

Eixo 2: INTERVENÇÃO

**AMPLIAÇÃO DE EDIFICAÇÕES DE VALOR PATRIMONIAL:
preservação da matéria... e destruição da imagem?**

Nivaldo Vieira de Andrade Junior

Professor Assistente – Faculdade de Arquitetura – UFBA
Doutorando – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - UFBA
Rua Francisco Rosa, n. 500 – apto. 506A – Rio Vermelho – Salvador – Bahia
CEP 41.940-210
nivandrade@gmail.com

**AMPLIAÇÃO DE EDIFICAÇÕES DE VALOR PATRIMONIAL:
preservação da matéria... e destruição da imagem?**

Resumo:

Este trabalho pretende analisar um tipo de intervenção projetual que vem se tornando cada vez mais comum na arquitetura: a ampliação da área construída de um edifício de valor patrimonial. Não obstante a ocorrência cada vez mais freqüente de intervenções deste tipo e da importância e da atualidade da discussão de parâmetros para estas intervenções, a bibliografia voltada especificamente para este tema é extremamente escassa, no Brasil e no mundo.

Através da análise de dezenas de exemplos brasileiros e internacionais, é possível identificar quatro tipos de ampliação: ampliação interna, ampliação subterrânea, ampliação externa e criação de novas edificações anexas.

São os dois últimos tipos de ampliação que nos interessam analisar aqui, pois modificam a percepção visual externa do edifício preexistente. Se estas ampliações são fundamentais na medida em que garantem uma sobrevivência aos edifícios preexistentes, por outro lado modificam – muitas vezes de maneira radical – a sua ambiência e até mesmo a sua percepção geral. É necessário lembrar a teoria brandiana segundo a qual as obras de arte - e aqui podemos incluir os objetos arquitetônicos de valor patrimonial – são definidas pela sua matéria ou consistência física e pela sua imagem, sendo esta última a responsável por caracterizá-las enquanto obras de arte. Logo, embora seja possível restaurar somente a matéria, esta só é restaurada por se constituir no “local da manifestação da imagem, [que] assegura a transmissão da imagem ao futuro e garante, pois, a recepção na consciência humana” (BRANDI, 2004: 30-31).

Estaríamos de fato preservando estes edifícios de valor cultural ao ampliá-los ou construir anexos na sua vizinhança imediata com características absolutamente distintas ou mesmo de dimensões muitas vezes maior? É este questionamento que tentaremos problematizar, a partir da análise de alguns projetos de ampliação ou construção de anexos promovidos nas últimas décadas no Brasil e no exterior.

Palavras-chave: ambiente, ampliação, forma, matéria, memória, patrimônio

Eixo: Intervenção

**THE EXTENSION OF HERITAGE BUILDINGS:
Preservation of the substance... and destruction of the image?**

Abstract:

This paper aims to analyze a type of design intervention that becomes each time more usual in architecture: the extension of the built area of a heritage building. In spite of the number of interventions of this type and the importance of the discussion of references and rules for those interventions, the bibliography focused on this subject is extremely scarce, in Brazil and abroad.

By the analysis of dozens of examples from Brazil and other countries, it is possible to identify four types of extension: the internal extension, the underground extension, the external extension and the creation of new annexes.

This paper will focus on the last two types, as they modify the external visual perception of the preexistent building. If those extensions are necessary to guarantee the continuous use of the preexistent buildings, on the other side they modify – many times in a radical way – its ambience and its general perception. It is necessary to remember Cesare Brandi's theory, according to whom the works of art – and here we can include the architectural objects with heritage value – are defined by its substance or physical consistence and its image, while the last one is the responsible for characterizing them as works of art. Therefore, although it's possible to restore only the substance, we only restore it because it's the "place of the manifestation of the image, [that] assures the transmission of the image to the future and guarantees the reception in human conscience" (BRANDI, 2004: 30-31).

Are we really preserving those buildings when we build extensions or annexes that are absolutely different from them and even many times bigger than them? That is the question that we will discuss, by the analysis of some extension or annexes designs held in the last decades, in Brazil and abroad.

Keywords: environment, extension, form, heritage, memory, substance

Axis: Intervention

**AMPLIACIÓN DE EDIFICACIONES DE VALOR PATRIMONIAL:
preservación de la materia... y destrucción del imagen?**

Resumen:

Esta ponencia intenta analizar un tipo de intervención que se ha vuelto cada vez más común en la arquitectura: la ampliación de la superficie construida de una edificación de valor patrimonial.

No obstante la ocurrencia cada vez más frecuente de intervenciones de este tipo y la importancia e actualidad de la discusión de sus parámetros, la bibliografía que enfoca específicamente este tema es extremadamente escasa.

A través del análisis de ejemplos brasileños e internacionales, es posible identificar cuatro tipos de ampliación: ampliación interna, ampliación subterránea, ampliación externa y creación de nuevas edificaciones anexas.

Son los dos últimos tipos de ampliación que nos interesan analizar en esta ponencia, pues que modifican la percepción visual externa del edificio preexistente. Se estas ampliaciones son fundamentales por garantizar una sobrevida a las edificaciones preexistentes, por otro lado modifican – muchas veces de manera radical – su percepción general. Es necesario recordar la teoría brandiana, según la cual las obras de arte – y aquí se pueden incluir los objetos arquitectónicos de valor patrimonial – son definidos por su materia o consistencia física y por su imagen, mientras esta última es la responsable por caracterizarlas como obras de arte. Por lo tanto, aún que sea posible restaurar solamente la materia, esa solo es restaurado por se constituir en el “sitio de la manifestación del imagen, [que] asegura la transmisión del imagen al futuro y garantiza, pues, la recepción en la consciencia humana” (BRANDI, 2004: 30-31).

Estaríamos de hecho preservando estos edificios de valor cultural cuando los ampliamos o construimos anexos en sus inmediaciones con características absolutamente distintas o mismo de dimensiones muchas veces más grandes? Es esta la cuestión que intentaremos discutir, a partir del análisis de algunos proyectos de ampliación o construcción de anexos en las últimas décadas en Brasil y en otros países.

Palabras-clave: ambiente, ampliación, forma, materia, memoria, patrimonio

Eje: Intervención

**AMPLIAÇÃO DE EDIFICAÇÕES DE VALOR PATRIMONIAL:
preservação da matéria... e destruição da imagem?**

1. Introdução

Tanto no exterior quanto no Brasil, o ato de projetar sobre edificações preexistentes tem se tornado cada vez mais freqüente. Em alguns contextos europeus, em que taxas de crescimento populacional negativas se aliam a um grande acervo patrimonial, tem se tornado mais comum projetar adaptações e ampliações de edificações existentes que construções absolutamente novas. Embora no Brasil a situação seja ainda bastante distinta, os arquitetos-projetistas têm se confrontado constantemente com o problema de projetar a partir de contextos preexistentes. Não se trata de uma atribuição de especialistas em restauração, uma vez que, apesar das especificidades destes projetos de adaptação e ampliação do patrimônio edificado, tratam-se, em última instância, de ações projetuais e para realizá-las é preciso ser mais arquiteto – no sentido do profissional que **transforma** a realidade através da ação projetual – e menos restaurador – no sentido do profissional que **recupera** uma configuração anterior –, como nos lembra Alejandro de la Sota:

Existe um outro perigo: a especialização. [...] Nós, arquitetos que trabalhamos sobre edifícios antigos, somos chamados agora de restauradores, conservadores, restituídores, ambientadores, isto é uma grande novidade, pois sou arquiteto, nada mais, em cada momento da atuação serei algo, restituídor, restaurador... É preciso ser Arquitecto sempre, seja na Catedral de Leon ou em um pinheiral que acreditemos que nunca ninguém vai pisar (DE LA SOTA, 1990: 301).¹

Ou, como observa Michel Parent, é preciso lembrar que “o patrimônio arquitetônico é menos objeto de conservação do que lugar mesmo de mudança” (*apud* PROJETO, 1993: 25). Mais do que isso, é preciso distinguir as intervenções em monumentos bem preservados e de grande valor histórico e arquitetônico, que devem ser preservados o máximo possível, de outras situações, como, por exemplo, edificações de menor importância, nas quais o arquiteto-projetista deve ter a possibilidade – e, em certos casos, o dever – de produzir novos espaços e imagens arquitetônicas:

*Assim como a intervenção em um edifício de alto valor patrimonial alcança maior êxito quanto menos se percebe a mão do restaurador, no caso do patrimônio mais modesto, menos monumental, o que confere interesse é, às vezes, o animado diálogo entre o antigo e o moderno (Marina Waisman *apud* PROJETO, 1993: 24).*

Dentro do vasto universo de intervenções sobre o patrimônio edificado, esta comunicação pretende analisar uma classe de intervenções projetuais que vem se tornando cada vez mais comum na arquitetura: a ampliação da área construída do edifício de valor patrimonial. Não obstante a ocorrência cada vez mais freqüente de intervenções deste tipo e da importância e

¹ Todas as traduções foram realizadas pelo autor.

da atualidade da discussão de parâmetros para estas intervenções, a bibliografia voltada especificamente para este tema é extremamente escassa, no Brasil e no mundo, se restringindo a alguns livros dedicados à análise de estudos de caso selecionados, como *Construir em lo Construído* (GRACIA de Francisco de Gracia (1992), que na verdade abarca toda a variedade de intervenções possíveis em contextos de valor patrimonial e não somente os casos de ampliação edilícia, e *The Architecture of Additions: design and regulation*, de Paul Spencer Byard (2005), que centra seu foco em experiências americanas e em alguns casos internacionais paradigmáticos.

2. Algumas questões teórico-conceituais e legais

Tendo em vista a diversidade de abordagens possíveis frente ao desafio projetual de ampliar um edifício de valor patrimonial, consideramos importante discutir alguns aspectos teórico-conceituais antes de partirmos para a análise das intervenções.

