

# PROCESSOS DE PROJETO DE RAFAEL MONEO

## RELAÇÕES ENTRE TEORIA E PRÁTICA E SUAS POSSÍVEIS APLICAÇÕES NO ENSINO DE ARQUITETURA

**DE ALMEIDA, ENEIDA DE**

Universidade São Judas Tadeu. Graduação e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo.

Rua Taquari, 546 – Mooca – São Paulo | SP

[eneida.almeida@uol.com.br](mailto:eneida.almeida@uol.com.br)

**Palavras chave:** Projeto de arquitetura, estratégias de projeto, teoria e prática.

### **Resumo**

Este trabalho enfoca o estudo e a descrição dos processos de projeto do arquiteto Rafael Moneo realizados em pesquisas de iniciação científica, baseando-se na análise de duas obras em que o projeto contemporâneo se defronta com preexistências de interesse histórico: a Sede da Prefeitura de Murcia e a Ampliação do Museu Nacional do Prado. Parte-se do relato do próprio arquiteto e de leituras críticas sobre sua atuação, para identificar em suas obras os elementos essenciais correlacionados com seu método de trabalho, mediante a elaboração de diagramas gráficos e textos analíticos. A metodologia de análise considera a estratégia de projeto que busca uma aproximação entre obra e contexto urbano preexistente, a partir de uma operação analógica estabelecida entre o “novo” e o “antigo”. O interesse da pesquisa volta-se ao ensino, ao vislumbrar um processo de instrução no qual o estudante possa se apropriar dos métodos de elaboração do projeto em que o pensar e o fazer mantêm um vínculo estreito.

### **1. INTRODUÇÃO**

O tema da intervenção em arquiteturas preexistentes de interesse documental e arquitetônico tem ganhado relevância na atualidade, desde que noções como *memória* e *lugar* têm se tornado importantes elementos balizadores do projeto de arquitetura que explora a dialética entre permanência e transformação no contexto das cidades contemporâneas. Hoje é possível reconhecer uma aproximação entre o projeto de arquitetura e as ações ligadas ao campo da conservação do patrimônio arquitetônico, na medida em que as fronteiras entre esses campos disciplinares tendem a se diluir: o projeto é chamado a considerar as preexistências, a considerar a experiência histórica, a atentar ao contexto do lugar em que se insere, a avaliar criticamente cada demolição; o restauro, por sua vez, é chamado a intervir, a não se abster de modificar, a se inscrever no devir histórico e a responder às necessidades vitais de transformação.

A ideia de um tempo estratificado permite refletir sobre o papel da memória na arquitetura: não apenas a memória presente na materialidade dos monumentos e dos tecidos urbanos, mas

também a memória como instrumento ativo no interior dos processos intelectuais adotados pelos arquitetos. A faculdade de conservar e reinterpretar dados e experiências passadas como material de projeto pode consentir a superação da tradicional contraposição entre antigo e novo, entre tutela e inovação, para reivindicar uma arquitetura duradoura que comporte a estratificação de diferentes temporalidades.

O estudo da produção de Rafael Moneo possibilita investigar esse duplice interesse pela memória: o que lida com a memória impressa no corpo da cidade, e o que reedita o conhecimento acumulado no campo da arquitetura e das artes para incorporá-lo a uma nova proposta. Por isso mesmo sua atuação, além de revelar-se bastante oportuna para compreender associações coerentes e fecundas entre o exercício crítico e a prática profissional, entre o ensino e a atividade de projeto, tende a extrapolar a convencional separação entre restauro e projeto de arquitetura.

Essa experiência de projeto, que se ancora no estudo da tipologia, teve a significativa contribuição de Aldo Rossi, cuja obra desperta a atenção de Rafael Moneo. Prova disso é que, desde os anos 1970, dedica diversos ensaios críticos ao arquiteto italiano, incluindo-o entre os oito arquitetos reunidos em sua publicação *"Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra e ocho arquitectos contemporáneos"* (2004).

O presente texto procura apresentar um método de estudo utilizado em pesquisas de iniciação científica que têm por objetos de investigação duas obras de Moneo relacionadas a intervenções em preexistências arquitetônicas de interesse histórico<sup>1</sup>. Trata-se de um trabalho desenvolvido no âmbito da graduação de arquitetura que busca tornar compreensível ao aluno a lógica de projeto do arquiteto, baseada no "tipo" visto como um produto do processo histórico da arquitetura e dos modos de pensar e trabalhar dos arquitetos, reconhecido em suas inúmeras variações, a partir de um esquema básico de articulação espacial que responde a um conjunto de exigências culturais.

As pesquisas aqui mencionadas partem da seleção de dois projetos como estudo de casos: 1) a Sede da Prefeitura de Murcia; 2) a Ampliação do Museu do Prado. A investigação procura reconstituir as operações desses projetos através das seguintes etapas: revisão bibliográfica relativa ao objeto de estudo; levantamento da situação e obra preexistente; organização sistemática e reedição dos desenhos técnicos de projeto e das imagens que possibilitem a compreensão das ações realizadas; produção de diagramas gráficos que ilustrem com clareza os elementos novos e sua relação com as estruturas preexistentes; elaboração de textos analíticos e descritivos – com base na leitura dos memoriais de projeto e de textos críticos selecionados – que complementem as informações contidas nas imagens ilustrativas da intervenção realizada.

O prosseguimento da pesquisa consiste em estabelecer um paralelo entre as estratégias identificadas em cada um dos projetos analisados e os princípios mencionados por Solá-Morales em sua publicação intitulada *Intervenciones* (2006), na qual discute a respeito do conceito de

intervenção arquitetônica, referindo-se à ação de projeto que se depara com preexistências de reconhecido valor arquitetônico e histórico.

## 2. O ARQUITETO E SUA ESTRATÉGIA DE PROJETO

Rafael Moneo, em entrevista<sup>ii</sup> concedida após a realização de uma conferência em Turim, Itália (17/11/2005), sustenta a pertinência de uma correlação entre a atitude crítica e a ação de projeto:

Estou convencido de que o exercício pleno da arquitetura implique uma atitude intelectual, crítica, reflexiva. É difícil que a arquitetura atinja a qualificação de 'dionisíaca': pode ser, ao contrário, que aquilo que caracteriza a arquitetura seja a renúncia à expressão pessoal. Se as coisas forem assim entendidas, a análise, a leitura, a visão do presente como algo que se explica a partir da história, resultam componentes inevitáveis. E tudo isto acontece em conjunto com o prazer da leitura, o adentrar-se nas aventuras intelectuais dos outros. (BONINO, 2007, p. 50).

Giovanni Leoni<sup>iii</sup> observa que a arquitetura de Moneo é reconhecível, muito mais pelo método de projeto aplicado a específicas situações, do que pela linguagem individual, justamente porque os critérios estabelecidos pelo arquiteto têm validade geral, pois recorrem aos elementos estruturadores dos contextos culturais preexistentes e remetem-se às características morfológicas dos lugares em que atua, com extraordinária afinidade.

Os anos de formação foram cruciais para sua atividade futura: a esse propósito, o arquiteto comenta o seu interesse em seguir o diálogo entre os grupos mais inquietos de Madri e de Barcelona, especialmente no que se refere à atenção desses profissionais – entre os quais menciona Federico Correa e Oriol Bohiga – dirigida, naquele momento, à arquitetura italiana representada pela geração mais antiga de Ernesto Nathan Rogers, Ignazio Gardella e Franco Albini, conhecidos por intermédio de Antonio Coderch<sup>iv</sup>. Explica também que as questões teóricas enfrentadas pela geração italiana posterior, especialmente por Aldo Rossi e Vittorio Gregotti, suscitaram grande atração entre os jovens arquitetos do seu tempo. Esclarece que esses aspectos colaboraram para intensificar o ambiente cultural dinâmico e crítico que caracteriza Barcelona nos últimos anos do Regime Franquista (1939-1976).

Graduado em 1961, Moneo trabalha entre 1961 e 1962 no escritório de Jorn Utzon, na Dinamarca. No ano seguinte, muda-se para Roma onde frequenta a *Accademia di Spagna*. Em 1970 é aprovado no concurso para a Cátedra de Composição da Escola de Arquitetura de Barcelona, ali permanecendo até 1980. Após experiências de ensino em diversas instituições americanas, é nomeado, em 1985, *charmain* do Departamento de Arquitetura da Graduate School of Design da Universidade de Harvard, onde atua até 1990.

