

## RE-ARQUITETURAS

José Artur D'Aló Frota

RE-ARQUITETURAS é denominação que tem origem na disciplina que o autor ministra desde 1999 no Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura da UFRGS, em Porto Alegre. A disciplina procura a reflexão sobre o papel do projeto ante os espaços da memória, partindo de uma nova postura “atemporal” de conceber a forma e o sentido histórico da arquitetura e do lugar, entendendo a construção da cidade moderna enquanto um enfrentamento contemporâneo consciente de suas pré-existências. Assim, atua dentro de um universo amplo que vai do objeto ao espaço urbano, identificando e analisando procedimentos, processos e estratégias da arquitetura enquanto ofício e do projeto como mecanismo de intervenção, que pode, e deve, ser ao mesmo tempo restaurador e reabilitador do lugar contemporâneo.

Como reflexão acadêmica sobre o corpo disciplinar da arquitetura, Re-arquiteturas também procura reunir material que possa subsidiar o desenvolvimento de procedimentos pedagógicos auxiliares ao ensino do projeto arquitetônico e atua como contribuição e apoio fundamentais ao ensino da disciplina Técnicas Retrospectivas, instituída como obrigatória pelo MEC nos currículos de arquitetura, que necessita, além da dimensão técnica e histórica, uma imprescindível interação com a cultura contemporânea.

Buscando ilustrar esta interação, RE-ARQUITETURAS faz uma leitura da aportação de diversos arquitetos —em diferentes períodos da história da arquitetura e da cidade— que tratam a questão não como um problema de especialistas, específico e exclusivo, mas como prática arquitetônica que resgata a história enquanto manifestação que somente poderá ser compreendida plenamente se incorporada ao presente. Assim, não busca estabelecer regra, mas analisar e interpretar estratégias típicas do ofício arquitetônico onde a recuperação histórica é parte do problema, nunca seu objetivo final.

A investigação conta com o apoio das agências de fomento CNPq e FAPERGS.



Albert Viaplana & Hélio Piñon: Centro de Cultura Contemporânea “Casa de la Caritat”, Barcelona, Espanha, 1990-3.

Foto do autor.

### RE-ARQUITETURAS E CONTEXTO, HOJE

RE-ARQUITETURAS, em seu sentido mais amplo, atua como uma reflexão sobre a construção da cidade moderna enquanto um enfrentamento contemporâneo consciente das suas préexistências. Neste sentido se insere dentro das reflexões e análises que procuram uma releitura da atuação e papel do arquiteto ante os novos desafios da sociedade plural contemporânea neste início de século XXI.

Projetar, hoje, é atuar cada vez mais no lugar já edificado. A utopia de construir grandes cidades faz parte já do passado. Projetar, hoje, é lidar com grandes ou, principalmente, pequenos problemas, sejam eles espaços, lugares, edifícios, equipamentos ou mesmo objetos urbanos de uso público; é interpretar os desejos de uma comunidade. Assim, paradoxalmente, o arquiteto contemporâneo se afasta da especialização excessiva e adquire o velho e saudável *status* de um ofício ligado a solução de problemas, interpretando as necessidades ou a alma de uma comunidade, de um lugar. Desta forma, a atuação no contexto histórico só terá algum significado à medida que possa dialogar com o presente, e o projeto será mais ou menos eficaz enquanto capaz, na sua concepção, de responder à contemporaneidade implícita a toda intervenção arquitetônica.

Tal fato assume especial relevância no momento, quando as escolas de arquitetura são levadas a refletir sobre a importância da preservação a partir da introdução recente da disciplina denominada genericamente “Técnicas Retrospectivas”, que como o próprio nome indica, induz a um conteúdo cujo enfoque predominante é o adestramento técnico e informativo. Contraindo os limites inerentes a este enfoque redutor, se faz necessária uma justa e prudente reivindicação no sentido de adotar –pelo menos paralelamente– uma abordagem ampla e atualizada, que não somente contemple os métodos tradicionais de recuperação física do edifício histórico, mas sobretudo possibilite a ampliação do debate à novas visões, desenvolvidas principalmente a partir da década de 80, que possibilitam análises crítico-operativas mais abrangentes e eficazes.

A temática aqui abordada, propõe uma ótica distinta do argumento comum às instituições de preservação histórica, que no Brasil possuem a tendência de tratar a questão como um problema circunscrito quase exclusivamente ao universo da solução técnica, limitada ao âmbito de uma resposta histórico-constitutiva que considera o edifício ou espaço como *peça museológica* e o processo de intervenção como uma atitude limitada, condicionada a recompor determinadas características estabelecidas pelos “especialistas” na investigação histórica. Tal fato, obviamente atua na contramão das intervenções contemporâneas de qualidade. A atuação no contexto histórico só terá algum significado à medida que possa dialogar com o presente, e o projeto será mais ou menos eficaz enquanto capaz, na sua concepção, de responder à contemporaneidade implícita a toda intervenção arquitetônica. Ignasi de Solà-Morales, ao refletir sobre a necessidade de construir os caminhos

desta nova visão ao intervir no lugar, afirmava:

“Separar os novos edifícios dos antigos, explicitar as mudanças tecnológicas, tornar transparente a distância insuperável entre o *Zeitgeist* de uma e de outra época, são os pressupostos presentes na intervenção moderna, tanto por parte dos arquitetos especialistas da conservação do patrimônio histórico quanto, igualmente, dos arquitetos modernos. As diferenças existentes nas duas visões estão basicamente expressas no modo de ler o passado, de entendê-lo, de alcançá-lo. A cultura moderna, que fez da temporalidade a sua experiência central tanto na literatura quanto nas artes plásticas ou mesmo na encenação de sua vida cotidiana, traduz esta mesma experiência na visualização do tempo presente e passado”. (In: “L’intervento architettonico: I limiti dell’imitazione”, in: *Architettura, Lingua morta* (1988), Quaderni di Lotus, Electa, Milano, p.9.)

É o momento, sem dúvida, de refletir sobre a necessidade da evolução na dialética das relações entre a cidade construída e as novas intervenções. Muitos são os exemplos recentes de ações significativas neste campo. São modelos que permitem uma avaliação das estratégias utilizadas nos seus contextos particulares.

#### **ARQUITETURA/RE-ARQUITETURAS, UM BINÔMIO INDISSOCIÁVEL**

Articular o presente e o passado desde uma concepção interativa e contemporânea a sua época é uma busca que encontramos pelo menos desde o Renascimento. O binômio *cidade e natureza*, organismos considerados como complementares e em harmonia, a partir da Revolução Industrial passa a revelar uma convivência cada vez mais conflitiva. A cidade apresenta então uma condição intrinsecamente contraditória: ao mesmo tempo que atua como uma estrutura variável —o que possibilita a inserção dos novos programas decorrentes da industrialização— também necessita expressar-se como permanência. Estas contradições estão claramente presentes na complexidade alcançada pela teoria arquitetônica decimonônica e constituem as sementes que geram o pensamento moderno.

Por sua vez, o impacto das teorias do Movimento Moderno sobre o conceito de monumento foi decisivo para entender a leitura que se passou a fazer da noção de *restauração* a partir da terceira década do século XX. A idéia de que existe um obstáculo intransponível entre presente e passado foi plenamente assumida pelos preservacionistas. Tal atitude reflete claramente a aceitação da condição de ruptura intrínseca ao projeto da vanguarda moderna, que negava no seu discurso a possibilidade de interpretar o passado como parceiro do presente, ideais contidos na obra de Riegl e mesmo anteriormente, a exemplo das reflexões e intervenções de Viollet-le-Duc na metade do século XIX. As *Cartas de Atenas* (1931) e *Veneza* (1964) são exemplos contundentes da presença marcante desta noção de ruptura temporal e, principalmente, da valorização de uma visão cada vez mais técnica e especializada do processo de intervenção. O problema deixa de ser tratado como ofício arquitetônico e passa a ser circunscrito ao universo técnico, limitado a parâmetros que condicionam

o diálogo com o presente.

Fica evidente, hoje, que muitas das intervenções recentes no meio já edificado, seja histórico ou não, superam os limites impostos pelas *Cartas* e recuperam o sentido do projeto arquitetônico como ofício. O matiz técnico, contido nas deliberações das *Cartas* e a necessidade de supervalorizar a noção de patrimônio histórico, necessárias no período de afirmação das idéias preservacionistas modernas, fez com que muitas das ações tenham sobrestimado a interferência da investigação histórica. Novas visões contemporâneas utilizam os elementos fornecidos pelo instrumental técnico como apoio que fundamenta o projeto e não mais como razão e objetivo final. O processo de intervenção passa então, como todo processo de projeto, a possibilitar leituras distintas, relacionadas a interpretação de um problema. A idéia de projetar e construir grandes cidades é uma utopia que faz parte já do passado. As intervenções de hoje, cada vez mais heterogêneas e complexas, encontram-se muitas vezes com a presença do passado. Os próprios limites do que preservar não podem mais ter por referência somente qualidades artísticas ou históricas.

Uma das premissas básicas de *Re-arquiteturas* é refletir sobre a necessidade de uma evolução na dialética das relações entre a cidade construída e as novas intervenções. Neste sentido, se amplia a idéia de recuperação histórica, que passa a incorporar não só a preocupação com a preservação do tecido histórico-artístico mas, e principalmente, propor novas interações entre existências, onde as partes do passado interagem com o presente. Abordar as relações entre as préexistências e a inserção nova implica compreender a noção de temporalidade da cultura moderna, que exhibe a experiência do cotidiano como “uma experiência de visualização do tempo presente e passado”.

A abordagem do tema se associa a uma intenção didática que estabelece precedentes históricos, identifica e analisa exemplos recentes e ações significativas que venham a contribuir para estabelecer os princípios básicos da intervenção no âmbito do construído. A análise crítica de tais modelos permite uma avaliação das estratégias utilizadas nos seus contextos particulares. Entendemos que cada caso é um caso, não existem receitas, uma vez que as estratégias e soluções adotadas são reflexo do ofício mesmo de projetar e conceber a arquitetura e o lugar. São produtos da experiência e dos anseios do arquiteto de ofício, traduzem um processo evolutivo que, ao mesmo tempo que resgata e potencializa o contato com a história, não renuncia à sua condição de contemporaneidade.

Partindo destas premissas, o sentido de *Re-arquiteturas* não se reduz a uma prospecção histórica e sim a uma reflexão teórico-prática cujo objetivo é identificar repertórios, procedimentos e determinadas estratégias que reflitam tanto o interesse pelo lugar e sua história, quanto o compromisso com o contemporâneo implícito a cada ação de projeto.

#### **ALGUMAS PREMISSAS NECESSÁRIAS**

A idéia de modernidade, existente pelo menos desde o Renascimento, era tratada como um processo contínuo, uma constante cultural ao longo

da história. O passado era utilizado como instrumento revelador do futuro, condição que se expressa mais especialmente durante a segunda metade do século XVIII, a exemplo de propostas idealizadas como as de Boullée, Lequeu ou Ledoux.

O binômio *cidade e natureza*, organismos considerados como complementares e em harmonia, a partir da Revolução Industrial passa a revelar uma convivência cada vez mais conflitiva. As modificações sócio-econômicas então geradas alteram a “*natureza*” da cidade que passa a responder funcionalmente como uma grande manufatura. Neste sentido, a cidade da Revolução Industrial apresenta uma condição intrinsecamente contraditória: ao mesmo tempo que atua como uma estrutura variável — o que possibilita a inserção dos novos programas decorrentes da industrialização no seu tecido — também necessita expressar-se como permanência.

Esta contradição está claramente presente na complexidade alcançada pela teoria arquitetônica decimonônica. As novas idéias difundidas tanto pela visão enciclopedista quanto pela institucionalização do ensino promovida pelas escolas de Beaux Arts, aparecem com vigor, à exemplo da ascensão da idéia de *estilo*, uma tentativa de estabelecer leituras formais mais precisas e “científicas” para *tempo* e *lugar*, ou da necessidade de incorporar leituras tipológico-figurativas, como as encontradas nas noções de *caráter* e *composição*. A razão eclética do projeto acadêmico buscava antes afirmar um conceito de contemporaneidade do que reivindicar os valores históricos do passado. Estes, na verdade, atuavam como elementos de apoio na figuração dos ideais de caracterização e ordenação compositiva do edifício.

A crescente influência das teorias acadêmicas foi um primeiro passo no sentido de caracterizar o projeto arquitetônico como uma estrutura fechada e acabada em si mesmo. Desde J.N.B. Durand, podemos perceber o quanto processos compositivo/estruturais afetam a teoria arquitetônica no sentido de conceber o edifício como um sistema ideal que permita uma leitura única, conferindo não só um status artístico mas sobretudo um caráter pragmático à idéia do elemento unitário.

Os processos de codificação, a exemplo da importância que assume a *noção de estilo*, implicam intrinsecamente na idéia do edifício isolado, com limites físicos e representativos perfeitamente definidos, onde forma e função atuam como referencial e compromisso com a razão de seu tempo — a expressão do “*Zeitgeist*”.

A idéia de ruptura, de forte presença nas vanguardas modernas, se alimentou diretamente deste sentido classificatório e codificador do final do século XIX, que permitia formular com uma certa precisão os limites do compromisso com o passado. Foi justamente a idéia de discontinuidade — anunciada na sua condição figurativa da ruptura, cuja essência é a abstração formal — que conformou as bases do discurso moderno. Estas vanguardas, ao mesmo tempo que negavam qualquer sugestão de continuidade histórica, passaram a difundir uma idéia de projeto moderno

que atuava de forma nefasta sobre a forma da cidade tradicional.

Neste sentido, o projeto da cidade moderna atua como “solução final”. Mais que um conjunto de edificações, passa a ser um marco referencial para uma nova história, onde a imutabilidade da obra arquitetônica é resultado de sua capacidade intrínseca de síntese representativa das necessidades do seu tempo. De certo modo, reside nesta visão a idéia do projeto e de seu tempo como possuidores de um valor absoluto. Quanto menor a interação e/ou intervenção do presente, maior seu valor como presença e testemunho de um determinado passado.

