



# comércio e reabilitação :

um estudo sobre intervenções  
contemporâneas em  
edificações pré-existentes



teófilo barreto vianna meditsch

orientadora : prof. dr<sup>a</sup>. cláudia piantá costa cabral





Para a Ana e Alice

## Agradecimentos :

Adriana Hofmeister e Rosane Bauer , pelo material do DC Navegantes.

Ana Lucia Goelzer Meira, pelas fotografias e bibliografia.

Ana Luiza Oliveira, pelas bibliografias e troca de idéias.

Ayrton Bueno, pelas fotografias do Mercado de Santa Caterina – Barcelona.

Cláudia Piantá Costa Cabral, minha orientadora.

Cláudio Moreno, pela citação de sua crônica.

Eduardo B.V. Meditsch, pela revisão.

Eduardo Pizzato, pelas bibliografias.

Fábio Bortolli, pelas bibliografias.

GAPE Faculdade de arquitetura - UFRGS, pelo material da Exposição Farroupilha.

Giba Assis Brasil, pelas bibliografias.

Joel Gorski, pela troca de idéias e bibliografias.

Jorge B.V. Meditsch, pelas fotografias e tradução.

Luiz Eduardo Achutti, pelas fotografias de Berlin.

Luiza Kroeff, pelas fotografias do Mercado de Santa Caterina – Barcelona.

Maria Angela Machado, pelas traduções do italiano.

Maria Paula Recena, pelas bibliografias.

Paulo Correa da Silva, pelas fotografias do Mercado de Santa Caterina – Barcelona.

Pedro Paulo Fendt, pelas bibliografias.

Renata Rizzoto – SMAM, pelos arquivos e fotografias do café do Lago.

Rogério Malinsky, pelas bibliografias.

Valério Lessa de Curtis, pelas fotografias da Livraria El Ateneo - Buenos Aires.

Sylvio Sirangelo, pelo trabalho de digitalização dos slides.



## SUMÁRIO

Resumo

Abstract

1. Introdução .....	p. 7
2. O comércio na cidade contemporânea .....	p. 10
o comércio e seu lugar na cidade .....	p. 11
o comércio e o espaço público .....	p. 16
da rua à via .....	p. 20
o ambiente idealizado, o parque temático e a "privatopia" .....	p. 25
as galerias .....	p. 25
a loja de departamentos .....	p. 26
shopping-centers .....	p. 27
na contemporaneidade, algumas possíveis respostas .....	p. 34
3. Memória e preservação .....	p. 38
a memória, as memórias .....	p. 39
a necessária seletividade da memória e o esquecimento .....	p. 40
memória, monumento e monumentalidade .....	p. 41
cidade e memória .....	p. 43
a urgência da memória na contemporaneidade .....	p. 44
comercialização da memória .....	p. 45
a utopia da preservação da memória .....	p. 49
a autenticidade e os limites das intervenções .....	p. 50
Morris, Ruskin, Viollet-Le-Duc e Merimé : os primeiros passos para uma teoria da preservação .....	p. 50
Boito, Giovanonni, Riegl e Brandi : caminhos para a reflexão contemporânea	p. 53
4. Projetos de reabilitação .....	p. 69
Critérios .....	p. 70
Pequenos comércios e o espaço público .....	p. 76
A loja e a praça : Scarpa e o show-room Olivetti .....	p. 77
A loja e a rua : o Cine Teatro Gran Splendid - Livraria Ateneo .....	p. 94
A loja e o parque : O ancoradouro, bicicletário - Café do Lago .....	p. 100
Três mercados, três problemas, três projetos .....	p. 107
O Abasto .....	p. 107
O Mercado de Santa Caterina .....	p. 120
O Mercado Público .....	p. 133





## RESUMO

O presente estudo trata do uso comercial em projetos de reabilitação. O trabalho analisa, primeiramente, o uso comercial do espaço na cidade contemporânea, procurando refletir sobre algumas questões como o papel do comércio nas cidades, as relações dos estabelecimentos comerciais e o tecido urbano, as maneiras pelas quais as edificações apresentam-se associadas com o sítio em que se encontram e o processo de criação do espaço público que esta atividade ajuda a desenvolver.

Em seguida, é proposta uma reflexão sobre a memória e alguns conceitos adotados, seu grau de indeterminação, sua urgência e valores que assumem na atualidade. A respeito da forma de preservar essa memória na arquitetura, foram discutidos alguns conceitos e idéias das teorias formuladas no passado, até formar um escopo teórico contemporâneo que delinea uma trajetória para o processo do projeto nas intervenções nesses bens.

Por fim, foram selecionados exemplos que demonstram a maneira pela qual os problemas levantados anteriormente dão uma resposta satisfatória às necessidades dos projetos.

Para cada grupo de projetos apresentados, foi estabelecido um critério, pontuado com exemplos do cenário local, internacional ou considerados arquetípicos deste tipo de uso e intervenção.



## **ABSTRACT**

This paper verses on the commercial use of the space in projects of re-habilitation. The work analyses, at first, the commercial use of the space in the contemporary city, trying to evaluate some questions as: the role of the commercial activity; the relationship between the commercial establishments and the urban fabric; the ways buildings show-up in association with the place where they are found and the creation of the public space this activity helps to develop.

In a second step, there is a proposal about the memory and some concepts adopted, their grade of indetermination, their urgency and the values they assume nowadays.

Some concepts and ideas of theories formulated in the past about the ways to preserve this architectural memory were discussed, in order to formulate a contemporary theoretical scope that draws a line for the process of the projects of intervention on these properties.

Finally, a few showcases were selected to demonstrate the way the previously referred situations provide a satisfactory answer to the projects needs.

For each group of projects presented it was established a criteria, emphasized with samples of the local and international scenery, as well as the ones considered archetypical of this kind of urban use and intervention.

## INTRODUÇÃO

Reciclagens e reabilitações são temas cada vez mais freqüentes na prática dos projetos arquitetônicos. O interesse contemporâneo destas ações, não somente no âmbito da arquitetura, poderia estar associado à contraposição da idéia de uma sociedade onde a simples substituição dos seus objetos por novos levaria a seu próprio esgotamento como fonte produtora de bens. No caso da arquitetura, a reciclagem adquire importância na medida em que a possibilidade das construções de novas cidades e conjuntos urbanos se torna menor, e as utopias dão lugar a resolução dos próprios ambientes em que se vive. Porém, as razões para tal ação não são associadas apenas a motivo econômico, mas também a preocupações de caráter cultural e histórico. Entretanto, o tema da reciclagem transcende o propósito da conservação do bem histórico. Na medida em que a intervenção propõe sua transformação, o objeto arquitetônico original passa a ser mais um elemento dos condicionantes do projeto.

Apesar da reciclagem se apresentar como um exercício presente ao longo da história, a retomada deste tema começa a despertar mais reflexão nas últimas décadas. Como prática arquitetônica, Powell<sup>1</sup> refere que 70% dos trabalhos recentes dos arquitetos americanos estão relacionados com reconversões. Da mesma forma, a prática profissional local também não está muito distante desta realidade.

A bibliografia referente ao tema não é extensa, o que torna mais premente a produção acadêmica a respeito deste tipo de prática. No âmbito do curso de pós-graduação da UFRGS, algumas dissertações já foram produzidas e é importante salientar a disciplina ministrada pelo professor José Artur D'Aló Frota. Porém, a maior parte dos trabalhos publicados refere-se a projetos destinados ao uso cultural. É natural que as construções entendidas como bens culturais

---

<sup>1</sup> POWELL, Kenneth. **La transformación y reconstrucción de edificios antiguos**, Buenos Aires, La Isla, 1999, p.10

tenham como opção preferencial de destino um uso que mantenha seu caráter cultural. Mas a conversão neste tipo de equipamento se torna limitada pela sua especificidade e pelo número de exemplos que a cidade pode comportar.

Dentre os vários usos possíveis para estes edifícios e estruturas, o comércio apresenta-se como uma opção de diferentes escalas e importância como equipamento para a cidade. O uso comercial vem tornando-se também uma prática corrente destes tipos de intervenção e portanto, uma oportunidade no estudo destes projetos.

Se o uso é fundamental na relação do público com o objeto arquitetônico preservado, o comércio poderá ter grande importância na medida em que a frequência e número de usuários são potencialmente superiores aos equipamentos culturais, por fazerem parte do cotidiano da população. A relação que o comércio estabelece com o espaço público será significativamente mais importante nas revitalizações dos centros urbanos, tema também bastante explorado nas últimas décadas.

O comércio, assim como os serviços, cada vez mais assume papel fundamental na vida das cidades. Com o crescimento e modernização tecnológica, a participação da mão-de-obra em outras atividades, como a industrial, vem diminuindo. A consequência é a transformação da vocação destes centros urbanos, que atualmente concentram basicamente sua força produtiva no setor terciário.

O presente estudo foi organizado com o objetivo de analisar a atividade comercial e seus projetos de reciclagem como fatores de contribuição da revitalização da cidade. Foi investigado o modo como estes projetos respondem às questões urbanas, como arquitetura inovadora ou renovadora de seu uso original.

Também foi abordado o tema do comércio na cidade, suas formas contemporâneas, a relação do comércio com o espaço público e privado e as questões das relações do edifício comercial com o tecido urbano. Para tal reflexão foram

utilizados como bibliografia básica os textos de Arendt<sup>1</sup>, Jacobs<sup>2</sup>, Amendola<sup>3</sup> e Crawford<sup>4</sup>.

A seguir, é explorado o tema da memória, suas diferentes interpretações, suas relações com a cidade e alguns conceitos que adquire na contemporaneidade. Procurou-se centrar estas discussões tendo como fonte principal o trabalho de Huyssen<sup>5</sup>. Mesmo não sendo as restaurações tema específico deste trabalho, a questão da preservação é apresentada tendo como fonte os escritos de Choay<sup>6</sup> e Capitel<sup>7</sup>. Esta abordagem permite que a crítica às teorias da restauração possa contribuir na maneira como a intervenção em estruturas e edifícios existentes venha a ser tratada.

Como exemplificação destas reciclagens foram escolhidos três grupos de três projetos. Os exemplos são organizados por conjuntos definidos: primeiro, o tipo comercial da unidade mínima e autônoma – a loja. Após, é apresentado o grupo dos mercados; tipo que além de sua importância histórica, caracteriza-se pela associação de diversos estabelecimentos em um edifício definidor de um quarteirão. No terceiro, são expostos projetos de reciclagem comercial em estruturas industriais. Os exemplos de cada grupo foram escolhidos tendo-se por princípio a eleição de projetos que tivessem certo grau de importância no cenário internacional, (considerados modelares pelo seu valor como arquitetura ou polêmicos pela crítica que receberam) e projetos que pontuassem experiências locais. Desta forma buscou-se uma reflexão de como estas intervenções foram e vêm sendo tratadas, quais são suas limitações e contribuições. O material apresentado sobre cada projeto foi pesquisado tanto em fontes primárias como em publicações, sendo que se procurou uma quantidade de informações suficiente para a compreensão e entendimento completo destes exemplos.

<sup>1</sup> ARENDT, Hannah. **A condição humana**, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989.

<sup>2</sup> JACOBS, Jane. **Morte e vida das grandes cidades**, São Paulo, Martins Fontes, 2003.

<sup>3</sup> AMENDOLA, Giandomenico. **La ciudad Postmoderna**, Madrid, Celeste Ediciones, 2000.

<sup>4</sup> CRAWFORD, Margareth in SORKIN, Michael. **Variations on a theme a park**, New York, Hill and Wang, 1992.

<sup>5</sup> HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

<sup>6</sup> CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**, São Paulo, Unesp, 2001.

<sup>7</sup> CAPITEL, Antón. **Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración**, Madrid, Alianza editorial, 1999.



## o comércio e seu lugar na cidade

A atividade comercial irá percorrer diversos caminhos ao longo da história no que diz respeito a sua localização.

A origem da cidade no mundo antigo está diretamente ligada à atividade comercial. O comércio surge quando a produção agrícola começa a gerar um excedente suficiente para sustentar uma parte da população fora do campo, nas cidades. Esta população poderia se dedicar a outras atividades além do setor primário, como a indústria artesanal e o próprio comércio. Em relação a sua localização, Mumford citando a S. N. Kramer, relata que em umas de suas traduções, encontra-se uma referência "à rua do Mercado de Uhr"(...) : "O ideograma sumeriano de mercado , um Y, talvez indicasse que a idéia de mercado como ponto de junção de rotas de comércio já era conhecida. (...)".<sup>2</sup>

Possivelmente os primeiros locais do comércio estavam vinculados a outras funções da cidade, como o templo, e somente com sua evolução ele veio a ter um local específico. Portanto, o mercado se assemelha neste momento a outros serviços que têm abrigo nos palácios, como prisões, tribunais e administrações.<sup>3</sup> O local permanente para o comércio será definido com o crescimento populacional. Outro fator determinante é o aumento da produção artesanal urbana, quando torna-se capaz de fornecer seus produtos para a comercialização local.<sup>4</sup>

No caso do comércio exercido dentro do templo, o mercado constituía um monopólio do deus e de seus sacerdotes. Os produtos eram sujeitos à tributação para que pudessem ser comercializados. O templo também abrigava outras funções relacionadas ao comércio, como locais de produção de bens anufaturados, armazenamento e distribuição.

<sup>2</sup> MUMFORD, Lewis. **A cidade na história**. Belo Horizonte, Itatiaia, 1965, p. 101

<sup>3</sup> MUMFORD, op.cit, p.100.

<sup>4</sup> MUMFORD, op.cit, p.100.

Somente com o crescimento populacional urbano e a maior complexidade das operações econômicas, houve um deslocamento destas atividades para outros locais da cidade.<sup>5</sup>

Mais tarde, por volta de 2000 A.C. , a praça aberta ou o bazar coberto, a rua de barracas ou de lojas, possivelmente já tinham encontrado sua configuração urbana.

Na antiguidade clássica, a polis é caracterizada por ter um local por excelência do comércio : o ágora. A cidade divide-se em três zonas funcionais claramente identificáveis : as áreas privadas, ocupadas pela habitação; as áreas sagradas, com os templos dos deuses e as áreas públicas, destinadas a reuniões políticas, comércio, teatro, manifestações esportivas, etc.<sup>6</sup> O ágora caracteriza-se por ser o centro da polis. Em suas primeiras formas, foi um local de encontro, de reuniões, de opiniões - e o mercado era consequência deste aglutinamento da população.<sup>7</sup> Sua configuração primeira é geralmente constituída de uma praça aberta ou apenas um alargamento da rua principal. Os edifícios neste entorno estavam dispostos de maneira irregular : templo, estátuas, grupos de oficinas que se abriam para o público, enquanto no centro deste espaço eram dispostas as barracas de comércio ou coberturas para uma feira temporária.<sup>8</sup>

O aperfeiçoamento do sistema comercial, possibilitando trocas com a introdução de moedas cunhadas, permitirá o aparecimento de uma população que terá esta atividade, não somente como meio de sobrevivência, mas já com o objetivo de acumulação de riquezas. Em seu posterior desenvolvimento, o ágora irá destinar um local específico para a prática do comércio : a stoa . Esta edificação caracteriza-se por um volume alongado , em estrutura porticada, localizada em um lado ou mais do ágora.

---

<sup>5</sup> MUMFORD, op. cit. p.102

<sup>6</sup> BENEVOLO, Leonardo. **Diseño de la ciudad – 2**. Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p.10

<sup>7</sup> MUMFORD, op. cit. p.197

<sup>8</sup> MUMFORD, op.cit. p. 198.

As funções de socialização do ágora persistem como espaço aberto e público nas cidades latinas. Plaza, campo, piazza descendem diretamente do ágora. É neste espaço aberto, com seus equipamentos circundantes, que os encontros podem ter lugar, podem ser habituais sem ser formalizados.

Na cidade romana, o fórum irá aglutinar as funções urbanas, somando os espaços da cidade grega da acrópole e do ágora em um único lugar. Direito, governo, comércio, indústria, religião e sociabilidade se encontram neste local, situado no centro da cidade de traçado ortogonal.

O fórum é mais que um espaço aberto. Em Roma tinha um traçado complexo que abrigava os templos, os prédios da justiça, as casas do conselho e espaços circundados por colunatas. A basílica poderia abrigar tanto as funções de negócios como as judiciais, ou ainda funcionar como auditório para reuniões. "A simplicidade do fórum o tornava adaptável a uma variedade de propósitos."<sup>9</sup>

Para Vitruvius, as dimensões do fórum deveriam ser ajustadas à audiência, não ser diminuto que impossibilitasse seu uso ou ter uma relação de grandeza que o tornasse com o aspecto de vazio:

"Portanto, seja a largura determinada de tal forma que, quando a extensão seja dividida em três partes, duas sejam atribuídas à largura. Pois assim o plano será retangular e a disposição será adaptada à finalidade dos espetáculos."<sup>10</sup>

O fórum, ao abrigar várias funções, até então divididas na polis entre os espaços sagrado e profano, introduz o pórtico como solução para um problema arquitetônico. O seu uso permite unificar estes edifícios de caráter tão diversificado e de volumetria bastante variada. Sua aplicação possibilitou a configuração de espaços abertos regulares, minimizando a

<sup>9</sup> MUMFORD, op.cit. p. 290.

<sup>10</sup> MUMFORD, op.cit. p. 291.

descontinuidade resultante das soluções dos edifícios de diferentes usos.

Algumas cidades, como Óstia e Roma, possuíram mais de um fórum. Conectados por ruas e destinados a diferentes especializações, pode-se citar os fora venalia, dedicados a atividades comerciais e denominados conforme o produto comercializado: forum bovarium, mercado de carne; forum piscatorium, mercado de peixe e forum olitorium, mercado de vegetais.<sup>11</sup>

Com o crescimento da cidade e os problemas de fluxo ocasionados pelo grande acúmulo de população, foram criados outros centros menores e seus mercados.

Mas a cidade romana também apresentava outras formas de comércio, que se estabeleciam junto às residências, com o acesso direto na rua. Frequentemente, havia lojas nos pisos térreo das habitações populares e nas casas patrícias.

A configuração da cidade italiana mais recente, com suas praças, campos e ruas em arcadas, é fruto da cidade romana. Mesmo que os mercados medievais funcionassem de maneira não similar ao fórum romano, e que sua arquitetura fosse diferenciada, não é notável a introdução de novos elementos que possam ser caracterizados como inovadores.

