uma ordem contínua formando o Media Boulevard, estabelecendo uma organização cristalina para dar ao visitante uma visão geral e um sentimento de unidade - seria como uma rua interna, inclinada e sinuosa, moldada pelos contornos do edifício. Foi concebido como um sistema de rampas onde acervo, pessoal e visitantes fluíssem livremente através de toda a

biblioteca, criando um ambiente de reuniões, conhecimento e informação (Figs. 3.2.93 e 3.2.94).



3.2.93 _ Book Hill – a biblioteca sob uma grande rampa que estabelece a continuidade de um passeio até o topo da pequena colina, onde se encontra o Observatório – cena noturna;



3.2.94 _ Book Hill – um edifício-rampa que faz todo o sentido: resolve os desníveis e acessos, respeita o edifício de Asplund, se integra à paisagem e, ainda, se assume como arquitetura diferenciada;

Caminhando ao longo do *Media Boulevard*, o visitante encontraria um desdobramento de várias experiências espaciais e programáticas, passando pela entrada principal, auditório do foyer, instituto de bibliotecas, café dos Livros infantis, zona de aprendizagem e, finalmente, o restaurante do observatório. Deixaria a impressão de uma biblioteca pública diversificada e animada. O *Media Boulevard* seria interceptado por um "atalho", um "*short cut*", a espinha dorsal de Book Hill, o eixo que liga a entrada principal diretamente ao Observatório - uma rota racional através da biblioteca minimizando as distâncias. O *Media Boulevard* e o *Short Cut* criariam uma combinação de organização clara, de mídia e layout, com uma movimentação eficiente.

O topo de Book Hill foi proposto como um passeio pelos planos inclinados das coberturas que também definem a longa fachada, na qual, de um lado, poder-se-ia ver as várias atividades da biblioteca e, do outro, a vista da cidade. As pessoas poderiam sentir a presença da biblioteca durante toda a caminhada ao longo desse calçadão em rampa, entrando em contato com atividades como o café, a zona de aprendizagem, jardins de leitura e o restaurante do observatório. Os passantes seriam convidados para, espontaneamente, consolidarem a *New Stockholm Public Library* como parte da vida quotidiana e parte integrante da cidade.

Conforme o júri, o edifício teria uma expressão proeminente e própria, além de uma relação com o edifício de Asplund em que o novo edifício parece se restringir, positivamente, a melhorar a proeminência do ícone e seu uso. O edifício como rampa denota uma atitude de reverência visual ao ícone estabelecido, ao mesmo tempo, solução para as dificuldades que o conjunto apresentava, conforme o próprio edital do concurso. Ainda assim, a dimensão do edifício, a intensidade visual, a simples presença do edifício-rampa, também o torna uma arquitetura genuína, perfeitamente inserida no contexto.

A fachada ao longo de Odengatan foi associada aos bazares da Sveavägen pela transparência e comunicação das atividades internas. A ambição do projeto teria sido criar uma paisagem urbana por meio da cobertura-rampa ligando a tradicional Odengatan ao parque da cidade, tornando universalmente acessível o topo da colina. A rampa-cobertura como paisagem e caminho até a colina, foi o aspecto que estruturou o projeto.

A ligação entre o edifício novo e a rotunda de Asplund, estaria relacionada à ideia original de Asplund de interligação entre os setores do conjunto. A rampa e passarela que intercepta a biblioteca criaria uma atmosfera de transparência através da nova biblioteca. O conceito básico continha muitas características positivas, sendo essencialmente simples e criando um senso de comunidade, transparência, capacidade de manter diferentes seções da biblioteca abertas em diferentes momentos do dia (Figs. 3.2.95 a 3.2.100).

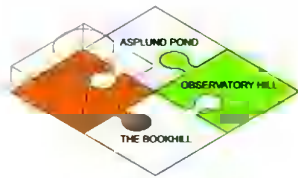


3.2.95 _ Book Hill – presença suave em relação à Biblioteca de Asplund;



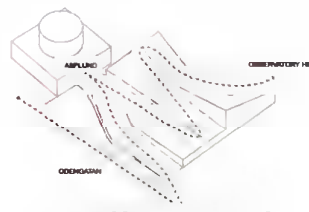
3.2.96 _ Book Hill – aproveita o desnível da Odengatan – oferece a continuidade do passeio para o acesso à colina;

URBAN CONCEPT



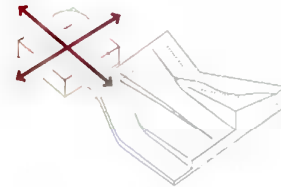
URBAN CONCEPT

The Book Hill seeks to complete the site and create an area of four different spatial environments that are unified into one.



LANDSCAPE AND BUILDING

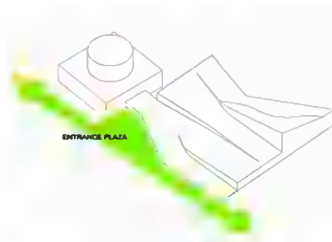
Street, building and landscape is merged together to make the Observatory Hill accessible and extend Asplund's original axis.



DOCKING THE ASPLUND AXIS

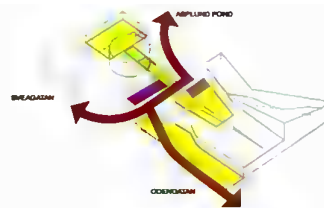
That Asplund regarded the axis as a crucial architectural gesture is evident. We propose to honour this idea both as a formal gesture by connecting the docking in perfect alignment to the axis and a functional manoeuvre to create a strong connection directly to the Rotunda level.

3.2.97 _ Esquemas explicativos: - os quatro setores básicos a serem articulados; - a solução como síntese das relações; articulação com os eixos criados por Asplund;



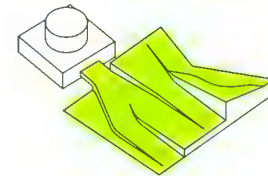
ENTRANCE PLAZA

By aligning the dock in the axis we create a new Entrance Plaza visible from both Odengatan and the Odengatan/Sveavägen intersection.



PASSAGE BETWEEN ASPLUND POND AND ODENGATAN

The elevated dock allows us to maintain the existing passage between Odengatan and the Asplund Pond. And by adding functions along the passage, we enhance the presence of the library and create a stronger visual and programmatic relation between the Pond, library and Odengatan.

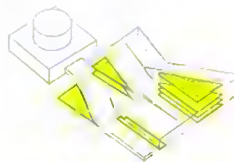


THE ROOF PROMENADE

The Roof Promenade will be a string of new urban experiences where city meets library, passer-bys encounter library activities and visitors meet librarians. All of it making The New Public Library an integral part of Stockholm city life.

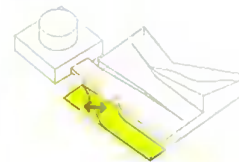
3.2.98 _ Esquemas explicativos: - a praça de entrada; - a circulação facilitada entre os principais setores; - a *promenade* de teto, ou subida como mirante;

PUBLIC AREAS



PUBLIC AREAS

The Public Areas are wedged between the Media Boulevard and facade making them accessible from both along the Boulevard and Roof Promenade.



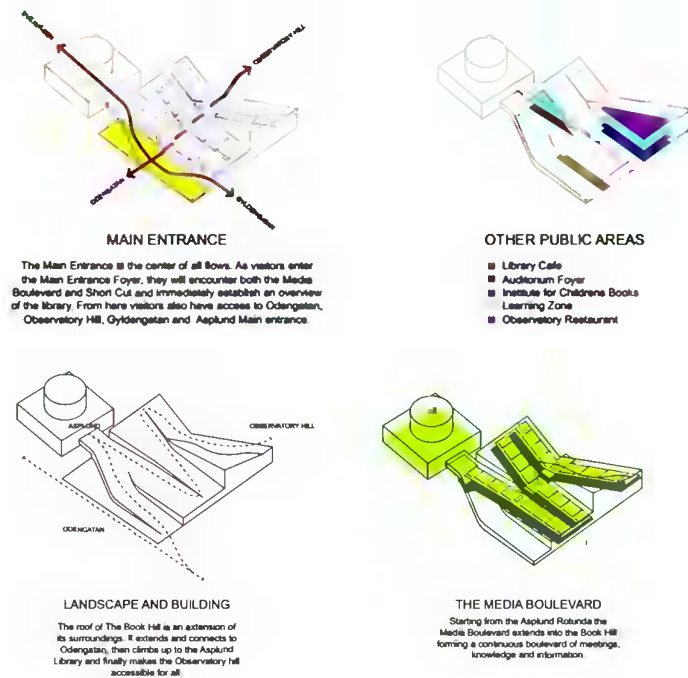
ENTRANCE PLAZA

The Entrance Plaza is located in close relation to the Main Entrance Foyer. The large main entrance glass facade will give an excellent relation between the city and foyer.

VISITORS - STAFF - MEDIA



3.2.99 _ Esquemas explicativos: - as áreas públicas da ampliação; - a praça de entrada; - o acesso vertical direto; - as áreas de trabalho; - interligação da circulação de equipamentos;



3.2.100 _ Esquemas explicativos: - a partir da entrada, as circulações principais; - áreas públicas de apoio; - o passeio vertical; - o acesso público ao acervo como passeio interno também por rampas, chamado de *media boulevard*;

A gênese formal de Book Hill contém uma interpretação literal, adequada e dialética, da relação entre convenção e excepcionalidade, e que define a relação arquitetônica entre forma e contexto. Em vários aspectos a solução estabelece uma estrutura formal específica, mas ao mesmo tempo, abstrata. Tanto pela pertinência dessa especificidade como pelo exemplo de solução universal e, possivelmente, inovadora em sua especificidade contextual.

A ideia de percurso sequencial para acesso aos espaços aparece também neste trabalho. É realizado por meio de planos inclinados, formando um zigue-zague. Como solução recorrente em projetos que contém rampas, os arquitetos utilizaram o desnível existente na Odengatan, para iniciar a rampa pelo ponto mais alto na rua, oportunamente suficiente para a suave inclinação de cinco por cento, como é comum e confortável em várias ruas de uma cidade, por exemplo. O primeiro trecho chega à Rotunda de Asplund e, em seguida, continua pelas rampas até o observatório no cume da pequena colina. O contato com a rua por meio da rampa estabelece uma continuidade e fluidez para a ligação com o setor oeste onde fica a estação de metrô Odenplan e a praça triangular com o mesmo nome. O passeio renova radicalmente a relação com a colina e o interesse no conjunto, então efetivamente bem articulado (Figs. 3.2.101 a 3.2.116).

Ao mesmo tempo, esse edifício “disfarçado” de rampa consegue se articular e não competir, não descaracterizar o conjunto formado pelo icônico edifício de Asplund e o conjunto do parque com a colina. O gesto é claro, mas ainda assim, afirmativo da presença do novo edifício, a começar pelo tamanho, monumental, e a forma obtida com o conjunto das rampas, que o torna notável. Pode ser visto como um *boulevard*, as rampas convidam ao passeio e à contemplação ou descanso em patamares horizontais que simulam assentos ou pódios.

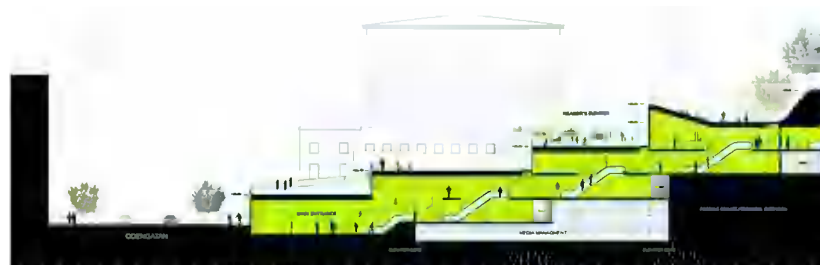
Os vazios entre os desníveis das rampas recebem fechamentos envidraçados que, nessa escala de grandeza, revelam a amplitude do interior e comunicam ou convidam, a exemplo das lojinhas do bazar, a entrar e fluir por ali e pelas rampas-ambientes até o topo onde se encontra o observatório. A distinção interna entre caminhos que conduzem aos ambientes de consulta, em rampa, e o caminho central, por meio de escada rolante, é muito claro e convidativo.

Ainda assim, o novo edifício, mesmo tentando uma neutralidade como contraponto ao de Asplund, estabelece uma identidade e força plástica – não passa despercebido, nem pode ser considerado um fundo, um objeto neutro. Ao assumir sua própria estrutura, por mais que reverencie a pré-existência de Asplund, cria uma nova realidade visual que possibilita a necessária renovação tanto funcional como urbanística, com uma presença que

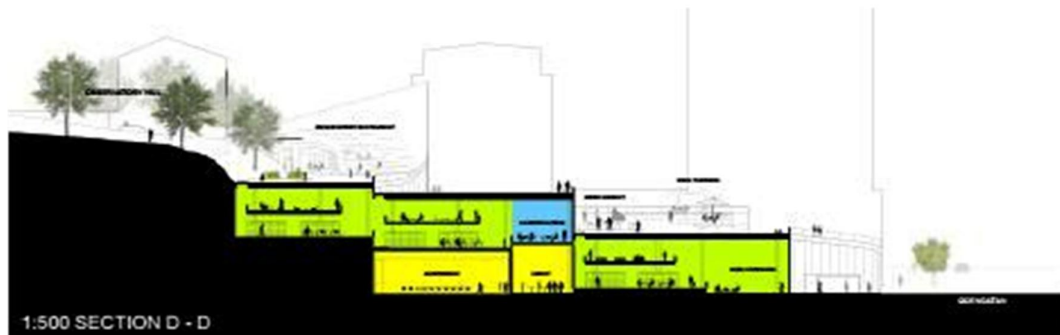
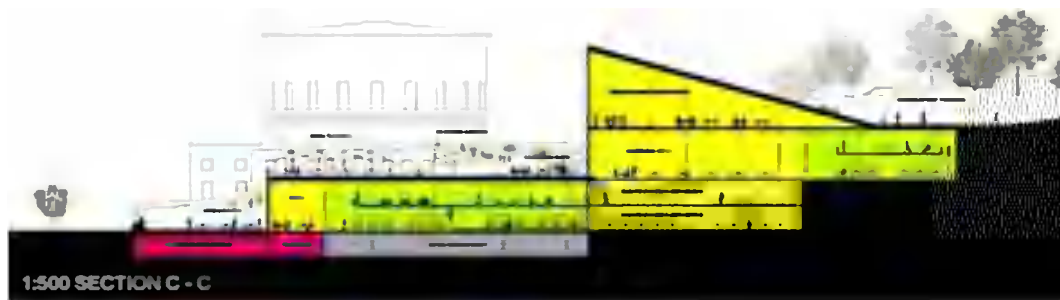
fricciona os respectivos tempos, reacendendo o sentido histórico e a própria continuidade da vivência espacial e estética.



3.2.101 _ Corte esquemático esclarece sobre os desníveis que inicialmente acompanha a via Odengatan, interliga-se com o prédio de Asplund, e em sua continuidade, chega próximo ao topo da pequena colina;

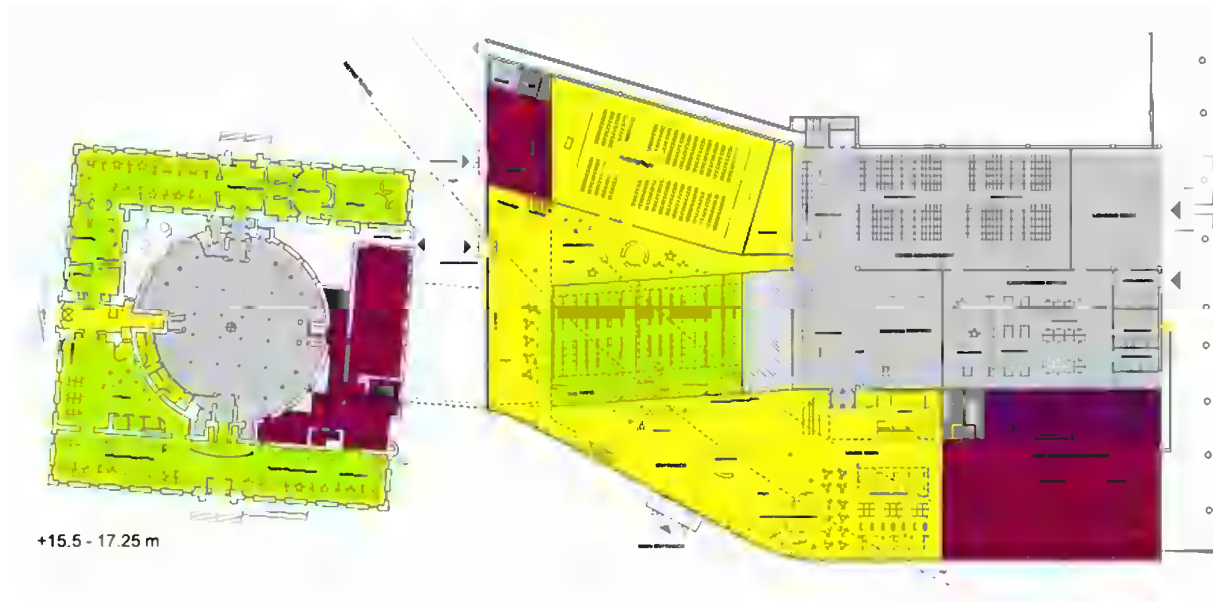


3.2.102 _ Corte transversal à colina e a circulação direta por escadas rolantes;

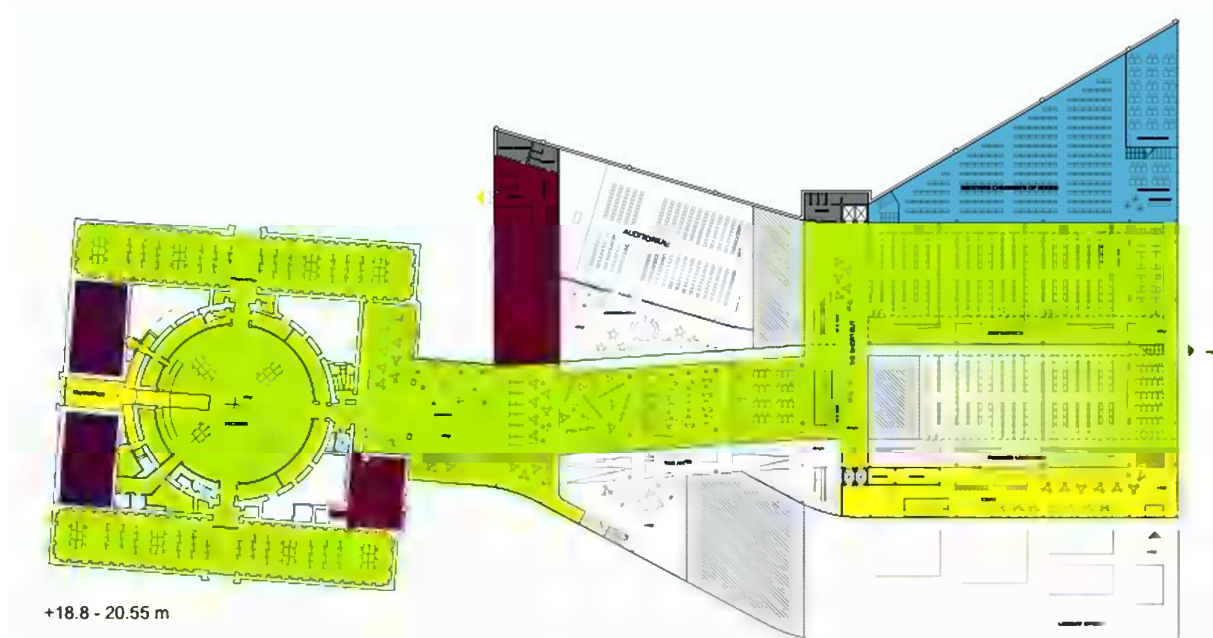


3.2.103 _ Corte transversal à colina na parte mais a oeste olhando para leste, rotunda ao fundo; – maior ocupação, com diversos níveis internos;