Aparece assim, claramente, como a formação de determinadas teorias redutivas da vanguarda moderna acabaram por influenciar diretamente nas teorias e nos conceitos que estabelecem os modos de preservação adotados no século XX, que passam a excluir a presença do contemporâneo ou a limita-lo na condição de um mero apoio funcional, reduzido ao mínimo possível.

A noção moderna do *restauro* como especialização provém particularmente da visão romântica de Alois Riegl, expressa em “*O culto moderno aos monumentos*”. Publicado originalmente em 1903, este apontava para a existência de “uma diferença entre o presente e o passado”. Suas idéias formam parte do contexto de crescente “especialização” da teoria arquitetônica no decorrer do século XIX, que serviu para fermentar as bases do MM, e se articulam com os postulados enunciados pelos últimos grandes teóricos da tradição acadêmica, como Camillo Sitte e sua visão romântica de cidade, sustentada no livro “*L’ Art de Batir les Villes*” (1889); a obra de Auguste Choisy “*Historie de l’architecture*” (1899), que revela a influência da estética positivista através de uma visão de progresso contínuo da técnica e da influência exercida pelo meio; e mesmo a obra de Julien Guadet “*Elementos e teoria da arquitetura*” (1901-4), que restabelece a idéia do “tratado” tradicional, de larga tradição arquitetônica, e antecipa um dos máximos postulados da vanguarda moderna revelando uma visão claramente funcionalista ao mesmo tempo que busca enfatizar a idéia de que existem alguns “*princípios gerais e invariáveis da arte*”.

Se a visão de Riegl valorizava a noção de preservação, também é certo que, ao introduzir o influente princípio do *Kunstwollen* —o impulso da vontade artística presente em toda obra e base de sua argumentação sobre a variação dos estilos—, remete a um juízo que se estende fundamentalmente desde o presente. Com ele, Riegl se opõe a concepção mecanicista da história da arte, principalmente na sobrestimação do fator técnico-material como origem da arte. Em “*O culto moderno aos monumentos*” o compromisso de Riegl com o presente é explícito. Alertando para os perigos do culto acrítico ao passado, afirmava que “*renegar o novo por ser novo equivale a sacralizar o passado e negar à contemporaneidade seu próprio direito à história*”.

O impacto das teorias do MM sobre o conceito de monumento foi decisivo para entender a leitura que se passa a fazer da noção de *restauro*. A idéia de que existe um obstáculo intransponível entre o presente e o

passado reflete a condição de ruptura intrínseca ao projeto da vanguarda moderna e nega a possibilidade de interpretar o passado como parceiro do presente, uma dimensão contida na obra de Riegl ou mesmo anteriormente, a exemplo das reflexões e intervenções de Viollet-le-Duc na metade do século XIX.

As *Cartas de Atenas* (1931) e *Veneza* (1964) são exemplos claros da ascensão desta noção de ruptura e, principalmente, da valorização cada vez maior de uma visão técnica e especializada dos processos de intervenção. O problema da preservação deixa de ser tratado como pertencente ao âmbito mais amplo do ofício arquitetônico e passa a ser circunscrito ao universo técnico, limitado a parâmetros que condicionam cada vez mais o diálogo com o presente. Neste sentido, a atitude que predomina no meio do *restauro* conservativo é contraditória. Se por um lado prega a preservação e a recuperação do passado, ironicamente está apoiada na própria ruptura das vanguardas modernas com a noção de continuidade histórica e, de certa forma, passa a negar a origem romântica do *restauro*, o diálogo entre presente e passado contido nas idéias de Riegl ou de Viollet-le-Duc.

A presença, no discurso da vanguarda moderna, da necessidade simbólica de ruptura teve por base, entre outros fatores, a apologia do novo como um “valor cultural absoluto”. Esta postura obviamente facilitou a visão que considerava a cidade histórica como um “bem econômico renovável”, acentuada, principalmente no segundo pós-guerra, por processos imobiliários especulativos.

Dentro desta perspectiva e em contraposição, é natural que houvesse no período uma necessidade de supervalorizar a noção de patrimônio histórico e muitas das intervenções tenham sobrestimado a interferência da investigação histórica, um componente indiscutível e necessário ao processo. Nestes casos, aquilo que deveria ser uma investigação cujo sentido seria estabelecer critérios e conhecer profundamente o problema tratado, alimentando as diretrizes de projeto, transforma-se em um levantamento físico-histórico, o objetivo final que arbitra todas as demais decisões.

A intervenção contemporânea não deve estar *a priori* subjugada a parâmetros impostos exclusivamente pela investigação histórica. Esta induz limitações na capacidade de se fazer uso do rol de estratégias que é parte do próprio ofício arquitetônico e que, obviamente, inclui muitos matizes na interpretação e no diálogo com a história.

Fica evidente, hoje, que muitas das intervenções recentes no meio já edificado, seja histórico ou não, superam os limites impostos pelas *Cartas de restauro* e recuperam o sentido do projeto arquitetônico como ofício. O matiz técnico, imprimido nas deliberações destas *Cartas*, da lugar atualmente a uma nova visão onde a técnica é um instrumental e não mais a razão final. O projeto passa então, como todo projeto, a ter leituras distintas. Possui até a possibilidade de fracassar, como acontece em intervenções de cunho historicista onde, por trás da pátina de uma

imagem “resgatada” do passado, pode-se esconder um “bibelô”, vazio e sem qualquer interação com o presente.

No caso de um fracasso, a concepção aberta, que caracteriza as intervenções recentes, possibilita correções futuras. Nestas, está implícito que edifício e história seguem seu caminho, são processos evolutivos. Quando a visão técnica prevalece, o que se busca é assegurar “uma versão” final, acabada, um momento congelado no tempo. Se existe erro, este será, implícitamente, eterno.

### **A CIDADE COMO “COLLAGE”**

Um olhar sobre arquitetura e cidade no passado revela freqüentes e inusitadas *Re-arquiteturas*.

A Roma Imperial, os burgos medievais, suas grandes catedrais, significativas obras renascentistas, edifícios e lugares concebidos no barroco, as edificações da conquista moçarabe na Espanha, são inúmeros os exemplos de estratégias de atuação do ofício de arquiteto sobre pré-existências, algumas vezes engenhosas, outras elegantes; ora atuam sobre remanescentes modestos, ora enfrentam edifícios ou lugares consagrados, ainda que todas ofereçam verdadeiras lições de projeto.

○ sentido da *cidade como collage* é analisar sucintamente intervenções exemplares de *Re-arquiteturas* que fazem parte da história da arquitetura.

### **A CIDADE FRAGMENTO VERSUS A CIDADE UNITÁRIA: HETEROGENIA X FORMA&FUNÇÃO**

A diversidade de escalas dos espaços urbanos de Roma revela de forma modélica a estratificação de épocas e fatos culturais distintos que constroem no tempo a imagem da cidade. Esta diversidade é hoje o testemunho mais eloquente de sua rica identidade multiforme.

A aparente desorganização e casualidade do mundo antigo estava presente em seus principais espaços. Nos monumentos e edificações da Roma Imperial, no Parthenon grego ou na Villa construída pelo Imperador Adriano nas proximidades de Tívoli, apenas para citar alguns poucos exemplos, encontramos este universo de formas e estruturas construtivas que se apresentava como um mundo composto por fragmentos, partes de um quebra-cabeças multiforme, variado e dinâmico.

○ MM, buscando sua inserção na cultura ocidental como o *novo mundo* da técnica e do progresso, pregou, desde suas primeiras vanguardas, o controle total da forma como entidade associada diretamente à função. Assim, *forma & função* passam a atuar como elementos indissociáveis. São os fundamentos de uma síntese formal cada vez mais abstrata que, por sua vez, atua no sentido da razão redutiva tão preconizada por estas vanguardas. É este o contexto que passa a valorizar a supremacia da generalidade e a negação à exceção.

Se a razão Moderna pregava a hegemonia do tipo único –a standardização–, o espaço e a imagem do passado se apresentavam

como o universo da variação, das colisões morfológicas e tipológicas, dos edifícios “collage”.

### «COLLAGES» TIPOLÓGICAS: UM TEMPLO PAGÃO PARA O IMPERADOR ADRIANO.

Encontramos no caso do Pantheon (Roma, 118 d.C.), a convivência de contrastes entre o templo romano dedicado a todos os Deuses e a intrincada malha de caminhos e palácios renascentistas que circundam e, de certo modo, invadem o edifício/monumento, gerando um efeito de surpresa acentuado pela notável diferença de proporções e articulação volumétrica entre o edifício e seu contexto.

Em uma primeira análise, notamos que o edifício apresenta uma profunda modificação tipológica ao aspecto original ao compara-lo com exemplos de templos anteriores, todos calcados no modelo de templo clássico de origem grega. Nele, surge uma clara divisão volumétrica introduzida pela separação entre o seu aspecto externo, determinado pelo corpo representativo do frontão de templo clássico, e o aspecto interno, que corresponde ao volume cilíndrico da grande rotunda coberta pela cúpula. Esta, pela primeira vez é concebida em dimensões imponentes tornando-se o centro físico da construção. Este fato era totalmente anômalo no mundo pagão, onde a “cella” interna dos templos estava destinada unicamente a abrigar a estátua da divindade e portanto costumava ser um espaço bastante limitado.

As idéias de direcionalidade e centralidade, caminho e lugar, criam a pauta que organiza o projeto, demarcando e potencializando hierárquicamente o “locus”, uma estratégia sabiamente compreendida e seguida a posteriori, após o desenvolvimento do entorno renascentista.

Assim, ainda que inovando tipologicamente a formalização da função, o edifício se estabelece inequivocamente como “templo” de espaço central, organizado segundo clara estruturação direcional. Criando uma tensão necessária, o *pronaos* de acesso regula a transição entre o interior e o exterior, ao mesmo tempo que sinaliza o respeito as relações entre tradição —com uma referência implícita ao templo grego, e a inovação —introduzida sutilmente ao formalizar uma representação tipológico-constructiva nova. Internamente, aflora a magnífica exploração das tessituras da esplêndida cúpula romana, dos contrastes entre luz e sombra e dos jogos geométricos, decorativos e rigorosos da “pele” que passou a revestir a base do tambor, introduzida no período renascentista quando o local passou a abrigar uma igreja católica. O espaço interno, romano, recebe uma re-leitura, através da intervenção renascentista, que ilustra de modo exemplar toda a simbologia cosmogônica do Renascimento.

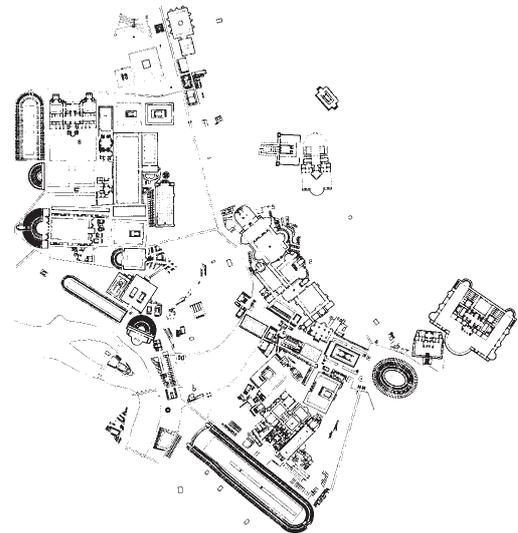
### RAZÃO TÉCNICA, RENOVAÇÃO URBANA: INTERVENÇÃO NO PALAZZO DELLA REGIONE DE VICENZA

Datado do séc. XIII e reconstruído no século XV, na condição de

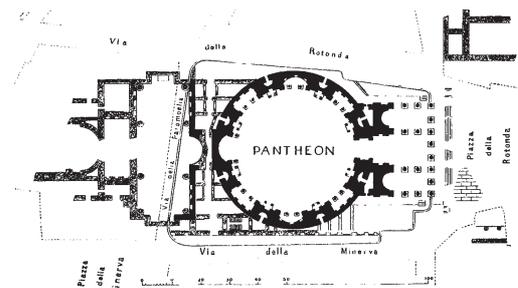


Roma: estratificação de épocas e fatos culturais que denotam a heterogeneidade formal de um rico e expressivo tecido urbano. Imagem tomada desde o forum romano.

Foto do autor.



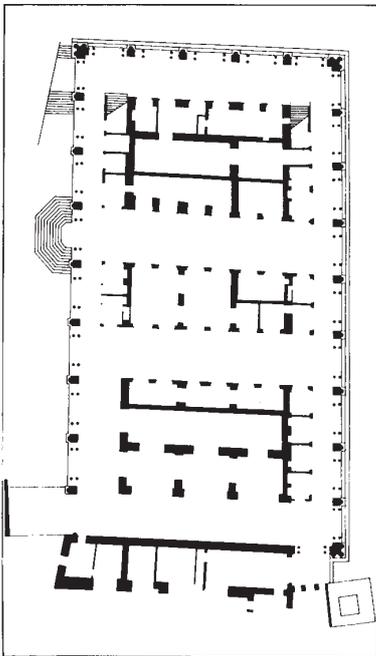
Roma: Planimetria da antiga Roma Imperial.



Época do Imperador Adriano: Pantheon, Roma, 118 d.C. Planta.



*Pantheon.*  
Foto do autor.



Andréa Palladio: *Palazzo della Ragione, Vicenza, 1549. Planta do pavimento térreo.*



*Palazzo della Ragione, Vicenza.*  
Foto do autor.

edifício legislativo, o *Palazzo della Ragione* de Vicenza—ou “Conselho dos 400”, tinha por função abrigar a representação laica própria da época renascentista. É com este sentido, que se entende sua denominação como “basílica”, assim denominada pelo próprio arquiteto.

