

O FUTURO DO PASSADO: ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA E PATRIMÔNIO EDIFICADO NA AMÉRICA DO SUL

EL FUTURO DEL PASADO: ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA Y PREEXISTENCIA EN AMÉRICA DEL SUR

THE FUTURE OF THE PAST: CONTEMPORARY ARCHITECTURE AND PREEXISTENCE IN SOUTH AMERICA

Eixo temático 2: O lugar da teoria, da crítica e da história no projeto

Nivaldo Vieira de Andrade Junior

Doutor em Arquitetura e Urbanismo e Professor Adjunto da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Resumo: Este trabalho retoma a pesquisa iniciada pelo autor em 2003 e que resultou na sua dissertação de mestrado, intitulada “Metamorfose Arquitetônica: intervenções projetuais contemporâneas sobre o patrimônio edificado”, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia em 2006. A retomada incorpora conceitos e ideias apresentados na bibliografia produzida nos últimos sete anos sobre a relação entre projeto arquitetônico e preservação do patrimônio, com livros fundamentais e com abordagens antagônicas como *The future of the past*, de Steven Semes (2009) e *Architettura d'oggi e restauro*, de Giovanni Carbonara (2011). Ademais, enquanto a dissertação citada enfocava predominantemente a arquitetura europeia no amplo arco temporal que se inicia com as vanguardas modernas e chega até os dias de hoje, na sua retomada, a pesquisa passa a centrar seu foco na análise de intervenções arquitetônicas em preexistências realizadas nos últimos vinte anos na América do Sul. Frente às limitações de espaço, este trabalho abordará especificamente um conjunto de projetos de reciclagem de edificações históricas para uso cultural e de construção de ampliações e anexos a edificações deste tipo, realizados entre 2005 e 2007: a ampliação do Museu de Etnografia e Folclore em La Paz, Bolívia (2005), o Museu Rodin / Palacete das Artes em Salvador, Brasil (2006), o Museu Superior de Belas Artes Evita e o Museu Provincial de Belas Artes Emilio Carraffa, ambos em Córdoba, Argentina (2007) e o Centro Cultural Ccori Wasi da Universidade Ricardo Palma em Lima, Peru (2007).

Palavras-chave: Arquitetura contemporânea; patrimônio edificado; América do Sul.

Resumen: Esta ponencia retoma la investigación empezada por el autor en 2003 y que ha resultado en su Tesis de Magíster, titulada “Metamorfosis Arquitectónica: intervenciones proyectuales contemporáneas sobre el patrimonio edificado”, defendida junto al Programa de Posgrado en Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Federal da Bahia en 2006. La retomada incorpora conceptos e ideas presentados en la bibliografía producida en los últimos siete años sobre la relación entre el proyecto arquitectónico y la preservación del patrimonio, con libros fundamentales y con abordajes antagónicos como *The future of the past*, de Steven Semes (2009) y *Architettura d'oggi e restauro*, de Giovanni Carbonara (2011). Además, mientras la Tesis citada enfocaba predominantemente la arquitectura europea en el amplio arco temporal que tiene inicio con las vanguardias modernas y llega hasta los días de hoy, en su retomada la investigación pasa a centra su foco en el análisis de intervenciones arquitectónicas en preexistencias hechas en los últimos veinte años en América del Sur. Frente a las limitaciones de espacio, esta ponencia abordará específicamente proyectos de reciclaje de edificaciones históricas a uso cultural o de ampliación y extensión de esas edificaciones que han sido erguidas entre 2005 y 2007: la extensión del Museo de Etnografía y Folklore en La Paz, Bolivia (2005), el Museo Rodin / Palacete de las Artes en Salvador de Bahía, Brasil (2006), el Museo Superior de Bellas Artes Evita y el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Carraffa, en Córdoba, Argentina (2007) y el Centro Cultural Ccori Wasi de la Universidad Ricardo Palma en Lima, Perú (2007).

Palabras-clave: Arquitectura contemporánea; patrimonio edificado; América del Sur.

Abstract: This paper resumes the research started by its author in 2003 and that had as its consequence the Master Dissertation titled “Architectural Metamorphosis: contemporary architectural interventions on the built heritage”, defended at the Postgraduate Program on

Architecture and Urbanism of Universidade Federal da Bahia in 2006. It now embodies some concepts and ideas presented in the bibliography appeared in the last seven years on the relation between architectural design and heritage preservation, with essential books with antagonistic approaches such as The future of the past, by Steven Semes (2009) and Architettura d'oggi e restauro, de Giovanni Carbonara (2011). Moreover, while the Dissertation focused mostly european architecture in the vast temporal arch that starts with modern avant-gardes and arrives to our days, now the investigation focuses in the analysis of architectural interventions in preexistences held in the last twenty years in South America. To face the limits of space, this paper tackles some interventions made to historical buildings with cultural uses, built between 2005 and 2007: Ethnography and Folklore Museum in La Paz, Bolivia (2005), Rodin Museum / Arts Palace in Salvador, Bahia, Brazil (2006), Superior Museum of Fine Artes Evita and Province Museum of Fine Artes Emilio Carraffa in Córdoba, Argentina (2007) and Cultural Center Ccori Wasi at Universidad Ricardo Palma in Lima, Peru (2007).

Keywords: Contemporary architecture; built heritage; South America

O FUTURO DO PASSADO: ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA E PATRIMÔNIO EDIFICADO NA AMÉRICA DO SUL

ALGUMAS QUESTÕES CONCEITUAIS E METODOLÓGICAS

Este trabalho retoma a pesquisa iniciada pelo autor em 2003 e que resultou na sua dissertação de mestrado, intitulada “Metamorfose Arquitetônica: intervenções projetuais contemporâneas sobre o patrimônio edificado”, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia em janeiro de 2006 (ANDRADE JUNIOR, 2006).

Fernando Díez, editor da revista argentina *Summa+*, observou, em texto publicado recentemente, a pertinência e a atualidade do tema da reutilização do passado recente, objeto daquela pesquisa:

Inesperadamente, o desejo de que o novo substituísse o velho sucumbiu à necessidade do presente ser salvo pelo passado. [...] Nestas circunstâncias, os arquitetos se encontram com duas demandas simultâneas e contraditórias: resgatar a autenticidade de velhos edifícios, transformando-os em monumentos do patrimônio, e, ao mesmo tempo, enchê-los de vida, adaptando-os aos usos contemporâneos. Uma tarefa que demanda tanto do seu talento como de uma nova sensibilidade e de emergentes figuras estéticas que apenas começam a reconhecer-se com tal (DÍEZ, 2013, p. 5).¹

Patrimônio e projeto: “possibilidades estratégicas diversas”

A retomada pelo autor da pesquisa iniciada dez anos atrás incorpora conceitos e ideias apresentados em livros publicados nos últimos sete anos sobre a relação entre projeto arquitetônico e preservação do patrimônio (GIOENI, 2006; SEMES, 2009; CARBONARA, 2011), somados a outras publicações de anos anteriores, mas às quais só se teve acesso neste período (como DEZZI BARDESCHI, 2009)².

Estes trabalhos demonstram, invariavelmente, que a relação entre patrimônio e projeto é marcada pela existência de “possibilidades estratégicas diversas”, como afirma a arquiteta e ensaísta italiana Laura Gioeni sobre a restauração,

¹ Todas as traduções do espanhol, inglês e italiano foram realizadas pelo autor.

² Originalmente publicado em 1991.

em interpretação que podemos ampliar para abarcar o tema da relação entre preservação patrimonial e projeto:

A prática e o saber discursivo concernentes à restauração não parecem constituir um discurso unitário nem uma disciplina que encontre na permanência dos conceitos uma unidade coerente própria [mas sim] uma constelação discursiva na qual coexistem enunciados dispersos e heterogêneos, cuja unidade possa talvez ser rastreada apenas no 'simultâneo ou sucessivo emergir' de conceitos 'na sua diferença, na distância que os separa e eventualmente na sua incompatibilidade' (GIOENI, 2006, p. 139-140).

Para comprovar o que afirma Gioeni, tomemos três autores contemporâneos que tratam este tema da relação entre preservação do patrimônio e projeto do novo: os arquitetos italianos Marco Dezzi Bardeschi e Giovanni Carbonara e o norte-americano Steven W. Semes.

Para o arquiteto Marco Dezzi Bardeschi (2009, p. 53), catedrático de Restauração Arquitetônica do Politécnico de Milão, a *restauração* consiste em “uma atenta, tempestiva, capilar prática da *conservação*”. Entretanto, existe, para Dezzi Bardeschi, um outro lado da intervenção sobre o patrimônio edificado que é ainda mais urgente que a *conservação* estrita: o *projeto do novo*:

O problema principal que hoje se apresenta com sempre renovada emergência (e urgência) é de fato não tanto aquele da simples conservação física dos monumentos, mas sim aquele da atualização dinâmica dos textos filológicos legados pela tradição e da sua consequente valorização (DEZZI BARDESCHI, 2009, p. 270).

Essa “atualização dinâmica” dos monumentos decorre do fato de que

cada monumento [...], para poder ser conservado no tempo, deve conservar um seu significado, uma sua carga vital, mais simplesmente uma específica função de uso; mas a adequação de um texto filológico alienado de uma nova disponibilidade de utilização implica consequentemente a fundamental presença de intérpretes conscientes, isto é de arquitetos e técnicos de qualidade e experientes (coisa infelizmente ainda rara nos dias de hoje) (DEZZI BARDESCHI, 2009, p. 271).

