

ARQUITETURAS E SOBREPOSIÇÕES

O caso do museu xul solar

GERGHI, LUCIANNA (1); PERRONE, RAFAEL (2)

1. Arquiteta, mestranda pela FAU MACK
< lu_gerghi@uol.com.br >

2. Arquiteto, doutor e livre docente pela FAU USP. Mestre em Administração Pública pela EAESP-GV.
Professor de graduação e pós-graduação da FAUUSP e da FAU MACK
< racperrone@gmail.com >

Palavras-chave: Preservação – Intervenção – Sobreposição

Resumo

O objetivo deste artigo é chamar a atenção para as formas de atuação no tecido urbano consolidado. Discute-se a importância de se preservar o legado histórico e cultural da arquitetura definida como comum e popular de forma a evitar destruir as referências da nossa sociedade. Discute também as formas de sobreposição de arquiteturas sobre outras pré-existentes. Por último, analisa o projeto de intervenção feito pelo arquiteto Pablo Beitia na adaptação da casa do pintor Xul Solar no museu para abrigar sua obra.

Abstract

The objective of this article is to draw attention to the ways of acting in the consolidated urban tissue. The importance of preserving the historical and cultural legacy of the architecture defined as ordinary and popular is discussed in order to avoid destroying the references of our society. The ways of superimposing the new and pre-existing architectures are also mentioned. At last, the article analyses the intervention project elaborated by the architect Pablo Beitia for the adaptation of Argentinean painter Xul Solar's house into a museum dedicated to shelter his work.

Resumen

El objetivo de este artículo es llamar la atención para las forma de actuación en el tejido urbano consolidado. Se discute la importancia de preservar el legado histórico y cultural de una arquitectura definida como común y popular de manera que se pueda evitar la destrucción de las referencias de nuestra sociedad. Se discuten también, las maneras de sobreposición de arquitecturas sobre otras existentes. Por último, analiza el proyecto de intervención hecho por el

arquitecto Pablo Beitía para la adaptación de la casa del pintor Xul Solar en un museo para abrigar su obra.

1. INTRODUÇÃO

A revolução industrial foi um marco importante na história das cidades. Este período trouxe um significativo aumento da população e da produção de bens e serviços. Isso acarretou numa redistribuição dos habitantes no território com conseqüente aumento demográfico, além de contribuir para o desenvolvimento dos meios de comunicação e transportes. As novas tendências políticas e econômicas e o avanço da industrialização levam as cidades a acumularem demasiados problemas difíceis de serem eliminados.

O crescimento abrupto da época industrial produz a transformação do núcleo anterior (que se torna o centro do novo organismo), e a formação, ao redor deste núcleo, de novas faixas construídas: a periferia. A partir deste momento, com a formação de novas polaridades, o centro histórico perde gradativamente o seu valor e passa a ser cada vez menos atrativo.

A visão destes centros, quando se iniciam as vanguardas modernistas, passa a ser avaliada como o problema e para parte dos arquitetos de vanguarda, eles se tornam um obstáculo para a formação da cidade moderna enquanto a minoria acreditava na necessidade de preservá-los com coerência.

Após a Segunda Guerra Mundial, durante a reconstrução das cidades européias sob o discurso que super valorizava a arquitetura funcional, os arquitetos perceberam a necessidade de avaliar corretamente a importância dada pela população aos cascos históricos. De qualquer forma, em grande parte de sua visão, o modernismo caracterizou-se, entre outros fatores, pela expansão territorial e pela negação da cidade existente. As propostas de Le Corbusier, em seu projeto do *Plan Voisin* para Paris de 1925 e seu livro posterior "*Manière de penser l'urbanisme*" de 1946ⁱ, identificam com clareza estas atitudes refratárias à cidade existente.

As cidades contemporâneas, embora abriguem um conjunto de proposições modernas, consolidaram seus territórios sobre um conjunto de fragmentos e superposições que caracterizam seus aspectos culturais e identitários. Na época atual, as cidades se encontram consolidadas sobre estes palimpsestos territoriais e estão densamente edificadas e com seu tecido urbano de formas relativamente definidas caracterizando sua história, cultura e modo de apropriação do espaço. Este panorama nos obriga a pensar nas novas ocupações de modo a respeitar as características de suas existências e aproveitar o espaço urbano e suas infra-estruturas da melhor forma possível, evitando a expansão territorial e requalificando pré-existências, minimizando

possíveis impactos causados no meio ambiente e respeitando o patrimônio e a memória social de seus lugares.

Diante dessa situação, nos questionamos sobre como intervir no espaço já edificado. Apesar da forte influência moderna de rompimento com o passado e as necessárias adequações funcionais requeridas à adequação dos edifícios, a idéia da tábua rasa em relação às pré-existências já não é mais aceita. Preservar a edificação existente passa a ser importante sob muitos aspectos: no aspecto ecológico na medida em que evitamos as sobras e desperdícios; é economicamente viável, pois o ponto de partida é sempre uma estrutura instaurada, no aspecto antropológico, na medida em que preservamos e reconhecemos o valor do nosso passado e cultura além de preservar e alimentar a nossa identidade. A memória e a lembrança são criadoras da identidade das cidades, dos países, das celebrações e festas que acabam definindo o espaço construído.

Por outro lado, é importante que saibamos reconhecer a melhor maneira de intervir. Engessar os centros urbanos e áreas consolidadas, e conseqüentemente impedir sua evolução é uma prática sabidamente errônea. Devemos encontrar a medida certa para que o novo não apague a história ao mesmo tempo em que a história não deverá ser um fator limitante para o desenvolvimento.

Este artigo nasce do questionamento de como se pode tratar a cidade e seus edifícios levando-se em consideração este panorama. Presenciamos certo sucateamento das arquiteturas e dos seus significados e parece que não nos importamos com a conseqüência deste processo.