Se os espaços abertos só irão adquirir uma forma diferenciada no século XVII<sup>12</sup>, as novas configurações comerciais também só irão se dar em momento posterior, com o surgimento das galerias no século XIX e das lojas de departamentos e *shopping-centers* no século XX. Posteriormente, o comércio virtual também irá fazer parte das inovações deste século.

O comércio é uma relação de troca. Assim, vemos que historicamente a questão da localização comercial

<sup>11</sup> ZUCKER, Paul. **Town and square: from the agora to the village green**. The MIT Press, 1959, p. 50-53.

<sup>12</sup> MUMFORD, op. cit. p. 277

tem tido papel de fundamental importância. Segundo Vargas<sup>13</sup>, o comércio não pode prescindir do encontro de fluxos de pessoas, mercadorias e serviços, ainda que seja um encontro virtual. Para a autora, as atividades econômicas se estabelecem segundo dois enfoques principais: a localização de estabelecimentos (fábricas, armazéns, escritórios ou lojas) onde a atividade depende de um ramo específico; ou a definição do tipo de negócio em detrimento da localização disponível. Com o crescimento de áreas já ocupadas, o processo de decisão sobre qual tipo de negócio é interessante para a área disponível passa a ser fundamental na implantação do mesmo, principalmente em áreas urbanas deterioradas<sup>14</sup>. Portanto, principalmente nestes casos, a viabilidade do negócio está diretamente associada ao interesse da coletividade.

Porém, as questões relativas à localização comercial não dependerão exclusivamente dos fluxos existentes. A criação de pontos comerciais, com base no deslocamento do consumidor com o automóvel, irá romper com a lógica de até então. Os fluxos irão ser recriados a partir de outros condicionantes, como o valor do solo urbano, ou o reaproveitamento de edificações ocupadas originalmente por outras atividades. Apoiados principalmente por uma forte divulgação na mídia e atrativos como as atividades múltiplas de abastecimento, lazer, cultura e entretenimento, a localização não será fator essencial na implantação destes equipamentos.<sup>15</sup> Ao contrário, estes estabelecimentos irão aumentar o valor do solo na medida em que haverá um interesse maior na implantação de outros comércios e habitação próximos a ele, possibilitando desta forma ao capital imobiliário manter uma taxa de acumulação.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> VARGAS, Heliana Comin. A atividade comercial recriando seu espaço. **Pós - Revista do Programa de Pós-Graduação de Arquitetura e Urbanismo**. São Paulo, FAUUSP, n.4, dez. 1993, p.65-77.

<sup>14</sup> VARGAS, Heliana Comin. **Espaço Terciário o lugar, a arquitetura e a imagem do comércio**. São Paulo, Senac, 2001, p.54

<sup>15</sup> VARGAS, Heliana Comin. A atividade comercial recriando seu espaço. **Pós - Revista do Programa de Pós-Graduação de Arquitetura e Urbanismo**. São Paulo, FAUUSP, n.4, dez. 1993op. cit. 73

<sup>16</sup> VARGAS, op.cit. p.74

De qualquer maneira, a contribuição do comércio na formação de um espaço público, ao longo da história, será inegável. Mesmo restrito no uso pelos seus agentes ou restrito a sua própria função, a necessária relação entre compradores e vendedores através da troca é que irá afirmar a interdependência entre espaço comercial e espaço público.

### **o comércio e o espaço público**

Para uma abordagem adequada da questão dos espaços públicos, é importante refletir sobre o que é público e qual público faz uso destes espaços. Segundo Arendt<sup>17</sup>, o termo público significa em primeiro lugar aquilo que vem a público, pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível. Na cidade-estado grega, a esfera pública era reservada à individualidade, isto é, o local onde esta individualidade poderia estar manifestada publicamente. Era o único lugar onde os homens poderiam mostrar quem realmente eram. O sentido do termo privado significava a esfera onde os indivíduos daquela sociedade estavam privados do direito de ingressar na ordem pública (como os escravos e as mulheres que estavam reclusas ao ambiente da casa). A vida política se realizava na esfera pública:

“(...) para os gregos, forçar alguém mediante violência, ordenar ao invés de persuadir, eram modos pré-políticos de lidar com as pessoas, típicos da vida fora da polis, característicos do lar e da vida em família, na qual o chefe da casa imperava com poderes incontestes e despóticos (...).”<sup>18</sup>

A vida privada e a vida pública correspondiam à esfera da família e da política como entidades separadas. A ascendência social (que não era nem pública nem privada) é um fenômeno relativamente novo, tem sua origem na era moderna. A forma política irá estabelecer-se somente com o estado nacional.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989.4ed. p.59

<sup>18</sup> ARENDT, op.cit.p.36

<sup>19</sup> ARENDT, op.cit. p.37

Portanto, historicamente estes conceitos da esfera pública e privada vão tomando outras dimensões e significados.

“O surgimento da sociedade de massas, pelo contrário indica apenas que os vários grupos sociais foram absorvidos por uma sociedade única, tal como as unidades familiares haviam sido absorvidas por grupos sociais; com o surgimento da sociedade de massas a esfera do social atingiu finalmente, após séculos de desenvolvimento, o ponto em que abrange e controla, igualmente e com igual força, todos os membros de determinada comunidade. Mas a sociedade equaliza em quaisquer circunstâncias, e a vitória da igualdade no mundo moderno é apenas o reconhecimento político e jurídico do fato de que a sociedade conquistou a esfera pública, e que a distinção e a diferença reduziram-se a questões privadas do indivíduo.”<sup>20</sup>

Arendt considera que na atualidade, a esfera pública enfrenta a impossibilidade de manter as pessoas juntas. Embora partilhando o mesmo espaço, a condição pública do mesmo não é suficiente para a aproximação, para que as relações sejam favorecidas :

“A estranheza de tal situação lembra a de uma sessão espírita na qual determinado número de pessoas, reunidas em torno de uma mesa, vissem subitamente, por algum truque mágico, desaparecer a mesa entre elas, de sorte que duas pessoas sentadas em frente uma outra já não estariam separadas mas tampouco teriam qualquer relação tangível entre si.”<sup>21</sup>

Esta metáfora é utilizada por Rowe<sup>22</sup>, em artigo intitulado *The Vanished City*. Hoje em dia, onde quer que a pessoa esteja, a mesa que desapareceu se tornou o dado contemporâneo proeminente de vida.

“Já separado, mas completamente sem conexão... por qualquer coisa concreta” o desaparecimento da mesa é claro o desaparecimento da res publica, a esfera pública que relaciona os objetos e indivíduos separados, que simultaneamente estabelecem a comunidade e ilustram a identidade.”

Da mesma forma, Frampton<sup>23</sup> citando Arendt, afirma que no século XIX a instituição pública foi explorada como uma oportunidade na qual reuniam-se os valores

<sup>20</sup> ARENDT, op.cit.p.50 e 51

<sup>21</sup> ARENDT, op.cit p. 62.

<sup>22</sup> ROWE, Colin. **As I was saying. Recollections and Miscellaneous Essays**. V. III, Cambridge, MIT press, 1996. p.243

<sup>23</sup> FRAMPTON, Kenneth. “The Status of Man end the Status of his objects : A reading of The human condition.” In Hays, Michel .ed. **Architecture Theory since 1968**, MIT Press,2002, p.364

permanentes da sociedade. A desintegração de tais valores no século XX teve o efeito da atomização do edifício público em uma rede de instituições abstratas.

Voltando ao momento da *polis* e de sua sociedade, devemos lembrar a origem etimológica da palavra *negócio*. Segundo Souza<sup>24</sup>, a palavra *negócio* (que incluía o comércio, o trabalho manual, o *negócio*) surgiu como oposição ao conceito de *ócio* decorrente de sua concepção grega : *negotium*, isto é, negação do *ócio*. Portanto, o espaço comercial no sentido de um espaço também político, só irá ser vivenciado pelos que podem dispor do *ócio*. A atividade dos *negócios*, tanto para Platão como Aristóteles, estaria entre as profissões consideradas indignas. A classe dos governantes poderia desfrutar do *ócio* graças ao trabalho escravo.<sup>25</sup>

“Tanto na antigüidade como na Idade Média, o *ócio* fora considerado uma atividade dos privilegiados, da aristocracia e do clero. Não é de estranhar então, que a doutrina cristã na Idade Média, tenha baseado seus princípios de condenar os aspectos usurários do comércio, do ganho pelo ganho e, especialmente a usura através dos pensamentos dos filósofos gregos.”<sup>26</sup>

Logo, o conceito do espaço público como associado à esfera política ou social, tem suas limitações nos agentes que tem o poder de exercer esta mesma esfera. As funções sociais e políticas na antigüidade estavam claramente diferenciadas por seus agentes, embora estes conceitos pareçam se aproximar na idade moderna. De todas as atividades necessárias e presentes nas comunidades humanas, somente duas eram consideradas políticas e constituintes do que Aristóteles chamava de *bios politikos* : a ação (*práxis*), e o discurso (*lexis*), dos quais surge a esfera dos *negócios* humanos (*taton anthropon pragmata*, como chamava Platão),

<sup>24</sup> SOUZA, Antonio Alvarez , **El ócio turístico em las sociedades industriales avanzadas**, Barcelona, Bosch 1994, p.50 apud VARGAS, op.cit. p.25

<sup>25</sup> VARGAS, op.cit.p.24

<sup>26</sup> VARGAS, op.cit. p.25

que exclui tudo aquilo que seja apenas necessário e útil.<sup>27</sup>

“O único fator material para a geração do poder é a convivência entre os homens. Estes só retêm poder quando vivem tão próximos uns dos outros que as potencialidades da ação estão sempre presentes; e portanto, a fundação de cidades que, como as cidades-estados, converteram-se em modelos para toda a organização política ocidental, foi na verdade a condição prévia material mais importante do poder.”<sup>28</sup>

Frampton<sup>29</sup>, citando Arendt na discussão sobre o poder, critica o planejamento da teoria racionalista onde haveria a incapacidade de criar novas cidades fisicamente e politicamente identificáveis como tal. Nada poderia ser mais dispensável da essência política das cidades-estados que as categorias exclusivamente econômicas.

“O poder preserva a esfera pública e o espaço da aparência e, como tal é também princípio essencial ao artifício humano, que perderia sua suprema *raison d'être* se deixasse de ser o palco da ação e do discurso, da teia dos negócios e relações humanos e das histórias engendradas. Se não fosse ao mesmo tempo abrigo e assunto dos homens, o mundo não seria um artifício humano, e sim um amontoado de coisas desconexas ao qual cada indivíduo teria a liberdade de acrescentar mais um objeto: sem o abrigo do artifício humano, os negócios humanos seriam instáveis, fúteis e vãos como os movimentos das tribos nômades.”<sup>30</sup>

Somente no mundo moderno é que os conceitos das esferas políticas e sociais vão se fundir. Com a ascensão da sociedade, a elevação do lar doméstico ou das atividades econômicas ao nível público, a administração doméstica e todas as questões pertinentes à esfera privada da família transformaram-se em interesse coletivo.<sup>31</sup>

Porém, o claro discernimento entre as esferas pública e privada também tende a desaparecer :

<sup>27</sup> ARENDT, op.cit. p.34

<sup>28</sup> ARENDT, op.cit., p.213

<sup>29</sup> FRAMPTON, op.cit., p.364

<sup>30</sup> ARENDT, op.cit., p.216

<sup>31</sup> ARENDT, op.cit, p.42

"A sociedade de massas não apenas destrói a esfera pública e a esfera privada : priva os homens não só do seu lugar do mundo, mas também do seu lugar privado, no qual antes eles se sentiam resguardados contra o mundo e onde de qualquer forma, até mesmo os que eram excluídos do mundo podiam encontrar-lhe o substituto do calor do lar e da limitada realidade em família." <sup>32</sup>

A evidente separação das esferas pública e privada, não sendo mais claramente identificável, também poderá ser causa ou conseqüência de uma idéia da cidade e arquitetura que expresse esta situação. Os espaços públicos e privados tradicionais passam a adquirir um novo significado e uma nova configuração que irão estar refletidos nas formas arquitetônicas do comércio.

### da rua à via

A setorização de funções, proposta como modelo da cidade funcionalista, e as conseqüências para o comércio, no que diz respeito a sua interação com a cidade e com os espaços públicos, serão frutos de crítica como soluções para os problemas urbanos.

As novas tipologias comerciais, introduzidas a partir do século XIX, irão contribuir para o afastamento do comércio e sua relação direta com os espaços públicos da rua e da praça, como se encontravam anteriormente na composição do ágora e no fórum. As tipologias que tendem a completar o tecido urbano tornam-se autônomas com relação à cidade existente : "de elementos recorrentes do tecido urbano passam a elementos excepcionais." <sup>33</sup>

Para Rossi, a cidade como agrupamento tem sua explicação através das funções exercidas pelo homem. As funções ou função de uma cidade reduziram os estudos da



FIG.2.1 Cartier Bresson

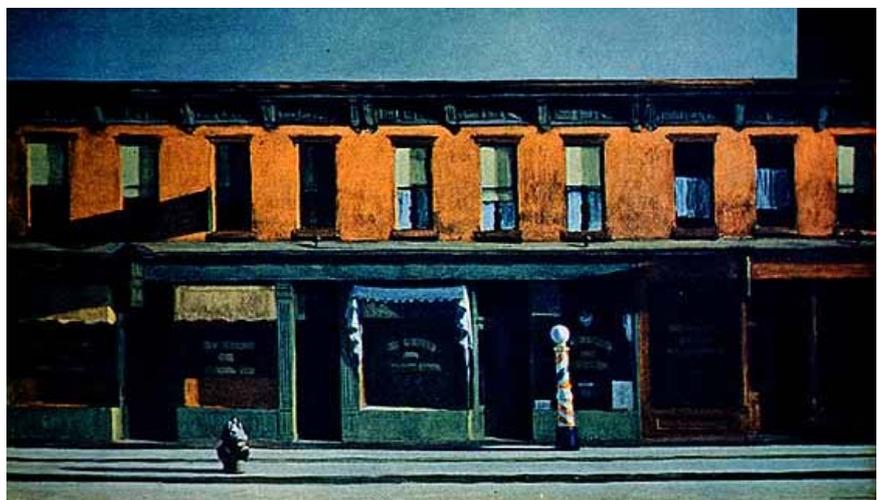
<sup>32</sup> ARENDT, op.cit.p.68

<sup>33</sup> CABRAL, Cláudia Piantá Costa. **Tipologias Comerciais em Porto Alegre : da Rua Comercial ao Shopping Center.** UFRGS, PROPARG, Dissertação de Mestrado, 1996.

morfologia urbana, caracterizando-as como cidades comerciais, culturais, industriais, militares etc. Em sua crítica ao conceito de função, cita a dificuldade das relações da função comercial na cidade. Na medida em que estabelecendo o conceito classificatório por funções, não obstante sua simplificação, a atribuição supõe valor equivalente para todas elas. Sobre o comércio, coloca como sendo uma função preeminente e emergente :

É lógico imaginar que, aceitando-se uma classificação da cidade por funções, a função comercial se apresente, na sua constituição e na sua continuidade, como a mais convincente para explicar a multiplicidade dos fatos urbanos e para se ligar às teorias de caráter econômico sobre a cidade.<sup>34</sup>

Em 1961, Jacobs destaca a necessidade da rua e suas várias funções sobrepostas. A rua e as calçadas por si só não seriam nada, seriam abstrações, somente adquirindo algum significado junto com os edifícios e outros usos próximos a ela ou a outras calçadas, tendo um fator de interesse maior que o simples meio de circulação.



"Ao pensar numa cidade, o que lhe vem à cabeça ? Suas ruas. Se as ruas de uma cidade parecem interessantes, a cidade parecerá interessante; se elas parecem monótonas, a cidade parecerá monótona."<sup>35</sup>

Fig.2.2

Também Amendola irá fazer a crítica da supressão do uso comercial nas ruas. Na medida da destruição dos comércios

<sup>34</sup> ROSSI, Aldo. A arquitetura da cidade. São Paulo, Martins Fontes, 2001, p.31

<sup>35</sup> JACOBS, Jane. **Morte e vida das grandes cidades**. São Paulo, Martins Fontes, 2003. p. 30.

tradicionais, a destruição da rua acontece, eliminando a vida que se desenvolve nela.<sup>36</sup>

Nas experiências de uma cidade funcionalista projetada, como Brasília, o comportamento do usuário dos centros comerciais e dos próprios comerciantes irá afirmar a necessidade da rua como tendo várias funções além da circulação. Conforme nos relata Holston<sup>37</sup>, a experiência de implantação comercial em Brasília na primeira fase de implantação na Asa Sul, foi executada conforme seu plano original. Sua concepção anti-rua propunha inclusive uma nova nomenclatura que tornasse clara a distinção das funções que deveria abrigar. O plano em nenhum momento aplica o termo "rua", negando seu conceito como tal: descreve os elementos urbanos de circulação como "artérias". Porém, a experiência dos centros comerciais não teve êxito. Na realidade, houve uma inversão das intenções originais do projeto. As entradas comerciais pelo jardim foram recusadas. Transformou-se a parte dos fundos, onde originalmente deveriam se situar os serviços, na fachada das lojas. O uso, por parte dos moradores que tinham por tradição a rua comercial, sobrepujou a intenção do plano de negar a rua como tal.

Sobre a resposta dos planejadores a respeito dos problemas urbanos, Jacobs afirmava que as necessidades dos automóveis são mais facilmente compreendidas e satisfeitas do que as complexas necessidades das cidades. Embora a frota de veículos particulares tenha aumentado significativamente, a idéia de que a mobilidade urbana poderia ser resolvida através do automóvel, só seria possível com o aumento ainda maior de proprietários de automóveis. Mas os problemas de circulação também iriam ser multiplicados. Conseqüentemente, como uma parcela da população tem seu próprio meio de locomoção e não

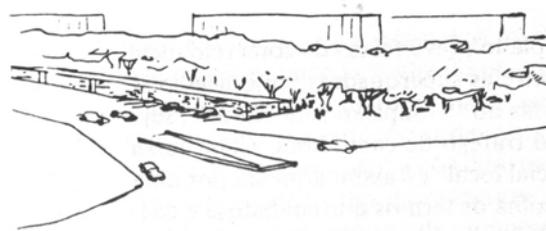


Fig.2.3 Projeto de Lucio Costa para plano comercial típico, plano piloto Brasília 1957



Fig. 2.4 "Frente" das Lojas Setor Comercial 108 sul - Brasília

<sup>36</sup> AMENDOLA, Giandomenico. **La ciudad Postmoderna**. Madrid, Celeste Ediciones, 2000, p.260.

atua de forma politicamente incisiva na gestão dos meios públicos, o transporte coletivo urbano apresenta-se deficitário.

