

IV PROJETAR 2009  
PROJETO COMO INVESTIGAÇÃO: ENSINO, PESQUISA E PRÁTICA  
FAU-UPM SÃO PAULO BRASIL  
Outubro 2009

EIXO: intervenção

A ação projetual do Brasil Arquitetura nas intervenções em edifícios e sítios históricos<sup>1</sup>

Patricia Viceconti Nahas

Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie

Rua Bertioga, 44 – Vinhedo SP

patricia.nahas@wtele.net.br

---

<sup>1</sup> Este artigo é parte integrante da dissertação de mestrado intitulada "Brasil Arquitetura: memória e contemporaneidade. Um percurso do Sesc Pompéia ao Museu do Pão (1977-2008)", orientada pelo Professor Dr. Abilio Guerra; realizada no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Defesa em março de 2009. Apoio da Fapesp.

## **Resumo**

A trajetória traçada pelo Brasil Arquitetura ao longo dos quase 30 anos de atuação insere a obra do escritório com relativo destaque na produção arquitetônica brasileira atual. A partir da síntese entre a formação recebida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP) e o contato com a arquiteta Lina Bo Bardi – e através dela, o olhar para as obras e pressupostos de Lucio Costa –, os arquitetos Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki (enquanto sócio do escritório), desenvolveram uma linguagem arquitetônica própria.

A revisão do percurso dos arquitetos nos mostra que os primeiros projetos estão presos ao ideário propagado na FAU no momento em que eram estudantes. Com o decorrer do tempo e após a assimilação de novas referências, o Brasil Arquitetura vai construindo sua própria postura. A partir do momento em que Marcelo Ferraz torna-se estagiário na obra do Serviço Social do Comércio (Sesc) Pompéia, inicia-se uma experiência vivenciada junto à arquiteta Lina Bo Bardi – uma segunda escola – que vai se intensificar nos anos imediatos.

A visão panorâmica da obra do escritório com a identificação de características consonantes e dissonantes permite a identificação de práticas recorrentes e uma interpretação parcial da produção dos arquitetos, sócios de escritório muito atuante.

A importância dos programas que envolvem a intervenção no patrimônio histórico e arquitetônico na evolução do escritório salta aos olhos, pois, de quase 200 projetos realizados, cerca de 40 são projetos que colocam em discussão as questões de memória e contemporaneidade e a relação do novo e do velho, que suscitam abordagens sobre o quê preservar, o quê demolir e o quê e como construir.

A postura de contraposição e convivência do antigo com o novo será o mote de toda uma produção que vem sendo construída desde o aprendizado no Sesc Pompéia, consolidando-se com o Museu Rodin e atingindo a maturidade com a obra do Museu do Pão.

**Palavras-chave:** Brasil Arquitetura, arquitetura contemporânea, intervenção.

**Abstract**

Brasil Arquitetura's journey through the modern Brazilian architectonic production in the last thirty years has been without any doubts quite remarkable. The architects Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz and Marcelo Suzuki who are graduated from FAU USP have largely benefited from the collaboration of the architect Lina Bo Bardi and subsequently the architect Lucio Costa.

Our analysis of their professional journey shows us how their first projects have been strictly linked to the ideas taught at FAU at the time they were students. Along the years and after new experiences and references, Brasil Arquitetura has been building its own concepts of style. The collaboration with the architect Lina Bo Bardi, as a trainee at the Sesc Pompeia, has to be considered essential in the professional formation of the architect Marcelo Ferraz. It has been literally like a "second school" for him and an experience that has grown along the years.

The panoramic vision of the work of Brasil Arquitetura and the identification of the dissonant and consonant characteristics gives us the opportunity to identify and interpret the architects' production, which is very impressive.

The importance of the programmes that involve the intervention in the historical and architectonic heritage is quite clear, considering the fact that among almost 200 projects, about 40 are the ones that are focused on keeping alive memory and modernity and the relation between new and old, factors that has to be considered when we talk about restoration, demolition and construction.

The attitude of Brasil Arquitetura in relation to the new and old has been the leit motive of their entire production, since the learning period at Sesc Pompeia, through the experience at the Rodin museum and reaching its maturity with the Museu do Pao.

**Keywords:** Brazil Architecture, contemporary architecture, intervention.

## Resumen

La trayectoria trazada por Brasil Arquitectura a lo largo de los casi 30 años de actuación implanta la obra del escritorio con relativo destaque en la producción arquitectónica brasilera actual. A partir de la síntesis entre la formación recibida en la FAU USP y el contacto con la arquitecta Lina Bo Bardi – y a través de ella, la mirada para las obras y pre-supuestos de Lucio Costa –, los arquitectos Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz y Marcelo Suzuki (en cuanto socio del escritorio), desarrollaron un lenguaje arquitectónico propio.

La revisión del curso de los arquitectos nos muestra que los primeros proyectos están presos al ideario propagado en la FAU en el momento en que eran estudiantes. Con el decorrer del tiempo y después de la asimilación de nuevas referencias, Brasil Arquitectura va construyendo su propia postura. A partir del momento en que Marcelo Ferraz se torna practicante en la obra del Sesc Pompéia, se inicia una experiencia vivenciada junto a la arquitecta Lina Bo Bardi – una segunda escuela – que se va a intensificar en los años inmediatos.

La visión panorámica de la obra del escritorio con la identificación de características consonantes y disonantes permite la identificación de prácticas recurrentes y una interpretación parcial de la producción de los arquitectos, socios de escritorio muy actuante.

La importancia de los programas que envuelven la intervención en el patrimonio histórico y arquitectónico en la evolución del escritorio salta a los ojos, pues, de casi 200 proyectos realizados, cerca de 40 son proyectos que colocan en discusión las cuestiones de memoria y contemporaneidad y la relación de lo nuevo y de lo viejo, que suscitan abordajes sobre qué preservar, o qué demoler y qué y cómo construir.

La postura de contraposición y convivencia del antiguo con lo nuevo será el mote de toda una producción que viene siendo construida desde el aprendizaje en el Sesc Pompéia, consolidándose con el Museo Rodin y alcanzando la madurez con la obra del Museo del Pan.

**Palabras llave:** Brasil Arquitectura, arquitectura contemporânea, intervención.

## 1. O início profissional

A trajetória traçada pelo Brasil Arquitetura ao longo dos quase 30 anos de atuação insere a obra do escritório com relativo destaque na produção arquitetônica brasileira atual. A partir da síntese entre a formação recebida na FAU USP, fruto do momento político vivido pelo país, e o contato com a arquiteta Lina Bo Bardi – e através dela, o olhar para as obras e pressupostos de Lucio Costa –, os arquitetos Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki (enquanto sócio do escritório), desenvolveram uma linguagem arquitetônica própria.

A formação de Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, durante a década de 1970 estará inserida em um período de mudança do discurso da arquitetura contemporânea nacional, quando, não mais o Rio de Janeiro, mas, sim, a produção paulista passa a se destacar no cenário nacional. Segundo Maria Alice Junqueira Bastos,

na implantação da arquitetura moderna no Brasil, o discurso de Lucio Costa, que ligou a arquitetura moderna à criação da identidade nacional e à missão modernizadora e civilizatória do país, foi fundamental como respaldo teórico e justificativa da arquitetura moderna brasileira, notadamente a Escola Carioca. Mais tarde, foi a vez da produção paulista, unida em torno da questão da soberania nacional, o projeto (desenho), como instrumento da soberania, ideário desenvolvido por Artigas e Flávio Motta.<sup>2</sup>

Francisco Fanucci ingressa na FAU em 1971, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, três anos mais tarde, em 1974. O professor Artigas havia sido cassado pelo Ato Institucional – 5 (AI-5) em 1969, e só retornaria à FAU em 1984. Mas seus princípios, seus ensinamentos e seu ideário impregnavam todo o meio circundante: os professores e alunos – diversos deles seus discípulos –, os debates e discussões e até mesmo o prédio da faculdade. O arquiteto Fanucci recorda como era o período em que frequentou a universidade:

Especialmente nos anos da ditadura, que foi o período em que freqüentamos a FAU, houve uma espécie de recrudescimento de um pensamento arquitetônico lá dentro. O Artigas havia deixado uma herança muito rica e muito forte, uma postura em relação ao trabalho. Por outro lado, o trabalho de projeto era questionado por um esquerdismo um pouco radical que houve, nos anos 1970, no meio estudantil e que, depois, iria gerar grupos como o *Liberdade e Luta* e outras forças políticas. Havia um ambiente extremamente ideologizado, com mil correntes, nuances e tudo. Se você quisesse projetar e dar algum sentido histórico e cultural ao trabalho, tinha de se abrigar no grupo que defendia esta visão, ligado ao próprio Artigas, à revista *Desenho*, à chamada escola paulista, que se articulava na FAU naquela ocasião.<sup>3</sup>

A memória de Marcelo Ferraz sobre o período reitera e complementa a do parceiro:

Tivemos uma formação não estritamente arquitetônica, mas humanista, de esquerda, absolutamente em busca de um mundo socialista; toda essa crença nos levava a procurar relações com os países do terceiro mundo. E isso foi forte, tínhamos de encontrar os nossos parceiros no terceiro mundo e não nos Estados Unidos e Europa, buscar soluções que fossem próximas da nossa realidade.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Pós-Brasília – Rumos da Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2003, p. 249.

<sup>3</sup> Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 22 de novembro de 2007.

<sup>4</sup> Depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 12 de novembro de 2007.

Dentre as muitas referências que fizeram parte da formação dos arquitetos, uma se mostra fundamental: o contato, o trabalho ao lado da arquiteta Lina Bo Bardi. A importância dessa relação é tamanha que podemos considerá-la como um curso de arquitetura complementar ao da FAU USP.

A partir do momento em que Marcelo Ferraz torna-se estagiário na obra do Sesc Pompéia, inicia-se uma experiência vivenciada junto à arquiteta Lina Bo Bardi que vai se intensificar nos anos imediatos, quando se torna colaborador em outros projetos, agora já com a participação dos colegas Marcelo Suzuki e André Vainer. Trata-se, seguramente, de uma segunda escola, um período de consolidação da formação dos arquitetos quando jovens, momento privilegiado, no qual entrarão em contato com novas possibilidades e novas referências que conformará o universo de referência da obra futura.