A infra-estrutura e os edifícios consolidados não devem ser ignorados. Ainda que não tenham um valor histórico ou arquitetônico, estes edifícios contam a trajetória de uma sociedade no seu tempo. Soma-se a este fato a consciência que surgiu nos últimos anos sobre a redução de resíduos sólidos e recuperar, reciclar, intervir, preservar (entre outros conceitos) serão práticas cada vez mais comuns.

A autora Marisa Barda entende que a cidade é o resultado da sobreposição de diversos modelos de cidades, *"é uma paisagem formada por edificações construídas em fases e tempos diferentes do crescimento urbano"* (BARDA, 2009, p. 82). Dessa forma deve-se entender que a história da cidade representa a memória coletiva e a sua relação com o lugar; se forma como a história das construções do espaço físico e da adaptação do homem em seu território.

A autora também defende que todas as construções da cidade são representativas. A sociedade ergue edifícios como forma de marcar seu tempo, de criar heranças que testemunhem seus costumes. São estes edifícios e a forma como se organizam que anunciam as malformações e as contradições desta comunidade. Para ela, a arquitetura vernacular, entendida como comum, anônima e popular, constitui a fisionomia da cidade e deve ser considerada em um contexto como

uma ponte entre a história e a arquitetura. É ela que exprime o legado cultural e histórico da nossa sociedade.

O desenvolvimento e a construção da identidade material de uma sociedade são relativamente lentos. Em ambientes de contínuas mudanças este processo não pode ser verificado. Portanto, é preciso que se adotem certos critérios antes da decisão de se demolir ou mesmo intervir num edifício.

Portanto, diante deste panorama, o projeto de arquitetura vem adquirindo, cada vez mais, o caráter de intervenção no espaço já edificado. A idéia de não mais expandir, mas de recuperar áreas obsoletas, está sendo adotada em grande escala em todo o mundo. O reaproveitamento de prédios para alteração de uso cumpre um importante papel na preservação do patrimônio construído, seja ele de valor histórico ou não.

A arquitetura permite a sobreposição de formas e que desta se faça outra utilização e se acumulem outros significados. Como dito anteriormente, a mudança ou manutenção do tipo de uso na preservação de uma edificação é hoje um tema bastante debatido. Além da avaliação do seu valor arquitetônico e histórico, é importante conhecer os limites físicos da construção, pois nem sempre as arquiteturas têm a mesma capacidade de serem reutilizadas. Algumas formas são mais suscetíveis de serem transformadas e cada uma, em sua especificidade, depende de vários fatores.

Transformar um edifício, ampliar, construir um novo, conectar dois ou mais existentes supõe alterar o *genius loci*, pois intervir equivale a atuar conscientemente no processo dinâmico da cidade. A sobreposição de formas, a aplicação de novos materiais sobre os antigos trazem novas composições e novos significados.

"Construir um edifício num contexto já caracterizado por obras de outros artistas impõe a obrigação de respeitar essas presenças no sentido de trazer a própria energia como alimento novo para a perpetuação de sua vitalidade" (ROGERS, 1993, p.203)

A partir dessas reflexões nasce o questionamento sobre o que é intervir. No seu texto *Teorias de la Intervención arquitectónica* Solà-Morales exprime a dificuldade em se definir o conceito de intervenção por sua "vagueza" e afirma que o termo pode ser usado em dois sentidos: a primeira possui um sentido geral e entende qualquer tipo de atuação que se faça num edifício ou numa arquitetura. Essas atuações englobam a restauração, preservação, reutilização, etc. que podem, de forma mais ampla, serem definidas como intervenções. O segundo significado é mais restrito e específico e comporta a crítica à idéia anterior; ou seja: a intervenção neste caso carrega o significado de interpretação de uma obra de arquitetura já existente, pois as inúmeras formas

propostas para o projeto de arquitetura são resultantes das inúmeras formas de interpretação da arquitetura pré-existente.

Este artigo pretende estudar um projeto de arquitetura onde se realizou uma intervenção sobre uma arquitetura pré-existente com alteração de uso. Intervenção, neste caso, foi entendida como a idéia de interpretação definida por Solá-Morales. O objeto de estudo está localizado na cidade de Buenos Aires e trata-se de um projeto de adaptação para transformar uma casa do século XIX num museu - O Museu Xul Solar.

2. MUSEU XUL SOLAR

Buenos Aires - Argentina.

Arq. Pablo Beitía

Ano: 1993

O arquiteto Pablo Tomás Beitía nasceu em Buenos Aires em 1953. Graduiu-se pela Faculdade de Arquitetura, Desenho e Urbanismo da Universidade de Buenos Aires em 1978. Estabeleceu escritório próprio em 1982 no qual se dedicava à arquitetura e desenho urbano. Desde 1995 leciona na Universidade de El Salvador onde é agora diretor. Também lecionou na Universidade Nacional de Rosario e na Universidade Nacional de Mar del Plata. Ganhou diversos prêmios de arquitetura, entre eles, o Konex pela arquitetura do quinquênio de 1992-1996 e foi nomeado para o Mies van der Rohe Award pela Arquitetura Latino Americana, em 1998.

Entre as suas obras mais significativas estão: Museu Xul Solar; Centro de Interpretação e Pavilhão de Exposições, no Delta do rio Paraná para a Fundação Pan Klub; Casa na rua Borges, em Buenos Aires; Projeto de Urbanização de La Choza, na Província de Buenos Aires e Casa Serrano, também em Buenos Aires.

2.1. O PINTOR.

Alejandro Xul Solar (Oscar Augustín Alejandro Schulz Solari 1963) nasceu em Buenos Aires em 1887. Foi estudante de arquitetura, pintor autodidata e inventor por natureza. Chegou a dominar dez idiomas além de criar o seus. O "crioulismo", por exemplo, é a criação de uma linguagem pictórica; um novo idioma para a América Latina.

Interessado por filosofia, ciências e religião, suas obras refletiam uma inquietação espiritual na aplicação de cores vivas, formas simples e símbolos geométricos. Os signos lingüísticos chamavam sua atenção fazendo, freqüentemente, o uso de palavras em suas criações. Participou de grupo de jovens pintores e escritores modernistas, entre os quais estavam Jorge Luis Borges e

Emilio Pettoruti. O grupo batizado como “Martin Sierra” iniciou uma linha de oposição ao conservadorismo da cultura argentina.