Assim, para Dezzi Bardeschi, o tema da mudança de uso de edifícios monumentais possui duas diferentes fases: uma de “pesquisa e intervenção restaurativa”, isto é de **pura conservação**, e outra de “uma nova contribuição arquitetônica voltada a valorizar as preexistências, reforçando seu significado

em um **ato de interpretação decididamente atual**” (DEZZI BARDESCHI, 2009, p. 271, grifo nosso).

O projeto arquitetônico do novo é, portanto, parte intrínseca do processo de adequação dos edifícios monumentais a novos usos e, segundo Dezzi Bardeschi, as novas partes a serem acrescentadas ao monumento conservado devem corresponder, sem concessões, à expressão arquitetônica dos tempos atuais.

Confirmando a interpretação de Gioeni (2006, p. 140) de que a restauração é um “espaço de múltiplos dissensos”, o arquiteto norte-americano Steven W. Semes, professor da Escola de Arquitetura da University of Notre Dame, nos Estados Unidos, reconhece que, nos projetos de novas construções em contextos históricos – sejam ampliações de edifícios individuais, sejam novas edificações em sítios históricos ou em conjuntos arquitetônicos –, “o consenso em princípios básicos inexistente entre profissionais da preservação, arquitetos e gestores públicos”:

As atitudes relativas ao projeto de ampliações e novas construções em contextos preexistentes inevitavelmente refletem a preferência do seu autor [...]. No centro do debate, está a questão do adequado equilíbrio entre continuidade e diferenciação na adição de nova obra à antiga (SEMES, 2009, p. 168).

Segundo Semes, as diferentes abordagens projetuais dependerão do quanto se privilegiará a *diferenciação* em detrimento da *compatibilidade* entre novo e antigo – e vice-versa:

Deixando de lado questões de estilo ou linguagem específicos, nós podemos definir um conjunto de quatro possíveis atitudes frente à relação entre novo e antigo, partindo da máxima compatibilidade à máxima diferenciação, com duas posições intermediárias que privilegiam uma ou outra: 1. Replicação literal; 2. Invenção dentro de um estilo; 3. Referência abstrata; 4. Oposição intencional (SEMES, 2009, p. 171).

Notório defensor do resgate da linguagem clássica na arquitetura e do *new urbanism*, Semes toma partido pela estratégia da “replicação literal”, que corresponde à “estratégia da adição contínua que visa ampliar a estrutura ou conjunto preexistente ao reproduzir diretamente ou imitar com perfeição a forma, o material e o detalhe original” (SEMES, 2009, p. 173). Uma postura portanto, radicalmente oposta à de Dezzi Bardeschi.

O arquiteto e teórico da restauração italiano Giovanni Carbonara, autor de um excepcional livro publicado recentemente sobre a “relação antigo-novo ou projeto-restauração”, destaca que

[...] para além das manifestações específicas e das diversas intencionalidades das quais partiram, o tema, no fundo, é sempre o mesmo e concerne a diversos modos de viver, projetar e realizar a arquitetura em um ambiente já marcado pela história e pela criatividade humana. [...] Trata-se, sempre e de todo modo, de arquitetura, ainda que variada no tempo (CARBONARA, 2011, p. 108-109).

De modo análogo a Semes, Carbonara identifica categorias – subdivididas em subcategorias – que vão da “autonomia/dissonância” (equivalente à “oposição intencional” do arquiteto norte-americano) à “assimilação/consonância” (correspondente à “replicação literal” de Semes), passando pela “relação dialética/reintegração da imagem” como abordagem intermediária.

Defensor do restauro crítico de Cesare Brandi e Paul Philippot, Carbonara rechaça as intervenções de “autonomia/dissonância”, mostra-se complacente com a “assimilação/consonância”, porém defende, sobretudo, a abordagem intermediária da “relação dialética/reintegração da imagem”:

Por que, na pintura, não se pensa em usar um olho ‘cubista’ para reintegrar aquele faltante, por exemplo, em uma Madonna de Antonello da Messina e isto, ao contrário, pode ocorrer em arquitetura? Talvez tenha razão Léon Krier, que exige a complementação em estilo, ou então é necessária uma última e mas aprofundada reflexão, como acredito, sobre a unidade das diversas artes no restauro e sobre o pensamento de Brandi ou Philippot quando, por exemplo, este último convida a ‘restituir a estrutura e não a letra’ da parte faltante em um trabalho de reintegração? (CARBONARA, 2011, p. 111-112).

Essas categorias definidas por Semes e Carbonara correspondem, grosso modo, àquelas que havíamos identificado no segundo capítulo da nossa dissertação, variando apenas o número de gradações intermediárias entre os dois extremos – contraste e replicação –, conforme tabela abaixo:

Tabela 01: Abordagens projetuais frente à preexistência identificadas por distintos autores

ANDRADE JÚNIOR, 2006	SEMES, 2009	CARBONARA, 2011
Arquitetura do pastiche	Replicação literal	Assimilação/consonância
Arquitetura historicista	Invenção dentro de um estilo	Relação dialética/ reintegração da imagem
Arquitetura da esquematização		
Arquitetura contextualista	Referência abstrata	Autonomia/dissonância
Arquitetura de contraste no tratamento de superfícies		
Arquitetura de contraste pela densidade		
Arquitetura de contraste radical	Oposição intencional	

Fonte: Elaboração do autor.

Ajustando o foco: dos países centrais à América Latina

Para ilustrar os dois livros citados, Semes e Carbonara se utilizam de dezenas de exemplos de projetos de intervenção sobre o patrimônio, realizados em diversos países, especialmente aqueles europeus e os Estados Unidos. Os exemplos latino-americanos, contudo, praticamente não aparecem nos seus textos³.

Essa abordagem absolutamente centrada na Europa/Estados Unidos aparecia, igualmente, na já citada dissertação de mestrado do autor deste artigo. As 278 “intervenções projetuais sobre o patrimônio edificado”, distribuídas em 20 países, que basearam aquele trabalho, se localizam, em sua grande maioria, no continente europeu (193 projetos, correspondendo a 69,4% do total). Embora o Brasil tivesse uma representatividade significativa naquela análise, com 58 projetos (20,9% do total), somente 14 exemplos provinham de outros países latino-americanos (Argentina, Chile, México e Peru), e muitos deles eram obras paradigmáticas de décadas anteriores, como a Casa Curutchet de Le Corbusier em La Plata, Argentina (1948-1955) e intervenções realizadas nos anos 1970 e 1980 por arquitetos como Clorindo Testa e Miguel Angel Roca, na Argentina, Teodoro González de León e Abraham Zabludovsky, no México, e José Garcia Bryce, no Peru. As obras latino-americanas mais recentes se limitavam a três projetos chilenos dos anos 1990, ao Museu Xul Solar em

³ Semes ilustra seus argumentos com projetos localizados nos Estados Unidos e na Europa (especialmente Bélgica, França, Grécia, Itália e Reino Unido). Carbonara se utiliza predominantemente de exemplos italianos recentes, mas inclui na sua análise dezenas de projetos de praticamente todas as nações europeias (além daquelas já incluídas na análise de Semes, países europeus minúsculos ou periféricos como Bósnia, Chipre, Liechtenstein, Luxemburgo, Noruega e Turquia). Carbonara analisa ainda intervenções recentes realizadas nos Estados Unidos, Canadá e em países como Israel, Japão, Austrália, Emirados Árabes Unidos e Cazaquistão. Como exceção que confirma a regra, Carbonara analisa um único projeto situado na América Latina: o Centro Cultural Matucana 100, em Santiago do Chile, do arquiteto Martin Hurtado (2001), ao qual não poupa elogios (CARBONARA, 2011, p. 107).

Buenos Aires (Pablo Tomás Beitia, 1987-1993) e a um conjunto de intervenções realizadas em Puerto Madero, também na capital argentina, nos anos 1990.

Considerando que um dos objetivos da dissertação era contribuir no processo de projeção na atualidade, no contexto local⁴, essa situação gera uma série de perguntas. A primeira delas diz respeito ao recorte geográfico: a realidade brasileira, foco principal da nossa investigação, se aproxima mais, do ponto de vista cultural, tecnológico, social e econômico, da realidade europeia ou dos nossos vizinhos latino-americanos? A resposta é óbvia e leva a outra questão que, na dissertação, não havia sido respondida: como se caracterizam as intervenções sobre o patrimônio edificado realizadas na América Latina nos últimos anos?

Para responder a essa pergunta, a pesquisa tomou outro rumo nos últimos dois anos, passando a focar os projetos recentes realizados em mais de duas dezenas de cidades latino-americanas de seis países que foram visitadas pelo autor neste período⁵.