Em sua atividade de professor, Moneo dedica-se a exercícios de leitura crítica de edifícios, em particular de arquitetura contemporânea, justamente por colocar ao centro do seu ensinamento a

exigência de estimular a consciência crítica dos futuros arquitetos. É nesse sentido que defende um papel expressivo da história na formação dos arquitetos (BONINO, 2007, p. 56):

Uma iniciação arquitetônica compreende hoje, a meu aviso, uma forte familiaridade com a história, uma história que não é mais depósito de formas ou laboratório de estilos, mas que oferece simplesmente o material para pensar seja na evolução da arquitetura, seja no modo em que os arquitetos operavam no passado.<sup>v</sup>

### **3. O MÉTODO DE INVESTIGAÇÃO**

O estudo detalhado do desenvolvimento de projetos de arquitetura de Moneo pretende lançar luz a uma forma de cognição apoiada no recurso da empatia, valendo-se de um processo de identificação em que o aluno se coloque no lugar do arquiteto e, com base nas suposições ou impressões dele, tente compreender os seus procedimentos e as suas decisões de projeto.

O método de estudo busca propiciar ao estudante uma maneira de aprendizado que se baseie na experiência do próprio arquiteto e que relacione os métodos da análise crítica com os procedimentos específicos da prática. Procura-se, através dessa conduta, incentivar o aluno a exercitar, no cotidiano, uma nova práxis em que as operações se intercalem e se associem intimamente: inventariar e organizar; ler e desenhar; desenhar e pensar; representar e interpretar. Mostra-se fundamental, nesse processo de estudo, relacionar textos e imagens, articular o domínio dessas duas linguagens com o intuito de aprimorar a capacidade de compreender e de se fazer entender.

Redesenhar o projeto revela-se um mecanismo bastante produtivo por permitir o exercício da expressão gráfica, além de exigir uma observação prolongada e, desse modo, contribuir tanto para a retenção das informações, como para a ordenação e interpretação dos dados de projeto. O exercício do desenho é assim concatenado com a tarefa de perseguir o método do próprio arquiteto, a partir da construção de diagramas em que as soluções sejam explicitadas. Essa sequência pode constituir um procedimento valioso de investigação: não apenas um trabalho de documentação e sistematização de informações sobre a produção do arquiteto, mas uma produção de conhecimento que possa determinar para o aluno outro patamar de enfrentamento do projeto; um amadurecimento advindo da experiência de desvendar as respostas dadas aos problemas da arquitetura contidos em cada obra analisada; uma experiência passível de ser replicada em outras circunstâncias, aplicadas a outros projetos e arquitetos.

Supõe-se, portanto, que reconstruir o itinerário de elaboração do projeto, acompanhar as operações realizadas, identificar as soluções e suas motivações, relacionar os textos e os depoimentos do arquiteto com a apreciação de críticos, todo esse conjunto de procedimentos possa configurar um processo de instrução adequado não apenas para compreender as soluções adotadas, mas, sobretudo para assimilar os processos de produção e se apropriar dos métodos

de elaboração do projeto em que o pensar e o fazer mantêm um vínculo estreito, exatamente como propõe Rafael Moneo.

Uma iniciativa de estudo como essa pode incentivar os alunos a se dedicar à produção científica, justamente pela articulação que estabelece entre a experiência de projeto e a reflexão relacionada aos fundamentos teóricos da arquitetura. Como destaca Malard<sup>vi</sup>, malgrado a recente multiplicação dos programas de mestrado e doutorado, no campo da arquitetura ainda persiste a carência de tradição científica especialmente na área de projeto. Tal condição pode ser explicada pelo fato de que a formação dos arquitetos está focada essencialmente no exercício profissional, sem dar a devida importância à atividade de pesquisa, como, ao contrário, acontece com outras categorias do campo das ciências sociais aplicadas.

O periódico *El croquis: Rafael Moneo: 1967-2004: antología de urgencia*, 2004, constitui fonte de consulta essencial, pois estabelece uma ampla visão da sua produção, reunindo desenhos técnicos de projeto e depoimentos do próprio arquiteto. A consulta às publicações de BAKER (1991), assim como a de CLARK e PAUSE (1987), possibilitam identificar esquemas que facilitam o entendimento de um projeto de arquitetura e métodos que proporcionam maior legibilidade à apresentação.

## **4. OS ESTUDOS DE CASO**

### **4.1. A AMPLIAÇÃO DO MUSEU NACIONAL DO PRADO (2000-2007)**

O primeiro estudo de caso refere-se à Ampliação do Museu do Prado. A solução final apresenta-se como resultado de um longo processo de concursos. O primeiro deles, realizado entre 1994 e 1995, acabou por selecionar 10 dos 700 projetos apresentados, porém sem nomear nenhum vencedor. Em um segundo momento, entre os anos de 1996 e 1998, um novo concurso foi realizado e o projeto de Rafael Moneo foi escolhido como vencedor.

O edifício do Museu do Prado, em sua condição primitiva, foi projetado por Juan de Villanueva em 1785, por ordem de do rei Carlos I, para abrigar o Gabinete de História Natural, porém ganhou um uso efetivo na qualidade de Real Museu de Pinturas e Esculturas. Inaugurado em 1819, o então denominado Museu Nacional do Prado, passou por inúmeras ampliações entre 1847 e 1963.

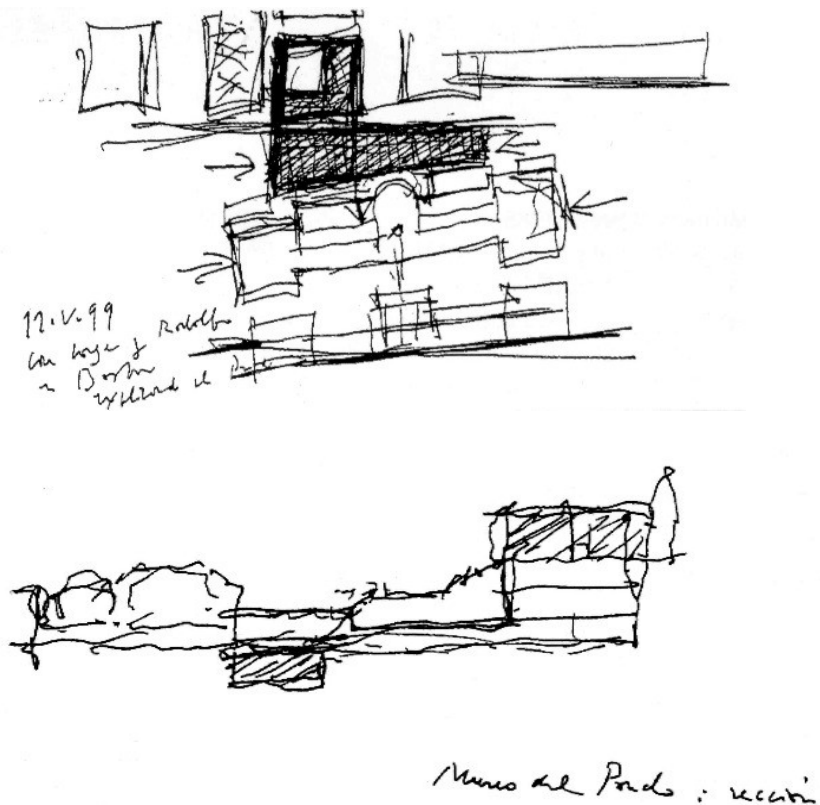
[Figura 01]

O concurso de projeto para ampliação do museu é instituído em razão de sua estrutura necessitar de área para melhor abrigar as atividades museológicas requeridas por um museu contemporâneo. Hoje o museu forma, juntamente com o Mosteiro dos Jerônimos, a Real Academia Espanhola, o Museu do Exército, e Casa do Bom Retiro, um circuito cultural de notável prestígio.