Entre suas diversas fases começa, a partir de 1920, a criar uma série de projetos denominados por ele como Bau ou Estilos. São arquiteturas imaginadas e montadas em pequenas cartolinas com elementos de concepção mística e simbólica de diferentes culturas. Muitas possuíam características neogóticas que se assemelham às catedrais de Milão e de arquiteturas sagradas de templos orientais. Seus cenários e estudos incluíam colunas, capitéis e frisos.

Quando falece, em 1963, sua esposa decide criar o museu e a fundação Pan Klub com o intuito de preservar e divulgar as obras do marido.



Figura 01: Barrio, 1953
Fonte: www.xulsolar.org.ar



Figura 02: Ciuda Lagui, 1939
Fonte: www.xulsolar.org.ar

2.2. O MUSEU

Lita Cadenas, esposa de Xul solar, nunca hesitou onde deveria ser fundado o museu. Tratava-se da antiga casa do pintor re-projetada para abrigar o museu e a fundação Pan Klub. O projeto de intervenção idealizado pelo arquiteto argentino Pablo Beitía se converteu em um dos ícones da arquitetura portenha e recebeu vários prêmios internacionais.

O edifício original da casa de Xul data do fim do século XIX, num momento de forte imigração italiana. Este momento representou a transição entre o estilo colonial herdado das tradições espanholas e do academicismo francês que terminou por dominar a arquitetura do país até a década de 1930.

A cidade de Buenos Aires sofreu uma grande transformação urbana nesse período com a aparição de novas tipologias de moradia e um forte traço italianizante. Chegaram ao país arquitetos, pedreiros e construtores que trouxeram um novo desenho, materiais e técnicas de construções. Foram os italianos que trouxeram a utilização de molduras, frisos e arabescos nas

fachadas e substituíram os gradis de ferro de origem espanhola por balaustres de gesso e terra de origem romana.

Neste contexto o edifício original passa a ser importante, pois trata-se de um "apartamento" urbano característico da expansão urbana da cidade de Buenos Aires do final do século XIX. Conserva a espacialidade das tradições das casas unifamiliares de lote independente, com pátio interno, telhados e espaços generosos. (BEITÍA, 2007)

A propriedade de Xul tinha uma tipologia similar à de um sobrado e incluía três casas independentes; uma no pavimento superior e duas no térreo, implantadas num terreno de aproximadamente 400m² com 20m de frente e 20m de profundidade cujo fundo tinha uma angulação de aproximadamente 10º de acordo com a linha do tecido urbano. A casa ocupava metade do terreno e se ordenava em habitações quadradas alternadas com três corredores estreitos que partiam das portas da rua Laprida. Os acessos estavam organizados da seguinte maneira: As duas portas da extremidade (nº 1212 e 1216) davam acesso a duas vivendas na planta baixa e a central (nº 1214) levava às unidades da planta alta.

Os irmãos Beitía (um arquiteto e outro cenógrafo) alugavam as duas plantas baixas e o casal ocupava o único andar superior onde também estava o ateliê do pintor.

Segundo o arquiteto Pablo Beitía (2007), quando a casa passou a ser propriedade da família do pintor, foram agregados à construção original uma torre com sanitários, arrematadas no alto pelo ateliê privado de Xul - um pequeno espaço de trabalho acessível por uma escada de madeira íngreme localizada no saguão da casa.

O pintor almejava que sua casa fosse usada, posteriormente, como um centro destinado a usos culturais, com atividades abertas e presença do público, incentivando o surgimento de novos artistas. Esse espaço de encontros culturais era entendido pelo artista como um clube: um clube de artistas, de pensadores, de gente interessada nas artes e nas ciências. Daí nasce o nome para a fundação que se chama Pan Klub.

O espaço do Pan Klub foi uma solicitação de Lita e, para o arquiteto, é fundamental levar isso em conta para entender o novo edifício. Essa intenção cria um fio condutor na obra, pois dela surge a idéia do espaço central como ressurgimento do que representava a casa de XI. (BETIA, 1993).

O programa de necessidades incluía áreas de exposições, um auditório e salas para a fundação. O projeto para a adaptação e ampliação foi concebido tratando-se de interpretar a visão particular de Xul, associando a construção dos novos espaços à filosofia refletida na produção artística do pintor. O arquiteto estudou profundamente o sistema plástico do artista, suas pinturas e textos, para compreender seu imaginário espacial. O grande desafio era transformar a casa do século

XIX num museu de espaços integrados, sem destruir a memória que a construção em si carregava.

A decisão de não demolir o edifício foi uma intenção responsável por manter e não apagar a memória da casa de Xul Solar e, além disso, dar testemunho do nascimento do Pan Klub. "*Houve uma preocupação com a sistematização museológica da residência a fim de contemplar a proposta original do programa da fundação que inclui, como elemento essencial à experiência da visita, a contemplação do particular ambiente da casa de Xul Solar*" (BEITÍA, 2007, p. 229). O projeto pode reconhecer-se em planta como uma galeria de arte e em corte como um teatro de atividades múltiplas. (BEITÍA apud DANTAS, 2005, p. 8)

O arquiteto acreditava ser importante preservar a fachada, por sua memória e significado urbano-cultural, e a casa/ateliê de Xul.

O projeto de intervenção é bastante complexo, por isso a dificuldade de entendê-lo com apenas uma avaliação superficial. Iniciando a análise desta obra pela fachada é possível identificar facilmente que a casa era composta por dois pisos e um terraço.



Figura 03: Fachada Frontal
Fonte: Lucianna Gerghi, 2011

Desde a rua, a aparência exterior do edifício privilegia a memória da casa, confirmando a intenção do arquiteto de preservá-la. Os acabamentos externos foram refeitos de acordo com a fachada original incluindo apliques e elementos escultóricos originais. A intervenção arquitetônica fica praticamente invisível na fachada, apenas uma pequena porta de vidro para o acesso ao museu interrompe o muro e denuncia aos transeuntes a existência de uma intervenção na antiga casa.