Em primeiro lugar, a importância da manutenção da **utilização** existente ou da atribuição de uma nova **utilização** ao edifício de valor patrimonial, que justifica a maior parte das intervenções de ampliação. Desde as primeiras teorias da restauração, a necessidade de atribuir um uso ao monumento é considerada condição fundamental para a sua preservação, como coloca Viollet-le-Duc:

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

*Mas nessas circunstâncias, que se apresentam habitualmente, é que a sagacidade do arquiteto se deve exercer. Ele tem sempre as facilidades de conciliar seu papel de restaurador com o de artista encarregado de satisfazer as necessidades imprevistas. Ademais, **o melhor meio para conservar um edifício é encontrar para ele uma destinação**, é satisfazer tão bem todas as necessidades que exige essa destinação, que não haja modo de fazer modificações. (VIOUET-LE-DUC, 2006: 64-65 – grifos nossos)*

Gustavo Giovannoni, por sua vez, alertava para a distinção entre *monumentos mortos* e *monumentos vivos*. Os primeiros sendo aqueles “que subsistem como relíquias e lembranças, que pertencem a civilizações passadas e não podem ter uma destinação, seja pelo estado lacunar em que se encontram, seja porque expressão de usos que são e não serão mais”; e os segundos sendo aqueles que “têm ou podem ter uma destinação afim, se não igual, àquela para a qual foram construídos” (GIOVANNONI, 1929: 127).

Entretanto, a necessidade de atribuir um uso aos monumentos não pode ser a principal questão a ser considerada na intervenção, como demonstra Cesare Brandi, em sua *Teoria da Restauração* de 1963:

Quando se tratar [...] das obras de arte, mesmo se entre as obras de arte haja algumas que possuam estruturalmente um objetivo funcional, como as obras de arquitetura e, em geral, os objetos da chamada arte aplicada, claro estará que o restabelecimento da funcionalidade, se entrar na intervenção de restauro, representará, definitivamente, só um lado secundário ou concomitante, e jamais o primário e fundamental que se refere à obra de arte como obra de arte. (BRANDI, 2004: 26)

A Carta de Veneza de 1964² reitera, em seu artigo 5º, que “a conservação dos monumentos é sempre favorecida por sua destinação a uma função útil à sociedade”; ressalta, contudo, que “tal destinação é [...] desejável, mas não pode nem deve alterar a disposição ou a decoração dos edifícios. É somente dentro destes limites que se deve conceber e se pode autorizar as modificações exigidas pela evolução dos usos e costumes.” (*apud* CURY, 2000: 92-93)

Sendo assim, é preciso descobrir como conciliar o uso da edificação e a preservação dos seus valores culturais pois, como afirma Beatriz Mugayar Kühl,

Deveriam ser analisadas as características das obras para, depois, definir funções e programas compatíveis com elas, e não o contrário, adaptar um dado edifício a um novo uso preestabelecido ou submetê-lo a transformações massificadas nem sempre de acordo com suas particularidades, cuja implementação será feita em prejuízo do próprio monumento histórico. Ou seja, deve-se respeitar a essência do bem, escolher um uso compatível com seus aspectos documentais e formais, respeitando-se sua configuração, suas várias estratificações ao longo do tempo e desenvolver o programa e o projeto de acordo com suas características. (KÜHL, 2009: 211)

Um outro aspecto que nos parece pertinente ressaltar é a identificação dos valores a serem preservados em um edifício de valor patrimonial, dado que muitas vezes a preocupação com a preservação se concentra na sua **matéria** em detrimento da sua **imagem**. Neste sentido, é importante resgatar a distinção, operada por Cesare Brandi em sua *Teoria da Restauração* (BRANDI, 2004), entre matéria – ou consistência física – e imagem das obras de arte³. Para Brandi, é a imagem a responsável por caracterizar as obras de arte enquanto obras de arte. Embora afirme que “restaura-se somente a matéria da obra de arte” (BRANDI, *op. cit.*: 31), Brandi reconhece que a importância da consistência física da obra de arte está no fato dela servir à “epifania da imagem” (*ibid.*, 36), representando “o próprio local da manifestação da imagem, [que] assegura a transmissão da imagem ao futuro e garante, pois, a recepção na consciência humana” (*ibid.*, 30).

Logo, o que não pode ser alterado no monumento é a sua imagem e a **preservação da matéria ocorre tendo como único objetivo a perpetuação da imagem**. Sendo assim, é pelo menos discutível que se permita a radical modificação da imagem de um monumento

² *Carta Internacional sobre Conservação e Restauração de Monumentos e Sítios*, aprovada no II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos promovido pelo ICOMOS em Veneza, entre 25 e 31 de maio de 1964.

³ Como vimos, para Brandi as obras de arquitetura são também obras-de-arte, mesmo possuindo uma função utilitária.

arquitetônico como contrapartida à restauração de sua matéria pois, como afirma Brandi, a imagem é aquilo que caracteriza a obra de arte.

É preciso ainda entender que a imagem de um monumento arquitetônico não se encerra em si, mas está obrigatoriamente vinculada à sua **ambiência**, como já há oitenta anos colocou Giovannoni (*op. cit.*). Esta noção foi ratificada na supracitada Carta de Veneza, quando esta coloca, em seu artigo 6º, que

A conservação de um monumento implica a preservação de uma ambiência em sua escala. Enquanto sua ambiência subsistir, será conservada, e toda construção nova, toda destruição e toda modificação que possam alterar as relações de volumes e de cores serão proibidas. (CURY, op. cit.: 93).

O conceito de ambiência é fundamental na medida em que se configura como o *fundo* em relação ao qual a *figura* – entendida em termos gestálticos – se apresenta. Qualquer alteração neste *fundo* altera conseqüentemente a percepção da *figura*, podendo até mesmo, em casos extremos, subverter a relação *figura-fundo*, convertendo um novo elemento em *figura* e o bem patrimonial que deveria ter sua percepção preservada em parte do *fundo*.⁴

Do ponto de vista da legislação vigente no Brasil, a questão da **ambiência** também está presente. Embora o Decreto-Lei nº 25/37, que criou o instrumento do tombamento e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, atual IPHAN), não se refira à questão da ambiência e determine apenas, em seu artigo 18º, que “sem prévia autorização do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, não se poderá na vizinhança da coisa tombada, fazer construção, que lhe impeça ou reduza a visibilidade, nem nela colocar anúncios ou cartazes”, ao longo dos mais de setenta anos que nos separam da entrada em vigor desta norma jurídica o conceito de *visibilidade do bem tombado* já adquiriu entendimentos bem mais amplos, como demonstra Hely Lopes Meirelles:

O conceito de redução de visibilidade, para fins da lei de tombamento, é amplo, abrangendo não só a tira de vista da coisa tombada, como a modificação do ambiente ou da paisagem adjacente, a diferença de estilo arquitetônico, e tudo o mais que contraste ou afronte a harmonia do conjunto, tirando o valor histórico ou a beleza original da obra ou do sítio protegido. (MEIRELLES, 2005: 159)

3. Os diferentes tipos de ampliação

Através da análise de dezenas de exemplos brasileiros e internacionais, é possível identificar quatro tipos de ampliação, que conceituaremos e apresentaremos através de exemplos a seguir:

⁴ Para um melhor entendimento das relações entre *figura* e *fundo* segundo a Teoria da Gestalt, ver KOFFKA (1975) e GOMES FILHO (2000).

3.1. Ampliação interna, que corresponde àquelas intervenções em que há aumento da área útil coberta do edifício, sem que isto represente a construção de novos volumes anexos à edificação original.

Esta modificação pode ocorrer basicamente de duas formas. A primeira delas é através da subdivisão dos espaços internos. Em casos mais sutis, isto ocorre por meio da criação de pavimentos intermediários ou mesmo de pequenas estruturas autônomas com pé-direito reduzido no interior de espaços com pés-direitos elevados, como no caso do projeto da Sede da Fundação Universitária José Bonifácio da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na capital fluminense (1981-1984), em que Alcides da Rocha Miranda criou jirais com estrutura de aço e fechamentos em vidro no interior do grande salão do antigo Pavilhão Frota Moreira; ou no caso da reciclagem de uma antiga fábrica de tambores em Centro de Cultura e Lazer do SESC Pompéia (1977-1986), em São Paulo, projeto de Lina Bo Bardi; ou ainda no caso da adaptação dos antigos galpões da Kaigai Kogyo Kabushiki Kaisha na cidade de Registro em Memorial da Imigração Japonesa e em Centro de Formação Continuada de Gestores da Secretaria Estadual de Educação de São Paulo (1997-2002), projetado pela Brasil Arquitetura.

Em casos mais radicais, é realizada a substituição total das lajes preexistentes por outras, em maior quantidade e com um pé-direito menor que o anteriormente existente. Neste último caso, tratam-se de intervenções bastante polêmicas, na medida em que modificam radicalmente a espacialidade interna da edificação preexistente, destruindo a correspondência tipológica entre as fachadas preservadas e os espaços internos radicalmente alterados. Estas intervenções só seriam aceitáveis nos casos em que as edificações não possuíssem nenhum valor significativo ou em que as edificações preexistentes estivessem reduzidas às suas paredes externas, como no caso do projeto vencedor do Prêmio Caixa-IAB 2006 – Concurso Público Nacional de Idéias e Soluções para Habitação Social no Brasil, categoria “reciclagem de prédios urbanos deteriorados e/ou obsoletos, adaptando-os a fins habitacionais”, da equipe formada por Alexandre Prisco Paraíso, Nivaldo Andrade, Esterzilda Berenstein e Vânia Andrade, em que quatro sobrados localizados em uma ladeira no Centro Histórico de Salvador, reduzidos às suas caixas murárias ou já modificados internamente em décadas passadas, foram reciclados em 61 unidades habitacionais de interesse social, viabilizadas através da criação de novos pavimentos com pés-direitos de 2,70 m em edificações cujos pés-direitos médios eram, originalmente, de 4,50 m. Para evitar o conflito espacial e visual entre a nova estrutura interna e a configuração das fachadas preexistentes, o novo “edifício” inserido no interior das antigas caixas murárias está recuado com relação às fachadas preexistentes, junto às quais são criadas, internamente, uma série de varandas de uso coletivo, localizadas nas cotas correspondentes às antigas lajes e voltadas para o espaço externo.

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



Figuras 01 e 02: Projeto vencedor do Prêmio Caixa-IAB 2006 (coord.: Alexandre Prisco Paraíso):
corte transversal e maquete (fonte: autores do projeto)

A segunda forma pela qual é possível ampliar internamente a área de uma edificação de valor cultural é através do fechamento superior de espaços internos anteriormente descobertos, tais como pátios e poços preexistentes, através da criação de coberturas translúcidas.