**Figura 01 – Vista aérea do conjunto após a intervenção de Moneo (1998-2007). Em primeiro plano avista-se o edifício histórico de Juan Villa nueva e ao fundo, na quadra do lado esquerdo, o volume cúbico construído ao redor das ruínas do Claustro do Jerônimos, adjacente à igreja. Fonte: [www.laterizio.it/costruire/\\_pdf/134/](http://www.laterizio.it/costruire/_pdf/134/) Acesso: 08/07/11**

O arquiteto, convencido de que o edifício Villanueva não comporta ulteriores adições, propõe interromper o ciclo de acréscimos sucessivos executados nos séculos precedentes, optando por um critério diferente: uma ocupação voltada para a face leste do museu (elevação posterior), criando uma extensão de formato trapezoidal, parcialmente destacada do piso térreo do edifício existente – a articulação entre o edifício antigo e o novo saguão limita-se aos dois corredores dispostos nas laterais do recinto central de formato absidal [Fig. 2]. Esta área configura uma ampliação do piso térreo do edifício antigo, mas subterrânea com respeito à parte posterior orientada para a Calle Ruiz de Alarcon, devido ao desnível existente entre as elevações frontal e posterior do corpo principal. Cria-se, assim, um novo acesso lateral (situado a norte, em cota de nível inferior ao piso dos jardins) que desemboca no amplo vestíbulo ao redor do qual se instalam os serviços de acolhimento ao público: bilheteria, balcão de informações, livraria, café e restaurante. [Figura 02]



**Figura 02 – Croquis do arquiteto. O esboço evidencia os elementos novos junto às estruturas preexistentes.**

**Fonte:**

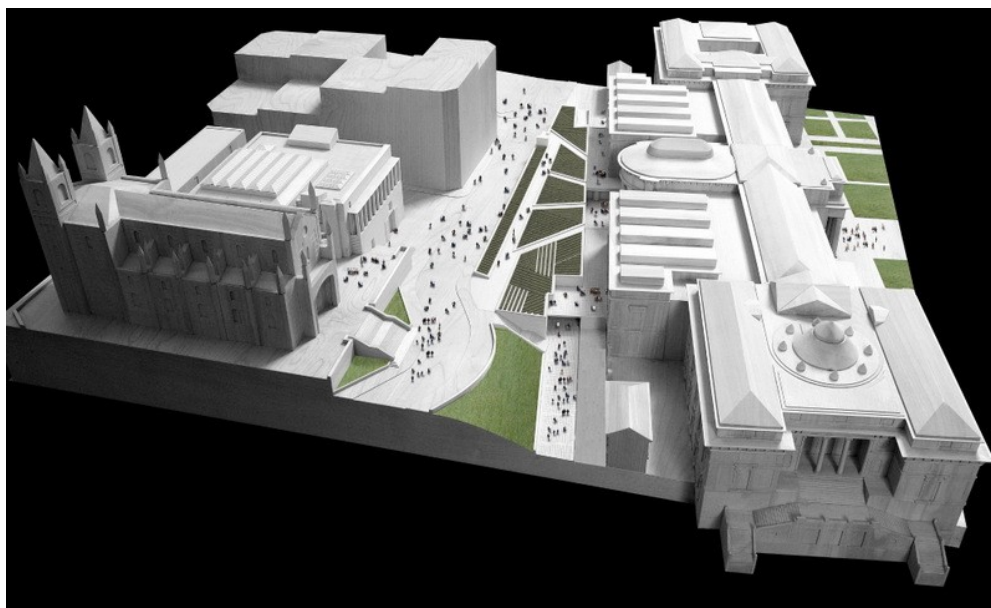
**[http://www.vghortus.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=345:rafael-moneo-lampliaciel-museo-del-prado-a-madrid&catid=1:opere&Itemid=2](http://www.vghortus.it/index.php?option=com_content&view=article&id=345:rafael-moneo-lampliaciel-museo-del-prado-a-madrid&catid=1:opere&Itemid=2). Acesso em 08/07/11**

Outra significativa escolha de projeto, decorrente da primeira que estabelece a interrupção das ampliações sequenciais no edifício principal, corresponde à criação de um edifício contíguo ao Claustro dos Jerônimos que, antes da intervenção, se encontra em condição de completo abandono. Essas novas dependências, dispostas ao redor do antigo claustro, produzindo um volume cúbico, acolhem os ambientes de documentação, leitura e laboratório de restauro, além de espaços destinados às exposições temporárias. Não há dúvidas de que a decisão de transformar as estruturas da ruína antes pertencentes à Igreja, em espaços de uso cultural, suscita importantes debates divulgados pelos meios de comunicação da capital espanhola e requer a costura de uma memorável negociação entre o Ministério da Cultura e a Cúria de Madri.

Para quem se situa no interior do museu, a nova ala de contorno trapezoidal atua como extensão do edifício Villanueva e, ao mesmo tempo, requalifica o espaço público diante da face posterior, articulando-o com as novas dependências instaladas ao redor do antigo claustro nos níveis subterrâneos. Após o restauro das arcadas, o espaço recuperado torna-se uma figura cúbica de estrutura de concreto revestida externamente de tijolo aparente, com duas plantas superiores e

três abaixo do nível da rua, onde se situam ambientes iluminados por luz natural conduzida através de uma abertura zenital.

A pesquisa de iniciação científica oferece o método de investigação para recuperar as operações de projeto como uma sequência lógica que amarra todos os aspectos do problema: necessidades de ampliação, particularidades do espaço físico do entorno, o reconhecimento de valor associado à história e às qualidades figurativas dos edifícios e do conjunto urbano. A intervenção que envolve preexistências significativas deve necessariamente tê-las em conta no cômputo geral. O manuseio de textos e imagens propicia a elaboração de diagramas que registram graficamente as decisões do arquiteto e complementam os relatos escritos. [Figura 03]

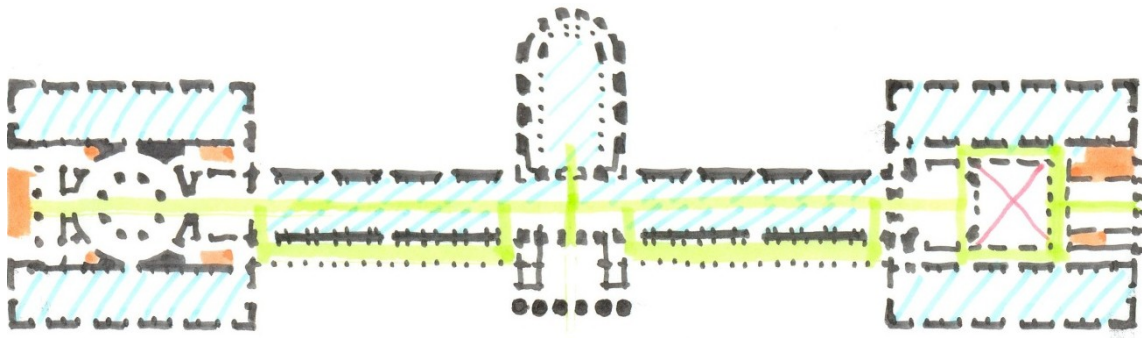


**Figura 03 – A imagem da maquete do conjunto permite notar o declive do terreno no espaço intermediário de articulação e o tratamento paisagístico dessa parte posterior do edifício preexistente. Observa-se também o acesso ao novo saguão (cujo teto corresponde à área ajardinada), situado em cota de nível mais baixa, a partir da circulação paralela ao eixo longitudinal do edifício Villanueva e, por fim, o volume do anexo contíguo à igreja, que incorpora as ruínas do antigo Claustro dos Jerônimos. Fonte:**

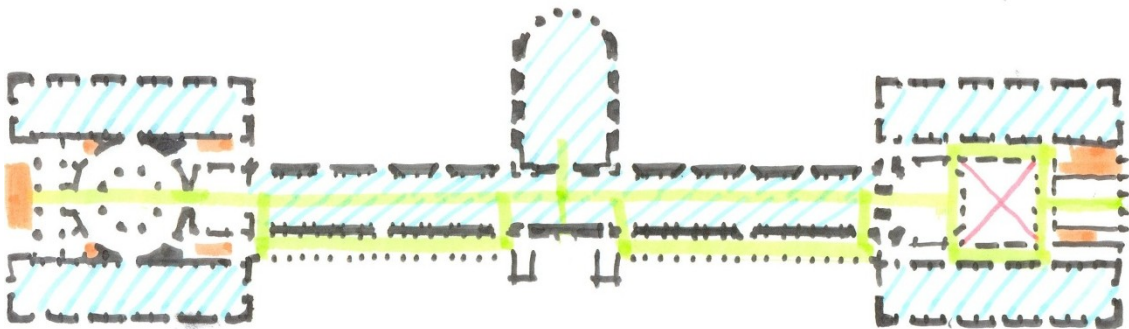
**[HTTP://alexandrepomar.typepad.com/alexandre\\_pomar/2001/04/page/2/](http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2001/04/page/2/) Acesso: 08/07/11**

Em linhas gerais, é possível observar, nas sucessivas ampliações que antecedem a intervenção de Rafael Moneo, os seguintes aspectos: o aumento contínuo das áreas expositivas em detrimento das áreas de vazios internos, especialmente nas etapas mais antigas de expansão. Os redesenhos do aluno registram a cronologia das alterações. [Figuras 04, 05, 06, 07, 08]