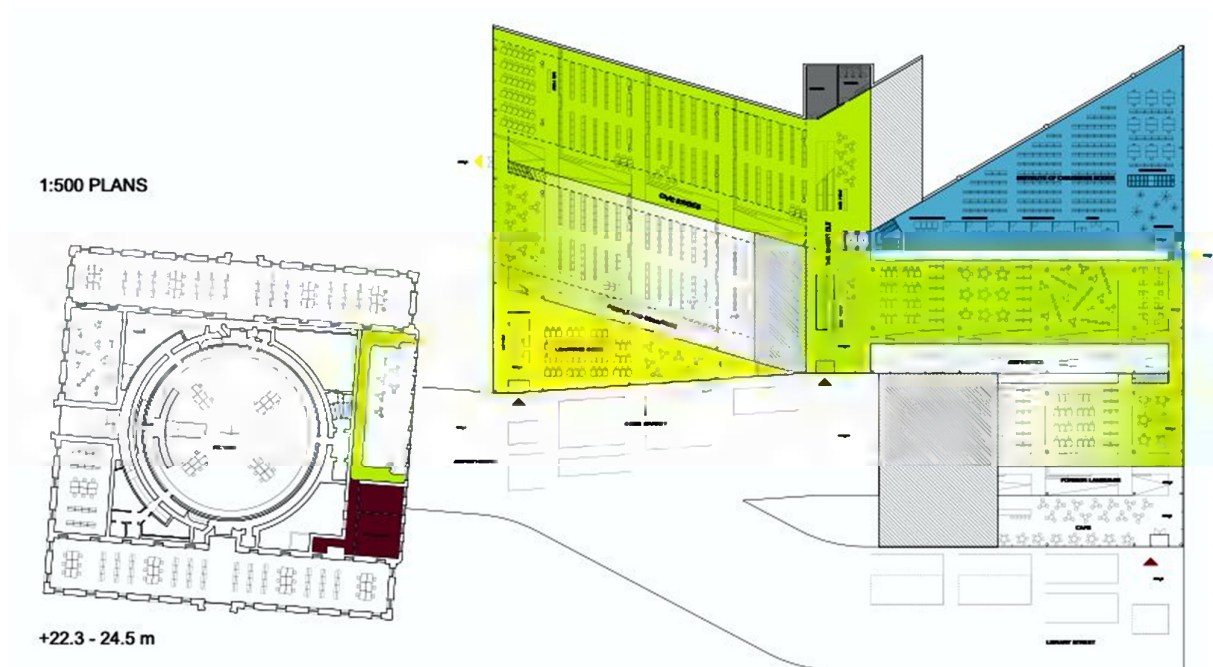
3.2.104 _ Corte transversal à colina olhando para oeste – rampas internas e externas;



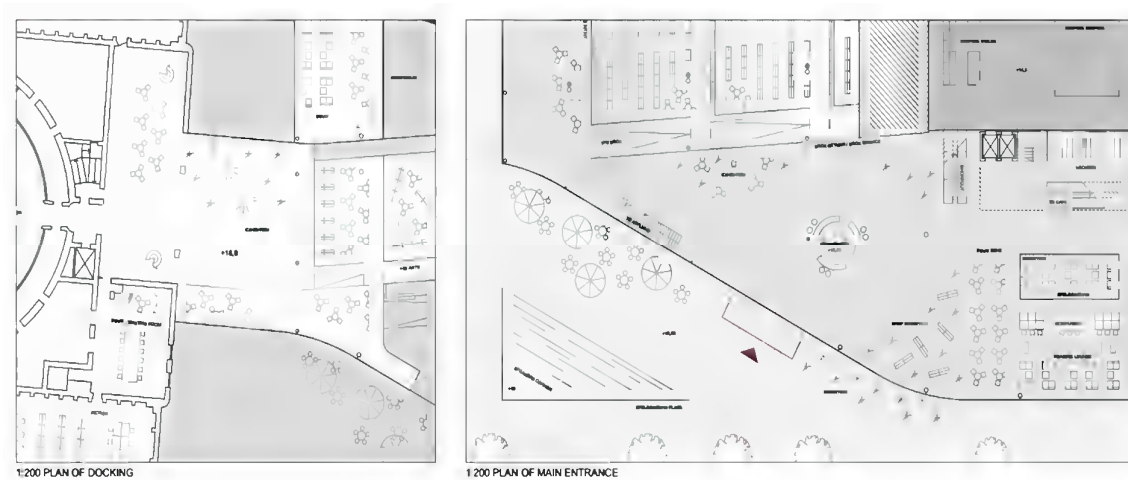
3.2.105 _ Planta entre os níveis 15,5 e 17,25 (térreo), com a entrada principal de Book Hill e entradas secundárias – grandes ambientes e início do acesso inclinado em cinco por cento, o *media boulevard*;



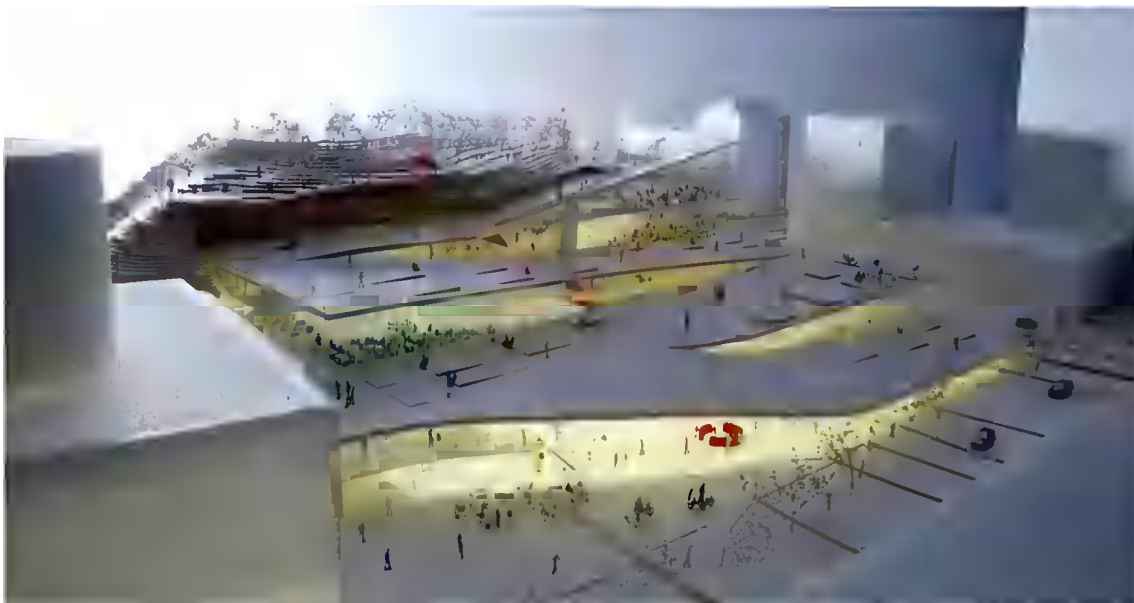
3.2.106 _ Planta entre os níveis 18,8 e 20,55, mostrando a conexão com a Biblioteca de Asplund a partir do eixo central com as escadas rolantes; para o outro lado, continuidade dos acessos em rampa; e início da rampa-teto na Odengatan;



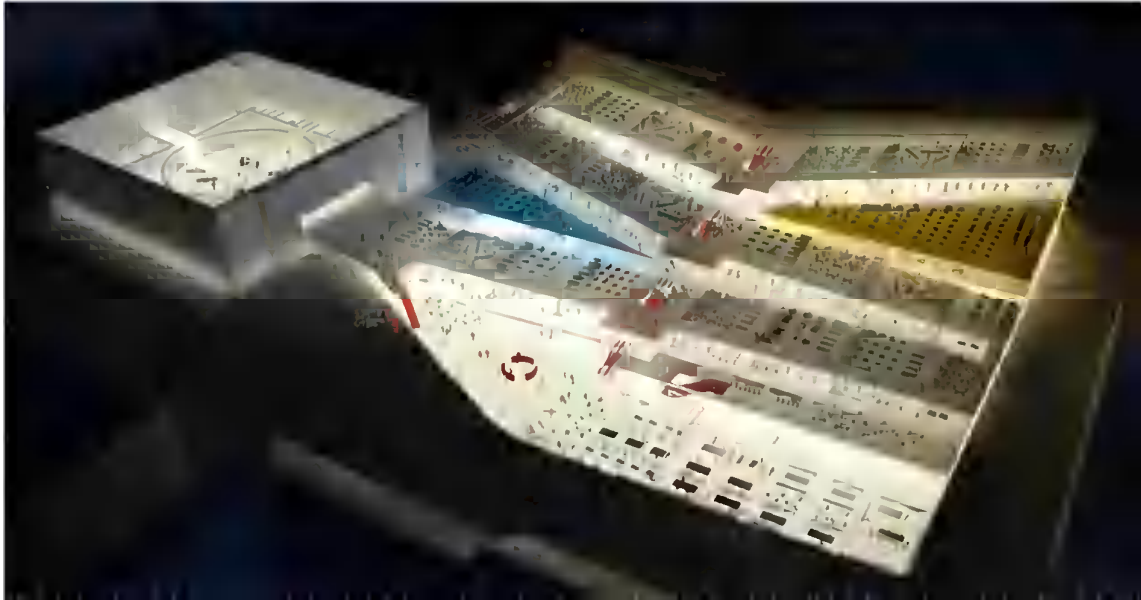
3.2.107 _ Planta entre os níveis 22,3 e 24,5 – vista de boa parte da rampa de Book Hill como teto; ambientes de consulta e acervo em patamares, sendo os acessos em rampa;



3.2.108 _Planta parcial do acesso à Biblioteca de Asplund e outra também parcial da entrada principal de Book Hill;



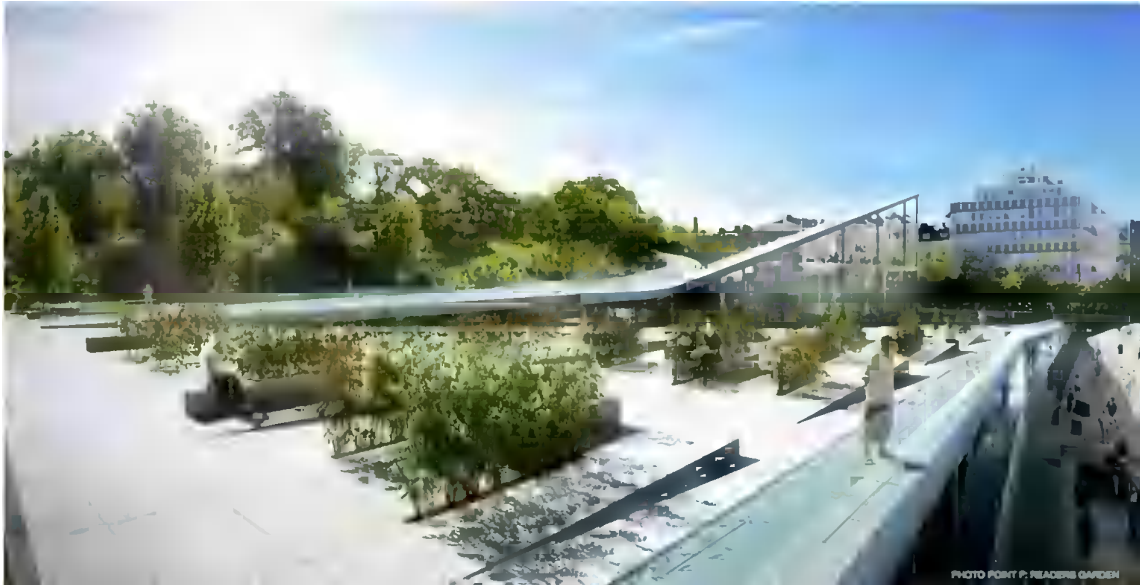
3.2.109 _ Maquete de Book Hill – acentua as soluções – os desníveis as rampas, a entrada principal, os patamares ao longo da rampa, a chegada ao topo da colina;



3.2.110 _ Maquete de Book Hill com os ambientes internos: patamares formando ambientes, acessados por rampas internas; eixo de circulação transversal e vertical por escadas rolantes;



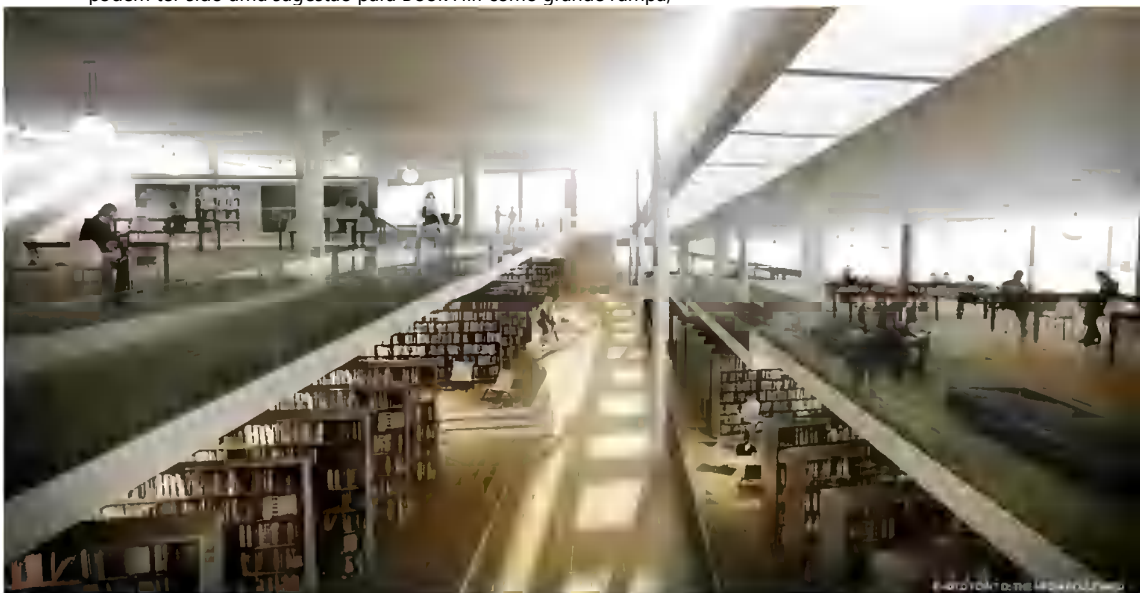
3.2.111 _ Imagem do interior de Book Hill – circulação com inclinação de 5% e áreas de consulta e acervo em patamares – o *media boulevard*;



3.2.112 _ Book Hill – chegada ao topo, do passeio em rampa que forma o edifício;



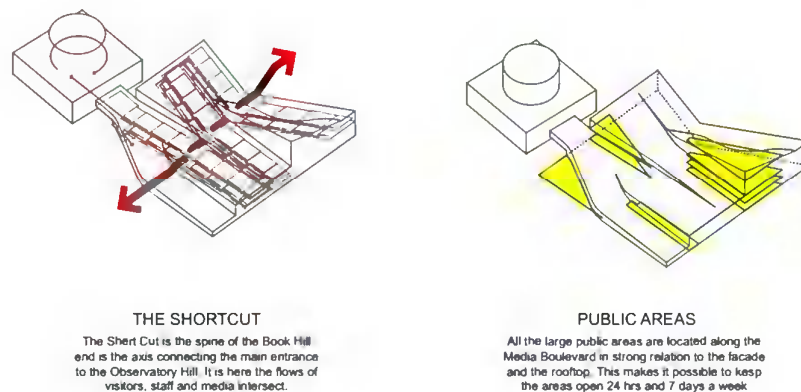
3.2.113 _ Elevação a partir da Odengatan – o desnível existente da rua, somado a questões colocadas pelo programa, podem ter sido uma sugestão para Book Hill como grande rampa;



3.2.114 _ Acervo, áreas de consulta e o *media boulevard* – sequência de rampas a 5%;



3.2.115 _Quadro com os principais setores do programa por cores e suas localizações;



3.2.116 _ Esquema explicativo do eixo de circulação vertical central e distributivo e esquema de localização das áreas públicas de Book Hill, dispostas ao longo do *media boulevard*;

Ao final, é possível reconhecer a dialética contida no procedimento e a síntese resultante entre elementos convencionais, ditados pela estrutura do programa e pela interpretação conceitual do contexto, e os elementos contingentes referentes às particulares do contexto e do programa, e depois, com a própria materialidade do edifício. A forma como síntese que concilia ou tenciona aspectos convencionais e contingentes se traduz em uma estrutura formal que responde diretamente a um dos principais problemas do projeto, a conexão entre a estrutura urbana e entre os diversos elementos do complexo da biblioteca. O urbano é representado pelo conjunto construído relativamente homogêneo de arquiteturas tradicionais anteriores ao início do século XX, pelas expectativas de crescimento da área central de Estocolmo, pela facilidade de acesso universal através da estação de metrô, pela própria expansão das atividades da biblioteca, transformando-a em algo a mais, como um centro de cultura e lazer.

O complexo representava as aspirações de resolver limitações antigas como o contato com o observatório no alto da colina, a valorização da própria arquitetura da biblioteca de Asplund como ícone consolidado na paisagem cultural de Estocolmo, o que incluía manter a visão da colina e a não interrupção visual da biblioteca. Book Hill mostrou-se coerente com as condições que enfrentou, sendo ainda afirmativo como estrutura arquitetônica. A ideia de dependência e vinculação ao existente fez todo sentido. A integração por meio de um objeto único, complexo, distinto e contrastante permitiu uma complementaridade entre o novo e o existente, renovando a vitalidade do conjunto.

No julgamento final do projeto, porém, o júri teceu uma série de críticas ao projeto. Em relação a essas críticas, a análise da tese considera como algo que deixa dúvidas quanto à sua efetividade como problema para o projeto.

Por um lado, chegaram à conclusão de que a proposta teria uma “expressão impressionante” cujo exterior refletiria o movimento do interior e que a logística seria uma das melhores da competição, onde as pistas lentas através da biblioteca são misturadas com atalhos rápidos, conectando a Odengatan até a colina. Isso ofereceria uma visão geral clara e a possibilidade de uma mistura entre espaços mais vivos e mais calmos dentro da biblioteca. O mesmo se aplicaria à paisagem das rampas.

O ponto negativo, considerado insuperável pelo júri, referiu-se à proposta de circulação entre os ambientes de permanência prolongada, como os de consulta e de trabalho, por meio de rampas. As rampas foram consideradas como fisicamente extenuantes para pessoas com dificuldade ou deficiência locomotora. A alegação foi de que, tanto pela funcionalidade dos bibliotecários como pela acessibilidade universal, especialmente para as pessoas com deficiência física, o espaço em rampa seria uma dificuldade insuperável mesmo considerando a suave inclinação de cinco por cento. Essas circulações inclinadas trariam inconvenientes e risco de acidentes, considerando a utilização de cadeiras de roda assim como de carrinhos sobre rodas para transporte de livros como é usual em bibliotecas.