Figura 04: Porta do acesso ao museu
Fonte: Lucianna Gerghi, 2011

Esta porta respeita a altura, desenho e proporção dos caixilhos originais da casa, porém os primeiros são de madeira com venezianas de abrir enquanto que a nova porta é de ferro e vidro. As portas de acesso a uma das casas da planta baixa e da casa da planta superior foram mantidas, ainda que desabilitadas, apenas para a composição e preservação da fachada original.

Passando a recepção, no nível original da casa, é possível verificar um desnível, um rebaixo do piso, feito de forma proposital para aumentar o pé direito e permitir a criação de um pavimento intermediário. Assim, o piso da casa superior foi mantido, porém conseguiu-se ampliar o espaço

de forma a incorporar uma espécie de mezanino que possui passarelas e conecta espaços criando cheios e vazios. O acesso a estas passarelas se faz através de escadas pela parte posterior do terreno num espaço do antigo pátio que foi agregado ao conjunto.

Também foi requisitado por Lita que todo o terreno da planta baixa estivesse destinado ao grande salão do Pan Klub. A resposta foi organizar tudo em função de uma unidade de espaço e a totalidade do projeto está orientada para esse foco central. Pode-se dizer que assim foi como nasceu o museu. (BEITÍA, 1993).

Considerando esse fato, a parte posterior do terreno, ocupado antes por antigos jardins no centro da quadra, foi integrada à nova distribuição de forma que se prolongou a planta baixa para essas zonas livres ao fundo do terreno. Nesse espaço conseguiu-se uma área suficiente para ampliar o Salão Pan Klub onde construiu-se um auditório central de pé direito triplo que conecta as pontes e passarelas distribuindo-as ao seu redor. Neste salão instalou-se um palco que recebe luz natural zenital que transpassa através de uma clarabóia.

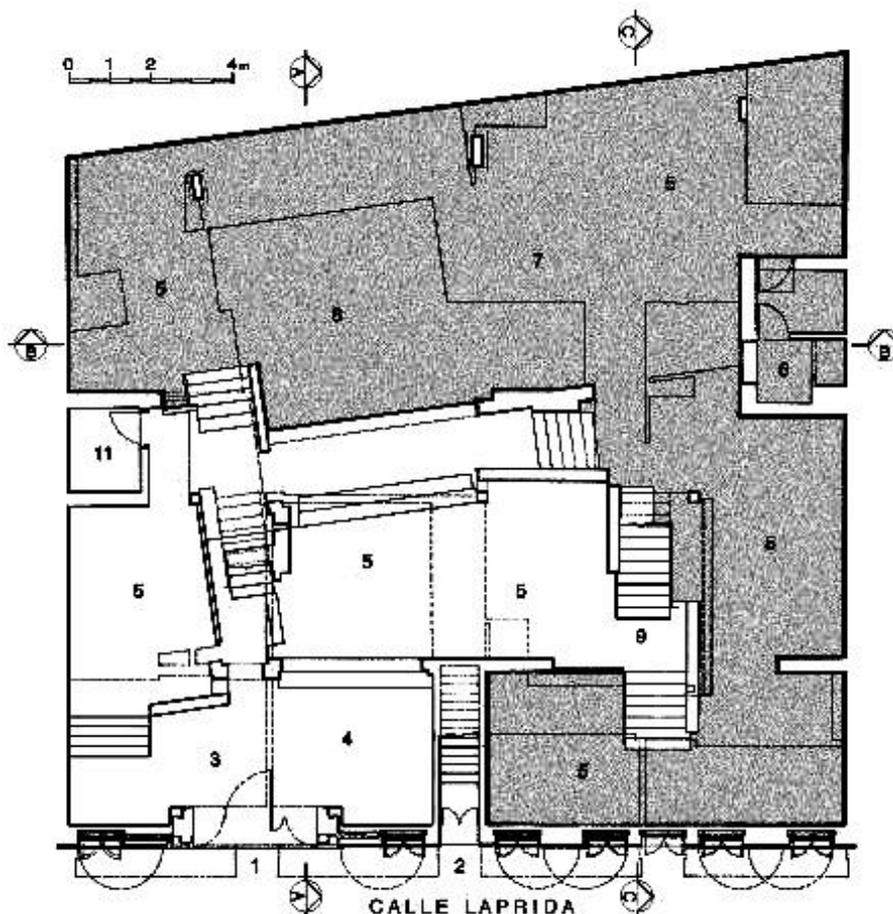


Figura 05: Planta Baixa
 Fonte: www.arquitectura.com

Este salão conta com uma sala de projeções com controle de som e iluminação. O palco criado é giratório e possui quatro módulos independentes que podem ser retirados desde uma abertura que se comunica com o subsolo, onde também se localizam 150 cadeiras e material auxiliar. A capacidade máxima para eventos é de 300 pessoas, mas para isso é preciso habilitar os espaços das passarelas elevadas. À meia altura do espaço central, instalou-se uma ponte metálica técnica. Para assistência ao palco foi projetada uma plataforma móvel para peças teatrais, instalações espaciais e arte experimental.

Em torno desse núcleo surge, como uma sorte de contraponto, uma série de espaços de menor escala, com a idéia geral de composição que se percebe no percurso (passarelas). Há liberdade para movimentar-se e o espaço expressa liberdade; podemos voltar alguns passos e procurar caminhos alternativos.