O uso da rua irá também refletir na segurança da cidade. É ingênuo supor que ela possa ser realizada e provida somente pelo estado ou pela iniciativa privada. Ainda sobre este tema, Jacobs salientava a importância do comércio em relação à segurança. No seu entender, o requisito básico para a segurança seria a existência de número significativo de estabelecimentos e outros prédios públicos, sobretudo aqueles que tenham atividade noturna, como bares e restaurantes.<sup>38</sup>

Porém, o espaço sendo público, tem como característica a frequência de diferentes pessoas, e portanto pressupõe o ato de partilhá-lo e dividi-lo com os não comuns. Atualmente, e com uma constância cada vez maior, as opções ficaram reduzidas entre o partilhar tudo ou o partilhar nada<sup>39</sup> e a escolha da classe média alta, foi ficar reduzida ao confinamento dos equipamentos urbanos seletivos ou aos condomínios residenciais cercados. Mas o problema da segurança não é apenas dos moradores de determinada rua, ele é também daquele que circula por ela. Diante da dificuldade de equacioná-las, as questões relativas à segurança poderiam ser resolvida de diferentes formas . Uma delas seria ignorá-la e deixar que as pessoas se defrontassem com o perigo, outra seria refugiar-se nos carros. Citando o exemplo de Los Angeles, apesar deste ser o sistema de circulação predominante da cidade, nada demonstrava através de seus índices de criminalidade que aí estaria uma solução para os moradores.<sup>40</sup> Enquanto esta cidade apresentava um índice de 2507,6 crimes por 100 mil habitantes, Nova York apresentava um índice de 1145,3.<sup>41</sup> Mas a problemática em cidades como Los Angeles pareceu se agravar.

---

<sup>37</sup> HOLSTON, James. **A cidade Modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia** . São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p.145.

<sup>38</sup> JACOBS, op.cit p.37

<sup>39</sup> JACOBS, op.cit p. 38

<sup>40</sup> JACOBS, op.cit. p.48

<sup>41</sup> JACOBS, Jane. op.cit p.33

Em 1990 Mike Davis<sup>42</sup> coloca que a conseqüência da “cruzada para dar segurança às cidades” significa a destruição de qualquer espaço público verdadeiramente democrático.

“Os espaços “públicos” das novas superestruturas e super *malls* suplantaram as ruas tradicionais e disciplinaram sua espontaneidade. Dentro dos *malls* , dos centros de escritório e complexos culturais as atividades públicas estão ordenadas em compartimentos estritamente funcionais sob o olhar da força policial privada. Esta privatização da arquitetura da esfera pública física, além disto é complementada por uma reestruturação eletrônica do espaço, fortemente vigiada, acessos pagos e serviços sob assinatura expropriam a “*ágora invisível*”.

A existência do comércio junto a outras atividades e habitação, pode garantir a segurança na medida em que os próprios comerciantes estão preocupados com ela, não desejando a intranqüilidade dos consumidores.

No entanto, os conceitos sobre planejamento e implantação do comércio seletivo e dos condomínios habitacionais<sup>43</sup>, estão longe da idéia utópica da cidade funcionalista. Na verdade, eles servirão como resolução de uma demanda da classe média e da classe média alta de isolar-se do espaço público. O aumento crescente destes equipamentos tem como objetivo não somente prover estas classes do isolamento, mas é uma maneira atrativa da criação de bens e serviços para o investidor imobiliário. Vende-se segurança. Vende-se também entretenimento privado associado àquilo que deveria ser público. Vende-se um mundo interiorizado em si mesmo e portanto, idealizado na sua forma e ao gosto estético possível da classe média.

<sup>42</sup> DAVIS, Mike. “Fortress Los Angeles : The militarization of Urban Space” in SORKIN, Michael. **Variations on a theme a park**, New York, Hill and Wang 1992, p.155

<sup>43</sup> A habitação interiorizada . Além dos condomínios cercados, Amendola descreve a as chamadas Stealth Houses (alusivo ao bombardeiro Stealth , invisível aos radares) onde a arquitetura habitacional toma uma forma menos vulnerável.

“... desde o exterior estas casas parecem blocos de cimento anônimos e pobres com acabamentos essenciais – incluindo as caras blindagens das portas e janelas estão camufladas pelos banais bastidores de madeira - , superada a porta de acesso, segundo o esquema da casa árabe introvertida, a riqueza dos proprietários surge com toda sua evidência.” In AMENDOLA, op.cit p. 345.

## o ambiente idealizado, o parque temático e a "privatopia"<sup>44</sup>

"A utopia é a negação histórica social daquilo que existe."<sup>45</sup>



Fig.2.5 La città ideale

### as galerias

A crítica em relação aos edifícios comerciais criados como ambientes idealizados, remontam às galerias. Amendola<sup>46</sup> diz que as galerias, com os jogos de espelhos e de luzes, perdem seu caráter de mercadoria, são espaços mágicos onde predomina o desejo. Depois do *Palais Royale* (1780-1784), são construídas em Paris em torno de cinquenta Galerias até 1860. Nascida como simplesmente uma conexão coberta e envidraçada entre duas ruas, rua entre ruas, a galeria se converte em um salão da cidade: citando Kahn, "ruas que quiseram ser edifícios". As galerias são salões da nova burguesia parisiense que havia arranjado a Revolução. Agora conquista a cidade criando espaços à medida de suas exigências práticas e simbólicas. Paulatinamente, perde o caráter de rua entre ruas para converter-se em uma "coisa intermediária entre rua e interior"<sup>47</sup> como em "uma cidade, um mundo em miniatura". O objetivo da criação das galerias nada mais é do que econômico, obra dos especuladores privados, na medida em que tiravam partido de um espaço que reproduzia o desejo urbano do *flâneur*.



Fig.2.6 McDonald's na galeria Vittorio Emanuele - Milão

"A invenção empresarial consiste em realizar e vender uma experiência urbana que a cidade já não parece capaz de produzir naturalmente.(...) O flâneur, protótipo do Homo Aestheticus e do Homo Ludens, deseja encontrar-se com pessoas parecidas e

<sup>44</sup> Privatopia - termo utilizado por E. Mckenzie. Privatopia – Homeowner Associations and the Rise of Residential Private Government – New Haven, Yale University Press, 1994, apud AMENDOLA, op.cit p. 342

<sup>45</sup> MARCUSE, Herbert. **The end of utopia**. Five lectures. Boston, 1970. p. 69 apud SORKIN, op.cit.p.232

<sup>46</sup> AMENDOLA, op.cit. p.194.

<sup>47</sup> AMENDOLA, op.cit.p. 194, refere-se a um documento da época "Nuova Guida di Parigi de Gaglianani" citado em P. Jukes, A shout in the street, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 69

junto com elas dar vida a uma representação em que possa ser ator e espectador ao mesmo tempo.”<sup>48</sup>

Porém, a desvinculação deste tipo comercial com a cidade não será total. A implantação das galerias manteve a vinculação com o tecido urbano, assim como a loja de departamentos preservou as relações do edifício com o quarteirão.

### **a loja de departamentos**

A crítica apontada por Amendola, em relação à loja de departamentos, recai sob a visão de como os consumidores interagem com este tipo de equipamento.

Com a sua criação, o edifício diferenciando-se da paisagem, possibilitaria o surgimento do espaço onde o consumo poderia enfim transformar-se em mito e a mercadoria sofreria a metamorfose da fantasmagoria<sup>49</sup>.

A loja de departamentos, ao contrário das galerias onde seus consumidores passaram a ter a imagem de esnobes, marcaram o início da sociedade do consumo de massas. Com a introdução do preço fixo, reduziu a personificação do tratamento com o cliente e o papel do vendedor. O público alvo das lojas de departamentos é a nova classe média urbana. Esta classe estaria receptiva à novidade, pois com o aumento de seu poder aquisitivo entende ocupar uma nova posição social.<sup>50</sup>

O grande invento da loja de departamentos consiste no desenho dos espaços temáticos homogêneos. O comprador, projetando-se sobre estes cenários sociais simulados, poderia imaginar a si mesmo como protagonista de uma cena de vida cotidiana, vestido de acordo com os interiores, os cosméticos, a louça, a comida.<sup>51</sup>

<sup>48</sup> AMENDOLA, op.cit p. 195.

<sup>49</sup> AMENDOLA, op.cit.p.196, refere este termo a Walter Benjamin,( possivelmente embora sem referência específica) em Passagem-Werk, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1982; tr. It. Parigi, capitale del XIX secolo, Torino, Eunaildi, 1986, que é outra fonte de Benjamin citada no mesmo texto.

<sup>50</sup> AMENDOLA, op.cit.p.199.

<sup>51</sup> AMENDOLA, op.cit.p.200.

## shopping-centers

O rompimento das relações entre espaço público e espaço comercial, no que diz respeito aos elementos urbanos da cidade, irá se acirrar com o surgimento do shopping-center. Proposto inicialmente como uma forma comercial para as populações suburbanas, foi implantado junto às rodovias de acesso às cidades. Porém, este tipo comercial será transposto para dentro dos centros urbanos da mesma maneira que foi concebido.

Em 1956, Victor Gruen ao projetar o shopping Southdale em Edina (subúrbio de Minneapolis), criou um tipo que respondia não somente a questões econômicas mas tinha um sentido para o sítio em que era proposto. Porém, a fórmula também iria satisfazer às teorias da cidade funcionalista e seus planejadores.

A proposta de shopping em dois níveis, embora tenha sido ultrapassada por propostas mais extravagantes, colocou Gruen no Panteão de pioneiros dos shopping-centers. Com os espaços interiorizados, criou um edifício completamente introvertido, possibilitando todas as conexões perceptivas com os ambientes do centro comercial. Segundo Crawford<sup>52</sup>, internamente foi possível realizar o potencial de enormes espaços em "jogos teatrais" onde o "drama do varejo" poderia acontecer. Os investidores redescobriram a lição da loja parisiense em espaços de recinto fechado, focalizados e transformados em mundos de fantasia de fazer compras.



Fig.2.7 Southdale Shopping  
– Victor Gruen

A experiência do shopping de Gruen era sobretudo uma resposta pragmática, pois o clima de Minnessota permite só 126 dias por ano de compra ao ar livre. O contraste entre o frio devastador externo e a temperatura constante do centro comercial foram “dramatizados pelo atrium central, o jardim da primavera perpétua, repleto de orquídeas, azaléias, magnólias, e palmeiras.”<sup>53</sup> Estas características possibilitaram a criação de um espaço invertido onde os exteriores proibitivos esconderam interiores paradisíacos. Esta forma permitiu que outros *malls* surgissem até em clima temperados. A característica posterior foi reproduzir o que havia sido perdido no subúrbio: a cidade.



Fig. 2.8 Southdale interior

“O mall comprimiu e intensificou o espaço. Elevadores panorâmicos e escadas rolantes em zigzag acrescentaram movimento dinâmico vertical e diagonal ao plano horizontal básico do centro comercial. Os arquitetos manipularam o espaço e a luz para alcançar a densidade e alvoroço de um centro da cidade - criar um urbanismo de fantasia essencialmente destituído dos aspectos negativos da cidade: tempo, tráfego, e as pessoas pobres. A consolidação do espaço também substituiu certos tipos de lojas - supermercados, farmácias, ferragens - com lojas de especialidades e praças de alimentação com fast-foods. Os strips suburbanos infinitamente expansíveis se tornaram os lugares novos para funções comerciais expelidas do mundo crescentemente exclusivo do centro comercial. (...) fora das tarefas de vida cotidiana, fazer compras se tornou uma atividade recreativa e o mall um casulo escapista.”

Embora colocado com referência ao ambiente da cidade americana, Sorkin aponta o shopping como a resolução das atividades urbanas em um parque temático. Lá se encontraria um mundo de consumo e entretenimento, no qual as “situações urbanas” são idealizadas como atrativos para os participantes deste universo.

<sup>52</sup> CRAWFORD, Margareth. “The world in a Shopping Mall” in SORKIN, Michael et alli. **Variations on a theme park**. Hill and Wang, New York, 1992, p. 21

<sup>53</sup> CRAWFORD, op.cit. p. 21 e 22

Os tradicionais e familiares espaços da cidade como as ruas e as praças, jardins e parques são nossas grandes cenas cívicas, visíveis e acessíveis, nossos agentes de ligação, enquanto que a cidade privatizada e atomizada é uma mentira, simulando suas conexões, eliminando o poder de seus cidadãos em atuar sozinhos ou em conjunto.<sup>54</sup>

O *mall* incorporou a cidade cada vez mais dentro de seus limites, o conflito nascente entre espaço privado e público aumentou. A Decisão da Suprema Corte Americana confirmou o direito legal de um shopping de Oregon a ser definido como um espaço privado. Permitiu proibições de quaisquer atividades que os donos julgassem prejudicial ao consumo. Porém, o juiz Marshall Thurgood<sup>55</sup> divergindo das opiniões de seus colegas, alegou que o centro comercial tinha assumido o papel de uma praça tradicional da cidade, que seus “patrocinadores” continuamente eram ostentados pelos consumidores e, portanto, também tinham que assumir suas responsabilidades públicas:

"Para muitos cidadãos de Portland, Lloyd Center satisfará completamente as suas necessidades, eles não terão nenhuma razão para ir a outro lugar por bens e serviços. Se a questão é encontrar estas pessoas, elas se encontrarão em Lloyd Center."<sup>56</sup>

Já Koolhaas e seu grupo<sup>57</sup> consideram que o shopping-center é o que resta da atividade pública. Nas primeiras páginas do capítulo desta bibliografia há algumas correlações apontadas entre programas de atividades diferentes e a semelhança com os shopping-center : aeroporto = *mall*, igreja = *mall*, governo = shopping, educação = shopping, museu = shopping, exército = shopping.

Embora estas associações representem uma caricatura entre as respostas para as formulações programáticas de projetos de distintas áreas, o grupo estende este tema até as cidades tradicionais européias , “agora sendo

<sup>54</sup> SORKIN, op. cit p. XV

<sup>55</sup> Thurgood, Marshall(1908-1993) foi o primeiro juiz negro da Suprema Corte Americana onde atuou de 1967 a 1991. Conhecido como sendo de posição liberal, foi inicialmente indicado por Kennedy para “Second Circuit Court of Appeals” indo para a Suprema Corte indicado por Johnson.

<sup>56</sup> CRAWFORD, op.cit.p.23

um veículo para o consumismo norte-americano". Ainda completam que as cidades enfermas se revitalizam ao serem planejadas como galerias comerciais.

Crawford, reflete sob esta mesma ótica em relação à cidade tradicional e suas transformações. Citando Florença, ao passo que seu centro histórico teria sido inundado de turistas, a Via Calzaioli entre o Duomo e a Piazza Signoria tornaram-se um *mall* renascentista com dois monumentos servindo como "autênticas âncoras culturais".

"Lojas de sapato e de couro, restaurantes de comida fast-food, inevitáveis ofertas da Benetton - oferecendo mercadorias disponíveis em centros comerciais para o mundo inteiro - substituindo as lojas, como os turistas que excederam em número os residentes locais... (...) Claramente, o centro comercial tem transcendido suas origens da forma de shopping centers...<sup>58</sup>(...) O mundo do shopping mall - não respeitando nenhuma fronteira, não mais limitado até mesmo por imperativo do consumo - se tornou o mundo."<sup>59</sup>

Para Koolhaas, a diferença citada entre distintos programas e o shopping-center é que este é sempre capaz de mutar-se : "o shopping-center sempre encontrará novos meios para expandir-se e acabará por sobreviver a todas outras atividades públicas"<sup>60</sup>. Eles teriam tomado o lugar das praças e dos parques que tradicionalmente formavam o lugar da liberdade de expressão. Há um deslocamento do centro econômico das cidades para os centros comerciais da periferia destituindo desta forma estes centros de sua vocação



Fig 2.9 The National Gallery  
Washington I.M.Pei

<sup>57</sup> "Harvard Group" in KOOLHAAS, Rem. *Mutaciones*. Bourdeaux, Actar, 2000. p. não numerada. O artigo citado não tem autoria nominalmente identificada, somente como "grupo de Harvard".

<sup>58</sup> CRAWFORD, op.cit p.29

<sup>59</sup> CRAWFORD, op.cit p.30

<sup>60</sup> KOOLHAAS, op.cit. p. não numerada

social e comercial. A característica dos shopping-centers seria a de englobar várias atividades. “Em seu interior não só há disposição para o público de utilidades de múltiplos usos, há espaços para vagar, para sentar e para conversar”.<sup>61</sup>

A atividade comercial sempre esteve vinculada a outras atividades urbanas, inclusive em edifícios que assumiam outros usos. Embora exista o entendimento na atualidade de que a superposição de funções seja algo favorável para a cidade, a presença do comércio junto ainda será alvo de crítica.

A associação de atividades comerciais e atividades culturais, como museus, teatros, memoriais, etc, tem sido muito usual. Amendola registra que em vários museus, os recursos de manutenção são provenientes, mais do que do faturamento com seus ingressos, do comércio interno, restaurante ou aluguel de seus espaços para grandes ocasiões, desfiles de moda, etc..<sup>62</sup> Também Crawford<sup>63</sup> irá discorrer sobre esta tendência da transcendência do programa do shopping para outras atividades. O Museu Metropolitano de Nova York com seus espaços internos enormes, cenográfica apresentação de objetos de arte, oportunidades freqüentes de compra de outros objetos vinculados a eles, produz uma experiência similar ao



Fig 2.10 The National Gallery  
Washington I.M.Pei

de um passeio por um shopping-center. A ala leste da National Gallery em Washington, projeto de I.M.Pei, tem em seu atrium uma enorme cobertura translúcida, cercada por passeios conectados por passarelas e escadas rolantes. Galerias abrem-se sobre este espaço, localizadas exatamente onde as lojas estariam em um *mall*. Vegetação em floreiras, generoso uso de mármore e metal. No saguão térreo iluminado por néon, fontes,

<sup>61</sup> KOOLHAAS, op.cit. p. não numerada

<sup>62</sup> AMENDOLA, op.cit. p.244.

<sup>63</sup> CRAWFORD, op.cit. p.29 e 30.

lojas, e balcões de fast-food fazem a semelhança ficar mais explícita.

Porém, as críticas às formas comerciais não se atém somente às edificações. A maneira pela qual a tecnologia é inserida como resposta e solução de programas arquitetônicos será objeto de polêmica.