Na metade do século XVI a edificação passou a apresentar problemas estruturais relacionados ao excessivo peso da cobertura sobre as paredes externas. Buscando uma solução ao problema, a comunidade local chamou profissionais da construção no sentido de avaliar propostas de recuperação, quando foi selecionada a proposta de Andréa Palladio, executada a partir de 1549.

A solução de Palladio passava pela construção de uma série de contrafortes periféricos interligados, a grande arcada externa de pedra que envolvia completamente os muros portantes da edificação existente, e cujo sentido era escorar de forma permanente o antigo edifício, reforçando-o com a introdução destes apoios laterais. Como a edificação possuía dois pavimentos, estes irão induzir a solução da arcada dupla externa, que permitiria, na sua parte superior, contrapor com maior eficiência os esforços resultantes da carga da cobertura.

A nova fachada introduzida por Palladio atua como um invólucro representativo que reveste, de modo sutil e elegante, as faces dos contrafortes necessários ao contraventamento do muro interior. A utilização do travertino branco reforça a idéia de *pele* externa e acentua os sutis contrastes de luz e sombra que criam esta atmosfera de desprendimento e leveza do edifício, ao mesmo tempo que ajudam a ordenar o espaço urbano exterior, renovado e requalificado pela nova arcada monumental.

Formalmente, a proposta de Palladio responde simbolicamente ao contexto do lugar. Regularizou um espaço anteriormente irregular e atomizado construindo um edifício que ao mesmo tempo atua como símbolo e elemento funcional. Símbolo, ao traduzir na sua nova formatação uma inversão da clássica tipologia das basílicas, cujas arcadas eram internalizadas; elemento funcional, ao ligar e articular espacialmente os espaços circundantes, três pequenas praças, através das arcadas, à exemplo da solução sansoviniana da *Piazza San Marco em Veneza*.

### RE-ARQUITETURA URBANA: TRANSFORMAÇÕES NA PIAZZA DEL CAMPIDOGLIO

O conjunto monumental do Campidoglio, obra devida a Michelangelo Buonarroti e Giacomo Della Porta (Roma, 1539-1654), tem origem no plano de renovação desenvolvido na primeira metade do ‘500’ por Paulo III.

Michelangelo possuía uma difícil tarefa pela frente: conservar os edifícios existentes —o *Palazzo Senatorio* e o *Palazzo dei Conservatori* (‘400’)— além de relocar a estátua de Marco Aurélio, que passaria a compor o centro da praça daí resultante. Deveria, portanto, exaltar ao máximo um espaço físico bastante exiguo em relação a grandeza das expectativas papais.

O ponto de partida para a *re-arquitetura* do lugar foi o posicionamento dos dois edifícios existentes. Michelangelo sugere a construção de um novo edifício, o “Palazzo Nuovo”, oposto e simétrico ao “Palazzo dei Conservatori”, edificação pré-existente, construída, por sua vez, em ângulo agudo com relação ao *Senatorio*. A angulação do novo edifício tinha a evidente intenção de agir como uma nova “pele” ordenadora, transformando o espaço então existente ao gerar uma geometria sugestiva, transformando o lugar em uma relativamente pequena, mas monumental praça de planta trapezoidal. Esta solução resolvia o problema de um modo genial, configurando um novo espaço dinâmico e representativo, dotando, conseqüentemente, o *Palazzo Senatorio* de uma evidente relevância expressiva ao atuar como base e ponto focal edificado desse trapézio virtual. Ao mesmo tempo, sua base menor, aberta, atuava como balcão e ponto de chegada de uma rampa monumental descendente, estabelecendo um ponto de vista privilegiado sobre a cidade. Deste modo, aquele que acessava pela rampa, tinha a visão de um espaço “*in apertura*”, limitado por três edifícios autônomos, mas exaltado e dilatado pelos dois lados divergentes do trapézio.

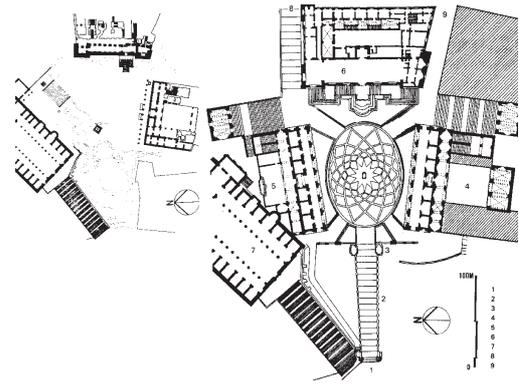
Para inserir a estátua de Marco Aurelio, Michelangelo projeta um piso cuja trama gráfica —uma grande grelha de desenho ovalado, estabelecido segundo um desnível ligeiramente em ascenso na direção de seu centro, o pedestal da estátua— enfatiza a regularização geométrica do “*locus*”, que assim passa a assumir a absoluta preponderância como ponto focal do espaço.

A proposta de Michelangelo, intervenção modélica de *re-arquitetura* do lugar em um espaço tão representativo de Roma —uma de suas sete colinas—, sintetiza o sentido mesmo da Renascença em sua rigorosa e criativa lição de geometria.

#### **RAZÕES PARA UMA ESTRUTURA NORMATIVA: A RE-ARQUITETURA DA PIAZZA DE SAN MARCO, VENEZA**

A forma atual da praça de San Marco, cuja origem remonta a meados do séc XI, provém do século XII. Porém, suas características atuais se devem em grande parte ao projeto proposto por Jacobo Sansovino para a Biblioteca Sansoviniana em 1537. O projeto de Sansovino, ao mesmo tempo que modifica a relação existente entre alguns elementos fundamentais na ordenação do espaço, como o Campanário e a Basílica de San Marco, propõe um processo de readaptação das arcadas externas a um novo perímetro, redefinindo contextualmente o desenho do espaço aberto de modo a torna-lo mais monumental e representativo.

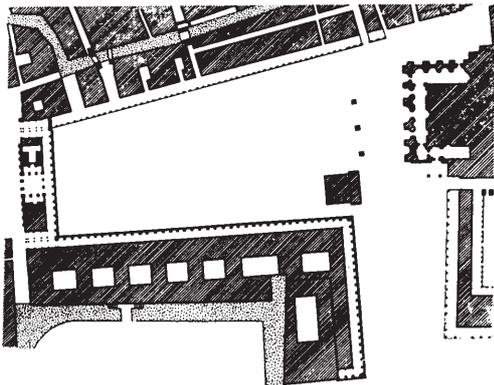
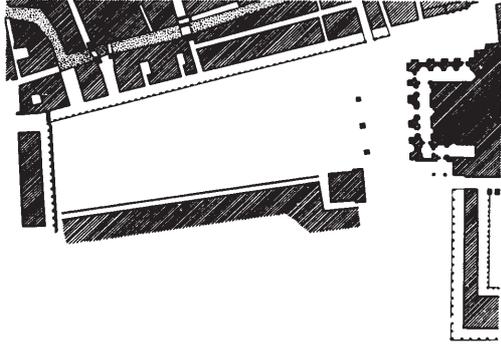
Buscando uma reordenação mais clara do espaço, Sansovino propõe o realinhamento do antigo Hospício de San Marco, uma construção irregular que possuía a fachada alinhada ao Campanário e estava localizado em frente a Procuradoria Velha. Sua demolição irá dar lugar a Procuradoria Nova, que a sua vez respeitou o alinhamento proposto pela biblioteca de Sansovino isolando o Campário, que passou a atuar



*Michelangelo Buonarroti & Giacomo della Porta: Piazza del Campidoglio, Roma, 1539-1654. Planta do sítio existente e proposta final.*



*Piazza del Campidoglio.*  
Foto do autor.



Jacobo Sansovino: *Piazza de San Marco, Veneza, 1537*  
(*Biblioteca Sansoviniana*). *Planta do sítio existente e proposta*  
*teórica de Sansovino.*

especialmente como uma rótula de inflexão dos dois espaços articulados —*la piazza e la piazzeta*. A praça resultou assim mais larga do que a anterior, liberando ao mesmo tempo o Campanário e situando a Basílica de San Marco no eixo da perspectiva maior.

Esta reordenação do espaço se faz de modo evolutivo, com a proposta de Sansovino atuando como referência intrínseca às novas adições ou renovações. Após a implantação da Biblioteca, a construção da Procuradoria Nova propiciou a continuidade, na mesma face do Campário, à formulação de uma “*loggia*” contínua que atua como elemento de ligação e transição entre o espaço público e o espaço privado, ao mesmo tempo que assegura uma leitura monumental do conjunto enfatizando a presença dos elementos pontuais especiais a partir do tratamento sutil e homogêneo dado as superfícies contínuas das “*loggias*”.

A renovação da Procuradoria Velha, o edifício existente que serviu de base para estabelecer o padrão de “*loggia*” como norma referencial na proposta de Sansovino, foi o inspirador da idéia de fachada contínua que cria uma “*pauta*” unificada permitindo a incorporação da diversidade na unidade virtual que permeia por toda a superfície envolvente deste espaço.

#### TRANSMUTAÇÕES DE UM ESPAÇO URBANO: A COLUNATA DE SAN PIETRO, UMA CENOGRAFIA ORDENADORA

É de Gianlorenzo Bernini, o grande arquiteto do barroco que dominou a cultura artística italiana por boa parte do “600”, o eloqüente gesto de conceber a colunata como uma cenografia de base para a conformação da Piazza de San Pietro (Roma, entre 1656 e 1667). Esta, envolve e direciona o domínio público e profano ao lugar sacro da Basílica de São Pedro em Roma, articulando as diversas partes então já construídas



*Piazza de San Marco, Veneza.*  
Foto do autor.



*Piazza de San Marco, Veneza. A Piazzeta, que articula o ingresso desde o Gran Canale, com a biblioteca sansoviniana à esquerda.*  
Foto do autor.

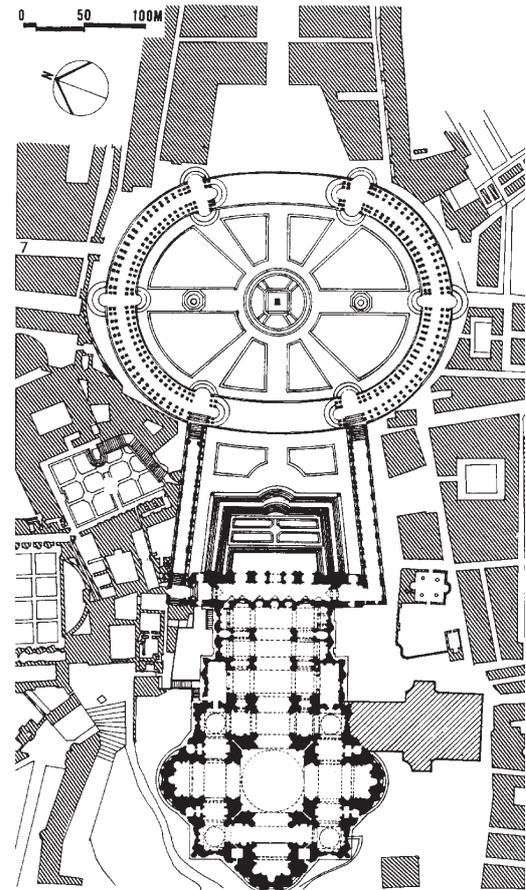
do complexo edificado do Vaticano. Como um verdadeiro gesto de triunfo do barroco, Bernini reconstrói o lugar de modo cenográfico e monumental, onde transparece de modo explícito as idéias de movimento e, principalmente, de contínua metamorfose que é a base de seus temas dominantes. A colonata, como gesto conceitual, leva o espectador/participante/ator a mover-se no interior de uma gigantesca elipse virtual. Esta, conformada por dois porticados paralelos e opostos, induz a deslocamentos que proporcionam um efeito de contínua variação produzida pelo posicionamento do espectador ante as colunas. Assim, os deslocamentos modificam continuamente as relações de interação ao conjunto, transformando-o ora em superfícies de quase absoluta transparência, ora em planos de total opacidade.

O porticado é assim tratado como uma “pele” diáfanamente construída, que filtra as relações entre aquilo que está dentro e o que está fora do lugar, variando continuamente sua relação com o espectador, que passa a ator e partícipe de uma experiência espacial pessoal, interação que transforma um espaço estático em um cenário dinâmico. A proposta de Bernini revela sobre tudo uma sensibilidade refinada para o espaço, uma brilhante solução ao problema de construir uma cenografia a altura da importância do lugar, criando um artifício que ao mesmo tempo ordena e articula as relações entre as inúmeras pré-existências, rearticulando partes existentes a partir de uma proposta eficiente e genial, plenamente adequada aos princípios estéticos do barroco e de sua época.

#### INTERSECÇÕES URBANAS: O CORREDOR VASARIANO COMO ARTICULAÇÃO FORMAL-FUNCIONAL

A construção do Corredor Vasariano (Florença, 1564), encargo de Cosimo I para Giorgio Vasari, permitiu a ligação direta entre o *Palazzo della Signoria*, a *Galleria/Palazzo degli Uffizi* (Giorgio Vasari, 1560) e o *Palazzo Pitti* (Filippo Brunelleschi, 1440-72), alguns dos principais edifícios representativos da renascença florentina. Dentro do contexto urbano em que se encontra, o Corredor atua como um elemento que ordena e delimita a vinculação destes edifícios monumentais com o entorno polifacético local estabelecendo seus contornos como uma *entidade urbana própria*. Através de um ritmo estrutural sistemático, o Corredor é a pauta agregadora que regula os vínculos com outros edifícios de seu entorno, atuando de modo mais visível na mediação que faz da “*Galleria*” com a “*Ponte Vecchio*” (Neri di Fioravanti, 1345), local que revela e a sensibilidade desta inserção no sentido de organizar e hierarquizar o conjunto urbano do setor. Neste sentido, as lojas comerciais encontradas sobre a ponte, construídas ao longo dos séculos XVI a XIX, atuam como elementos autônomos que conferem contraste entre o sistema “racional” do Corredor e a organicidade da estrutura urbana local.