A semântica evocada por Lina Bardi – “popular”, “rural”, “vernacular”, “cultura brasileira”, “simbólico”, “cotidiano”, “religioso”, “profano” – que une arquitetura e cultura, despertará o olhar dos então jovens arquitetos para os ensinamentos de Lucio Costa, para a arquitetura do Oriente, da Idade Média e a arquitetura vernacular. É o que permite, em um ambiente profissional que valoriza em extremo o desenvolvimento econômico e o cosmopolitismo cultural, Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz assumirem a origem mineira e a valorização do “saber” e “fazer” tradicional encontrado na arquitetura rural do estado de origem. Marcelo Suzuki, também de uma cidade do interior, só que paulista, também passa por processo equivalente. Tal influência, fusionada aos conceitos e critérios aprendidos na escola do professor Artigas, resultará em um amálgama específico, que caracteriza de forma marcante a obra construída e o posicionamento dos arquitetos no meio arquitetônico brasileiro.

## **2. O novo e o velho – o que preservar e o que projetar**

A visão panorâmica da obra do escritório com a identificação de características consonantes e dissonantes detecta certas recorrências marcantes desde o início profissional, como a decomposição do programa em volumes e a sua articulação, o jogo de planos verticais, a caixa fechada, a adoção de linhas curvas e sinuosas, a incorporação de jardins verticais e tetos-jardins, o uso de rasgos verticais e aberturas aleatórias, as pontes e passarelas, a incorporação de elementos tradicionais e das artes plásticas ligadas à arquitetura<sup>5</sup>. A conjunção desses elementos, advindos das duas formações por eles vivenciadas, a acadêmica, na FAU USP, e a experiência de trabalho junto à arquiteta Lina Bo Bardi, permite uma interpretação parcial da produção dos arquitetos relativamente jovens e sócios de escritório muito atuante.

A associação dessas práticas confere ao escritório Brasil Arquitetura uma linguagem própria, conseguida a partir da apropriação e interpretação das informações e referências apreendidas ao longo de sua trajetória, e conforma uma obra que se inscreve dentro do panorama maior da arquitetura brasileira contemporânea, em vez de vinculá-la, de forma mais estrita, ao perfil modernista ou regionalista, como coloca João Filgueiras Lima:

---

<sup>5</sup> Ver dissertação de mestrado da autora, intitulada “Brasil Arquitetura: memória e contemporaneidade. Um percurso do Sesc Pompéia ao Museu do Pão (1977-2008)”, orientada pelo Professor Dr. Abílio Guerra; realizada no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie - defesa em março de 2009, onde a identificação dessas características é explicitada após análise de toda obra do Brasil Arquitetura.

A obra do Brasil Arquitetura se insere no perfil modernista e despreza os modelos fáceis da arquitetura internacional, mas nem por isso é saudosista ou anacrônica. Ao contrário, tem uma expressão bem atual e brasileira, pois interpreta com clareza o contexto cultural e socioeconômico do país. Se é regionalista, não é porque se fecha a influências externas, mas simplesmente porque as absorve, as digere e as transforma segundo uma visão que respeita nossa memória, nossas tradições, e porque assume também nossas características climáticas de país tropical.<sup>6</sup>

A importância dos programas que envolvem a intervenção no patrimônio histórico e arquitetônico na evolução do escritório salta aos olhos, pois, de quase 200 projetos realizados, cerca de 40 são projetos que colocam em discussão as questões de memória e contemporaneidade e a relação do novo e do velho, que suscitam abordagens sobre o quê preservar, o quê demolir e o quê e como construir.

Desses 40 projetos de intervenção na pré-existência, quatro guardam relativo destaque – além de concentrar grande parte das recorrências identificadas ao longo da trajetória dos arquitetos, permitem certo aprofundamento e melhor desenvolvimento das questões acerca das intervenções do escritório em edifícios e sítios históricos, onde decisões de interlocução entre o novo e o velho norteiam a concepção de cada um deles.

Os projetos do Teatro Polytheama (1995, Jundiaí SP), Conjunto KKKK (1996, Registro SP), Museu Rodin Bahia (2002, Salvador BA) e Museu do Pão (2005, Ilópolis RS) têm um caráter mais maduro e são de maior relevância social. Dentro da temática que envolve o patrimônio histórico, são projetos que se destacam pela sua qualidade e consistência – todos demonstram claramente a postura do Brasil Arquitetura na contraposição entre o velho e o novo.

### **3. Projetos Selecionados**

#### **O Teatro Polytheama**

O projeto do Teatro Polytheama, realizado em um primeiro momento com a arquiteta Lina Bo Bardi (1986), nos dá subsídios mais imediatos para entender a influência da arquiteta na sua formação. Outros projetos realizados em colaboração com Lina, como a Estação Guanabara (1990), o Palácio das Indústrias (1991) e o Centro Cultural Vera Cruz (1991), voltaram às mãos dos arquitetos como novos encomendas, mas só o Polytheama foi concretizado. É um dos primeiros projetos o escritório em que aparece a contraposição do antigo e do novo, com a incorporação de um anexo nos fundos do terreno. A escolha por demolições e não pela reconstituição de elementos originais também faz parte das operações realizadas na recuperação do teatro.

---

<sup>6</sup> LIMA, João da Gama Filgueira. Apresentação I In: FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo. *Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 9.



**Figura 1: Teatro Polytheama, após a intervenção do Brasil Arquitetura.**

**Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura**

Inaugurado em 1911, o Teatro Polytheama foi edificado como um pavilhão para diversos tipos de espetáculos. De planta retangular, com aproximadamente 50,00 x 25,00 m, era uma construção térrea dividida em três partes – pequeno foyer, platéia e palco com tela de projeções. A reforma pela qual passou o Teatro Polytheama, em 1927, modificou a configuração interna e externa da edificação – a platéia foi redesenhada em forma de ferradura e a construção passou a ter três pavimentos. O público ficou dividido na platéia (1400 lugares), frisas do pavimento térreo (200 lugares), camarotes (220 lugares) e gerais e balcões.

A luta pela revitalização do Teatro Polytheama se iniciou na administração do Prefeito André Benassi, na década de 1980, quando foi criada a Comissão Municipal de Defesa do Patrimônio Artístico, Histórico e Cultural. Depois de anos de abandono, as primeiras investidas para a sua recuperação começaram com o projeto de Lina Bo Bardi em 1986, mas só se efetivaram e tiveram sucesso com o projeto do Brasil Arquitetura em 1995.

A proposta da arquiteta previa a restauração do teatro; a construção de uma gruta-choperia; criação de um salão para exposições de arte no hall principal e implantação de um hall lateral para exposições da indústria e da agricultura.

No pavimento térreo era prevista a demolição de paredes que dividiam o hall em três partes, possibilitando um espaço mais amplo; demolição das extremidades da ferradura no térreo e no 1º pavimento para a ampliação da boca de cena e criação do fosso da orquestra; abertura da parede dos fundos do palco possibilitando a vista para a cidade; implantação de sanitários em todos os pavimentos com a construção de caixa em concreto aparente no recuo lateral sudeste; reestruturação de escada de segurança aos 1º e 2º pisos aproveitando paredes de um “puxado” no recuo lateral sudeste; construção da bilheteria no recuo



lateral sudoeste; construção de hall-galeria no recuo lateral sudoeste com cobertura em meia-água e telha-vã de vidro tipo francesa, acompanhando o desnível do terreno e ocupando toda a lateral do teatro.

Rampas de acesso à todos os pavimentos do edifício foram projetadas na lateral sudoeste do teatro, utilizando o espaço do terreno a ser incorporado. Seriam construídos em tubos de seção circular de concreto aparente com aberturas circulares para iluminação e ventilação nas laterais.

Com o término do mandato do prefeito André Benassi e a mudança da administração municipal, a intervenção no prédio do Polytheama foi paralisada. Quase uma década depois, quando André Benassi volta à administração municipal (1993-1996), o escritório Brasil Arquitetura foi convidado para retomar o projeto.

Depois de alguns projetos de intervenções em edifícios históricos, como a restauração e reforma da Escola Prof. Dantés (Igarapava, SP, 1986) e da Casa de Cachoeira (Salvador, BA, 1989), a intervenção no Polytheama, projeto premiado pelo Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) em 1996 na categoria Edificações – Obra construída e pela IX Bienal Internacional de Quito em 1998, na categoria reabilitação, vai inaugurar uma prática constante ao longo das três décadas de produção do Brasil Arquitetura, ao colocar o novo e o velho em situações de contraposição e de convivência.

Nesse segundo momento, havia o desafio de adaptar o projeto elaborado por Lina Bo Bardi, da qual Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki e André Vainer<sup>7</sup> foram colaboradores, às novas condições de implantação. Os arquitetos também propuseram um novo programa, onde o teatro seria contemplado com espaços de apoio como salas de ensaio, oficinas, depósito de cenários.

Do primeiro projeto para o teatro, os arquitetos mantiveram os blocos dos sanitários incorporados no recuo lateral sudeste, o desenho da boca de cena ampliada, a proposta das caixas de sanitários e a demolição das extremidades da ferradura formada pelas frisas e camarotes. Nos dois recuos laterais, alinhados com a rua foram implantadas as escadas de segurança enclausuradas em caixas de concreto aparente (uma delas já era prevista no primeiro projeto). Mas a abertura da parede dos fundos do palco não foi possível devido às condições estruturais do prédio.

O hall-galeria pensado por Lina no recuo lateral sudoeste é adaptado pelos arquitetos à caixa de concreto aparente da escada. Ele pode ser acessado pelo foyer ou por fora, com porta alinhada à rua. O contraste entre os dois momentos do Polytheama é claro – de um lado a parede de concreto aparente, fazendo a divisa do lote; do outro, a parede do teatro, em tijolo aparente pintado de branco, e a recuperação dos gigantes que compõem o sistema estrutural. Na laje de cobertura da galeria lateral, os arquitetos propuseram aberturas para iluminação e ventilação do local, de tal forma que o bloco novo só toca o prédio antigo nas vigas de sustentação da laje.