CINCO INTERVENÇÕES RECENTES SOBRE O PATRIMÔNIO SUL-AMERICANO

Este é o primeiro trabalho resultante dessa pesquisa, que ainda se encontra em andamento, e em função dos limites inerentes a um artigo neste formato, nos limitaremos à análise de cinco projetos com uso cultural, seja de adaptação de edificações históricas a museus e centros culturais, seja de ampliação de equipamentos culturais instalados em edificações históricas, todos realizados

⁴ A pesquisa desenvolvida na dissertação de mestrado e sua continuidade recente têm contribuído significativamente nas atividades profissionais do autor, seja na orientação de estudantes no ato projetual, como docente da disciplina de projeto e orientador de Trabalhos Finais de Graduação com este enfoque, na Faculdade de Arquitetura da UFBA, seja na elaboração direta de projetos de intervenção em edifícios de valor cultural, desenvolvidos no escritório A&P Arquitetura e Urbanismo (www.aeparquitetura.com).

⁵ Nos últimos dois anos, foram levantados exemplos de intervenção arquitetônica em edifícios situados nas seguintes cidades, todos eles visitados pelo autor: Buenos Aires e Córdoba, na Argentina; La Paz, Potosí e Sucre, na Bolívia; Santiago e Valparaíso, no Chile; Lima, Cusco e Trujillo, no Peru; Santo Domingo, na República Dominicana; além das cidades brasileiras de Aracaju, Belo Horizonte, Brasília, Cachoeira (Bahia), Laranjeiras (Sergipe), Natal, Porto Alegre, Recife, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo.

entre 2005 e 2007 em quatro grandes cidades sul-americanas: Córdoba (Argentina), La Paz (Bolívia), Lima (Peru) e Salvador (Brasil).

Centro Cultural Ccori Wasi e Museu Rodin Bahia: historicismo, anexos e “conectores específicos”

A Avenida Arequipa, no bairro de Miraflores, em Lima, e a Rua da Graça, no bairro homônimo, em Salvador, possuem histórias paralelas. Ambos logradouros corresponderam, no início do século XX, à área de expansão urbana onde foram construídas os solares das famílias mais abastadas, nos mais diversos estilos, de chalés centro-europeus a palacetes neocoloniais. Aproximadamente cem anos depois, duas edificações deste período passaram por intervenções que apresentam muitos pontos em comum.

A intervenção realizada pelos arquitetos Juvenal Baracco e Enrique Bonilla di Tolla na antiga residência neocolonial localizada na Avenida Arequipa, em Lima, em 2007, teve como objetivo adaptar o edifício em Centro Cultural da Universidad Ricardo Palma. A intervenção incluiu a demolição de partes inteiras do imóvel no lado norte do terreno, onde se localizavam os quartos de empregados, bem como a eliminação de paredes e pisos do primeiro pavimento do edifício existente, com o objetivo de criar um grande salão de exposições, que também funciona como foyer do auditório. Atravessando este grande espaço de pé-direito duplo na altura do pavimento superior, os arquitetos criaram um volume em estrutura metálica pintada de branco e fechamento em pele de vidro que abriga uma pequena biblioteca virtual.

No setor norte do terreno, na área resultante da demolição de parte do edifício preexistente, foi criado um novo edifício de dois pavimentos, com largura e altura semelhantes às do edifício preexistente – e também às de outra edificação eclética, situada no terreno vizinho. Além de replicar, de forma esquemática, a volumetria dos edifícios vizinhos, o novo anexo, que abriga um auditório e, no subsolo, uma pequena garagem semienterrada, estabelece uma relação de proximidade cromática com a edificação situada no terreno lindeiro, na medida em que corresponde a uma caixa de concreto aparente de tonalidade semelhante à da antiga residência eclética.

Figura 01: Centro Cultural Ccori Wasi em Lima: Salão de exposições criado no edifício preexistente, com a nova biblioteca virtual criada no nível do pavimento superior.



Fonte: Foto realizada pelo autor, jul 2012.

Figura 02: Centro Cultural Ccori Wasi em Lima: Salão de exposições criado no edifício preexistente, com a nova biblioteca virtual criada no nível do pavimento superior.

Entretanto, enquanto os dois edifícios vizinhos possuem fachadas com texturas variadas e aberturas de diversos tamanhos e formas, além de balcões, cornijas e cercaduras que geram saliências e reentrâncias nas respectivas fachadas, o novo anexo possui uma fachada completamente cega, marcada apenas por uma série de frisos em rebaixo no concreto e, principalmente, por uma grande “janela” com moldura saliente em concreto aparente e fechada por uma pele trançada de aço inoxidável que, à noite, transforma-se em uma caixa de luz.

Figura 02: Centro Cultural Ccori Wasi em Lima: Vista geral a partir da Avenida Arequipa, vendo-se à esquerda o edifício preexistente do Centro Cultural, no centro o novo anexo que abriga o auditório e o estacionamento e à direita a edificação vizinha preexistente.



Fonte: Foto realizada pelo autor, jul 2012.

Em Salvador, em 2006, Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci, da Brasil Arquitetura, intervieram em um palacete eclético construído em 1911 para um imigrante português, Bernardo Martins Catharino, que era, então, proprietário do maior parque industrial têxtil da Bahia. O palacete – uma das primeiras edificações ecléticas tombadas no Brasil, em 1986 – deveria agora abrigar a sede do Museu Rodin da Bahia.

Assim como no Centro Cultural Ccori Wasi, era necessário criar um novo volume para abrigar usos que, pelos grandes vãos necessários, não poderiam estar localizados nas edificações preexistentes. O novo anexo, no caso baiano, não abrigaria um auditório, e sim uma grande sala de exposições temporárias, rodeada por salas de exposições menores. Assim como no exemplo limenho apresentado anteriormente, o novo anexo do Museu Rodin é uma caixa de concreto aparente. Neste caso, contudo, a caixa não é cega, possuindo grandes aberturas em vidro e a “pele” que resguarda o espaço interno não é

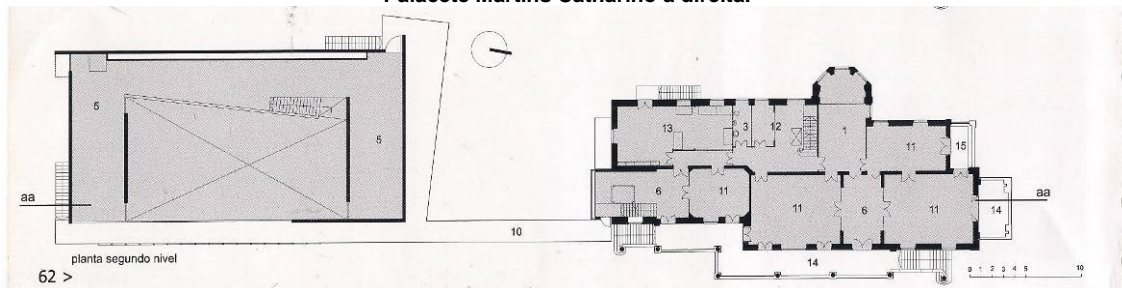
formada por uma trama de faixas de aço inoxidável, e sim por uma grande treliça de madeira que, contudo, cumpre o mesmo papel.

Figura 03: Museu Rodin em Salvador: Fachada leste do conjunto, com o novo anexo à esquerda e o Palacete Martins Catharino à direita.



Fonte: ANDRADE JUNIOR, 2007.

Figura 04: Museu Rodin em Salvador: Planta baixa do pavimento superior, com o novo anexo à esquerda e o Palacete Martins Catharino à direita.



Fonte: ANDRADE JUNIOR, 2007.

Uma diferença ainda mais significativa entre os projetos limenho e baiano diz respeito às características do terreno e, conseqüentemente, à visibilidade do novo anexo do ponto de vista do espaço urbano. Enquanto o terreno do Centro Cultural Ccori Wasi é pequeno e encontrava-se densamente ocupado, exigindo a eliminação de construções situadas no trecho norte do lote para permitir a construção do novo volume do auditório, o terreno do Museu Rodin é amplo e arborizado, o que permitiu que o novo anexo fosse erguido em uma clareira na parte posterior do terreno. A altura reduzida do novo anexo do Museu Rodin, associada à sua localização aos fundos do antigo palacete e à densa vegetação existente, impedem a sua visualização a partir da Rua da Graça. Em Lima, ao contrário, a ampla largura da Avenida Arequipa e a implantação do novo anexo na testada do lote de dimensões reduzidas tornam o volume do auditório claramente perceptível a partir do espaço urbano.

Outro aspecto a ser analisado nestes dois projetos diz respeito aos “conectores específicos”, conforme definiu Francisco de Gracia (1992, p. 187-188):

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.

No Museu Rodin, para conectar o Palacete Martins Catharino ao novo anexo, os arquitetos criaram uma longa e delgada passarela de concreto protendido que funciona não apenas como ligação física entre os dois edifícios do museu, prolongando a varanda lateral existente no edifício tombado, mas também como espaço privilegiado para observar os jardins, onde estão expostas esculturas de Auguste Rodin. Ao chegar no antigo palacete, essa passarela é recebida por uma nova caixa de concreto aparente e treliça de madeira que abriga a circulação vertical do velho edifício.

Figura 05: Museu Rodin em Salvador: Vista da fachada posterior do Palacete Martins Catharino, com a chegada da passarela em concreto protendido que o conecta ao novo anexo e a nova torre de circulação vertical.



Fonte: ANDRADE JUNIOR, 2007.