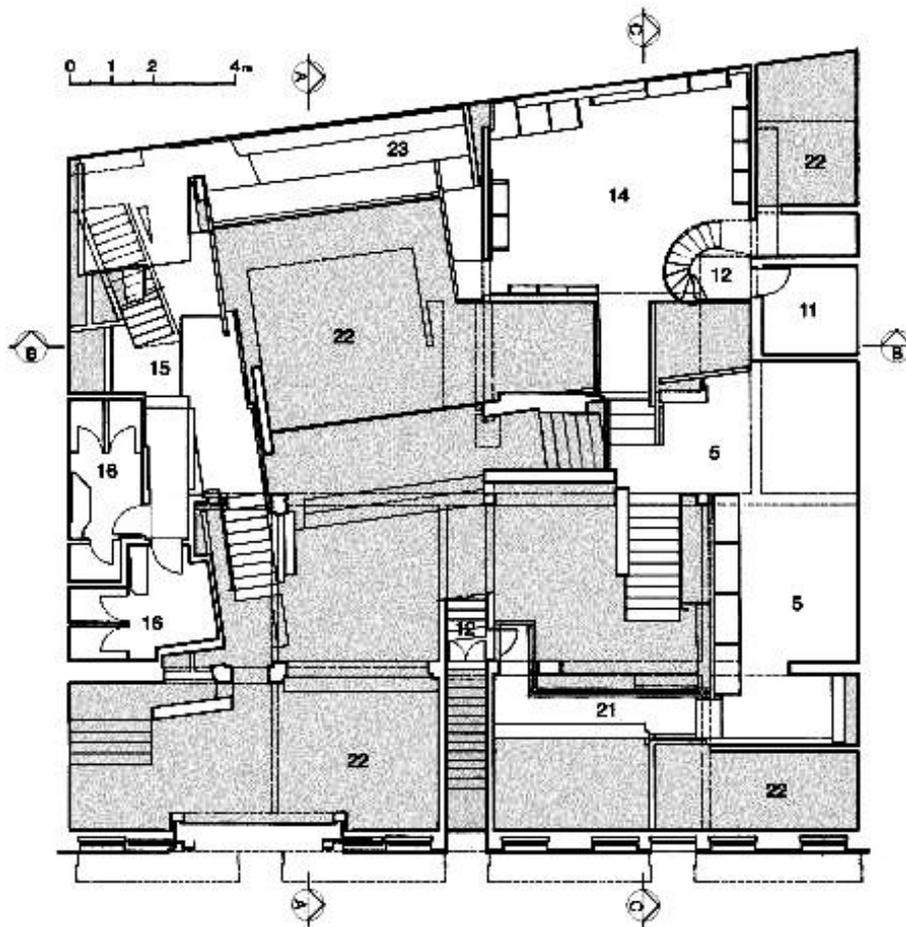


Figura 06: Mezaninos (passarelas)
 Fonte: www.arquitectura.com

Estruturalmente, conseguiu-se esse resultado através da substituição gradual dos muros originais por componentes de concreto armado aparente. A alteração é percebida de forma progressiva à medida que se avança desde a entrada do museu.

Estes componentes estruturais organizam o espaço como uma nova trama e planos (passarelas) e liberam de forma gradual os espaços da planta baixa organizando o trajeto interior do museu (BEITÍA, 2007). Os espaços das passarelas articulam-se diante do pátio central e estão setorizadas e distribuídos de maneira que criam percursos alternativos no museu e geram complexidade de formas inspiradas nos espaços surrealistas de contraposição e sobreposição do pintor. O arquiteto consegue, através das passarelas, uma variedade cúbica de cheios e vazios que permitem a incisão de luz por várias partes e de diferentes maneiras.

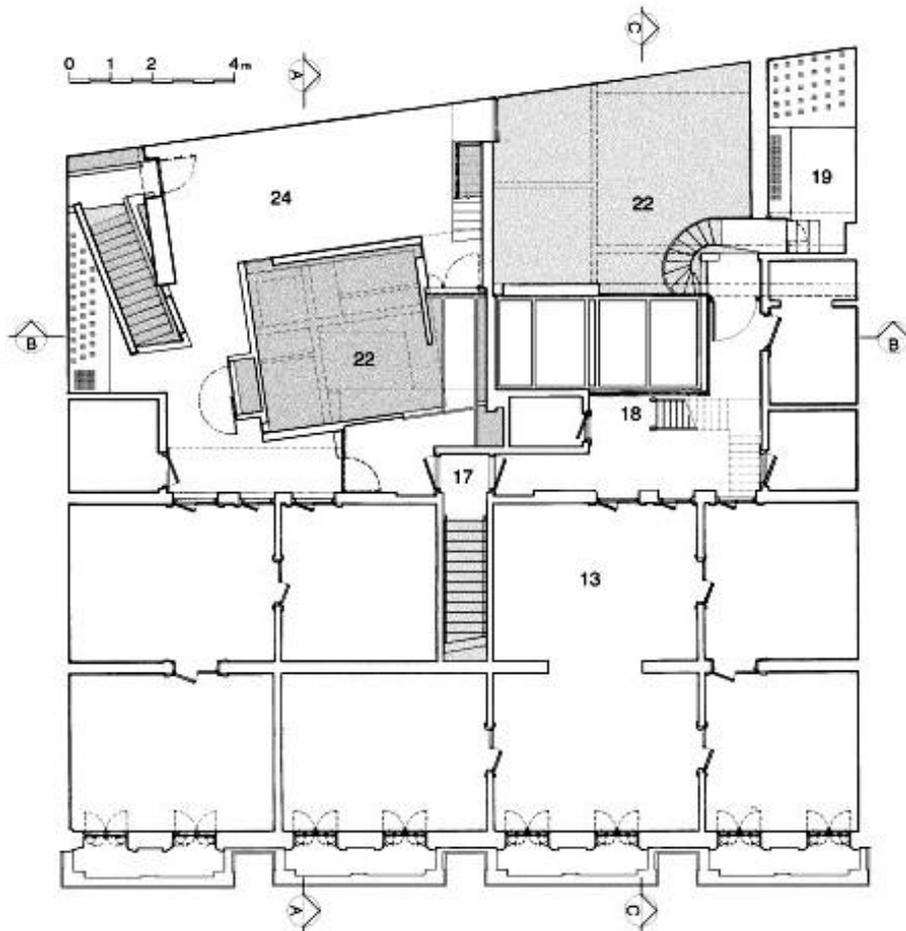


Figura 07: Piso Superior (casa do pintor)

Fonte: www.arquitectura.com

Segundo o arquiteto a questão dos planos e passarelas merece uma explicação mais exaustiva. No museu o espaço tende ser agrupado e as paredes não dividem ou delimitam espaços. A função é orientar percursos e receber obras de arte. Esses planos não pretendem fechar-se sobre si mesmos para compartimentar como era a casa original. Trabalhou-se sempre com a idéia de que o espaço nunca se feche trazendo leveza e criando a possibilidade de se espiar um quadro através de uma fresta. (BEITIA, 1993)

O uso de cores vivas em algumas áreas do museu também faz referência às utilizadas pelo artista.