No caso das galerias comerciais, Amendola<sup>64</sup> observa que o passear por elas se tornou confortável graças às novas tecnologias – a iluminação a gás, as coberturas de vidro e a primeira calefação: era considerada pelos parisienses como a maravilha do século.

Koolhaas também irá debater estas questões. A implantação das escadas rolantes, cada vez mais freqüentes em diversas edificações de diferentes atividades, não é mais apenas uma imposição dos prédios comerciais, para conseguir resolver o transporte fluído, contínuo e rápido do deslocamento de consumidores entre níveis diferentes. Se poderíamos ver como verdadeira a fórmula “máxima circulação = máximo volume de vendas”<sup>65</sup>, o uso destes equipamentos não podem estar vinculados apenas à suposta voracidade ou necessidade dos comerciantes de levar o consumidor até a porta de sua loja. Ele também representa a resposta para a equação de um problema arquitetônico. Em 1977, em artigo publicado no Caderno Cultura de Zero Hora<sup>66</sup>, Rocha critica a recente reforma do Mercado Público de Porto Alegre afirmando que “é uma demonstração da força subversiva da barbárie que preside o nascimento e a morte das cidades tropicais, condenadas a serem perpetuamente jovens.” Mais adiante, completa :

“(...) a higienização do espaço, a inclusão aí de novas e modernas tecnologias construtivas falam-nos, portanto, menos de revalorização do passado do Mercado Público no tempo presente do que de antigas práticas de refundação da vida coletiva nos trópicos, retraçadas num estilo de arquitetura de shopping centers que avança como uma nova forma de sociabilidade nas grandes metrópoles.”

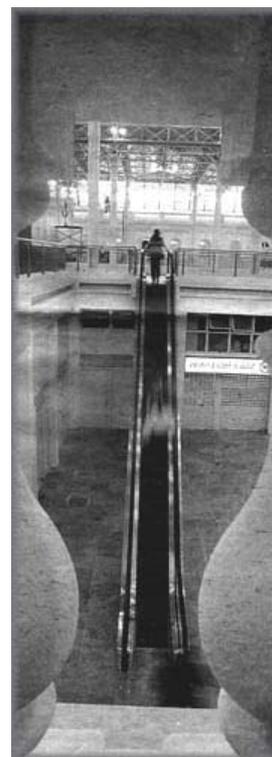


Fig. 2.11 Mercado Público Porto Alegre

<sup>64</sup> AMENDOLA, op.cit. p.193.

<sup>65</sup> KOOLHAAS, op.cit. p. não numerada.

<sup>66</sup> ROCHA, Ana Luiza Carvalho. Zero Hora, Caderno Cultura, 19 de abril de 1997, p. 7.

O artigo é ilustrado com a figura acima, trazendo a legenda: "A reforma : triunfo do espírito humano sobre a natureza do tempo."

No caso específico da crítica, atemo-nos ao uso de novas tecnologias: a escada rolante, já que não são citados elevadores, estrutura em aço da cobertura, telhas de alumínio, poliuretano, policarbonato etc... Simbólica, a escada rolante toma a dimensão e a característica comum do shopping-center. Em Porto Alegre, vale lembrar que não foi em algum estabelecimento comercial o primeiro local a ser implantada, mas em uma agência bancária. Porém, as referências se dão a partir do repertório do observador. O uso de algumas tecnologias pode ter um significado simbólico, contudo nem sempre eles se concretizam com tal fim. No caso das escadas rolantes, seu uso não é exclusivo do shopping-center. Foram utilizadas em galerias comerciais, assim como os elevadores também ocuparam lugar de destaque nos magazines e lojas de departamentos. Também foram utilizadas nas estações de transporte coletivo e portanto, sua presença foi bastante difundida e de bastante familiaridade com o público. Da mesma forma, o uso do ar-condicionado para se criar um micro-clima interiorizado, surge possibilitando a construção de diversas alternativas arquitetônicas. Assim como difundido no artigo da revista *Architectural Record*, de dezembro 1956, intitulado "A controlled climate for shopping", foram enumeradas as vantagens do sistema.

O sistema de ar condicionado de Southdales permitiria o conforto durante o ano todo com eficiência inacreditável por várias razões. Primeiro, o conceito arquitetônico de lojas internalizadas e cobertas, com um pátio central, reduziria a exposição das paredes externas; segundo, o próprio pátio serviria como uma câmara de "plenum" gigantesca, enquanto proveria ar para as lojas; terceiro, a conservação de energia que condiciona o sistema de ar reduziria os custos operacionais.

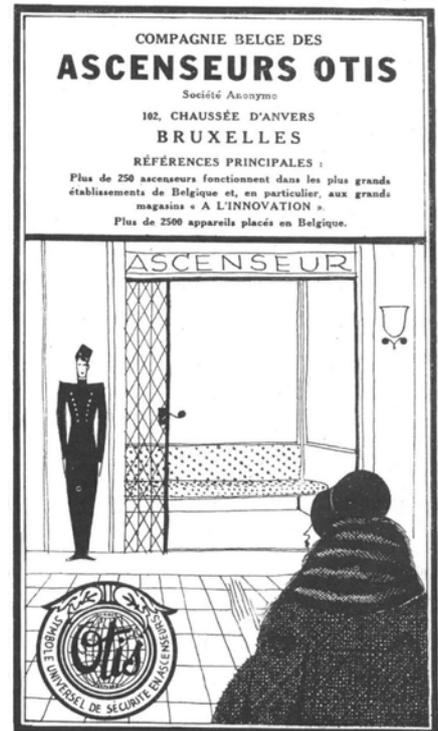
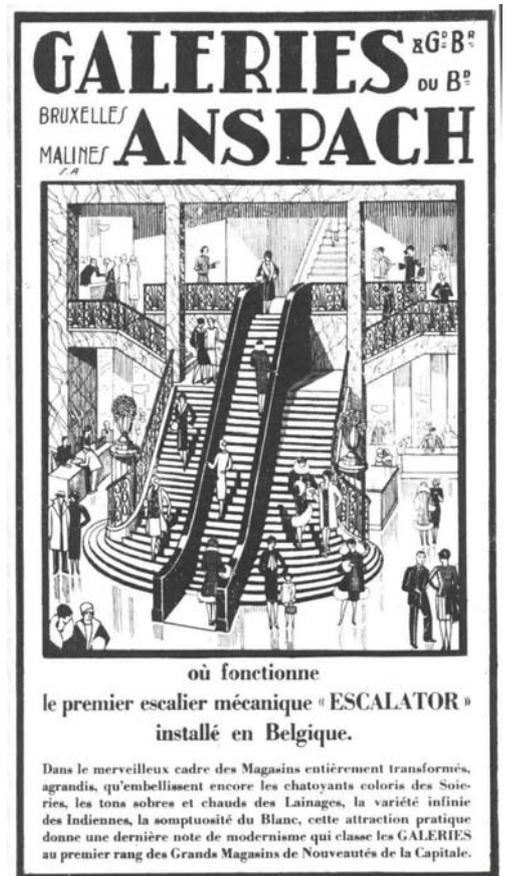


Fig 2.12 e 2.13. Elevador no Magasin L'innovation e escada rolante na Galeries Anspach



Mas, na realidade, o atrativo da técnica do ar-condicionado em Southdale é a questão econômica, junto à resolução de uma proposta espacial, onde permitirá o ato da compra sob qualquer circunstância climática, como já citado por Crawford e também criticado por Amendola.

Embora o uso da tecnologia possa a vir a contribuir para a concretização de um espaço idealizado, sua discussão como base para a solução de problemas arquitetônicos, tem ficado, nestas críticas, reduzida a seu simbolismo.

### na contemporaneidade, algumas possíveis respostas

Ao falarmos sobre o comércio na cidade contemporânea e sobre a idéia de contemporaneidade, seria necessário refletir sobre os próprios conceitos que se tem sobre ela. Segundo Houaiss, contemporaneidade é qualidade ou condição de ser contemporâneo, de existir ao mesmo tempo: coexistência.<sup>67</sup> Embora o conceito de contemporaneidade inclua a concepção de coexistência, a vontade de ser contemporâneo também é demonstrada na negação de formas passadas, na medida em que representam outras épocas que não a atual.

Bertrand Russel coloca a suposta ambigüidade entre estes conceitos, sobre passado e presente :

"(...) o passado passou, e só o presente é real, mas a atualidade do espaço tem isto de singular : ela é formada de momentos que foram, estando agora cristalizados como objetos geográficos



Fig 2.14 New York in The 30's



Fig.2.15 Edifício de Escritórios Rua Tucumán – Buenos Aires

<sup>67</sup> HOUAISS, **Dicionário eletrônico da Língua Portuguesa**

atuais : essas formas-objeto, tempo passado, são igualmente tempo presente enquanto formas que abrigam uma essência, dada pelo fracionamento da sociedade total. Por isso, o momento passado está morto como "tempo", não porém como "espaço"; o momento passado já não é, nem voltará a ser, mas sua objetivação não equivale totalmente ao passado, uma vez que está sempre aqui e participa da vida atual como forma indispensável à realização social. Todavia estamos acostumados a pensar que o passado está morto, e que nada do passado pode ser também presente.<sup>68</sup>

Aliado a isto, devemos situar as relações entre cidade e contemporaneidade. Se aceitarmos a idéia de Rossi de que a cidade contemporânea é a sobreposição das cidades de diferentes épocas, também aceitamos que as suas arquiteturas são coexistências de diferentes tipos. Isto é, quando pensamos sobre o comércio na cidade contemporânea, é necessário ater que estes estabelecimentos comerciais se realizam de diferentes maneiras e em diferentes formas. Não há, principalmente na nossa realidade ou mesmo em cidades históricas, com a formação das suas edificações consagradas e preservadas, uma substituição total dos tipos de edificações ou formas das relações comerciais. O fenômeno do aparecimento de outros tipos arquitetônicos não implicou, no nosso caso, na substituição da função comércio. Os centros históricos onde as ruas comerciais, galerias e lojas de departamentos tiveram sua importância no comércio da cidade, foram ocupados por outros comércios. No momento em que os primeiros estabelecimentos se deslocaram para outros setores, ou mesmo para os shopping centers, o espaço passou a ser destinado a um tipo de comércio que atende uma outra faixa de público.

Esta maleabilidade deve-se à relativa facilidade do comércio como um todo de adaptar-se e moldar-se a novas condições, tanto do ponto de vista da localização como do espaço onde é instalado. Como o objeto deste estudo é a reciclagem, observamos que as relações entre o tipo e a função



Fig 2.16 Rua Tucumán – Buenos Aires



Fig. 2.17 e 2.18 Quincy Market Boston - Bta architects

<sup>68</sup> RUSSEL, Bertrand. Human Knowledge : its Scope and Limits. Nova York, 1966. p. 231. apud SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo, Hucitec, 1997. p. 10

que abriga não é fator determinante para o sucesso da realização do empreendimento, na medida em que se possa responder ao programa comercial no objeto reciclado.

A indagação sobre as propostas viáveis de concepções arquitetônicas para a implantação do comércio como fonte animadora e geradora econômica para a cidade, não são respondidas pela crítica. Projetos de revitalização de áreas degradadas que foram submetidas à implantação do comércio também são criticados, na medida em que procuram valorizar a arquitetura e o local através do apelo comercial, do viés do parque temático como exploração da imagem cultural.

Como exemplo, o projeto de Quincy Market e Faneuil Hall será objeto destas críticas:

"Festival marketplaces" como Faneuil Hall em Boston, Harborplace em Baltimore, e South Street Seaport em Manhattan rejeitam a homogeneidade arquitetônica do genérico mall a favor do caráter ímpar de um único local incrementado por um projeto "individualizado." Estas áreas cênicas e históricas usam as atrações culturais como os museus estimulando experiências de compra previsíveis.<sup>69</sup>

"Faneuil Hall e seu vizinho, o ex Mercado de Quincy Market, são hoje o mais concorrido "festival market" dos Estados Unidos. Há de tudo : restaurantes exóticos, comércios de luxo e músicos ambulantes, um museu da Revolução e, sobre tudo, uma atmosfera incrível onde se fundem o espírito dos shopping malls, de Disneylandia, do livro de historia, da main street e do parque de atrações. Se encontram, contíguos e sinérgicos, o verdadeiro e o histórico – Faneuil Hall – e o artificial e o recuperado – Quincy Market - . Os elos motivadores são diferentes mas o efeito de atração é o mesmo."<sup>70</sup>

De qualquer maneira, mesmo que as afirmações acima sejam consistentes, as respostas programáticas nestes casos são satisfatórias na relação da arquitetura com o tecido urbano. O projeto para Les Halles em Paris, nos mostra que a simples destruição e substituição da arquitetura pré-existente pela contemporânea não atenderam, em vários aspectos, às premissas que a cidade impunha. Ao contrário, criticado como sendo a criação de um "não-lugar", é motivo de queixosa perda pelos parisienses.

<sup>69</sup> CRAWFORD, op.cit. p.17

<sup>70</sup> AMENDOLA, op.cit. p.218

O comércio como forma contemporânea não pode ficar atrelado a uma solução simples ou na simples negação da rua e do tecido urbano. Porém, a alternativa de sua implantação quer em situações pré-existentes quer em novas, requer o uso das composições tipológicas nas diversas situações que este tecido pode traduzir ao projeto.

Porém, parece que os pré-conceitos sobre o comércio não recaem somente em diversos segmentos da crítica, mas também na atividade do projeto. Como escreveu Peter Davey<sup>71</sup>:

“Mas embora fazer compras seja uma das atividades mais antigas de gênero humano, é um assunto difícil para arquitetos. De alguma maneira, para a maioria dos arquitetos, o prazer simples de fazer compras - controlando os bens, fazendo o pequeno negócio arriscado da compra, desfrutar o passeio - é tudo um pouco desprezível: para europeus, mas não os americanos. Desde a tentativa de Robert Venturi de fazer a arquitetura tornar-se popularmente aceitável englobando as qualidades visuais da rua e toda a publicidade histriônica, muitas arquiteturas americanas populares tenderam a se tornar um ramo do marketing. Mas ainda assim, há um sentimento que shopping deve ser deixado para as pessoas do comércio. Não é sério como fazer edifícios para se viver, para a educação ou trabalho”.

“Assim o comércio foi sendo suprimido de alguma forma como um assunto arquitetônico embora seja uma das atividades mais antigas da vida urbana. Certamente nós estamos preparados para celebrar as grandes realizações das lojas de departamentos: Goldman & Salatsch de Loss, o Carson Pirie Scott de Sullivan, ou as lojas de Schoken de Mendelsohn. E elogiar lojas menores como protótipos de estilo - as boutiques de Viena de Hans Hollein são um caso óbvio. Mas a textura de vida de compra ordinária foi evitada pelos modernistas e post-modernistas de maneira semelhante (...)”

A exemplificação na nossa realidade arquitetônica também ficaria reduzida a um número pouco expressivo de modelos, como a loja da Forma de Paulo Mendes da Rocha. Porém, as possibilidades arquitetônicas não podem ser vistas como restringidas ao estigma irreduzível do parque temático, da pragmática resposta econômica geradora da dissociação com a cidade ou da alienação consumista da sociedade de massas.



Fig 2.19 Goldman & Slatsch - A.Loss,  
2.20 Carson P. Scott – Sullivan e  
2.21 Schoken - Mendelshon

<sup>71</sup> DAVEY, Peter. "Shopping and the city" in **The Architectural Review**, September 1986, p.39,40

## MEMÓRIA E PRESERVAÇÃO

“Ao se transporem seis rios e três cadeias de montanhas, surge Zora, cidade que quem viu uma vez nunca mais consegue esquecer. Mas não porque deixe, como outras cidades memoráveis, uma imagem extraordinária nas recordações. Zora tem a propriedade de permanecer na memória ponto por ponto, na sucessão das ruas e das casas ao longo das ruas e das portas e janelas das casa, apesar de não demonstrar beleza ou raridade. O seu segredo é o modo pelo qual o olhar percorre as figuras que se sucedem como uma partitura musical da qual não se pode modificar ou deslocar nenhuma nota. Quem sabe de cor como é feita Zora, à noite, quando não consegue dormir, imagina caminhar por suas ruas e recorda a seqüência em que se sucedem o relógio de ramos, a tenda listrada do barbeiro, o esguicho de nove borrifos, a torre de vidro do astrônomo, o quiosque do vendedor de melancias, a estátua do eremita e do leão, o banho turco, o café da esquina, a travessa que leva ao porto. Essa cidade que não se elimina da cabeça é como uma armadura ou um retículo em cujos espaços cada um pode colocar as coisas que deseja recordar : nomes de homens ilustres, virtudes números, classificações vegetais e minerais, datas de batalhas, constelações, partes do discurso. Entre cada noção e cada ponto do itinerário pode-se estabelecer uma relação de afinidades ou de contrastes que sirva de evocação à memória. De modo que os homens mais sábios do mundo são os que conhecem Zora de cor. Mas foi inútil a minha viagem para visitar a cidade : obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização, Zora definiu-se, desfez-se e sumiu. Foi esquecida pelo mundo.”

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990. p.19,20

## MEMÓRIA

### a memória, as memórias

Primeiramente, ao falarmos sobre memória, veremos alguns conceitos e visões sobre o que ela pode significar em outras áreas do conhecimento. Conforme Izquierdo<sup>2</sup>, memória poderia ser conceituada como a aquisição, formação, conservação e a evocação de informações. A aprendizagem ou aquisição estaria relacionada ao campo da memória, na medida em que só se grava aquilo que foi aprendido. A evocação ou recordação, lembrança e recuperação da mesma forma estariam associadas ao aprendizado, pois só lembramos aquilo que gravamos. A realidade seria traduzida em um complexo código de sinais elétricos e bioquímicos, através dos neurônios. Para a evocação, os neurônios reconvertem sinais biológicos ou estruturais em elétricos, para que nossos sentidos e consciência os interpretem como pertencendo a um mundo real.

Porém, realidade e lembrança não são necessariamente iguais. A evocação estaria também associada à qualidade da experiência vivida. Portanto, há uma tendência de não sermos tão fiéis ao que lembramos quando tratamos de traduzi-lo. Adicionamos às nossas memórias um grau de generosidade a situações ou pessoas que recordamos, caso tenham sido favoráveis, ou um certo grau de condescendência quando ao contrário. Podemos até negar a experiência vivida, transpondo-a para o nível do inconsciente. Da mesma maneira, a sociedade está repleta de exemplos ao associar personagens ou fatos históricos vividos por ela, enaltecendo-os ou condenando-os exemplarmente.