Na avaliação do júri, os proponentes não conseguiram dominar os problemas que o projeto apresentava em termos de acessibilidade. O júri considerou, ainda, que talvez fosse possível uma solução com esteiras adequadas para esses casos. Uma ideia certamente muito interessante como solução arquitetônica, mas talvez para outra situação de projeto, para outro tipo de atividade.

A ligação com o prédio de Asplund seria generosa chegando ao plano da rotunda, mas foi considerada agressiva apesar da clara ligação pontual. Outro aspecto considerado, também, inaceitável seria a utilização de espaços públicos da Biblioteca de Asplund para áreas e escritórios de fornecimento secundário, diminuindo a importância daqueles espaços.

Considerações sobre a Ampliação da Biblioteca de Estocolmo

No concurso para a ampliação da biblioteca de Estocolmo, um aspecto chamou a atenção ao longo de toda a condução do concurso e que pode ter relação com o posterior abandono do projeto. Na primeira etapa, os organizadores e o júri adotaram a estratégia de incentivar o surgimento de ideias livremente, contando com os próprios arquitetos competidores para construir um programa adequado para a renovação do complexo. Entretanto, restringiram a área de intervenção interferindo nitidamente nas possibilidades de solução, sendo que essa delimitação nem sempre foi obedecida pelas propostas, mas reduziu as chances de relacionamento entre as partes consideradas induzindo à necessidade de retirada dos três anexos existentes do conjunto da biblioteca de Asplund. Como de fato ocorreu e era de se esperar, algumas propostas transgrediram a limitação, mas ainda assim houve o efeito de induzir à eliminação dos anexos. Se o princípio de receber ideias livremente se mostrou produtivo, a rígida delimitação da área foi em direção contrária.

Na realidade, a questão da retirada dos anexos parece ter sido o principal fator para o cancelamento posterior do concurso. Uma questão muito sensível que deveria ter sido mais bem discutida e a solução integrar as diretrizes do concurso.

A partir desta primeira consideração, fica claro que, em termos da relação entre estrutura formal e aparência, e entre aspectos convencionais e específicos, a proposta Delphinium de Hanada, apresentou elementos relacionais coerentes e consistentes que a qualificaram de maneira abrangente como resposta adequada e, também, como identidade bem definida. Basicamente, a proposta se mostra clara na articulação com o conjunto formado pela biblioteca, parque, colina e observatório, promove a renovação urbana e se afirma como arquitetura, distanciando-se e respeitando a biblioteca de Asplund.

Pode-se reconhecer a articulação entre aspectos convencionais e as excepcionalidades contextuais. A própria solução geral composta de base que permite o afastamento da biblioteca, e verticalidade que define uma nova figura, constitui uma solução ao mesmo tempo convencional em sua abstração e específica em sua materialidade. Contém

a adequação à situação dada, ao mesmo tempo em que transcende para o universo das soluções convencionais, estabelecendo equilíbrio entre essas distintas questões, dialeticamente.

A proposta utilizou o espaço criado com a retirada dos anexos para implantar, de maneira clara, a entrada e a distribuição dos fluxos para o conjunto formado pela biblioteca de Asplund, o observatório e o parque. Destacou-se a clareza, a adequação e a identidade arquitetônica dessa ampliação.

Foi possível perceber, nas explicações e justificativas do júri, a ênfase nos aspectos racionais e objetivos de toda a questão do projeto. Entretanto, explicações e avaliações voltadas para a questão visual da arquitetura não foram relatadas, especialmente, considerações sobre a visualidade das propostas e sua relação com o edifício de Asplund.

Os projetos do concurso de Estocolmo esboçam uma particularidade significativa quanto à abordagem de sua concepção a qual parte da tradição projetiva tributária da arquitetura moderna que se refere a seu método, valores e princípios. Nesse âmbito, a maneira de abordar o projeto por meio de seus condicionantes fez com que o foco formal se concentrasse na imbricação entre programa e contexto – o aspecto material aparece de maneira importante como caracterização final da identidade, mas de maneira discreta, pouco aparente. O atributo tectônico não compareceu de maneira clara.

Em praticamente todas as outras propostas para a Biblioteca de Estocolmo, observou-se uma abordagem parcialmente abstrata na medida em que enfatizaram a definição de uma estrutura formal “encaixada” ou “moldada” à realidade física do contexto – propostas que se adaptaram morfológicamente à configuração física dada. Observou-se a utilização de soluções convencionais para a resolução dos esquemas de organização dos percursos, da integração entre ambientes, das maneiras de atribuir clareza para a compreensão imediata da estruturação dos ambientes. A atenção ao contexto como forma, relação efetivamente abstrata, visível especialmente nas relações topológicas entre partes e elementos da arquitetura, apareceu claramente apenas em Delphinium. Nas outras propostas a definição formal foi obtida diretamente, moldando-se às condições muito específicas do contexto.

Tornou-se perceptível que as abordagens focadas em desenhos específicos, em quase todos os casos do concurso de Estocolmo, contêm influências da arquitetura moderna

escandinava e sua tradição, visível na arquitetura de Alvar Aalto, na qual a arquitetura moderna ganha um empirismo e abordagem pragmática em que estruturas formais comparecem e se relacionam objetivamente com aspectos do programa e do lugar por meio de geometrias complexas associadas a soluções espaciais convencionais, conforme o caso. Convenções espaciais combinadas com morfologias especiais coincidem com a tradição construtiva desses países escandinavos a qual, culturalmente, se identifica com a estética que evoca um dinamismo equilibrado, obtido por meio de configurações irregulares e valorização de relações topológicas.

Curiosamente, o único projeto do concurso de Estocolmo a se utilizar de volumes prototípicos, um prisma retangular com uma base regular que estabelece a transição com a Biblioteca de Asplund, foi o projeto vencedor do concurso. A clareza da solução, assim como a qualidade conceitual da relação com o edifício original parece ter sido determinante na escolha do júri.

4 _ Considerações Finais

Entre os projetos estudados apareceram propostas consistentes e inconsistentes; com sentido claro nas relações visuais e sem sentido; com ênfase na visualidade das relações estruturantes; e com ênfase na representação figurativa sem articulação equilibrada com os outros elementos e partes. Por outro lado, a variedade de situações consistentes encontradas em alguns desses projetos, evidenciam maneiras exemplares e específicas de se obter sentido e consistência formal, sendo que a consistência formal foi utilizada pela pesquisa como critério e, ao mesmo tempo, atributo que permitiu o entendimento do sentido do objeto arquitetônico no tempo e no espaço, assim como pôde legitimar a síntese obtida vista por meio das dualidades.

Da mesma maneira, foi possível ver como se caracterizou a inconsistência. Apareceu basicamente como desequilíbrio manifestado como ausência de relações claras e como subordinação a aspectos que, nessa condição, evidenciaram-se arbitrários e implicaram em distorções. Algumas propostas puderam confirmar aparências que não se relacionavam com a estrutura do objeto, o que prejudicou o entendimento de sua consistência e identidade.

As configurações obtidas, convencionais ou específicas, abstratas ou figurativas, foram resultantes, principalmente, da relação formal com o contexto. Muitas apresentaram configurações abstratas, porém muito específicas como que se moldando como solução para questões condicionantes, especialmente às condições físicas do contexto. Em outros casos, soluções que criam composições abstratas universais articuladas ao contexto, por meio de posições e proporções entre elementos e partes, estabelecendo relações e visualidades específicas por meio de formas autônomas que resolvem o todo entre forma e contexto.

Especificamente nas propostas dos concursos, no caso do MIS-RJ, configurações abstratas ganharam, adicionalmente, representações figurativas como no caso da fenda no volume abstrato, na proposta de Brasil Arquitetura, ou dos quatro volumes como rochas em Bernardes e Jacobsen ou mesmo a continuidade de planos inclinados sobre um prisma retangular, abstrato, que ganha dobras e irregularidades, esmeradas deformações, no projeto de Dilller Scofideo e Renfro. Também com volumes abstratos, mas com dominância de

referências figurativas, as propostas de Liebskind e Shiguero Ban. As propostas que primaram por uma abstração com formas neutras e universais foram: o prisma inclinado do escritório TACOA e os quatro prismas empilhados de Isay Weinfeld.

Já nas propostas para a Ampliação da Biblioteca de Estocolmo, pode-se observar que todas as propostas apresentadas foram configurações abstratas, sem representações figurativas adicionais. Estas, no entanto, dividiram-se em duas vertentes. Predominaram configurações abstratas que se adequaram à riqueza de especificidades do programa e do contexto. E apenas a proposta vencedora, Delphinium, apresentou uma configuração abstrata autônoma, apresentando apenas sutilmente, o grafismo da planta delphinium em seus painéis abstratos.

Essa questão do modo da abstração tem relação com o modo de resolver a relação entre o convencional e o contingente do todo envolvido na definição formal do objeto. A conformação ao existente indica uma maneira de adaptação formal dos aspectos convencionais ao contexto enquanto que a conformação abstrata pura baseada em equivalências de posições e proporções indica uma dialética equilibrada entre essas duas condições duais da forma. Em uma, a síntese abstrata é resolvida por certa moldagem às condições dadas, na outra, é resolvida por relações de equivalência com autonomia formal.

No aspecto geral, a pesquisa permitiu aprofundar a ideia de que a identidade formal se apresenta como última referência para a qualidade de uma arquitetura, sendo que a questão principal aqui, da relação entre forma e contexto, apresenta-se decisiva para tal identidade. Percebe-se que a natureza da forma se traduz em uma dualidade essencial que se desdobra em outras dualidades, sendo que a dualidade entre o convencional e o contingente, particularmente, auxilia na compreensão da forma em relação ao contexto. A síntese formal pode ser vista como uma dialética entre várias oposições que reproduzem a dialética essencial entre ideia e aparência.

A forma como síntese entre abstração e realidade construtiva encontra no contexto um de seus principais referenciais, seja como estrutura formal ou como aparência. Assim, a forma pode ser vista como uma totalidade da qual participam a ideia estruturadora em síntese com a aparência. Entretanto, a ideia se refere ao modo como resolve questões

condicionantes por meio de partes e elementos dessa totalidade, dentre os quais a relação entre forma e contexto.

Confirmou-se, nos estudos de caso, que a arquitetura abstrata pode ter aparência neutra, contrastante ou prototípica, ou seja, a aparência abstrata pode ser neutra ou estabelecer uma configuração especial que, eventualmente, pode se tornar reconhecível em função de sua singularidade, grau de especificidade e clareza. No âmbito da forma, a arquitetura abstrata utiliza a representação dos elementos para intensificar e evidenciar as relações visuais do todo. Podem ser geométricas e topológicas – formatos, limites, proximidades, posições relativas, etc., assim como contar com valores visuais como a ideia de equilíbrio e de intensidade visual.

Verificou-se que o contexto em que o objeto arquitetônico se insere representa um dos materiais básicos da constituição do objeto arquitetônico. Pôde-se ver que a coerência e equilíbrio das relações entre os elementos e partes define a consistência da forma que, por sua vez, contribui para a identidade do objeto.

Também se confirmou que o procedimento abstrato necessita da articulação dos dois âmbitos estudados para a constituição dos objetos arquitetônicos: da aparência e da estrutura formal, enquanto que o procedimento figurativo se apoia primordialmente na representação de uma aparência para o objeto arquitetônico. Pode-se confirmar que a arquitetura abstrata foca na representação autorreferenciada dos elementos construtivos e busca intensificar a definição de sua visualidade pela constituição de um todo que possa ser reconhecido por um olhar atento. Essa representação não depende de significados figurativos ou simbólicos, mas, eventualmente, sua aparência também pode ser reconhecível por uma eventual pregnância de sua imagem no sentido gestáltico. Aspecto este importante para a identidade e para a identificação de arquiteturas que podem desempenhar um papel de monumento – ou, dito de outro modo, arquiteturas especiais, significativas em lugares também significativos.

Na primeira, existem articulações e equilíbrio e na segunda, a prevalência da aparência sobre os demais elementos. O procedimento abstrato só adquire sentido quando relacionado a todos os elementos e partes, articulando o todo; tende a estabelecer soluções universais o que permite conceber novas soluções ou analisar arquiteturas anteriores, de

distintas referências conceituais, utilizando-se critérios analíticos baseados na interação entre o visual e o estrutural de modo a tornar possível reconhecer a identidade e a consistência formal do artefato arquitetônico. O procedimento figurativo pode conter sentido formal a depender de sua capacidade em se articular com os outros elementos, ainda que submetidos a sua diretriz figurativa.

O procedimento abstrato não modifica a natureza dualista da forma, mas a ênfase e a maneira como a forma é abordada. Modifica-se a maneira como o objeto é produzido o qual passa a buscar clareza para possibilitar o reconhecimento da lógica, do sentido, da ordem estruturadora do objeto. A possibilidade da experiência estética como algo denso cujo visual são os elementos e o conteúdo é a lógica das relações. A abstração se caracteriza como modo de estruturar o objeto que permite o entendimento visual por meio das relações estruturadas entre os componentes visuais do objeto.

A dualidade do conceito de forma, também identificada nos projetos estudados, mostrou-se compatível com princípios compositivos universais iniciados com a arquitetura clássica, e ampliados e modificados com a arquitetura moderna. Simetria, unidade, hierarquia, podem ser substituídos por valores dialéticos como equilíbrio, equivalência e classificação. Trata-se de categorias compositivas que ampliam as possibilidades e que incluem as anteriores. Simetria e unidade podem ser ampliadas para equilíbrio e equivalência, assim como a hierarquia, ampliada para a ideia de classificação. Pôde-se perceber que se trata de noções que estimulam a experiência visual e potencializam o atributo da universalidade, do entendimento, especialmente por serem baseados na competência visual do sujeito, visto como aquele que concebe, assim como aquele que busca entender visualmente a arquitetura.

Um limite para o sentido de forma seria quando se chega ao extremo da desvinculação dos aspectos relacionais intrínsecos e essenciais ao objeto arquitetônico, ou seja, quando o formal se desvincula dos condicionantes e dos materiais fundamentais de uma arquitetura. No limite oposto, quando se renuncia à forma para atender exclusivamente aos aspectos objetivos da realidade (programática, construtiva e espacial) ou, ainda, quando a forma é reduzida à representação conceitual, que de certa forma, caracteriza uma alienação da natureza arquitetônica.

De modo análogo, a dualidade também pode ser vista como relação entre a racionalidade e a realidade do objeto no contexto, aspectos de naturezas contrárias, relacionáveis ao conceito de forma, que permitiram refletir sobre as características dos projetos, de acordo com o desenvolvimento teórico do primeiro capítulo.

Ficou claro que a forma envolve contingências: o contexto, sua morfologia e sua configuração, as particularidades do programa, as pré-existências e, por outro lado, uma série de convenções: estrutura do programa, sistemas construtivos, materiais de projeto. Também envolve a transcendência e subjetividade do objeto estético que integra sua síntese formal, para estabelecer uma identidade genuína.

O convencional integra a arquitetura como conhecimento, como aspecto do universal, consolidado pela prática e pela cultura da disciplina. Portanto, também pode ser considerado como aspecto abstrato que se mostra compatível com a abordagem abstrata. Uma maneira abstrata de utilização do conhecimento, situando-o no âmbito operacional, aplicado ao projeto, como material de projeto.

Foi possível, ainda, confirmar a relação dialética entre convenção e contingência manifestada por meio da relação equilibrada entre aparência e estrutura formal dos objetos arquitetônicos, articuladas ao contexto. Entretanto, essas relações ganharam diferentes valores de consistência formal conforme o modo como a aparência e a estrutura formal equilibraram os aspectos de convenção e contingência dos objetos. Foi possível perceber como o equilíbrio dessa dualidade contribuiu para definir a forma dos objetos arquitetônicos de modo consistente.

Pode-se concluir que a relação entre forma e contexto também depende das relações entre todos os outros elementos da forma com os quais se articula sem o que se obtém, na realidade, apenas uma imagem sem forma arquitetônica genuína.

A síntese das relações formais entre o convencional e o contingente se caracterizou como dependente de princípios e ideias estruturadoras claras e pertinentes quanto a todas as relações internas ao objeto e, especialmente, quanto às relações com o contexto. Essa peculiaridade foi o que proporcionou objetos que se aproximaram de uma genuína identidade formal. Estruturas formais específicas, assim como configurações específicas,

apoiadas em vínculos com as especificidades do próprio objeto e do contexto. Essas combinações parecem indicar um potencial na arquitetura contemporânea – o potencial da abstração formal como configuração específica; não exatamente como protótipo, mas como possibilidade de forma consistente.

Espera-se que esta pesquisa possa contribuir para a busca do entendimento de como a relação forma-contexto se legitima. Como visto, não deve se basear apenas na aparência, mas no quanto possa representar uma estruturação consistente a qual necessariamente inclui o contexto. No estudo de caso vimos apenas duas situações de contexto, mas muitas outras situações de projeto, e seus contextos, podem ser estudadas sob essa abordagem e se torne instrumental para os procedimentos de projeto e, conseqüentemente, para a própria arquitetura.

5 _ LISTA DE FIGURAS

PARTE 1 _ SENTIDO DE FORMA - RELAÇÃO FORMA E CONTEXTO

- Fig. 1.1 Imagens dos projetos finalistas apresentados nos concursos de projeto: MIS-RJ e Ampliação da Biblioteca de Estocolmo; as fontes aparecem nas respectivas figuras no texto da tese;
- Fig. 1.2 J. L. P. Durand – vários tipos de edifícios desenvolvidos a partir de uma planta quadrada. Disponível em: <https://image.slidesharecdn.com/jean-nicolas-louisdurand-150208003425-conversion-gate01/95/jean-nicolaslouis-durand-9-638.jpg?cb=1423355757>. Acesso em: 04/04/2017.
- Fig. 1.3 Mausoléu para Newton / Etienne-Louis Boullée. Disponível em: https://images.adsttc.com/media/images/53a2/6445/c07a/8079/c500/0230/large_jpg/N7701015_JPEG_2_2DM.jpg?1403151420. Acesso em: 04/04/2017.
- Fig. 1.4 Partenon. Disponível em: https://i1.wp.com/www.ellines.com/wp-content/uploads/2017/02/parthenon_1176x420_acf_cropped.jpg?resize=795%2C+364&quality=100&ssl=1. Acesso em: 06/04/2017.
- Fig. 1.5 Altes Museum de Karl Friedrich Schinkel. Disponível em: https://www.museumsinsel-berlin.de/fileadmin/user_upload/gebaeude/altes_museum/am_teaser.jpg. Acesso em: 09/04/2017.
- Fig. 1.6 Crown Hall - Mies van der Rohe. Disponível em: <https://architecturegroupie.files.wordpress.com/2013/02/crown-hall-by-mies-van-der-rohe-crown-hall.jpg>. Acesso em: 09/04/2017.
- Fig. 1.7 Prédio da Bauhaus em Dessau (1926) - Walter Gropius - vista aérea. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/37/Dessau%2CBauhausgeb%C3%A4ude.jpg/1280px-Dessau%2CBauhausgeb%C3%A4ude.jpg>. Acesso em: 12/04/2017.
- Fig. 1.8 Setorização funcional da Bauhaus. Disponível em: <https://luduarte.files.wordpress.com/2012/11/bauhaus-6.jpg?w=656> e. Acesso em: 12/04/2017.
- Fig. 1.9 Prédio da Bauhaus em Dessau (1926) - Walter Gropius. Disponível em: <https://images.adsttc.com/media/images/5037/e9d6/28ba/0d59/9b00/0427/slideshow/stringio.jpg?1414219080>. Acesso em: 12/04/2017.
- Fig. 1.10 Le Corbusier. Villa Savoye concluída em 1928. Fonte: foto Scarlett Green. Disponível em: <http://kubicos.wixsite.com/kubicosangola/single-post/2016/08/21/5-PONTOS-DE-UMA-NOVA-ARQUITECTURA-DE-LE-CORBUSIER>. Acesso em: 12/04/2017.
- Fig. 1.11 Casa da cascata, Frank Lloyd Wright, 1936. Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com/-TO5ho2nIskc/T923ODvwoRI/AAAAAAAAUA/3Rhv0jVLFY8/>. Acesso em: 20/04/2017.
- Fig. 1.12 Partenon, Atenas, Grécia. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/ba/Parthenon.jpg/1024px-Parthenon.jpg>. Acesso em: 20/04/2017.