O trajeto intermediário criado possui estrutura de concreto armado independente da estrutura da casa original composto de pilares e vigas que em alguns momentos estão suspensas por tirantes. Este sistema estrutural permitiu que se "demolissem" as casas inferiores preservando a casa superior intacta, porém apoiada sobre a nova estrutura de concreto.

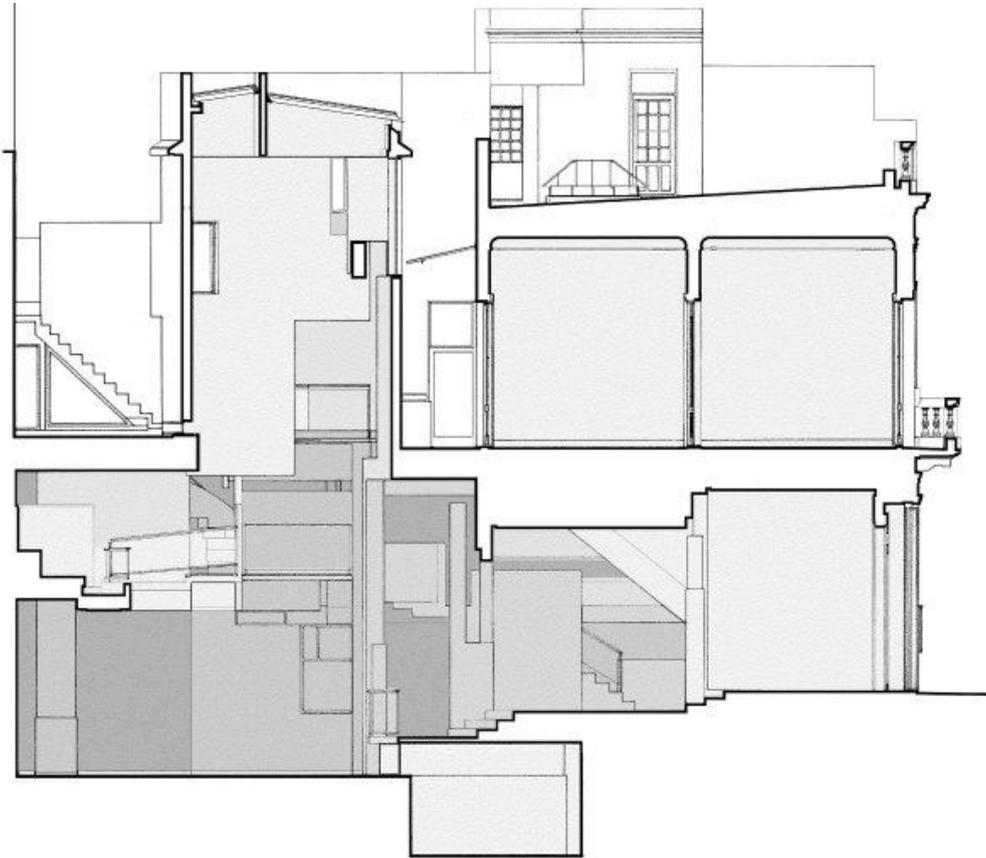


Figura 08: Corte Longitudinal (acesso da rua laprida à direita)
Fonte: www.arquitectur.com

Assim, a intervenção significativa se deu no piso inferior onde foram feitas demolições para transformar os espaços existentes em salas de exposições deixando a casa do artista suspensa sobre os espaços abertos ao público. A planta alta permaneceu acessível pela escada original desde a rua Laprida e pelas passarelas do museu que fazem parte da exibição da mostra permanente. A antiga residência de Xul teve seus ambientes e mobiliários conservados e abriga, hoje, os espaços importantes para as reuniões do Pan Klub.

Algumas publicações de revistas e jornais comentam de forma satírica que manter a casa do pintor intacta é algo que só pode ser explicado por meio da mística, pois é quase um fato milagroso. Na realidade, é possível que as primeiras intervenções executadas tenham sido os pilares de seções generosas localizados na parte posterior do terreno e algumas vigas altas que permitiram suspender a casa durante a intervenção radical no piso inferior.

O conjunto de passarelas não introduz nenhum suporte estrutural no espaço. O conjunto percorre pelo ar como se flutuasse. Esse sistema é chamado de molinete. São vigas penduradas uma atrás de outra no sentido de rotação crescente que acompanha o percurso do museu. Os tirantes são o ponto final da seqüência de vigas (BEITIA, 1993).



Figura 09: Salão Pan Klub
Fonte: Lucianna Gerghi, 2011

O cálculo foi feito pelo engenheiro Mazza, que trabalhou com a idéia de planos verticais de concreto armado em substituição das vigas convencionais. "Dissemos a ele: queremos fazer uma

estrutura similar a um castelo de naipes, mas ao contrário, pendurados" (BEITIA, 1993, p. 28). Essa agrupação de planos prolongam e organizam o espaço e a disposição das obras de arte.