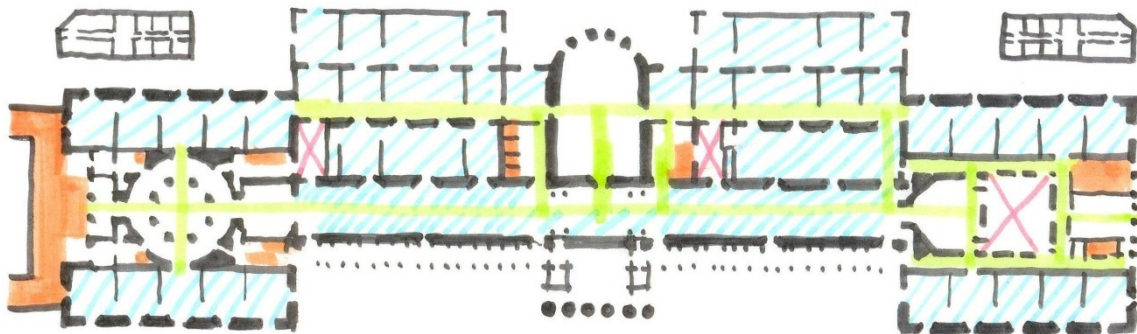




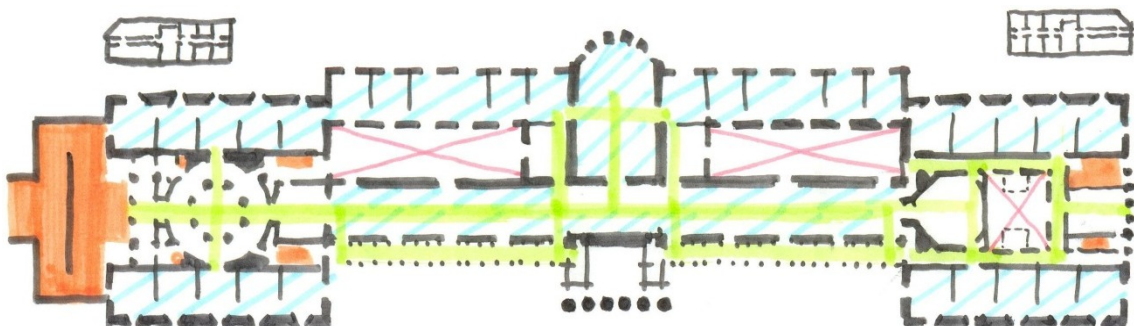
**Figuras 04 – Planta do pavimento térreo do Edifício de Villanueva (1785). Croqui elaborado por Ivan Portero da Silva (USJT, 2011).**



**Figura 05 – Planta do pavimento térreo após ampliação de Narciso Pascual y Colomer (1847- 1852). Croqui elaborado por Ivan Portero da Silva.**



**Figura 06 – Planta do pavimento térreo após ampliação de Fernando Arbós y Tremanti (1893-1913). Croqui elaborado por Ivan Portero da Silva.**



**Figura 07 – Planta do pavimento térreo após ampliação de José Mara Marguza. Observe-se a cobertura dos pátios (1964- 1968). Croqui de Ivan Portero da Silva.**

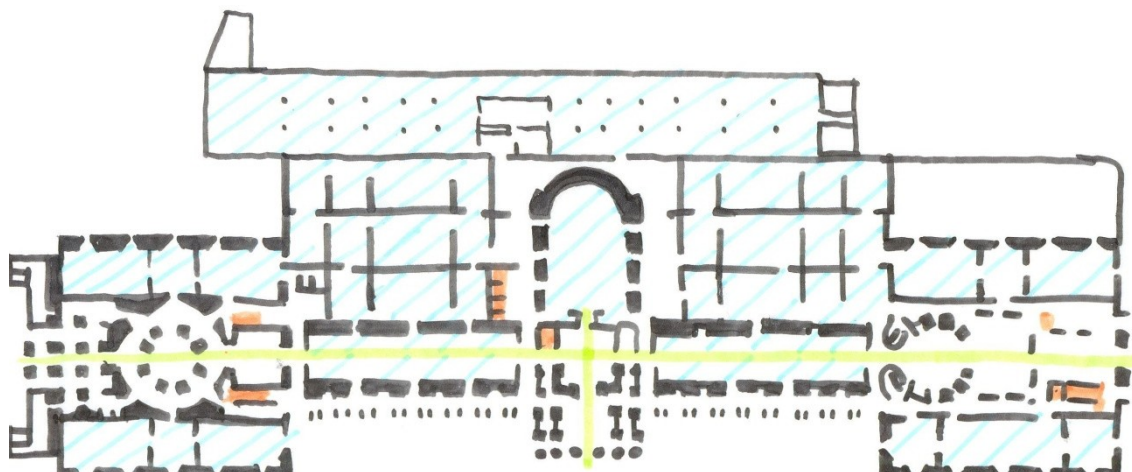









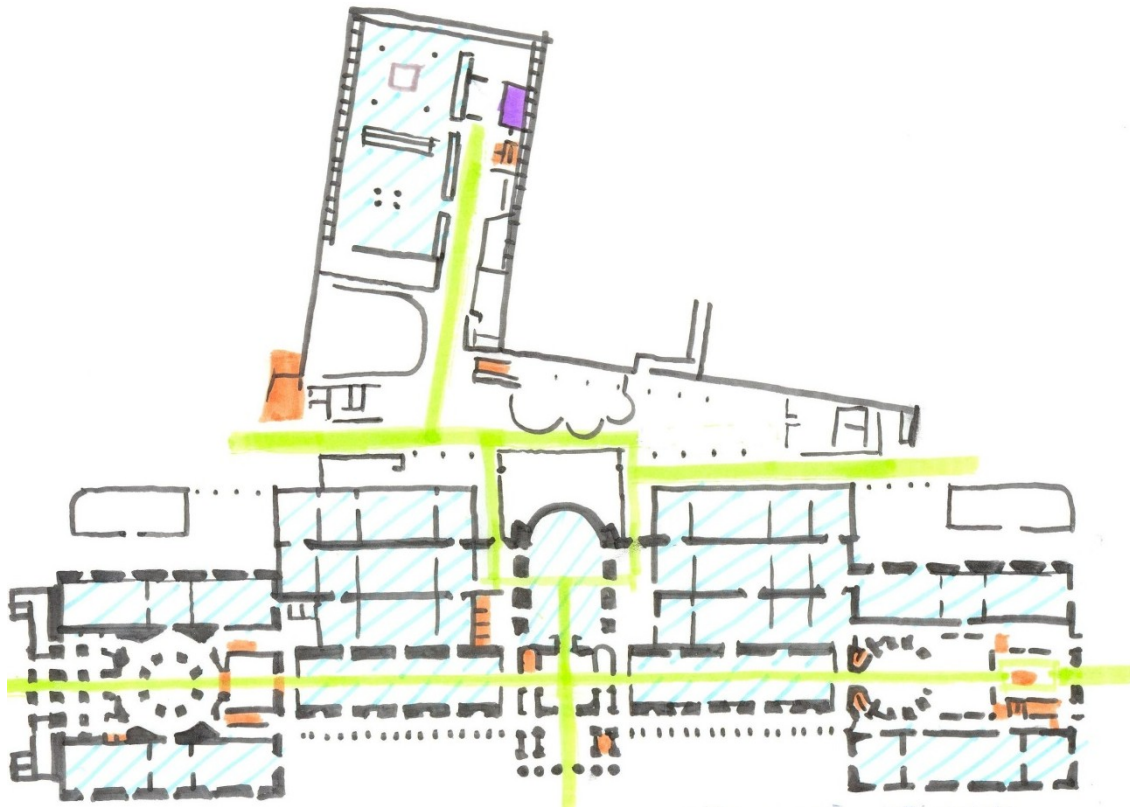
Figura 8 – Esquema da planta do térreo na situação que antecede a intervenção Moneo, após a ampliação realizada em 1977. Croqui de Ivan Portero da Silva.