Dentre os projetos deste tipo, o de maior repercussão é, certamente, aquele realizado por Sir Norman Foster para o Grande Pátio do British Museum em Londres (1994-2000). Neste projeto, Foster recupera a idéia, existente desde 1852, de cobrir o imenso pátio interno do edifício. A cobertura amplia a área do museu acessível aos visitantes em 50% e cria o maior espaço público coberto da Europa, tornando-se imediatamente uma referência internacional. A partir de então, Foster se “especializou” em projetos deste tipo, realizando diversas intervenções análogas, de maior ou menor escala, como a renovação da Tesouraria Real (1996-2002) e a renovação da Loja Asprey (2001-2004), ambos em Londres, e a cobertura do pátio do edifício de administração de patentes do Smithsonian Institute em Washington D.C. (2004-2007).

Outros projetos recentes de ampliação da área útil de edificações de valor patrimonial através da cobertura de pátios internos existente são a adaptação do quartel Roger de Llúria em Campus da Universitat Pompeu Fabra em Barcelona (1992-2001), projeto do MBM Arquitectes; a intervenção realizada por Dominique Perrault na antiga sede da Prefeitura de Innsbruck na Áustria (1996-2002); a intervenção promovida por I.M. Pei no Museu Histórico Alemão em Berlim (1998-2003); ou a conversão da antiga cervejaria Peroni em Museu de Arte Contemporânea de Roma (1996-1999).



Figura 03: Cobertura no pátio do Museu Histórico Alemão em Berlim (I.M. Pei, 1998-2003)
(foto realizada por Nivaldo Andrade, out./2004)

No Brasil, o mais conhecido exemplo de criação de coberturas em pátios internos visando ampliar a área útil da edificação é a intervenção promovida por Paulo Mendes da Rocha na Pinacoteca de São Paulo (1993-1998) em que os três pátios existentes – o octogonal no trecho central do edifício e os dois retangulares em cada uma das alas – foram fechados com uma cobertura em vidro e malha estrutural metálica branca. Os espaços dos pátios, agora climatizados, são cortados por passarelas em aço corten e passam a ser utilizados como espaços expositivos; a cobertura destes espaços permite ainda a instalação, em um deles, de um espaçoso elevador que garantirá não só a circulação dos usuários, como também o transporte das obras em exposição.



Figuras 04 e 05: Coberturas nos pátios da Pinacoteca de São Paulo (Paulo Mendes da Rocha, 1993-1998)
(fotos realizadas por Nivaldo Andrade, set./2006)

Um caso curioso, também brasileiro, de ampliação interna da área útil de uma edificação histórica que, entretanto, difere em alguns aspectos dos exemplos anteriores, é o projeto realizado por Roberto Loeb para o Santander Cultural em Porto Alegre (2001). Sobre o grande salão central de pé-direito duplo de um edifício de 1924, ao redor do qual se organizavam os quatro pavimentos da edificação, o arquiteto cria um novo volume com estrutura de aço e piso

em vidro. Trata-se de uma espécie de átrio cujo piso se encontra imediatamente sobre o vitral que cobre o grande salão central, à altura do terceiro pavimento dos blocos laterais e sobre o grande. Este novo volume não é percebido desde o espaço urbano devido à sua altura ser inferior à das cumeeiras dos volumes preexistentes.

3.2. Ampliação subterrânea, que corresponde à criação de pavimentos enterrados sob a projeção da edificação preexistente ou no terreno circundante, evitando o surgimento de novos volumes que modifiquem a sua ambiência.

No Museu do Tesouro de São Lourenço em Gênova (1952-56), Franco Albini evitou a criação de um anexo à catedral genovesa, com a função de abrigar e expor as obras de arte sacra pertencentes ao seu acervo, ao construir uma espécie de cripta sob o pátio do Palácio Arquiepiscopal. Internamente, esta cripta se organiza em três tolos⁵ de diâmetros diversos, distribuídos ao redor de um espaço hexagonal, e um tolo menor, colocado em frente à entrada da cripta. Todos os tolos estão submetidos a uma regra geométrica de centros irradiantes, revelada seja pelo desenho do piso, seja pelas vigotas que sustentam a laje de cobertura. Desta forma, Albini produz uma obra de arquitetura inquestionavelmente moderna e, ao mesmo tempo, densa em referências às criptas paleocristãs e aos espaços sacros medievais.

A mesma preocupação em evitar a criação de novos volumes que venham a comprometer a leitura visual das edificações de valor patrimonial preexistentes norteou projetos como o de Dominique Perrault para o Centro de Conferências da Usinor-Sacilor em Saint-Germain-en-Laye, nos arredores de Paris (1988-1991), o de Tadao Ando para o Centro de Pesquisas da Benetton em Treviso, Itália (1992-2000), o de Renzo Piano e Richard Rogers para o IRCAM – Centro Internacional de Pesquisa Acústica e Música em Paris (1977), e o de Cristian Cirici e Carles Bassó no Museu de Zoologia de Barcelona (1989), visando criar espaços de serviço no subsolo.

No Brasil, um exemplo análogo aos anteriormente citados é o do Parque das Ruínas no Rio de Janeiro (1995-97), em que as ruínas de um antigo palacete do final do século XIX em centro cultural são consolidadas e deixadas como ruínas e, de forma a evitar a construção de novos anexos e preservar a ambiência do palacete, os arquitetos Ernani Freire e Sônia Lopes criam diversos espaços – salas de exposição, auditório, cafeteria, administração e sanitários – em um pavimento localizado ao lado e abaixo do nível de acesso do edifício preexistente.

⁵ “Tolo s.m. 1 ARQUEOLOGIA sepultura pré-histórica; rotunda com uma cúpula em forma de taça invertida 2 ARQUITETURA na Grécia antiga, templo de nave circular geralmente dotado de uma cobertura cônica e de um peristilo concêntrico” (HOUAISS & VILLAR, 2001: 2730).



Figura 06: Parque das Ruínas no Rio de Janeiro (Ernani Freire e Sônia Lopes, 1995-1997)
(foto realizada por Nivaldo Andrade, nov./2003)

3.3. Ampliação externa, que corresponde àqueles casos em que ampliação e a preexistência são percebidas como uma unidade arquitetônica, tanto do ponto de vista de quem as observa externamente, quanto de quem circula por seus espaços internos, pois há quase sempre uma continuidade entre os diversos espaços do edifício original e aqueles da ampliação.

Um exemplo que já se tornou clássico e que é citado em praticamente toda a bibliografia sobre intervenções em contextos patrimoniais (GRACIA, 1992; ROGERS, 1997; BYARD, 2005; BROOKER & STONE, 2007) é a Prefeitura de Goteburgo, obra de Erik Gunnar Asplund, arquiteto situado entre o classicismo *beaux arts* e o Movimento Moderno, e que representa uma das mais sensíveis e sensatas intervenções de ampliação de um edifício histórico na primeira metade do século XX – embora parte do resultado positivo possa ser creditado à administração municipal, que exigiu do arquiteto uma solução projetual que respeitasse o edifício preexistente (GRACIA, *op. cit.*: 18).

Os estudos de Asplund para a ampliação da Prefeitura de Goteburgo se iniciam em 1913 e se concluem tão somente em 1936. O projeto executado foi o quinto desenvolvido por Asplund que, partindo de uma proposta regionalista (1913), passou por outras em linguagem neoclássica (1916, 1918 e 1925) até assumir a modernidade contextualista da proposta definitiva (1935), corrigida no ano seguinte para reforçar a sua modernidade (*ibid.*, 256-257).

Na proposta final executada, ainda que o volume da ampliação tenha claramente uma linguagem arquitetônica moderna, o diálogo com o edifício original está assegurado pela repetição de valores como ritmo da fenestração, alturas dos pavimentos e gabarito do edifício:

O resultado final de 1936 é estilisticamente moderno, ainda que com vagas referências tipológicas de inspiração acadêmica na fachada. [...] Sua importância na modificação do lócus está clara em qualquer momento do processo de gestação. Asplund, em um artigo de 1916, havia assinalado que 'é mais importante adotar o estilo do lugar que o da época', reconhecendo de maneira implícita a importância do contexto na projeção. Precisamente, uma das razões que distanciam o edifício que comentamos da modernidade proclamada deriva-se da preocupação pela imagem que manifesta, questão nada apreciada na ortodoxia funcionalistas do Movimento Moderno. Asplund havia evoluído do desdém pelo edifício original até uma postura na qual necessariamente considerava aquele como matriz referencial. (ibid., 257)

Esta intervenção serviu de balizamento para muitas outras realizadas posteriormente, e segundo Gracia, “sua originalidade parece testemunhar que a memória não apequena a criação, da mesma forma que a história não dificulta a prática projetual” (*ibid.*, 105).

Nos anos 1950, Ernesto Nathan Rogers também utilizará a Prefeitura de Goteburgo como exemplo de arquitetura contemporânea que, sem abdicar de uma linguagem moderna, pretende harmonizar-se com as preexistências ambientais (ROGERS, 1997). E parece ser este projeto a grande referência de projetos mais recentes, como a ampliação da Embaixada Suíça em Berlim (1999-2001). Frente à necessidade de duplicar a área útil da construção existente, um edifício neoclássico construído na década de 1870 e já ampliado em 1910, os arquitetos Diener & Diener repetem, em termos gerais, a volumetria do edifício original na ampliação: o novo volume é um paralelepípedo que dá continuidade ao alinhamento do edifício original. As cores dos materiais utilizados e a fenestração da nova ala também fazem referências ao edifício neoclássico, embora sem qualquer caráter imitativo.



Figura 07: Embaixada Suíça em Berlim (Diener & Diener, 1999-2001)
(foto realizada por Nivaldo Andrade, out./2004)

Entretanto, no cenário da arquitetura moderna e contemporânea, não encontraremos apenas ampliações que buscam uma dialética entre linguagem moderna e referências históricas. Podemos encontrar, dentre as ampliações realizadas nos últimos vinte anos, exemplos com diversas abordagens de intervenção, desde a repetição, de maneira estilizada, das principais

características do edifício original até a inserção de elementos e materiais radicalmente distintos daqueles que o caracterizam, visando obter um contraste explícito entre nova arquitetura e preexistência, passando ainda, evidentemente, pela recriação de maneira crítica e em linguagem contemporânea dos seus aspectos mais significativos.

O edifício dos escritórios centrais do Banco Nacional do México (1986-1988), na capital mexicana, é um exemplo claro de uma arquitetura que, embora realizada com materiais e técnicas construtivas contemporâneos, submete todo o processo projetual ao objetivo de repetir as principais características formais, cromáticas e tipológicas do edifício original. Das dimensões e formas das aberturas nas fachadas aos pináculos da platibanda e à organização dos diversos espaços da nova ala construída ao redor de um pátio central quadrado, passando pela textura e pela cor do revestimento das fachadas, a ampliação foi totalmente projetada de forma a vincular-se visualmente ao edifício original, resultando em uma arquitetura anacrônica e excessivamente submissa à preexistência à qual se vincula, ao mesmo tempo que destituída dos valores estéticos daquela.