#### UMA CENOGRAFIA NECESSÁRIA: A FONTANA DE TREVI. NICOLA SAVI E A NOVA FACHADA PARA O PALÁCIO POLI DE ROMA



Gianlorenzo Bernini: *Piazza de San Pietro, Roma, 1656-67.*  
Planta do conjunto.



*Colunata da Piazza de San Pietro, Roma.*  
Foto do autor.

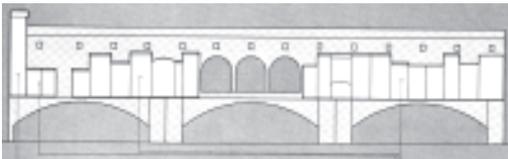


*Colunata da Piazza de San Pietro, Roma.*  
Foto do autor.

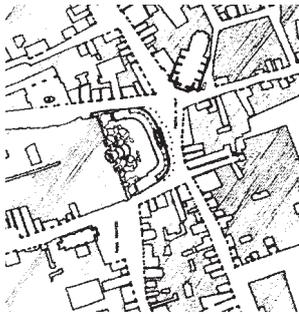


*Corridoio vasariano, Florença. Extensão compreendida entre a Galeria degli Uffizzi e a "Ponte Vecchio".*

Foto do autor.



*Giorgio Vasari: Corridoio vasariano, Florença, 1664. elevação esquemática do "corredor" sistematizado sobre a "Ponte Vecchio".*



*Nicola Savi: Fontana di Trevi, Roma, 1732-62. Planta de situação.*



*A Fontana di Trevi e sua simbiose com o palácio renascentista Poli.*

Foto do autor.

Obra mais conhecida de Nicola Savi, a "Fontana de Trevi" (Roma, 1732-51, 1762 final dos trabalhos), ainda que pertença a primeira metade do '700', é um dos mais significativos monumentos da tradição barroca do '600' na Itália. Se foi Bernini quem melhor explorou o protagonismo da água como importante elemento arquitetônico do barroco italiano, a *Fontana*, obra prima de Savi, um arquiteto relativamente modesto dentro do cenário italiano da época, é um manifesto dos principais paradigmas da cultura barroca.

Cenografia de água e travertino, ela sintetiza o contexto cultural, as soluções e as grandes inovações formais introduzidas pelo barroco romano. Atua de forma magistral criando um complexo monumental que literalmente explode diante daqueles que emergem do contexto urbano tipicamente fechado, caótico e restrito desta área de Roma. A tensão provocada pelos diversos componentes do conjunto —a organização semântica ordenada do renascentista Palácio Poli, o quase caótico grupo escultórico pétreo, ambos devidamente realçados pelo posicionamento distanciador da bacia d'água— é todo um exercício de reelaboração de um espaço urbano restrito fisicamente, para abrigar o sentido do imprevisto, do desordenado, da virtualidade, incorporando o monumental. A presença da água, fundamental, atua como elemento capaz de adquirir esta capacidade de ser presença indefinida da forma, sintetizando o sentido de metamorfose próprio do barroco. Por outro lado, outra característica essencial do barroco está claramente expressa e atuante, as idéias de cenografia e teatralidade que procuram incorporar à obra-evento o envolvimento emotivo do usuário-participante. A estratégia de Savi para enfrentar o problema da inserção da *Fontana* em espaço tão reduzido é magistral: a fonte, inserida em um contexto urbano muito reduzido e desproporcionado ante suas dimensões monumentais, acaba por englobar o espaço circundante, absorvendo toda a fachada do palácio —que passa a fazer parte do complexo—, "invadindo" a porção de cidade que está no seu entorno. Ao incorporar teatralmente todo o contexto adjacente, este perde o rol de espectador passivo e se transforma em ator, integração fundamental da nova cenografia.

#### UM CASO DE INSERÇÃO TIPOLÓGICA: A MESQUITA DE CÓRDOBA

O caso da Mesquita de Córdoba (séc. VIII-X, última ampliação árabe, 961) ilustra de modo exemplar as possibilidades de re-leitura de uma trama regular como pauta de projeto. Suas sucessivas agregações irão realizar-se sempre sem transgredir a lei estrutural que preside a formação do edifício desde de sua origem. Estruturas lineares, centrais e claustrais se superpõe à esta trama primordial, formando um sistema que permite combinar axialidades e articulações pontuais. Assim, o edifício se forma e se transforma seguindo a pauta que lhe impõe a estrutura inicial, incorporando novos temas arquitetônicos que se conformam segundo variações sobre esta mesma pauta. A estrutura hipóstila, que constrói e conduz a trama regular, virtualmente ilimitada de origem, se mantém como base reconhecível e presença virtual ao longo do processo.

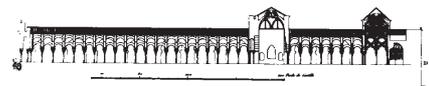
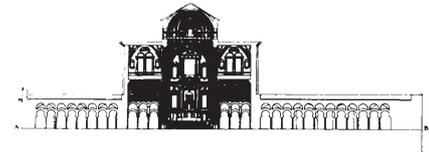
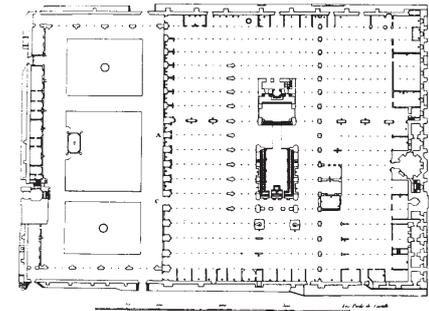
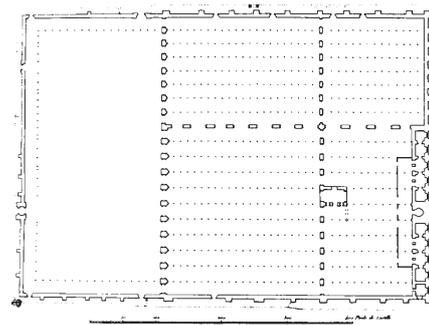
Neste sentido, a idéia tipológica assume o rol de referência subjacente a todo projeto, estratégia que admite a intervenção/interpretação atemporal das partes do edifício. Permite prolongar e desenvolver a estrutura formal precedente, transgredindo de maneira calculada alguns de seus princípios, exibindo a complexidade e a fragmentação de suas partes, à exemplo da surpreendente inserção de uma catedral barroca no ano de 1599. Tal inserção, mais do que descontinuar a estrutura existente, colabora no sentido de potenciar a verdadeira flexibilidade permitida por um sistema espacial referencial, virtual e atemporal.

### COLISÕES DELIBERADAS: O CASO DA ALHAMBRA DE GRANADA

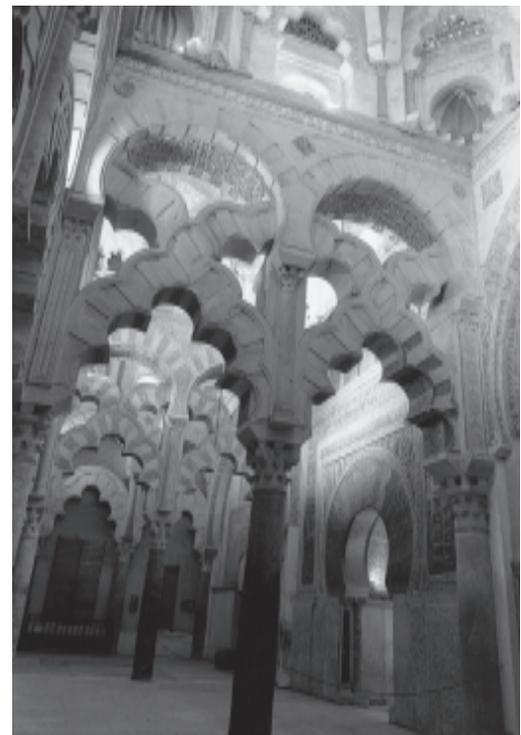
O conjunto monumental da Alhambra, em Granada, Espanha, é composto por um diversificado grupo de edificações e lugares, edificados em períodos distintos entre os séculos XIII-XIV, à exemplo do complexo principal que contém, entre outros, o Pátio dos Arrayanes e o Pátio dos Leões. Após a expulsão do Mouros da Espanha, à época de Isabel a Católica, é construído o Palácio de Carlos V, obra de Pedro Machuca (1527).

Já no período moçarabe, a articulação de suas diversas partes revela re-arquiteturas elaboradas, utilizando todo poder sensual e sensorial habitualmente presente nos espaços e edificações orientais. Assim, vivenciar o contexto espacial e sensitivo dos edifícios e lugares da Alhambra apresenta um contínuo despertar de sensações. Estas afetam a todos os sentidos, criando um repertório sensorial inesperado. O conjunto é dinâmico, produto da articulação de diversas edificações/lugares, possuindo ao mesmo tempo uma pauta comum: a representação formal/espacial de uma cultura forte e expressiva como a *moçarabe*. Ao mesmo tempo se apresenta como sítio pautado por uma grande diversidade formal e sensorial. As edificações/lugares são definidas não tanto por seus limites físicos, muros e coberturas, mas sobretudo pelos contínuos e sutis câmbios sensoriais provocados pelas diferentes relações entre suas superfícies. Câmbios de texturas, reflexos e espelhamentos nos espelhos d'água; sons provocados por fontes, ou mesmo o silêncio de pátios cuidadosamente internalizados; a diversidade de microclimas, alcançada pela eficiente articulação dos seus componentes; a variedade de visuais internas, suas seqüências inesperadas; linhas direcionais que induzem caminhos, olhares, miradas que sutilmente seguem as linhas de água, as seqüências de colunas, os grafiados das superfícies dos muros, os desenhos de seus azulejos, foram estratégias utilizadas durante o longo período de edificação do lugar, e que hoje demonstram uma sugestiva harmonia entre suas diversas partes.

Dentro deste contexto é interessante analisar de forma especial, a inserção do Palácio de Carlos V na Alhambra, que representa um corte nesta presença tão marcada da cultura árabe na península ibérica. A obra de Pedro Machuca traduz o desejo do contraste, da confrontação, que surge já na rusticidade pesada e regular de suas fachadas vitruvianas e na concepção tipicamente maneirista do pátio circular em planta



*Mesquita de Córdoba (séc. VIII-X): Planta do período moçarabe, a atual, com as diversas re-arquitetura. Seções ilustrando a inserção barroca feita em 1599.*

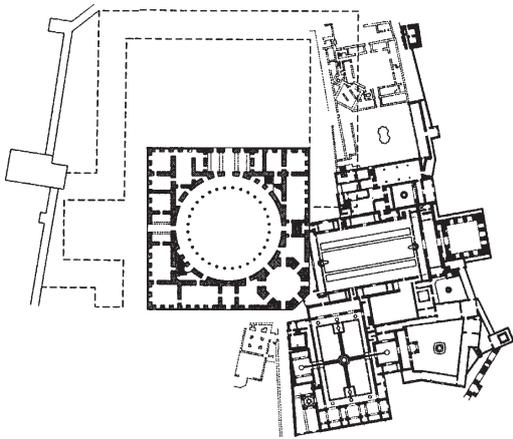


*Mesquita de Córdoba. Interior.*

Foto do autor.

quadrada, estratégia compositiva que revela a sua clara filiação ao contexto italiano da época, uma sinalização do triunfo da razão ocidental, da vitória ocidental sobre a barbárie.

Estruturalmente, a inserção do Palácio manifesta o radical confronto entre alguns recursos formais básicos: unicidade frente a multiplicidade; nova escala para novos componentes tectônicos e figurativos; alteração dos dados geométricos exteriores, como eixos e alinhamentos; controle formal contrapondo a acomodação espacial; suplantação da matriz retangular pelo pátio circular. O edifício-gesto gerado pelo projeto de Machuca expressa assim a decidida descontextualização, símbolo de uma cultura triunfante que se impõe a outra vencida. Por outro lado, o confronto entre estruturas formais como estratégia na concretização da negação do contexto não está acompanhado de uma equivalente confrontação perceptiva. Neste sentido a proposta de Machuca, ainda que pretenda ser uma contraposição, atua como um contraponto, passando a fazer parte da estratégia global que concebe o conjunto, uma estratégia de autonomia aditiva de partes. As razões da aceitação e da incorporação do Palácio ao contexto arquitetônico espacial existente tem por base o fato da percepção aceitar a exceção sempre que esta seja adequada; por outro lado, porque a Alhambra assume a condição de lugar onde dominam as irregularidades e os efeitos pitorescos, muitos deles assentados em recursos figurativos, efeitos cromáticos, texturas elaboradas, complexos jogos de reflexão, contrapontos entre luz & sombra, etc, criando um universo espacial que facilita e conduz a sobreexposição perceptiva.

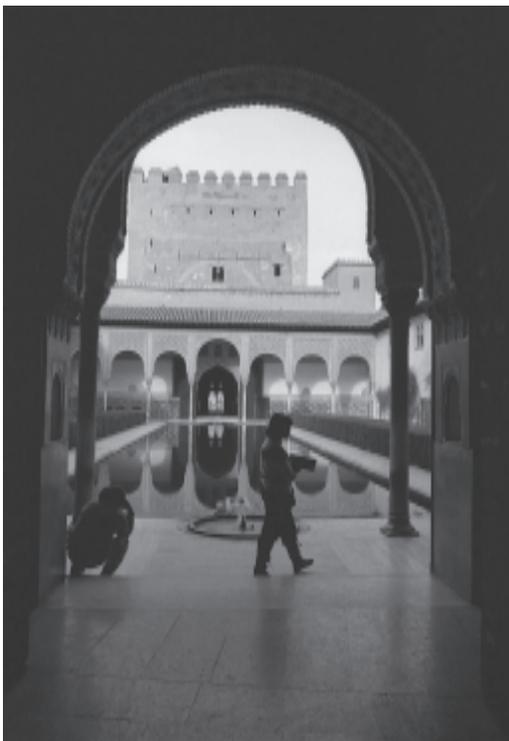


*Alhambra (séc. XIII-XIV), Palácio de Carlos V (1527) –Pedro Machuca, Granada, Espanha. Planta geral do complexo da Alhambra.*

### UMA ABERTURA PARA CONSTRUIR NO CONSTRUÍDO

Até recentemente eram escassas as reflexões sobre a possibilidade de uma dialética nas relações entre a cidade construída e a nova arquitetura, como se o MM ou os próprios tecidos históricos estivessem isentos desta necessidade. Ainda que a idéia de modernidade tenha sido uma constante cultural ao longo da história, existindo pelo menos desde o Renascimento, no início do século XX a idéia de preservação da cidade histórica encontrará pelo menos dois opositores concretos: o primeiro foi a acentuada pressão sobre os centros históricos, considerados como bem econômico renovável; o segundo tem por substrato a apologia do novo como valor cultural absoluto. Ambos fatores estavam intrinsecamente associados ao ideário corrente na modernidade maquinista.