A inserção desse elemento contemporâneo na parte posterior do palacete é o único momento em que os arquitetos intervêm de forma mais agressiva no edifício tombado, tendo em vista que, internamente, todos os revestimentos de piso, forros, pinturas parietais, esquadrias e vitrais foram mantidos, tendo sido eliminadas somente as paredes que dividiam os quartos do pavimento superior.

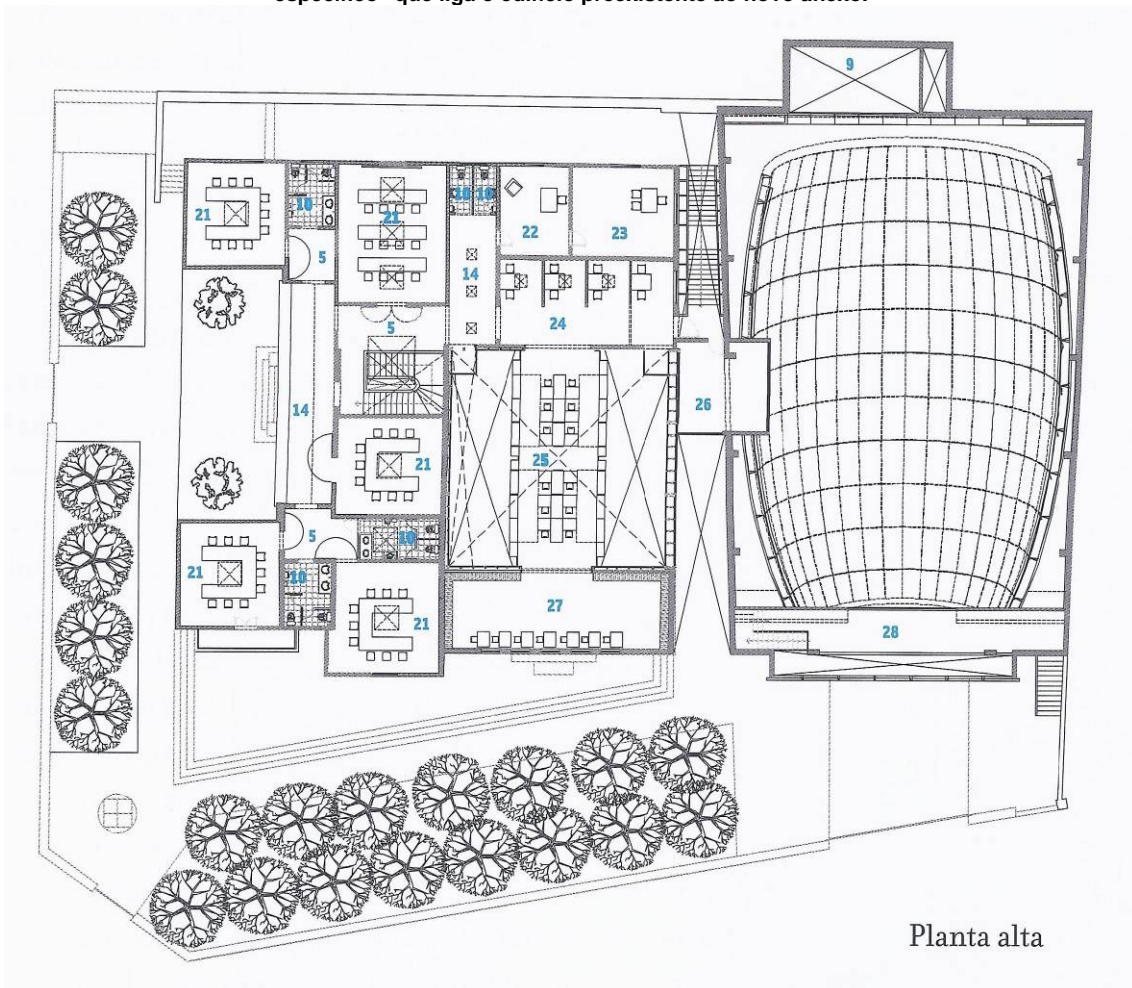
No Centro Cultural Ccori Wasi, por sua vez, a intervenção foi muito mais agressiva, como vimos, eliminando partes inteiras da edificação preexistente, seja externa, seja internamente. Dada a proximidade entre o solar neocolonial e o novo auditório, o “conector específico”, neste caso, corresponde a uma pequena caixa de vidro que liga a sala de exposições/foyer, localizada no edifício preexistente, ao novo volume. Aqui, a passarela/biblioteca de aço e vidro criada na sala de exposições, anteriormente citada, cumpre o mesmo papel da nova caixa de circulação vertical em concreto aparente e treliça de madeira criada aos fundos do Palacete Catharino: de “contaminar” o *antigo* com o *novo*.

Figura 06: Centro Cultural Ccori Wasi em Lima: Vista do “conector específico” que liga o edifício preexistente (à esquerda) ao novo anexo do auditório (à direita).



Fonte: Foto realizada pelo autor, jul 2012.

Figura 07: Centro Cultural Ccori Wasi em Lima: Planta baixa do pavimento térreo, com o edifício preexistente à esquerda e o novo anexo à direita. O número 25 corresponde à biblioteca virtual e o 26 ao “conector específico” que liga o edifício preexistente ao novo anexo.



Fonte: MARTUCELLI CASANOVA, 2011.

MUSEF: reinterpretação, discrição e limpeza formal

Em 2005, foi inaugurada em La Paz a ampliação do MUSEF – Museu de Etnografia e Folclore, projetada pelo arquiteto Carlos Villagómez. O MUSEF é um dos principais equipamentos culturais da capital boliviana e está instalado desde os anos 1970 em um dos mais importantes edifícios patrimoniais pacenhos: o Palácio do Marquês de Villaverde, construído em 1730 e declarado monumento nacional duzentos anos depois.

O Palácio do Marquês de Villaverde possui dois pátios internos, sendo o mais nobre deles o chamado “de recepção”, próximo ao acesso e marcado pela excepcional portada em pedra ladeada por duas galerias e acessada por uma escada também em pedra. Além destes pátios internos, existia uma grande

área aberta no lado sudeste do terreno, que abrigava os espaços de apoio, como estábulos e depósitos.

Figura 08: Museu de Etnografia e Folclore em La Paz: Vista geral da fachada externa, com o topo da nova torre visto à direita.



Fonte: Foto realizada pelo autor, out 2013.

Figura 09: Museu de Etnografia e Folclore em La Paz: Vista geral do pátio de recepção.



Fonte: Foto realizada pelo autor, out 2013.

A ampliação do MUSEF se deu nesta área aberta, que foi totalmente ocupada. Distintamente dos exemplos citados anteriormente, no MUSEF não foi criado um *anexo*, e sim uma *ampliação* no sentido estrito⁶. Para organizar os novos espaços de exposições e administrativos criados, Villagómez desenhou um terceiro pátio – o “Pátio Século XXI” –, de planta retangular, com pé direito triplo e encimado por uma cobertura de vidro, estruturada por uma malha ortogonal e modulada de aço. A cobertura se apoia nas laterais nordeste e sudoeste em esbeltas colunas metálicas de seção circular. A mesma modulação é adotada no piso deste pátio, só que executado com blocos de vidro, visando iluminar a sala de exposições que se situa no subsolo abaixo. O “Pátio Século XXI” se conecta ao pátio de recepção por uma circulação direta e terminou por converter-se rapidamente no centro do museu e início dos percursos museológicos em direção às salas anexas.

Figura 10: Museu de Etnografia e Folclore em La Paz: Vista geral do “Pátio Século XXI”.



Fonte: Foto realizada pelo autor, out 2013.

⁶ O *anexo* se diferencia da *ampliação* pela descontinuidade espacial entre a preexistência e o novo edifício, que neste caso são reconhecidos, desde o ponto de vista urbano, como duas unidades arquitetônicas distintas, diferentemente da *ampliação*, onde preexistência e ampliação são percebidas como um único objeto arquitetônico, ainda que composto por partes heterogêneas.

Rompendo com a ortogonalidade do “Pátio Século XXI”, porém, foi criada uma passarela em diagonal que liga o segundo pátio, no edifício preexistente, ao elevador instalado na extremidade oposta da ampliação. Entre essa passarela e o novo pátio, uma escada de planta elíptica e desenvolvida em espiral ao redor de uma robusta coluna central, toda em concreto pintado de branco e com guarda-corpos de vidro laminado, se contrapõe à leveza e elegância das colunas metálicas do pátio. Embora rompam com o rigor geométrico do “Pátio Século XXI”, a passarela em diagonal e a escada helicoidal reforçam a limpeza formal deste novo espaço monumental, que pode ser entendido como uma reinterpretação contemporânea do pátio de recepção barroco.