Fig 3.1 – Raoul Hausmann , 1922  
cabeça mecânica

<sup>2</sup> IZQUIERDO, Ivan. **Memória**. Porto Alegre, Artmed, 2002. p. 9

Na medida em que a memória forma-se a partir da experiência vivida, o mais correto seria falarmos de “memórias”, no plural, relativas a “experiências”.<sup>3</sup>

### **a necessária seletividade da memória e o esquecimento**

Funes, personagem de um conto de Borges, após ter sofrido um acidente, consegue lembrar tudo com precisão. A exatidão era tal que ele poderia rememorar o que se passou em um dia inteiro, mas, para tanto, levaria exatamente vinte quatro horas para descrever estes momentos. Com esta capacidade de memorizar, havia aprendido sem esforço inglês, francês e o latim. Porém, apesar de tais habilidades, Funes não era capaz de pensar. Pois “pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo abarrotado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos.”<sup>4</sup>

A necessidade da seletividade da memória não se encontra apenas no funcionamento neurofisiológico e portanto, na dimensão humana. Ela será, também, uma seletividade das memórias históricas e culturais, sejam elas individuais ou coletivas.

Portanto, o esquecimento não é necessariamente a ausência da memória no sentido comumente usado. O distanciamento das memórias, e deste modo o esquecimento, seria a forma possível de questionar suas características pretensamente estáveis e infalíveis. A memória social, sendo criada a partir de valores, crenças e instituições, está sujeita muitas vezes a transformar-se em memória mítica. Na medida em que o passado é rememorado com vigor, está sempre constante no nosso presente.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> IZQUIERDO, op.cit p. 16

<sup>4</sup> BORGES, Jorge Luis. Funes o memorioso in **Prosa Completa**, Barcelona, Bruguera, 1979, vol.1 p. 477-484

<sup>5</sup> HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000. p. 68

A produção da memória também está associada à realização do monumento como construção de um mito, construção idealizada e não necessariamente verídica de personagem ou fato da história. Porém, seria demasiado ingênuo pressupor que essa construção, embora não verídica, significasse inutilidade. Ela foi realizada para cumprir uma função, muitas vezes uma função política. Na distinção entre mito e realidade, é importante frisar que embora a realidade possa ser mitificada, o mito pode exercer fortes efeitos da realidade e portanto, fica difícil estabelecer uma clara divisão entre o passado mítico e o passado real.<sup>6</sup>

### **memória, monumento e monumentalidade**

A monumentalidade hoje estaria na esfera política e estética, e suas codificações espaciais e temporais seriam as mais importantes. Porém, as características do espaço monumental construído seriam um paradoxo das tendências atuais do monumento, como memorial ou evento comemorativo público.

“Como devemos pensar a relação entre a monumentalidade enquanto grandeza e a dimensão comemorativa do monumento?”<sup>7</sup>

Citando Robert Musil, para quem “ não há nada tão invisível quanto um monumento”, Huyssen afirma que quanto mais monumentos são construídos, tanto mais o passado torna-se imperceptível, e mais fácil é esquecer: a redenção, portanto, pelo esquecimento.

Porém, o sentimento em relação ao monumental irá formar uma contraposição:

“O monumental é esteticamente suspeito porque se liga ao mau gosto do século XIX, ao kitsch e à cultura de massa. É politicamente suspeito porque visto como representativo dos nacionalismos oitocentistas e dos totalitarismos novecentistas. É socialmente suspeito porque é o modo

<sup>6</sup> HUYSSSEN, op.cit. p. 16

<sup>7</sup> HUYSSSEN, op.cit. p.42

privilegiado de expressão dos movimentos de massa e da política de massa. É eticamente suspeito porque em sua predileção pelo grandioso se entrega ao mais-que-humano, na tentativa de esmagar o espectador individual. É psicanaliticamente suspeito porque se liga às ilusões narcicistas de grandeza e completude imaginária.”<sup>8</sup>

Walter Benjamin, em seu *Diário de Moscou*, anota que na Europa dificilmente se encontraria um quarteirão cuja “estrutura secreta não teria sido profanada e prejudicada ao longo do século XIX com a ereção de um monumento”.<sup>9</sup>

Porém nem mesmo Benjamin esteve livre da construção de um monumento. No livro *Os quarenta e nove degraus*, Roberto Calasso relata que Hannah Arendt, após a Segunda Guerra, procurou no cemitério de Port Bou a sepultura de Benjamin, mas não a encontrou.

“O cemitério está assentado em terraços escavados na pedra; nesses blocos de pedra estão dispostos os caixões. É de longe um dos mais fantásticos e belos que encontrei em minha vida.”<sup>10</sup>

Calasso nos conta que vinte anos depois, apareceria uma tumba, isolada das demais, com o nome de Walter Benjamin. O interesse dos turistas pela sepultura passou a ser tão grande que o vigia do cemitério, “ávido por gorjetas”, providenciou uma. “Certamente o lugar é lindo; a tumba apócrifa”.<sup>11</sup>

Em relação à arquitetura e o espaço construído, Huyssen lembra que da mesma forma que o movimento moderno atacava a tradição e o museico, assim como a monumentalidade e o monumental, o discurso pós-modernista também se colocava antimonumentalista, na medida que criticava a arquitetura modernista como universal e hegemônica.



Fig 3.2 Albert Speer – projeto para Berlin



Fig 3.3 - Benjamin e o túmulo apócrifo

<sup>8</sup> HUYSEN, op.cit p.51

<sup>9</sup> BENJAMIN, Walter. “Moscou diary”, October 35. apud HUYSEN op.cit p. 51

<sup>10</sup> ARENDT, Hanna apud Calasso, Roberto. Uma tumba apócrifa, in **Os quarenta e nove degraus**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997 p 157.

<sup>11</sup> CALASSO, op.cit p. 158.

## **cidade e memória**

A utopia, enquanto forma de idealização de um estado de coisas, como projeção, nega o tempo e a memória. A idealização, quer seja espacial, arquitetônica, econômica, etc, também projeta a sociedade idealizada e sua permanente imutabilidade. O perfeito funcionamento de um sistema implica na supressão do acidente, da quebra da regra, que constituem o escopo das bases utópicas. Portanto, a imprevisibilidade como forma condutora para a criatividade, deverá ser objeto de exclusão, pois negaria a utopia como projeto realizado. Em conseqüência, a mudança não poderia da mesma forma estar contemplada no projeto utópico uma vez que seria a sua própria contradição. Com base nestas reflexões, Waisman<sup>12</sup> irá apoiar seu discurso em torno das questões da memória da cidade, possivelmente referindo-se aí ao projeto modernista da cidade. "A utopia, pois, expressa o sistema. Sem lugar e sem tempo não existe vida, a vida não é possível."

Waisman ainda coloca que a cidade tem memória na medida em que tempo e lugar são história. A cidade, sendo um lugar, um centro de produção e o espaço das experiências humanas, seria a materialização de sua história. A existência e importância de seus objetos físicos se encontram no momento em que representam a produção das idéias, da cultura de seus personagens.

Para a autora, dada a sua complexidade, seria mais apropriado falar-se das "memórias" da cidade do que simplesmente em sua memória. Haveria uma memória básica correspondente à memória da matéria. A matéria como forma, seria resultado de um processo de transformação através da aplicação de um gasto de energia. O objeto transformado, também acumularia energia como informação. Esta informação como a forma, aparecem associadas ao desenvolvimento histórico. A construção de um edifício, por exemplo, acumularia

em si próprio, estas informações. Portanto, se constituiria em memória ao passo que estaria sendo uma ferramenta no conhecimento daqueles que constroem, permitindo-lhes aplicá-los em outras transformações posteriores da matéria. Como exemplo deste tipo de memória morfológica estariam os tipos edilícios e os traçados urbanos.

Porém, a memória da cidade não poderia se encontrar simplesmente na sua realidade física. Esta realidade é apenas suporte da memória individual ou coletiva. Os significados simbólicos, culturais ou mesmo perceptivos deste espaço são aquilo que se constituiria na memória social ou do cidadão. Waisman aponta alguns exemplos sobre o que constituiria a memória perceptiva da cidade:

“(Roma é ocre, Córdoba é branca, no norte do continente as cores são vivas no sul são apagadas, etc...); ou a relação das habitações com o entorno,- introvertidas como no México, extrovertidas como na Argentina; ou a linguagem das fachadas que nos faz reconhecer o caráter da área – sóbrio e ordenado em algumas zonas urbanas, caótico em outras”.<sup>13</sup>

Também cita o que poderíamos qualificar de memória dinâmica, que se constituiria no modo de experimentar o espaço urbano, a compreensão da ordem urbana, a subdivisão do território, o caráter dos percursos – forma, ritmo, orientação e escalas. Esta familiaridade ou experiência perceptiva já vivenciada, se constituiria na memória social.

### **a urgência da memória na contemporaneidade**

A significação, a relevância da memória e suas conseqüentes abordagens nos levam a algumas considerações importantes. Huysen analisa a tendência contemporânea da emergência da memória como preocupação cultural e política. Coloca que, quaisquer que sejam as suas causas, as freqüentes

<sup>12</sup> WAISMAN, MARINA. La ciudad y sus memorías, in **Anais do II Congresso Latino-americano sobre a cultura arquitetônica e urbanística**. Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Porto Alegre, 1992. p. 68 a 75

<sup>13</sup> WAISMAN, op.cit. p.72

práticas no campo da memória refletem a crise da modernidade, com sua fé no progresso e no desenvolvimento, que celebram o novo e o utópico.<sup>14</sup>

“O passado não pode nos garantir aquilo que o futuro ainda não conseguiu e portanto não há como evitar os aspectos negativos daquilo que alguns chamariam de “epidemia da memória.”<sup>15</sup>

Quanto aos desdobramentos de tal fenômeno, poderíamos dizer que, este momento de celebração da memória é um momento histórico pelo qual passamos. Desta forma, se todo o passado pode acabar, poderíamos estar criando uma ilusão sobre ele, ao passo que o próprio presente se encurta cada vez mais.<sup>16</sup>

Cabe a questão em nosso caso particular: o destino de tais edificações estaria vinculado à crítica a esta fé inabalável das promessas da modernidade e conseqüente menosprezo do passado? Este esquecimento - e desvalorização dos valores culturais e arquitetônicos, parece ter a sua compensação com a recuperação, acrescentada ao uso, como objeto de culto à memória.

Ainda Huyssen coloca que, se nós estamos sofrendo um excesso de memória, devemos fazer um esforço para distinguir os passados usáveis dos passados dispensáveis. Precisamos de fundamentos, critérios, conhecimento sobre estes objetos, para podermos estabelecer uma melhor ponderação de valores destas memórias.

No campo da arquitetura, o problema de se estabelecer estes critérios de julgamento se encontra principalmente no conflito entre os interesses dos agentes imobiliários, pelo valor do solo urbano e, a importância atribuída aos edifícios, pelos órgãos de preservação. Mas, as tensões que existem nas propostas de intervenção também

---

<sup>14</sup> HUYSEN, op.cit. p.34

<sup>15</sup> HUYSEN, op.cit. p.35

<sup>16</sup> HUYSEN, op.cit. p.24

estão presentes nas atividades daqueles que projetam-nas e daqueles que propõem as regras pelas quais irão balizar seus critérios de projeto. Desta forma, cria-se uma nova questão entre a legislação e seus objetivos e a prática e seus resultados.

### **comercialização da memória**

Vemos um número significativo de projetos de reciclagem ou mesmo restauração onde as atividades programáticas freqüentes, quando não destinadas a espaços administrativos públicos, estão vinculadas à esfera cultural, compreendendo os mais diversos temas, mas sobretudo museus e memoriais. Isto pode ser comprovado se atentarmos para as publicações referentes a este tema. Observaremos que quantitativamente há sempre uma presença maior de projetos culturais como museus, salas de música, centros culturais, etc...

A melhor aceitação da atividade cultural para estes projetos poderia estar relacionada à própria área dos profissionais envolvidos na preservação. Tendo estes o papel de guardiões na preservação da memória cultural, nada mais óbvio que suas intenções também se voltem a este campo, no sentido de promovê-lo e colocá-lo num patamar elevado em relação a outras atividades da vida urbana.

Os preconceitos em relação ao comércio parecem perdurar na sociedade, ou mesmo entre certos setores da intelectualidade, por este representar a atividade burguesa, a possibilidade de acumulação de riquezas, a propriedade privada, etc. Como aborda Vargas<sup>17</sup>:

“(...)o fato é que o ócio, com o tempo deixa de ser um elemento de formação e enriquecimento

<sup>17</sup> VARGAS, Heliana Comin. **Espaço Terciário : o lugar, a arquitetura e a imagem do comércio**. São Paulo, Senac, 2001. p.31.

cultural e passa a ser um elemento de consumo, voltando à conotação negativa imprimida ao termo *negócio*.”<sup>18</sup>

Entretanto, a atividade cultural também é comercializável. Mesmo a arte tem-se convertido em atração turística e objeto de consumo. Em vários museus, os recursos são provenientes, mais do que do faturamento com seus ingressos, do comércio interno, com lojas, restaurantes, aluguel de seus espaços para grandes ocasiões, desfiles de moda, etc.<sup>19</sup>

Como o número destes equipamentos culturais tende a se esgotar até do ponto de vista da sua economia e gestão, há de ser possível e imprescindível que outros usos possam vir também a ser objeto deste tipo de intervenção arquitetônica, como forma de animação e aproveitamento de edifícios ou áreas degradadas.

### a utopia da preservação da memória

A idéia da preservação quando levada a seu extremo torna-se utópica, na medida em que não admite algumas variantes e condicionantes impostas pela realidade. Desta maneira, a utopia



Fig 3.4 a praça Marx e Engels na Alemanha Oriental  
Fig 3.5 na noite da unificação  
Fig 3.6 no dia seguinte : “da próxima vez tudo será melhor”

<sup>18</sup> Segundo SOUZA, apud VARGAS op.cit. p. 25, a origem etimológica da palavra *negócio* (que incluía o comércio, o trabalho manual, o *negócio*) surgiu como oposição ao conceito de *ócio* decorrente de sua concepção grega : *neg-otium*, isto é negação do *ócio*. – SOUZA, Antonio Alvarez **El ócio turístico em las sociedades industriales avanzadas** Barcelona : Bosch, 1994) p. 50 . Tanto na antiguidade como na Idade Média o *ócio* fora considerado uma atividade dos privilegiados, da aristocracia e do clero. Não é de estranhar, então que a doutrina cristã, na Idade Média, tenha baseado seus princípios de condenar os aspectos usurários do comércio, do ganho pelo ganho e , especialmente a usura, no pensamento dos filósofos gregos.

<sup>19</sup> AMENDOLA, op.cit. p. 244.

transforma seu propósito na negação do ato de preservar. Paralisa a ação na medida em que ela torna-se irrealizável.

Não se trata aqui, porém, do questionamento da necessidade da memória, da negação de sua importância como instrumento de conhecimento do passado para a possível construção do futuro. Se a capacidade ou necessidade de rememorar é uma característica também social, que irá transformar-se de uma sociedade para outra em circunstâncias históricas também variáveis, o esquecimento quer intencional ou inconsciente se dará da mesma maneira. Assim, o esquecimento como fenômeno habitual e necessário, deverá ser compreendido como o movimento que contrapõe à fossilização e mitificação das memórias sociais e portanto, não uma falha, erro ou ausência da memória.

O acúmulo de material que pode vir a tornar-se útil na preservação da memória não é garantia da sua real necessidade. Como exemplo, vemos que as possibilidades que a mídia e a tecnologia atualmente dispõe para preservarmos memórias, documentos, imagens, etc, são cada vez maiores. Mas não significam a qualidade e utilidade destes arquivos : basta entrar em qualquer rede de informação digital para que comprovemos a inaplicabilidade de tanta informação ou analisarmos o que acumulamos no disco rígido de nossos computadores.

Portanto, é fundamental discutir os critérios que a preservação irá utilizar na eleição daquilo digno de ser conservado, assim como os diferentes patamares em que se encontrariam estes objetos.

## A PRESERVAÇÃO

### a autenticidade e os limites das intervenções

Plutarco conta que após a chegada triunfante de Teseu, seu navio teria se tornado sagrado por ter vencido o Minotauro em Atenas. Portanto, até o reinado de Demétrio a embarcação foi conservada como relíquia. A medida em que o tempo passava e suas partes foram ficando deterioradas, os atenienses substituíram-nas uma após outra, até que o navio ficou completamente renovado. Como nos descreve Moreno<sup>19</sup>, esta história dividiu os filósofos gregos em dois grupos : para uns o navio ainda era o mesmo; para outros, o navio tinha se tornado uma cópia.

“Os primeiros então os desafiavam a dizer em que momento preciso o original teria passado a ser cópia, enquanto estes perguntavam aos primeiros o que aconteceria se os pedaços retirados tivessem sido utilizados na construção de outro navio igual. – Teseu teria agora dois barcos, em vez de um?”

Não é pretensão fazer uma revisão bibliográfica extensa a respeito das teorias de preservação no presente capítulo, porém situá-las no tempo e colocar alguns conceitos, contribuições, contradições e paradoxos que serão importantes no debate acerca das reabilitações. A importância das contradições está em que a partir delas os conceitos irão ser questionados, forjando novas premissas e direções. Logo, há necessidade de levá-las.

Embora esta dissertação não verse particularmente sobre a restauração, este tipo de intervenção deve ser apontado, na medida em que alguns conceitos aqui apresentados irão contribuir também como parâmetros para outras modalidades de intervenções.

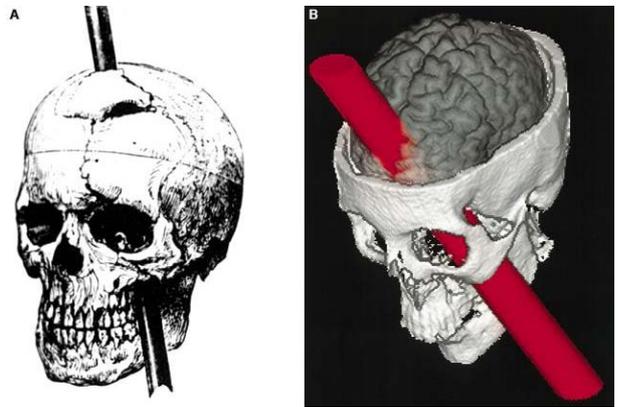


Fig 3.7 Crânio de Phineas Gage que sobreviveu ao trauma da perfuração, tendo falecido 13 anos após o acidente.