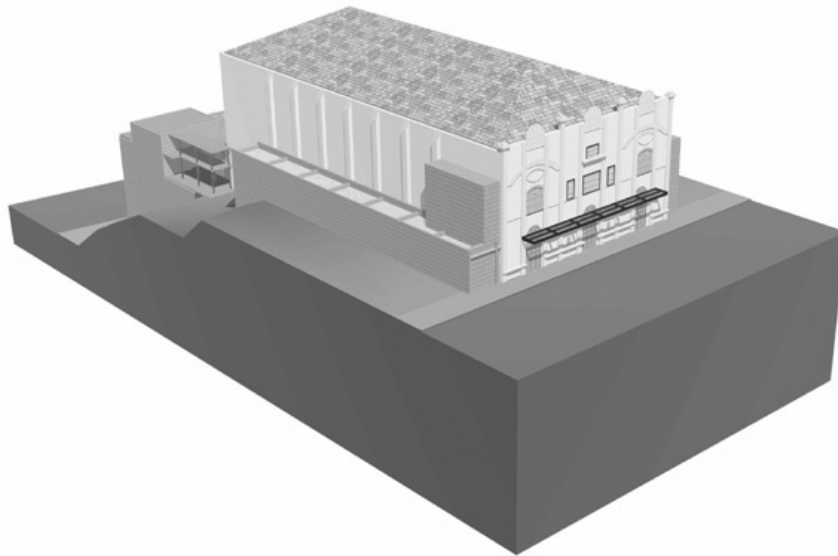
A intervenção no prédio antigo preserva as características essenciais do teatro, como o desnudamento das paredes e a não reintegração do forro mostrando a técnica construtiva utilizada nas alvenarias e na estrutura metálica da cobertura; mantém a entrada principal à sala da platéia e recupera todos os elementos que compõem a fachada.

---

<sup>7</sup> O arquiteto Roberval Guitarrari que integra a equipe no segundo momento do projeto havia participado como desenhista no projeto de Lina Bo Bardi.

A proposta de reabilitação do teatro prevê espaços de apoio que só podem ser conseguidos com a construção de um prédio anexo implantado nos fundos do lote. O edifício anexo, uma caixa de concreto aparente de quatro pavimentos, ocupa todo o fundo do lote, aproveitando o desnível do terreno e a integração do conjunto com a rua dos fundos do teatro. Para adequar a edificação às condições necessárias de iluminação e ventilação<sup>8</sup>, um vazio de aproximadamente 6,00 m separa o novo e o antigo.

A ligação entre os prédios se daria através da galeria lateral do teatro de onde sairia uma pequena passarela de ligação entre os prédios que atingiria a laje de cobertura do 2º pavimento no anexo, destinada a ser um mirante para a cidade e abrigar o restaurante – uma caixa de vidro com cobertura em laje de concreto aparente.



**Figura 2: Maquete eletrônica com proposta para o edifício anexo ao Teatro Polytheama.**

**Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura**

A fachada voltada para rua é composta por três rasgos horizontais com fechamento em muxarabi de madeira que tem a função de proporcionar ventilação permanente – no 1º e 2º fecham a circulação perimetral.

A solução final adotada será o mote utilizado em projetos posteriores – a criação de vazio entre o prédio novo e o antigo, que parece colocá-los como entidades independentes, e a implantação da passarela que mostra que um está ligado ao outro, no caso do Polytheama, pelo caráter funcional. Esta solução será reincidente em projetos posteriores como no Museu Rodin Bahia e no Museu do Pão.

## **O Conjunto KKKK**

O Conjunto KKKK mostra a vontade dos arquitetos em colocar em prática a intervenção – foram os próprios Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz que elaboraram o programa, a estratégia e o estudo arquitetônico e buscaram os meios de viabilizarem a ação. A intervenção também trabalha com demolições e acréscimos

<sup>8</sup> Segundo depoimento do arquiteto Marcelo Ferraz em entrevista à autora, dia 02 de setembro de 2008.

de elementos novos. A recuperação do antigo KKKK envolve um projeto maior de revitalização das margens do Rio Ribeira do Iguape e sua relação com a comunidade.

A reabilitação do Conjunto KKKK, localizado na cidade de Registro, a 189 Km da cidade de São Paulo (SP, Brasil) é uma experiência paradigmática do escritório Brasil Arquitetura no que diz respeito à conservação do patrimônio cultural tendo como estratégia dar uma nova utilidade ao edifício antigo, permitindo a participação da sociedade, sua integração ao ambiente urbano e o resgate da memória do lugar. A intervenção contemporânea no Conjunto KKKK faz parte de um projeto maior de urbanização da área em torno do leito do rio Ribeira de Iguape, em Registro – o *Projeto Parque Beira Rio*.

A Companhia Ultramarina de Desenvolvimento KKKK – Kagai Kogyo Kabushiki Kaisha<sup>9</sup>, filial da Cia. Imperial Japonesa de Imigração foi a responsável pela introdução das famílias japonesas na região de Iguape, na década de 1920<sup>10</sup>. O contrato vingiu até 1937, quando a guerra desestimou a vinda de japoneses para o Brasil.

Hoje, a cidade pouco guarda de sua origem, restando apenas algumas habitações construídas no início do assentamento dos imigrantes e o conjunto KKKK. Neste sentido, as edificações que formam o conjunto constituem o principal testemunho do período de colonização da área. A construção do conjunto, de responsabilidade da Cia. KKKK fazia parte do contrato, como forma de subsidiar atividades comerciais e produtivas na colônia. Foram construídos quatro armazéns e um engenho de beneficiamento de arroz<sup>11</sup> como suporte para a produção agrícola dos imigrantes.

Os quatro armazéns do conjunto KKKK possuem edificações idênticas de planta retangular (12,00 m x 22,00 m), geminados dois a dois, e separados por um corredor de três metros de largura. Construídos em alvenaria portante de tijolos cerâmicos e esteios de ferro, têm cobertura em duas águas, composta por telhas de barro tipo *capa e canal*, apoiadas sobre estrutura de madeira. O sistema estrutural adotado, em arcadas, modela o desenho das fachadas.

A edificação destinada ao engenho de beneficiamento de arroz é constituída por um corpo de três pavimentos de planta quase quadrada (15,00 m x 14,00 m); e, por um corpo menor, térreo, com planta retangular (11,50 m x 5,90 m). Ambos são construídos em alvenaria portante de tijolos e esteios de ferro<sup>12</sup>, sendo o telhado em duas águas, com cobertura de telhas cerâmicas sobre estrutura metálica. Os pisos internos do volume maior são de madeira, apoiados sobre perfis metálicos tipo “I”. A ligação entre os pisos se dá por escada de madeira.

A história da recuperação e readequação do Conjunto KKKK começa, por volta de 1990, quando o arquiteto Marcelo Ferraz conhece as edificações antigas de Registro e, junto com seu sócio Francisco Fanucci, elabora um estudo hipotético para a reabilitação do conjunto. Com o estudo em mãos – com um programa baseado em um centro de educação e cultura, semelhante ao Sesc Pompéia –, começaram uma peregrinação por órgãos públicos na tentativa de viabilizar o empreendimento. Após muitos trâmites políticos e burocráticos, que envolviam o escritório de arquitetura e a secretaria municipal e estadual, o

---

<sup>9</sup> Kagai: Ultramarino; Kogyo: Desenvolvimento Industrial; Kabushiki: Anônima; Kaisha: Sociedade. Fonte: MIDORIKAWA, Jorge T. *As colônias japonesas na zona do Ribeira do Iguape*. São Paulo: Seção de Obras do Estado de São Paulo, 1928.

<sup>10</sup> Idem, p. 06.

<sup>11</sup> O engenho de beneficiamento de arroz era considerado, na época, o maior da América do Sul – tinha capacidade para beneficiar 14.400 kg (240 sacos) de arroz por dia. Fonte: informações arquivadas no Memorial da Imigração Japonesa de Registro.

<sup>12</sup> A estrutura de ferro que sustenta o prédio foi importada da Inglaterra. Fonte: Informações arquivadas no Memorial da Imigração Japonesa de Registro.

projeto saiu do papel, com a adesão do então prefeito Samuel Moreira da Silva Junior e o apoio da Fundação para o Desenvolvimento da Educação (FDE), através da Secretaria de Educação.

O projeto do Conjunto KKKK e muitos outros que passaram pelas mãos do Brasil Arquitetura é um exemplo de como os arquitetos se deparam com o enfrentamento do programa, a discussão e defesa em torno do que é melhor para o projeto. Muito disso aprenderam com Lina Bo Bardi que tinha uma postura bastante impositiva diante das soluções que apresentava e as quais desejava que fossem concretizadas. É o caso do Solar do Unhão, do Sesc Pompéia e do Centro de Convivência Legião Brasileira de Assistência (LBA). Finalmente o programa foi fechado com atividades distintas mas bem definidas – Centro de Formação de Professores da Rede Estadual, Centro de Convivência dos Habitantes de Registro e Memorial da Imigração Japonesa do Vale do Ribeira –, que foram distribuídas nos prédios já existentes. O teatro–auditório, a ser usado por todas as atividades, mereceu uma edificação nova.

O projeto partiu da premissa do saneamento do local. Todos os acréscimos posteriores foram demolidos promovendo a valorização do conjunto original. Mesmo sem aparecer como intenção declarada, a postura dos arquitetos segue a recomendação da “Carta de Veneza”, contida no artigo 11º, sobre acréscimos sofridos pela obra ao longo de sua história:

As contribuições válidas de todas as épocas para a edificação do monumento devem ser respeitadas, visto que a unidade de estilo não é a finalidade a alcançar no curso de uma restauração, a exibição de uma etapa subjacente só se justifica em circunstâncias excepcionais e quando o que se elimina é de pouco interesse e o material que é revelado é de grande valor histórico, arqueológico, ou estético, e seu estado de conservação é considerado satisfatório. O julgamento do valor dos elementos em causa e a decisão quanto ao que pode ser eliminado não podem depender somente do autor do projeto.<sup>13</sup>



**Figura 3: Conjunto KKKK em estado de abandono, década de 1990.**

**Foto: Marcelo Ferraz – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura**

Quanto às demolições, elas não atendem exatamente ao diz o artigo citado acima, pois não revelam nada além do que já era conhecido; contudo, melhoram consideravelmente o aspecto final do conjunto, que surgiu íntegro, limpo e ordenado, além de ter facilitado a circulação ao redor dos prédios.