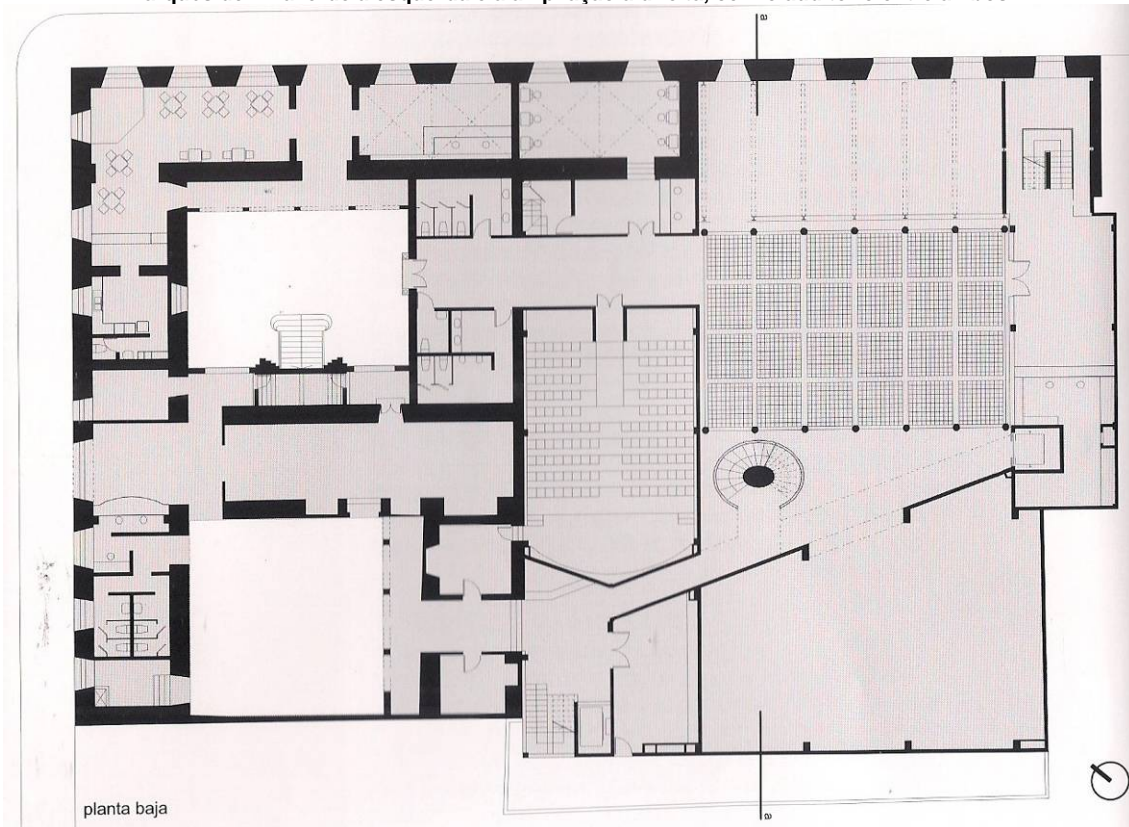
Figura 11: Museu de Etnografia e Folclore em La Paz: Vista geral do “Pátio Século XXI”, com a monumental escada helicoidal.



Fonte: Foto realizada pelo autor, out 2013.

Entre o Palácio do Marquês de Villaverde e a nova ampliação do MUSEF, foi criado um pequeno auditório de 140 lugares, com área quase idêntica à do “Pátio Século XXI” e com acesso pela passarela que conecta este pátio àquele de recepção, mas cuja discreta localização faz com que praticamente não seja percebido pelo visitante.

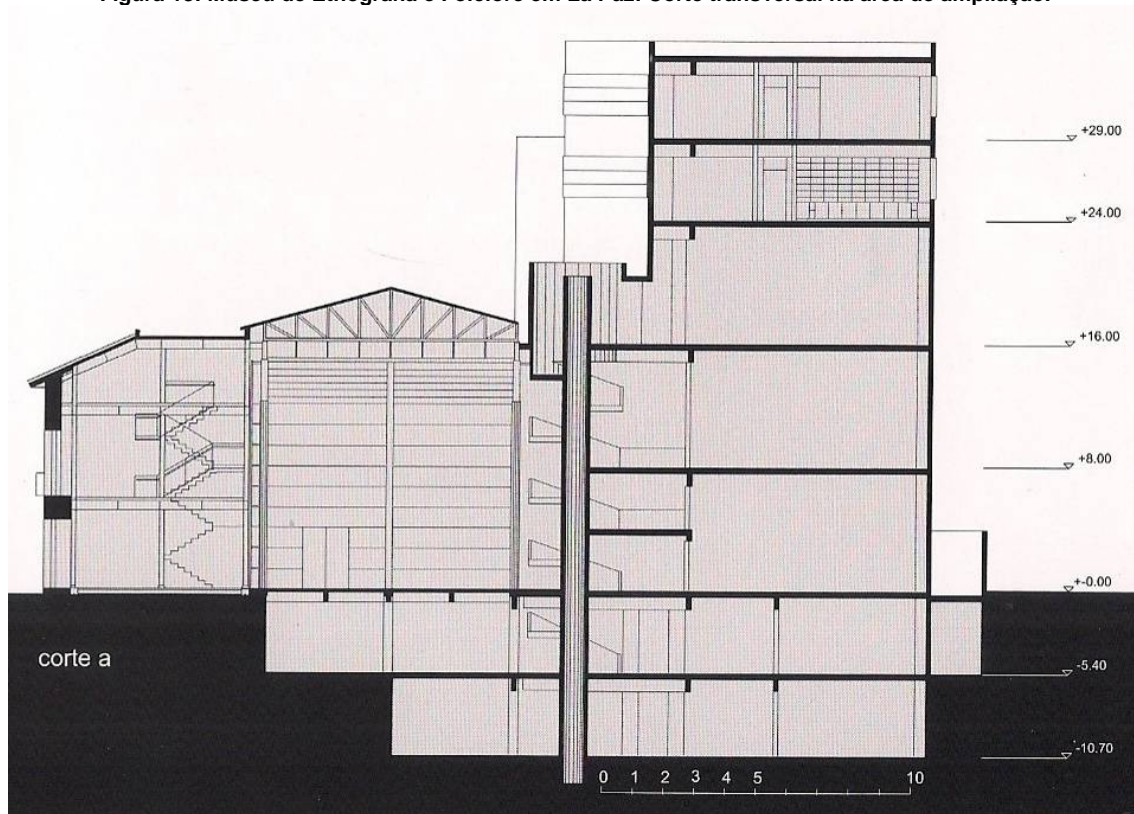
Figura 12: Museu de Etnografia e Folclore em La Paz: Planta baixa do pavimento térreo, vendo-se o Palácio do Marquês de Villaverde à esquerda e a ampliação à direita, com o auditório entre ambos.



Fonte: CONTRERAS DEL SOLAR, 2006.

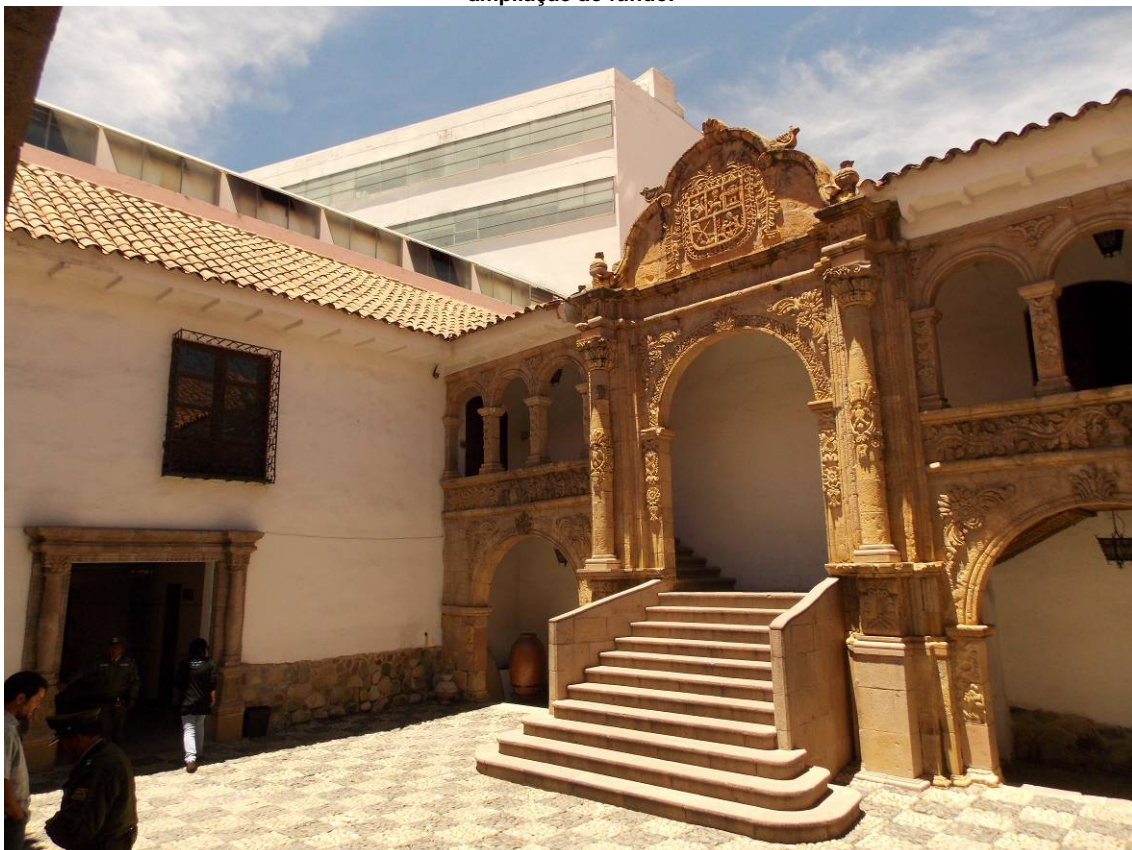
Os novos escritórios, laboratórios e salas de exposições, localizados no lado sudoeste do “Pátio Século XXI”, conformam uma torre de 17 metros de altura – quase o dobro da altura da antiga fachada da calle Comercio que foi preservada. Essa torre, contudo, não pode ser vista a partir das ruas do entorno por encontrar-se no miolo da quadra e pelas ruas deste tecido urbano serem invariavelmente estreitas. Surpreendentemente, porém, os dois pavimentos superiores da nova torre, com sua linguagem inexpressiva e suas janelas em fita, podem ser vistos por quem ingressa no museu pelo pátio de recepção.