<sup>19</sup> MORENO, Cláudio. É sempre o mesmo navio in **ZERO HORA**, 2º caderno, 17 dezembro 2003.

O conceito de restauração é importante na medida em que situa esta prática dentro de um conjunto de ações que serão abordadas no último capítulo.

Meira<sup>20</sup> observa que o termo *preservação* tem uma conotação ampla, que poderia englobar diversas ações, como o conhecimento, a conservação, a restauração e que, em determinadas situações, poderia ser traduzido como *tombamento*. Arantes, da mesma forma, coloca que “a preservação do patrimônio cultural é a prática social que acrescenta novos bens, valores e processos culturais à experiência da comunidade envolvida”<sup>21</sup>.

A seguir, iremos apontar a evolução das escolhas daquilo que foi compreendido como de interesse da preservação, e da maneira como deveria ser tratado e preservado. Dentro destas práticas, antes de tudo, seria necessário definir a restauração, processo que durante o curso da história teve diversos significados.

### **Morris, Ruskin, Le-Duc e Mérimé : os primeiros passos para uma teoria da restauração**

A polêmica sobre os limites da restauração ou das intervenções possíveis será objeto de estudo, teoria e debate por muito tempo. No fim do século XVIII, na Europa, a questão da restauração tende a polarizar-se entre uma atitude anti-intervencionista, exemplificada pela idéia de John Ruskin, e uma atitude intervencionista, identificada com a postura de Viollet-le-Duc.

Na Inglaterra, a posição intervencionista de J.Wyatt e Gilbert Scott foi alvo de duras críticas por parte de Ruskin e Morris. Scott defendia “*correções*” em relação aos monumentos e publica em 1850 “A Plea for the Faithful restoration of our Ancient Churches” – um código de

<sup>20</sup> MEIRA, Ana Lucia Goelzer. “O Patrimônio Cultural e a Preservação” In : **Pesquisarq : Revista da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura da UFRGS**. Porto Alegre, v.3, n.1, p.134-143. dez 2001.

<sup>21</sup> ARANTES, Antônio Augusto. “Documentos históricos, documento de cultura.” In : **Revista do Patrimônio**, Rio de Janeiro, v.22, p. 48-55, 1987. apud MEIRA op.cit.2 p.135

restauração apoiado em vinte pontos, onde a idéia é fazer com que os edifícios voltem ao seu estado original. Para tanto, seria preciso “suprimir, corrigir, inventar, e só conservar as restaurações anteriores se não estivessem “deslocadas”.”<sup>22</sup>

Já Ruskin, defendendo o antiintervencionismo, considera a restauração como a mais completa destruição que um edifício pode sofrer, uma mentira absoluta.

“Nós não temos o mínimo direito de fazê-lo. Eles não nos pertencem. Pertencem em parte àqueles que os edificaram, em parte ao conjunto das gerações humanas que virão depois de nós.”<sup>23</sup>

William Morris irá denunciar a inabilidade da restituição ou da cópia. Para ambos, restaurar é atentar contra a autenticidade da obra e portanto, o destino da obra seria a ruína e a desagregação progressiva. Porém, admitem a intervenção desde que de forma imperceptível, caso em que as substituições seriam aplicáveis na eventualidade de serem extremamente necessárias para a estabilidade do edifício.<sup>24</sup>

A restauração assume outra significação, para Viollet-Le-Duc. Em seu *Dictionnaire*<sup>25</sup> ele define : “Restaurar um edifício é restituí-lo a um estado completo que pode nunca ter existido num momento dado”.

Já para Mérimé<sup>26</sup>, os limites da restauração irão se dar de outra forma :

“Gostaria que a nova restauração não acrescentasse nada ao que o tempo nos deixou, limitando-se a limpar e consolidar. Em alguns lugares, cobriram os muros com um reboco novo, o que é um grave erro, porque se devia conservar religiosamente a aparência antiga das muralhas que outrora foram várias vezes reparadas”.<sup>27</sup>

<sup>22</sup> CHOAY, Françoise. **A Alegoria do patrimônio**. São Paulo, Unesp, 2001.p. 154

<sup>23</sup> “The Lamp of Memory”, § XX, p. 201, § XVIII e XIX, p.199 e 200 apud CHOAY, op.cit.p.155

<sup>24</sup> “ Mas nenhuma escultura moderna e nenhuma cópia devem, *jamais*, sejam quais forem as circunstâncias, ser associadas às obras antigas.” La lemp de mémoire, 2ª parte § IX, p.112 grifos de Ruskin, apud CHOAY, op. cit . p. 156.

<sup>25</sup> VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. Dictionnaire Raisonné de l’Architecture Française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. Paris, Libraries-Imprimeries Réunies, s.d 1854-18668, vol. 8, pp 14-34 in **Restauração**, Artes e ofícios, São Paulo 2000. p.29

<sup>26</sup> Prosper Mérimée assim como Ludovic Vitet tiveram notável influência e participação na vida e obra de Viollet-Le-Duc. Vitet, nomeado em 1830 Inspetor Geral dos Monumentos Históricos, elaborou relatórios sobre dados e edificações até então esquecidos ou pouco estudados. Em 1834, Vitet foi substituído por Mérimé, assumindo o cargo de Secretário Geral do Ministério do Comércio.

<sup>27</sup> S. Fouché, Poitiers et la Commission des monuments historiques entre 1830 et 1860, dissertação para DEES, Institut français d’urbanisme, Paris, 1989 p.33 apud Choay op.cit. p. 159

Segundo Vitet, é preciso conhecer a fundo todos os processos da arte, colocar-se num ponto de vista exclusivo, despojar-se de toda idéia atual e esquecer o tempo em que se vive para se fazer contemporâneo do monumento que se restaura, dos artistas que o construíram, dos homens que o habitaram(...)"A ação de restaurar implica não inovar, ainda quando seja para completar ou embelezar".<sup>28</sup>

Mas como coloca Choay, pode-se abstrair do tempo em que se vive?<sup>29</sup> O resultado é que embora os franceses critiquem de maneira pertinente algumas reutilizações dos edifícios antigos, favoreceram a museificação dos edifícios históricos. Vitet coloca que "o uso é uma espécie de vandalismo lento, despercebido, que arruína e deteriora quase tanto quanto a brutal devastação".<sup>30</sup>

Viollet-Le-Duc, na prática de suas restaurações, parece esquecer a si mesmo e aos conceitos de Vitet e Merimé. Alguns de seus trabalhos irão ser questionados por um excesso de "historicidade ou agressividade"; como por exemplo o Chatêau Pierrefonds, citado por L. Grodecki<sup>31</sup>, comentado por Anatole France como um enorme brinquedo para Viollet Le-Duc e criticado por Choay como uma "antecipação das Disneylandias".<sup>32</sup> Choay pondera que as análises de Viollet, partindo de Arcisse de Caumont<sup>33</sup>, levaram-no, apoiado na restituição das antiguidades clássicas da Escola de Belas Artes, a reconstituir um tipo. Deu um valor histórico ao objeto restaurado, porém não sua historicidade.

<sup>28</sup> CAPITEL, Antón. **Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración**. Madrid, Alianza editorial, 1999. p. 18

<sup>29</sup> Ver crítica de Boito sobre este aspecto, adiante.

<sup>30</sup> De l'architecture du Moyen Age em Anglaterra"op.cit.p.147 apud CHOAY, op.cit. p. 161

<sup>31</sup> L. Grodecki, " La restauration du chateau de Pierrefonds", Les Monuments historiques de la France, 1965, n.95 e Le Chateau de Pierrefonds, Paris, Caisse nationale des monuments historiques, 2ª ed, 1979. apud CHOAY op. cit , p. 157.

<sup>32</sup> CHOAY, op. cit. p. 157

<sup>33</sup> Caumont, como conhecedor da arquitetura do Renascimento Italiano, vê a arquitetura moderna como uma ruptura das formas antigas.

Mas, para melhor entender o processo de projeto e teoria de Viollet Le-Duc, é necessário atentarmos para o ambiente histórico em que estes fatos e personagem se encontravam. Viollet foi encarregado de executar a premência da Monarquia em resgatar aquilo que representasse a arte anterior ao regime absolutista e também recuperar o que a própria revolução havia negligenciado ou destruído. O espírito romântico da época ansiava por uma nova identidade nacional histórica, assim como os símbolos Imperiais que vieram se encontrar na Idade Média e nos seus monumentos. "A restauração de monumentos fará realidade material o desejo da Monarquia de representar-se, a sua vez como restauradora de uma Idade Nacional dourada."<sup>34</sup> Viollet porém, a despeito de suas práticas, acrescentou ao estudo da arte inegável conhecimento no que tange à obra medieval, lançando alguns conceitos que irão ser reestruturados mais tarde, nas teorias posteriores sobre a preservação e restauração.



Fig. 3.8 Pierrefonds

### **Boito, Giovanonni, Riegl e Brandi : caminhos para a reflexão contemporânea**

Camilo Boito vem sintetizar a discussão entre Ruskin e Viollet instituindo princípios que até hoje baseiam algumas teorias da restauração, mas sobretudo vem re-elaborar criticamente estas teorias. A noção de autenticidade deve-se a Ruskin e Morris : não se deve apenas preservar a pátina dos edifícios antigos, mas os sucessivos acréscimos devidos ao tempo, e a prioridade do presente em relação ao passado, justificam-se, como em Le-Duc o processo da

<sup>34</sup> CAPITEL, op.cit. p.18

restauração. Para Boito, a restauração se explica como prática extrema, porém indispensável na conservação dos monumentos. A forma com que se devem inserir novos elementos, segundo Boito, deverá estar marcada a contemporaneidade da intervenção e não dissimulada. O princípio da distinguibilidade e da intervenção mínima irá basear alguns conceitos apresentados na Carta de Atenas em 1933<sup>35</sup>.

Para Boito, a definição de restauração de Le-Duc falha na medida em que é impossível colocar-se no lugar do arquiteto primitivo, adivinhando aquilo que ele teria feito se os acontecimentos o tivessem permitido finalizar sua obra.

“Esta teoria é cheia de perigos. Com ela não existe doutrina, não existe engenho que sejam capazes de nos salvar dos arbítrios : e o arbítrio é uma mentira, uma falsificação do antigo, uma armadilha posta aos vindouros. Quanto mais for bem conduzida a restauração, mais a mentira vence insidiosa e o engano, triunfante”.<sup>36</sup>

A teoria de Camilo Boito abre uma nova perspectiva, de uma complexidade maior no processo de restauração mas, como afirma Choay, a dificuldade passa a consistir em saber avaliar a necessidade ou a oportunidade da intervenção, em determinar sua natureza e importância.<sup>37</sup>

Boito, na Carta de Restauração<sup>38</sup> irá elencar oito princípios nos quais a restauração deve se pautar :

- 1-Diferença de estilo entre o antigo e o novo.
- 2-Diferença de materiais nas suas construções
- 3-Supressão de molduras e decoração nas partes novas.
- 4-Exposição das partes materiais que tenham sido eliminadas em um lugar contíguo ao monumento restaurado.

<sup>35</sup> Carta de Atenas, documento elaborado no CIAM em 1933. Também Atenas, em 1931 foi palco do encontro sobre patrimônio da Sociedade das Nações – Escritório Internacional dos Museus, sendo elaborado uma Carta de Intenções

<sup>36</sup> BOITO, Camilo. **Os Restauradores**. Artes e ofícios, São Paulo, 2002.p.58

<sup>37</sup> CHOAY, op.cit. p.166

<sup>38</sup> Carta Del Restauo. III - Congresso de Arquitetos e Engenheiros Civis, Roma 1883 apud CAPITEL, op.cit p. 32

5-Incisão da data da atuação ou de um signo convencional na parte nova.

6-Epígrafe descritiva da atuação fixada ao monumento.

7-Descrição e fotografias das diversas fases dos trabalhos depositadas no próprio monumento ou em local público próximo (condição substituível por publicação).

8-Notoriedade visual das ações realizadas.

Também irá propor uma classificação para as restaurações:

A restauração arqueológica, de consolidação técnica e ação mínima obrigatória, em que devem distinguir-se obrigatoriamente as adições; a restauração do edifício medieval ou restauração pictórica, na qual irá adquirir sentido sua condição antiga e pitoresca e, finalmente; a restauração arquitetônica, própria para os edifícios clássicos, com peculiar atenção para as questões da composição unitária que as caracterizam.

A polêmica na teoria de Boito encontra-se, segundo Capitel, na medida em que estabelece a dialética contraposta entre um conceito formal platônico-materialista (na qual a idéia arquitetônica nasce no edifício primitivo, na realidade histórica e arqueológica) e um outro, em que os valores implícitos desta realidade não permitem mais que ações limitadas pelo conceito estrito de autenticidade. O ato de restaurar é compreendido como uma situação extrema. A dificuldade é encontrada :

“(...) na medida em que possa englobar a totalidade dos casos práticos e suas diferentes escalas, assim como os próprios limites das técnicas de conservação, suas incertezas e seus custos. Mas no plano arquitetônico e no caso das novas inserções, estes ficaram caracterizados pela ambígua liberdade formal que se estabelece, aberta e não determinada, enquanto tem que obedecer ao lingüístico e pouco arquitetônico mandamento de exibir sua condição distinta e moderna.”<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> CAPITEL, op.cit p.33

Na Carta de Restauro, Boito recomenda a proibição de complementos análogos que poderiam ser concretizados em formas também análogas, mesmo que haja documentos gráficos de como estas poderiam ter sido. Capitel classifica esta intenção como um certo “sabor romântico ruskiniano”.<sup>40</sup> Porém, a Carta admite as modificações e novas inserções com fins estéticos ou conservação da estrutura interna de sustentação, desde que não haja alterações no contorno ou cromatismo da matéria visível – a pátina. A incongruência para Capitel, é que ao mesmo tempo em que Boito chega a mitificar a autenticidade original na sua aparência visível, permite todo tipo de próteses desde que satisfaçam a condição de não se mostrarem. Desta forma, se para as restaurações da escultura e pintura não poderíamos afirmar que a questão da autenticidade da obra se reduz à aparência visível, para a arquitetura não haveria dúvidas sobre a contradição do conceito.

Portanto, o resultado das recomendações da Carta na recuperação dos monumentos, foi um número de próteses de qualquer natureza no que diz respeito às técnicas utilizadas – contemporâneas ou tradicionais – desde que mantivessem a sua condição de invisibilidade. A autenticidade formal era mantida na medida das idéias de Ruskin, porém em contraposição a sua idéia de que estas deveriam se apresentar sempre visíveis até de “forma brutal”. Capitel, concluindo, acrescenta que desta forma a autenticidade procurada estaria comprometida, por tratar as relações entre as imagens do real e do antigo com um sentimento ingênuo, falso e visualista.

Viollet-Le-Duc via o monumento como uma unidade ideal e perfeita. Esta visão que refletia a independência da obra tornou o enfoque da preservação resumida ao próprio edifício, desconsiderando seu entorno e a cidade. Giovannoni, um continuador das idéias de Boito, irá propor uma nova visão ao situar-se contra este isolacionismo

---

<sup>40</sup> CAPITEL, op.cit. p.35

dos monumentos. Até então, a restauração procurava “suprimir os acréscimos” que julgados não condizentes com a obra original. No intuito de enfatizar os monumentos dentro da malha urbana e somando-se uma visão que desconsiderava a “arquitetura menor”, acabou por eliminar os conjuntos urbanos.<sup>41</sup>

Giovanonni, contrapondo-se a esta prática, introduziu um novo conceito de ambiente para o monumento. Entendeu a importância da conservação também da malha urbana em respeito aos monumentos e seu entorno, procurando conservar as relações visuais que a cidade mantinha com eles. Ampliou o conceito de conjunto histórico, importante na preservação das habitações e não somente das edificações tratadas como exceções, opondo-se a idéia de reconstrução e de inserção de elementos novos na cidade histórica. Desta forma, o conceito de integridade histórica transcende ao monumento em si e a preservação das edificações passa a ser entendida como o conjunto de documentos<sup>42</sup> da paisagem que englobam a cidade.

Suas teorias também irão se afirmar na Carta de Atenas em 1933, que introduz o conceito de entorno histórico aos monumentos.

Giovanonni colocava a impossibilidade de adaptação ou inserção da arquitetura moderna dentro do tecido histórico. Posicionou-se contrário a algumas propostas realizadas em Roma, como por exemplo a abertura da Via Della Conciliazone, que deu nova entrada ao eixo da praça de São Pedro no Vaticano unindo-a ao Castelo de Santo Ângelo. Para a abertura foi necessária a demolição de um conjunto arquitetônico e a perda do traçado



<sup>41</sup> Com respeito à conservação da cidade histórica e portanto como conceito de cidade monumento, Choay aponta já esta preocupação em Ruskin e Morris, como combatentes da sobrevivência da cidade européia pré-industrial. CHOAY, op. cit p. 187-188.

<sup>42</sup> ver discussão deste conceito mais adiante.

anterior. Porém, Giovanonni foi favorável à arquitetura dos novecentistas e acadêmicos como Piacentini<sup>43</sup>, arquiteto de Mussolini que promoveu, além desta, outras reformas na cidade. Entendeu-as como mais apropriadas : uma alternativa entre o falso histórico e a arquitetura moderna.

Fig. 3.9 página anterior - Marcello Piacentini  
"demolitore" em caricatura de Mino Maccari

Fig 3.10 abaixo direita Fig 3.11 abaixo esquerda  
Via Della Conciliazione antes e depois da intervenção  
de Piacentini.



Em fins do século XIX e início do XX, Alois Riegl vem formular conceitos que irão balizar critérios na eleição dos monumentos. Segundo Riegl, os valores poderiam ser encontrados em duas categorias : os de rememoração, ligados ao passado e que se valem da memória e os de contemporaneidade, pertencentes ao presente. Os valores de rememoração seriam aqueles valores para a memória, para a história e a história da arte e de ancianidade. Valor de ancianidade seria o valor referente à idade do monumento, às marcas do tempo, e portanto diferencia-se do valor histórico, que pressupõe o conhecimento, o saber. Para Riegl o valor de ancianidade na medida em que a sua percepção é evidente a todos, torna sua sedução fácil e portanto, segundo Choay, será o valor preponderante no monumento histórico do século XX.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Marcelo Piacenti, arquiteto também teve atuação no Brasil. Foi convidado pelo Ministro Capanema para executar o projeto da Universidade Nacional no Rio de Janeiro, assim como também projetou para a família Matarazzo prédio contíguo ao Viaduto do Chá, ex-edifício do Banessa, no qual hoje se encontra situada a Prefeitura de São Paulo.