O discurso das vanguardas modernas, apoiado no sentido da criação de um *espírito novo*, favoreceu processos especulativos imobiliários que reforçavam a visão de considerar a cidade histórica como um “bem econômico renovável”, situação acentuada no pós-guerra europeu. É portanto compreensível, o esforço de determinados grupos sociais e de parte dos arquitetos no sentido de atuar com o propósito de preservar o patrimônio arquitetônico existente. Este processo, ao ser gerido dentro de um contexto conflitivo e próprio da condição absolutista do pensamento moderno, onde presente e passado eram entidades quase antagônicas,



*Alhambra, um dos pátios internos.*  
Foto do autor.

refletiu, em maior ou menor grau, a necessidade de “supervalorizar” a noção de patrimônio. Com frequência, não foi capaz de determinar critérios críticos suficientemente abrangentes, capazes de estabelecer uma investigação criteriosa e necessária ao aporte de parâmetros adequados a uma intervenção que permita responder não só a sua condição de testemunho do passado, mas as necessidades e aspirações dos contextos atuais. Muitas destas intervenções mais “ortodoxas”, ao negar uma necessária interação com o lugar contemporâneo, atuam sem reavaliar o valor da história enquanto presença viva e dinâmica e passam a ser incapazes de dialogar com o contexto local.

Novas visões sobre a cidade do passado e a cidade do presente passam a surgir quando da crise de identidade que se abate sobre a arquitetura e o urbanismo do MM a partir dos anos 50. As incertezas alimentadas pelo próprio grau de dogmatismo do Movimento provocam uma crise que, por sua vez, amplia os espaços da crítica arquitetônica e alimenta outras visões analíticas sobre seus mecanismos e processos. Essas visões, articuladas a partir de uma atuação incisiva de jovens críticos e arquitetos, serão responsáveis por um significativo impulso sobre outro o entendimento das relações entre a cidade antiga e a intervenção contemporânea e surgem menos comprometidas com o ideário das vanguardas históricas, interpretado até então por historiadores como Giedion, Pevsner, Benevolo e outros. Neste sentido, a aportação mais significativa provém da instrumentação analógica e das razões tipológicas desenvolvidas nos anos 60-70, que sinalizam a busca de uma nova arquitetura com compromissos com o contextual e onde passa a ser fundamental o papel da teoria. Tal argumento se deve em grande parte as aportações dos italianos Aldo Rossi, Giorgio Grassi e Vittorio Gregotti. Este novo contexto teórico, ao mesmo tempo em que negava a utilização dogmática dos mecanismos “clássicos” do MM, necessitava estabelecer novas pautas para concretizar os processos de projeto, que estarão fundamentados basicamente na indagação formal, no conhecimento da história e na observação do lugar. Este processo irá passar por um período de relativa arbitrariedade, como o formalismo do Pós-moderno, calcado geralmente na experimentação gráfica e nos simbolismos formais dos anos 80.

### **UM NOVO TERRITÓRIO DA ARQUITETURA**

Nas décadas de 60-70, juntamente com a consolidação das primeiras críticas à ortodoxia do MM e de alguns ensaios que buscavam redimensionar sua falta de compromisso com a história, aparece o interesse por analisar as relações entre a nova arquitetura e as pré-existências. Entre os diversos matizes que assume a crítica da época —envolvendo sua tendência reducionista, alienante e coercitiva de subordinar tudo a utilidade— alguns críticos aportam uma importante contribuição no sentido da revisão à ortodoxia do MM com relação a interação entre existência e intervenção nova.

Ainda que a contribuição de Colin Rowe, para citar apenas um

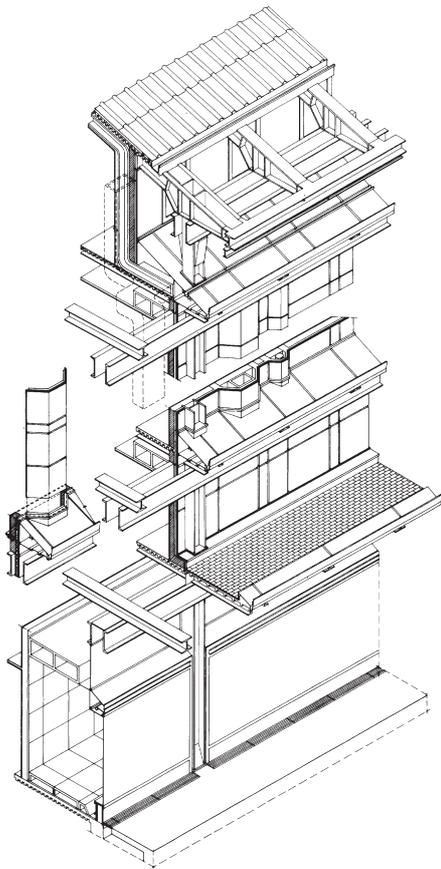
exemplo, é essencial no sentido de redimensionar os compromissos da vanguarda heróica com a história, analisando as relações estreitas entre conceitos, alguns edifícios paradigmáticos e mecanismos projetuais, foi sem dúvida a presença crítica italiana, já a partir dos anos 50, um marco de particular relevância.

Mesmo que o ambiente arquitetônico italiano da primeira metade do século XX comportasse manifestações pontuais tão significativas para a vanguarda, à exemplo das fantasias arquitetônicas ensaiadas por Mario Chiattoni e Antonio Sant'Elia na exposição "Nuove Tendenze" em 1914, ou a expansão e sucesso das idéias Futuristas defendidas por Marinetti, ou mesmo a qualidade intrínseca aos projetos racionalistas de Giuseppe Terragni, Adalberto Libera, Mario Ridolfi e Giuseppe Pagano nos anos 30-40 (período de produção que corresponde ao fascismo), o contexto arquitetônico italiano sempre revelou uma profunda vinculação à presença viva da história em todo seu território. Esta presença, marcante e constante, fez com que seus arquitetos não se incorporassem com a mesma disposição ideológica e doutrinária ao MM como em outros países europeus ou americanos.

Tal posição irá ficar mais claramente expressa após a Segunda Guerra Mundial, quando, em resposta a um ambiente fortemente polarizado pela reflexão sobre o contexto social local decorrente das agriduras herdadas da reconstrução, irão surgir projetos à exemplo da loja de departamentos *La Rinascente* (Roma, 1957-61). O projeto, de Franco Albini e Franca Helg, pertence a nova geração de arquitetos italianos que buscam a continuidade linguística como modo de interpretar a questão da continuidade histórica na arquitetura da cidade, reflexão oriunda de um contexto de pós-guerra, onde a cultura "neorealista" estabelece posições teórico-críticas muito expressivas, que irão atuar desde o cinema, passando pela música, artes plásticas e arquitetura. Sua inserção no lugar está determinada pelo sentido simbólico, claramente expostos por seus elementos narrativos externos que atuam como uma verdadeira crônica do contexto. Neste caso, a base se constitui em uma composição onde a lógica estrutural figurativa, revela seu claro compromisso como linguagem associada a leitura tipológico-formal deste contexto. O edifício propõe assim, uma relação lúdica com outras culturas arquitetônicas passadas enfatizando seu compromisso tanto com o contemporâneo quanto com a história, assumindo o reconhecimento do carácter estrutural do lugar e, de certo modo, antecipando-se ao pensamento de Aldo Rossi.

A posição cautelosa italiana, no sentido de estabelecer elos constantes entre cidade histórica e produção contemporânea, se fez notar claramente no campo teórico arquitetônico a partir dos anos 60. A atuação incisiva de alguns de seus críticos e historiadores foi fundamental para reinserir os questionamentos entre presença histórica e modernidade nas reflexões sobre arquitetura e lugar.

Em "*Progetto e destino*" (1965), Giulio Carlo Argan reivindicava a necessidade de estabelecer uma visão histórica global, que permitisse



Franco Albini & Franca Helg: *La Rinascente*, Roma. Seção axonométrica da fachada.



Franco Albini & Franca Helg: *La Rinascente*, Roma.  
Foto do autor.

ao arquiteto dispor de um marco histórico e cultural básico no processo de pensar a arquitetura e a cidade. A reivindicação de Argan é apoio imprescindível para possibilitar a interpretação de propostas posteriores, notadamente aquelas contidas nas teorizações de Rossi, Grassi e Gregotti. Seus escritos também revelam a influência de Theodor Adorno, que em *“Minima Moralia”* (1951, publicado na Itália em 1954) elabora uma crítica ao dogmatismo funcionalista e implicitamente ao reducionismo do MM.

Ernesto Nathan Rogers, é outro influente protagonista que provem do contexto italiano. Seus artigos publicados principalmente na revista *Casabella-Continuitá* —da qual foi fundador e editor chefe por longo tempo—, procuram enfatizar uma mesma visão de arquitetura e de cidade incorporando a decidida vontade de continuar as idéias do MM, atualizando-as e contextualizando-as na realidade da arquitetura italiana. Rogers entendia que o “sentido” de vanguarda da primeira geração moderna, deveria chamar-se “continuidade” e os fundamentos desta *continuidade* comportariam a capacidade de aprender e continuar as lições *metodológicas* e *morais*, sem o vínculo coercitivo de suas propostas formais. Sua intenção é aprender e *“indagar teóricamente sobre o fenômeno arquitetônico, sobre as pré-existências ambientais, sobre a utopia da realidade, sobre a evolução do MM, sobre o conceito de tradição...”*. A atuação de Rogers enquanto arquiteto engajado tanto no discurso quanto no fazer arquitetônico está presente naquele que é seu projeto mais polêmico—a Torre Velasca (Milão, 1954-8). Desenvolvido pelo grupo BBPR (Gianluigi Banfi, Lodovico Belgiojoso, Enrico Peressutti & Ernesto Nathan Rogers), do qual fazia parte, a proposta, polêmica e panfletária, revela uma clara situação de confronto entre estrutura e forma, uma reação contra a polêmica do Estilo Internacional. O enunciado deste confronto toma corpo através de um projeto radical que, enfrentando o dogmatismo então vigente na arquitetura do MM, atua de forma a expressar um antagonismo evidente. Por um lado, a forma do edifício revela uma linguagem cujos vínculos figurativos, claramente expressos, remetem ao contexto histórico italiano, adotando uma atitude de enfrentamento direto ao dogmatismo do racionalismo funcional moderno então vigente. Ao mesmo tempo, ao assumir tipologicamente o papel de arranha-céu, associa-se simbolicamente a Escola de Chicago e rompe com a estrutura tipológica local, neste sentido afrontando os pressupostos historicistas que aparentemente contém. Esta visão, defendida por Rogers na revista *Casabella-Continuitá*, busca resgatar a idéia de tradição não só como um elemento evocativo mas também figurativo, associando-a à condição de modernidade e resgatando o sentido do projeto arquitetônico enquanto processo evolutivo, baseado na continuidade. Suas idéias exercerão uma clara influência nos anos 60-70 em arquitetos como Oriol Bohigas e Rafael Moneo, na Espanha, ou nas primeiras obras de James Stirling na Inglaterra.

Destas novas interpretações sobre a cidade e a arquitetura moderna, surge aquela que foi a mais significativa teorização sobre a necessidade de entender a cidade sob a ótica interativa da estrutura existente e de suas



BBPR (Banfi, Belgiojoso, Peressutti & Rogers): *La Rinascente*, 1954-8, Milão.

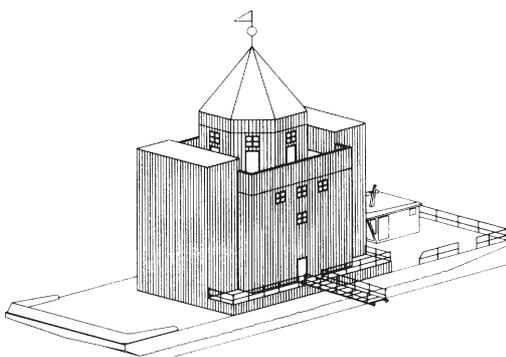
Foto do autor.

transformações. “A Arquitetura da Cidade” (1966) de Aldo Rossi, busca uma interpretação metodológica da genealogia morfológica da cidade, determinando historicamente a forma do tecido urbano e o modo como este evoluciona no tempo. Com Rossi, a persistência do fato urbano se identifica com a persistência do monumento. A cidade é o lugar ideal para revelar a forma de um passado que ainda experimentamos e a idéia de persistência atua pela memória, pela arte, pela permanência. O elemento chave, instrumento principal utilizado por Rossi para revelar, dimensionar e balizar esta “arquitetura da cidade” é a noção de *tipo*. Mas o mais importante das idéias de Rossi é seu empenho em não somente estabelecer a idéia tipológica como fator analítico-teórico, mas utiliza-la como um instrumento efetivo de projeto no proceso do projeto, o que modificaria sensivelmente a cultura arquitetônica a partir dos anos 60. A noção de *tipo* e seus desdobramentos atua na busca da compreensão estrutural dos fenômenos, utilizando um vasto campo de referências e abandonando a visão puramente particular e contingente comum a ortodoxia do MM até então. O feito histórico é analisado segundo uma ótica analógica, um processo de abstração que seleciona seus aspectos mais gerais e permanentes, adquirindo uma condição mais interativa. Objeto síntese desta reflexões o *Teatro del Mondo* (Veneza, 1979), obra efêmera e poética de Rossi, foi concebido como uma verdadeira alegoria tipológica que inaugura, nos anos 80, o efetivo retorno da teoria arquitetônica à refletir sobre sua própria história.