- Fig. 1.13 Museu Guggenheim, Nova York – Frank Lloyd Wright. Disponível em: <https://i0.wp.com/www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2008/12/architecture-srgm-exterior-heald-compressed.jpg?w=870>. Acesso em: 20/04/2017.
- Fig. 1.14 Museu de Arte Contemporânea, Niterói – Oscar Niemeyer. Disponível em: https://www.janelasabertas.com/wp-content/uploads/2014/05/IMG_3850.jpg. Acesso em: 23/04/2017.
- Fig. 1.15 Museu Iberê Camargo, Porto Alegre – Alvaro Siza. Disponível em: <https://images.adsttc.com/adbr001cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2011/09/p1150843.jpg>. Acesso em: 23/04/2017.
- Fig. 1.16 Leis da Gestalt. Disponível em: <https://www.significados.com.br/gestalt/>
- Fig. 1.17 “FORM DRAWING, NOT A DESIGN” – Desenho da forma, não um projeto _ Louis Kahn. Disponível em: <https://raulcastellanosgomez.files.wordpress.com/2017/06/2013-the-value-and-aim-of-louis-i-kahns-form-drawing.jpg?w=400&h=399>. Acesso em: 25/04/2017.
- Fig. 1.18 Sequência de desenhos para o projeto Primeira Igreja Unitária de Rochester, Louis I. Kahn, 1959-69. Disponível em: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/13/3f/5c/133f5c311179a0de9a3aeb58b342a621.jpg> e. Acesso em: 25/04/2017.
- Fig. 1.19 Museu Guggenheim de Nova York. Disponível em: <https://images.adsttc.com/media/images/5037/de51/28ba/0d59/9b00/00bc/newsletter/stringio.jpg?1414230424>. Acesso em: 25/04/2017.
- Fig. 1.20 Museu Iberê Camargo. Disponível em: <https://media-cdn.tripadvisor.com/media/photos/04/54/67/9f/fundacao-ibere-camargo.jpg>. Acesso em: 27/04/2017.
- Fig. 1.21 Hotel Marques de Riscal, Elciego, Espanha. Frank Gehry. Disponível em: <https://i.pinimg.com/736x/78/34/a9/7834a93ad6490dea17af40650ec3e9ac--water-architecture-amazing-architecture.jpg>. Acesso em: 27/04/2017.
- Fig. 1.22 The Royal Ontario Museum - Daniel Libeskind. Disponível em: https://media.architecturaldigest.com/photos/5706ec8d3c6ec36d75349d57/master/w_640,c_limit/daniel-libeskind-architecture-05.jpg. Acesso em: 27/04/2017.

PARTE 2 _ FORMA E CONTEXTO - DUALIDADE CONVENCIONAL - EXCEPCIONAL

- Fig. 2.1 A Lição de Roma, 1923. Le Corbusier. Disponível em: <https://coisasdaarquitectura.files.wordpress.com/2010/09/descon-1.jpg>. Acesso em: 03/05/2017.
- Fig. 2.2 Ministério da Educação e Saúde Pública (Palácio da Cultura), no Rio de Janeiro – fachada com brise-soleil (protetor solar). http://vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/43df_023-00-01.jpg. Acesso em: 03/05/2017.
- Fig. 2.3 Ministério da Educação e Saúde Pública (Palácio da Cultura), no Rio de Janeiro, projeto da equipe liderada por Lúcio Costa em parceria com Le Corbusier, em 1936. <http://cache.mrporter.com/journal-images/production/e1cc743f-1571-4b86-8584-d1e535b515bb>. Acesso em: 03/05/2017.
- Fig. 2.4 Museu Altes, Berlin, 1824-1828, de Schinkel. Disponível em: https://c1.staticflickr.com/7/6096/6339770591_b416a4f1d0_b.jpg. Acesso em: 05/05/2017.

- Fig. 2.5 IIT Crown Hall de Mies van der Rohe. Disponível em:
https://static1.squarespace.com/static/5478d170e4b04a873e34969e/5480985be4b0bc87c5213520/54822c2ce4b0a6f1a1ac617d/1417817135768/009_Vision_01001_IIT_CGG_001bw.jpg?format=1500w. Acesso em: 05/05/2017.
- Fig. 2.6 Nova Galeria Nacional de Berlim de Ludwig Mies van der Rohe. Disponível em:
<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/a7/a9/cd/a7a9cd1f755b6586915604b142b78598.jpg>. Acesso em: 05/05/2017.
- Fig. 2.7 Museu Guggenheim de Nova York, de Frank Lloyd Wright. Disponível em:
<https://images.adsttc.com/media/images/5037/de51/28ba/0d59/9b00/00bc/newsletter/stringio.jpg?1414230424>. Acesso em: 05/05/2017.
- Fig. 2.8 Átrio do Museu Guggenheim de Nova York. Disponível em: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/be/9f/b6/be9fb658205fc9a08676c55b4f12d0e0.jpg>. Acesso em: 16/05/2017.
- Fig. 2.9 Planta do térreo. Permeabilidade e integração com o espaço público. Disponível em:
<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/1a/fb/f3/1afb38f631e0117567e0f99b16d16d8.jpg>. Acesso em: 16/05/2017.
- Fig. 2.10 A Capela Notre-Dame-du-Haut é uma capela construída sobre a colina de Bourlémont em Ronchamp em Haute-Saône, França, pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier. Iniciada em 1950, foi concluída em 1955.
<http://www.corriere.it/metodologia/socialshare/2016/04/20/1d3b710e-0725-11e6-8870-6aa8c10eafcf.jpg>. Acesso em: 16/05/2017.
- Fig. 2.11 Museu Memorial do 11 de Setembro.
https://www.911memorial.org/sites/default/files/styles/560_width/public/blog/images/earthdayplaza.jpg?itok=l8lf3Fs0. Acesso em: 16/05/2017.
- Fig. 2.12 Seagram Building – Mies van der Rohe, 1958. Recuo de 30 metros em relação a rua criando uma praça aberta altamente ativa. Relações abstratas, mas visíveis.
https://images.adsttc.com/media/images/57ca/dd49/e58e/ceca/b700/00d0/medium_jpg/via375parkavenue.jpg?1472912709. Acesso em: 18/05/2017.
- Fig. 2.13 Pavilhão de Barcelona. Mies van der Rohe, 1929.
http://farm3.static.flickr.com/2212/2076975510_484f6478fd.jpg. Acesso em: 18/05/2017.
- Fig. 2.14 Pavilhão de Barcelona. Fonte: GASTÓN GUIRAO, Cristina. Mies: el proyecto como revelación del lugar. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005. p. 74.
- Fig. 2.15 Ópera de Sydney. Disponível em:
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/98/SydneyOperaHouse.jpg/1200px-SydneyOperaHouse.jpg>. Acesso em: 18/05/2017.
- Fig. 2.16 Serpentine Pavilion, em Londres, 2002, projetada por Toyo Ito: conceitual. Disponível em:
http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/02235/2002_2235550k.jpg. Acesso em: 18/05/2017.
- Fig. 2.17 Cidade da Cultura de Galícia, Spain Peter Eisenman. Disponível em:
http://www.travelwithallsenses.com/wp-content/uploads/2013/04/MG_1403.jpg. Acesso em: 20/05/2017.
- Fig. 2.18 Cidade da Cultura de Galícia, Espanha - Peter Eisenman. Disponível em:
https://i0.wp.com/www.travelwithallsenses.com/wp-content/uploads/2013/04/MG_1403.jpg. Acesso em: 18/05/2017.

- Fig. 2.19 Museu Iberê Camargo - Alvaro Siza. Disponível em: http://s2.glbimg.com/4p_x6kk_58FepFZopryl1yLAHkRWvWEaRDhAFUu_luRloz-HdGixxa_8qOZvMp3w/e.glbimg.com/og/ed/f/original/2012/06/27/premio_leaooouro_siza_04.jpg. Acesso em: 18/05/2017.
- Fig. 2.20 Museu Guggenheim Nova York – Frank Lloyd Wright. Disponível em: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/a7/d8/9d/a7d89d55f7e17445aec49252d8891213.jpg>. Acesso em: 03/06/2017.
- Fig. 2.21 MAC - Museu de Arte Contemporânea de Niterói – Oscar Niemeyer; 4.5 _ MAC de Niterói – vista de cima. Disponível em: https://www.fuiserviajante.com/wp-content/uploads/2017/03/museu-de-arte-contempor%C3%A2nea-de-niter%C3%B3i-1-1200x800_c.jpg. Acesso em: 03/06/2017.
- Fig. 2.22 MAC de Niterói – vista de cima. Disponível em: <http://partiu.pro/wp-content/uploads/2018/01/museu-de-arte-contempor%C3%A2nea1.jpg>. Acesso em: 03/06/2017.
- Fig. 2.23 Museu da Memória de Andaluzia - Alberto Campo Baeza – intensidade e contraste na paisagem. Disponível em: https://images.adsttc.com/media/images/5008/ae03/28ba/0d50/da00/172c/medium_jpg/strigno.jpg?1414057327. Acesso em: 03/06/2017.
- Fig. 2.24 Museu da Memória de Andaluzia - Alberto Campo Baeza – pátio interno. Disponível em: https://images.adsttc.com/media/images/58dd/2a52/e58e/ce48/a300/0018/newsletter/14_MA.jpg?1490889295. Acesso em: 05/06/2017.
- Fig. 2.25 Museu da Memória de Andaluzia - Alberto Campo Baeza – entorno e contexto. Disponível em: http://www.314ga.com/wp-content/uploads/2012/06/01_mma.jpg. Acesso em: 05/06/2017.

PARTE 3 _ FORMA E CONTEXTO - AS OBRAS DOS CONCURSOS

3.1 _ CONCURSO - MUSEU DA IMAGEM E DO SOM – MIS/RJ (2009)

- Fig. 3.1.1 3.1 _ Rio de Janeiro, Zona Sul; da esquerda para a direita, as praias do Leblon, Ipanema, ao fundo Lagoa Rodrigues de Freitas; em seguida Copacabana e Leme; ao fundo, Botafogo e o Aterro do Flamengo [fonte: imagem do Google Earth Pro]. Acesso em: 10/06/2017.
- Fig. 3.1.2 Copacabana, sua orla marítima e os bairros vizinhos, de Ipanema, Leblon, Lagoa Rodrigo de Freitas e a Urca ao leste. [fonte: imagem do Google Earth Pro]. Acesso em: 10/06/2017.
- Fig. 3.1.3 Ocupação entre a orla da Praia de Copacabana e os morros. [fonte: imagem do Google Earth Pro]. Acesso em: 10/06/2017.
- Fig. 3.1.4 Extensão e proporção entre a faixa de areia, calçadas e vias e a faixa vertical dos prédios. Praia de Copacabana e o vazio do terreno do MIS/RJ [fonte: imagem do Google Earth Pro]. Acesso em: 10/06/2017.
- Fig. 3.1.5 Praia de Copacabana e o terreno do MIS/RJ [fonte: imagem do Google Earth Pro]. Acesso em: 10/06/2017.
- Fig. 3.1.6 Hotel Sofitel Rio de Janeiro - aérea [fonte: imagens do Google Earth Pro] . Acesso em: 10/06/2017.
- Fig. 3.1.7 Hotel Sofitel Rio de Janeiro [fonte: imagens do Google Earth Pro] . Acesso em: 10/06/2017.
- Fig. 3.1.8 Massa contínua de edifícios alinhados, com o terreno vazio do MIS-RJ ao centro e o Hotel Rio Othon à direita da imagem. [fonte: imagens do Google Earth Pro]. Acesso em: 10/06/2017.

- Fig. 3.1.9 A área do terreno à esquerda da foto [fonte: imagens do Google Earth Pro]. Acesso em: 10/06/2017.
- Fig. 3.1.10 O Rio Othon Hotel destacado por sua altura. Disponível em: <https://d1fj5m7vl8eu3k.cloudfront.net/images/resorts/130/130-F-001.jpg>. Acesso em: 10/06/2017.
- Fig. 3.1.11 Hotel Pestana Rio Atlântica – imagem virtual [fonte: imagens do Google Earth Pro]. Acesso em: 10/06/2017.
- Fig. 3.1.12 Foto Hotel Pestana Rio Atlântica [fonte: imagens do Google Earth Pro]. Acesso em: 10/06/2017.
- Fig. 3.1.13 Hotel JW Mariott. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/434cb7cd21d9_0602_hotel_mariott_copacabana_rio_de_janeiro_arquiteto_paulo_case_2001.jpg. Acesso em: 20/06/2017.
- Fig. 3.1.14 Hotel JW Mariott. Disponível em: https://extra.globo.com/incoming/15322061-fb1-25f/w231h347-PROP/2007-076484-_20070924.jpg. Acesso em: 20/06/2017.
- Fig. 3.1.15 Arena Copacabana Hotel. – influência das torres de vidro dos anos 1970. Disponível em: <https://y.cdrst.com/foto/hotel-sf/1475c/granderesp/hotel-arena-copacabana-general-2ff8974.jpg>. Acesso em: 20/06/2017.
- Fig. 3.1.16 Arena Copacabana Hotel. – destaca-se em relação ao entorno. Disponível em: <http://www.barraleme.com/hoteis/Arenafachada02.jpg>. Acesso em: 20/06/2017.
- Fig. 3.1.17 Hotel Excelsior [fonte: imagens do Google Earth Pro]. Acesso em: 20/06/2017.
- Fig. 3.1.18 Hotel Excelsior [fonte: imagens do Google Earth Pro]. Acesso em: 20/06/2017.
- Fig. 3.1.19 Hotel Copacabana Palace. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Hotel_copacabana_palace.jpg. Acesso em: 20/06/2017.
- Fig. 3.1.20 Hotel Porto Bay Rio International [fonte: imagens do Google Earth Pro]. Acesso em: 20/06/2017.
- Fig. 3.1.21 Hotel Windsor Atlântica, o mais alto. [fonte: imagens do Google Earth Pro]. Acesso em: 20/06/2017.
- Fig. 3.1.22 Hotel Windsor Atlântica. Estabeleceu-se como marco referencial na paisagem [fonte: imagens do Google Earth Pro]. Acesso em: 20/06/2017.
- Fig. 3.1.23 Edifício Dra. Regine Feigl - final do Leme e finalização da extensão contínua de edifícios da orla [fonte: imagens do Google Earth Pro]. Acesso em: 20/06/2017.
- Fig. 3.1.24 Orla completa da praia de Copacabana e do Leme. Destacado em branco os edifícios diferenciados – nota-se a sequência e o distanciamento entre eles. Em amarelo, o terreno do MIS/RJ e em laranja o Copacabana Palace Hotel. [fonte: imagens do Google Earth Pro]. Acesso em: 20/06/2017.
- Fig. 3.1.25 Vista parcial, enfatizando, em amarelo, o terreno do MIS-RJ e, em branco, os edifícios que se destacam; em laranja, o Copacabana Palace Hotel. [fonte: imagens do Google Earth Pro]. Acesso em: 20/06/2017.
- Fig. 3.1.26 Elevação. Esta primeira sequência mostra, em amarelo, o local para o MIS/RJ e em branco o Othon, o Pestana e o JW Mariott [fonte: imagens do Google Earth Pro]. Acesso em: 20/06/2017.
- Fig. 3.1.27 Elevação. Nesta segunda imagem, em branco o Arena Copacabana Hotel, o Hotel Excelsior e, em vermelho, o Copacabana Palace. Em seguida o Porto Bay Rio International e o Windsor Atlântica [fonte: imagens do Google Earth Pro]. Acesso em: 25/06/2017.

- Fig. 3.1.28 Terreno para a construção do MIS-RJ, calçadas, vias e praia. [fonte: imagens do Google Earth Pro]. Acesso em: 25/06/2017.
- Fig. 3.1.29 Planta do terreno do MIS/RJ (Fonte: do autor)
- Fig. 3.1.30 Vista da praia de Copacabana a partir do Hotel Pestana – próximo ao MIS/RJ. Disponível em: <http://www.viajecomigo.com/wp-content/uploads/2017/08/Manha-Pestana-Rio-Atl%C3%A2ntica-Copacabana-Rio-de-Janeiro-Brasil-%C2%A9-Viaje-Comigo.jpg>. Acesso em: 25/06/2017.
- Fig. 3.1.31 Trecho exemplar da continuidade dos conjuntos formados por edifícios residenciais. [fonte: imagem do Google Earth Pro]. Acesso em: 26/06/2017.
- Fig. 3.1.32 Pilotis do anexo da Galeria de Exposições e auditório no Ministério da Educação-RJ. (Fonte: do autor)
- Fig. 3.1.33 Pilotis monumental de Lúcio Costa e equipe no Ministério da Educação-RJ. (Fonte: do autor)
- Fig. 3.1.34 MAM/RJ de Affonso Eduardo Reidy. Disponível em: <http://www.sblok.com.br/site/wp-content/uploads/2015/09/Aluguel-de-Geradores-RJ-MAM1.jpg>. Acesso em: 26/06/2017.
- Fig. 3.1.35 MAC em Niterói de Oscar Niemeyer. Disponível em: https://i.ytimg.com/vi/k372L_mBzV4/maxresdefault.jpg. Acesso em: 26/06/2017.
- Fig. 3.1.36 Cidade das Artes de Christan de Portzamparc (2013). Disponível em: <http://www.sincavidro.com.br/site/novo/wp-content/uploads/cidade-artes.jpg>. Acesso em: 26/06/2017.
- Fig. 3.1.37 Museu de Arte do Rio (MAR) de Bernardes e Jacobsen (2013). <http://portomaravilha.com.br/uploads/8d94b1cc458f897151c00592138622b8.jpg>. Acesso em: 29/06/2017.
- Fig. 3.1.38 MASP - Museu de Artes de São Paulo - de Lina B oBardi. <https://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/0f/29/4e/67/masp-o-museu-de-arte.jpg>. Acesso em: 29/06/2017.
- Fig. 3.1.39 MUBE - Museu Brasileiro da Escultura - de Paulo Mendes da Rocha. https://farm8.staticflickr.com/7026/6642080389_66522e2f10_b.jpg. Acesso em: 29/06/2017.
- Fig. 3.1.40 Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Museu da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://s3.favim.com/orig/41/architecture-art-beautiful-bricks-building-Favim.com-340712.jpg>. Acesso em: 29/06/2017.
- Fig. 3.1.41 Museu da Língua Portuguesa. Disponível em: http://www.anualdesign.com.br/images/anualdesign-reg_12053116.jpg. Acesso em: 05/07/2017.
- Fig. 3.1.42 Fundação Iberê Camargo (2002) em Porto Alegre, do arquiteto Álvaro Siza. Disponível em: https://images.adsttc.com/media/images/5446/ae6e/e58e/ce99/9700/001e/large_jpg/195_copia.jpg?1413918301. Acesso em: 05/07/2017.
- Fig. 3.1.43 Hotel Copacabana Palace. Disponível em: <http://vejanomapa.net.br/wp-content/uploads/2014/09/Hotel-Belmond-Copacabana-Palace-Rio-de-Janeiro.jpg>. Acesso em: 05/07/2017.