Figura 13: Museu de Etnografia e Folclore em La Paz: Corte transversal na área de ampliação.



Fonte: CONTRERAS DEL SOLAR, 2006.

Figura 14: Museu de Etnografia e Folclore em La Paz: Vista do pátio de recepção, com a nova torre da ampliação ao fundo.



Fonte: Foto realizada pelo autor, out 2013.

Embora os novos espaços criados por Villagómez adotem uma linguagem indiscutivelmente atual, sem concessões, a implantação adotada garante que a nova arquitetura raramente seja vista simultaneamente ao edifício preexistente, garantindo que cada uma das metades do novo MUSEF existe e seja apreciada pelo visitante quase que de forma autônoma.

Museu Caraffa: fragmentação e contraste

Em 2007, foi inaugurada a ampliação do Museu Provincial de Belas Artes Emilio Caraffa, em Córdoba, Argentina, projetada pelos arquitetos do escritório GGMPU, associados a Lucio Morini⁷. O desafio principal consistia em articular os diversos edifícios preexistentes: o pavilhão neoclássico do museu, projetado pelo arquiteto húngaro Johannes Kronfuss em 1915 e cuja fachada curva marca a Plaza España; o seu anexo moderno, inaugurado em 1962 nos fundos do primeiro; e um terceiro edifício, construído em 1938 para abrigar o Instituto do Professorado de Educação Física no terreno vizinho.

Para a arquiteta e crítica de arquitetura Florencia Rodríguez, trata-se de um conjunto “totalmente heterogêneo e eclético” que “necessitava de um edifício nodal que o unificasse e ‘suturasse” (RODRÍGUEZ, 2008, p. 78). Entretanto, uma observação mais atenta ressalta que, embora pertencessem a diferentes tempos e possuíssem linguagens arquitetônicas distintas, estes três edifícios preexistentes compartilhavam ao menos duas características fundamentais: a coloração amarronzada e a robustez, posto que quase não possuem aberturas em suas fachadas.

Segundo os arquitetos responsáveis pela intervenção,

o conceito principal que guiou o projeto do conjunto foi a geração de um novo museu de arte, capaz de agrupar e vincular as múltiplas facetas da arte atual. Preservaram-se as superfícies existentes dos edifícios originais de maneira que os corpos novos se relacionem com os corpos do passado em uma sequência contínua. A distribuição interna dos edifícios se dá através de conectores horizontais e verticais, que vinculam diversos âmbitos e salas onde o visitante está livre para explorar os espaços, gerar seus próprios itinerários ou mover-se por percursos pré-estabelecidos (apud RODRÍGUEZ, 2008, p. 78).

⁷ O escritório GGMPU é formado atualmente pelos arquitetos Sara Gramática, Jorge Morini, José Pisani e Eduardo Urtubey. Lucio Morini é filho de Sara Gramática e Jorge Morini.

Nos novos anexos, os arquitetos adotam a abordagem que Semes (2009) denominou de “oposição intencional” e Carbonara (2011) de “autonomia/dissonância” (CARBONARA, 2011) e que nós denominamos, em nossa dissertação de mestrado, de “contraste radical” (ANDRADE JUNIOR, 2006). Os novos anexos correspondem a caixas prismáticas com estrutura treliçada em aço e fechamento em vidro Profilit que foram sobrepostas umas às outras, conectando os diversos volumes.

Figura 15: Museu Provincial de Belas Artes Emilio Caraffa em Córdoba: Vista geral do conjunto.



Fonte: RODRÍGUEZ, 2008.

O excesso de luminosidade decorrente do material adotado nas vedações, a difícil articulação das conexões consequente do empilhamento destas caixas em posições variadas e a sua largura reduzida – que não ultrapassa os 8 metros – tornam praticamente impossível a utilização dos novos volumes como espaços expositivos e terminam por transformá-los em longuíssimas e confusas circulações.

Figura 16: Museu Provincial de Belas Artes Emilio Caraffa em Córdoba: Vista geral do acesso principal, com o pavilhão neoclássico à direita.



Fonte: Foto realizada pelo autor, fev 2013.

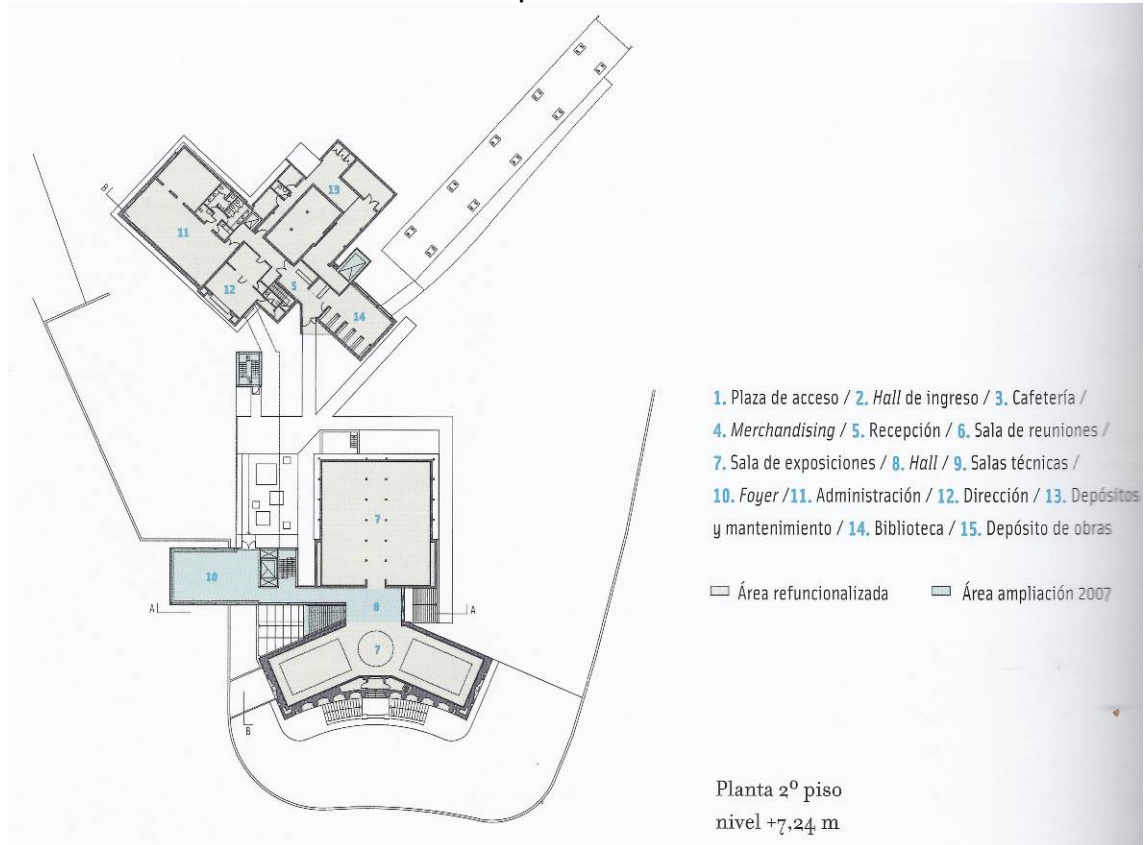
Figura 17: Museu Provincial de Belas Artes Emilio Caraffa em Córdoba: Vista interna de uma das salas de exposição situadas nos novos anexos.



Fonte: Foto realizada pelo autor, fev 2013.

O museu reduz-se, assim, a um *promenade architecturale*, do qual se obtêm belas vistas do entorno. Os espaços efetivamente adequados à exposição limitam-se àqueles preexistentes, em especial as salas situadas nos edifícios de 1915 e 1962, já que o antigo Instituto do Professorado de Educação Física abriga hoje apenas espaços administrativos⁸.

Figura 18: Museu Provincial de Belas Artes Emilio Caraffa em Córdoba: Planta do conjunto no nível do 2º pavimento.