Submissão à preexistência de maneira distinta e menos mas igualmente questionável ocorre no Centro de Arquitetura Alemã em Berlim (1994-1996). Adaptação de uma antiga fábrica de 1903 em sede da Associação de Arquitetos Alemães (BDA) e sede de diversos escritórios de arquitetura, este edifício foi ampliado tanto lateralmente quanto verticalmente, através do acréscimo de um pavimento na altura da cobertura. No que se refere à ampliação lateral, esta repete o edifício-matriz nos alinhamentos e altura, no ritmo e proporções das aberturas e dos elementos estruturais salientes às fachadas e até mesmo nas cores dos revestimentos. Tamaña submissão à preexistência faz com que, à primeira vista, a ampliação e a antiga fábrica se confundam, sem que seja possível discernir onde começa um e onde termina o outro. A compreensão de que se trata de um objeto arquitetônico formado por partes construídas com um intervalo de noventa anos só ocorre após uma observação mais minuciosa, quando se perceberá, por exemplo, a ausência de pequenos detalhes ornamentais nas fachadas ou os diferentes materiais de acabamento: enquanto o edifício original tem suas fachadas em tijolos aparentes, por exemplo, as fachadas da ampliação são em placas de concreto aparente.



Figuras 08 e 09: Centro de Arquitetura Alemã em Berlim (Claus Anderhalten; Assmann, Salomon & Scheidt, 1994-1996) (fotos realizadas por Nivaldo Andrade, out./2004)

Por outro lado, em alguns países, como França, Holanda e Chile, são comuns as ampliações realizadas com materiais leves e contemporâneos, como o aço e o vidro, criando um contraste bastante nítido entre a nova arquitetura e o edifício preexistente.

Em Limoges, na França, o antigo Hôtel de la Bastide foi adaptado em Faculdade de Direito e Economia (1990-1996), a partir de projeto de Massimiliano Fuksas. Neste sentido, o maciço edifício em pedra foi ampliado em um dos lados e nos fundos por uma estrutura que, embora repita a marcação dos pavimentos dada pelas aberturas do edifício original, é realizado com uma levíssima estrutura em aço e fechamento em painéis de vidro. Fuksas ainda insere na lateral da ampliação dois novos volumes arredondados, revestidos com painéis de zinco, que abrigam os auditórios e algumas salas de aula. Estes volumes ultrapassam parcialmente o pano vertical de vidro da nova fachada lateral, criando uma espécie de bolha de zinco.

Na França, onde a utilização de estruturas de aço e vidro em intervenções arquitetônicas sobre o patrimônio histórico é bastante comum – basta pensar na polêmica Pirâmide do Louvre (1983-1988) ou no Centro Georges Pompidou (1971-1977) – existe uma interessante abordagem que se caracteriza pela estrita observância tipo-morfológica, porém realizando-a com novos materiais, leves e transparentes. É o que faz Jean Nouvel, por exemplo, na ampliação do Asilo da Fundação Cognac-Jay (1995-99), um palacete do século XIX localizado em Rueil Malmaison, na periferia de Paris:

O problema [de duplicar a capacidade do asilo] foi abordado de maneira simples: um novo edifício, de volume e capacidade equivalentes, é planejado como um gêmeo que se une ao antigo através de uma galeria de três pavimentos. As novas construções se adaptam à tipologia do edifício existente, inclusive nas suas coberturas. Entretanto, as técnicas e os materiais utilizados são estritamente contemporâneos: fachadas de vidro moldado com quebra-sóis, e estrutura de concreto. (NOUVEL apud EL CROQUIS, 2002: 76)

A ampliação externa pode ocorrer também através da sobreposição de uma nova estrutura àquela preexistente, naquilo que denominamos de *ampliação em altura* ou *ampliação vertical*.

Em Viena, por exemplo, a partir do início da década atual, as novas legislações urbanísticas passaram a permitir que as modificações realizadas nas coberturas dos edifícios anteriores ao século XX pudessem ser feitas com a utilização de novas formas, cores e materiais distintos daqueles preexistentes (CAMPOS, 2005). Desta forma, nas zonas consolidadas e valorizadas da cidade, diversos edifícios construídos no século XIX e na primeira metade do século XX receberam ampliações verticais de desenho radical, em um processo que tem suas raízes no projeto de Remodelação da cobertura de um Edifício na Falkestrasse, intervenção realizada pelo Coop Himmelb(l)au ainda nos anos 1980 com o intuito de criar espaço no sótão do edifício para uma sala de reuniões e alguns escritórios da firma de advogados que já ocupava outros pavimentos do edifício e que, após inúmeras negativas, foi finalmente aprovada pelos órgãos municipais graças a uma manobra que a caracterizou como obra de arte e não como arquitetura (CAMPOS, 2005):

A intervenção faz explodir, como fulgurada por um raio, a cobertura pré-existente do sótão, para estruturar no seu lugar uma 'tenda' vítrea e tecnológica. Uma espécie de arco metálico tecnicamente articulado [...] se projeta em direção ao canto do edifício balançando sobre a estrada, anunciando à cidade embaixo as rupturas lingüísticas do gesto lírico e criativo. Uma tenda, símbolo desde sempre de uma condição de transitoriedade, dinamismo, tensão em direção ao além, de consciência temporalizada, aqui reinterpretada à luz de uma visão moderna e de uma capacidade de prefigurar espaços fora de qualquer malha geométrica ou controle cartesiano. (DE SESSA, 1998: 21)

É esta “ruptura lingüística” que será buscada em muitas das ampliações verticais realizadas em Viena na última década, em que formas, materiais e cores dos novos pavimentos não buscam senão romper com a linguagem das preexistências sobre as quais surgem, como ocorre na Escola Municipal Natorpgasse (1999-2001), no edifício de apartamentos na Spitalgasse (2000-2003), no edifício comercial na Shadekgasse (2004), no edifício de apartamentos na Sankt Veit Gasse (2002-2005) e no edifício comercial na Meidlinger Hauptstrasse (2005).

Outro contexto específico em que ocorreram diversas ampliações verticais foi o da adaptação em hotéis, promovida no início dos anos 1990, de palacetes da segunda metade do século XIX, localizados no Ensanche de Barcelona, visando criar um parque hoteleiro que pudesse atender às demandas dos Jogos Olímpicos de 1992. Visando ampliar o número de quartos destes empreendimentos, muitos dos palacetes receberam um ou dois pavimentos de acréscimo, sempre respeitando o gabarito das edificações vizinhas. Diferentemente das intervenções realizadas em Viena, contudo, as ampliações verticais barcelonenses são respeitadas com relação aos principais aspectos do edifício preexistente, como no caso do Hotel Podium (1991), e mesmo quando são realizadas em materiais contemporâneos, como no Hotel Claris (1987-1991), buscam referências no edifício-base. Neste último projeto, a fachada em *curtain-wall* dos novos pavimentos, formada por painéis de vidro, está localizada na mesma projeção do edifício original e possui desenhos retangulares que repetem o ritmo e as dimensões das suas janelas e marcações horizontais que remetem às fiadas da pedra do palácio abaixo.

Há ainda exemplos de ampliações verticais em que a intervenção pode ter mais valor simbólico do que propriamente representar um acréscimo substantivo de área útil. São intervenções que pretendem re-semantizar a preexistência, como observa Byard:

Às vezes, o novo surge com a clara intenção de modificar o significado do antigo, não necessariamente de alterá-lo mas sim de imprimir-lhe uma nova ordem de força. (BYARD, 2005: 64)

Parece ser este o caso, por exemplo, da citada remodelação da cobertura de Coop Himmelb(l)au, que acabou se tornando uma espécie de símbolo do escritório de advocacia que a ocupa, como também do volume construído na cobertura do pátio de um magnífico edifício eclético de 1882 para abrigar uma sala de reuniões dos Escritórios Centrais do NNH & ING Bank em Budapeste (1992-1997), ou ainda da sala de conferencias em forma de bolha erguida na pista de testes existente na cobertura da antiga Fábrica da FIAT-Lingotto, em Turim, quando da requalificação desta edificação por Renzo Piano (1983-2003). E é certamente o que pretenderam Herzog & De Meuron na Galeria Tate de Arte Moderna em Londres (1995-2000) ao construir, sobre a cobertura do sólido edifício da antiga usina de energia, um prisma de vidro com dois pavimentos de altura. Este novo volume, que abriga o restaurante e o café do museu e que permite a entrada de luz natural nas galerias superiores do edifício durante todo o dia, se transforma em um significativo marco na paisagem londrina, ao iluminar-se durante a noite, configurando-se no símbolo do novo museu.

3.4. Criação de novas edificações anexas, que corresponde à construção de uma nova edificação diretamente vinculada a uma outra preexistente. Esta relação é quase sempre de ordem funcional, de forma a ampliar a superfície do edifício, e o anexo geralmente é construído no mesmo lote urbano ou em um lote vizinho ao do edifício a que se vincula. Diferencia-se da ampliação externa pela descontinuidade espacial entre a preexistência e o novo edifício, que neste caso são claramente reconhecidos como duas unidades arquitetônicas distintas, diferentemente da ampliação externa, onde preexistência e ampliação são percebidas como um único objeto arquitetônico, ainda que composto por partes heterogêneas.

No que se refere às intervenções de ampliação de monumentos históricos, parece haver uma equivocada compreensão de que, sempre que possível – isto é, sempre que as dimensões do terreno o permitam – é preferível projetar um edifício independente a ampliar de forma direta a edificação, como se o fato da nova e da antiga estruturas não estarem em contato físico direto significasse a garantia de um resultado mais satisfatório.

Na realidade, a qualidade da intervenção dependerá muito mais do caráter das relações visuais estabelecidas entre o novo e o antigo do que da proximidade física, principalmente porque a percepção visual do contexto pode ser bastante modificada mesmo que não haja contato físico entre o novo e o antigo.

Tomemos como exemplo o polêmico projeto da Igreja Memorial do Kaiser Guilherme em Berlim (1956-61), em que ao redor das ruínas de uma igreja neoromânica de 1893, reduzida a ruínas

durante a II Guerra Mundial, foram construídos quatro novos volumes para abrigar a nova igreja e seus espaços de apoio.