Quanto ao agenciamento do programa, os galpões K1 e K2 foram originalmente pensados como um local de convivência e uso múltiplo e os galpões K3 e K4 foram readequados para receber o Centro de Formação

<sup>13</sup> Carta de Veneza (1964). In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL/ MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cartas Patrimoniais*. 3ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro, Iphan-Minc, 2004, p. 91-95. Disponível em Documento, *Portal Vitruvius*, São Paulo <[www.vitruvius.com.br/documentos/patrimônio/patrimônio05.asp](http://www.vitruvius.com.br/documentos/patrimônio/patrimônio05.asp)>. Acesso em 11 set 2008.

e Gestão de Professores da rede estadual de ensino de São Paulo. Alguns espaços internos fechados foram criados, com paredes divisórias à altura das aberturas semicirculares, para abrigar as funções necessárias a cada um deles.

No KKKK podemos perceber que a prática de acoplagem de volumes, muito recorrente na trajetória dos arquitetos, com a distinção significativa de desenvolvê-la em um espaço fechado – o espaço interno dos galpões. Veremos que externamente também vão agregar pequenos volumes aos prédios antigos.

O intervalo entre dos galpões K1–K2 e K3–K4 foi transformado em um pequeno jardim interno. Os panos de alvenaria que fecham as arcadas voltadas para o corredor entre os galpões foram retirados e substituídos por painéis de muxarabi fixos. Os muxarabis também estão presentes nos fechamentos fixos das extremidades desse corredor–jardim.

O prédio do engenho foi reformado para que pudesse receber o Memorial da Imigração Japonesa. Internamente, os pavimentos são ligados por escadas de madeira, recuperadas conforme modelo existente. Para adequar-se às legislações de acessibilidade, um elevador foi colocado do lado externo, junto à fachada leste do prédio. Mais uma vez, os arquitetos deixam a marca da contraposição, ao executar o elevador como um corpo novo anexo ao edifício antigo – uma caixa com fechamento metálico pintada de vermelho.

Ainda no térreo, no volume menor em anexo, funciona (ou deveria funcionar), uma cozinha e sanitários para uso do público. Junto a esse anexo, disposto perpendicularmente a ele, os arquitetos criaram um refeitório, com fechamentos leves em painéis de muxarabi e cobertura em laje de concreto. Os painéis podem ser abertos e integrados ao espaço sob a marquise o refeitório é inexistente.

Todas as intervenções construtivas do prédio do engenho seguem os mesmos princípios presentes nos galpões: recuperação de caixilhos, substituição de portas de madeira, tratamento das alvenarias de tijolos aparentes. O assoalho de madeira foi recomposto conforme o existente, e todo o telhado foi refeito com telhas de barro tipo *capa e canal*.

Ao conceberem uma marquise de concreto aparente atirantada como releitura e referência do antigo avarandado, os arquitetos ampliam a idéia e prolongam a marquise para o espaço entre os galpões e o engenho. A própria cobertura do refeitório é um braço dessa marquise.

A edificação nova, o teatro–auditório, dialoga com o existente de forma respeitosa, conformando um conjunto onde são claramente perceptíveis a temporalidade de cada edifício, a significação, atualização e adequação do que existia ao que passa a existir após a intervenção – um local onde a tradição e a memória coexistem com o contemporâneo.

O teatro, um prisma de 16,00 m por 25,00 m, por 7,00 m de altura, foi construído em estrutura de concreto e fechamento de alvenaria, externamente revestida com massa grossa com pintura a cal na cor branca, e internamente com revestimento de argamassa a base de vermiculita.

Durante o percurso, o projeto do Parque Beira Rio foi incorporado ao projeto de recuperação e readequação do Conjunto KKKK. Em 1998, os arquitetos elaboraram um estudo amplificando a área, em uma intervenção ao longo da margem do Rio Ribeira do Iguape. Como o KKKK está localizado na curva do rio, seria o centro do projeto. As circunstâncias para que isso ocorresse dependeu da iniciativa dos arquitetos, mas com a fundamental adesão do poder público.

A estratégia de ação dos arquitetos, que entendem o projeto para o Conjunto KKKK como ação pontual para uma intervenção maior na região, pode ser considerada uma iniciativa urbanística tipicamente

contemporânea, que entende que ações locais podem ser eficazes alavancas para transformações mais estruturais na escala da cidade.



**Figura 4: Vista geral do Conjunto KKKK após a intervenção.**  
**Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura**

Quanto à arquitetura, pode-se dizer que as intervenções nos edifícios históricos seguem as recomendações da “Carta de Veneza”, que prescreve que as intervenções atuais em edificações históricas, em especial as revitalizações de edificações onde o significado cultural é maior que o significado arquitetônico, deve-se priorizar a preservação da ambiência local e a previsão de uma função útil à sociedade.

Os acréscimos incorporados ao conjunto – o prisma branco do teatro–auditório, o volume vermelho do elevador e marquise de concreto – marcam seu papel contemporâneo, mas não impedem a leitura do espaço originalmente industrial. A incorporação da elegante marquise de concreto, ao mesmo tempo em que tem seu valor contemporâneo, resgata a presença de antigo elemento existente, e dá-se o direito de exercer o papel duplo de memória e contemporaneidade.

Podemos entender a intervenção no conjunto KKKK como um projeto baseado nos conceitos contemporâneos de reabilitação de áreas industriais e portuárias, que em diversas cidades passaram por processos de obsolescência e degradação.

Ao resgatar a história do lugar para esses moradores, oferecendo novos espaços de convívio e recreação, a iniciativa busca envolver a população em uma participação mais ativa. A própria postura dos arquitetos – que propõem soluções concretas e buscam meios para concretizá-las, sem esperar as iniciativas do poder público – acaba sendo um ingrediente a mais nesse envolvimento.

A intervenção no KKKK, ganhador do *Prêmio IAB/SP 2002*, modalidade “Revitalização de Edifícios”, traz à luz três questões distintas, mas importantes e complementares: a) como propostas de preservação podem estabelecer um diálogo adequado entre o antigo e o novo; b) como agregar valor ao patrimônio e à sociedade através de um projeto contemporâneo; c) como é possível transformar uma intervenção em edifício histórico em uma iniciativa que envolva o planejamento das cidades.

## O Museu Rodin Bahia

A implantação do Museu Rodin Bahia<sup>14</sup> através da readequação de um palacete residencial do início do século XX e a criação de um bloco novo que se articula a ele como espaço físico e museográfico faz parte da consolidação de exercícios projetuais que vem sendo realizados pelo escritório Brasil Arquitetura em torno do tema a intervenção em edifícios e sítios históricos.

O que preservar, o que demolir e o que construir são questões que revelam uma postura mais amadurecida do projeto para o Museu Rodin em relação aos projetos anteriores, como os projetos do Teatro Polytheama e do Conjunto KKKK.

No Rodin, também se materializa uma prática comum em grande parte dos projetos do Brasil Arquitetura que é a incorporação de elementos tradicionais em consonância com técnicas atuais, como o uso de muxarabis de madeira. Nota-se, nesse caso, a influência de Lucio Costa.

O acordo entre os países França e Brasil para a instalação de um Museu Rodin fora da França, surgiu do sucesso das exposições do escultor francês no Brasil, ocorridas entre 1995 e 2001. De abril a maio de 1995 as peças estiveram expostas no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro; de junho a julho do mesmo ano, foram exibidas em São Paulo, na Pinacoteca do Estado. Seis anos mais tarde, passaram pelo Museu de Arte da Bahia, em Salvador. Exposições também foram realizadas em Brasília (1996), Recife (2000) e Fortaleza (2000).

O artista plástico baiano Emanuel Araújo, então diretor da Pinacoteca de São Paulo por ocasião da exposição de Rodin, e Jacques Vilain, diretor do Museu Rodin de Paris, tiveram a idéia da parceria e a vinda de uma filial do museu para o Brasil, quando Vilain conheceu Salvador.

O Museu Rodin Bahia é o primeiro do mundo fora da França. É uma parceira inédita entre os dois países, onde a França cede os direitos de uso do nome do Museu Rodin, sem o pagamento de royalties. Não é um negócio do mundo da arte, mas sim um acordo de cooperação cultural que prevê por parte da França a cessão 62 peças em gesso, em regime de comodato<sup>15</sup>, por três anos, podendo ser renovado, o todo ou em partes, a cada três anos a contar da data de inauguração.

Quando a proposta chegou aos arquitetos, a escolha do Palacete para a implantação do Museu Rodin Bahia já fazia parte das aspirações das partes envolvidas. Quanto ao programa, esse sim, foi sendo construído juntamente com os arquitetos. Sabia-se que o palacete deveria ser adaptado para a implantação do museu, que nos jardins ficariam as esculturas em bronze adquiridas pelo governo baiano e que seria necessário a construção de uma edícula para reserva técnica.

<sup>14</sup> Com a mudança da administração estadual, as negociações entre Brasil e França para a vinda das obras do Rodin para a Bahia foram paralisadas. O museu foi inaugurado e é utilizado para exposições temporárias. Adotou-se então o nome Palacete das Artes Rodin Bahia.

<sup>15</sup> "Comodato é o empréstimo unilateral e gratuito, através do qual alguém entrega a outrem coisa infugível, para ser utilizada temporariamente e depois restituída". O contrato é unilateral porque só o comodatário assume obrigações em relação ao comodante, beneficiando-se da vantagem concreta sem exigir nada em troca; o comodante apenas cede o uso, mas não perde o seu direito de propriedade. MONTEIRO, s/d, apud MARMITT, Arnaldo. *Comodato*. Rio de Janeiro, Aide Editora, 1998.



**Figura 5: Palacete Bernardo Catharino, após a intervenção e readequação em Museu Rodin Bahia.**

**Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura**

O palacete Bernardo Martins Catharino foi adquirido pelo governo da Bahia em 1983 a fim de evitar a sua possível demolição pela especulação imobiliária. A edificação é considerada um dos últimos exemplares da arquitetura eclética baiana, sendo o primeiro edifício no estilo tombado pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia (Ipac), órgão de preservação do patrimônio do Estado, na década de 1980. Desse então, o palacete foi utilizado como órgão público.