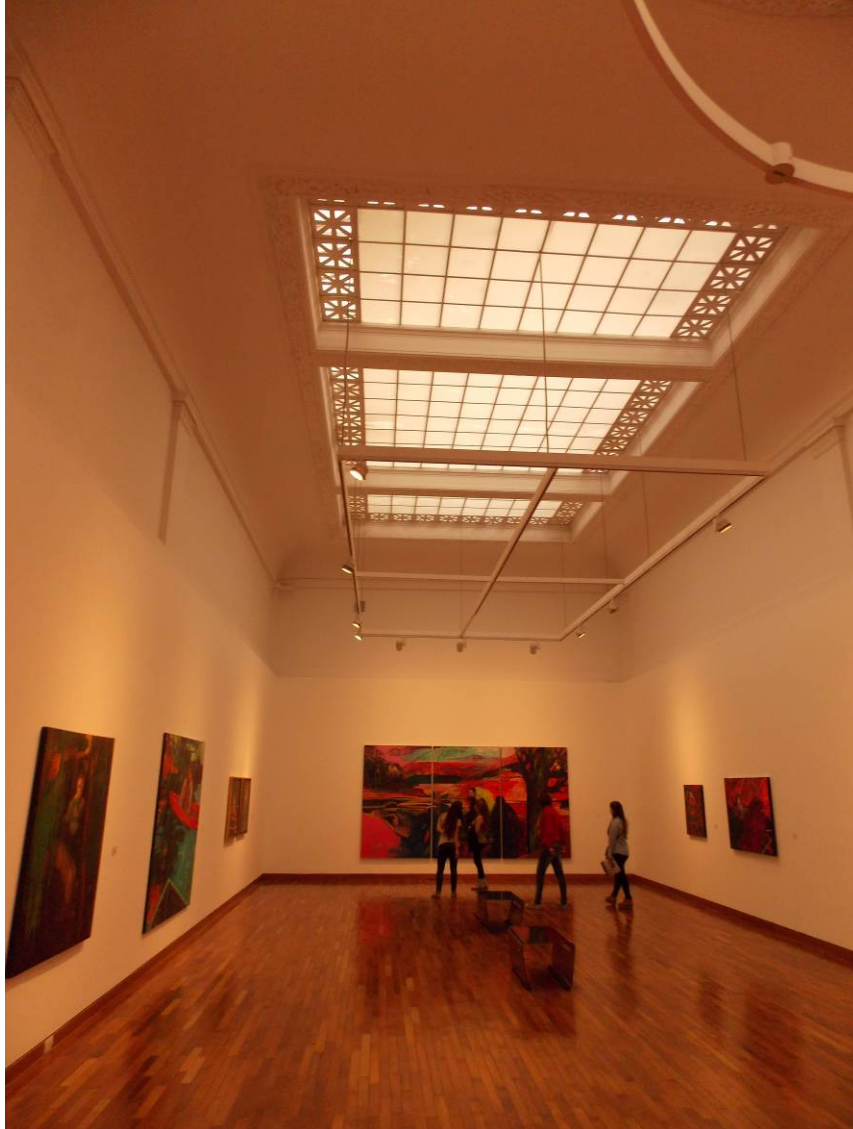
Fonte: RODRÍGUEZ, 2008.

Lamentavelmente, a estratégia adotada para adequar os espaços internos do pavilhão neoclássico de 1915 aos rigorosos padrões museológicos contemporâneos passou pela substituição do piso original pelo mesmo piso adotado nas partes novas e pela criação de um suporte liso e branco que recobre, de forma contínua, a totalidade das paredes perimetrais, impossibilitando a visualização dos elementos decorativos preexistentes. Ao visitar as salas de exposição localizadas neste pavilhão, o visitante somente

⁸ As plantas do projeto publicadas na revista Summa+ (RODRÍGUEZ, 2008) indicam que o pavimento térreo do antigo Instituto do Professorado de Educação Física deveria abrigar salas de exposição. Contudo, nas duas visitas que realizamos ao museu, em fevereiro e setembro de 2013, estes espaços não estavam abertos à visitação.

percebe que se encontra dentro de um edifício antigo pela preservação dos generosos vitrais que garantem iluminação zenital ao espaço.

Figura 19: Museu Provincial de Belas Artes Emilio Caraffa em Córdoba: Vista interna de uma das salas de exposição situadas no interior do pavilhão neoclássico.



Fonte: Foto realizada pelo autor, fev 2013.

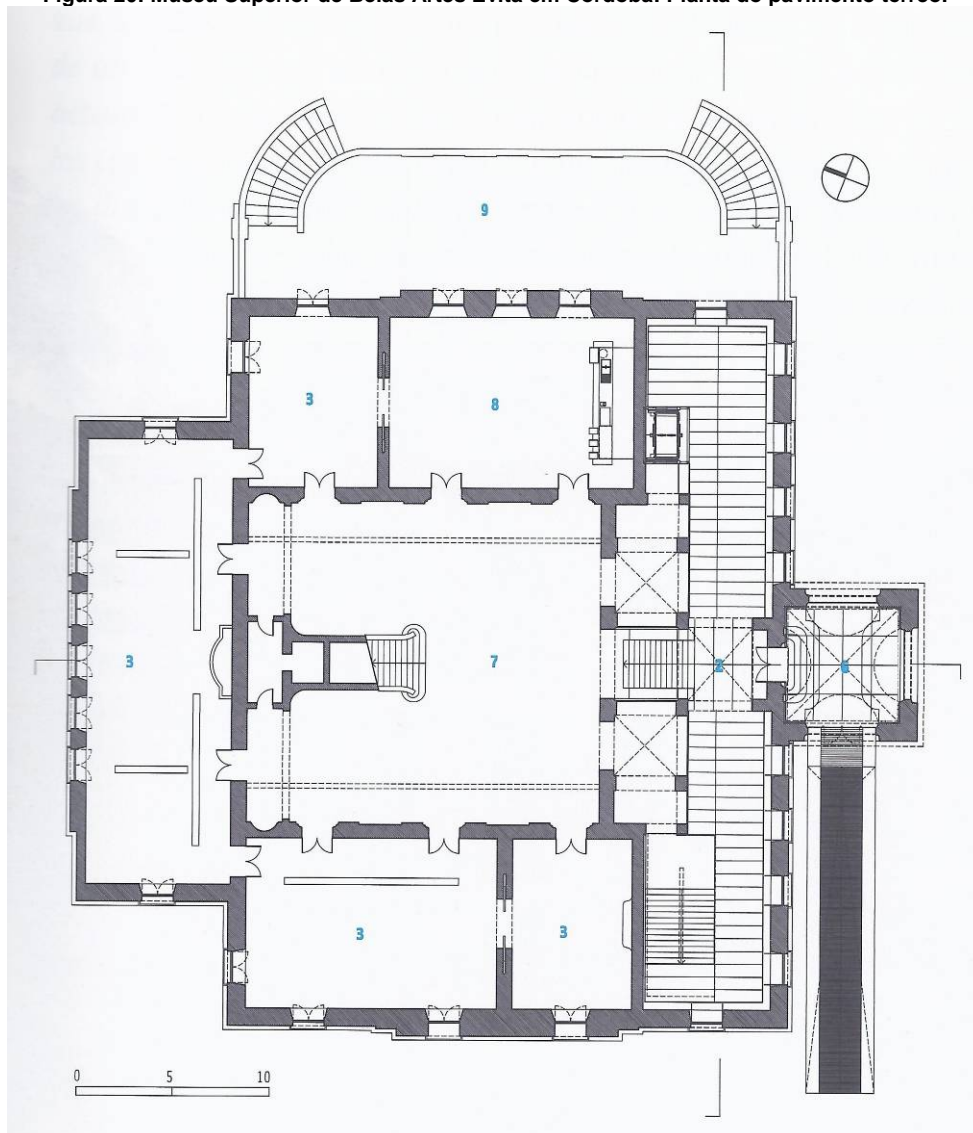
Museu Evita: empacotamento e menosprezo do patrimônio

O último exemplo de intervenção em preexistência sul-americana recente que analisaremos neste trabalho corresponde a um projeto de adaptação de um antigo palacete eclético com função residencial em centro cultural: o Museu Superior de Belas Artes Evita, em Córdoba, Argentina, inaugurado em 2007.

Diferentemente dos exemplos anteriormente analisados, neste museu inexistiu um acréscimo significativo de área construída. Corresponderia, então, a uma *sutil* reciclagem? Veremos que não.

O Museu Evita foi instalado no Palácio Ferreyra, um edifício eclético erguido em 1914 como residência familiar pelo arquiteto francês Ernest-Paul Sanson. O projeto para sua adaptação em museu foi desenvolvido pelos mesmos arquitetos do vizinho Museu Caraffa – Lucio Morini e o escritório GGMPU.

Figura 20: Museu Superior de Belas Artes Evita em Córdoba: Planta do pavimento térreo.



Fonte: RODRÍGUEZ, 2008.

O edifício encontra-se situado em um amplo terreno arborizado e externamente foi restaurado com todo o rigor. Além de uma guarita de acesso erguida com uma leve estrutura de aço corten e fechamento em tela metálica e vidro, que foi

implantada junto ao belíssimo gradil preexistente que cerca todo o terreno, os únicos elementos novos incorporados ao Palácio Ferreyra externamente encontram-se no acesso principal à edificação.

O primeiro e mais curioso é a nova rampa paralela à fachada principal, com estrutura de concreto, revestimento em pedra e guarda-corpo em aço inoxidável, que foi criada para vencer o desnível entre o terreno e o pavimento térreo. Essa rampa leva a um novo patamar em vidro instalado no antigo hall de entrada. Ao adentrar este hall, o patamar em vidro permite visualizar abaixo a antiga escada de mármore branco que cumpriu anteriormente a mesma função da nova rampa. O segundo elemento novo incorporado ao Palácio Ferreyra corresponde às novas esquadrias em vidro e metal pintado de preto que fecham os arcos do antigo hall de entrada, que anteriormente eram vãos abertos. Por fim, o terceiro elemento novo é a pequena e elegante caixa de vidro estruturada por delgadas peças de aço inoxidável que foi executada sobre o hall de entrada e funciona como mirante.