Figura 10: Passarelas com tirantes metálicos
Fonte: Lucianna Gerghi, 2011

"Para resolver a articulação entre o novo e o antigo, o conjunto é regido por um sistema dimensional derivado da modulação geométrica preexistente, característica do sistema residencial 'decimónico' portenho, mas multiplicando progressivamente as alturas e as distâncias visuais para o grande salão para colocar em contraste a vocação de absoluto da proposta cultural do Pan Klub com a presença 'misteriosa' da casa de Xul Solar na parte superior do imóvel. Não obstante, essa polaridade ou alternância de conotações entre o "privado" e o "público" (geométrico-dinâmico, casa-museu), onde nenhum dos termos predomina sobre o outro, se verifica na totalidade do resultado arquitetônico uma organização de escalas que evidencia a interdependência com o traçado urbano. Tanto na proporção e na materialidade das formas construídas como na regulação do intercâmbio visual e perceptivo com a rua e o interior da quadra. Reeditando o contraponto essencial da arquitetura de Buenos Aires: o urbanismo da utopia, a arquitetura do sincretismo cultural. (BEITÍA, 2007, p. 230)

A transição do velho material para o novo - da estrutura de tijolos para a de concreto aparente - acontece de maneira sutil, sendo gradualmente alterada, como uma “desconstrução” do existente, até que o concreto constitui por completo as paredes, vigas e pilares, contrastando e destacando o que é intervenção do antigo edifício. (DANTAS, 2005)



Figura 11: Terraço
Fonte: Lucianna Gerghi, 2011

A maquinaria auxiliar para serviços e climatização foi instalada num novo subsolo, que inclui uma área de depósito e arquivo. Neste espaço também foram colocadas duas salas de serviços, cafeteria, área de manutenção e sanitários para o público.

Como mencionado no capítulo introdutório, a mudança ou a atualização do tipo de uso na preservação de uma edificação é hoje um tema bastante debatido.

O autor Francisco de Gracia (1992) defende que a intervenção pode acontecer com a forma de inclusão, intersecção e exclusão. Entende-se como inclusão a relação que supõe que um elemento B, como forma espacial, comparte todos os seus pontos com um elemento A, ou seja, o elemento A envolve o elemento B.



Figura 13: Arco Original apoiado na nova estrutura de concreto
Fonte: Lucianna Gerghi, 2011

No projeto de intervenção em análise, conseguimos afirmar que a casa pré existente trabalha como o elemento A pois abriga em seu interior todos os pontos do elemento B, que no caso é a obra de intervenção.

Por outro lado, o autor define que a relação de intersecção se manifesta quando um elemento A recebe um elemento B como modificador dos seus próprios limites. Ambos compartilham um pedaço, ou seja, tem um conjunto de pontos comuns.

Nesta obra de intervenção, o arquiteto adicionou uma área que antes não estava construída - acrescentou à casa um auditório executado na parte posterior que era o antigo pátio. Portanto, para esta obra é possível dizer que em um momento temos uma intervenção de caráter de inclusão e em outro momento um caráter de intersecção.



Figura 14: Salão Pan Klub
Fonte: www.flickr.com/photos/sebagarayo

Em seu livro, o autor também criou critérios de análise para interpretação de projetos de arquitetura. Utilizando-se por base a sua classificação, poderíamos dizer que esta obra enquadrar-se como modificação circunscrita: quando a intervenção fica limitada ao edifício como uma realidade individual, tratando-se de uma atuação que pode ir desde uma restauração até a ampliação moderada, passando por uma transformação de estrutura interna. O museu teve ampliações e acréscimos e não pretende interferir no seu entorno imediato pois não há uma alteração do tecido urbano existente.



Figura 15: Foto da Maquete
Fonte: Lucianna Gerghi, 2011



Figura 16: Foto da Maquete
Fonte: Lucianna Gerghi, 2011

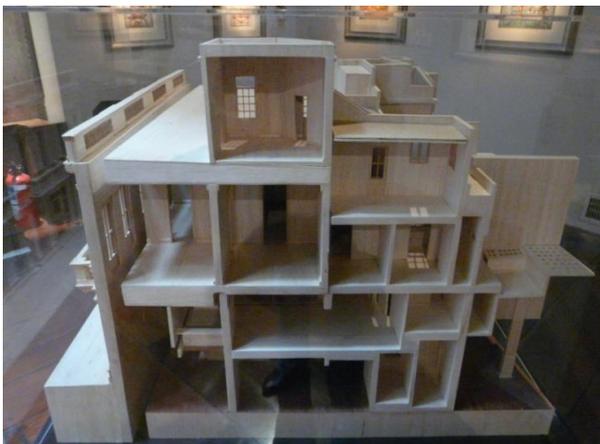


Figura 17: Salão Pan Klub
Fonte: Lucianna Gerghi, 2011



Figura 18: Salão Pan Klub
Fonte: Lucianna Gerghi, 2011

Por outro lado existe uma intenção do arquiteto de que a intervenção tenha um caráter de contraste, mas não nega a pré-existência. Francisco de Gracia classifica este tipo de intervenção como colisão de estruturas formais.

Para o autor Gonzalo Diaz (2009), a intervenção num edifício pode acontecer de três formas. Dentre elas, está a de que a intervenção arquitetônica pode acontecer na forma de sobreposição de uma arquitetura sobre outra pré-existente podendo transformá-la numa nova composição. Este tipo de intervenção não se limita em manter a estrutura da forma, se incorporam volumes na tentativa de criar uma nova composição que resulta numa nova idéia de edifício. Deste modo a arquitetura anterior se funde com a resultante num organismo novo na sua estrutura formal, significado e modo de utilização.

É justamente o que acontece na obra em questão. Nota-se claramente que era intenção do arquiteto a sobreposição de arquiteturas numa adição espacial-temporal. Essa sobreposição acontece de forma gradual: a inclusão de um patamar intermediário, o auditório e a transição do existente para o novo através dos volumes e materiais empregados reafirmam essa intenção.

A obra inicial é facilmente identificada. O que vemos é a colagem de uma nova arquitetura sobre outra pré-existente onde o esqueleto do antigo edifício é fundamental e condiciona a nova configuração dentro de uma nova composição. A arquitetura anterior se articula com a nova proposta e resulta num novo organismo.