O projeto de Egon Eiermann, escolhido através de concurso nacional, previa inicialmente a demolição das ruínas da igreja original porém, com a pressão popular pela sua manutenção enquanto testemunho dos horrores da guerra, foi solicitado ao arquiteto que desenvolvesse um novo projeto, incorporando as ruínas. Os quatro volumes finalmente executados – espaço de oração, campanário, capela e apoio – se caracterizam pelas fachadas executadas com painéis de concreto pré-fabricados, que formam malhas cujas aberturas foram vedadas com pedaços de vidro colorido, visando dar internamente a mesma percepção dos vitrais das antigas igrejas. As ruínas são preservadas como tal, sendo restaurado apenas o vão principal do pavimento térreo, onde é criado um espaço de exposição permanente da história da igreja.



Figuras 10 e 11: Igreja Memorial do Kaiser Guilherme em Berlim (Egon Eiermann, 1956-1961)
(fotos realizadas por Nivaldo Andrade, out./2004)

Eiermann, um nome importante da arquitetura moderna alemã no imediato pós-guerra, teve a ilusão de que havia concebido uma proposta que, embora fosse inquestionavelmente moderna, possuía fortes ligações com as ruínas existentes, chegando a afirmar que “minha nova igreja poderia estar em qualquer cidade, mas conectada com as ruínas desta torre é uma construção única, possível apenas em Berlim” (GERLACH, 2004: 4).

Entretanto, para Rudolf Arnheim, as ruínas e os novos volumes desenhados por Eiermann constituem-se em objetos inconciliáveis, que não conseguem estabelecer qualquer tipo de relação formal, não obstante a proximidade física:

Não há modo de integrar os dois edifícios numa só imagem e, portanto, apesar de sua contigüidade, a mente não pode apreendê-los ao mesmo tempo. Quando se aceita a realidade das ruínas neo-românicas incendiadas e enegrecidas, o edifício moderno evapora-se e torna-se numa aparição fantasmagórica; inversamente, as ruínas desaparecem quando os sólidos completos e definidos da nova igreja se no impõem. Isso acontece porque uma das maneiras de enfrentarmos dois elementos incompatíveis é eliminar um deles e deixar incontestado o outro.

[...] *Há quem possa pôr objeções à minha descrição da reação do observador às duas igrejas incompatíveis de Berlim. Que se evite vê-las em conjunto pode ser criticado como uma recusa de receber a mensagem fundamental da proposta arquitetônica, ou seja, o contraste entre as ruínas imperiais destruídas como reação à loucura ditatorial e a sanidade de uma nova era. Todavia, um tal confronto nunca pode ser obtido através da subjugação desordenada dos edifícios não suscetíveis de uma relação entre si. O contraste ou o conflito são relações, pelo que só podem ser produzidos por uma ordem que abranja ambas as partes. As componentes de um arranjo desordenado não podem lutar uma contra a outra, em prol da harmonia ou da discórdia, porque se ignoram reciprocamente. Não é possível encontrarem-se. Paradoxalmente, a desordem só pode ser representada pela ordem.* (ARNHEIM, 1988: 147-148).

Francisco de Gracia observa que, muitas vezes, é necessário criar elementos de conexão física entre os anexos e seus “edifícios-matriz”, uma vez que eles não estão fisicamente em contato direto. Gracia denominou estes elementos arquitetônicos de conectores específicos:

A relação mais imediata entre dois elementos, um existente e outro de nova criação, é a justaposição ou mera adjacência. Aqui os limites que definem cada um dos dois recintos entram em contato parcial. [...] Outra maneira de criar ligações entre duas unidades em relação topológica de exclusão consiste em utilizar algum conector específico. Trata-se então de definir uma nova peça que permite unir A e B, ainda que estas unidades não tenham contato direto algum. (GRACIA, op. cit.: 187-188)

Nem sempre são utilizados conectores entre o edifício-matriz e seu anexo; estes elementos são, contudo, relativamente comuns e podem assumir diversas formas, como passarelas, passagens subterrâneas ou um terceiro volume, que funciona apenas como articulador tanto visualmente como em termos de percurso. No caso da Igreja Memorial de Berlim, por exemplo, o platô que eleva as ruínas da antiga igreja e os quatro novos volumes a quase um metro do nível da rua termina por funcionar como um conector específico que tanto permite circular por entre os diversos edifícios quanto percebê-los como um conjunto. Portanto, estes conectores pretendem atuar como elementos de transição não apenas funcional, como também de sutura visual.

As passarelas parecem ser um dos conectores mais difundidos: podemos citar diversos exemplos de projetos que delas se utilizam como conectores específicos entre os anexos e os edifícios preexistentes, como o novo anexo da Caixa Econômica de Pistóia e Pescia na Itália (1957-1965), projetado por Giovanni Michelucci; o Museu de Artes Decorativas de Frankfurt (1974-1984), projetado por Richard Meier; o “escudo” desenhado por Coop Himmelb(l)au junto a um dos gasômetros de Viena (1995-2001); a nova sede da Prefeitura de Múrcia (1991-1998) projetada por Rafael Moneo; a Prefeitura do Departamento de Meuse, em Bar-le-Duc, França (1988-1994), projetado por Dominique Perrault; a Nova Galeria Estatal de Stuttgart (1977-1984) projetada por James Stirling; e o Museu de História Natural de Roterdã (1993-1996) de Erik van Egeerat.



Figura 12: Museu de História Natural em Roterdã (Erik van Egeraat, 1993-1996)
(foto realizada por Nivaldo Andrade, out./2004)

No Brasil, encontramos exemplos da utilização de passarelas como conectores específicos entre os anexos e os edifícios preexistentes nos projetos da Villa Forma Academia (1997-2001), projetado por Arilda Cardoso, e do Museu Rodin da Bahia (2002-2006), projetado pelo escritório Brasil Arquitetura, ambos em Salvador.



Figura 13: Villa Forma Academia em Salvador (Arilda Cardoso, 1997-2001)
(foto realizada por Nivaldo Andrade, out./2005)

Outra solução utilizada com frequência na arquitetura contemporânea para resolver as conexões entre anexos e os edifícios históricos aos quais estes se vinculam são as passagens

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

subterrâneas. Um exemplo conhecido é o Museu Judaico de Berlim (1989-2001), de Daniel Libeskind, que não possui uma entrada direta para o público, que se vê obrigado a ingressar no antigo edifício do Museu de Berlim, adquirir seus ingressos e então descer até o nível subterrâneo, por onde finalmente acessará o primeiro nível – também subterrâneo – do expressivo edifício do Museu Judaico.



Figuras 14, 15 e 16: Museu Judaico de Berlim (Daniel Libeskind, 1989-2001): vista geral e acesso subterrâneo pelo Museu de Berlim (foto realizada por Nivaldo Andrade, out./2004)

Esta é uma situação comum em anexos surgidos como ampliações de grandes museus. Basta que nos remetamos ao ambicioso projeto de renovação do Louvre, realizado por I.M. Pei na década de 1980, e cuja pirâmide, além de evidente e monumental marco simbólico do Grand Louvre, passou a abrigar o acesso principal do complexo museológico e funcionar como conexão à ampla gama de serviços localizados nos subterrâneos do museu, que incluem um estacionamento para 80 ônibus de turismo e 600 automóveis, além de um dos maiores centros comerciais de Paris, o Carroussel du Louvre. Mais recentemente, Pei voltou a se utilizar do mesmo repertório arquitetônico – com evidentes adaptações – no já citado Museu Histórico

Alemão em Berlim (1998-2003), onde um túnel subterrâneo dá acesso ao novo anexo a partir do edifício preexistente, passando sob a rua peatonal que os separa.

Há casos, porém, em que a conexão é realizada através dos volumes que abrigam os elementos de circulação vertical, como escadas e elevadores. É o que encontramos no Centro Científico de Pesquisas Sociais de Berlim (1979-88), em que os quatro novos edifícios projetados por James Stirling, distribuídos ao redor de um pátio criado aos fundos do antigo edifício de 1894, estão conectados entre si e ao edifício-matriz sempre nos pontos onde foram localizados as escadas e elevadores.



Figura 17: Museu Histórico Alemão em Berlim (I.M. Pei, 1998-2003): acesso subterrâneo ao novo anexo (foto realizada por Nivaldo Andrade, out./2004)



Figura 18: Centro Científico de Pesquisas Sociais em Berlim (James Stirling, 1979-1988): conexão entre edifício preexistente e novo anexo (foto realizada por Nivaldo Andrade, out./2004)

Igualmente, Aldo van Eyck propõe, como estratégia para atenuar o contraste entre seu leve e multicolorido edifício e aquele vizinho, construído no século XIX e totalmente revestido em reboco branco, a construção do volume de escadas – recuado – entre ambos, de forma ainda a equacionar as diferenças dos diversos níveis dos dois edifícios que passaram a abrigar o asilo Hubertushuis, em Amsterdã (1973-81). Situação semelhante ocorre ainda no projeto de Fernando Távora para a Pousada de Santa Marinha da Costa, em Guimarães, Portugal (1972-85). A ligação entre o baixo volume da nova ala de quartos criada por Távora e o edifício histórico do convento é realizada através de um estreito prolongamento de uma das pernas do “L” da nova ala, onde ficam localizados os elevadores e escadas.

Outras soluções arquitetônicas recorrentes podem ser encontradas no que se refere à articulação entre novo e antigo. Em algumas intervenções, os anexos são verdadeiros prolongamentos dos edifícios originais. Entretanto, de forma a estabelecer uma transição entre

o novo e o antigo no trecho da fachada onde ocorre o contato entre edifício-matriz e anexo, este é realizado com planos recuados e revestido com outros materiais ou tratado com uma outra linguagem arquitetônica, visando marcar a transição entre o anexo e o edifício original. Estas intervenções terminam por aproximar-se das ampliações externas, como podemos observar na junção entre o edifício neo-renascentista da Biblioteca Pública da Boston, de 1895, e o anexo projetado em 1972 por Philip Johnson; ou no contato entre os dois edifícios que compõem a Casa Européia da Fotografia em Paris, o Hotel Hénault de Cantobre (séc. XVIII) e o anexo inaugurado em 1995.

No Museu de Arte e Memorial Allen em Oberlin (1973-76), nos Estados Unidos, Robert Venturi projetou como anexo do edifício original do museu um novo volume recuado de explícita linhagem moderna, com janelas em fita, laje de cobertura plana, grandes planos brancos de fachada e outras características do International Style. Para articulá-lo ao edifício original, Venturi construiu um terceiro volume que, embora possua a mesma linguagem arquitetônica moderna do anexo, tem sua fachada revestida por mármore vermelho e granito rosa, formando um padrão que o vincula visualmente ao edifício original, sem contudo imitá-lo.