#### LEGENDA

-  CIRCULAÇÃO HORIZONTAL PRINCIPAL
-  CIRCULAÇÃO VERTICAL
-  ÁREA EXPOSITIVA
-  ÁREA DE CARGA E DESCARGA
-  DOCUMENTAÇÃO
-  RESTAURO
-  VAZIO

Os diagramas das plantas possibilitam compreender a opção de se buscar alternativa diferente em relação às ampliações precedentes, priorizando, por um lado, a expansão em pisos subterrâneos e, por outro, a construção de um edifício-anexo junto às ruínas do Claustro dos Jerônimos. Essas duas estratégias articuladas entre si consentem o controle da intervenção no sentido de conter o impacto das transformações na paisagem do entorno. Dessa forma, o arquiteto mantém, em linhas gerais, os gabaritos existentes, em sinal de respeito à história e à morfologia do lugar. [Figura 09]

A necessidade de se intervir em um complexo tão importante sob diversos pontos de vista (arquitetônico, histórico, religioso e cultural) fez com que a ação de projeto fosse criteriosa. A liberdade do arquiteto é filtrada pelo rigor, traduzindo-se na definição do corpo construído ao redor do claustro em formas básicas e contidas.



**Figura 09 – Esquema da planta do térreo conforme projeto de ampliação de Rafael Moneo. Observam-se os fluxos de circulação e o novo acesso lateral que desemboca no saguão ao redor distribuem-se os serviços de informação e locais de encontro. Croqui de Ivan Portero da Silva.**

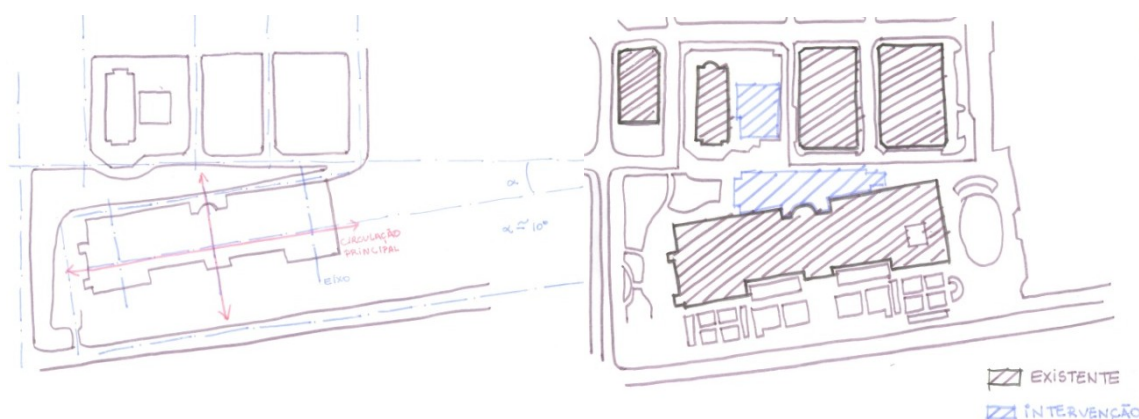
O problema arquitetônico é afrontado, portanto, equacionando os principais aspectos envolvidos: garantindo e ampliando as condições de acesso de visitantes e de fruição das obras de arte, através da modernização das instalações e da conexão entre as áreas expositivas e os espaços destinados ao encontro do público (exigência acomodada no espaço intermediário); atendendo ao complexo programa de atividades que prevê novos e amplos espaços para exposições temporárias, além de ambientes destinados à reserva técnica e restauração das obras do acervo permanente (necessidades alojadas nos diferentes pisos do volume contíguo ao claustro);

A decisão de não competir com os edifícios preexistentes resulta em uma solução que ressalta a independência das construções entre si e, concomitantemente, remodela o espaço público situado na parte posterior do edifício principal do museu, antes relegado a um segundo plano. Promove-se, portanto, no contexto da nova intervenção, um *status* equivalente ao da fachada principal para a elevação posterior, inicialmente assumida com o caráter de “fundos”.

O estudo da intervenção examina inicialmente o edifício preexistente e a seguir a implantação no espaço urbano. Os croquis destacam a premissa de se estabelecer um princípio de integração entre os volumes históricos preexistentes e, simultaneamente, interferir o menos possível no caráter consolidado do lugar. O arquiteto interveio no traçado da Calle Ruiz de Alarcón,



interrompendo o fluxo de veículos no trecho defronte ao Mosteiro e ao Claustro dos Jerônimos, criando assim um passeio de pedestres ininterrupto entre o antigo edifício do museu e suas novas instalações. Essa área do espaço público, que corresponde à cobertura do saguão subterrâneo, recebeu um tratamento paisagístico com a plantação de sebes baixas que criam caminhos com um efeito geométrico regular e reproduzem o resultado do material aplicado internamente no teto do espaço inferior. [Figuras 10, 11]



**Figuras 10, 11 – Os esquemas da implantação do conjunto antes e depois da intervenção possibilitam notar a interrupção do fluxo viário na Calle Ruiz de Alarcon, promovendo a ampliação do passeio público e interligação das quadras. Croqui de Ivan Portero da Silva.**

Local anteriormente voltado ao uso religioso, o Claustro dos Jerônimos, como qualquer espaço dessa natureza, caracterizava-se como um elemento articulador do programa monástico disposto ao seu redor. Do dicionário Houaiss, *claustrum* em latim significa “tudo o que serve para fechar, barreira, cerca (...). Num convento representa uma galeria coberta, geralmente arqueada, que forma os quatro lados de um pátio interior”. (HOUAISS, 2009). Pela função desempenhada nos conjuntos religiosos medievais, adquire a conotação de âmago, ventre. Representante inequívoco de introspecção, recolhimento e oração, esse recinto emana um valor inegável, quer de conteúdo imaterial, quer de interesse histórico, dado o longo tempo de sua existência (século XVI).

A própria condição de abandono dessa estrutura remanescente, no momento que antecede a intervenção, corrobora a decisão de convertê-la em edifício anexo, subordinado à estrutura museológica principal. Certamente, merece crédito a ação de projeto que transforma em espaço, não apenas útil, mas, sobretudo, dotado de qualidades arquitetônicas, aqueles escombros destruídos pelo tempo e pela incúria dos homens responsáveis por sua conservação.

[Figuras 12, 13]



**Figuras 12, 13 – Imagens das ruínas do antigo claustro antes da intervenção.**  
**Fonte:** [http://www.museodelprado.es/fileadmin/Image\\_Archive/Ampliacion/emergenteAmpliacion](http://www.museodelprado.es/fileadmin/Image_Archive/Ampliacion/emergenteAmpliacion)  
**Acesso em:** 08/07/11.

Alvo de preocupação pelo significado que concentra, o claustro recebe, portanto, especial atenção: desmontado para fins de restauro (dado que recebe reforço nas fundações para a implantação dos pisos subterrâneos), é remontado no exato local onde estava anteriormente. [Figuras 14, 15]



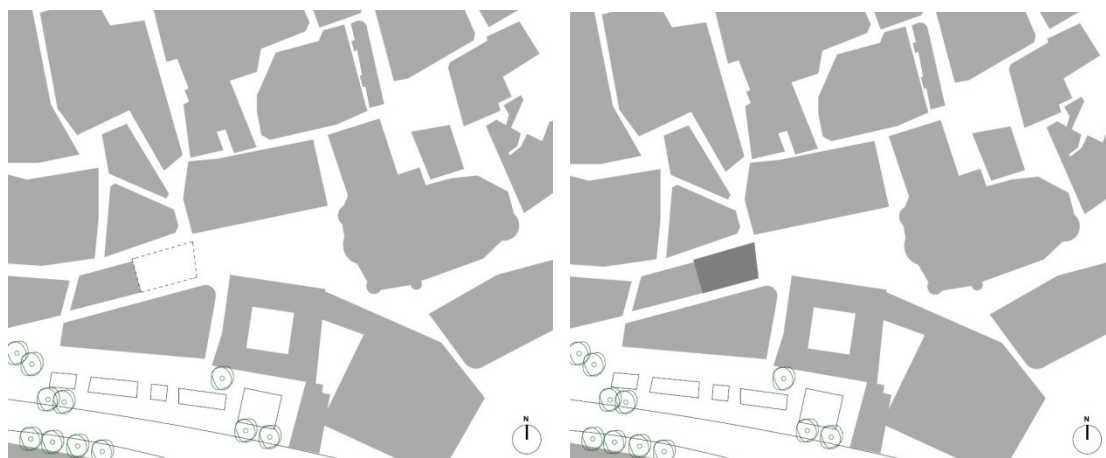
**Figuras 14 e 15 – Imagens do exterior e interior do espaço porticado em que se evidenciam a diferenciação entre os elementos e materiais novos e antigos. A linguagem empregada explora o recurso da analogia com a tipologia existente.**  
**Fonte:** <http://urbalis.wordpress.com/2007/10/31/rafael-moneo-ampliacion-del-museo-del-prado/> Acesso em 08/07/2011.