PROJETO DO ESCRITÓRIO DILLER SCOFIDIO + RENFRO

- Fig. 3.1.43 Blur Building na Expo Internacional 2002, Suíça. Disponível em: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/9d/c5/2f/9dc52ff9bbc34657ca0e1e5fdb12df2a.jpg>. Acesso em: 05/07/2017.
- Fig. 3.1.44 Institute of Contemporary Art, EUA. Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/8c/3a/43/8c3a435e627dfd6de7f4a473b667eb09.jpg>. Acesso em: 05/07/2017.

- Fig. 3.1.45 Lincoln Center, EUA High. Disponível em: https://images.adsttc.com/media/images/5010/513e/28ba/0d42/2200/181e/large_jpg/stringio.jpg?1360992105. Acesso em: 07/07/2017.
- Fig. 3.1.46 Line Park, Nova Iorque, EUA. Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/72/37/fa/7237fae33f147a82534d4e7533eae910.jpg>. Acesso em: 07/07/2017.
- Fig. 3.1.47 Sequência demonstrando a ideia formal para o projeto do MIS. Disponível em: https://3.bp.blogspot.com/-8y1xE5ymEy4/Vx0H8f58QyI/AAAAAAAAACos/c2PH_tZFcCMiH_vKdfS8BgIV1ndXTO3wwCLcB/s1600/DSC_3189.JPG. Acesso em: 07/07/2017.
- Fig. 3.1.48 Eyebeam Institute, EUA. Disponível em: <http://c1038.r38.cf3.rackcdn.com/group1/building2517/media/1281869423.jpg>. Acesso em: 07/07/2017.
- Fig. 3.1.49 Eyebeam Institute, EUA. Corte. Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/b6/78/65/b678651a373d34190184d11b0bd3bc6f.jpg>. Acesso em: 12/07/2017.
- Fig. 3.1.50 Eyebeam Institute, EUA. Disponível em: <https://i.pinimg.com/736x/ae/d5/97/aed59772cb3b675b0975b0123c799ecb--architecture-diagrams-architecture-drawings.jpg>. Acesso em: 20/07/2017.
- Fig. 3.1.51 Eyebeam Institute, EUA. Semelhança clara com a proposta para o MIS-RJ; <https://i.ytimg.com/vi/Gogb8szglaU/hqdefault.jpg>. Acesso em: 20/07/2017.
- Fig. 3.1.52 Casa do Arquiteto, projetada por João Batista Vilanova Artigas (1915); https://conteudo.imguol.com.br/c/entretenimento/e2/2015/06/22/a-fachada-frontal-da-casa-do-arquiteto-projetada-por-vilanova-artigas-possui-varios-destaques-como-a-volumetria-da-escada-recortada-o-estudio-do-arquiteto-em-pilotis-e-o-pe-direito-1435001498576_750x500.jpg. Acesso em: 30/07/2017.
- Fig. 3.1.53 Baker House, MIT - Alvar Aalto (1946-1949). Disponível em: http://www.durathermwindow.com/sites/default/files/casestudyimages/casestudy_mitbaker_1.jpg. Acesso em: 25/07/2017.
- Fig. 3.1.54 Finlândia Hall. Disponível em: <http://arquipapo.com.br/wp-content/uploads/2016/10/FINLANDIA-HALL-01.jpg>. Acesso em: 05/08/2017.
- Fig. 3.1.55 Umicore Hoboken - Conix Architects (2009); https://static.dezeen.com/uploads/2012/01/dezeen_Umicore-Hoboken-by-Conix-Architects-2.jpg. Acesso em: 20/08/2017.
- Fig. 3.1.56 Projeto de Diller Scofidio + Renfro, MIS-RJ. Escadaria a partir do térreo ostra a separação interior exterior da escada por painel de vidro. Disponível em: <http://www.mis.rj.gov.br/wp-content/uploads/2013/07/baixo-704x376.jpg>. Acesso em: 20/08/2017.
- Fig. 3.1.57 Projeto de Diller Scofidio + Renfro, MIS-RJ. Vedação de vidro dividindo a escada em interno e externo. Disponível em: https://arcowebarquivos-us.s3.amazonaws.com/imagens/59/69/arq_55969.jpg. Acesso em: 17/08/2017.
- Fig. 3.1.58 Projeto de Diller Scofidio + Renfro, MIS-RJ. Painéis de "óculos" como elemento vazado. Disponível em: https://arcowebarquivos-us.s3.amazonaws.com/imagens/59/65/arq_55965.jpg
- Fig. 3.1.59 Projeto de Diller Scofidio + Renfro, MIS-RJ. Espaço no nível da calçada ocupado por mesas. <http://www.mis.rj.gov.br/wp-content/uploads/2013/07/baixo2-704x376.jpg>. Acesso em: 20/08/2017.

- Fig. 3.1.60 Projeto de Diller Scofidio + Renfro, MIS-RJ. Salão de exposições; Disponível em: https://arcoweb arquivos-us.s3.amazonaws.com/imagens/59/67/arq_55967.jpg. Acesso em: 20/08/2017.
- Fig. 3.1.61 Projeto de Diller Scofidio + Renfro, MIS-RJ. Disponível em: https://arcoweb arquivos-us.s3.amazonaws.com/imagens/59/68/arq_55968.jpg. Acesso em: 20/08/2017.
- Fig. 3.1.62 Projeto de Diller Scofidio + Renfro, MIS-RJ. Início do plano inclinado como continuidade do calçadão da Av. Atlântica; Disponível em: http://static.glamurama.uol.com.br/2015/09/MIS-Externa-2-ext_02.jpg. Acesso em: 20/08/2017.
- Fig. 3.1.63 Projeto de Diller Scofidio + Renfro, MIS-RJ. Planta do pavimento térreo – o saguão como espaço principal, as escadarias interna e externa, um primeiro salão em nível intermediário. Projeto em pdf, disponível em: <http://www.iab.org.br/projetos/museu-da-imagem-e-do-som-mis>. Acesso em: 20/08/2017.
- Fig. 3.1.64 Projeto de Diller Scofidio + Renfro. Planta do primeiro pavimento. Projeto em pdf, disponível em: <http://www.iab.org.br/projetos/museu-da-imagem-e-do-som-mis>. Acesso em: 22/08/2017.
- Fig. 3.1.65 Projeto de Diller Scofidio + Renfro. Planta do segundo pavimento. Projeto em pdf, disponível em: <http://www.iab.org.br/projetos/museu-da-imagem-e-do-som-mis>. Acesso em: 22/08/2017.
- Fig. 3.1.66 Projeto de Diller Scofidio + Renfro. Planta do terceiro pavimento. Projeto em pdf, disponível em: <http://www.iab.org.br/projetos/museu-da-imagem-e-do-som-mis>. Acesso em: 22/08/2017.
- Fig. 3.1.67 Projeto de Diller Scofidio + Renfro. Planta do quarto pavimento. Projeto em pdf, disponível em: <http://www.iab.org.br/projetos/museu-da-imagem-e-do-som-mis>. Acesso em: 22/08/2017.
- Fig. 3.1.68 Projeto de Diller Scofidio + Renfro. Planta do quinto pavimento. Projeto em pdf, disponível em: <http://www.iab.org.br/projetos/museu-da-imagem-e-do-som-mis>. Acesso em: 22/08/2017.
- Fig. 3.1.69 Projeto de Diller Scofidio + Renfro. Planta do sexto pavimento. Projeto em pdf, disponível em: <http://www.iab.org.br/projetos/museu-da-imagem-e-do-som-mis>. Acesso em: 22/08/2017.
- Fig. 3.1.70 Projeto de Diller Scofidio + Renfro. Planta do sétimo pavimento. Projeto em pdf, disponível em: <http://www.iab.org.br/projetos/museu-da-imagem-e-do-som-mis>. Acesso em: 22/08/2017.
- Fig. 3.1.71 Projeto de Diller Scofidio + Renfro. Planta do primeiro subsolo. Projeto em pdf, disponível em: <http://www.iab.org.br/projetos/museu-da-imagem-e-do-som-mis>. Acesso em: 22/08/2017.
- Fig. 3.1.72 Projeto de Diller Scofidio + Renfro. Planta do segundo subsolo. Projeto em pdf, disponível em: <http://www.iab.org.br/projetos/museu-da-imagem-e-do-som-mis>. Acesso em: 22/08/2017.
- Fig. 3.1.73 Projeto de Diller Scofidio + Renfro. Planta do terceiro subsolo. Projeto em pdf, disponível em: <http://www.iab.org.br/projetos/museu-da-imagem-e-do-som-mis>. Acesso em: 22/08/2017.
- Fig. 3.1.74 Projeto de Diller Scofidio + Renfro. Corte transversal. Projeto em pdf, disponível em: <http://www.iab.org.br/projetos/museu-da-imagem-e-do-som-mis>. Acesso em: 22/08/2017.
- Fig. 3.1.75 Corte longitudinal. Projeto em pdf, disponível em: <http://www.iab.org.br/projetos/museu-da-imagem-e-do-som-mis>. Acesso em: 22/08/2017.
- Fig. 3.1.76 Elevação a partir da Av. Atlântica. Projeto em pdf, disponível em: <http://www.iab.org.br/projetos/museu-da-imagem-e-do-som-mis>. Acesso em: 22/08/2017.

- Fig. 3.1.77 Anteprojeto - Elevação a partir da Av. Atlântica. Projeto em pdf, disponível em: <http://www.iab.org.br/projetos/museu-da-imagem-e-do-som-mis>. Acesso em: 22/08/2017.
- Fig. 3.1.78 Projeto do escritório Diller Scofidio + Renfro para o MIS/RJ. Vista a partir do mar. Disponível em: <https://images.adsttc.com/media/images/55f6/e2d2/adbc/0153/7200/01d6/slideshow/mis-rj-diller-scofidio-01.jpg?1442243277>. Acesso em: 22/08/2017.

PROJETO DO ESCRITÓRIO BRASIL ARQUITETURA

- Fig. 3.1.79 MASP – Museu de Arte de São Paulo. Projeto de Lina Bo Bardi. Disponível em: <http://checkinsaopaulo.com/wp-content/uploads/2016/06/Masp-1.jpg>. Acesso em: 07/03/2017.
- Fig. 3.1.80 SESC Pompéia. Projeto de Lina Bo Bardi. Disponível em: <http://www.sisutec2016.com/wp-content/uploads/2017/06/Sesc-Pomp%C3%A9ia.jpg>. Acesso em: 07/03/2017.
- Fig. 3.1.81 SESC Pompéia. Disponível em: <http://gizbrasil.com/wp-content/uploads/2016/10/giz-lina-bo-bardi-sesc-pompeia-3.jpg>. Acesso em: 07/03/2017.
- Fig. 3.1.82 Museu Rodin em Salvador. Autoria de Arquitetura Brasil. http://2.bp.blogspot.com/-fwQssWs4m9A/UbNQAkp_UGI/AAAAAAAAIZI/sVsT5loUSaU/s1600/blog.jpg. Acesso em: 07/03/2017.
- Fig. 3.1.83 Museu Rodin em Salvador. Autoria do Arquitetura Brasil. http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_12/506471e49071_inst149_01.jpg. Acesso em: 07/03/2017.
- Fig. 3.1.84 Museu do Pão. Autoria do Arquitetura Brasil. Disponível em: http://wp.clicrbs.com.br/viajandocomarte/files/2013/08/IMG_2210.jpg. Acesso em: 07/03/2017.
- Fig. 3.1.85 MIS-RJ Brasil Arquitetura. Croquis esquemáticos da ideia do projeto. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.org/2009/08/13/mis-rj-brasilarquitetura/>. Acesso em: 15/09/2017.
- Fig. 3.1.86 MIS-RJ Brasil Arquitetura. Croquis esquemáticos da ideia do projeto. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.org/2009/08/13/mis-rj-brasilarquitetura/>. Acesso em: 15/09/2017.
- Fig. 3.1.87 Vista do entorno. Estratégia de diferenciar o volume prismático como forma de, ao mesmo tempo, destacá-lo e integrá-lo. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.org/2009/08/13/mis-rj-brasilarquitetura/>. Acesso em: 15/09/2017.
- Fig. 3.1.88 Implantação. Posição destacada. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.org/2009/08/13/mis-rj-brasilarquitetura/>. Acesso em: 15/09/2017.
- Fig. 3.1.89 Vista a partir do calçadão. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.org/2009/08/13/mis-rj-brasilarquitetura/>
- Fig. 3.1.90 Vista da esquina, a partir do calçadão. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.org/2009/08/13/mis-rj-brasilarquitetura/>. Acesso em: 15/09/2017.
- Fig. 3.1.91 Vista da fachada de trás. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.org/2009/08/13/mis-rj-brasilarquitetura/>. Acesso em: 15/09/2017.
- Fig. 3.1.92 Entrada e saguão interior. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.org/2009/08/13/mis-rj-brasilarquitetura/>. Acesso em: 15/09/2017.
- Fig. 3.1.93 Interior mostrando o desenho sinuoso das aberturas nas lajes. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.org/2009/08/13/mis-rj-brasilarquitetura/>. Acesso em: 15/09/2017.

- Fig. 3.1.94 Saguão. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.org/2009/08/13/mis-rj-brasilarquitectura/>. Acesso em: 15/09/2017.
- Fig. 3.1.95 Vista da fachada. Ênfase na esfera espelhada e o rasgo monumental. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.org/2009/08/13/mis-rj-brasilarquitectura/>. Acesso em: 15/09/2017.
- Fig. 3.1.96 Planta do térreo - já mostra e conecta a abertura irregular tanto para os subsolos como para cima, aos outros pavimentos. Também o recuo do vizinho ocupado por uma esfera no meio da altura do edifício. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.org/2009/08/13/mis-rj-brasilarquitectura/>. Acesso em: 03/10/2017.
- Fig. 3.1.97 Planta do primeiro pavimento - circulações verticais centralizadas distribuindo as atividades nas extremidades. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.org/2009/08/13/mis-rj-brasilarquitectura/>. Acesso em: 03/10/2017.
- Fig. 3.1.98 Planta do segundo pavimento - a forma irregular da abertura parece não seguir qualquer critério ou relação com os pavimentos. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.org/2009/08/13/mis-rj-brasilarquitectura/>. Acesso em: 03/10/2017.
- Fig. 3.1.99 Planta do terceiro pavimento - salas expositivas. Progressivamente a abertura no piso diminui assim como o próprio rasgo na fachada. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.org/2009/08/13/mis-rj-brasilarquitectura/>. Acesso em: 03/10/2017.
- Fig. 3.1.100 Planta do quarto pavimento - acesso ao auditório e Salas expositivas. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.org/2009/08/13/mis-rj-brasilarquitectura/>. Acesso em: 03/10/2017.
- Fig. 3.1.101 Planta do quinto pavimento - salas expositivas e vazio. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.org/2009/08/13/mis-rj-brasilarquitectura/>. Acesso em: 03/10/2017.
- Fig. 3.1.102 Planta do sexto pavimento - salas expositivas e vazios. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.org/2009/08/13/mis-rj-brasilarquitectura/>. Acesso em: 03/10/2017.
- Fig. 3.1.103 Planta do terraço - bar – restaurante. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.org/2009/08/13/mis-rj-brasilarquitectura/>. Acesso em: 03/10/2017.
- Fig. 3.1.104 Planta do primeiro subsolo - áreas de trabalho. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.org/2009/08/13/mis-rj-brasilarquitectura/>. Acesso em: 03/10/2017.
- Fig. 3.1.105 Planta do segundo subsolo - auditório e Foyer. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.org/2009/08/13/mis-rj-brasilarquitectura/>. Acesso em: 03/10/2017.
- Fig. 3.1.106 Corte longitudinal - junção da esfera com o prisma e o apoio em uma empena criada com essa finalidade. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.org/2009/08/13/mis-rj-brasilarquitectura/>. Acesso em: 03/10/2017.
- Fig. 3.1.107 Corte transversal - empenas laterais com aberturas quadradas dispostas irregularmente. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.org/2009/08/13/mis-rj-brasilarquitectura/>. Acesso em: 03/10/2017.

PROJETO DO ESCRITÓRIO BERNARDES e JACOBSEN

- Fig. 3.1.108 Residência CA – Jacobsen Arquitetura. Disponível em: https://images.adsttc.com/media/images/56d4/7b66/e58e/ceae/7900/000a/slideshow/07670_140221-087D.jpg?1456765790. Acesso em: 12/10/2017.
- Fig. 3.1.109 Edifício Guilhermina, Leblon – Rio De Janeiro (2016) Jacobsen Arquitetura. Disponível em: https://jacobsenarquitetura.pixelfordinner.cloud/uploads/2016/04/2016_mozak_guilhermina_11-672x0-c-default.jpg. Acesso em: 12/10/2017.

- Fig. 3.1.110 Porto Olímpico, Jogos Olímpicos de 2016 - Jacobsen Arquitetura. Disponível em: https://jacobsenarquitetura.pixelfordinner.cloud/uploads/2015/10/2011_porto_olimpico_3-672x0-c-default.jpg. Acesso em: 12/10/2017.
- Fig. 3.1.111 Porto Olímpico, Jogos Olímpicos de 2016 - Jacobsen Arquitetura – vista do pedestre; https://jacobsenarquitetura.pixelfordinner.cloud/uploads/2015/10/2011_porto_olimpico_5-672x0-c-default.jpg. Acesso em: 12/10/2017.
- Fig. 3.1.112 Residência Lota Macedo Soares. Sérgio Bernardes (1951). Disponível em: <https://abrilcasa.files.wordpress.com/2016/11/00137.jpeg?quality=95&strip=info&w=620>. Acesso em: 20/10/2017.
- Fig. 3.1.113 Pavilhão de Bruxelas 1958 - Sérgio Bernardes. Disponível em: https://images.adsttc.com/media/images/5541/716e/e58e/ce50/2900/031c/slideshow/pavilhao_bruelas_4pb.jpg?1430352231. Acesso em: 20/10/2017.
- Fig. 3.1.114 Pavilhão de Bruxelas 1958 - Sérgio Bernardes – estrutura tensionada. Disponível em: https://images.adsttc.com/media/images/5541/7107/e58e/ce50/2900/0316/slideshow/pavilhao_bruelas_2.jpg?1430352127. Acesso em: 20/10/2017.
- Fig. 3.1.115 Instituto Moreira Sales - Bernardes Arquitetura. Disponível em: http://www.bernardesarq.com.br/wp-content/uploads/2016/11/ims_04-458x458-1484675329.jpg. Acesso em: 20/10/2017.
- Fig. 3.1.116 Residência Triângulo. Bernardes Arquitetura. Disponível em: <http://www.bernardesarq.com.br/wp-content/uploads/2016/11/06082pr161121-006p.jpg>. Acesso em: 27/10/2017.
- Fig. 3.1.117 Edifício residencial Mozak Pepê - Bernardes Arquitetura. Disponível em: http://www.bernardesarq.com.br/wp-content/uploads/2017/01/01-03_fachada_diurna_rev07_hr.jpg. Acesso em: 27/10/2017.
- Fig. 3.1.118 MAR Museu De Arte do Rio (2013). Disponível em: <http://www.bernardesarq.com.br/wp-content/uploads/2017/01/06062pr130313-096d.jpg>. Acesso em: 27/10/2017.
- Fig. 3.1.119 MAR - Museu De Arte do Rio (2013). Disponível em: <http://www.bernardesarq.com.br/wp-content/uploads/2017/01/06062pr130313-095d.jpg>. Acesso em: 27/10/2017.
- Fig. 3.1.120 MAR - Museu De Arte do Rio (2013)– vista da rua. Disponível em: https://jacobsenarquitetura.pixelfordinner.cloud/uploads/2015/10/2010_mar_7-672x0-c-default.jpg. Acesso em: 27/10/2017.
- Fig. 3.1.121 Maquete ilustra a estrutura formal da proposta – prismas trapezoidais com foco nas reentrâncias inclinadas e utilização de escala monumental; Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/mis-foto-maquete-12.jpg>. Acesso em: 27/10/2017.
- Fig. 3.1.122 Maquete de estudos compositivos com formatos irregulares – culminância de uma ideia de topologia. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/maquetes.jpg>. Acesso em: 27/10/2017.
- Fig. 3.1.123 Vista a partir do calçadão mostrando a esquina e a valorização dos volumes angulosos; e o contraste da inserção da proposta no contexto do local. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/maquetes.jpg>. Acesso em: 27/10/2017.
- Fig. 3.1.124 Distinção e destaque por formas fragmentadas monumentais que mimetizam a geologia carioca. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/m3-bja-mis-fachada-noturna-rev01.jpg>. Acesso em: 27/10/2017.
- Fig. 3.1.125 Imagem da proposta com o entorno próximo – situação de uma orla única e privilegiada convertida em boulevard monumental – paradoxo da massa construída que demanda pontos de interesse. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/m3-bja-mis-aerea-rev01.jpg>. Acesso em: 27/10/2017.