O mesmo Venturi realiza uma intervenção, alguns anos depois, que subverte esta lógica, no projeto vencedor do concurso para ampliação da National Gallery de Londres (1982-91). O anexo de Venturi tem suas fachadas revestidas com a mesma pedra clara do edifício original e dele retoma, em suas fachadas, as pilastras coríntias, as cornijas e as janelas – neste caso cegas –, cujas molduras são repentinamente interrompidas, criando um situação inesperada e plena de ironia; o contraste com a edificação original, por sua vez, é conseguido através das grandes portas rasgadas do pavimento térreo da ampliação. Articulando o antigo e o “novo”, um volume cilíndrico recuado e tratado na mesma linguagem e com os mesmos materiais de ambos.

Um exemplo de conexão semelhante – em um projeto que, de resto, é absolutamente distinto do de Venturi – é encontrado no Museu Guggenheim de Nova York, conectando a obra-prima projetada por Frank Lloyd Wright nos anos 1950 e o seu anexo, projetado pela firma Gwathmey Siegel entre 1986 e 1992. Frente ao desafio de projetar uma ampliação para um dos edifícios mais importantes do século XX, obra-prima de Frank Lloyd Wright, os arquitetos Charles Gwathmey e Robert Siegel, após um longo processo de discussão pública no qual foram realizadas diversas outras propostas, optaram por um gigantesco volume prismático que, revestido em um material em tom semelhante à cor do edifício original, termina por funcionar como um background para a autônoma forma wrightiana.⁶

⁶ É interessante observar que, durante o longo processo de gestação do edifício original do Guggenheim – que durou cerca de quinze anos entre a primeira proposta, em 1943, e a inauguração, em 1958 –, Wright realizou alguns estudos para uma torre de onze pavimentos a ser construída por detrás do volume do museu, e que serviu como referência para a proposta de Gwathmey & Siegel.

4. Riscos das ampliações de edifícios de valor patrimonial: a questão da escala

Se por um lado as ampliações de edifícios de valor patrimonial são, em muitos casos, fundamentais para viabilizar a sua utilização e assim garantir a sua preservação, por outro lado é necessário entender que estas ampliações não devem, em princípio, comprometer a imagem ou a ambiência da edificação preexistente.

Além das questões já colocadas referentes à linguagem arquitetônica adotada na ampliação, sua fenestração, sua volumetria, seus materiais de acabamento, cores e texturas, sempre na relação entre o novo e o antigo, uma outra questão vem se colocar como fundamental: a da escala. Há situações em que a relação entre a escala das ampliações frente à preexistência não permite qualquer possibilidade de integração com o edifício de valor patrimonial, que passa a ser percebido quase como um apêndice da “ampliação”. Em intervenções como aquela realizada no Colégio Charles Péguy em Paris (2000-2003) pelo escritório ED Architectes, o novo edifício é capaz de praticamente fazer desaparecer aquele preexistente sem sequer tocá-lo: emoldurado por uma gigantesca estrutura que ocupa com sete pavimentos todo o restante da testada do lote, o pequeno palacete que abrigava originalmente o Lycée Charles Péguy parece ainda menor. Não obstante a opressão exercida pelo colossal anexo sobre o diminuto edifício original, a intervenção tem o mérito de recompor a fachada da Avenue Parmentier, respeitando o alinhamento e o gabarito das edificações vizinhas. Entretanto, a preservação do palacete neste caso é questionável, tendo em vista que toda a sua ambiência se modificou; talvez a sua simples demolição fosse uma atitude mais coerente com a proposta do novo anexo.

Situações como estas têm ocorrido com uma certa frequência em determinadas intervenções de ampliação vertical realizadas em alguns históricos teatros europeus. Espaços significativos do ponto de vista da animação e da paisagem urbanas, a necessidade de adequá-los às novas tecnologias cenotécnicas tem levado à construção de imensas torres cênicas sobre estruturas muitas vezes centenárias, como na intervenção recém concluída por Mario Botta no Teatro Alla Scala de Milão (2001-2004), bastante criticada pela construção de dois volumes sobre a estrutura preexistente. A forma elíptica do volume de serviços, absolutamente dissociada do rigor neoclássico que caracteriza o edifício, e a grande altura (40 metros) da nova torre cênica levaram a Ordem dos Arquitetos de Milão a tentar, sem sucesso, embargar a obra por diversas vezes.

Polêmico também foi o caso do Teatro Carlo Felice em Gênova, cujo projeto, realizado por Aldo Rossi, Ignazio Gardella e Fabio Reinhart a partir de 1981, parte de três pontos: a reconstrução das fachadas neoclássicas; um projeto novo para a platéia interna; e a ampliação em altura da torre cênica. A reconstrução do exterior do teatro foi defendida devido à sua importância do ponto de vista da conformação da paisagem urbana do centro de Gênova. Contudo, o projeto sofreu diversas críticas, sendo o ponto mais polêmico a nova torre cênica, com 63 metros altura e que modificou de maneira radical o *skyline* do centro histórico genovês.



Figuras 19 e 20: Teatro Carlo Felice em Gênova (Aldo Rossi, Ignazio Gardella e Fabio Reinhart, 1981-1989)
(foto realizada por Nivaldo Andrade, out./2004)

Embora compreendamos que a altura da nova torre do teatro genovês é definitivamente excessiva – até mesmo porque abriga funções secundárias, como quatro salas de ensaio e os escritórios da administração, que poderiam estar localizadas em outros edifícios na vizinhança –, é preciso reconhecer que a ampliação da capacidade da platéia e a melhoria de qualidade dos espaços técnicos possibilitadas pela construção de um novo volume sobre uma estrutura preexistente pode ser a única forma de requalificar determinados teatros localizados em centros históricos decadentes, como ocorreu com o projeto de Jean Nouvel para a Ópera de Lyon, na França (1986-1993). A abóbada de vidro de Nouvel se tornou um marco simbólico não somente da Ópera renovada, como de todo o centro histórico lionês, e a área obtida com a sua criação possibilitou a ampliação da platéia e a implantação dos equipamentos cenotécnicos mais atuais.

Entretanto, a ampliação vertical excessiva pode descaracterizar de tal forma o edifício original a ponto de transformá-lo em um mero embasamento da nova estrutura, como é o caso do projeto do Edifício-Sede da Hearst Corporation em Nova York (2000-2006). Nesta intervenção, Foster propõe a construção de uma torre, com 46 pavimentos e 182 metros de altura, sobre um importante exemplar do art déco nova-iorquino. A nova torre, de altura equivalente às vizinhas que ajudam a definir o *skyline* de Nova York, não busca qualquer diálogo harmonioso com o edifício sobre o qual se ergue, que possui apenas seis pavimentos e é transformado em uma espécie de pedestal para que a gigantesca torre de Foster possa se destacar.

No Brasil, alguns exemplos de intervenções de ampliação externa e construção de anexos em que a escala da ampliação destrói a ambiência do bem tombado e compromete a leitura da sua imagem, não obstante preserve a sua matéria, podem ser identificados nas últimas décadas, em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba, Recife e Salvador.

As primeiras intervenções deste tipo provavelmente ocorreram no Rio de Janeiro, em edifícios individualmente tombados pelo IPHAN e com a aprovação daquele órgão, como o Edifício-Sede da White Martins (1972-1975) – uma torre de 31 pavimentos construída sobre um sobrado tombado –, e o Edifício Arco do Teles (1947-61), que surge como ampliação do Arco do Teles, um dos mais importantes monumentos tombados do Rio de Janeiro pelo SPHAN.

Embora o projeto da intervenção realizada sobre o Arco do Teles tenha sido desenvolvido por Francisco Bolonha, o responsável pelo estabelecimento das suas diretrizes foi Lúcio Costa, na condição de consultor do SPHAN. Embora em um primeiro momento Costa tivesse se posicionado contra a intervenção, ele termina por concordar com a sua realização na medida em que a contrapartida à construção do edifício seria a restauração do bem tombado:

Embora reconhecendo que o ideal seria a restauração do prédio sem a construção do edifício nos fundos, o professor Rodrigo Mello Franco de Andrade julga que a solução encontrada atende perfeitamente aos interesses do Patrimônio, uma vez que o Arco do Teles encontra-se em precário estado de conservação, ameaçando ruir caso não sejam feitas as obras urgentes de reparo (Lúcio Costa apud GUIMARAENS, 2002: 123-124).

O edifício foi construído em ambos os lados e sobre o monumento tombado do Arco do Teles, e o recuo de quatro metros da fachada principal, estabelecido por Costa para a ampliação vertical, é insuficiente tendo em vista que esta fachada encontra-se voltada para a Praça XV de Novembro, um amplo espaço aberto. A construção do Edifício Arco do Teles é paradigmática do embate entre preservar a matéria do monumento ou a sua imagem, intrínseco às intervenções de ampliação externa e a outros tipos de intervenção de modificação externa de edificações preexistentes e de novas edificações em contextos históricos.



Figura 21: Edifício Arco do Teles no Rio de Janeiro (Francisco Bolonha, 1947-1961)
(foto realizada por Nivaldo Andrade, ago./2005)

Uma outra intervenção semelhante e bastante agressiva foi a construção do Edifício das Faculdades Cândido Mendes no Rio de Janeiro (1976-1982), em pleno pátio do Convento do Carmo, um dos edifícios mais antigos do Rio de Janeiro que remonta a 1619. Além das interferências na leitura da imagem e da espacialidade interna do próprio Convento do Carmo,

este arranha-céu de 45 pavimentos, com fachadas totalmente revestidas em vidro escuro espelhado modifica totalmente a percepção da Praça XV de Novembro, um dos espaços mais antigos e significativos do ponto de vista da história do Rio de Janeiro e onde se encontram diversos monumentos arquitetônicos, como o Paço Imperial e o Arco do Teles.