<sup>44</sup> CHOAY, op.cit. p. 169.

Os valores de contemporaneidade seriam : o artístico - relativo e de novidade - e de uso. Os valores artísticos seriam divididos em: relativo, representado pela parte de obras antigas que continuou acessível à sensibilidade moderna, e o de novidade, que residiria na aparência fresca e intacta da obra. ("deriva de uma atitude milenar, que atribui ao novo uma incontestável superioridade sobre o velho."<sup>45</sup>) . Com relação ao valor de uso, Riegl coloca que todos os monumentos históricos o têm, quer tenham conservado seu uso original, sendo inerente ao próprio monumento. A ausência deste valor diferenciaria o monumento das ruínas arqueológicas que apresentariam apenas o valor histórico, no valor da ancianidade.

Para Choay a existência simultânea destes valores irá gerar alguns conflitos e paradoxos, como por exemplo o valor de uso poderia contrariar o valor artístico e o histórico. "Estes conflitos, já esboçados por Boito, manifestam-se quando se trata de reutilização e, de modo mais geral, do tombamento dos monumentos históricos".<sup>46</sup> Porém, Riegl via que os mesmos, em cada caso particular, seriam negociáveis em função do estado do monumento e de seu contexto sociocultural.

Com a afirmação do modernismo no panorama mundial, os conceitos de restauração tomam outro significado, ou até estranheza. Ao passo que para os arquitetos modernos a busca de um novo estilo, aos moldes do que preconizava Le-duc, irão ser claramente atendidas, do mesmo modo assim como gostaria Ruskin, a intervenção nos edifícios históricos seria algo a não cogitar diante da procura de construir algo realmente inovador, sob uma cidade também de espírito inovador. Segundo Capitel<sup>47</sup>, a restauração enfim será uma atividade onde a escola de Boito e seus seguidores ficarão isolados como um gheto cultural e vista como inimiga da renovação figurativa.

---

<sup>45</sup> CHOAY, citando ao autor, sem referencia .op.cit p. 169

<sup>46</sup> CHOAY, op. cit. p. 170

<sup>47</sup> CAPITEL, op. cit p. 33

Os partidários de Boito se encontrariam, assim como já vimos, na escola onde irá repousar as idéias de um “revival classicista”, que por diversos motivos ainda se afirma no início do século XX.

Após anos deste debate entre o ecletismo classicista e o modernismo, a afirmação da estética moderna vem colocar a transformação do tecido urbano e a arquitetura como afirmação da idéia moderna. “Le Corbusier vê o monumento como um fetiche que a cidade deve separar e a cidade herdada como um tecido que se deve substituir.”<sup>48</sup> Porém, por necessidade dos arquitetos modernos europeus de intervir na cidade tradicional, elevará a condição de Boito da diferenciação arquitetônica como premissa assumida por estes e “permitirá a atuação nos edifícios históricos sem renunciar a sua própria doutrina.”

Assim como Capitel argumenta :

(...) “Pois diferenciar-se da história era já o que a arquitetura moderna seguindo o espírito de uma época que elegeu o progresso como uma fé inabalável, havia estabelecido como uma de suas bases e sua própria natureza. Resultará para os epílogos da modernidade já hegemônica aceitar como instrumento de projeto operativo tal questão : deixar clara a atuação moderna, distinguir-se do velho, vindo a ser coincidente com a ideologia da modernidade o principal e obsessivo fim do desenho na arquitetura e na cidade histórica.”<sup>49</sup>

O resultado de tais operações que a pretendida - e apreendida - distinguibilidade trouxe, foi que as idéias de Boito, permitindo a afirmação das idéias modernistas , resultaram numa radical mudança figurativa na cidade como nunca experimentada, e que na realidade, como consequência, originou um “desordenado interesse em manter uma tremenda distancia técnica, estética e conceitual com o antigo. A colagem se converteu no instrumento estético primordial.”<sup>50</sup> Choay coloca que nesta época os CIAM rejeitam a noção de cidade histórica. Ilustra como modelo desta visão o Plan Voisin de Le Corbusier em 1925, para Paris, onde são apenas mantidos fora

<sup>48</sup> CHOAY, op. cit. p.194

<sup>49</sup> CAPITEL, op. cit. p.34

<sup>50</sup> CAPITEL, op. Cit. p.34

do plano alguns monumentos símbolos como Notre-Dame de Paris, o Arco do Triunfo, o Sacré-Coeur e a Torre Eiffel. Porém a Ópera de Paris é tratada como um monumento solto no quarteirão aos moldes dos edifícios modernistas. A ideologia apresenta a noção de que esta nova arquitetura deveria impor-se como a superação da história.<sup>51</sup>

A necessidade de afirmação do modernismo frente ao ecletismo, prática corrente, irá refletir-se particularmente sobre o olhar e eleição daquilo a se preservar. Principalmente no Brasil, onde a modernidade teve sua raiz junto com a criação dos órgãos de preservação e de busca de uma identidade nacional da imagem e criação artística, irá ser refletida sobretudo no barroco colonial. Mesmo dentro deste primeiro período, nota-se que a afirmação dos conceitos modernos terá reflexos na crítica a todo período da arquitetura, não apenas em relação às obras ecléticas. Em artigo publicado em 1929, Lúcio Costa irá questionar o papel de Aleijadinho e sua importância na arquitetura brasileira, defendendo seu ponto de vista contra principalmente a presença da ornamentação destas obras :

“E é assim que a gente compreende que ele tinha espírito de decorador, não de arquiteto. O arquiteto vê o conjunto, subordina o detalhe ao todo, e ele só via o detalhe, perdia-se no detalhe, que às vezes o obrigava a soluções imprevistas, forçadas, desagradáveis. (...)

(...) A nossa arquitetura é robusta, forte, maciça, e tudo que ele fez foi magro, delicado, fino, quase medalha. A nossa arquitetura é de linhas calmas, tranqüilas, e tudo que ele deixou é torturado e nervoso. Tudo nela é estável, severo, simples nada pernóstico. Nele tudo instável, rico, complicado, e um pouco precioso. Assim toda a sua obra como que desafina de um certo modo com o resto da nossa arquitetura. (...)

E é por isso que não considero assim tão dispensável, e acho graça quando ouço dizer que sem ele os nossos arquitetos nada teriam o que aproveitar na arquitetura colonial.”<sup>52</sup>

Porém, mais tarde, em 1948, estes mesmos conceitos irão ser revistos por Lucio, quando fazendo o elogio aos

<sup>51</sup> ROWE, Colin. **Cuidad Collage**. Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p.10

<sup>52</sup> COSTA, Lucio. **Sobre arquitetura**. Centro de Estudantes universitários de arquitetura UFRGS p.14 e 15

arquitetos brasileiros, em particular a Oscar Niemeyer, refere-se a Aleijadinho :

"(...) No mais, foi o nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista, da mesma forma como já se expressara no século XVIII, em circunstâncias, aliás, muito semelhantes, através da personalidade de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho."<sup>53</sup>

Esta visão será revista e reformulada por estes agentes que reconhecerão, ainda que não tardiamente, a importância de outros momentos da história da arquitetura local. Também será ampliada a visão sobre os objetos a serem preservados, observando-se não somente os monumentos como de interesse.

Em entrevista a revista *Porto e Vírgula*, Curtis<sup>54</sup> revela esta mudança de enfoque :

" É que a formação da gente, na Faculdade, era a de valorizar a Le Corbusier e a arquitetura contemporânea ao extremo. A palavra de ordem era: abaixo o ornamento. Respeitávamos a arquitetura do período colonial - até por influência do realismo socialista, que se voltava naquela ocasião ao passado, na busca das raízes -, mas em um determinado momento a arquitetura chegou ao ecletismo, que é a acomodação de diversos estilos, de diversas formas de expressão. Um professor daqui, Alberto Gosch, certa vez lamentou o incêndio do Grande Hotel, na Praça da Alfândega, e lá pelas tantas ele disse que se perdera uma extraordinária fachada, "um tanto grega, um tanto persa". Peguei a afirmação e questionei o que tinha a ver uma fachada "um tanto grega, um tanto persa", com a nossa cultura. Não tem nada, já foi tarde e tal. Fiquei irritado, escrevi no *Correio do Leitor* e assinei embaixo. Hoje, me penitencio. Todo mundo respeita o ecletismo como uma fase. Esses prédios todos que falamos, como o Museu de Arte, o Ely, fazem parte do ecletismo. É a busca dos estilos históricos, é o neogótico, neobarroco etc. Dei uma rajada, mas hoje tenho outra visão do assunto. É um período da nossa arquitetura que deve ser respeitado e que eu não respeitava porque me ensinaram a encarar o ecletismo como época de cópia servil, o que não é certo."<sup>55</sup>

Voltando aos conceitos de preservação, é necessário mencionar o caráter das Cartas de Atenas ( Sociedade das Nações – Escritório Internacional dos Museus, outubro de 1931 e CIAM, de 1933), e da Carta de Veneza (maio de 1964). A

<sup>53</sup> COSTA, op. cit p. 125.

<sup>54</sup> Curtis, Júlio Nicolau de Barros. Foi professor Titular da disciplina Arquitetura Brasileira na Faculdade de Arquitetura da Ufrgs e Diretor Regional do IPHAN.

<sup>55</sup> Entrevista para **Revista Porto e Vírgula** in [http://www.portoalegre.rs.gov.br/publicacoes/Porto\\_Virgula/pv31/Curtis.htm](http://www.portoalegre.rs.gov.br/publicacoes/Porto_Virgula/pv31/Curtis.htm).

importância das Cartas não reside nos conceitos que apresentam, pois já haviam sido formulados pelos teóricos mencionados. O fundamental está na síntese e no que elas representam no cenário mundial. Uma unidade possível acerca do pensamento sobre a questão patrimonial: o caráter do que deveria ser considerado patrimônio, como deveria ser tratado, etc. Porém, mesmo estas recomendações tornam-se evasivas e passíveis de várias interpretações. Na Carta de Nara, que trata dos valores e autenticidade, a responsabilidade do grau de confiabilidade dos trabalhos é remetida às fontes de informação sobre os bens e sua veracidade. Entretanto, diz que o julgamento sobre a atribuição dos valores, “poderá diferir de cultura para cultura e mesmo dentro de uma mesma cultura, não sendo, portanto, possível basear os julgamentos de valor e autenticidade em critérios fixos”.<sup>56</sup>

Além das teorias citadas, é importante salientar as experiências do Instituto Central de Restauração de Roma, assim como as reflexões e trabalhos formulados por Julio Carlo Argan e Cesare Brandi e sua fundamental importância no pensamento atual.

Para Brandi, a restauração teria uma concepção primeira – a qual denomina preconceitual – que abrangeria toda intervenção que propusesse a devolução de eficiência de um produto da atividade humana. Portanto, este conceito se aplicaria também como sinônimo de reparação ou restituição quando em relação à atividade das manufaturas industriais e, no caso das operações relativas às obras de arte, seria necessário defini-la de outra forma.<sup>57</sup>

Em relação à funcionalidade, Brandi coloca que mesmo que possa vir a ser encontrada no resultado da restauração, não é mais que um aspecto secundário ou colateral. (“incluindo ainda que se encontre entre elas obras que possuam

<sup>56</sup> Carta de Nara artigo 11. Conferência sobre autenticidade em relação a convenção do Patrimônio Mundial. UNESCO, ICCROM e ICOMOS. Nara, 1 a 6 de novembro de 1994, in [http://www.international.icomos.org/naradoc\\_eng.htm](http://www.international.icomos.org/naradoc_eng.htm)

<sup>57</sup> BRANDI, Cesare. **Teoría de la restauración**. Madrid, Alianza Editorial, 1995. p. 13

estruturalmente uma finalidade funcional, como as arquiteturas” ).

... “Como produto da atividade humana, a obra de arte supõe uma dupla exigência : a instância estética, que corresponde ao eixo básico da qualidade do artístico pelo que a obra é obra de arte; a instância histórica, que a concerne como produto realizado em um certo tempo e lugar, e que se encontra em um certo tempo e lugar. Como se vê, não é nem sequer necessário chegar à instância da utilidade, que definitivamente é a única que se formula para os demais produtos humanos, porque esta utilidade, ainda que esteja presente na obra de arte – como na arquitetura - , não poderá ser tomada em consideração por si, mas em base a sua consistência física e das instâncias fundamentais com que se encontra a obra de arte na percepção que a consciência faz-se dela.”<sup>58</sup>

Então, segundo Brandi, a restauração está no “momento metodológico do reconhecimento da obra de arte em sua consistência física e em dupla polaridade estética e histórica, com vistas a sua transmissão para o futuro”.<sup>59</sup> Entende o autor que na consistência física está representada a imagem e portanto, a conservação deverá ser fixada na consistência material que a mantém.

Caracterizando a obra de arte como o produto no qual a restauração será aplicada, o conceito de unicidade será fundamental e assim sendo, “qualquer intervenção a respeito será em cada caso a única e imperativa”<sup>60</sup>. Também tal premissa se baseia no momento em que há o entendimento da historicidade do objeto, ou seja, pela singularidade irrepitível dos feitos históricos.

A matéria, para Brandi, seria somente aquilo que é suscetível à restauração. Mesmo compreendendo que a matéria não poderia estar dissociada da imagem, partes dos meios físicos desta matéria serviriam como suporte da imagem.

“Neste caso de que as condições da obra de arte se revelam tais que exijam o sacrifício de uma parte daquela consistência material, tal sacrifício, ou em geral a intervenção, deverá ser levada ao cabo segundo a exigência da instância estética. E será esta instância a primeira em todo caso, porque a singularidade da obra de

<sup>58</sup> BRANDI, op.cit. p.15

<sup>59</sup> BRANDI, op.cit. p.15

<sup>60</sup> BRANDI, op.cit. p.16

arte respectiva aos outros produtos humanos não depende de sua consistência material, nem sequer de sua dupla historicidade, mas de sua condição artística, porque, uma vez perdida esta, não resta mais que uma relíquia.”<sup>61</sup>

Voltando ao ponto da preservação, no que tange a eleição dos objetos a serem preservados, seus critérios ainda irão se alargar. Aloísio Magalhães<sup>62</sup> apresenta a dificuldade de definir o que seria um bem cultural :

“(…) é muito difícil definir bem cultural numa nação que ainda não se estabilizou em sua formação. Vários contextos, vários momentos, vários hábitos, vários costumes poderão caracterizar e gerar um bem cultural. Ele não é uma coisa estática, necessariamente fixa, mas depende de algumas constantes que possam ser identificadas, algo que tenha sido reiterado na trajetória do país. Não tem que ser necessariamente original ou autóctone.”<sup>63</sup>

Segundo Meira<sup>64</sup>, a ampliação do conceito estabelece uma ruptura com a visão tradicional da preservação e sua eleição dos objetos monumentais. A partir de então, o espectro abrange áreas que não estavam caracterizadas por sua excepcionalidade arquitetônica ou histórica.

Porém, Lewgoy coloca a preocupação em relação a estas dimensões e competências relativas aos sujeitos que irão delimitar, intervir e deliberar na definição de patrimônio histórico.

“(…) a noção de patrimônio histórico e cultural fica sujeita a ser indefinidamente aberta e relativizável, mas de um modo ainda mais radical que as noções de identidade étnica e cultura popular, posto que não há sujeitos sociais perfeitamente delimitáveis ou convocáveis, no interior de uma sociedade complexa de que se pudesse afirmar que um patrimônio seja de sua competência exclusiva”<sup>65</sup>

<sup>61</sup> BRANDI, op.cit. p.16

<sup>62</sup> MAGALHÃES, Aloísio. Em 1979, assumiu a direção do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. Seu papel foi importante na revisão dos conceitos propostos por Mario de Andrade para o patrimônio nacional.

<sup>63</sup> MAGALHÃES, Aloísio. **E triunfo ? a questão dos bens culturais no Brasil**. Rio de Janeiro , Nova Fronteira, Fundação Roberto Marinho, 1997. p. 71

<sup>64</sup> MEIRA, Ana Lúcia Goelzer . “O Patrimônio Cultural e a Preservação” in **Pesquisarq : revista da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura da UFRGS**. Porto Alegre, v.3, n.1, p.134-143. dez 2001., p.140

<sup>65</sup> Lewgoy, B. A invenção de um patrimônio : um estudo sobre as repercussões sociais do processo de tombamento e preservação de 49 casas em Antônio Prado – RS . Porto Alegre, UFRGS, 1992. Dissertação Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.p 87 apud MEIRA, Ana Lúcia Goelzer. **O passado no futuro da cidade : Políticas públicas e participação dos cidadãos na preservação do patrimônio cultural de Porto Alegre nas décadas de 70 a 90**. Porto Alegre, UFRGS, 2001. Dissertação de mestrado, PROPUR, 2001. p.16

Logo, temos um entendimento do interesse da preservação que passa dos monumentos isolados, ao monumento e seu entorno, chegando até o caráter de ambiência da cidade histórica. Da mesma forma, a definição dos objetos no que diz respeito aos agentes que irão definir o que é passível de preservação, irá extrapolar a responsabilidade técnica dos órgãos estatais, passando a sociedade civil a ser também parte deste processo.

Como conseqüência, temos algumas questões importantes a serem citadas. Meira<sup>66</sup> levanta algumas decorrências de tal entendimento :

“(...) a ampliação desmesurada do que passou a ser considerado patrimônio (praticamente tudo), a fragmentação das ações de salvaguarda (com a proliferação de museus, por exemplo), o esvaziamento de sentidos e valores do patrimônio cultural arquitetônico e urbanístico (através das reconstruções, reciclagens, preservação de fachadas)...”

O que vamos notar é que existe um paradoxo entre o que seria permissível em termos de intervenção nestes bens, os critérios que são adotados, o uso como forma de preservação e as categorias ou níveis de preservação.

Brandi coloca que a unicidade é fundamental para a restauração da obra de arte, mas esta também é uma questão primordial do projeto arquitetônico, ou pelo menos há um entendimento de que deveria ser. Da mesma forma, o uso para a arquitetura deveria ser fundamental e, se o conceito de documento aplica-se para arquitetura, talvez fosse importante discutí-lo. Documento, segundo o dicionário Houaiss, na sua etimologia significa ensino, modelo, exemplo, entre outras definições. No dicionário, ainda temos a definição:

“qualquer objeto de valor documental (fotografias, peças, papéis, filmes, construções etc.) que elucide, instrua, prove ou comprove cientificamente algum fato, acontecimento, dito etc. Ex.: aquela igreja é um documento do barroco brasileiro”<sup>67</sup>

<sup>66</sup> MEIRA, op. cit. p. 20

<sup>67</sup> HOUAISS, Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa.