Os conceitos elencados pelos autores acima são definidos pelas autoras Ruth Verde Zein e Anita Di Marco como re-arquitetura. Segundo as autoras este termo é recente e ainda não dicionarizado, mas refere-se a ações que *"carregam o significado de uma nova proposta de aproveitamento do existente, distinta do original, sendo resultado de um projeto desígnio arquitetônico global."* (ZEIN; DI MARCO, 2007). Este termo envolve a realização de transformações, demolições e acréscimos significativos. Os termos reconversão/reciclagem e adaptação de uso também referem-se a um conjunto de intervenções destinadas à restituição ou adequação de um edifício para um novo uso, porém, neste caso, as intervenções deveriam ser as mínimas necessárias para a manutenção ou consolidação do edifício.

O arquiteto não gosta de dizer que o projeto se trata de uma reciclagem. Para ele o que está representado no museu é um edifício velho sobre um edifício novo. A casa original é um pólo organizador do espaço resultante e a casa de Xul passa a ser um árbitro entre o existente e o novo. Existe a idéia de permanência da casa no museu e, por sua vez, uma prolongação dos espaços da casa. O que predomina aqui é a idéia de transformar uma casa privada num espaço público. (BEITIA, 1993.)

A mudança de uso e a sobreposição das formas criaram um novo significado para a casa do pintor. Houve a descaracterização da função morar, porém com uma continuação dialética do contexto histórico e uma forte relação com o contexto cultural pois, como dito por Solà-Morales, o termo intervenção se refere à interpretação do arquiteto sobre a arquitetura pré existente. Neste caso Pablo Beitía soube respeitar a memória do artista: houve uma forte preocupação por parte

do arquiteto em interpretar as obras do pintor materializando-as numa linguagem arquitetônica espacial e fazendo paralelos entre dinamismo e geometrismo. Portanto, a intervenção realizada foi positiva; além de preservar, valorizou o potencial histórico do imóvel.

3. CONCLUSÃO

A construção da cidade é um processo dinâmico que acontece através de modificações, demolições e reconstruções. É justamente essa transformação dos edifícios que enriquece e faz a história das cidades (DIAZ, 2009,p.27)

Intervir num edifício existente significa continuar a história sem engessar as antigas estruturas. A sociedade se desenvolve e necessita de novos recursos e novos espaços e é missão dos arquitetos adaptar a cidade e os edifícios existente para as novas necessidades.

O novo espaço atende perfeitamente aos usos de um museu, o que demonstra que não é necessário demolir o existente para construir espaços qualificados. Cabe à sociedade conscientizar-se da importância de mantermos preservado o nosso legado histórico e cultural e, aos arquitetos, criar espaços somando as idéias, de forma criativa e competente, às idéias já construídas.

1. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- BARDA, Marisa. *Espaço (meta) Vernacular na Cidade Contemporânea*. Kronos 26, editora Perspectiva. São Paulo, 2009.
- BEITÍA, Pablo. *Arte y Tejido Urbano de Buenos Aires: El Museo Xul Solar*. In GANT, Marisa Luisa Bellido (ed.) *Aprendiendo de Latinoamérica, el museo como protagonista*. Gijón: TREA, 2007 pág 215-234.
- BEITÍA, Pablo; ADESSO, Gonzalez. *Museo Xul Solar. Laprida 1214*. Revista Summa +, Outubro/Novembro de 1993 nº. 03. Pag 20/33.
- DANTAS, Carlos Felipe Albuquerque. *Museus Contemporâneos: a construção do lugar no espaço da cidade*. Unb, edição 2005. Disponível em: <http://www.unb.br/fau/pos_graduação/pranoa/edicao2005/museus/museus_contemporaneos.pdf>. Acesso: Junho 2010
- DE GRACIA, Francisco. *Construir en lo Contruído, La Arquitectura como Modificación*. Editorial NEREA, 1992.

- ♫ DIAZ, Gonzalo. *Sobreposição e Acumulação do tempo na cidade de Sevilha*. Revista Arquitectura Iberica – Rehabilitación nº 12. Editora Caleidoscópio. Portugal, 2009.
- ♫ FROTA, José Artur D'Aló. *O Passado no Presente: um caminho para a preservação e Contemporaneidade*. Revista Arqtexto, nº 1. Pg. 110, Departamento de Arquitetura -PROPAR-UFRGS, Porto Alegre, 2001.
- ♫ GORSKI, Joel. *Reciclagem de Uso e Preservação Arquitetônica*. Dissertação de Mestrado UFRGS, 2003.
- ♫ ROGERS, Ernesto. *Preexisting Conditions And Issues Of Contemporary Building Practice*. In OCKMAN, J. (org.). *Architecture culture 1943-1968*. New York: Rizzoli, 1993, p. 200-204.
- ♫ SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Teorías de la Intervención Arquitectónica*. In *Intervenciones*, Editora Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2006.
- ♫ SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Del contraste a La Analogia. Transformaciones en La concepción de La intervención arquitectónica*. In *Intervenciones*, Editora Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2006.
- ♫ ZEIN, Ruth Verde; DI MARCO, Anita. *A rosa por outro nome tão doce...seria?*. In: O MODERNO JÁ PASSADO | O PASSADO NO MODERNO - Reciclagem, requalificação, rearquitetura, 2007, Porto Alegre. Anais do 7º seminário DOCOMOMO Brasil, 2007.

INTERNET

- ♫ Site da Revista eletrônica Arquitectura.com - <http://www.arquitectura.com/arquitectura/latina/obras/cultura/xul/museo.asp>.-Acessado em 19.08.2010
- ♫ Site do museu Xul Solar. <http://www.xulsolar.org.ar>. Acessado em 04.06.2010
- ♫ *Xul Solar: museo taller, museo mundo, museo sorpresa*. *Diário La Nación de 24 de Dezembro de 2003*. http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=558045.-Acessado em 19.08.2010

ⁱ LE CORBUSIER, *Manière de penser l'urbanisme*, Editions de l' Architecture, Paris, 1946.