Giorgio Grassi, em “A construção lógica da cidade” (1967), comparte com Rossi esta visão de cidade enquanto arquitetura. A crítica construída por Rossi e Grassi, mais do que coincidir, se complementa. Enquanto Rossi reflexiona sobre a importância dos *tipos* existentes na formação morfológica da cidade, determinando historicamente a forma do tecido urbano e o modo como este evoluciona no tempo, Grassi trata de formular as regras de composição ou as combinações necessárias para que uma arquitetura respondesse a estas condições. Defendendo ser indispensável uma resposta satisfatória as necessidades cotidianas dos usuários, ambos irão rechaçar o princípio de que *a forma segue a função*, afirmando uma *relativa autonomia* da ordem arquitetônica. A *imagem da cidade* passa a ser um exercício reflexivo gerado na recordação e evocação da história da arquitetura, de seus elementos simbólicos, transcendendo os paradigmas racionalistas do MM. E neste sentido, se abre claramente uma nova perspectiva para incorporar a obra contemporânea no âmbito do existente.

À abertura sugerida por Rossi e Grassi, se incorpora “O território da Arquitetura” (1966), de Vittorio Gregotti, que propõe entender a arquitetura como um processo cultural e neste sentido fundamenta sua capacidade de intervir efetivamente no território.

Fora do contexto italiano, mas em paralelo no que diz respeito a uma revisão profunda dos princípios do MM, o crítico inglês Collin Rowe, autor de “A matemática da Vila Ideal e outros ensaios”, apresenta as



Aldo Rossi: *Teatro del Mondo*, Veneza, 1979.

bases de uma crítica que estabelece os vínculos e conexões existentes entre o projeto na vanguarda moderna e o projeto na história, reflexões que receberão uma importante e ampla acolhida no meio arquitetônico.

“*Complexidade e Contradição na Arquitetura*” (1966), de Robert Venturi, é outra publicação que, lançada em contexto totalmente diverso do europeu reforça a crítica ao excessivo dogmatismo da arquitetura moderna. Partindo da análise do contexto em que se desenvolvem alguns dos melhores exemplos da arquitetura histórica, analisa situações que configuram e explicitam o carácter complexo e contraditório destes edifícios. Explora o potencial da arquitetura histórica em possibilitar uma leitura variada e polifacética, sua capacidade de atuar de forma ambígua, onde alguns elementos arquitetônicos expressam vários significados simultâneos, onde os espaços se permitem a mais de uma função, da possibilidade de estabelecer e transgredir ordens, etc.

O quadro sintético apresentado anteriormente revela a reação existente nas décadas de 60-70, no sentido de estabelecer novos parâmetros para o projeto arquitetônico, possibilitando e induzindo outras reflexões sobre a interação entre cidade histórica e projeto contemporâneo.

Foi também a partir da década de 60 que a preocupação com o contexto e com a imagem caracterizaram um conceito de *projeto urbano* que poderíamos definir como a administração do legado histórico que compõe a cidade construída. Rossi assinala o quanto o edifício pode participar na cidade através de sua *forma como imagem*, e neste caso a cidade é um meio ou um campo visual, assim como pode se inserir na *cidade como estrutura*, o que permitiria reconhecer a existência de um contexto. Surge então, paralelamente ao questionamentos expostos anteriormente, a ideia de contexto como paisagem.

“*The image of the city*” (1960), de Kevin Lynch, e “*Townscape*” (*El paisaje urbano*, 1971) de Gordon Cullen, supõem o reconhecimento do poder da imagem no comportamento dos cidadãos e não invalidam a outra aproximação associada a ver a cidade como estrutura formal, a ideia de *genius loci* proposta por Norberg-Schulz em “*Existencia, Espacio y Arquitectura*” (1971), onde a cidade atua como um sistema estruturado de lugares. O próprio Rossi procura imprimir um tratamento mais “científico” à noção de do poder da imagem sobre o contexto. Em “*A Arquitetura da Cidade*”, sugere a necessidade de estabelecer as bases para uma análise do crescimento e das interações estruturais do edifício-cidade. Seu método tipológico induz não só a conhecer a história, mas sobretudo *obriga a reconhecer sua presença*. A cidade de Rossi se apresenta como uma forma que mesmo não sendo apreensível em sua totalidade, se manifesta em unidades reconhecíveis por algum grau de homogeneidade. Esta cidade passa a interessar como figura e estrutura, buscando-se os instrumentos de análise desta interação. Neste sentido a palavra chave passa a ser o “*urban design*”, o desenho urbano como disciplina enfocada nas relações mais imediatas de forma-estrutura-figura. Rossi resgata a ideia alemã de *BAUKUNST*, que se refere a forma artística

de construção da cidade. Neste sentido retoma alguns ensinamentos de Camillo Sitte (*A arte de construir as cidades*, 1912) e de Lewis Mumford (*A cultura das cidades*, 1936), um discípulo de Patrick Geddes (1854-1932) cuja formação como biólogo evolucionista influiría na sua interpretação de entender a cidade enquanto organismo. No entanto, a base das idéias russianas é o princípio de sistematização tipológica, que não comparecia na obra de Sitte, e é partindo de suas idéias que outros autores revalorizam o papel da teoria e reconduzem o projeto da cidade para o campo da reflexão, desqualificado o conceito de urbanismo como planificação.

Já no início da década de 80, Colin Rowe, que havia publicado antológicos ensaios no livro *"A matemática da Vila Ideal..."*, irá lançar juntamente com Fred Koetter *"Collage City"* (1981), onde articulam uma nova e contundente crítica a cidade moderna a partir de uma prospecção crítica comparando os seus projetos e realizações históricas, integrados já dentro desta idéia de entender contexto urbano como paisagem.

#### OUTRAS MODERNIDADES: UM CAMINHO PARA PRESERVAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE

«Parece que, na necessidade de se formular hoje alguma orientação no tema da intervenção, seria conveniente fazê-lo sob duas coordenadas. Por um lado, reconhecendo que os problemas de intervenção na arquitetura histórica são, primeira e fundamentalmente, problemas de arquitetura e neste sentido a lição da arquitetura do passado é um diálogo desde a arquitetura do presente e não desde posturas defensivas preservativas. A segunda lição seria a do positivismo pós-hegeliano: consiste no entendimento de que o edifício tem uma capacidade para expressar-se e que os problemas de intervenção na arquitetura histórica não são problemas abstratos nem problemas que possam ser formulados de uma única vez, senão que se propõem como problemas concretos sobre estruturas concretas. Quem sabe por isto, deixar falar o edifício é ainda hoje a primeira atitude responsável e lúcida ante o problema da restauração». Com estas palavras, em artigo intitulado *"Teorías de intervención arquitectónica"*, publicado na revista catalã *Quaderns*, o arquiteto e crítico catalão Ignasi de Solà-Morales tece um preciso comentário sobre a importância de novas posturas que a princípio da década de 80 começam a se consolidar no contexto Europeu. Neste período aparecem as primeiras propostas de intervenção no lugar histórico cujo compromisso com o contemporâneo não estivesse relegado a um segundo plano ou totalmente esquecido e ausente. Intervenções como o novo acesso ao Museu do Louvre, de I. M. Pei ou o Museu de Arte Romana de Mérida, devido a Rafael Moneo, ambas do início da década, enfrentam com grande eficácia e sentido de modernidade os problemas de projeto com inserção no lugar histórico. Ainda que tratando de problemas distintos, utilizando estratégias totalmente diversas e gerando projetos formal e simbolicamente tão diferentes, as duas obras tiveram enorme repercussão e, de certa forma, balizaram muitas das intervenções posteriores, revelando a retomada de



Wiesbaden, c.1900. Alemanha. Plano de figura e fundo. Ilustração de *"Collage City"* (1981), de Collin Rowe e Fred Koetter.

caminhos quase esquecidos. A partir de então haverá uma reavaliação da crítica, na maior parte das vezes positivas, quanto ao resultado destas novas intervenções que, ao mesmo tempo em que rompem tanto com o dogmatismo do MM com relação ao passado, quanto com os preceitos preservacionistas conservadores, atuando fortemente na renovação urbana de seus contextos. É dentro deste quadro que as palavras de Argan evocam a necessidade dos arquitetos se voltarem com maior rigor ao desenho da cidade atentando para as suas pré-existências: *“A grande empresa cultural dos arquitetos de hoje é a recuperação da cidade e não importa que o cuidado da cidade enferma seja, como programa, menos brilhante do que a invenção de cidades novas. Somente uma rigorosa terapia metodológica urbanística poderá salvar a cidade como instituição histórica sem comprometer sua atualidade como sistema de informação ...”*, ao que acrescenta, *“deve ficar claro que aquilo que tem, e deve ter, não só uma ordem mas também uma substância histórica, é o conjunto da cidade, seja este antigo ou moderno”*.

Se hoje a reabilitação e a conservação do histórico é um fato irreversível, a procura por solucionar a questão da continuidade entre o existente histórico e o novo por edificar não é menos importante. Cidades como Berlim, Rotterdam, Franckfurt, Viena, desenvolveram experiências acertadas de projetos urbanos periféricos no entreguerras, buscando alternativas de desenho baseadas na evolução da cidade histórica, com um grau de renovação que não chegou à ruptura emblemática de algumas vanguardas européias.

As aportações de Ignasi de Solá-Morales, um dos críticos e pensadores mais importantes neste campo, procuram refletir sobre os caminhos desta nova visão da intervenção no histórico, à exemplo da afirmação: *“Separar os novos edifícios dos antigos, explicitar as mudanças tecnológicas, tornar transparente a distância insuperável entre o *Zeitgeist* de uma e de outra época são os pressupostos presentes na intervenção moderna, tanto por parte dos arquitetos especialistas da conservação do patrimônio histórico quanto, igualmente, dos arquitetos contemporâneos. As diferenças existentes nas duas visões está basicamente expressa no modo de ler o passado, de entendê-lo, de alcançá-lo. A cultura moderna, que fez da temporalidade a sua experiência central tanto na literatura quanto nas artes plásticas ou mesmo na encenação de sua vida cotidiana, traduz esta mesma experiência na visualização do tempo presente e p a s s a d o ”*.

Destacando a distância inseparável entre passado e presente, a tradição moderna difundiu a idéia de ruptura como uma constante, que passa a ser uma das principais estratégias de ação. Neste sentido, Le Corbusier faz demonstrações muito claras. O famoso plano *Voisin* para Paris, proposição urbanística panfletária realizada na década de 20 do século passado, revela uma visão onde a cidade tradicional é tratada como fragmento de um passado subjogado claramente pelas novas e monumentais estruturas da vida moderna. Se é certo que então sua visão

estava carregada de um certo sentimento romântico, fica também expresso o olhar técnico, um legado direto da cultura positivista –muito influente na formação da cultura moderna– que se expressa no gesto simbólico do maquinismo como novo universo da obra artística.

As vanguardas modernas revelaram um processo de fragmentação cultural em parte associado ao desenvolvimento cada vez mais acentuado da crescente especialização dos processos produtivos. Este contexto favoreceu àquilo que Solà-Morales aponta como a era dos especialistas, *“especialistas em urbanística, no detalhamento arquitetônico, no desenho do mobiliário público ou privado, no cálculo dos elementos construtivos, ambientais, térmicos, iluminação, etc, que atuam como um verdadeiro exército de ‘conhecedores’ de uma ciência ‘criptográfica’ que lhes permite impor seus critérios e preconceitos com absoluta impunidade. Enfim, especialistas na conservação, na restauração e na reutilização da arquitetura ligada ao passado, dotados de uma certa dose de informação histórica, da história positiva dos fatos ou da história codificada dos estilos, aos quais a administração pública e a sociedade confiam a tutela e a conservação da herança do passado”*.

Certamente esta especialização crescente e “institucionalizada” se obteve um relativo sucesso, já que em certos momentos era fundamental como instrumento de preservação, também serviu para “engessar” uma reflexão mais interativa entre o passado e o presente.