A construção, datada de 1912, tem autoria do italiano Baptista Rossi. O projeto obedece aos padrões do ecletismo, edificado afastado da rua, com arquitetura imponente, rica em detalhes e elementos decorativos – platibandas, balaústres, medalhões, rosetas, colunas e capitéis, espelho d'água, pináculos. Varandas, guarda-corpos balaustrados, escadas, balcões, saliências criam a composição de volumes da fachada. É composto de quatro pavimentos: porão (biblioteca, sala de bilhar, gabinete, adega, lavanderia, garagem e apartamento para criados); pavimento nobre (vestíbulo, salão de visitas, salão de jantar, sala de música, sala de almoço, sala de costura, gabinete, capela, aposento do mordomo, copa e cozinha); pavimento superior (dez quartos, saleta, terraço e varandas); sótão. A planta é organizada ao longo de um corredor central que distribui os ambientes com certa liberdade formal, sem ser simétrica.

O escritório Brasil Arquitetura elaborou um relatório de restauro do palacete, levantando os materiais e técnicas utilizados em cada ambiente, seu estado de conservação, quais serviços específicos e gerais deveriam ser realizados em cada um deles. A primeira coisa a ser feita foram análises e prospecções no palacete para estabelecer as reais condições de intervenção e implantação não só dos espaços, mas também de todo sistema de instalações necessárias ao novo uso.



Os pontos norteadores da intervenção no edifício antigo foram as questões de segurança, acessibilidade, instalações necessárias para o museu e criação de espaços museológicos, ou seja, espaços amplo e contínuos.

O programa foi incorporado da seguinte forma: o pavimento térreo (o porão do palacete), por ter um pé-direito mais baixo, abriga o espaço de recepção, loja, sala de monitores, dependências sanitárias e setores administrativos. No primeiro pavimento (o pavimento nobre do palacete), os espaços foram transformados em salas de exposições e biblioteca. No segundo pavimento (o pavimento superior do palacete), as intervenções proporcionaram dois grandes salões de exposições para as esculturas em gesso.

Do ponto de vista estrutural, o segundo pavimento foi o que mais sofreu intervenções. Para atender as solicitações do programa de museografia, houve a necessidade de criação de um espaço amplo no interior do palacete. A existência de portas internas nas paredes divisórias dos dormitórios foi a deixa para que os arquitetos pudessem eliminá-las, como que se esticassem os batentes dessas portas para as laterais, deixando apenas as espaletas de referência e aproveitando o próprio batente. Os desenhos de piso e forro de cada ambiente também foram respeitados, deixando as marcas para que, mesmo sendo um museu, o usuário pudesse perceber a antiga configuração do palacete.



**Figura 6: Sala de exposições criada no segundo pavimento a partir da demolição das paredes internas.**

**Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura**

A descoberta do sótão, um espaço com pé-direito de quase cinco metros e originalmente sem uso fez aparecer no programa um elemento novo, um pequeno auditório. Um piso sobre o antigo forro foi preparado com reforço estrutural, para que esse espaço pudesse ser incorporado à casa.

O novo uso do palacete e a nova demanda de usuários exigiam que fosse pensado um novo acesso – a escada e elevador existentes não supririam as condições de segurança e acessibilidade para o usuário do prédio. Houve então a necessidade da incorporação de um novo sistema de circulação vertical, composto por escada e elevador, que resultou em um bloco de concreto encravado na parte posterior do palacete. Esse bloco de circulação vertical com características formais distintas das do palacete, anuncia o novo morador do terreno – o prédio novo.

Não havia no palacete nenhum espaço interno onde pudesse ser aberto um rasgo vertical para a implantação da circulação, a não ser um cômodo na parte posterior do pavimento superior do palacete, que se configurava como espaço avarandado, uma espécie de mirante para o mar, que havia sido fechado durante a utilização como órgão público. A escolha desse local não interferiria nos espaços que seriam criados para a exposição, não atingiria a estrutura da cobertura e atenderia aos três pavimentos da edificação. E com o argumento de que o espaço não se apresentava como o original, a intervenção se legitimaria perante a aceitação dos órgãos de patrimônio.

Durante os estudos para a implantação do sistema de circulação vertical, o novo volume projetado foi ganhando força ao longo do processo projetual e de enfrentamento do novo com o antigo – o volume foi se projetando para fora em direção ao prédio novo e acabou por envolver os pavimentos inferiores, uma vez que a escada possibilita a interligação de todos os pisos. A passarela de ligação entre o prédio novo e o antigo surge exatamente nesse momento.



**Figura 7: Ligação entre o prédio antigo e o prédio novo.**

**Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura**

No início do trabalho, o programa ainda era meio vago. Foi através de conversas e visitas dos franceses ao Brasil e dos arquitetos à França, que foi se delineando os pontos norteadores da intervenção e projeto. De um lado, o Museu Rodin França tinha a preocupação com a segurança do acervo e as condições técnicas ambientais onde estariam as peças; do outro, os arquitetos se preocupavam não em apenas transformar o palacete, mas em tornar o espaço vivo. A proposta um prédio novo que fosse dedicado às exposições temporárias e outras atividades tornariam o espaço mais versátil e proporcionaria a renovação constante de atividades no local.

O novo bloco, com características extremamente contemporâneas – uma grande caixa de concreto aparente –, foi encravado atrás do palacete, distante uns 20,00 m. Sua aparência é característica da arquitetura do nosso tempo, dialogando como um contraponto com o prédio antigo. Os prédios são independentes, mas se relacionam através da passarela de ligação a 3,20 m do chão, que é, simbólica e fisicamente, o elo entre dois séculos. Cecília Rodrigues dos Santos salienta a importância deste aspecto do projeto:

O projeto do novo edifício representa o equilíbrio entre as limitações do local e as principais premissas de trabalho dos arquitetos: não interferir nas árvores do jardim, respeitar a escala do edifício histórico, afirmar a contemporaneidade do novo bloco e criar soluções físicas de continuidade e fluidez para o conjunto. O resultado pode ser lido como uma situação de confronto e entendimento entre dois momentos históricos claramente lançados.<sup>16</sup>

A postura dos arquitetos em relação ao prédio novo e ao prédio antigo é, nas suas próprias palavras de coexistência e convivência:

Convivência é a palavra que melhor expressa o ideário–guia do projeto de arquitetura do Museu Rodin Bahia. Convivência de dois edifícios com diferença de idade de um século: cada um, ao seu tempo, expressando uma técnica e um modo de construir, de morar, de usufruir o espaço. Ambos com personalidade própria, envolvidos por um jardim tropical que os une sem tirar deles o forte caráter, ou mesmo a interessante tensão.<sup>17</sup>

A relação entre os prédios, ainda que seja de contraposição de dois estilos arquitetônicos, é harmoniosa. Ambos possuem, praticamente o mesmo número de pavimentos e a mesma área; em planta, têm quase o mesmo perímetro; mas, o edifício novo deixa o palacete em destaque, uma vez que se situa atrás dele e possui escala de altura menor (em função de um dos pavimentos estar no subsolo).

Para Fernando Serapião “é na relação entre os dois, e não na leitura isolada de cada um, que reside o interesse do desenho de Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci.”<sup>18</sup> Os prédios isolados têm seu valor arquitetônico, mas em conjunto tornam-se mais um exemplo de como proporcionar a interação entre o novo e o velho. E também, legitimam a postura dos arquitetos em projetos de intervenção em edifícios e sítios históricos onde adotam a contraposição; ao mesmo tempo em que criam um vazio físico entre as edificações de diferentes idades, as ligam por meio de passarela. À combinação desses elementos é o que os arquitetos chamam de convivência, porque apesar da distinta expressão de cada prédio, ambos convivem sem se chocarem.

É clara a diferença estética entre prédios, duas tipologias com a mesma função – museu –, mas originárias de épocas distintas. Cada um representando seu tempo e se relacionando entre si pela passarela que os

<sup>16</sup> SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Museu Rodin Bahia. In: FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo, op. cit., p. 98.

<sup>17</sup> FERRAZ, Marcelo; FANUCCI, Francisco. *Memorial de Arquitetura do Museu Rodin*. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>18</sup> SERAPIÃO, Fernando. Relação entre Edifícios de Séculos Diferentes dá Mote ao Desenho. *Projeto Design*, São Paulo, n. 319, set. 2006, p. 46.

liga. O balanço de Segre é muito adequado: “esse delicado equilíbrio entre as duas linguagens – o moderno e o acadêmico – demonstra que a velha guerra dos estilos acabou, e que ao que acontece no mundo atual, a concórdia e a beleza ainda são possíveis.”<sup>19</sup>

O prédio novo, no projeto inicial, nasceu alinhado ao palacete. Com a solicitação de áreas maiores para os espaços de apoio, o volume do prédio novo aumentou no sentido oeste, desmaterializando o alinhamento, mas não prejudicando na composição. A circulação em ambas as edificações e no espaço exterior – o jardim é livre. O visitante escolhe o seu percurso, se este não for determinado pela museografia. Descer e subir, atravessar e contornar permite ao observador descobrir novos ângulos de visão do jardim e dos espaços internos.

Como constituição de espaço, o projeto/obra do Museu Rodin – premiado na Bienal de Arquitetura da Venezuela de 2006 (1º lugar), Bienal de Arquitetura da Argentina de 2006 (2º lugar), Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo de 2007 (categoria Obra Construída) e Bienal Iberoamericana de Arquitectura de Lisboa 2008 (finalista) – eleva ainda mais o posto da arquitetura brasileira contemporânea, mostrando que é possível produzir boa arquitetura e renovar espaços, reabilitando-os a novos usos, dando nova vitalidade e perpetuando seu tempo de vida útil.