Não obstante o antigo claustro tenha sido envolvido por um corpo sólido e coberto por uma estrutura de aço e vidro que possibilita a utilização daquele espaço originalmente aberto, as arcadas são restauradas e a demarcação física do núcleo original mantida. Dessa maneira, a solução arquitetônica mantém viva a condição primitiva do claustro, agora com a luz solar filtrada, perpassando o local através da nova cobertura. A ocupação do espaço continua mantendo a sua característica de lugar de introspecção e reflexão, na medida em que ali se praticam atividades de leitura, documentação e restauro.

## 4.2. A SEDE DA PREFEITURA DE MURCIA (1992-1998)

O segundo estudo de caso diz respeito ao Projeto da Sede da Prefeitura do Município de Murcia situado à Plaza Belluga. O novo edifício preenche literalmente um vazio, de modo a propiciar que o espaço urbano com o qual se defronta recupere a condição de praça. [Figuras 16, 17] Segundo relato do próprio arquiteto<sup>vii</sup> (BONINO, 2007, p. 26):

a proposta orientou-se para o projeto de um edifício que fosse somente um espectador voltado para a praça, sem usurpar o protagonismo da Catedral e do Palácio do Cardeal Belluga. Mas não se tratava de um espectador qualquer: através do novo edifício, o poder civil teria feito ato de presença na praça principal da cidade.” Até então o edifício da antiga Prefeitura, ao voltar sua sede para o rio, dava as costas e ignorava a praça, provavelmente o espaço de maior valor da cidade.



**Figuras 16, 17 – Diagramas do local antes e depois da intervenção de Rafael Moneo. No primeiro esquema (à esquerda) o tracejado indica a demolição que desconfigura um dos limites da praça; no segundo nota-se em destaque a projeção do edifício proposto para a nova Sede da Prefeitura. Imagens elaboradas por Camila de Araújo Martins (USJT, 2011) com base em foto aérea Google Earth. Acesso em: 05/11/10.**

A Plaza Belluga, local de intervenção, constitui uma das principais praças do conjunto histórico da cidade, seja pela presença marcante de edifícios de caráter monumental, seja pela amplitude do espaço aberto em meio a um tecido intrincado e irregular como é característico nas antigas áreas centrais de herança medieval. A Catedral e o Palácio Episcopal, que dá nome à praça, são os dois edifícios que se destacam e apresentam características morfológicas do período barroco. A igreja, especialmente, se sobressai tanto pelo porte, quanto pela presença de elementos escultóricos, que produzem uma expressiva plasticidade na fachada frontal e contribuem para o efeito cenográfico produzido no conjunto da praça. [Figura 18]





**Figura 18 – Vista aérea do tecido urbano que envolve a praça. Observa-se o porte monumental tanto da Igreja situada na extremidade oposta ao edifício da Prefeitura, como do Palácio do Cardeal Belluga (de planta quadrangular com pátio central), comparado às construções mais modestas situadas na quadra do lado oposto. Fonte: Google Earth. Acesso em: 05/11/10.**

Segundo Lamas (1993, p. 103), monumento é: “(...) um elemento singular na cidade que Segundo Lamas (1993, p. 103), monumento é: “(...) um elemento singular na cidade que desempenha um papel essencial no desenho urbano, caracteriza a área ou bairro e torna-se pólo estruturante da cidade.” A partir dessa definição é possível atribuir aos dois edifícios mencionados esse caráter singular que lhes confere uma função estruturadora neste tecido do centro histórico. [Figura 19]



**Figura 19 - Imagem da Praça em que se avista o Palácio Cardeal Belluga do lado direito e a Catedral ao fundo. A fotografia evidencia o caráter solene desse espaço em dia de cerimônia religiosa. Fonte: <http://www.flickr.com/photos/pedropac72/2354529473/>. Acesso 05/11/10.**

Os critérios de projeto são determinados por duas operações consecutivas: a interpretação a respeito da importância do espaço urbano e o enfrentamento do mesmo como aspecto fundamental para encaminhar as decisões de projeto.

O entendimento da relevância do lugar, considerado pelas características de um tecido tradicional com sua malha viária irregular, em que a praça atua como vazão de amplo respiro em meio ao conjunto construído denso e recortado, é manifestado nos escritos do arquiteto em que comenta as decisões de projeto. Destaca-se também a teatralidade da arquitetura barroca determinando aquela atmosfera celebrativa de essencial importância na vida dos séculos passados, que permanece até hoje como sinal de distinção daquele conjunto.

Um aspecto fundamental que define a implantação é, portanto, o restabelecimento do espaço contido e enclausurado, perdido com a demolição da antiga construção (representada pelo quadrilátero tracejado da figura 15) situada na praça, defronte à catedral.

Outro critério observado é o respeito à história, à trama existente na qual, em uma das extremidades da praça, se impõe a presença dominante do edifício da catedral. A partir dessa observação, entende-se que o edifício da intervenção deve assumir a posição de espectador da cena em que o protagonista do espaço cenográfico da praça não é ele, mas sim, a própria catedral, como define o arquiteto.

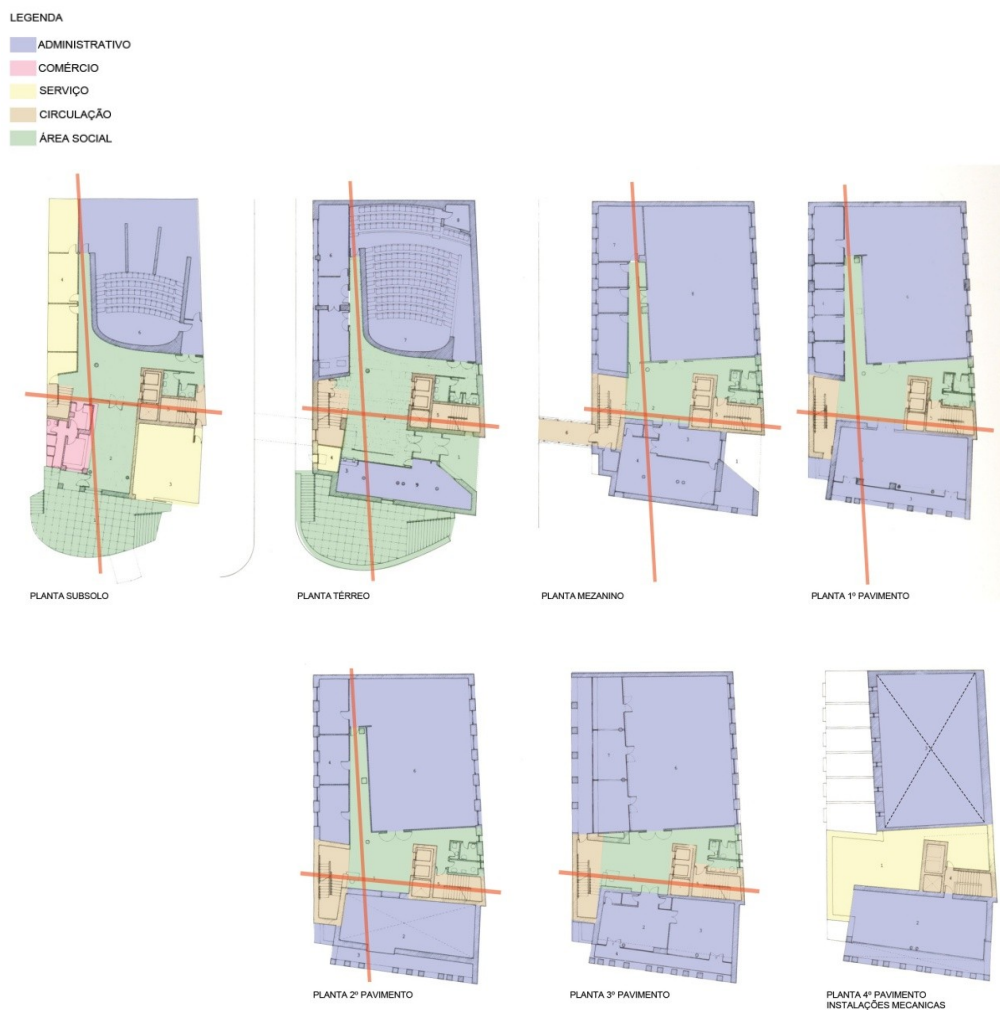
A consciência de que o edifício projetado é implantado em um tecido já consolidado e de significado histórico encaminha três soluções interligadas entre si, referentes à implantação do edifício: a primeira relaciona-se ao sutil deslocamento e inclinação do volume frontal de modo a orientar a face anterior diretamente para a igreja que se encontra no limite oposto da praça; a segunda corresponde à resolução de localizar a entrada em uma das vias laterais (via Freneria); a terceira diz respeito à criação de um recinto em piso rebaixado que retoma, entre as vias laterais, a ligação anterior à demolição da casa ali instalada. As argumentações de Moneo são aqui apresentadas (BONINO, 2007, p. 27):