Figura 21: Museu Superior de Belas Artes Evita em Córdoba: Vista geral externa, observando-se a nova rampa de acesso e o mirante de vidro sobre o hall de entrada.



Fonte: Foto realizada pelo autor, fev 2013.

O Palácio Ferreyra possui dois pavimentos, além de um porão alto e de um sótão iluminado por mansardas. Internamente, os espaços dos dois pavimentos principais do Palácio Ferreyra se organizam ao redor de um amplo hall central, com pé direito duplo e marcado pela monumental escada que dá acesso ao pavimento superior. O hall central e sua escada são, indiscutivelmente, os elementos mais representativos do edifício, e, assim como as fachadas externas, foram restaurados no sentido mais estrito da palavra.

Figura 22: Museu Superior de Belas Artes Evita em Córdoba: Vista geral do hall central.



Fonte: Foto realizada pelo autor, fev 2013.

Os autores do projeto haviam afirmado que

o fato de que um edifício com o valor patrimonial do Palácio passe de seu caráter original de morada familiar a ser um edifício de uso público, que por sua natureza deve difundir e preservar outro patrimônio agregado, coloca naturalmente problemas complexos que

devem ser compatibilizados de modo que ambos patrimônios possam coexistir sem menosprezo recíproco (apud RODRÍGUEZ, 2008, p. 88).

Entretanto, o que se observa é que, contrariamente ao que afirmam os autores do projeto, as demais intervenções realizadas no interior do Palácio Ferreira se sobrepõem, em sua maioria, às preexistências, menosprezando seus valores patrimoniais.

Os pisos do pavimento superior nos espaços localizados por trás da fachada principal foram eliminados, resultando em espaços relativamente estreitos e com pés-direitos desproporcionalmente agigantados, que passam a abrigar o foyer de ingresso do novo Museu Evita, com bilheteria, guarda-volumes e novos elementos de acesso aos demais pavimentos, como o elevador e a monumental escada nova, que assume o protagonismo do espaço em detrimento dos elementos preexistentes, já que todas as superfícies internas originais foram totalmente recobertas com novos materiais.

As paredes onde se localizam as elegantes janelas das fachadas, que externamente foram restauradas, foram totalmente recobertas internamente por uma tela, e a sua leitura fica reduzida ao contraste entre os trechos mais escuros, predominantes e correspondentes às áreas cegas das fachadas, e a uma série de retângulo verticais, correspondentes às janelas abertas, resultante da passagem de luz pelos vãos abertos. Além das características das antigas janelas não serem mais percebidas internamente, elas também perderam suas relações de correspondência com os cômodos da edificação, na medida em que os pisos do pavimento superior foram eliminados neste trecho.

Ademais, pisos, paredes e forros foram totalmente revestidos com materiais de tonalidade clara como tela branca, vidro, madeira clara e mármore, enquanto a nova e escultórica escada é forrada externamente em couro de vaca preto, reforçando o seu protagonismo espacial. O mesmo recobrimento das superfícies internas é encontrado nos espaços do sótão e somente uns poucos salões de exposição localizados na parte posterior do edifício preservam seu revestimentos primitivos expostos à visão.

Figura 23: Museu Superior de Belas Artes Evita em Córdoba: Vista geral dos espaços de recepção, destacando-se a nova escada revestida em couro preto.



Fonte: Foto realizada pelo autor, fev 2013.

O problema aqui é menos o que se insere como elemento efetivamente novo, como as já citadas rampa de acesso e caixa de vidro sobre a entrada principal, dado que estes elementos não destroem nem impedem a leitura da preexistência, e mais esse “empacotamento” de quase todos os espaços internos que levam o visitante a esquecer que se encontra dentro de um edifício de valor patrimonial.

Neste sentido, discordamos da apreciação de Rodríguez sobre o projeto, quando ela afirma que

As partes que respondem a uma linguagem contemporânea estão bem definidas e denotam a preocupação por apoiar-se no edifício de maneira a não maltratá-lo, e com a possibilidade de serem removidas

em um futuro caso seja necessário. [...] São estranhas as críticas realizadas à intervenção por alguns fanáticos patrimonialistas. O cuidado com que se realizou esse trabalho se evidencia desde a primeira impressão ao aproximar-se do edifício (RODRÍGUEZ, 2008, p. 88).

Se compararmos a abordagem adotada na intervenção no Palácio Ferreyra com aquela utilizada no Palacete Martins Catharino, em Salvador, veremos que representam dois extremos. Na primeira, a ânsia dos arquitetos de marcar a contemporaneidade da intervenção inviabiliza qualquer possibilidade de leitura visual do patrimônio preexistente em boa parte dos espaços expográficos; na segunda, a intervenção é realizada de forma sutil, sem comprometer a apreensão dos ricos e refinados revestimentos originais do centenário palacete, ainda que se utilizando, igualmente, de elementos novos como suporte às obras expostas.

Apesar da falta de comedimento e do excesso de referências à arquitetura contemporânea europeia transpostas acriticamente, é preciso reconhecer que o Museu Evita possui um percurso museográfico claro, diferentemente do Museu Caraffa projeto contemporaneamente pelos mesmos arquitetos. Como afirma Rodríguez (2008, p. 88), “o edifício é percorrido organicamente. O esquema do *Petit Palais* está tão instaurado em nossa cultura ocidental que sabemos perfeitamente como recorrê-lo”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As cinco intervenções analisadas, realizadas em quatro diferentes países sul-americanos no curto prazo de três anos, embora apresentem uma série de semelhanças, possuem também abordagens extremamente variadas. Do Centro Cultural Ccori Wasi, em Lima, e do Museu Rodin, em Salvador, que, no que se refere aos novos anexos, podem ser entendidas com arquiteturas de contraste no tratamento de superfícies (ANDRADE JUNIOR, 2006) ou de “relação dialética” (CARBONARA, 2011), ao projeto do Museu Evita, em Córdoba, que Carbonara provavelmente caracterizaria como de “destaque/indiferença” – uma subcategoria de “autonomia/dissonância” definida pelo teórico italiano como aquela na qual “a relação se apresenta em forma de

sobreposição forçada, opressiva ou [...] de convivência ‘parasitária’” (CARBONARA, 2011, p. 113-114).

Outro aspecto a observar diz respeito às referências apresentadas nestas intervenções com a cultural local. Se, por um lado, os dois projetos cordobeses de Lucio Morini e os arquitetos do GGMPU apresentam uma série de referências até certo ponto acrílicas à arquitetura europeia que ilustra as capas de revistas como *El Croquis* ou *Arquitectura Viva*, o novo anexo do Museu Rodin reinterpreta duas importantes tradições arquitetônicas brasileiras: o brutalismo paulista de Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha, identificado na solução da caixa em concreto aparente, e a arquitetura ibérica de origem moura, transplantada para as Américas no período colonial, reconhecida na utilização das treliças de madeira como elementos de controle solar e de limitação visual.

REFERÊNCIAS:

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. **Metamorfose arquitetônica**: intervenções projetuais contemporâneas sobre o patrimônio edificado. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

_____. Museo Rodin. **30-60 – cuaderno latinoamericano de arquitectura**, Córdoba, Argentina, nº 14, p. 60-69, 2007.

BARACCO BARRIOS, Juvenal; BONILLA DI TOLLA, Enrique. Lámpara urbana. **Summa+**, Buenos Aires, nº 96, p. 12-15, sep 2008.

CARBONARA, Giovanni. **Architettura d’oggi e restauro**. Un confronto antico-nuovo. Turim: UTET Scienze Tecniche, 2011.

CONTRERAS DEL SOLAR, Daniel. Ampliación del Museo de Etnografía y Folklore – MUSEF. **30-60 – cuaderno latinoamericano de arquitectura**, Córdoba, Argentina, nº 10, p. 50-57, 2006.

DEZZI BARDESCHI, Marco. **Restauro**: Punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria. Milão: FrancoAngeli, 2009.

DÍEZ, Fernando. Reutilizando el pasado reciente: eclecticismo y pintoresco. **Summa+**, Buenos Aires, nº 128, p. 4-5, abr 2013.

FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo. **Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

GIOENI, Laura. **Genealogia e progetto**. Per una riflessione filosofica sul problema del restauro. Milão: FrancoAngeli, 2006.

GRACIA, Francisco de. **Construir en lo Construído**. Guipuzcoa, Espanha: NEREA, 1992.

MARTUCELLI CASANOVA, Elio. Centro Cultural Ccori Wasi. **30-60 – cuaderno latinoamericano de arquitectura**, Córdoba, Argentina, nº 52-63, p. 52-63, 2011.

RODRÍGUEZ, Florencia. El patrimonio se construye hoy. **Summa+**, Buenos Aires, nº 96, p. 66-89, sep 2008.

SEMES, Steven W.. **The future of the past: A conservation ethic for architecture, urbanism and historic preservation.** Nova York: W. W. Norton & Company, 2009.