Até a década de 50, poucos foram os arquitetos modernos que se aventuraram a quebrar esta visão mais conservadora. Neste sentido o destaque, sem dúvida, foi para a obra sensível do arquiteto veneziano Carlo Scarpa. Sua atuação, sugestiva e insisiva, ainda que muitas vezes tenha pertencido ao universo do edifício de pequeno ou médio porte, principalmente museus, não só buscou a adequação ao contemporâneo —rompendo com as normas museológicas mais conservadoras—, mas também partiu para uma re-leitura da própria história do MM, utilizando estratégias formais e compositivas onde transparece a sensível reinterpretação de obras como as de Wright, do De Stijl, além de referências a J. M. Olbrich ou C. R. Mackintosh. A primeira intervenção a chamar a atenção da crítica internacional foi o projeto para a reabilitação do *Castelvecchio* para utilização como Museu da Cidade (Verona, 1957-64). Esta proposta revela um dos primeiros esforços de um arquiteto identificado claramente com o MM no sentido de estabelecer um diálogo entre tradição, história e modernidade. Scarpa, ainda que percorrendo caminhos próprios e atuando dentro de uma visão onde a intervenção está mais enfocada no objeto, entende este como um processo evolutivo, que acolhe o somatório de suas partes temporais. Ainda que seu talento e obra tenham sido verdadeiramente reconhecidos somente no final dos anos 70, foi a partir da intervenção no *Castelvecchio* que suas idéias passaram a ser amplamente conhecidas. A obra de Scarpa, tendo por base o objeto arquitetônico e a exploração tectônica de seus elementos, iria demonstrar acima de tudo a *importância relativa da técnica*. E, neste

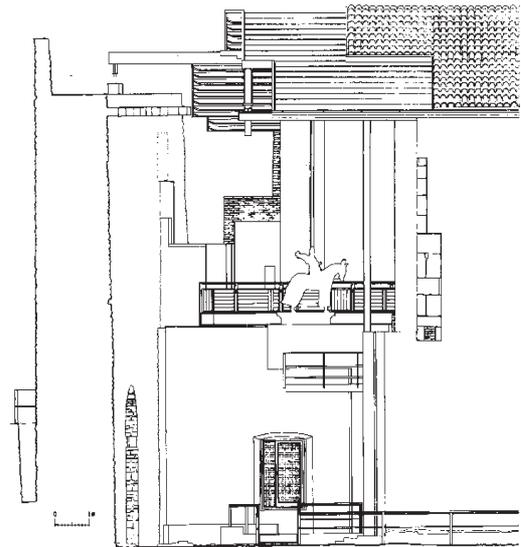
entido, o presente e o passado passam a traduzir essencialmente sensações e percepções distintas; não se trata mais de um confronto e sim estabelecer atitudes e mecanismos de projeto que potencializem a interação das partes, que se complementam e se completam. A atitude de Scarpa procura resgatar o universo atemporal implícito a toda boa arquitetura, que transcende os limites de uma qualificação estilística determinada. Sua obra, resgatando elementos do passado como referências formais tangíveis para novas releituras, ganha força no contexto de crise do MM nos anos 60-70, propiciando as primeiras aproximações críticas novas ao problema.

Por outro lado, amplia-se esta visão também para o universo das intervenções em um patrimônio edificado não histórico, mas que contenha determinada relevância arquitetônica intrínseca, onde o arquiteto possa atuar de modo a criar um leque abrangente que permita discutir o projeto enquanto componente e participante da intervenção cotidiana na cidade.

O início dos anos 80 assinala o surgimento de duas propostas paradigmáticas no sentido de uma "reconciliação" entre arquitetura contemporânea e contexto histórico: o projeto de Rafael Moneo para o Museu de Arte Romana (Mérida, 1980-5) e a proposta para o Gran Louvre (Paris 1987), projeto de I. M. Pei.

A intervenção proposta por Moneo para o Museu de Arte Romana de Mérida, tem um determinante sentido de inserção nova. O edifício é formalizado como elemento urbano preponderante que, assumindo o caráter de elemento unitário, polarizador e monumental, busca reorganizar hierárquicamente o contexto existente, fragmentado e pouco expressivo, que configura os limites do tecido urbano local e uma das mais importantes estruturas arqueológicas legadas do antigo Império Romano na península ibérica.

Moneo trata externamente o edifício como uma "caixa" articulada, um discreto e neutro "container", composto por duas partes interligadas. A parte maior, abriga a exposição permanente, enquanto a menor abriga os serviços de apoio do museu. A leitura do edifício que abriga o espaço de exposição permanente revela ao mesmo tempo uma ação racional e lógica na sua construção formal, mas que também se reveste do lado poético e alegórico no tratamento construtivo-formal adotado para solucionar o projeto. A construção formal do edifício principal tem por base uma potente estrutura figurativa cuja referência alegórica é a cultura construtiva desenvolvida durante o império romano, formalizando assim uma relação lúdica entre culturas, uma histórica e outra contemporânea. A sistematização espacial interna é estabelecida por intermédio de um conjunto de grandes painéis laminares de tijolos –muros articulados em diafragma–, dispostos de modo transversal em relação ao bloco principal, que estabelecem um ritmo que possibilita um sistema de relações espaciais intermediário, criando "lugares" independentes e de diversas escalas, possibilitando a exposição otimizada de peças de dimensões e caráter variados. O edifício, como um todo, busca dialogar com a história sem renunciar seu compromisso com o presente. Reivindica



Carlo Scarpa: *Reabilitação do Castelvecchio "Museu da Cidade", Verona, 1957-64). Seção transversal parcial.*



Rafael Moneo: *Museu de Arte Romana, Mérida, Espanha, 1980-5.*

Fotos do autor.



Rafael Moneo: *Museu de Arte Romana, Mérida, Espanha, 1980-5.*

Fotos do autor.

o lugar como espaço alegórico de um presente cujo compromisso com o passado é fundamental.

A intervenção de Moneo afirma claramente o reconhecimento do carácter estrutural do lugar e atua no sentido de reforçar sua potenciação. Reflete os novos caminhos abertos pela reflexão crítica arquitetônica iniciada nos anos 60 que propõe outras alternativas ao dogmatismo das vanguardas modernas históricas. A presença das idéias de cidade análoga e da presença tipológica como afirmação cultural, remete diretamente a Rossi e é fundamental na abordagem do problema, evidenciando que toda atuação tipológica opera no plano abstrato e toda indagação tipológica resulta em um processo de “redução” como “operação lógica necessária”. A proposta do Museu de Mérida rompe o dogmatismo de determinadas vanguardas e revela a necessidade de uma reflexão crítica necessária no sentido de avaliar as sutilezas “estruturais” existentes nas relações entre programa, lugar, cultura e nova intervenção. Nos ensina que reconhecer o carácter estrutural do contexto é muitas vezes imprescindível, deixando claro que “construir em certos contextos não deve condicionar a atitude de projeto no sentido de um processo necessário de *Zeitgeist* contemporâneo”. Por outro lado propõe o contraste no sentido mais urbano e metafórico, ao assumir o edifício como estrutura unitária em contaposição ao tecido fragmentário do entorno. Para reforçar esta “afirmação” tipológica, atua no sentido de evitar a “obseção pela imagem” buscando reforçar a idéia de uma tectónica forte “fazendo da construção o suporte da imagem”.

Moneo irá afirmar esta posição em outra importante intervenção posterior. O novo edifício da “*La Previsión Espanhola*” (Sevilha, 1982-88), referenda novamente a importância das idéias de Rossi e de uma “arquitetura da cidade”, recebendo uma interpretação pessoal do rico contexto morfológico e cultural sevilhano no sentido de atuar diretamente com a idéia de re-construção tipológica da cidade. A intervenção buscou reabilitar parte do tecido urbano de Sevilha uma vez que o terreno ainda que possuindo uma posição privilegiada de visibilidade –ao estar situado em um dos pontos principais da cidade velha–, com o tempo este havia assumido a condição de resíduo urbano. A proposta de Moneo redesenha o sítio e seu contexto procurando dar “forma” volumétrica ao lugar, criando novas pautas que reforçam o carácter estrutural do lugar; o edifício busca “monumentalização” através de elementos que, ainda que não sejam “miméticos”, remetem a um processo de rememoração analógica da cultura local.

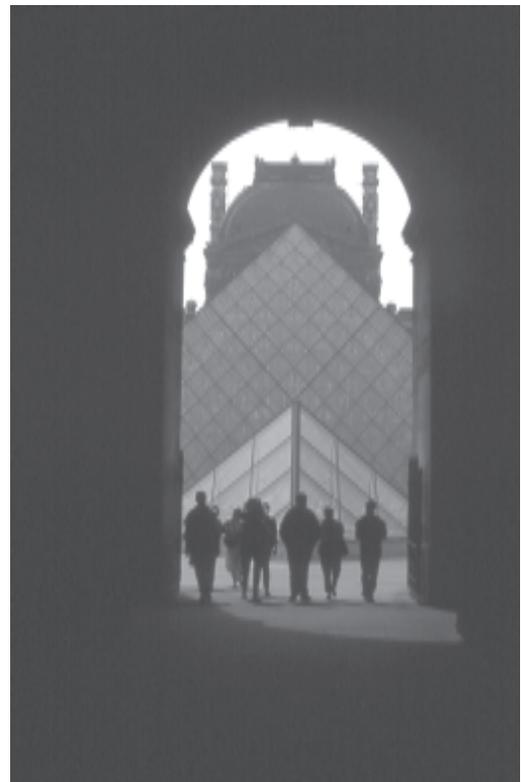
A outra proposta paradigmática dos anos 80 tem origem no concurso para o *Grand Louvre* (París, 1983-7). A proposta era desafiadora pois deveria estabelecer as bases para configurar um ingresso principal para o acesso ao Museu, antecipando a futura ocupação total do edifício. O projeto vencedor, de I.M. Pei, implantado em 1987, propõe uma relação lúdica com a própria história cultural da arquitetura, alterando e contrapondo imagens/figuras de naturezas distintas. O problema a ser

enfrentado possuía um elenco de condicionantes expressivo. Primeiro, deveria haver uma solução para as questões representativas e de escala, seja entre os volúmes envolvidos, construído e a construir, seja a questão das escalas dos espaços abertos resultantes e de suas transições. Como estabelecer uma transição de escala adequada entre o espaço externo e o interno? Como articular presente e passado, sendo este tão emblemático? A proposta de Pei tem por pauta tanto a aceitação de princípios já estabelecidos quanto a contraposição, o contraste e a transposição de escalas. Sua intervenção reforça a estrutura formal/espacial existente, aceitando o princípio da monumentalidade como pauta, ainda que atue por um evidente processo de contraste. Se apresenta como solução intrinsecamente contextualista ao reforçar simbolicamente o contexto monumental existente. A transição entre o espaço aberto superior –a esplanada interna do Louvre– e o hall de acesso interno, sob a grande pirâmide– está solucionada de modo exemplar, através da imposição expressiva de uma imagem tão forte quanto diáfana, a *pirâmide de vidro*, que se materializa ao estabelecer a inequívoca indicação de acesso e se desmaterializa na presença do usuário, estabelecendo uma transição fluída entre exterior e interior monumentais e igualmente expressivos. A intervenção, de forma quase didática, atua buscando o contraste explícito entre as idéias figurativo/abstração e a aceitação de um contexto monumental como pauta de projeto. Assim, fica claro na solução adotada que os requisitos funcionais ou construtivos não se constituem no “problema”, mas formam “parte da solução”.

A partir do final da década de 80, a arquitetura espanhola passa a ocupar um lugar de destaque no desenvolvimento de um expressivo número de intervenções de qualidade que visavam adequar sítios e edifícios históricos com um compromisso com o projeto contemporâneo. Dentre as diversas intervenções exemplares, o *Centro de Cultura Contemporânea “Casa de la Caritat”* (Barcelona, 1990-4), projetado por Albert Viaplana e Hélio Piñon é particularmente expressivo. A obra se insere dentro de um amplo programa de recuperação e saneamento do Bairro Chino de Barcelona, integrada portanto a um processo de intervenção global sobre a cidade que prioriza o conjunto e não intervenções pontuais. A estratégia adotada pelo projeto de Viaplana & Piñon mantém a relação tipológica externa do edifício com um entorno renovado por diversas intervenções recentes como o Museu de Arte Contemporânea/MACBA (Richard Meier, 1988-95), a Faculdade de Ciências da Comunicação Blanquerna (1996, Dani Freixes, Vicente Miranda, Vicenç Bou & Eulàlia González, ) e a reabilitação do Convento dels Àngels (Lluís Clotet e Ignasi Paricio). O projeto de Viaplana & Piñon, ao mesmo tempo que preserva virtualmente a tipologia de pátio da estrutura existente, insere na nova edificação outro tipo, de caráter laminar e identificado claramente com os princípios já históricos da vanguarda moderna. Assim, um programa/volúme típico de uso utilitário não só preserva sua relação de estruturador do contexto histórico como atua, por contraste, estabelecendo um novo diálogo com



I.M. Pei: *Grand Louvre, Paris, 1983-89.*  
Fotos do autor.



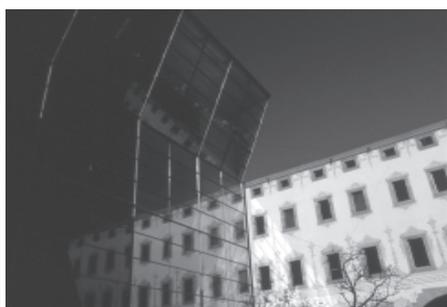
I.M. Pei: *Grand Louvre, Paris, 1983-89.*  
Fotos do autor.

a nova estrutura. Ambos os fragmentos tipológicos, que esta é a intenção subjacente da intervenção, interagem continuamente, seja pelo contraste de suas peles externas, seja pelas possibilidades de leitura de um novo/ antigo espaço real/virtual introduzido pela transparência/reflexão da inserção contemporânea. O novo edifício, ao contrário do pré-existente, é transparente e fluido. Suas superfícies são cuidadosamente trabalhadas no sentido de atuar como lâminas refletoras ou opacas, realizando um contínuo trabalho de adequação com o existente, sempre de forma reflexiva, sem ceder a relação banal.



*Albert Viaplana & Helio Piñon: Centro de Cultura Contemporânea "Casa de la Caritat", Barcelona, 1990-3.*

Fotos do autor.



*Albert Viaplana & Helio Piñon: Centro de Cultura Contemporânea "Casa de la Caritat", Barcelona, 1990-3.*

Fotos do autor.



*Albert Viaplana & Helio Piñon: Centro de Cultura Contemporânea "Casa de la Caritat", Barcelona, 1990-3.*

Fotos do autor.



*Lúcio Costa: Museu das Missões, São Miguel, RS, 1938-48.*

Foto do autor.

No Brasil, o Museu das Missões (Santo Ângelo, RS, 1938-48), é um precedente exemplar das intervenções que atuam sobre o presente e o passado como partes de um mesmo problema. A proposta de Lúcio Costa foi construída seguindo a variante desenvolvida por Paulo Barreto, aprovada pelo autor. O edifício, composto por dois volúmenes autônomos mas integrados, é implantado observando uma relação lúdica visual e evocativa com as ruínas existentes. Sua construção propõe uma provocativa interpretação tectônica. O volume aberto, atua como massa pavilhonar e tem por função abrigar as obras do museu. O volume fechado é o recinto privado do zelador da área. As duas partes são autônomas, ainda que contíguas e se articulam no sentido de estabelecer um espaço virtual controlado, direcionando a visão ao conjunto maior.