Através do novo edifício, a cidade é partícipe da vida da praça, desfrutando do esplêndido prospecto oferecido pela fachada religiosa. Todavia o edifício não tem uma porta aberta para a praça: defronta-se com esta, mas respeita a prioridade de quem há tempos a ocupava. A sua entrada abre-se em uma das duas faces laterais, aquela de via Freneria, no exato eixo da via Polo Medina. Determina-se deste modo uma continuidade entre a cidade e a sede municipal: tem-se acesso diretamente do centro histórico, do próprio coração da cidade. (...) O antigo alinhamento da casa demolida, que resolvia a passagem entre via Freneria e San Patricio, é recordado por um pátio rebaixado que dá acesso à cafeteria.

A observação das plantas permite reconhecer os critérios de espacialização do programa constituído por áreas de uso administrativo, plenário, cafeteria, espaços de serviços, áreas de uso comum e de circulação. [Figura 20]



O arranjo espacial reflete a acomodação dos ambientes do programa divididos em duas partes distintas em função da dimensão requerida pelos diferentes usos. O resultado corresponde ao agrupamento das salas menores alinhadas na lateral sul, estabelecendo-se um eixo de circulação longitudinal descentralizado e um espaço mais amplo na lateral norte onde se instalam compartimentos maiores. Em virtude da ligeira rotação do volume na parte anterior do edifício, observa-se a definição de dois eixos transversais com pequena variação de inclinação entre si.



**Figura 20 - Diagramas das plantas com as definições de uso e indicação dos eixos articuladores da distribuição do programa arquitetônico. Esquemas elaborados por Camila Martins com base em desenhos de projeto. Fonte: MONEO, 2004, p. 342 e 344.**

A composição da elevação principal, que confina com a praça, respeita as proporções dos edifícios vizinhos e remete à movimentação plástica das modinaturas presentes nos edifícios da Catedral e do Palácio Belluga. Constitui-se de uma superfície vazada na qual as pilastras, com posições e dimensões diferentes em cada andar, conferem ritmos variados à relação entre cheios e vazios, diferentes recortes à paisagem. A possibilidade de compor esse grande painel está associada à disposição de galerias nesta face do edifício, constituindo uma fachada para ser percorrida. [Figura 21]

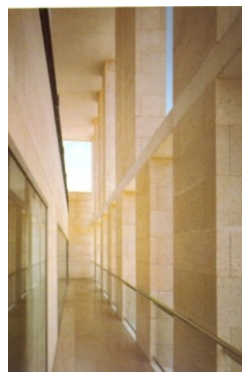
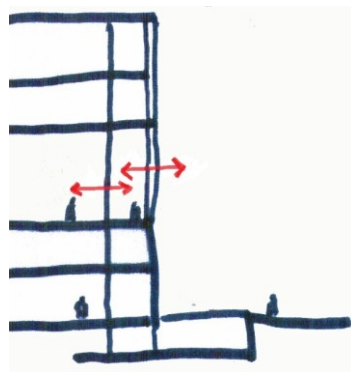


**Figura 21 – Imagem da elevação principal da Sede da Prefeitura do ponto de vista do observador localizado no interior da praça. Assinala-se uma possível orientação de proporções entre o novo edifício e a arquitetura preexistente. Indicação elaborada por Camila Martins.**

**Fonte:**

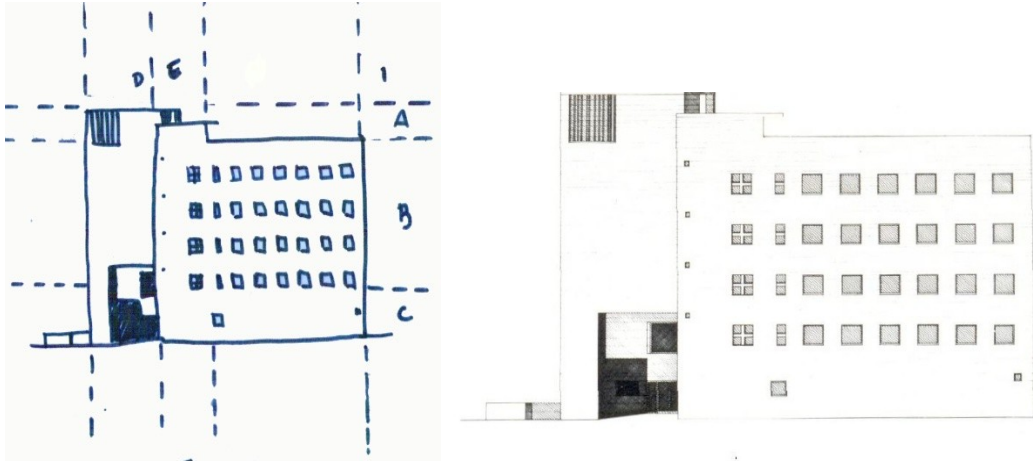
**<http://imageshack.us/photo/myimages/262/ayuntamientodemurciahw9.jpg/sr=1>. Acesso em: 05/11/10.**

Assim pode ser melhor compreendida a “fachada/retábulo” proposta por Rafael Moneo para essa elevação situada defronte à Catedral: como um retábulo que se eleva na parte posterior de uma igreja, atrás do altar, orientado para o espaço interno da igreja, voltado para a face interna da fachada frontal e constituindo um pano de fundo para a assembléia que dirige o olhar para o altar, também a fachada do edifício corresponde a uma estrutura dirigida para a catedral, situada no extremo oposto do eixo longitudinal que atravessa o espaço aberto, funcionando como complemento cenográfico que garante a coesão do espaço circunscrito da praça. [Fig. 22 e 23]

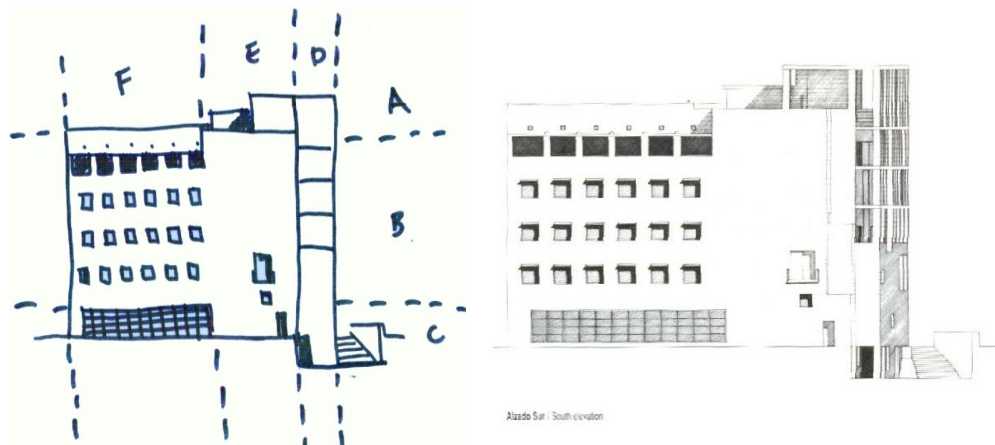


**Figuras 22 e 23 – Corte esquemático e fotografia de um dos pisos da *loggia* que permite visualizar o espaço da praça. O croqui indica o recinto do piso rebaixado diante da fachada principal. Croqui elaborado por Camila Martins. Fonte: MONEO, 2004 p.347.**

As demais elevações, mais compactas, relacionam-se com a arquitetura trivial dos vizinhos imediatos. Convém, no entanto, observar uma organização tripartite horizontal e vertical na maneira de dispor os cheios e os vazios na extremidade. Essa divisão correlaciona-se com as separações definidas nas plantas, condizentes com a orientação da implantação e a organização do programa arquitetônico. [Figuras 24, 25, 26, 27]



**Figuras 24 e 25 – Elevação Norte e esquema em que se evidencia a tripartição adotada na composição dos volumes e tratamento da superfície. Croquis elaborados por Camila Martins. Fonte: MONEO, 2004, p. 342.**



**Figuras 26 e 27 - Esquema em que se evidencia a tripartição adotada na composição dos volumes e tratamento da superfície e elevação Sul. Croquis elaborados por Camila Martins. Fonte: MONEO, 2004, p. 344.**

Outra importante estratégia de aproximação, não apenas com o entorno, mas com a própria cultura construtiva local, é a escolha do material que reveste as fachadas. Como Moneo descreve no memorial do projeto, “La piedra arenisca del país (lumaquela) – es un material clave para a arquitectura del edificio. Y a él se confía su integración en el medio” (Moneo, 2006, p. 349).