### **O Museu do Pão e o Caminho dos Moinhos**

Se o Museu Rodin é a consolidação, o Museu do Pão em Ilópolis é a difusão de uma prática que permeia toda a obra do escritório Brasil Arquitetura. De um lado, a arquitetura tradicional do imigrante italiano manifestada no moinho; de outro, a arquitetura racionalista em concreto aparente aprendida na FAU USP. Visto em conjunto, tudo está perfeitamente em harmonia – elementos novos tomam emprestados elementos tradicionais da arquitetura italiana no local, como o uso do concreto ripado que se assemelha às construções de madeira; ou a adoção de passadiços como nas antigas casas da região presentes nas passarelas de ligação entre os prédios.

O Museu do Pão de Ilópolis, conjunto composto pela recuperação de um antigo moinho de farinha e a construção de dois prédios novos – a Escola de Panificação e o museu do Pão, é um dos mais recentes projetos do escritório Brasil Arquitetura de intervenção em edifícios históricos, onde mais uma vez demonstram a técnica de contraposição do novo e do antigo – os arquitetos respeitam a edificação antiga, mas entendem que a readequação dos espaços, em geral, para novos usos, solicita intervenções atuais, sejam elas mais ou menos invasivas. Na visão da dupla, o patrimônio só pode se perpetuar se tiver vida e a utilização desses espaços demanda transformações para se adequarem ao nosso tempo.

Ao conceituar a intervenção, os arquitetos retomam o mesmo discurso presente no projeto do Museu Rodin Bahia: “a nova estrutura não sente saudades do visual antigo e se impõe como um diálogo entre dois séculos, separados por quase 100 anos”<sup>20</sup>.

A cidade de Ilópolis localiza-se a 192 km noroeste de Porto Alegre, na região do Vale do Alto Taquari, no Rio Grande do Sul. A região formada pelas cidades de Anta Gorda, Arroio do Meio, Arvorezinha, Itapura, Putinga, foi colonizada por imigrantes italianos, que começaram a chegar ao Estado por volta de 1875. A

<sup>19</sup> SEGRE, Roberto. Sobriedade Apaixonada. *Projeto Design*, São Paulo, n. 319, p. 42-53, set. 2006, p. 46.

<sup>20</sup> FERRAZ, Marcelo In: ROCHA, Flávia. A arquitetura que sopra moinhos. *Casa Vogue*, São Paulo, n. 262, jun. 2007, p. 63.

cidade, ainda relativamente nova, guarda até hoje os valores da cultura italiana. É comum se deparar com moradores mais antigos conversando em italiano, como também é possível encontrar alguns exemplares arquitetônicos do período de origem, que perpetuam a experiência construtiva daquela época.

O Moinho de Ilópolis surgiu da sociedade entre as famílias Tomasini e Baú. Foi construído por volta de 1936 e era considerado um dos mais modernos do local. Seu maquinário, montado por técnicos alemães, era movido a cilindro com motor a gás, alimentado por lenha, enquanto os demais moinhos da região tinham como força motriz a roda hidráulica. Anos depois, a sociedade foi desfeita e o moinho passou por diversos proprietários até ser desativado e o maquinário vendido. O último proprietário utilizou as instalações do moinho para um armazém de secos e molhados. Com a morte do dono do moinho, o então Moinho Colognese ficou sob ameaça de demolição, o que motivou a formação da Associação dos Amigos dos Moinhos do Vale do Taquari (AAMoinhos) para a guarda do patrimônio representado por esse e pelos demais moinhos da região.

Exemplar da arquitetura industrial rural, o moinho é um símbolo da colonização italiana, do seu saber popular e da técnica em construir com a madeira – material utilizado em todas as partes da edificação, da fundação à cobertura.

O prédio é construído em madeira, com planta retangular de 9,00 m x 11,00 m e constituído por dois pisos mais o sótão e o porão onde se localizava o maquinário. Segundo Ramona Romio, a edificação sofreu ampliações que lhe deu a configuração atual em três corpos – a) corpo principal do moinho; b) provável espaço destinado a recepção dos grãos, área de estoque e expedição da farinha; c) provável garagem e estoque de lenha, não apresenta ligação interna com os demais corpos da edificação<sup>21</sup>. A própria volumetria externa sugere a ampliação.

A primeira pessoa de fora da comunidade a constatar a qualidade patrimonial presente nos moinhos gaúchos foi a professora Judith Cortesão, ambientalista e representante do patrimônio ambiental no Iphan, quando de passagem por Ilópolis. Foi Judith que chamou a atenção de Marcelo Ferraz para o patrimônio dos moinhos.

Nesse momento, a partir da iniciativa do arquiteto Marcelo Ferraz, a Nestlé do Brasil disponibiliza à associação uma verba de R\$ 100.000,00 para a compra do prédio, que foi doado à Prefeitura Municipal de Ilópolis. Com o dinheiro do patrocínio foi possível, além de comprar o moinho, estabilizar as fundações de pedra e madeira.

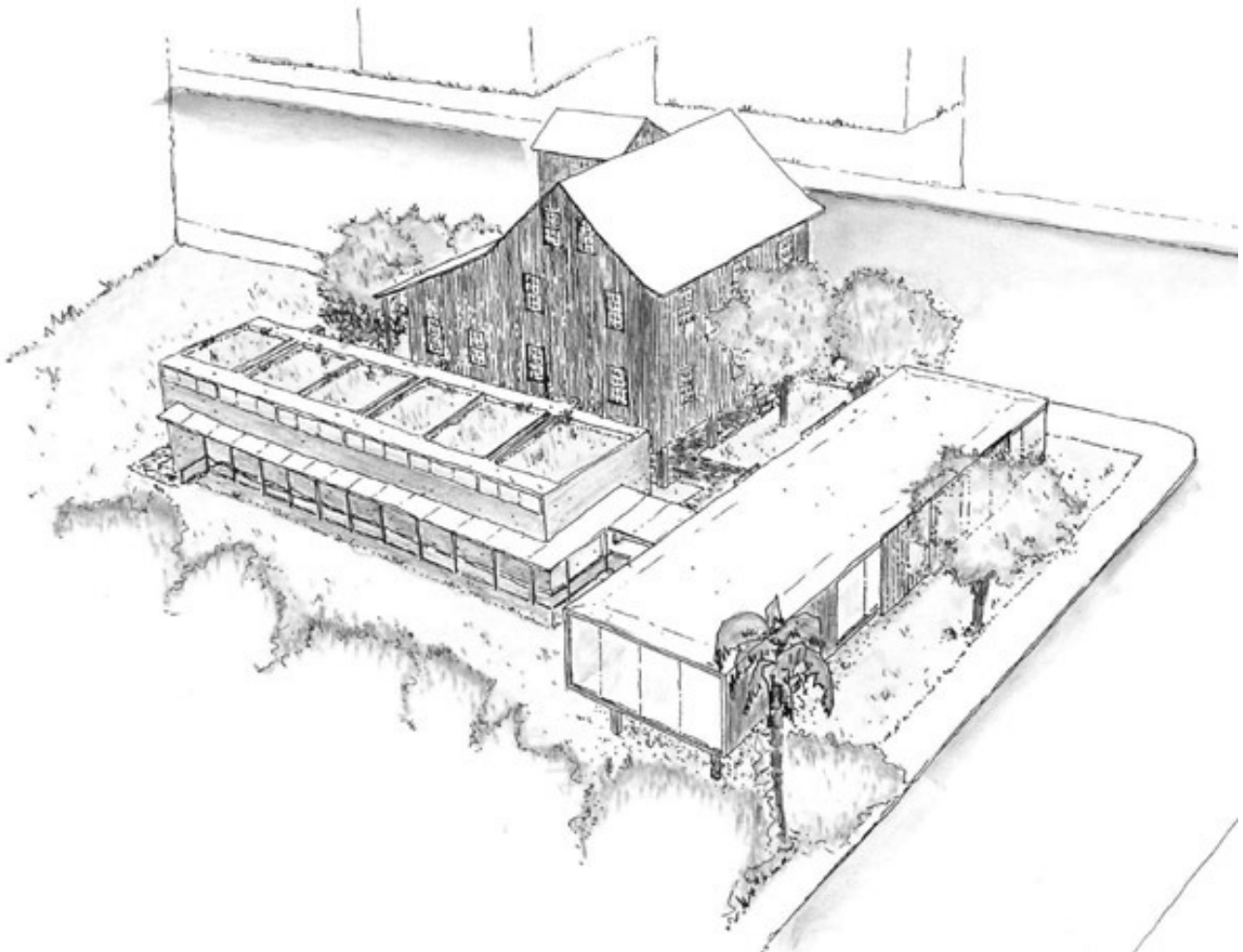
A idéia de recuperar e valorizar o Moinho e, ainda, criar o “Caminho dos Moinhos”, uma rota turística dos Moinhos no Rio Grande do Sul, partiu dos arquitetos do Brasil Arquitetura. Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci assumiram, então, a tarefa de restaurar e dar uma nova utilidade para o Moinho, como medida de preservação da memória do lugar:

Os arquitetos do Brasil Arquitetura, com a colaboração de Anselmo Turazzi, elaboram um estudo preliminar que propunha a recuperação do moinho como um museu em si mesmo, com dois prédios novos de apoio – a Escola de Panificação e o Museu do Pão –, dando continuidade ao prédio do moinho. A edificação do moinho voltaria a produzir a farinha, mas com caráter educativo e museológico. A Escola de Panificação, em uma parceria com a Escola de Gastronomia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS), promoveria o complexo ativo, trazendo constantemente novas turmas de estudantes. O Museu do Pão seria

---

<sup>21</sup> ROMIO, Ramona. *Moinho de Ilópolis: dossiê de Informações para processo de Tombamento*. Universidade Caxias do Sul – Curso de Arquitetura e Urbanismo. Caxias do Sul, 2003.

o complemento onde se explicaria toda a trajetória do pão, desde a confecção de sua matéria prima, a farinha, como toda a sua história, nos diferentes países e culturas.



**Figura 8: Estudo preliminar para o Museu do Pão.**

**Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura**

Através da parceria<sup>22</sup> entre o Instituto Ítalo-latino Americano (ILLA) e o Ministério da Cultura, foi dado o pontapé inicial para a intervenção no moinho de Ilópolis, com a promoção dos cursos de *Restauração e artesanato da madeira* e *Valorização do patrimônio*, realizados em 2005. O convênio entre o ILLA e o Ministério da Cultura, através do ministro Gilberto Gil<sup>23</sup> permitiria a formação de mão de obra especializada para o trabalho de restauração do moinho, o desenvolvimento do artesanato artístico através do trabalho com a madeira, além de criar um projeto de gestão e valorização do patrimônio cultural, através da revitalização da memória e do desenvolvimento turístico.