No interior de uma volumetria aparentemente histórica — composta por uma galeria de colunas que circundam na sua totalidade o pavilhão, colunas cuja origem é o aproveitamento parcial de peças retiradas do local, e uma cobertura cujo desenho expressa sua filiação as construções de origem colonial brasileira —, surge um volume virtual. Este se materializa a partir de uma sucessão de planos de alvenaria — transversais ao volume do pavilhão —, que organizam o espaço interior e são limitados, exteriormente, por uma pele de vidro. A proposta de Lúcio remete, ainda no final da década de 40, a uma reflexão sobre as relações entre o presente e o passado que, se observarmos o contexto da arquitetura brasileira da época, é plenamente pertinente ao interesse então existente em relacionar a solução moderna com as raízes históricas de uma arquitetura colonial expressiva. Por outro lado, a solução de Lúcio estabelece uma busca no

sentido de apresentar um edifício dentro de outro edifício. O externo, está indelevelmente associado à imagem do passado e serve como referência primeira ao contexto. O edifício virtual, interno, está estruturado dentro da mais pura tradição purista, determinado por planos virtuais de alvenaria branca ou grandes panos de vidro que associam delimitação e transparência. No conjunto, a intervenção de Lúcio estabelece um contraponto equilibrado à distância pela ruína principal, a Igreja de São Miguel, que é cuidadosamente emoldurada pela arcada do museu, discreta alegoria ao pilotis corbuseriano.

A intervenção de Lúcio, ainda que tenha gozado sempre de muito prestígio, pouco foi valorizada por aquilo que representou como proposta inovadora e corajosa, partindo daquele que pode ser considerado como um dos patronos do IPHAN.

Outra intervenção similar apareceria somente na virada da década de 50 na proposta de Lina Bo Bardi para o Museu de Arte Popular (1959-60) em Salvador, Bahia, tendo por base as edificações do Solar do Unhão. O "Solar" foi a obra que possibilitou a primeira oportunidade de Lina para expressar, através de uma intervenção arquitetônica em um sítio particularmente expressivo, suas idéias sobre cultura popular e permanência histórica. O sítio contava com construções datadas do século XVI e sucessivos acréscimos e modificações implementadas entre os séculos XVII e XIX, sendo que neste último período ali foi instalada uma das primeiras manufaturas do Brasil. Tombado nos anos 40 pelo SPHAN e destinado a atuar como Centro de Documentação sobre Arte Popular, o complexo do Solar foi restaurado em 1960 segundo projeto de Lina. A restauração incorporou as intervenções mais relevantes que o conjunto sofreu durante sua história e os aspectos ambientais mais significativos também foram preservados. O ponto marcante do projeto é a inserção de uma imponente escada de ligação entre os dois pisos do edifício principal. Idealizada por Lina, é realizada tendo por base um sistema de encaixes popularmente utilizado na manufatura popular dos carros de boi tradicionais. Como pivô da intervenção, reflete no seu caráter inovador a busca de uma solução plásticamente sintonizada com o sentido novo do lugar; utiliza a re-leitura como um reforço pertinente a temática, entendendo o programa funcional como suporte do potencial plástico da manufatura popular.

No final da década de 70 surge a intervenção que se transformará em paradigma de atuações que buscam recuperar tecidos construídos existentes a partir de um projeto interativo que expressa a necessária relação entre história, estórias e o contexto contemporâneo. A reutilização de uma antiga estrutura fabril no bairro de Pompéia, proposta por Lina Bo Bardi para o SESC Pompéia (São Paulo, 1977) estabelece um novo parâmetro no Brasil para operações de salvaguarda, neste caso não só de um edifício, mas da memória mesma de um bairro.

O projeto, que abre o ciclo das intervenções de cunho preservacionista na hoje denominada *arqueologia industrial*, atua sobre uma antiga fábrica de tambores da década de 40, que se encontrava



*Lina Bo Bardi: Museu de Arte Popular Solar do Unhão, Salvador, BA, 1959-60. Imagem do conjunto.*

Fotos do autor.



*Lina Bo Bardi: Museu de Arte Popular Solar do Unhão, Salvador, BA, 1959-60. Escada interna.*

Fotos do autor.

desativada. Sua estrutura morfológica é mantida, por sugestão da própria arquiteta, que procura enfatizar formalmente o sistema de módulos estruturais em concreto armado e a cobertura em *shed* existentes, soluções peculiares aos edifícios industriais e que irão demonstrar uma excelente capacidade de reajustar-se funcionalmente. A reutilização destes módulos, segundo uma nova disposição da planta baixa que os articula de modo mais livre, abertos e fluidos, permite a configuração de novos espaços interativos, potencializando uma espécie de jogo lúdico entre os elementos remanescentes e os novos equipamentos funcionais propostos. Lina aborda o problema seguindo uma perspectiva *sui generis*. A estratégia geral da proposta de intervenção para a área revela uma genial inversão de prioridades na tomada do partido arquitetônico. Os equipamentos esportivos, que normalmente configuram sua função através de uma distribuição direta sobre o terreno do solar passam a se constituir dentro de uma edificação em altura, o Bloco Esportivo, contando com o “deck-solarium” como elemento de transição para as outras atividades. Por outro lado, as funções lúdicas, como as salas de atividades, de leituras, os teatros, o refeitório e os ateliers, ocupam as antigas estruturas do complexo industrial, que assim é preservado. O SESC Pompéia foi sem dúvida um marco fundamental, a intervenção que permitiu reflexionar sobre o potencial e as possibilidades de interação entre passado e presente não mais como uma condição artístico-histórica irrevogável e monumental, mas como crônica do cotidiano, redimensionado a idéia mesmo do quê, do porquê e do como preservar.



Lina Bo Bardi: *Sesc Pompéia*, São Paulo, 1977.

Foto do autor.

Após a experiência do SESC Pompéia, Lina seguiu desenvolvendo propostas similares de re-arquiteturas. No final da década de 80 atuou em Salvador, Bahia, juntamente com Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, intervindo em projetos significativos como a Casa do Benin e a Ladeira da Misericórdia, sempre buscando estabelecer um contraponto que considera o passado como elemento que só possui sentido se interpretado desde o presente.

Apartir da década de 90 surgem, cada vez mais, intervenções que se destacam nesta condição de intérpretes de uma nova visão do ofício de projetar o edifício e o lugar contemporâneos como operações que exigem uma interação entre pré-existências e o presente, das quais citamos algumas: Casa de Cultura Mario Quintana (Porto Alegre, 1990) de Flávio Kiefer e Joel Gorski; Pinacoteca do Estado (São Paulo, 1993), de Paulo Mendes da Rocha; Parque das Ruínas (Rio de Janeiro, 1996), de Ernani Freire e Sônia Lopes; a revitalização da Estação Júlio Prestes — Sala São Paulo de Concertos (São Paulo, 1999), de Nelson Dupré; o Santander Cultural (Porto Alegre, 2001), de Roberto Loeb; o Conjunto Feliz Luzitânia (Belém, Pará, 1996-2002), de Paulo Chaves Fernandes, Jaime Ribas, Rosário Lima e outros e também em Belém, o Mercado Ver-o-Peso (2000-4), de Flávio Ferreira.



*Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz & Marcelo Suzuki: Ladeira da Misericórdia, Salvador, 1987.*

Foto do autor.



*Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz & Marcelo Suzuki: Casa do Benin, Salvador, 1987.*

Fotos do autor.



*Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz & Marcelo Suzuki: Casa do Benin, Salvador, 1987.*

Fotos do autor.

### Bibliografia

- Brandi, C., *Teoría de la Restauración*. 2 ed. Arte y Música. Ensayo. Vol. 84. 1999, Madrid: Alianza Editorial. 149.
- Broto, Carles. *"Edificios Rehabilitados"* (2000). Instituto Monsa de Ediciones: Barcelona.
- Byard, Paul Spencer. *"The Architecture of Additions - Design and Regulation"* (1999) W.W. Norton & Company.
- Capitel, A., *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. 2 ed. Alianza Forma. Vol. 75. 1999, Madrid: Alianza Editorial. 172.
- Ceschi, C., *Teoria e Storia del Restauro*. 1970, Roma: Mario Bulzoni Editore. 225.
- Choay, Françoise. *"L'Allégorie du Patrimoine"*. (1992) Le couleur des idées/SEUIL: Paris.
- de Gracia, Francisco. *"Construir en lo Construido. La arquitectura como modificación"* (1992), Nerea:Madrid
- Fernandez-Alba, A., *De Varia Restauratione. Intervenciones en el patrimonio arquitectónico*. 1999, Madrid: Celeste Ediciones. 147.
- Powell, K., *El Renacimiento de la Arquitectura. La transformación y la reconstrucción de edificios antiguos*. 1999, Barcelona: Blume. 255.
- Powell, K., *La transformación de la ciudad. 25 proyectos internacionales de arquitectura urbana a principios del siglo XXI*. 2000, Barcelona: Blume. 255.
- Roca, F.J.G.c., et al., *Itália. Recuperación Arquitectónica y Urbana. Nuevos usos de edificios históricos*. Monográfica. Arquitectura, Urbanismo y Restauración. 2000, Granada: Editorial Universidad de Granada. 253.
- textos que permitem uma releitura sob a ótica de RE-ARQUITETURAS
- Martí Arís, Carlos. *"Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en la arquitectura"* (1993), Ediciones del Serbal: Barcelona
- Rossi, Aldo. *"A Arquitetura da Cidade"* (1995), Martins Fontes: SP
- Rowe, Colin & Fred Koetter. *"Ciudad collage"* (1998, ed. original 1981), Gustavo Gili: Barcelona
- Venturi, Robert. *"Complejidad y contradicción en la arquitectura"* (1994), Gustavo Gili: Barcelona
- ensaios de interesse
- Choay, Françoise. *A propos de culte et de monuments*. in *"Le Culte Moderne des Monuments. Son essence et sa genèse"* (1984). SEUIL: Paris. Pgs. 7-19.
- Converti, Roberto *Metamorfosis*. ARQUIS 4, Centro de Investigaciones en Arquitectura/ Universidad de Palermo/Editorial CP67, diciembre 1994. Buenos Aires, pp.4-7
- Frota, José Artur D'Aló *El Vuelo del Fénix. La aventura de una idea. El movimiento moderno en tierras brasileñas*, in *Escola Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona - ETSAB*. 1997, Universidad Politécnica de Cataluña - UPC: Barcelona. p. 415.
- Arquitetura e Memória. A permanência do transitório, in Arquitetura Comemorativa. Exposição do Centenário Farroupilha. 1935*. 1999, Projeto UniARQ-UFRGS/Assembleia Legislativa RGS: Porto Alegre. p. s/n.
- A permanência do transitório, in ARQtexto*. 2000, Depto. Arquitetura/PROPAR: Porto Alegre. p. 13-21.
- O passado no presente: um caminho para Preservação e Contemporaneidade, in ARQtexto*. 2001, Depto. Arquitetura/PROPAR: Porto Alegre. p. 110-111.
- Re-arquiteturas, in Crítica na Arquitetura. V Encontro de Teoria e História da Arquitetura*. 2001, Editora Ritter dos Reis: Porto Alegre. p. 219-221.
- Glusberg, Jorge. *Anotaciones sobre la revitalización de edificios*. ARQUIS 4, Centro de Investigaciones en Arquitectura/ Universidad de Palermo/Editorial CP67, diciembre 1994. Buenos Aires, pp.66-9.
- Grassi, Giorgio. *Architettura lingua morta*. in *"Architettura lingua morta"* (1988). Electa:Milano. Pgs. 128-141.
- Martí Arís, Carlos. *El Movimiento Moderno y la interpretación de la historia*. Revista Arquitectura/COAM, nº?, 199?, Madrid.
- Piñon, Hélio. Conferência apresentada no congresso sobre *"Recuperação, salvaguarda e valorização do patrimônio"*.
- Robert, Philippe. *Rehabilitacion-Reconversion. La arquitectura como Palimpsesto*. ARQUIS 4, Centro de Investigaciones en Arquitectura/ Universidad de Palermo/ Editorial CP67, diciembre 1994. Buenos Aires, pp.8-11
- Santalo, Alicia et altri. *Revitalización a escala urbana. Entre el discurso y la práctica*. ARQUIS 4, Centro de Investigaciones en Arquitectura/ Universidad de Palermo/ Editorial CP67, diciembre 1994. Buenos Aires, pp.90-3.
- Santos, Carlos Nelson Ferreira dos. *Preservar não é tomar, renovar não é pôr tudo abaixo*. Revista Projeto 86, Ensaio e Pesquisa, abril 1986, São Paulo, pp.59-63.
- Solà-Morales, Ignasi de. *L'intervento architettonico: i limiti dell'imitazione*. in *"Architettura lingua morta"* (1988). Electa:Milano. Pgs. 8-19.
- Estratos y Superposiciones. Intervención en la área de la muralla romana de Barcelona, entre los Palácios Gualbes y el Correu Vell*. ARQUIS 4, Centro de Investigaciones en Arquitectura/ Universidad de Palermo/ Editorial CP67, diciembre 1994. Buenos Aires, pp.30-35.
- El valor del tiempo en la arquitectura*. Entrevista de Roberto Converti. ARQUIS 4, Centro de Investigaciones en Arquitectura/ Universidad de Palermo/ Editorial CP67, diciembre 1994. Buenos Aires, pp.94-95.

### José Artur D'Aló Frota Frota

Coordenador e Professor do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR-UFRGS). Doutor pela Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 1997. Autor de vários ensaios, entre eles "O passado no presente: um caminho para a preservação e contemporaneidade." (Arqtexto) e "A permanência do transitório." (Arqtexto).