- Fig. 3.1.126 Maquete volumétrica do estudo adotado – na realidade, se fez um controle do formato para viabilizar alguns objetivos, como a reentrância que permite uma pequena esplanada de entrada e passagem. Disponível em: https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/dsc_0698.jpg. Acesso em: 27/10/2017.
- Fig. 3.1.127 Maquete do contexto em torno do MIS-RJ – massa de fragmentos retangulares mais ou menos regulares – se destaca, neste trecho, a verticalidade do Hotel Othon. Disponível em: https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/dsc_06951.jpg. Acesso em: 27/10/2017.
- Fig. 3.1.128 Imagem a partir do mar – fragmentação distintiva da proposta. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/6-vista-noturna.jpg>. Acesso em: 27/10/2017.
- Fig. 3.1.129 Situação – característica de quadras pequenas nesse trecho do bairro de Copacabana – e a generosa faixa pavimentada entre calçadas e vias. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/25-implantacao.jpg?w=616>. Acesso em: 27/10/2017.
- Fig. 3.1.130 Implantação evidenciando o contato entre o calçadão de Burle Marx e a “fenda” da entrada no Museu. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/26-planta-terreo.jpg?w=616>. Acesso em: 27/10/2017.
- Fig. 3.1.131 Imagem ressaltando o triângulo que forma a entrada – monumentalidade dos volumes. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/9-frontal.jpg>. Acesso em: 27/10/2017.
- Fig. 3.1.132 Imagem da lateral e esquina – deslocamentos, fenda, monumentalidade dimensional. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/10-vista-fundo-fenda.jpg>. Acesso em: 27/10/2017.
- Fig. 3.1.133 Imagem das grandes faces transparentes que permitem a visão em diagonal da orla. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/11-img-frontal-passarinho.jpg>. Acesso em: 05/11/2017.
- Fig. 3.1.134 Terraço formado pelo intervalo entre os dois grandes prismas em contato com o chão e os dois logo acima. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/19-terraço.jpg?w=616>. Acesso em: 05/11/2017.
- Fig. 3.1.135 Ambiente interno convencional com iluminação controlada. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/20-piano-bar-exp.jpg?w=616>
- Fig. 3.1.136 Vista do mar a sudeste, através da “fenda”. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/21-vista-exposicao-perm.jpg?w=616>. Acesso em: 05/11/2017.
- Fig. 3.1.137 Vista a nordeste, em diagonal através da “fenda”; Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/23-vista-oficina-de-imagem.jpg?w=616>. Acesso em: 05/11/2017.
- Fig. 3.1.138 Ambiente de exposições com a vista ao fundo. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/crop-expotemp.jpg?w=616>
- Fig. 3.1.139 Planta do 2º e 1º pavimento - separação das circulações verticais nos dois blocos – sequência de espaços de exposição. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/27-planta-1-e-2-pav.jpg?w=1024>. Acesso em: 05/11/2017.
- Fig. 3.1.140 Planta do 4º e 3º pavimento – funções de apoio em um bloco e espaços de exposição no outro. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/28-planta-3-e-4-pav.jpg?w=1024>. Acesso em: 05/11/2017.

- Fig. 3.1.141 Planta do 6º – dois setores independentes: restaurante e sala de projeções; e no 5º pavimento – o terraço. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/29-planta-5-e-6-pav.jpg?w=1024>. Acesso em: 05/11/2017.
- Fig. 3.1.142 Planta do 8º - administração e depósito; e no 7º pavimento – piano bar e depósito. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/30-planta-7-e-8-pav.jpg?w=1024>. Acesso em: 05/11/2017.
- Fig. 3.1.143 Planta do 1º e 2º subsolo – auditório e ambientes de apoio. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/31-planta-1-e-2-sub.jpg?w=1024>. Acesso em: 05/11/2017.
- Fig. 3.1.144 Planta do 3º e 4º subsolo – estacionamentos. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/32-planta-3-e-4-sub.jpg?w=1024>. Acesso em: 05/11/2017.
- Fig. 3.1.145 Corte transversal, evidenciando o intervalo entre os blocos de baixo e os de cima – e os 4 níveis de subsolo. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/33-corte-aa.jpg?w=1024>. Acesso em: 05/11/2017.
- Fig. 3.1.146 Corte longitudinal – vê-se a distinção entre o bloco com serviços de apoio e o outro, principal, com a sequência de salas de exposição e o acesso por escadas. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/35-corte-cc.jpg?w=1024>. Acesso em: 05/11/2017.
- Fig. 3.1.147 Corte longitudinal – ressalta o espaço da “fenda” e o intervalo entre os blocos de baixo e os de cima. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/36-corte-dd.jpg?w=1024>. Acesso em: 05/11/2017.
- Fig. 3.1.148 Corte transversal evidenciando o vazio criado pela “fenda”. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/37-corte-ee.jpg?w=1024>. Acesso em: 05/11/2017.
- Fig. 3.1.149 Elevações: a partir da Av. Atlântica; da rua lateral, de esquina; do afastamento do vizinho e da rua. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/38-elevacoes.jpg?w=1024>. Acesso em: 05/11/2017.

PROJETO DO ESCRITÓRIO TACOA

- Fig. 3.1.150 Galeria Adriana Varejão. TACOA. Centro de Arte Contemporânea Inhotim em Brumadinho, MG. Contraste e sobriedade. Disponível em: http://liga-df.com/liga/wp-content/blogs.dir/1/files/liga-18-obra_1/galeria.jpg. Acesso em: 15/11/2017.
- Fig. 3.1.151 Articulação entre percurso e forma – solenidade obtida por meio da intensidade visual e economia de elementos;. Disponível em: http://liga-df.com/liga/wp-content/blogs.dir/1/files/liga-18-obra_1/28.jpg. Acesso em: 15/11/2017.
- Fig. 3.1.152 Galeria Adriana Varejão. Implantação mostra a articulação entre percurso e volume prismático. Disponível em: https://arcowebarquivos-us.s3.amazonaws.com/imagens/20/76/arq_52076.jpg. Acesso em: 15/11/2017.
- Fig. 3.1.153 Galeria Adriana Varejão. Planta pavimento superior, evidencia a rampa perimetral, a simetria e centralidade dos elementos. Disponível em: https://arcowebarquivos-us.s3.amazonaws.com/imagens/20/78/arq_52078.jpg. Acesso em: 15/11/2017.
- Fig. 3.1.154 Galeria Adriana Varejão. Espaço vasado com escada no ponto central do volume. Disponível em: https://arcowebarquivos-us.s3.amazonaws.com/imagens/20/92/arq_52092.jpg. Acesso em: 15/11/2017.
- Fig. 3.1.155 Galeria Adriana Varejão. Rampa descoberta – acesso ao terraço e à continuidade do percurso para fora do edifício. Disponível em: <https://arcowebarquivos->

us.s3.amazonaws.com/imagens/20/88/arq_52088.jpg. Acesso em: 15/11/2017.

- Fig. 3.1.156 Galeria Porto Seguro. Volume único tipo “caixa” com empenas laterais em balanço formando superfícies protetoras. Disponível em: <http://zaveno.com/storage/galeria/4197bae675c67f162c2aa3e4b4cf3ae2.png>. Acesso em: 15/11/2017.
- Fig. 3.1.157 Galeria Porto Seguro. Organização em função do percurso; força visual obtida com poucos elementos como o vão livre e balanços que dão leveza ao grande volume. Disponível em: <http://zaveno.com/storage/galeria/c9f09bc825a4cb7c636c5e0683747eec.png>. Acesso em: 15/11/2017.
- Fig. 3.1.158 Galeria Porto Seguro. Evidencia-se o percurso pelas rampas e o interior livre. Disponível em: <http://www.tacoa.com.br/admin/foto/img/20100624174548.jpg>. Acesso em: 15/11/2017.
- Fig. 3.1.159 Artefato diferencial em relação à predominância de quadriculados claros e escuros do entorno; espacialidade pública única na orla. Disponível em: http://www.mis.rj.gov.br/wp-content/uploads/2013/07/proposta_03-704x376.jpg. Acesso em: 15/11/2017.
- Fig. 3.1.160 Visitação sequencial estabelecida pelo percurso com rampas. Disponível em: <http://www.tacoa.com.br/admin/foto/img/20100624174712.jpg>. Acesso em: 18/11/2017.
- Fig. 3.1.161 Planos levemente inclinados – atividades variadas. Disponível em: <http://www.tacoa.com.br/admin/foto/img/20100624174723.jpg>. Acesso em: 18/11/2017.
- Fig. 3.1.162 Corte longitudinal evidenciando os dois planos inclinados dos auditórios que remeteram ao prisma inclinado – e o percurso por planos inclinados formando espaços de exposições. Disponível em: <http://www.tacoa.com.br/admin/foto/img/20100624174908.jpg>. Acesso em: 18/11/2017.
- Fig. 3.1.163 Corte transversal – mostra os desníveis entre ambientes planos e inclinados. Disponível em: <http://www.tacoa.com.br/admin/foto/img/20100624174858.jpg>. Acesso em: 18/11/2017.
- Fig. 3.1.164 O edifício proposto se comporta como objeto diferencial e contrastante, mas de maneira equilibrada em relação ao entorno. Disponível em: <http://www.tacoa.com.br/admin/foto/img/20100624174548.jpg>. Acesso em: 18/11/2017.
- Fig. 3.1.165 O edifício em relação de altura e volume diferencial em relação ao entorno. Disponível em: <http://www.tacoa.com.br/admin/foto/img/20100624174541.jpg>. Acesso em: 18/11/2017.
- Fig. 3.1.166 Figura-fundo evidenciando a liberação do térreo para o espaço público – diferencial na Orla de Copacabana – diferencial na expansão do espaço público. Disponível em: <http://www.tacoa.com.br/admin/foto/img/20100624174831.jpg>. Acesso em: 18/11/2017.
- Fig. 3.1.167 Espaço público criado pela forma do edifício e painel verde monumental na divisa. Disponível em: <http://www.tacoa.com.br/admin/foto/img/20100624174556.jpg>. Acesso em: 18/11/2017.
- Fig. 3.1.168 Empena cega e materialidade do concreto aparente sem referências em relação ao contexto. Disponível em: <http://www.tacoa.com.br/admin/foto/img/20100624174612.jpg>. Acesso em: 18/11/2017.
- Fig. 3.1.169 Entrada principal no recuo lateral e, também, barzinho e conexão com o palco do auditório. Disponível em: <http://www.tacoa.com.br/admin/foto/img/20100624174627.jpg>. Acesso em: 18/11/2017.
- Fig. 3.1.170 Planta do térreo, a entrada principal e o ambiente de mesas – no recuo lateral do edifício. Disponível em: <http://www.tacoa.com.br/admin/foto/img/20100624174841.jpg>. Acesso em: 18/11/2017.
- Fig. 3.1.171 Planta da cobertura – o auditório ao ar livre. Disponível em: <http://www.tacoa.com.br/admin/foto/img/20100624174850.jpg>. Acesso em: 18/11/2017.
- Fig. 3.1.172 Auditório ao ar livre com telão na empena cega do edifício vizinho. Disponível em: <http://www.tacoa.com.br/admin/foto/img/20100624174636.jpg>. Acesso em: 18/11/2017.

- Fig. 3.1.173 Única abertura para a paisagem no ambiente do restaurante. Disponível em: <http://www.tacoa.com.br/admin/foto/img/20100624174643.jpg>. Acesso em: 18/11/2017.
- Fig. 3.1.174 Palco do auditório pode ser direcionado para o exterior, reunindo entrada principal e barzinho. Disponível em: <http://www.tacoa.com.br/admin/foto/img/20100624174807.jpg>. Acesso em: 18/11/2017.
- Fig. 3.1.175 Vista do edifício com o entorno próximo. Contraste pelo aspecto figurativo alegórico, mas não no aspecto compositivo – realça a irregularidade e a instabilidade. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/mis-rj-daniellibeskind-01.jpg?w=616>. Acesso em: 08/12/2017.
- Fig. 3.1.176 3.1.176 _ Possibilidade de projeções sobre o edifício confirma ideia de edifício suporte de imagens. Disponível em: <https://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/08/mis-rj-daniellibeskind-03.jpg>. Acesso em: 08/12/2017.
- Fig. 3.1.177 Visão geral do projeto. Objeto parece exótico em relação ao contexto. Disponível em: http://www.mis.rj.gov.br/wp-content/uploads/2013/07/proposta_05b-704x376.jpg /. Acesso em: 08/12/2017.
- Fig. 3.1.178 Relação metafórica entre biquínis e formato dos pilares soa como paroxismo metafórico. Disponível em: https://arcowebarquivos-us.s3.amazonaws.com/imagens/47/51/arq_24751.jpg. Acesso em: 12/12/2017.
- Fig. 3.1.179 Pilares inspirados no biquíni carioca, mas irreconhecível para alguém que não tivesse sido informado. Disponível em: <http://www.mis.rj.gov.br/blog/a-democratizacao-da-praia-de-copacabana/>. Acesso em: 12/12/2017.
- Fig. 3.1.180 Espaço tipo átrio entre a membrana e o edifício propriamente dito. Disponível em: http://www.mis.rj.gov.br/wp-content/uploads/2013/07/proposta_05a-704x376.jpg. Acesso em: 12/12/2017.
- Fig. 3.1.181 Composição efetivamente diferencial a exemplo do Hotel Copacabana Palace. Solene e estabilizador em relação ao contexto. Disponível em: <http://isayweinfeld.com/projects/museu-da-imagem-e-do-som-concurso/>. Acesso em: 15/12/2017.
- Fig. 3.1.182 Imagem noturna contribui para sua diferenciação – caixas de luzes. Disponível em: <http://isayweinfeld.com/projects/museu-da-imagem-e-do-som-concurso/>. Acesso em: 15/12/2017.
- Fig. 3.1.183 Vista do projeto e seu contexto. Quebra da continuidade fragmentária. Disponível em: <http://isayweinfeld.com/projects/museu-da-imagem-e-do-som-concurso/>. Acesso em: 15/12/2017.
- Fig. 3.1.184 Jogo de volumes. Disponível em: <http://isayweinfeld.com/projects/museu-da-imagem-e-do-som-concurso/>. Acesso em: 15/12/2017.
- Fig. 3.1.185 Pilotis como espaço público. Disponível em: <http://isayweinfeld.com/projects/museu-da-imagem-e-do-som-concurso/>. Acesso em: 15/12/2017.
- Fig. 3.1.186 Imagem a partir do interior da quadra. Disponível em: <http://isayweinfeld.com/projects/museu-da-imagem-e-do-som-concurso/>
- Fig. 3.1.187 Vista a partir do calçadão. Disponível em: <http://isayweinfeld.com/projects/museu-da-imagem-e-do-som-concurso/>. Acesso em: 15/12/2017.
- Fig. 3.1.188 Vista a partir do pavimento intermediário – mirante. Disponível em: <http://isayweinfeld.com/projects/museu-da-imagem-e-do-som-concurso/>. Acesso em: 15/12/2017.
- Fig. 3.1.189 Vista a partir do interior – primeiro pavimento - área de exposição temporária. Disponível em: <http://isayweinfeld.com/projects/museu-da-imagem-e-do-som-concurso/>. Acesso em: 15/12/2017.

3.2 _ CONCURSO - AMPLIAÇÃO DA BIBLIOTECA PÚBLICA DE ESTOCOLMO (2007)

- Fig. 3.2.1 Implantação da Biblioteca de Asplund. Disponível em: https://es.wikiarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/01/Biblioteca_Estocolmo_emplaz-1.jpg. Acesso em: 05/01/2018.
- Fig. 3.2.2 Implantação de Asplund, de 1928; Fonte: Resumo da Competição (Competition Brief) em pdf: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-tävlingsprogram-steg-1; p. 5. <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 05/01/2018.
- Fig. 3.2.3 Rotonda de La Villete, Claude Nicolas Ledoux. Axonométrica e planta. Disponível em: <http://classconnection.s3.amazonaws.com/68/flashcards/985068/jpg/-0401330532926495.jpg>. Acesso em: 15/01/2018.
- Fig. 3.2.4 Rotonda de La Villete. Claude Nicolas Ledoux. Fachada. Disponível em: <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRMJQ7ddchG8QtjC3TphYCsR1eDZC1bXLYj8x-C2KlBlAc6DDwq>. Acesso em: 15/01/2018.
- Fig. 3.2.5 Detalhes do acabamento rusticado e entablamento. Disponível em: https://es.wikiarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/01/Biblioteca-P%C3%BAblica-Estocolmo-Asplund_0035-683x1024.jpg. Acesso em: 05/01/2018.
- Fig. 3.2.6 Detalhes do pórtico da entrada principal. Disponível em: https://es.wikiarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/01/Biblioteca-P%C3%BAblica-Estocolmo-Asplund_0036-475x1024.jpg. Acesso em: 18/01/2018.
- Fig. 3.2.7 Entrada principal vista a partir de seu interior. Disponível em: https://es.wikiarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/01/Biblioteca-P%C3%BAblica-Estocolmo-Asplund_0037-686x1024.jpg. Acesso em: 18/01/2018.
- Fig. 3.2.8 Hall de entrada com altos relevos inspirados no Antigo Egito, nas paredes. Disponível em: <http://2.bp.blogspot.com/-h8NNqnjDjFE/TwVxktvp-CI/AAAAAAAAAYo/5bpOa-ZIPKE/s400/relieve.jpg>. Acesso em: 18/01/2018.
- Fig. 3.2.9 Acesso pela escadaria à rotunda - espaço principal da biblioteca. Disponível em: <http://2.bp.blogspot.com/-sHS4QhnVULQ/TwVuUomfQel/AAAAAAAAAYQ/vldZg3w6dO0/s400/escalera+y+lampara.jpg>. Acesso em: 18/01/2018.
- Fig. 3.2.10 Volume em altura da rotunda com a iluminação natural pelas janelas no alto. Disponível em: https://es.wikiarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/01/Biblioteca-P%C3%BAblica-Estocolmo-Asplund_009-1024x748.jpg. Acesso em: 18/01/2018.
- Fig. 3.2.11 Interior da rotunda. Disponível em: https://www.hometeka.com.br/wp-content/uploads/2013/11/asplund_bimbon00.jpg
Entrada principal da Biblioteca de Asplund. Disponível em: <https://d3bwu0f92zgi29.cloudfront.net/wp-content/uploads/2015/08/Stockholm-City-Library-2048x1152.jpg>. Acesso em: 18/01/2018.
- Fig. 3.2.12 Setor da biblioteca em uma das alas da base quadrada do edifício. Disponível em: https://es.wikiarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/01/Biblioteca-P%C3%BAblica-Estocolmo-Asplund_0027-1024x604.jpg
Entrada principal e vista a partir do parque. photograph by Peter Guhrle. image courtesy of <https://www.dezeen.com/2014/12/30/caruso-st-john-architects-restructure-restoration-stockholm-city-library-erik-gunnar-asplund>. Acesso em: 25/01/2018.
- Fig. 3.2.13 As estantes e o relógio. Disponível em: https://es.wikiarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/01/Biblioteca-P%C3%BAblica-Estocolmo-Asplund_0031-1024x684.jpg
Vista do prédio de Asplund a partir da encosta. Disponível em: https://es.wikiarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/01/Biblioteca-P%C3%BAblica-Estocolmo-Asplund_0032-1024x684.jpg.