O edifício do Moinho, com 583,00 m<sup>2</sup> de área construída, foi transformado em um museu de si mesmo, isto é, voltou a funcionar como um moinho, um documento histórico vivo, com o maquinário utilizado no

<sup>22</sup> “O projeto é organizado e financiado pelo Instituto Ítalo Latino Americano (Ministério das Relações Exteriores da Itália/Direção Geral para Cooperação e ao Desenvolvimento), para a proteção e valorização do patrimônio cultural dos países latino americanos, em parceria com instituições públicas e privadas do Brasil: Ministério da Cultura, Iphan, Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul, Iphae, Prefeitura Municipal de Ilópolis, Associação dos Amigos dos Moinhos do Alto do Vale do Taquari, Brasil Arquitetura e Nestlé do Brasil”. Projeto Escola-Canteiro – Moinho de Ilópolis. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura.

<sup>23</sup> Segundo Manoel Touguinha, quando o arquiteto Marcelo Ferraz estava no Programa Monumenta e conheceu os visitou os moinhos do sul, levou-os ao conhecimento do então Ministro da Cultura, Gilberto Gil que articulou o convênio com o ILLA. Fonte: depoimento informal de Manoel Touguinha na ocasião da visita da autora ao Moinho de Ilópolis.

passado. Todas as instalações foram recuperadas e montadas para que o moinho pudesse voltar a produzir farinha e o visitante pudesse conhecer como era o funcionamento dos espaços. A parte anexa do moinho – a antiga recepção de grãos – foi transformada em bodega (uma espécie de padaria, bar e café); e a antiga garagem, em espaço avarandado (os fechamentos laterais existentes foram retirados).



**Figura 9: vista interior do Moinho após a recuperação.**

**Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura**

A face sudoeste e noroeste foram as que mais sofreram intervenções em virtude do comprometimento pela umidade – grande parte da madeira de fechamento foi substituída por madeira nova. Foram acrescentadas janelas, seguindo o padrão existente, para a melhoria da iluminação e ventilação dos espaços internos.

A intervenção no Moinho envolve também a construção de dois prédios novos – a Escola de Panificação (antes chamada de Escola de Confeiteiros) e o Museu do Pão. Ambos os prédios, dois blocos retangulares de um pavimento, são construídos em concreto armado aparente. Os dois prédios novos, respectivamente atrás e ao lado do Moinho, possuem arquitetura que marca o nosso tempo, em claro contraste à arquitetura do moinho; e, nos permite refletir sobre o diálogo entre o novo e o velho e como esses dois conceitos aparentemente antagônicos se relacionam ou se confrontam.

O Museu do Pão é uma pequena galeria-museu ilusoriamente solta do solo, pois está apoiada em pilares retraídos, que não são visíveis da rua, disposto perpendicularmente, na lateral sudeste do moinho. Ao contrário da Escola de Panificação, é um volume mais transparente, fechado por vidros e painéis

deslizantes de madeira. A parte do prédio que se volta para os fundos do terreno pode se transformar, de acordo com a necessidade, em auditório, separado da parte da galeria por uma cortina.

O espaço interno apresenta planta livre, apenas com os três pilares que sustentam a cobertura. Os pilares foram desenhados como uma releitura da estrutura de sustentação encontrada nos moinhos da região.

Segundo os arquitetos, era uma forma da própria arquitetura fazer parte da museografia:

A arquitetura deveria assumir o papel de oferecer visões do objeto. Pelos menos têm duas coisas nesse predinho do Museu do Pão: uma, é o capitel de madeira que se reporta diretamente a algumas situações de estrutura e de linguagem do moinho; a outra, é ele ser uma “caixinha de vidro” para que, enquanto se visita o Museu do Pão, também se está olhando para o moinho que é um objeto importantíssimo desse museu. A “caixinha de vidro” é para que se crie, entre outras coisas, um ponto de vista de observação do moinho.<sup>24</sup>

A nossa vontade era que a arquitetura fosse parte do museu. Nós chamamos tudo isso de museu e que ela já fosse uma referência da construção. Nós demos ao luxo de fazer uma estrutura sofisticada com três colunas somente com parte da coluna em madeira, para chamar atenção para os encaixes e suportes de madeira dos moinhos.<sup>25</sup>

Mas a postura é ancorada em um procedimento típico na obra da arquiteta Lina Bo Bardi, que recorrentemente incorporava o popular ao moderno, estabelecendo relações entre a cultura vernacular e cultura arquitetônica contemporânea – caso da escada do Solar do Unhão, que utiliza o sistema de encaixes dos antigos carros de boi<sup>26</sup> ou dos primeiros estudos para a Casa Chame-Chame (Salvador, 1958), que previa a construção de um pilar semelhante ao tronco da jaqueira plantada no terreno<sup>27</sup>.

O segundo edifício novo – a Escola de Panificação – é um bloco compacto e fechado que aproveita o desnível do fundo do terreno. Conta com o pavimento térreo, onde estão presentes uma grande cozinha-escola e os sanitários, e com um porão, de onde se é possível fazer a manutenção das tubulações e demais instalações. Com planta retangular de 24,00 m x 6,20 m, caracteriza-se por ser um bloco fechado, com pequenas aberturas laterais e superiores, que criam uma iluminação de grande efeito plástico no espaço interno.

O bloco é disposto paralelamente ao moinho, centralizado no espaço existente entre o moinho e o córrego nos fundos do terreno. Internamente o prédio é dividido em três partes: a extremidade à sudeste é destinada aos vestiários feminino e masculino, sanitários públicos e de deficiente físico; a extremidade à noroeste abriga uma pequena sala de aula com 18 lugares; a parte central é o espaço onde se desenvolve a cozinha-escola. A cozinha ocupa quase dois terços de todo o prédio. A iluminação é zenital e através de janelas de 1,00 m x 1,00 m localizadas nas fachadas nordeste e sudeste, que permitem ao transeunte do passadiço a observação do funcionamento da cozinha, pelo lado externo, que contribui também para a higiene do espaço.

A cobertura do bloco é feita por uma laje tipo teto-jardim, modulada em seis partes, combinadas aos pares para a captação das águas pluviais através das três gárgulas existentes na fachada nordeste.

Os arquitetos souberam utilizar o vocabulário contemporâneo e as técnicas atuais para agregar valor à edificação já existente, respeitando sua história e readequando o conjunto para o futuro. Esse tipo de

<sup>24</sup> Depoimento do arquiteto Francisco Fanucci em entrevista à autora, dia 07 de abril de 2008.

<sup>25</sup> Palestra proferida pelo arquiteto Marcelo Ferraz no Arquivemória.

<sup>26</sup> FERRAZ, Marcelo C; VAINER, André; SUZUKI, Marcelo (org). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1993, p. 152.

<sup>27</sup> OLIVEIRA, Olívia. *Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra, 2006, p. 85.



abordagem reforça a discussão a respeito da reutilização dos edifícios históricos, a sua utilidade social e a participação da comunidade como forma de dar vida útil à edificação antiga.

As intervenções realizadas no prédio do moinho são claramente distinguíveis da arquitetura original. Seguem as indicações das cartas patrimoniais – de que os materiais novos devem ser reconhecíveis e que todo trabalho posterior deve ostentar a marca do seu tempo –, demonstrando uma postura que vem se consolidando desde o final do século XIX até se tornar usual durante o século XX. Ignasi Solà-Morales atribui a paternidade intelectual da idéia a especialistas em restauro, em especial Camillo Boito, que defendia uma clara diferenciação nas intervenções de restauro que incluíam elementos novos de construção. Segundo Solà-Morales, foi “justamente essa idéia que se tornou o princípio fundamental estabelecido na Carta de Restauro de Atenas, de 1931.”<sup>28</sup> Os edifícios se relacionam através da espacialidade criada entre eles e, como em outros projetos já citados, pela ligação física entre os três volumes. O passadiço em madeira, com cobertura em meia água de chapa metálica, que dá a volta na Escola de Panificação, foi o elemento que uniu os prédios entre si e os colocou em diálogo com a arquitetura existente ao redor, ao retomar o desenho dos passadiços das antigas construções existentes. A presença do passadiço é algo que ampliou muito durante a maturação do projeto. Nos primeiros croquis ele se restringia à ligação entre o prédio do museu e a Escola de Panificação, pois entre esta última e o moinho haveria uma ponte. Os primeiros desenhos também não apresentavam a solução do guarda-corpo em treliçado em madeira.

Com avanço do projeto, o passadiço cresceu, seu guarda-corpo ganhou um desenho em “X” e acabou dando a volta na fachada sudoeste da Escola de Panificação, proporcionando a visão pela parte exterior do espaço interno. O visitante desceria por escada no final do percurso e chegaria ao jardim. Nesta segunda versão, o passadiço ainda não ligava a escola ao moinho, que permaneciam articuladas pela ponte. Contudo, foi apenas no final da obra que o passadiço completou a volta e tornou-se o elemento de ligação entre os três prédios. Com isso, os arquitetos reiteram o vocabulário adotado em tantos outros projetos de intervenção na pré-existência – a ligação ente o novo e o velho.

A utilização dessas referências locais faz parte de uma postura mais geral adotada pelos arquitetos nesse projeto, pois além dos passadiços de madeira e a releitura dos pilares no moinho, temos também a técnica de utilizar o concreto ripado, que imita a madeira do moinho. O olhar atento dos arquitetos para a experiência vernácula resulta na incorporação de materiais, técnicas e tipologias da arquitetura tradicional local no projeto atual.