Figuras 22 e 23: Edifício das Faculdades Cândido Mendes no Rio de Janeiro (Harry James Cole, 1976-1982)
(fotos realizadas por Nivaldo Andrade, ago./2005)

Em São Paulo, situações semelhantes do ponto de vista da intervenção – mas não necessariamente da escala e do comprometimento da imagem e da ambiência das edificações preexistentes – são relativamente comuns. O Edifício Parque Cultural Paulista (1985-1990), por exemplo, foi erguido aos fundos e no mesmo terreno da Casa das Rosas, construída pelo Escritório Técnico de Ramos de Azevedo entre 1930 e 1935 em plena Avenida Paulista. O fato do terreno ter nada modestos 5.500 metros quadrados e da nova torre de escritórios de vinte pavimentos ter que cumprir uma série de exigências, como criar um recuo mínimo de oito metros da torre com relação à antiga garagem da Casa das Rosas, deixar vazado visualmente todo o pavimento térreo da nova torre, com pé -direito mínimo de 10 metros de altura, e construir garagens subterrâneas com acesso pela Alameda Santos (limite oposto à avenida Paulista), minimizaram significativamente o impacto visual que, em outras condições, comprometeria irremediavelmente a leitura e a ambiência do palacete eclético.



Figura 24: Edifício Parque Cultural Paulista em São Paulo (Escritório Técnico Júlio Neves, 1985-1990)
(foto realizada por Nivaldo Andrade, set./2006)

Caso análogo é o da construção do Edifício Porto Seguro Guaianases (1985-1991), em um terreno no bairro dos Campos Elíseos que abrigava dois palacetes ecléticos da virada do século XIX para o século XX que se encontravam em processo de tombamento pelo órgão de preservação do Estado de São Paulo, e, mais recentemente, do Edifício Conde de Sarzedas (2006-2007), em terreno no bairro da Liberdade onde se encontra um “castelinho” datado de 1890 e tombado pelo órgão municipal de preservação paulistano.

Se em São Paulo as autorizações para construção de novas torres de escritórios e apartamentos na vizinhança imediata de antigos palacetes tombados são estudadas caso a caso e parecem levar em consideração a questão da ambiência, em Recife a situação é bem distinta. A Lei Municipal nº 16.284, de 22 de janeiro de 1997, criou o conceito de Imóvel Especial de Preservação (IEP) e declarou de interesse especial de preservação 154 imóveis da cidade, “na sua grande maioria, residências ecléticas construídas entre a segunda metade do século XIX e o segundo quartel deste” (AMORIM, 2009: 02).

Segundo Luiz Amorim, “os IEPs surgem com o objetivo de integrar a preservação de edificações com os princípios de verticalização do território da cidade” (*ibid.*, 03), e segundo uma publicação produzida pela Empresa de Urbanização do Recife visando esclarecer sobre os Imóveis Especiais de Preservação, “a intenção maior é de que, despregados da ambiência, os IEPs possam conviver com novas edificações que os dotem de uso, prolongando sua vida

útil, de forma que, uma vez preservados, estes convivam em harmonia com a dinâmica da cidade” (*apud* AMORIM, *op. cit.*: 03).

Na realidade, os IEPs nascem de um conceito deturpado de preservação do patrimônio, na medida em que entendem que a preservação de “exemplares isolados, de arquitetura significativa para o patrimônio histórico, artístico e/ou cultural da cidade do Recife” (artigo 2º da Lei nº 16.284/97) pode ser garantida desde que se evite a “demolição”, “descaracterização dos seus elementos originais” e a “alteração da volumetria e da feição da edificação original”, ao mesmo tempo em que estabelece que “os anexos da edificação original, assim consideradas as construções acrescidas ao imóvel preservado, poderão ser demolidos, mediante autorização do órgão municipal competente, para viabilizar novas construções no terreno do IEP” (artigo 9º). Ao proprietário, cabe garantir a “manutenção das características originais do imóvel, mediante a execução, às suas expensas, de intervenções que visem à preservação dos elementos que determinam a importância do imóvel para o patrimônio histórico, artístico e cultural do Município” (artigo 7º); em contrapartida, ele poderá demolir os anexos existentes no terreno e “terá direito de construir nova edificação na área remanescente do terreno, se houver, utilizando potencial construtivo inerente ao aludido imóvel, na forma da LUOS” (artigo 19), além de ter direito à isenção parcial ou total de IPTU. (PREFEITURA DA CIDADE DO RECIFE, 1997)

Luiz Amorim observa que “esse conceito de preservação não tem sido aceito de forma unânime por profissionais da área, para os quais os IEPs podem ser considerados como um patrimônio de segunda categoria, já que a preservação de sua estrutura original e ambiência é menos rigorosa.” (*loc. cit.*). De fato, Geraldo Gomes da Silva – outro “profissional da área” – questiona a noção de preservação inculcada no conceito de IEP:

[...] a permissão para construção, no mesmo terreno dos IEPs, de edifícios muito mais altos do que os imóveis que se pretendem preservar [...] vai gerar um outro problema, o da escala.

[...] os IEPs tiveram sua integridade física garantida e, parcialmente, a sua visibilidade, mas amesquinham-se diante dos edifícios que foram construídos nos fundos dos seus terrenos. Devido aos problemas de escala, os IEPs preservados se afiguram como casas de bonecas. Tudo indica que foi esse o preço que a Prefeitura do Recife se dispôs a pagar pela preservação de seus IEPs. De fato, esses imóveis são muito especiais, porque a eles não se aplica o conceito de vizinhança de monumento. Talvez porque esses imóveis não sejam considerados como monumentos de nossa arquitetura, como os nacionais que seriam de primeira. Os IEPs seriam, também, monumentos, mas de segunda, para os quais devemos abrir mão de certos conceitos e ser mais tolerantes? (SILVA, 2008: 228-229).

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



Figura 25: Edifício Castelinho no bairro da Boa Viagem em Recife (foto realizada por Nivaldo Andrade, jan./2005)



Figura 26: Condomínio Meyer Mesel no bairro de Casa Forte em Recife (foto realizada por Nivaldo Andrade, mai./2006)

Em Salvador, existe uma série de situações semelhantes, em que alguns palacetes ecléticos construídos entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX no Corredor da Vitória, do lado voltado para a Baía de Todos os Santos, como residências das famílias baianas mais abastadas são preservados em sua consistência física; essa não é, contudo, acompanhada da preservação da sua ambiência, comprometendo assim a sua percepção. Estes palacetes vêm sendo comprados por incorporadoras que se utilizam dos índices de ocupação e utilização excedentes e de instrumentos urbanísticos como a Transferência do Direito de Construir⁷ para erguer imensos edifícios de apartamentos de alto luxo nos fundos dos lotes estreitos e profundos⁸. A primeira intervenção nestes moldes, realizada em 1987, foi o Ed. Mansão Carlos Costa Pinto, com 18 pavimentos, cada um contando com um único apartamento de 630 m². O edifício foi erguido nos fundos da Mansão Carlos Costa Pinto, um anacrônico palacete em estilo colonial norte-americano construído em 1958. Ao contrário das intervenções que se seguiriam, em que o palacete existente é adaptado em recepção e salão de eventos do empreendimento, neste caso o terreno onde se ergue a torre foi desmembrado e o palacete, por decisão dos antigos proprietários, foi transformado em Museu Carlos Costa Pinto.



Figura 27: Edifício Mansão Carlos Costa Pinto no Corredor da Vitória em Salvador (foto realizada por Nivaldo Andrade, set./2005)

⁷ O TRANSCON – Transferência do Direito de Construir é aplicável em Salvador desde a década de 1980, ainda que de forma subvertida, uma vez que permitia a transferência de potencial construtivo de áreas periféricas para áreas de valor cultural reconhecido.

⁸ Entretanto, como toda a parte posterior do lote – cerca de 50% da sua área total – possui alta declividade e é, portanto, área não edificante, as novas torres acabam sendo construídas na porção anterior do terreno, bem próximas aos palacetes ecléticos.

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

A partir da década de 1990, se intensificaram as intervenções análogas, cada vez em terrenos menores: o Ed. Mansão Victory Tower, com 20 pavimentos; o Ed. Mansão Margarida Costa Pinto, com 43 pavimentos e 140 metros de altura; o Ed. Morada dos Cardeais, com 40 pavimentos e 64 apartamentos, no terreno do antigo Palácio Arquiepiscopal; e o Ed. Mansão Leonor Calmon, todos eles adaptando os palacetes localizados na parte anterior do lote em espaços comuns do empreendimento.

É interessante observar que, ao contrário do primeiro caso – o Ed. Mansão Carlos Costa Pinto –, em que as amplas dimensões do terreno garantem um distanciamento mínimo entre a nova torre e o casarão em estilo colonial americano, nos demais casos a nova torre é construída praticamente colada aos fundos dos palacetes preservados. Em alguns casos, como no Ed. Mansão Margarida Costa Pinto, o golpe de misericórdia no que ainda poderia ser preservado de sua ambiência foi a construção, na testada do lote e a poucos metros da fachada principal do palacete, de uma imensa e espalhafatosa guarita de controle de acesso de pedestres e veículos. A demolição seria uma solução mais digna para o diminuto palacete, agora comprimido entre uma torre de 140 metros de altura e uma desproporcional guarita coroada por frontões de fibra de vidro.



Figuras 28 e 29: Edifício Mansão Margarida Costa Pinto no Corredor da Vitória em Salvador: vista geral e vista da guarita (fotos realizadas por Nivaldo Andrade, set./2005)

A grande diferença entre os exemplos soteropolitanos e aqueles recifenses é que em Salvador não se tratam de imóveis protegidos legalmente⁹ e a preservação da sua consistência física é muitas vezes uma exigência contratual das famílias que os habitavam, no momento da venda. Além disso, como observam Nádía Somekh e Candido Malta Campos,

Na medida em que a cultura contemporânea acentua os valores associados à memória e a história, estes tornam-se elementos positivos na afirmação da imagem de empresas ou empreendimentos imobiliários, e o bem tombado passa, cada vez mais, a ser capitalizado enquanto diferencial valorizador do empreendimento. (SOMEKH & CAMPOS, 2005)

A questão da escala da nova edificação em relação com aquela preexistente e seu impacto sobre a ambiência desta última também é colocada por Somekh e Campos:

Mas será sempre possível conciliar preservação e construção no mesmo terreno sem comprometer as qualidades arquitetônicas e urbanísticas a serem protegidas? A disparidade volumétrica entre as edificações antiga e nova é um problema freqüente, ainda mais devido à circunstância de que a maioria das cidades brasileiras não dispõe de controles de gabarito ou volumetria, regulando seus processos de verticalização em termos de coeficientes de aproveitamento e recuos, em um sistema pensado para edifícios isolados no lote. Apenas em terrenos muito fundos torna-se possível manter a volumetria original do bem preservado, normalmente baixo, sem a interferência visual indevida da torre decididamente vertical que costuma ser erguida pelos empreendedores. Para enfrentar esse dilema e evitar as inadequações mais flagrantes seria necessária uma normatização específica, baseada em estudos morfológicos e volumétricos a serem desenvolvidos. (loc. cit.)