Estocolmo-Asplund_001-1024x683.jpg . Acesso em: 25/01/2018.

- Fig. 3.2.14 Exposição permanente de cadeiras originais desenhadas por Asplund na Biblioteca. Fonte: Resumo da Competição (Competition Brief) em pdf: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-tävlingsprogram-steg-1; p. 21. <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 18/01/2018.
- Fig. 3.2.15 Interior da Rotunda em plena utilização. Disponível em: https://c1.staticflickr.com/6/5103/5681124254_d1243e0344_b.jpg. Acesso em: 18/01/2018.
- Fig. 3.2.16 Corte da Biblioteca. Disponível em: https://es.wikiarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/01/Biblioteca_Estocolmo_sec-500x478.jpg. Acesso em: 26/01/2018.
- Fig. 3.2.17 Fachada Sul – a partir do lago. Fonte: Resumo da Competição (Competition Brief) em pdf: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-tävlingsprogram-steg-1; p. 19. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 26/01/2018.
- Fig. 3.2.18 Planta básica final de Asplund para a biblioteca a partir de 1924. A quarta ala oeste foi retirada por razões de custo, mas o cilindro majestoso da rotunda se manteve. Fonte: Resumo da Competição (Competition Brief) em pdf: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-tävlingsprogram-steg-1; p. 19. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 26/01/2018.
- Fig. 3.2.19 Planta do nível 2 – Hall de entrada n.1. Fonte: Resumo da Competição (Competition Brief) em pdf: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-tävlingsprogram-steg-1; p. 19. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 26/01/2018.
- Fig. 3.2.20 Planta do nível 3 (principal) com a Rotunda. Fonte: Resumo da Competição (Competition Brief) em pdf: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-tävlingsprogram-steg-1; p. 19. <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 26/01/2018.
- Fig. 3.2.21 Planta do nível 6; exposição das cadeiras originais de Asplund n.10; Vista do prédio de Asplund a partir dos anexos. Disponível em: https://es.wikiarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/01/Biblioteca-P%C3%BAblica-Estocolmo-Asplund_003-1024x685.jpg. Acesso em: 26/01/2018.
- Fig. 3.2.22 Foto aérea com o entorno da Biblioteca. Fonte: Resumo da Competição (Competition Brief) em pdf: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-tävlingsprogram-steg-1; p. 19. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 26/01/2018.
- Fig. 3.2.23 Foto aérea mostra a proximidade da Odenplan com o conjunto da Biblioteca. Fonte: Resumo da Competição (Competition Brief) em pdf: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-tävlingsprogram-steg-1; p. 21. <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 26/01/2018.
- Fig. 3.2.24 Limites do sítio para a proposta em hachura em vermelho. Fonte: Resumo da Competição (Competition Brief) em pdf: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-tävlingsprogram-steg-1; p. 21. <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 26/01/2018.
- Fig. 3.2.25 Da esquerda para a direita: a Biblioteca, os três anexos, e os novos equipamentos: o shopping subterrâneo e a estação de metrô Odenplan, conectados, a serem articulados com o conjunto arquitetônico da Biblioteca. Fonte: Resumo da Competição (Competition Brief) em pdf: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-tävlingsprogram-steg-1; p. 21. <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 26/01/2018.
- Fig. 3.2.26 A partir da estação de metrô Odenplan, destaca-se um edifício moderno, verticalizado, o Läkarhuset Odenplan. Fonte: Resumo da Competição (Competition Brief) em pdf: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-tävlingsprogram-steg-1; p. 19. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 26/01/2018.

- Fig. 3.2.27 Ainda a partir da Odenplan, o conjunto da Biblioteca de Asplund. Fonte: Resumo da Competição (Competition Brief) em pdf: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-tävlingprogram-steg-1; p. 19. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 26/01/2018.
- Fig. 3.2.28 Esquemas das soluções identificadas pelo júri, utilizadas pelos concorrentes na primeira etapa do concurso. Fonte: Resumo da Competição (Competition Brief) em pdf: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-tävlingprogram-steg-1; p. 21. <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 26/01/2018.
- Fig. 3.2.29 O Novo Museu Bauhaus, em Weimar. Concurso vencido por Heike Hanada. Disponível em: <https://divisare.com/projects/194808-heike-hanada-benedict-tonon-new-bauhaus-museum-weimar>. Acesso em: 26/01/2018.

PROJETO – DELPHINIUM

- Fig. 3.2.30 Implantação do novo conjunto proposto em diagonal curva, indicação da linha de metrô. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Delphinium. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 10/02/2018.
- Fig. 3.2.31 Esquema básico mais próximo à proposta Delphinium – base baixa e neutra e bloco verticalizado afastado da Biblioteca. Fonte: Resumo da Competição (Competition Brief) em pdf: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-tävlingprogram-steg-1; p. 21. <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 10/02/2018.
- Fig. 3.2.32 Inserção do projeto Delphinium no conjunto da Biblioteca de Asplund. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Delphinium. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 10/02/2018.
- Fig. 3.2.33 A Biblioteca de Asplund e o prisma “luminoso” de Delphinium – distanciamento pelo edifício baixo. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Delphinium. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 10/02/2018.
- Fig. 3.2.34 Base – pódio – entre o prédio principal de Delphinium e a Biblioteca. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Delphinium. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 10/02/2018.
- Fig. 3.2.35 Biblioteca, prédio-base e prédio principal de Delphinium. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Delphinium. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 10/02/2018.
- Fig. 3.2.36 Imagem a partir da laje da base entre a Biblioteca de Asplund e o prédio novo verticalizado. Disponível em: http://4.bp.blogspot.com/_d3Kaj06160M/Rz2vxa6LhVI/AAAAAAAAAFQg/elQIFmngnmk/s400/Delphinium_perspective_exterior_1_resize.jpg. Acesso em: 10/02/2018.
- Fig. 3.2.37 Presença impactante na paisagem a partir da praça triangular Odenplan. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Delphinium. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 10/02/2018.

- Fig. 3.2.38 A luminosidade gerada pelos vidros serigrafados varia: "uma aparência diferenciada e flutuante". Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Delphinium. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 10/02/2018.
- Fig. 3.2.39 Planta do nível de acesso à Biblioteca de Asplund a partir do hall de entrada pelo prédio-base (trajeto em cinza claro). Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Delphinium. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 10/02/2018.
- Fig. 3.2.40 Planta do nível do hall da Biblioteca de Asplund e do hall de acesso do edifício-base: formas se repetem – nítida concordância geométrica do novo com o existente. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Delphinium. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 10/02/2018.
- Fig. 3.2.41 Plantas do Nível 1 e -1 da integração entra a Biblioteca existente e a proposta. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Delphinium. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 10/02/2018.
- Fig. 3.2.42 Plantas dos níveis 2 ao 5 da Biblioteca de Asplund. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Delphinium. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 10/02/2018.
- Fig. 3.2.43 Plantas dos níveis 2 ao 9 da ampliação da biblioteca. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Delphinium. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 10/02/2018.
- Fig. 3.2.44 A escola e a Biblioteca tendo como fundo a colina e o prédio principal de Delphinium. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Delphinium. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 10/02/2018.
- Fig. 3.2.45 Intersecção do prisma retangular com a colina. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Delphinium. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 10/02/2018.
- Fig. 3.2.46 Vista a partir da Odengatan, mostra a sequência dos edifícios principais e o desnível da rua. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Delphinium. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 10/02/2018.
- Fig. 3.2.47 O corte demonstra como ocorre o acesso à Biblioteca de Asplund aproveitando o desnível do terreno; - pela Odengatan o desnível é mais suave. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Delphinium. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 10/02/2018.
- Fig. 3.2.48 Dois tipos de painéis com vidros triplos de vedação que ganham a forma dos grafismos da planta delphinium, entre partes transparentes e partes semitransparentes. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Delphinium. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 10/02/2018.

PROJETO - CUT

- Fig. 3.2.49 Biblioteca da Universidade de Vilnius. Lituânia, 2012. Vilnius university library - Paleko arch studija. Disponível em: <http://i0.wp.com/aasarchitecture.com/wp-content/uploads/vilnius-university-library-by-paleko-arch-studija-00.jpg?resize=895%2c495>. Acesso em: 22/02/2018.

- Fig. 3.2.50 Biblioteca da Universidade de Vilniú. Lituânia, 2012. Esquema explicativo. Disponível em: <http://i2.wp.com/aasarchitecture.com/wp-content/uploads/Vilnius-University-Library-by-Paleko-Arch-Studija-19.jpg?resize=474%2C323>. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.51 Centro de Concertos Kauno MK Ciurlionis. Lituânia. Contraste, papel na paisagem, construção visual do lugar. Disponível em: <http://palekas.lt/wp-content/uploads/2017/10/Pirmas-vaizdas-is-paukscio-skrydzio-FINAL.jpg>. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.52 Centro de Concertos Kauno MK Ciurlionis. Lituânia. Disponível em: <http://palekas.lt/wp-content/uploads/2017/10/Pagrindine-lauko-FINAL-1024x512.jpg>. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.53 Biblioteca Libia, Lublin, Eslovênia, 2012. Contraste e relações dialéticas entre abstração e contingência. Disponível em: http://palekas.lt/wp-content/uploads/2017/10/NE_2_PERF2-1024x466.jpg. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.54 Biblioteca Libia, Lublin, Eslovênia, 2012. Disponível em: http://palekas.lt/wp-content/uploads/2017/10/SE_3_PERF2-1024x466.jpg. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.55 CUT como corte ou fenda na encosta, formando a entrada principal. Disponível em: https://images.divisare.com/images/dpr_1.0,f_auto,q_auto,w_800/v1/project_images/729988/1351856411/paleko-arch-studija-stockholm-public-library.jpg. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.56 Esquema do corte na encosta. Disponível em: http://palekas.lt/wp-content/uploads/2017/10/4_diagram_flows_1-1000.jpg. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.57 Esquema de implantação identificado na primeira etapa do concurso – e utilizado em CUT - “Paisagem entre os anexos”. Fonte: Resumo da Competição (Competition Brief) em pdf: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-tävlingsprogram-steg-1; p. 21. <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.58 Imagem aérea de CUT – ideia de “esconder” a ampliação da biblioteca simulando o próprio morro. Disponível em: http://palekas.lt/wp-content/uploads/2017/10/urban_Stockholm-library-CUT--1024x724.jpg. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.59 Imagem aérea de CUT – Esplanada de entrada e, em seguida, o corte ou fenda. Disponível em: <http://palekas.lt/wp-content/uploads/2017/10/3.1-1024x531.jpg>. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.60 Pequena esplanada e a entrada de CUT. Disponível em: <http://palekas.lt/wp-content/uploads/2017/10/3.1-1024x531.jpg>. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.61 Implantação de CUT – uma das poucas propostas a manter os três anexos, embora interseccionados pelo plano inclinado da laje de cobertura. Disponível em: http://palekas.lt/wp-content/uploads/2017/10/2_site-plan_1-500_A-12-1024x817.jpg. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.62 Esquema dos espaços públicos no conjunto que inclui a colina e o Observatório. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Cut. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.63 Espaço triangular de CUT em rampa e patamares formando um lugar como antessala da biblioteca. Disponível em: <http://palekas.lt/wp-content/uploads/2017/10/1.1-1024x595.jpg>. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.64 Vista a partir do espaço interno em direção ao “corte” e seu espaço de entrada – a Biblioteca de Asplund ao fundo. Disponível em: <http://palekas.lt/wp-content/uploads/2017/10/entrance-space2-1024x309.jpg>. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.65 Vista da maquete a partir da Odengatan evidenciando CUT ao fundo e sua intersecção com os anexos. Disponível em: http://palekas.lt/wp-content/uploads/2017/10/street_-CUT-copy-1024x216.jpg. Acesso em: 22/02/2018.

- Fig. 3.2.66 Plantas esquemáticas dos níveis 5 4 e 3 de CUT. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Cut. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.67 Plantas esquemáticas dos níveis 2, 1 e -1 de CUT. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Cut. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.68 Grande espaço integrado interno da biblioteca CUT. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Cut. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.69 Esquema mostrando as entradas do complexo de bibliotecas – em vermelho, as entradas principais para os visitantes. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Cut. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.70 Integração com a área do bazar voltado para a Sveavagen. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Cut. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.71 Corte mostra o acesso por escada rolante entre CUT e a biblioteca de Asplund, os diversos níveis, o encaixe na colina e o topo como mirante. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Cut. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.72 Elevação a partir da Odengatan mostrando CUT ao fundo como integração com a colina; no segundo corte, a parte enterrada de CUT que se comunica com a biblioteca de Asplund. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.73 Planta parcial da entrada principal de CUT. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Cut. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.74 Planta entre os níveis 7,80 e 13,30 – ambientes no subsolo e, à direita, estacionamento. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Cut. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.75 Planta entre os níveis 11,40 e 15,90 - aparece o acesso pela “fenda” ou CUT – seu piso em rampa chega em nível mais elevado e volta descendo até o nível em que se comunica com a biblioteca de Asplund, por baixo da entrada principal. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Cut. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.76 Planta entre os níveis 20,45 e 23,00 – aparece a fenda inteira. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.77 Desenhos esquemáticos mostrando a solução do acesso entre CUT e a biblioteca de Asplund. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.78 Esquema das principais circulações dos visitantes e dos funcionários. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.79 Esquema explicativo de como o sistema de iluminação natural se distribui para toda a biblioteca. Disponível em: http://palekas.lt/wp-content/uploads/2017/10/3_section_1-500_A-2-1-1024x341.jpg. Acesso em: 22/02/2018.
- Fig. 3.2.80 Esquema que mostra como a luz natural direta penetra nos ambientes. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 22/02/2018.

PROJETO THE BOOK HILL

- Fig. 3.2.81 “Entre livros e árvores” é uma biblioteca pública integrada à uma área verde. Disponível em: <http://1.bp.blogspot.com/-U-P-dahubd8/UHhKvBzyDXI/AAAAAAAAARzA/Um2e4-IZGa8/s1600/JAJA+Architects+.+Gosan+Public+Library+.+Daegu+.jpg>. Acesso em: 25/02/2018.
- Fig. 3.2.82 Maquete – solução criativa – pilares coincidindo com clarabóias. Disponível em: [http://1.bp.blogspot.com/-o3enSMIK6fQ/UHhKkOiRy7I/AAAAAAAAARyg/fEfvmqjAcQQ/s1600/JAJA+Architects+.+Gosan+Public+Library+.+Daegu+\(6\).jpg](http://1.bp.blogspot.com/-o3enSMIK6fQ/UHhKkOiRy7I/AAAAAAAAARyg/fEfvmqjAcQQ/s1600/JAJA+Architects+.+Gosan+Public+Library+.+Daegu+(6).jpg). Acesso em: 25/02/2018.
- Fig. 3.2.83 Neutralidade e integração visual destacam os livros e os pilares-como- árvores. Disponível em: [http://1.bp.blogspot.com/-hKHfMNOHY1Y/UHhKgRaVIVI/AAAAAAAAARyA/hd07Mo9JzFQ/s1600/JAJA+Architects+.+Gosan+Public+Library+.+Daegu+\(2\).jpg](http://1.bp.blogspot.com/-hKHfMNOHY1Y/UHhKgRaVIVI/AAAAAAAAARyA/hd07Mo9JzFQ/s1600/JAJA+Architects+.+Gosan+Public+Library+.+Daegu+(2).jpg). Acesso em: 25/02/2018.
- Fig. 3.2.84 Biblioteca Central de Helsinque – concurso de projetos. Disponível em: <https://i.pinimg.com/564x/14/15/7f/14157ff501e1f7cda425fa689facb49b.jpg>. Acesso em: 25/02/2018.
- Fig. 3.2.85 Biblioteca Central de Helsinque. Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/cc/0a/67/cc0a6781584c58987630212826286ef5.jpg>. Acesso em: 25/02/2018.
- Fig. 3.2.86 Biblioteca Central de Helsinque. Disponível em: <http://www.beta-architecture.com/wp-content/uploads/2013/07/0347-15.jpg>. Acesso em: 25/02/2018.
- Fig. 3.2.87 Edifício de uso misto na Dinamarca intitulado Cornerstone. Disponível em: https://images.adsttc.com/media/images/55f8/05da/c84a/8a46/5900/00ed/newsletter/the-cornerstone_image-by-jaja-9.jpg?1442317779. Acesso em: 25/02/2018.
- Fig. 3.2.88 Cornerstone. Disponível em: http://3.bp.blogspot.com/_8Lufw3c2g4I/TCHMqQNGkYI/AAAAAAAAAPzg/WZv155Dmn38/s1600/JAJA+Architects+.+Cornerstone+.+Van%C3%B8se+%2815%29.jpg. Acesso em: 25/02/2018.
- Fig. 3.2.89 Multi-lojas e edifício garage - Copenhagen - JAJA Architects. Disponível em: https://static.dezeen.com/uploads/2014/03/Park-n-Play-car-park-by-JAJA-Architects_dezeen_ss_3.jpg. Acesso em: 25/02/2018.
- Fig. 3.2.90 Multi-lojas e edifício garage - Copenhagen - JAJA Architects – axonometria. Disponível em: https://static.dezeen.com/uploads/2014/03/Park-n-Play-car-park-by-JAJA-Architects_dezeen_16.jpg. Acesso em: 25/02/2018.
- Fig. 3.2.91 Edifício de escritórios e lojas – JAJA Architects. Vista a partir do chão. Disponível em: https://images.adsttc.com/media/images/55e6/b6c5/64c7/9110/4d00/0b46/slideshow/351015036_portada.jpg?1441183423. Acesso em: 25/02/2018.
- Fig. 3.2.92 Escritórios e lojas. Vista aérea. Disponível em: https://images.adsttc.com/media/images/55e6/b6e1/64c7/9110/4d00/0b49/slideshow/1615180323_billede-10.jpg?1441183451. Acesso em: 25/02/2018.