## 5. POR UMA PRÁTICA ARTICULADA À PESQUISA

Em ambos os estudos de caso foram aplicados os métodos acima descritos de modo a explicitar nos diagramas as particularidades do projeto, da organização espacial, da linguagem e os princípios formais adotados, conforme a concepção e descrição do autor do projeto.

Ignasi de Solà-Morales é referência significativa da crítica contemporânea a enfrentar a relação entre o “novo” e o “antigo”. Em seu livro *Intervenciones* (2006) associa o conceito de “intervenção arquitetônica” aos projetos de arquitetura que lidam com preexistências no contexto da atualidade. Uma das primeiras questões levantadas é a de que a relação existente entre a nova proposta e a arquitetura preexistente está necessariamente atrelada aos valores culturais e significados atribuídos a cada um dos elementos envolvidos (SOLÀ-MORALES, 2006, p. 33). Isto significa que toda intervenção cria conexões inevitáveis com a obra existente, não apenas de ordem visual e espacial, mas, sobretudo, elabora uma interpretação do material histórico sobre o qual incide. O autor adverte que seria um equívoco pensar em uma doutrina permanente, ou mesmo em uma definição científica para a “intervenção arquitetônica”. Até aqui suas colocações não estabelecem conflito com as posições dos especialistas. Porém, quando Solà-Morales observa que diante da impossibilidade de se definir uma doutrina permanente, não resta outra possibilidade que atuar caso a caso, convém destacar uma sutil distinção entre sua posição e a de Giovanni Carbonara, referência do campo do restauro. Para o especialista (CARBONARA, 1997, p. 186) o exame do “caso a caso” está diretamente vinculado aos parâmetros dos postulados fundamentados no campo disciplinar e não ligados exclusivamente ao arbítrio do arquiteto projetista.

Solà-Morales comenta que nas décadas de 1920 e 30 prevalecia uma tendência a se estabelecer uma relação de contraste entre o “velho” e o “novo”. A esse propósito, faz menção aos projetos urbanos das décadas de 1920 – como o projeto de Mies van der Rohe para a Alexanderplatz (1921), ou o *Plan Voisin* de Le Corbusier (1925) – que se valem das técnicas de fotomontagem e de desenhos em perspectiva para acentuar os contrastes entre a antiga e a nova arquitetura. Associa esse procedimento à recusa em relação ao pastiche histórico que saturou a produção do século XIX e ao concomitante apoio ao *Zeitgeist* (o espírito do tempo) de matriz hegeliana.

O autor enfatiza, entretanto, que atualmente esse contraste entre “velho” e “novo”, antes proposto como único princípio estético a ser adotado, é coisa do passado. Destaca que esse conceito passa por uma mudança relacionada à percepção pela qual a arquitetura estabelecida define sua importância dialética no contexto da cidade metropolitana. Observa que a partir dos anos 1960, passa a vigorar uma nova e mais complexa relação entre a sensibilidade contemporânea e a arquitetura do passado.

As intervenções analisadas de Rafael Moneo enquadram-se nessa postura mais recente descrita por Solà-Morales, uma vez que o arquiteto cria a base metodológica para a intervenção a partir da

própria arquitetura do edifício existente e do contexto urbano em que se situa. Sob esse ponto de vista, o projeto contemporâneo surge como um compromisso entre os modos peculiares à tradição moderna, que se ancoram na independência da velha e da nova estrutura, e os conceitos tipológicos que criam uma correlação mútua capaz de dar certa unidade ao conjunto submetido à intervenção: sincronia, similaridade, analogia, mas não identidade, ou eliminação completa da diferença entre o novo e o antigo.

A atuação de Rafael Moneo reflete, assim, uma aproximação analógica entre o novo e o antigo em que há um compromisso em interpretar as leis internas do contexto existente – quanto às características tipológicas reconhecidas em sua estrutura essencial – e rerepresentá-las na configuração final, como uma reafirmação da condição histórica. Procurou-se com a análise e reedição do material gráfico enfatizar e tornar perceptível essa lógica de projeto adotada.

A atenção à morfologia da cidade existente, obviamente não se limita à sua entidade física, nem à sua condição exclusiva no presente, mas pressupõe indagar a respeito dos processos históricos que ali tiveram lugar e dos nexos nela contidos. No limite entre o contraste e a semelhança, os elementos novos constituem mais uma camada de tempo em convivência com a estrutura existente, respeitando sua organização construtiva e espacial, mas permitindo a requalificação de edifícios e conjuntos urbanos de relevância histórica.

Os resultados observados permitem entrever boas possibilidades de pesquisas elaboradas com os métodos aqui explorados, visando possibilitar que o aluno usufrua do estudo de casos específicos para enriquecer e potencializar a sua própria práxis de elaboração do projeto. A convicção de que a investigação teórica, acerca da experiência de projeto, ofereça condições para uma melhor capacitação prática, está ancorada na compreensão de que teoria e prática são campos indissociáveis na matriz disciplinar da arquitetura e urbanismo.

Procura-se, de forma equivalente, oferecer contribuições à reflexão sobre o patrimônio arquitetônico e as intervenções correlacionadas aos bens de valor cultural, no sentido de fortalecer os liames entre a produção de conhecimento no âmbito da preservação do patrimônio, e as reflexões de projeto associadas às ações contemporâneas que se voltam para os temas da memória, da apropriação e fruição das preexistências, em um contexto cultural que tensiona os fenômenos de permanência e transformação.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BAKER, Geoffrey H. *Análisis de la forma. Urbanismo y arquitectura*. México: Barcelona: Gustavo Gili, 1991.

BONINO, Michele (org.) *Costruire nel costruito*. Turim: Umberto Allemandi & C., 2007.

CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al restauro*. Teoria, storia, monumenti. Nápoles: Liguori, 1997.

CLARK, Roger H.; PAUSE, Michel. *Arquitectura: temas de composición*. México: Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

GARCIA LAMAS, Jose M. Ressano. *Morfologia urbana e desenho da cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

MONEO, J. R. *Inquietude teórica e estratégia projetual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

MONEO, Jose Rafael. *Rafael Moneo: 1967-2004: [antología de urgencia = imperative anthology]*. Madrid: El Croquis, 2004.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. de. *Intervenciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

---

<sup>i</sup> Ao descrever o processo de investigação, foram inseridos os diagramas de estudo elaborados pelos alunos da iniciação científica: Ivan Portero da Silva e Camila de Araújo Martins.

<sup>ii</sup> O texto da entrevista, concedida a Michele Bonino e Pierre Alain-Croset em 18 de novembro de 2005, foi publicado juntamente com a transcrição de uma conferência ministrada por Rafael Moneo em Turim no Castelo Del Valentino em 17/11/2005 em BONINO (org.), 2007, pp. 45-52.

<sup>iii</sup> Em artigo intitulado “*Rafael Moneo: architettura come architettura*”, na revista AREA n. 67, 2003, pp. 6-34.

<sup>iv</sup> Essa menção é feita pelo arquiteto na mesma entrevista referida na primeira nota (p. 47).

<sup>v</sup> No postfácio de Pierre-Alain Croset, intitulado “La lezione di Rafael Moneo”, em BONINO, 2007, o ensaísta faz menção a essa citação, extraída de um texto de Moneo intitulado “The solitude of buildings”, proferido na Universidade de Harvard (em ocasião da nomeação para a Cátedra do Departamento de Arquitetura), depois publicado em a+u, Architecture and Urbanism n. 227. Ago 1985, pp. 32-41.

<sup>vi</sup> Em artigo intitulado “Alguns problemas de projeto ou de ensino de arquitetura”, em MALARD, Maria Lúcia (org.). **Cinco textos sobre arquitetura**. Belo Horizonte: UFMG, 2005, pp. 81-114.

<sup>vii</sup> Essas considerações foram pronunciadas pelo arquiteto na conferência de novembro de 2005 mencionada na nota 1.