A questão da escala se mostra, portanto, fundamental nas intervenções deste tipo – e não só no caso de propriedades privadas em que a nova construção corresponde a uma unidade arquitetônica independente da edificação preexistente mas também nos casos em que se trate de edifício público em que se propõe uma ampliação vertical, como é o caso do projeto de Paulo Mendes da Rocha para o Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro (2006), um edifício individualmente tombado pelo IPHAN. Tendo em vista a demanda da direção do museu de ampliação da área de exposições, da reserva técnica, dos setores administrativos, da biblioteca e do laboratório de restauro, o arquiteto propôs a criação de uma torre de 14 pavimentos no pátio central do museu, com 70 metros de altura e 30 x 30 metros de base, que abrigaria áreas expositivas e cinco pavimentos de reservas técnicas.

Em defesa do projeto, é preciso observar que ele resolveria as sérias limitações de espaço físico pela qual passa atualmente o museu e que sua construção liberaria o pavimento térreo do edifício preexistente para o uso público, sem controle de acesso. Entretanto, é preciso reconhecer que o resultado final não seria muito diferente das torres das Faculdades Cândido Mendes, inserida no claustro do Convento do Carmo; embora o autor do projeto afirme que a torre praticamente não seria percebida pelos pedestres, pois possuiria o mesmo gabarito das

⁹ Uma proposta de tombamento do conjunto de palacetes ecléticos do Corredor da Vitória foi rejeitada e arquivada pelo Conselho Consultivo do IPHAN em meados de 2004, após um longo e polêmico processo.

edificações vizinhas, é bastante improvável que isto viesse a ocorrer, na medida em que o Museu Nacional de Belas Artes se localiza na esquina oposta a um amplo espaço público como a Cinelândia e, conseqüentemente, a inserção da torre no coração do edifício antigo do museu seria claramente percebida de diversos pontos daquele logradouro.

5. Considerações finais

Duas questões fundamentais se colocam quando tratamos da ampliação de edifícios de valor patrimonial. A primeira diz respeito à linguagem arquitetônica e aos materiais, cores e texturas adotados na ampliação, que podem facilitar ou inviabilizar a sua integração com a preexistência. É preciso ressaltar que essa integração não precisa ocorrer necessariamente por semelhança ou consonância, mas pode ocorrer também por contraste ou dissonância, produzindo um interessante diálogo entre o novo e o antigo e possibilitando inclusive um novo olhar sobre a preexistência, agregando-lhe valor. A reinterpretção das preexistências é quase sempre uma boa solução, enquanto a imitação quase sempre é a pior, pois o resultado será invariavelmente uma nova arquitetura anacrônica e destituída de qualquer valor individual, que empobrece a leitura do edifício-matriz e o vulgariza, ao invés de valorizá-lo.

A segunda questão diz respeito à escala da ampliação (ou do novo anexo) com relação à preexistência. Como vimos, há situações, como no caso do Hotel Claris, em Barcelona, em que a ampliação é salutar e ajuda a integrar a preexistência com o seu contexto urbano – a sua ambiência. Entretanto, há situações – e apresentamos aqui várias delas – em que as dimensões desproporcionais da ampliação, independentemente da linguagem arquitetônica e dos materiais nela adotados, impossibilitam qualquer diálogo com a preexistência, comprometendo a sua leitura e destruindo a sua ambiência.

Nestes casos, o ideal seria garantir a preservação da ambiência e transferir os usos que estas imensas ampliações deixariam de abrigar para outros imóveis do entorno. Entretanto, vimos que há situações em que a solução não é tão simples, como no caso dos teatros históricos de Milão, Gênova e Lyon. Nestes casos, a ampliação das instalações técnicas e da torre cênica é fundamental para que estes equipamentos continuem competindo de igual para igual no mercado mundial de teatros de primeira classe. A impossibilidade de ampliar essas instalações e mantê-las atualizadas com o que há de mais avançado tecnologicamente representaria a morte do teatro. O que cabe fazer nestes casos é analisar cuidadosamente as demandas e ampliar verticalmente os edifícios preexistentes somente o mínimo necessário, transferindo os usos que não precisam estar diretamente conectados ao palco para construções vizinhas.

De qualquer modo, as soluções serão sempre específicas e devem ser definidas caso a caso, não cabendo respostas universais. Esperamos, contudo, ter colocado aqui algumas questões que possam nos auxiliar nesta discussão.

Bibliografia

AMORIM, Luiz. Trocando gato por lebre: quando os instrumentos legais de preservação não preservam o que deve ser preservado. In: **Anais do 3º Seminário DOCOMOMO Brasil**. Disponível em: http://www.docomomo.org.br/seminario%203%20pdfs/subtema_B3F/Luiz_amorim.pdf. Acesso em 26 fev. 2009.

AMORIM, Luiz; PEREIRA, Nilson. Nem gato, nem lebre: acerca da descaracterização dos Imóveis Especiais de Preservação no Recife. In: ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de; AZEVEDO, Paulo Ormino de (Orgs.). **Anais do ArquiMemória 3 – Encontro Nacional de Arquitetos sobre Preservação do Patrimônio Edificado**. Salvador: IAB-BA / FAUFBA, 2008. (CD-Rom).

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. **Metamorfose Arquitetônica: intervenções projetuais contemporâneas sobre o patrimônio edificado**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Salvador: UFBA, 2006.

ARNHEIM, Rudolf. **A Dinâmica da Forma Arquitetônica**. Lisboa: Editorial Presença: 1988.

ARTIGAS, Rosa (Org.). **Paulo Mendes da Rocha: projetos 1999-2006**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BAZTÁN LACASA, Carlos (Ed.). **Museos Españoles: la renovación arquitectónica**. Madri: Ministerio de Educación y Cultura de España, 1997.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

BROOKER, Graeme; STONE, Sally. **Form + Structure: the organization of interior space**. Lausanne, Suíça: AVA, 2007.

BYARD, Paul Spencer. **The Architecture of Additions: design and regulation**. Nova York: W.W. Norton & Company, 2005.

CAMPOS, Márcio C.. **Novas Arquitetura sobre a Cidade Antiga: o caso de Viena, Áustria**. Sao Paulo: Vitruvius, out. 2005. Disponível em: www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg000/esp332.asp. Acesso em 18 dez. 2005.

CAPITEL, Antón. **Metamorfosis de Monumentos y Teorías de la Restauración**. Madri: Alianza Forma, 1988.

CURY, Isabelle (org.). **Cartas Patrimoniais**. Brasília: IPHAN/DEPROM, 2000.

DE LA SOTA, Alejandro. Museo de León. In: HERNÁNDEZ GIL, Dionisio. **Monumentos y Proyecto: Jornadas sobre Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico**. Madri: Ministerio de Cultura / Dirección General de Bellas Artes y Archivos / Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1990, pp. 300-307.

DE SESSA, Cesare. **Coop Himmelb(l)au: spazi atonali e ibridazione linguistica**. Turim: Testo & Immagine, 1998.

EL CROQUIS. Jean Nouvel 1994-2002. Madri: El Croquis Editorial, n. 112/113, 2002.

ESCRITÓRIO TÉCNICO JÚLIO NEVES. O Empreendimento Parque Cultural Paulista/Casa das Rosas. **Projeto**, nº 148, dez.1991, pp. 38-41.

FROTA, José Artur D'Aló Frota. Re-Arquiteturas. O Passado no Presente: um caminho para a preservação e a contemporaneidade. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes (org.). **Anais do III Seminário Internacional Patrimônio e Cidade Contemporânea: políticas, práticas e novos protagonistas**. Salvador: FAUFBA, 2005.

GELINSKI, Gilmara. Montantes verticais articulados. **Finestra**, n.º 48, jan./fev./mar. 2007, pp. 74-79.

GERLACH, Erwin. **Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche, Berlin**. Regensburg, Alemanha: Schnell & Steiner, 2004.

GIOVANNONI, Gustavo. **Questioni di Architettura nella Storia e nella Vita: edilizia – estetica architettonica – restauri – ambiente dei monumenti**. Roma: Biblioteca d'Arte Editrice, 1929.

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

- GOMES FILHO, João. **Gestalt do Objeto: sistema de leitura visual da forma**. São Paulo: Escrituras, 2000.
- GRACIA, Francisco de. **Construir em lo Construído**. Guipuzcoa, Espanha: NEREA, 1992.
- GUIMARAENS, Ceça. **Paradoxos Entrelaçados: as torres para o futuro e a tradição nacional**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- KOFFKA, Kurt. **Princípios de Psicologia da Gestalt**. São Paulo: Cultrix, 1975.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. **Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização: problemas teóricos de restauro**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.
- MEIRELLES, Hely Lopes. **Direito de Construir**. São Paulo: Malheiros, 2005.
- PREFEITURA DA CIDADE DO RECIFE. **Lei nº 16.284, de 22/01/97. Imóveis Especiais de Preservação – IEP**. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife / Secretaria de Planejamento, Urbanismo e Meio Ambiente, 01/02/1997. Disponível em: <http://www.recife.pe.gov.br/pr/leis/1628497.doc>. Acesso em 23 jun. 2009.
- PROJETO. Velhos edifícios, novos usos. São Paulo: Arco, nº 160, jan.fev. 1993.
- ROGERS, Ernesto N. **Esperienza dell'Architettura**. Milão: Skira, 1997.
- SANCOVSKI, Israel; ESTEVES, Jerônimo. Edifício Porto Seguro/Guaianases. **Projeto**, nº 148, dez. 1991, pp. 38-41.
- SILVA, Geraldo Gomes da. Patrimônio de segunda. In: AMORIM, Luiz; GRIZ, Cristiana (Orgs.). **Cidades: urbanismo, patrimônio e sociedade**. Olinda, PE: Livro Rápido, 2008, pp. 225-229.
- SOMEKH, Nadia; CAMPOS, Candido Malta. Casa das Rosas e Outras Casas: direito de construir e parcerias na preservação de residências urbanas. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes (org.). **Anais do III Seminário Internacional Patrimônio e Cidade Contemporânea: políticas, práticas e novos protagonistas**. Salvador: FAUFBA, 2005. (CD-Rom)
- VIOLETT-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Restauração**. Cotia, SP : Ateliê Editorial, 2006.