- Fig. 3.2.93 Book Hill – a biblioteca sob uma grande rampa que estabelece a continuidade de um passeio até o topo da pequena colina, onde se encontra o Observatório - cena noturna. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Book-Hill. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 25/02/2018.
- Fig. 3.2.94 Book Hill – um edifício-rampa que faz todo o sentido: resolve os desníveis e acessos, respeita o edifício de Asplund, se integra à paisagem e, ainda, se assume como arquitetura diferenciada. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Book-Hill. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 25/02/2018.
- Fig. 3.2.95 Book Hill – presença suave em relação à Biblioteca de Asplund. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Book-Hill. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 25/02/2018.
- Fig. 3.2.96 Book Hill – aproveita o desnível da Odengatan – oferece a continuidade do passeio para o acesso à colina. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Book-Hill. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 25/02/2018.
- Fig. 3.2.97 Esquemas explicativos: - os quatro setores básicos a serem articulados. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Book-Hill. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 25/02/2018.
- Fig. 3.2.98 Esquemas explicativos: - a praça de entrada; - a circulação facilitada entre os principais setores; - a promenade de teto, ou subida como mirante. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Book-Hill. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 25/02/2018.
- Fig. 3.2.99 Esquemas explicativos: - as áreas públicas da ampliação; - a praça de entrada; - o acesso vertical direto; - as áreas de trabalho; - interligação da circulação de equipamentos. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Book-Hill. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 25/02/2018.
- Fig. 3.2.100 Esquemas explicativos: - a partir da entrada, as circulações principais; - áreas públicas de apoio; - o passeio vertical; - o acesso público ao acervo como passeio interno também por rampas. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Book-Hill. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 25/02/2018.
- Fig. 3.2.101 Corte esquemático esclarece sobre os desníveis. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Book-Hill. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 25/02/2018.
- Fig. 3.2.102 Corte transversal à colina e a circulação direta por escadas rolantes. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Book-Hill. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 25/02/2018.
- Fig. 3.2.103 Corte transversal à colina na parte mais a oeste – maior ocupação, com diversos níveis internos. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Book-Hill. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 27/02/2018.
- Fig. 3.2.104 Corte transversal à colina olhando para oeste – rampas internas e externas. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Book-Hill. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 27/02/2018.

- Fig. 3.2.105 Planta entre os níveis 15,5 e 17,25 (térreo), com a entrada principal de Book Hill e entradas secundárias. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Book-Hill. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 27/02/2018.
- Fig. 3.2.106 Planta entre os níveis 18,8 e 20,55, mostrando a conexão com a Biblioteca de Asplund a partir do eixo central com as escadas rolantes. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Book-Hill. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 27/02/2018.
- Fig. 3.2.107 Planta entre os níveis 22,3 e 24,5 – vista de boa parte da rampa de Book Hill como teto. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Book-Hill. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 27/02/2018.
- Fig. 3.2.108 Planta parcial do acesso à Biblioteca de Asplund e outra parcial da entrada principal de Book Hill. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Book-Hill. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 27/02/2018.
- Fig. 3.2.109 Maquete de Book Hill – acentua as soluções – os desníveis as rampas, a entrada principal, os patamares ao longo da rampa, a chegada ao topo da colina. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Book-Hill. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 27/02/2018.
- Fig. 3.2.110 Maquete de Book Hill com os ambientes internos: patamares formando ambientes, acessados por rampas internas; eixo de circulação transversal e vertical por escadas rolantes. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Book-Hill. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 27/02/2018.
- Fig. 3.2.111 Imagem do interior de Book Hill – circulação com inclinação de 5% e áreas de consulta e acervo em patamares – o media boulevard. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Book-Hill. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 27/02/2018.
- Fig. 3.2.112 Book Hill – chegada ao topo, do passeio em rampa que forma o edifício. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Book-Hill. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 27/02/2018.
- Fig. 3.2.113 Elevação a partir da Odengatan. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Book-Hill. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 27/02/2018.
- Fig. 3.2.114 Acervo, áreas de consulta e o media boulevard – sequência de rampas a 5%. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Book-Hill. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 27/02/2018.
- Fig. 3.2.115 Quadro com os principais setores do programa por cores e suas localizações. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Book-Hill. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 27/02/2018.
- Fig. 3.2.116 Esquema explicativo do eixo de circulação vertical central e distributivo e esquema de localização das áreas públicas de Book Hill, dispostas ao longo do media boulevard. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Book-Hill. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 27/02/2018.

PROJETO Dikthörnan

- Fig. 3.2.117 Concurso de projeto para o Terminal Internacional de Yokohama, 1994. Disponível em: <http://www.arkkitehti.net/toppage-01.jpg>. Acesso em: 29/02/2018.
- Fig. 3.2.118 Prêmio de primeiro lugar em competição para estudantes, 1990. Disponível em: <http://www.arkkitehti.net/toppage-01.jpg>. Acesso em: 29/02/2018.
- Fig. 3.2.119 Concurso de projeto para o Novo Museu Nacional da Coreia, em Seul, organizado pela UIA, 1995. Disponível em: <http://www.arkkitehti.net/toppage-01.jpg>. Acesso em: 29/02/2018.
- Fig. 3.2.120 Vanaja-Kantola é uma área de 130 hectares perto do centro de Hämeenlinna. Actualmente, consiste principalmente em edifícios industriais e armazéns de baixa densidade. A distância do extremo norte de Kantolanniemi através do lago Vanajavesi até o centro da cidade é de apenas algumas centenas de metros, embora seja ligeiramente mais longa por estrada. Disponível em: <https://archello.s3.eu-central-1.amazonaws.com/images/2010/07/01/1-64.1506063670.1315.jpg>. Acesso em: 29/02/2018.
- Fig. 3.2.121 Parque Alakivi, Helsinque, Finlândia, 2000 - Projeto de projeto do Parque. 1º prêmio num concurso de convite 2000 (Mauri Korkka). Disponível em: <https://archello.s3.eu-central-1.amazonaws.com/images/2010/07/01/1-63.1506063669.8594.jpg>. Acesso em: 29/02/2018.
- Fig. 3.2.122 Dikthörnan – basicamente a proposta coloca o edifício da ampliação atrás do conjunto formado pela Biblioteca de Asplund. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Dikthörnan. Disponível em: <https://www.arkitekt.se/tavling/stockholms-stadsbibliotek/>. Acesso em: 29/02/2018.
- Fig. 3.2.123 O projeto “resolve” o problema da encosta e reordena a conformação do conjunto na esquina. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Dikthörnan. Acesso em: 29/02/2018.
- Fig. 3.2.124 Maior valorização da Biblioteca com a praça de entrada de Dikthörnan. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Dikthörnan.. Acesso em: 29/02/2018.
- Fig. 3.2.125 Corte longitudinal de Dikthörnan – seis níveis de piso; as claraboias e o encaixe na colina. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Dikthörnan. Acesso em: 29/02/2018.
- Fig. 3.2.126 Corte transversal pela praça de entrada, valorizando a Biblioteca e Dikthörnan, mostrando o átrio entre os seis níveis de pisos – a iluminação zenital por claraboias e o corte na encosta. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Dikthörnan. Acesso em: 29/02/2018.
- Fig. 3.2.127 Elevação a partir da Odengatan, seu desnível; e Dikthörnan ao fundo. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Dikthörnan. Acesso em: 29/02/2018.
- Fig. 3.2.128 Elevação a partir da Sveavagen com a Escola Politécnica, o parque com a colina, Dikthörnan ao fundo e a Biblioteca de Asplund. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Dikthörnan. Acesso em: 29/02/2018.
- Fig. 3.2.129 Corte longitudinal, mostrando a Biblioteca com a rotunda, Dikthörnan ao fundo e o corte de um dos anexos. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Dikthörnan. Acesso em: 29/02/2018.
- Fig. 3.2.130 O átrio e o escalonamento das lajes favorecendo a iluminação zenital. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Dikthörnan. Acesso em: 29/02/2018.

- Fig. 3.2.131 O átrio - central e longilíneo – as estantes de livros visíveis a partir do térreo. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Dikthörnan. Acesso em: 29/02/2018.
- Fig. 3.2.132 Corte parcial da fachada de Dikthörnan mostrando a estrutura do painel externo e os níveis. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Dikthörnan. Acesso em: 29/02/2018.
- Fig. 3.2.133 Elevação parcial da fachada de Dikthörnan. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Dikthörnan.
- Fig. 3.2.134 Planta do nível do subsolo de Dikthörnan, o caminho do metrô, e a Biblioteca de Asplund. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Dikthörnan. Acesso em: 29/02/2018.
- Fig. 3.2.135 Planta do térreo, mostrando as respectivas plantas internas da Biblioteca e de Dikthörnan; a praça de entrada. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Dikthörnan. Acesso em: 29/02/2018.
- Fig. 3.2.136 Planta do primeiro pavimento – o vazio interno como átrio em forma sinuosa; o aproveitamento dos anexos e a ligação com a biblioteca de Asplund. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Dikthörnan. Acesso em: 29/02/2018.
- Fig. 3.2.137 Planta do segundo pavimento – com o piso recuado em relação à fachada, criando maior contato com a transparência da fachada. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Dikthörnan. Acesso em: 29/02/2018.
- Fig. 3.2.138 Planta do terceiro pavimento onde fica evidente o grande terraço como base para a colina e espaço que amplia a área de laser do conjunto. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Dikthörnan. Acesso em: 29/02/2018.
- Fig. 3.2.139 Planta do quarto pavimento – evidencia a defasagem das lajes até esta, mais alta – e o início do plano inclinado em aclave como teto das clarabóias. Fonte: Caderno editado pela Prefeitura de Estocolmo: Tävlingar-2007-Stockholms-stadsbibliotek-Dikthörnan. Acesso em: 29/02/2018.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAVENA, Alejandro et al. **El lugar de la arquitectura**. Santiago de Chile, 2002.
- ARCHER, Bruce, “**La estructura del proceso del diseño**”. In: Geoffrey Broadbent y otros. Metodología del Diseño Arquitectónico. Barcelona: G.Gilli Ed., 1971. p. 153-221.
- ARNHEIM, Rudolf. **The dynamics of architectural form**: based on the 1975 Mary Duke Biddle lectures at the Cooper Union. Univ of California Press, 1977.
- ARMESTO, Antonio. **El aula sincrónica: un ensayo sobre el análisis en arquitectura**. Tese (doutorado em Arquitetura) - Escola Técnica Superior de Arquitetura de Barcelona. Barcelona: Universidade Politècnica da Catalunya, 1993.
- BANHAM, Reyner. **Teoria e projeto na primeira era da máquina**. São Paulo: Perspectiva. 2003.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Paulo Mendes da Rocha. Breve relato de uma mudança**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 11, n. 122.01, Vitruvius, jul. 2010.
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.122/3472>>.
- CALDAS AULETE, Francisco Julio. **Minidicionário contemporâneo da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- CASTÁN, Santiago; BAKER, Geoffrey H. **Le Corbusier, análisis de la forma**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., 2007.
- CHING, Francis D. K. **Arquitectura: forma, espaço & ordem**. México: Ediciones G. Gili, SA, 1995.
- CHING, Francis D. K.; JUROSZEK, Steven P. **Representação gráfica para desenho e projeto**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.
- COLQUHOUN, Alan. **Form and Figure**. *Oppositions* 12, Spring, 1978. p. 28-87.
- COLQUHOUN, Alan. **Modernidad y Tradición Clásica**. Madrid: Júcar, 1991.
- COMAS, Carlos Eduardo. **Protótipo e monumento, um ministério, o ministério**. Revista Projeto, n. 102, São Paulo, 1987.
- CORONA-MARTINEZ, Alfonso. **Ensaio sobre o projeto**. Brasília: UNB, 2000.
- ELAM, Kimberly. **Geometria do design**. Estudos sobre a proporção e composição. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- ESPAÑOL, Joaquim. **El orden frágil de la arquitectura**. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2001.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 4. ed. Curitiba: Positivo, 2009.
- FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**, São Paulo, Martins Fontes, 1997.

- FRAMPTON, Kenneth. **Studies in Tectonic Culture**. Cambridge: The MIT Press, 2001.
- FREITAS, Verlaïne. **A subjetividade estética em Kant: da apreciação da beleza ao gênio artístico**. Veritas: revista da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, v. 48, n. 2, 2003. p. 253-276.
- FOCILLON, Henri. **A vida das formas**. Lisboa: Edições 70, 2001.
- GASTÓN, Cristina. ROVIRA, Teresa. **El Proyecto Moderno. Pautas de Investigación**. Barcelona: Ediciones UPC, 2007.
- GASTÓN GUIRAO, Cristina. **Mies: el proyecto como revelación del lugar**. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.
- GUTIÉRREZ LABORY, Elsa. **Le Corbusier: el control geométrico matemático de la forma**. Tese (doutorado em Arquitetura) - Departamento: Expresión Gráfica y Proyectos Arquitectónicos. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad De Las Palmas De Gran Canaria, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. **Construir, habitar, pensar**. In: MARANDOLA Jr, Eduardo. Ensaios e conferências. (trad. Emmanuel C. Leão; Gilvan Fogel; Marcia S. C. Schuback) Petrópolis: Vozes, 2001. p. 125-141.
- ISQUIERDO, Cinthya M. R. A. **A geometria enraizada na obra: concepção e resolução**. Dissertação (mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Universidade São Judas Tadeu, 2012.
- KAHN, Louis I. **Order and Form**. Cambridge: The MIT Press, 1955, vol. 3. p. 46-63.
- LE CORBUSIER e OZENFANT. **Depois do Cubismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, 88 p.
- LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2006. 205 p.
- LLOSA, Mario Vargas. **A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2013.
- MAHFUZ, Edson da C. **A Arquitetura entre o Espetáculo e o Oício**. AU Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Pini, Janeiro 2009.
- MAHFUZ, Edson da C. **Arquiteturas Silenciosas**. AU Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Pini, 2005. vol. 20. p. 38-45.
- MAHFUZ, Edson da C. **Composição e caráter e a arquitetura no fim do milênio**. PROJETO Design. - São Paulo, 1996, vol. 195.
- MAHFUZ, Edson da C. **Ensaio sobre a razão compositiva: uma investigação sobre a natureza das relações entre as partes e o todo na composição arquitetônica**. Viçosa/ Belo Horizonte. UFV, Imprensa Universitária/ AP Cultural. 1995.
- MAHFUZ, Edson da C. **Formalismo como virtude. Helio Piñon: Projetos 1999-2003**. 2006.
- MAHFUZ, Edson da C. **Nada provém do nada**. A produção arquitetônica vista como transformação de conhecimento. **Projeto** nº 69, 1984.

- MAHFUZ, Edson da C. **O clássico, o poético e o erótico e outros ensaios**. Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, 2002. (Coleção Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis).
- MAHFUZ, Edson da C. **Observações sobre o formalismo de Helio Pinón – parte 1**. *Arquitextos*, São Paulo, 02.029, Vitruvius, out 2007.
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.029/196>>.
- MAHFUZ, Edson da C. **Reflexão sobre a base teórica da prática moderna**. 8º Seminário DOCOMOMO Brasil. Rio de Janeiro. 01 a 04 de setembro de 2009.
- MAHFUZ, Edson da C. **Reflexões sobre a construção da forma pertinente**. In: LARA, Fernando; MARQUES, Sonia (Org.). *Projetar: desafios e conquistas da pesquisa e do ensino de projeto*. Rio de Janeiro: EVC, 2003.
- MARTÍ ARÍS, Carlos. **Las variaciones de la identidad**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993.
- MARTÍ ARÍS, Carlos. **"Abstracción en arquitectura: una definición"**. *DPA*, n. 16, Barcelona: UPC, 2000. p. 6-9.
- MARTÍ ARÍS, Carlos. **Silencios elocuentes**. Barcelona: Edicions UPC, 1999.
- MARTINEZ, Alfonso Corona. **Ensaio sobre o Projeto**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.
- MONDRIAN, Piet. **La Nueva imagen en la pintura: La realización del neoplasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy**. *Volume 9 de Colección de Arquitectura*. Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1993.
- MONTANER, Josep M. **Minimalismo: o essencial como norma**. *Projeto*, n. 175, São Paulo, jun. 1994.
- MONTANER, Josep M. **Después del movimiento moderno**. *Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 1997.
- MONTANER, Josep M. **La Modernidad Superada: Arquitectura, Arte Y Pensamiento Del Siglo XX**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1999.
- MONTANER, Josep M. **Sistemas Arquitetônicos Contemporâneos**. Editora Gustavo Gili. 1ª Edição, 2010.
- MONEO, Rafael. **On Typology**. In: *Oppositions*. Cambridge: MIT Press, nº 13, verão 1978. p. 23-45.
- MONEO, Rafael. **Theoretical Anxiety and Design Strategies**. Barcelona: Actar, 2004.
- NEHME, Roberto Passos. **Estrutura e forma: a valorização do aspecto construtivo, o terceiro Vilanova Artigas**. Dissertação (mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. **The concept of dwelling on the way to figurative architecture**. 1985.
- OTXOTORENA, Juan Miguel. **La construcción de la forma: para una aproximación contemporánea al análisis de la arquitectura**. Pamplona: Servicio Publicaciones ETSA, 1999.

- PAVANELLO, Regina Maria. **O abandono do ensino da geometria**: uma visão histórica. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Educação. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1989.
- PEREZ, Fernando; ARAVENA, Alejandro; QUINTANILLA, Jose. **Los hechos de la arquitectura**. Santiago: Ediciones ARQ, 1999.
- PIFFER, Helen. **Hélio Piñón: Ideas y Formas**. Barcelona: Edicions UPC, 2007.
- PIÑÓN, Helio. **Arte abstracto y arquitectura moderna**. DPA: documents de projectes d'arquitectura. Barcelona: Edicions UPC, 2000.
- PIÑÓN, Hélio. **Cinco Axiomas sobre Projeto**. Texto não publicado. 2008.
- PIÑÓN, Helio. **Curso básico de proyectos**. Barcelona: Edicions UPC, 1998.
- PIÑÓN, Hélio. **El formalismo esencial en la arquitectura moderna**. Barcelona: Edicions UPC, 2008.
- PIÑÓN, Helio. **El proyecto como (re) construcción**. Barcelona: Univ. Politéc. de Catalunya, 2005.
- PIÑÓN, Hélio. **La Forma y la mirada**. Buenos Aires: Nobuko, 2005.
- PIÑÓN, Helio. **Materiales de Proyecto 2**. Barcelona: Universidad Politécnica De Cataluña, 2005.
- PIÑÓN, Helio. **Miradas Intensivas**. Barcelona: Edicions UPC: 1999.
- PIÑÓN, Hélio. **Teoria do Projeto**. trad. Mahfuz Edson da Cunha. Porto Alegre: Livraria do Arquiteto - Faculdade de Arquitetura UFRGS, 2006.
- PIZZATO, Eduardo. **Racionalismo, abstração e expressão geométrica: a transformação de paradigmas do projeto arquitetônico na primeira geração da arquitetura moderna**. Dissertação (mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.
- QUARONI, Ludovico. **Proyectar un edificio**. Ocho lecciones de arquitectura. Madrid: Xarait, 1987.
- ROWE, Colin. **The mathematics of the ideal villa and other essays**. Cambridge: MIT Press, 1982.
- SAUMELLS, Roberto. **La intuición visual. Una teoría de la visión**. Madrid: Iberediciones, 1994.
- SOLÁ-MORALES, Ignasi de. **De la memoria a la abstracción: La imitación arquitectónica en la tradición Beaux Arts**. Arquitectura Madrid n. 243, Julio-Agosto 1983.
- SOLÁ-MORALES, Ignasi de. **Neorracionalismo e figuración, en Más allá del Posmoderno**, AAVV, Mexico: Gustavo Gili, 1987.
- VALLÉS, José Rafael Moneo. **Geometría como única morada**. AV: Monografías, n. 44, 1993. p. 2-3.
- VENTURI, Robert. **Complexidade e Contradição em Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 231 p.
- ZEIN, Ruth Verde. **Brutalismo, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado)**. In: *Arquitextos Vitruvius* 84, 2007. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/243>. Acesso em: 22 de dezembro de 2017.