Outras referências são detectáveis no projeto. Fernando Serapião destaca duas delas: os azulejos artesanais, análogos aos realizados no Sesc Pompéia, e a presença da água serpenteando o entorno das edificações, semelhante às soluções utilizadas por Carlo Scarpa.<sup>29</sup> Em palestra, Ferraz corrobora ao menos a segunda das referências apontadas pelo crítico: “a museografia tem muito do que nós aprendemos com a Lina, das exposições que fazíamos com ela [...]. Para fazer esse projeto olhamos muito as coisas do Scarpa (córrego, mina d’água...)”<sup>30</sup>

Apesar das mencionadas releituras do contexto local, os dois edifícios novos se caracterizam pela arquitetura contemporânea e são totalmente distintos da arquitetura existente no entorno. Ela nos leva a

<sup>28</sup> SOLÀ-MORALES, Ignasi. Do contraste à analogia: novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica. In: NESBITT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 257.

<sup>29</sup> SERAPIÃO, Fernando. Anexos Semelhantes têm materialidade e usos diversos. *Projeto*, n. 337. São Paulo, mar. 2008, p. 48.

<sup>30</sup> Palestra proferida pelo arquiteto Marcelo Ferraz no Arquimemória, dia 09 de junho de 2008, Salvador, BA.

constatar que, na prática, no interior do Rio Grande do Sul, em uma pequena cidade, com forte presença italiana, temos uma contraposição extrema entre a arquitetura vernacular do moinho e a arquitetura contemporânea, que poderia estar em diversos outros lugares do mundo. E isto nos faz lembrar uma situação muito semelhante que é o caso do Grande Hotel de Ouro Preto, projeto de Oscar Niemeyer, implantado num tecido urbano colonial. Ainda na década de 1940, a questão da intervenção passa a ser debatida. Em defesa do projeto do Hotel, Lucio Costa saca uma argumentação que poderia ser utilizada para justificar a intervenção em Ilópolis:

De excepcional pureza de linhas, e de muito equilíbrio plástico, é, na verdade, uma obra de arte e, como tal, não deverá estranhar a vizinhança de outras obras, embora diferentes, porque a boa arquitetura de um determinado período vai sempre bem com a de qualquer período anterior – o que não combina com coisa nenhuma é a falta de arquitetura.<sup>31</sup>

Quem vê o conjunto pela primeira vez, apesar do contraste entre as edificações, percebe uma composição harmoniosa, uma vez que os prédios novos possuem escala mais baixa que o prédio antigo e utilizam algumas referências locais na composição.



**Figura 10: Museu do Pão após a intervenção.**

**Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura**

A idéia do Caminho dos Moinhos como roteiro turístico e, por que não dizer, arquitetônico, nasceu junto com a idéia de restaurar o Moinho Colognese de Ilópolis. O circuito engloba o Moinho de Ilópolis, o Moinho Dallé em Anta Gorda, o Moinho Vicenzi em Guaporé, os Moinhos Castaman e Fachinetto em Arvorezinha, o

<sup>31</sup> COSTA, Lucio *in* MOTTA, Lia. A SPHAN em Ouro Preto. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 22. Rio de Janeiro: Sphan, 1987, p 109-110.

Moinho Arca em Putinga. O plano de ação do Caminho dos Moinhos tem como objetivo a promoção da sustentabilidade do patrimônio cultural do Alto Taquari.

#### 4. Considerações finais

A visão panorâmica da obra do escritório com a identificação de características consonantes e dissonantes permite a identificação de práticas recorrentes e uma interpretação parcial da produção dos arquitetos. A identificação dessas posturas, presentes tanto nos projetos de intervenção em edifícios e sítios históricos como em projetos com outros programas, conforma uma produção de grande relevância cuja valoração não se resume à evidente qualidade da obra construída, mas advém fundamentalmente da excepcionalidade da mesma, com características únicas, sem paralelo no panorama da arquitetura brasileira contemporânea.

O elo de ligação, um elementos tão recorrente na produção dos arquitetos, adquire caráter simbólico nos projetos de intervenção ao proporcionarem a ligação entre edificações de diferentes idades. E se o elo de ligação existe, do ponto de vista funcional, ele surge devido à decomposição do programa em volumes, prática bastante desenvolvida ao longo da carreira do Brasil Arquitetura.

A postura de contraposição e convivência do antigo com o novo será o mote de toda uma produção que vem sendo construída desde o aprendizado no Sesc Pompéia, consolidando-se com o Museu Rodin e atingindo a maturidade com a obra do Museu do Pão. Como são relativamente jovens, tudo leva a crer que outros capítulos ainda serão escritos nos anos vindouros.

Dentre os projetos mais recentes que a dupla vem desenvolvendo em programas de intervenção em edifícios e sítios históricos, destacam-se o projeto para a implantação do Museu de Igatu, em Igatu BA, que prevê a criação de um parque nas ruínas da antiga cidade histórica da época da mineração de diamantes e a construção de um equipamento novo – o Museu de Igatu; a reabilitação do antigo Cine Dom José, localizado no centro de São Paulo SP e a criação de um cine-teatro com espaços para estúdios, ateliês e salas de aula; e, o estudo para reconversão da antiga destilaria do Engenho Central de Piracicaba SP em teatro para 600 espectadores.

Mesmo sendo um objeto de estudo atuante e jovem, a trajetória dos arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci (e Marcelo Suzuki, que os acompanhou por 14 dos 27 anos de existência do escritório) se mostra sólida e consolidada pelo expressivo número já realizado de projetos de readequação e reabilitação de edifícios e sítios históricos.

#### 5. Bibliografia

ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian. *Arquitetura Moderna Brasileira*. Nova Iorque: Phaidon Ed., 2004.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Pós-Brasília – Rumos da Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2003.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1991.

- CORBIOLI, Nanci. Recuperados, armazéns transformam-se em centro de informação e cultura. *Projeto Design*, São Paulo, n. 265, p. 40-46, mar. 2002
- COSTA, Lucio in MOTTA, Lia. A SPHAN em Ouro Preto. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 22. Rio de Janeiro: Sphan, 1987, p 109-110.
- FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo. *Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Theatro Polytheama de Jundiá*. Jundiá, Prefeitura Municipal de Jundiá, 1996.
- FERRAZ, João Grinspum (coord.). *Museu do Pão: caminho dos moinhos*. Ilópolis, RS, Associação dos Amigos dos Moinhos do Vale do Taquari, 2008.
- FERRAZ, Marcelo C; VAINER, André; SUZUKI, Marcelo (org). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1993.
- \_\_\_\_\_. Minha Experiência com Lina. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 40 p. 39, fev./mar/ 1992.
- FIGUEROLA, Valentina. Rodin em Salvador. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 106, p. 34-37, jan. 2003.
- GOVERNO do Estado da Bahia; Secretaria da Cultura e Turismo; Empresa de Turismo da Bahia S.A. – Bahiatursa. *Sociedade Cultural Auguste Rodin. Museu Rodin Bahia: estratégia de ação e desenvolvimento*. Série Obras Institucionais, 2003.
- HORTA, Maurício. Arquitetura da Convivência. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 150, p. 34-45, set. 2006.
- \_\_\_\_\_. A celebração da Madeira. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, ano 23, n. 168, p.38-47, mar. 2008.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL/ MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cartas Patrimoniais*. 3ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro, Iphan-Minc, 2004.
- JORDAN, Kátia (org.) *De Villa Catharino a Museu Rodin Bahia 1912-2006: um palacete baiano e sua história*. Salvador: Solisluna Design e Editora, 2006.
- MARMITT, Arnaldo. *Comodato*. Rio de Janeiro, Aide Editora, 1998.
- OLIVEIRA, Liana Paula Perez de. *A capacidade de dizer não: Lina Bo Bardi e a fábrica da Pompéia*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). São Paulo, Pós-Graduação da Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2007.
- OLIVEIRA, Olívia. *Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra, 2006.
- NAHAS, Patricia Viceconti Nahas. *Brasil Arquitetura: memória e contemporaneidade. Um percurso do Sesc Pompéia ao Museu do Pão (1977-2008)*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). São Paulo, Pós-graduação da Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2008, vol. I e vol. II.
- ROCHA, Flávia. A Arquitetura que Sopra Moinhos. *Casa Vogue*, São Paulo, n. 262, p. 62-64, jun. 2007.
- ROMIO, Ramona. *Moinho de Ilópolis: dossiê de Informações para processo de Tombamento*. Universidade Caxias do Sul – Curso de Arquitetura e Urbanismo. Caxias do Sul, 2003.
- SANTINELLI, Cecília. *Escola-Obra Moinho "Colognese" de Ilópolis*. Roma: Instituto Ítalo-Latino Americano, 2006.
- SEGAWA, Hugo; FERRAZ, Marcelo Carvalho; FANUCCI, Francisco P. *O conjunto KKKK*. São Paulo: Takano, 2002.
- SERAPIÃO, Fernando. Relação entre Edifícios de Séculos Diferentes dá Mote ao Desenho. *Projeto Design*, São Paulo, n. 319, p. 42-53, set. 2006.

\_\_\_\_\_. Anexos Semelhantes têm materialidade e usos diversos. *Projeto Design*, São Paulo, n. 337, p. 42-51, mar. 2008.

SESC; INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. *Fábrica da Pompéia. Centro de Lazer – Sesc – Fábrica Pompéia: 1977-1986*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M.. Bardi, 1996.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. Do contraste à analogia: novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica. In: NESBITT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 254–263.

## 6. Listagem de ilustrações

**Figura 1:** Teatro Polytheama, após a intervenção do Brasil Arquitetura. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura

**Figura 2:** Maquete eletrônica com proposta para o edifício anexo ao Teatro Polytheama. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura

**Figura 3:** Conjunto KKKK em estado de abandono, década de 1990. Foto: Marcelo Ferraz – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura

**Figura 4:** Vista geral do Conjunto KKKK após a intervenção. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura

**Figura 5:** Palacete Bernardo Catharino, após a intervenção e readequação em Museu Rodin Bahia. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura

**Figura 6:** Sala de exposições criada no segundo pavimento a partir da demolição das paredes internas. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura

**Figura 7:** Ligação entre o prédio antigo e o prédio novo. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura

**Figura 8:** Estudo preliminar para o Museu do Pão. Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura

**Figura 9:** vista interior do Moinho após a recuperação. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura

**Figura 10:** Museu do Pão após a intervenção. Foto: Nelson Kon – Fonte: Acervo do escritório Brasil Arquitetura