Se o objetivo da preservação é documentar a arquitetura no sentido de promovê-la como ensino ou modelo, não podemos ignorar o papel que o uso terá sobre ela. Não teria a arquitetura perdido um dos seus sentidos ao renegarmos seu uso, seja este qualquer que tenha tomado ao longo da história? Tantas vezes foi e é afirmado que o uso é a melhor maneira de se preservar. Portanto, ao promover a arquitetura como um documento em que o uso não é primordial não estaríamos elevando-a a uma nova categoria de apenas um documento histórico onde seu acesso poderia estar restrito como figura museológica ?

Como lembra Curtis<sup>68</sup>, ao referenciar a declaração de Amsterdam<sup>69</sup> :

Assim se devem entender as propostas de preservação de edifícios vinculadas, necessariamente, a uma destinação de uso, sem o que – interpretando-se agora em termos brasileiros – estar-se-ia incorrendo em política perdulária, impensável para o estágio econômico-social em que se vive. A proteção do patrimônio ambiental da cidade não pode, pois ser entendida como um problema marginal, até porque a “a conservação das construções existentes contribui para a economia de recursos e para a luta contra a dissipação.”<sup>70</sup> Resulta daí a importância que assume “ a compatibilização do patrimônio a ser preservado e valorizado com as soluções em resposta às necessidades vitais da população”. Entende-se, assim, que as construções antigas podem e até devem ser recicladas a partir de uma proposta de atendimento correto às condições de vida atual. E a integração dos procedimentos específicos para a proteção dos edifícios de valor cultural como as diretrizes gerais do planejamento não pode prescindir da organização de um inventário daqueles edifícios, com vistas à mais adequada apropriação dos espaços disponíveis por parte daqueles que, dos mesmos, se ocuparem.

O conjunto dos elementos com caráter de preservação se alastrou significativamente. A reflexão sobre o uso e a função torna-se necessária para estabelecermos o destino destas edificações. Waismann, citando Rossi, lembra que os tipos sobrevivem às funções para que eles foram criados, revertendo à clássica fórmula de que a forma segue a função :

<sup>68</sup> CURTIS, Júlio Nicolau de Barros. **Vivências com a Arquitetura Tradicional do Brasil**. Porto Alegre, Ritter dos Reis, 2003. p. 337.

<sup>69</sup> Manifesto de Amsterdam. **L'Architecture d'Aujourd'hui**, n.183, jan.-fev.1976. apud Curtis, op.cit. p.337

<sup>70</sup> Manifesto de Amsterdam. op.cit 49 e 50

"(...) há tipos edifícios que podem atuar como abrigo das mais diversas funções, e de fato, o auge das refuncionalizações nos demonstra dia a dia.

A arquitetura, nestes diversos aspectos, atua como suporte físico da memória : pela matéria de que está construída, pelo tipo edifício, pela marca de seus construtores, por sua relação com a trama urbana."<sup>71</sup>

Portanto, é necessária a flexibilização dos conceitos e critérios nos quais as intervenções nos objetos arquitetônicos são tratadas, sob pena da construção de uma cidade de arquitetura autêntica, porém temática e artificialmente vivida.

---

<sup>71</sup> WAISMAN, op. cit. p.71

## PROJETOS DE REABILITAÇÃO

“Parece-me certo que não se pode hoje formular princípio absoluto sobre nada nem, por conseqüência, reduzir tudo a um sistema único. Nosso papel nas artes é muito difícil. Temos uma infinidade de velhos preconceitos, de velhos hábitos que se prendem a uma civilização que não é mais nossa, e ao mesmo tempo temos nossas necessidades, nossos hábitos, nossas vantagens modernas. Tudo isto me parece um bicho-de-sete-cabeças. Temos, porém, como os antigos, a capacidade de pensar e, um pouco a de sentir. De minha parte, creio que é pelo pensamento que devemos trabalhar nossa geração e estou convencido de que, habituando-a a pensar, conseguiremos refinar seu gosto.”

Carta de Mérimmé a Viollet-Le-Duc, maio de 1857 – p.28 texto estabelecido por P. Trahard, Paris, Champion, 1927, apud CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**, São Paulo, Unesp, 2001, p.131.

No presente capítulo, serão apresentados alguns exemplos de projetos comerciais que consistem em interferências em edificações existentes, não necessariamente qualificadas pelos órgãos de preservação como de interesse histórico. Porém, são exemplos que de alguma forma induzem à reflexão de como foram propostas, no sentido de responder e de se relacionar com estas pré-existências, na transformação do uso, nas variações programáticas e formais. Para fins de definição, estas intervenções poderiam estar identificadas em diferentes grupos: restaurações, reciclagens, reabilitações, revitalizações, reconstruções, etc... Alguns destes conceitos sofreram mudanças no decorrer da história, tiveram interpretações diferenciadas entre teóricos, às vezes bastante polêmicas, e por isso não há um consenso de significação. A compreensão destas concepções tem sua importância para o melhor entendimento das intervenções. Contudo, a categorização destas operações muitas vezes leva a um processo que não se resume à intenção de classificação, mas envolve a desqualificação do projeto como concepção. Na medida em que o edifício não monumental pode vir a ser caracterizado como "patrimônio menor", as intervenções também podem não ser dignas de "restaurações" e portanto, adquirirem status menor na hierarquia das intervenções. Conseqüentemente, não sendo a intenção deste capítulo uma catalogação de projetos, os exemplos comerciais apresentados serão denominados como "intervenções".

Primeiramente, vemos dois aspectos importantes a salientar sobre as intervenções em edifícios ou conjuntos existentes. Ao longo da história, são inúmeros os exemplos das intervenções na cidade. Talvez, o que tenhamos também que questionar seja até que ponto estas vieram a contribuir para a manutenção destes edifícios como testemunhos da história. Até que ponto vieram a criar uma nova ou falsa imagem da cidade ou da arquitetura pré-existente, apresentando-se apenas como um cenário para ser consumido ou como museificação da paisagem urbana. Quando a mutabilidade da arquitetura e

mesmo da cidade é um aspecto inevitável e fundamental no processo de transformação histórico-arquitetônico, quais são os limites destas mudanças?

As intervenções no tecido urbano e nas edificações, como prática da ocupação da cidade e prática arquitetônica, parecem ser um fenômeno repetido ao longo da história da cidade. Inúmeros exemplos demonstram esta obrigatória mutação dos espaços, não somente por uma necessidade de renovação programática, do uso, mas também estética, através de novas linguagens que afirmarão sua contemporaneidade. O caso do Coliseu em Roma talvez seja bastante ilustrativo. Como relata La Regina<sup>2</sup>, o terreno onde foi erguido era propriedade particular de Nero, que mais tarde foi tornado público por Vaspasiano. Em 71, foi construído em o anfiteatro (cujo nome oficial era Anfiteatro Flavio), consagrando-se como marco da cidadania romana. Até 438, o Coliseu abrigou os combates de gladiadores e até o século VI entre homens e animais (o último foi em 563) e finalmente entre animais apenas. Sem função, já apresentava sinais de ruína no século VIII, porém sua imagem estava associada ao de monumento histórico, na medida em que sua existência passava a ser ligada à da própria cidade, pois havia a crença de que enquanto durasse o Coliseu, Roma também se perpetuaria. Na Idade Média, assim como outros edifícios romanos, transformou-se em fortaleza da família Frangipani. Para adaptá-lo a funções defensivas, muito de seu aspecto foi destruído. Seu interior foi adaptado para abrigar comércio e habitações, configurando um vilarejo onde centenas de pessoas habitavam. Ainda com o mesmo tipo de ocupação, no século XVIII tornou-se propriedade eclesiástica. Mas o comprometimento de sua forma se daria principalmente no século XIV, devido ao terremoto que em 1349 destrói todo o anel exterior, e em consequência a edificação transforma-se

---

<sup>2</sup> LA REGINA, Adriano. **Preservação e revitalização do patrimônio cultural na Itália** São Paulo, FAUUSSP, 1982. pag 38, 39

em fonte de material para outras construções. Foram erguidos vários palácios e igrejas utilizando-se o mármore e tufo do Coliseu. entre eles o Palácio Veneza , o Palácio Barberini e o Palácio Farnese.

Desta forma, a questão do uso será fundamental na conservação e manutenção dos edifícios. O edifício, enquanto manteve sua ocupação, por uma necessidade pragmática vinculada às necessidades de proteção como fortaleza, habitação e comércio, conservou sua existência. Quando deixa de ser ocupado, passa a ser fonte de matéria para outras construções. Como alerta Fumo<sup>3</sup>, há mais de vinte anos os documentos internacionais advertem para a questão da necessidade de uma conservação voltada para o uso mas, “a prática e os fatos desmentem esta adesão a este princípio fundamental.”

O resultado é que com isto as intervenções restauradoras, embora consideradas tecnicamente bem sucedidas, revelam-se como fracassos do ponto de vista da revitalização dos edifícios ou espaços a que se destinam, “tornando-se um cenário vazio de si mesmo e da própria decadência”.

Como coloca a autora:

“(...) ao contrário do que acontece com pequenos objetos de consumo, que quanto menos se usa melhor se conservam, paradoxalmente, para as construções acontece o inverso: se não usadas, não se conservam. A presença humana, vigilante no interior do edifício, é a melhor garantia de controle das condições de habitabilidade do mesmo e, portanto, da necessidade de obras de manutenção. Assim como tendemos a acreditar que uma vida sadia nos protege dos achaques, da mesma forma somente uma vigilância constante sobre os níveis de prestação dos edifícios antigos pode protegê-los da rápida decadência e do recurso a intervenções demasiadamente agressivas.”<sup>4</sup>

A Declaração de Amsterdam<sup>5</sup>, em 1975, conclui o Congresso sobre o patrimônio arquitetônico, ressaltando o caráter social que deve dar conotação à intervenção sobre o

<sup>3</sup> FUMO, Marina. **Usare per Conservare**. Napoli, Stampe e Pubblicazioni, 1996, p.26 e 27.

<sup>4</sup> FUMO, op.cit. p.26

<sup>5</sup> Declaração de Amsterdam outubro de 1975. Congresso do Patrimônio Arquitetônico Europeu. Conselho da Europa. Ano Europeu do Patrimônio Arquitetônico in <http://www.iphan.gov.br/legisla/cartaspatrimoniais/declamsterda-75.htm>

patrimônio construído: seria importante a consideração dos fatores sociais para obter sucesso na política de conservação.

“Uma política de conservação implica também em uma integração do patrimônio arquitetônico na vida social. O esforço de conservação deve ser medido não somente com base no valor de utilização. Os problemas sociais da conservação integrada podem ser resolvidos somente tomando como referências estas duas escalas de valores”.<sup>6</sup>

Com relação às intervenções de caráter comercial, podemos notar que assim como é imprescindível a reposição dos objetos de novo *design* por parte da indústria e do comércio, para que haja uma continuidade do consumo, este mesmo espírito do novo, como importante aspecto para atrair o público, também está presente na arquitetura. O resultado da valorização do espetáculo neofilista, na maioria das vezes, recai sobre o plano do pastiche, do parque temático. Porém, a idéia da necessidade do novo, como imagem a ser vendida, se contrapõe em alguns casos ao conceito do “já consagrado”, e portanto confiável, do estabelecimento que mantém sua tradição, não somente pela “marca” mas também pelo seu modo operante, ou de sua arquitetura já incorporada pelo consumidor.

Mas a questão da conservação, ou mesmo da intervenção em edifícios, tornou-se um produto comercializável que produz lucro, quer como idéia que possa vir a ser simpática ao público, quer através dos incentivos que recebem dos órgãos governamentais ou privados, que por sua vez também tiram proveito político ou de imagem.

É nesse aspecto que Choay<sup>7</sup> coloca a sua crítica à intervenção nos conjuntos arquitetônicos. A Unesco, em 1976 elabora a *Recomendação relativa à proteção dos conjuntos históricos e tradicionais e ao seu papel na vida contemporânea*, onde defende a necessidade de um maior comprometimento

<sup>6</sup> Declaração de Amsterdam op.cit

<sup>7</sup> CHOAY, op.cit. p. 223 e 224

entre o uso dos conjuntos e o tratamento não musealizado das malhas urbanas:

“O valor social do patrimônio menor e das malhas históricas, já reconhecido por Giovannoni, é avaliado à luz de interesses imobiliários e turísticos, cujo extraordinário desenvolvimento ele mal pode imaginar. Além disso, pela primeira vez, a conservação viva dos conjuntos antigos é apresentada como meio de lutar não apenas pela proteção de particularismos étnicos e locais, mas também contra o processo planetário de banalização e estandardização das sociedades e de seu meio.”<sup>8</sup>

Porém, como veremos a seguir nos exemplos estudados, a importância das intervenções também não pode estar situada somente nos conjuntos históricos ou apenas no centro histórico das cidades. Com a transferência das indústrias para fora do perímetro urbano, a partir das últimas décadas, e o conceito da criação de novos pólos comerciais em zonas ainda não consagradas para tal fim, será cada vez maior o número de casos de projetos de reciclagem para estas edificações industriais e comerciais.

Toda intervenção, mesmo que sua premissa seja caracterizada pela mínima interferência no existente, pela “restauração científica”, tem como consequência um novo estado para o objeto e para a cidade que não se apresentavam até então. De Gracia<sup>9</sup> argumenta que intervir é modificar, a incidência de cada intervenção deverá valorizar-se a partir de uma crítica inicial metodológica, já que a adoção de um critério racional na prática do projeto é condição necessária mas não suficiente.

Como afirmam Brandolini e Croset<sup>10</sup> :

“Aceitar a dimensão temporal da arquitetura, tanto no uso como na prática do projeto, significa reconhecer o inevitável processo de modificação através do tempo, não só por meio de processos de entropia e de usura, ou de troca de função, mas sobretudo de mudança de significado dentro do contexto”.

<sup>8</sup> CHOAY, op.cit, p. 223 e 224

<sup>9</sup> DE GRACIA, Francisco. **Construir em lo construído La arquitectura como modificación**. Madrid, Nerea, 2001. p. 177

<sup>10</sup> BRANDOLINI, Sebastiano e Pierre-Alain Croset, Strategie della modificazione, in **CASA BELLA**, nº 498-499 jan.fev 1984, p.40-42.

E é sobre a mudança de contexto, e de como os projetos respondem a elas, que iremos tratar as intervenções aqui apresentadas. Três grupos irão reunir projetos diferentes que não configuram uma nomenclatura, uma conceituação que sintetize o tipo ou o grau de intervenção. Também estarão agrupadas intervenções com significados diferentes, quanto a sua importância histórica, como edifício ou como ambiente arquitetônico, mas que conduzem a uma reflexão comum na maneira com que o tema do projeto comercial é abordado. Procurou-se exemplos que retratassem diferentes escalas de comércio e de suas respectivas relações com a cidade.

No primeiro grupo, são apresentados projetos que referem-se a intervenções internalizadas ao objeto pré-existente: os pequenos comércios e suas relações com o espaço público - a loja e a praça, a loja e o parque e a loja e a rua.

O segundo grupo reúne três projetos de intervenções sobre o mesmo tipo comercial : os mercados, edifícios que configuram um quarteirão e que agrupam diversos estabelecimentos comerciais em um mesmo espaço. Os mercados guardam sua importância na história da evolução do tipo comercial. Porém, nestes exemplos, suas intervenções irão tratá-los diferentemente, tanto no uso quanto na maneira como são interpretadas as soluções para seus projetos.

O terceiro grupo trata de intervenções sobre conjuntos arquitetônicos que tiveram seu uso alterado, de fábricas para comércio. Os edifícios, que compunham usos diferenciados dentro da lógica fabril, passam a abrigar uma nova função.

Em todos os grupos procurou-se exemplos que estivessem representados no cenário internacional e que configurassem modelos ou referências em bibliografias. Da mesma forma, também foram selecionados projetos, para fazer parte destes grupos, que representassem referências locais. Desta maneira, poderão ilustrar a contribuição do programa

comercial na manutenção destes bens e animação dos espaços urbanos em diferentes níveis, situações e escalas.

### **pequenos comércios e o espaço público**

A garantia de uma boa solução nas intervenções não se situa necessariamente em projetos de grande escala. Mais freqüentemente, as opções que os pequenos estabelecimentos apresentam para os arquitetos os tornam importantes, na medida em que estes projetos contemplam soluções até hoje referenciadas como modelos a serem seguidos. A cidade apresenta várias escalas possíveis de intervenção, pois seus objetos também se organizam em escalas diferentes. A valorização das grandes intervenções se justifica como causadoras do impacto que proporcionam. Porém, nem sempre estes resultados são garantia de aspectos positivos para a cidade. Ao contrário, podem apresentar problemas de projeto que irão necessariamente contribuir para uma herança equivocada na intervenção dos edifícios em que se situam.

Como argumenta Frota :

“Projetar, hoje, é atuar cada vez mais no lugar já edificado. A utopia de construir grandes cidades faz parte já do passado. Projetar, hoje, é lidar com grandes ou principalmente, pequenos problemas, edifícios, equipamentos, espaços, objetos urbanos. Paradoxalmente, o arquiteto contemporâneo afasta-se da especialização excessiva e adquire o velho e saudável status de um ofício ligado à solução de problemas, interpretando as necessidades ou a alma de uma comunidade.”<sup>11</sup>

A partir desta premissa, os exemplos do primeiro grupo poderiam também estar situados em diferentes patamares, no que se refere a sua importância histórica, contexto ou grau de intervenção. Daí a relevância de sua citação, na medida em que cada um, em particular, ilustra uma contribuição na formulação de um sentido para a transformação e a utilização das estruturas existentes.

---

<sup>11</sup> FROTA, José Artur D’Aló. O passado no presente : um caminho para preservação e contemporaneidade in **Arqtexto** nº 1 Publicação do Departamento de Arquitetura e do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, UFRGS, 2001. p.111

## a loja e a praça : Scarpa e o *show-room* da Olivetti

“Os italianos têm o bom senso de não separar seus arquitetos em duas classes: os restauradores de monumentos e os construtores de edifícios capazes de atender às novas necessidades”.<sup>12</sup>

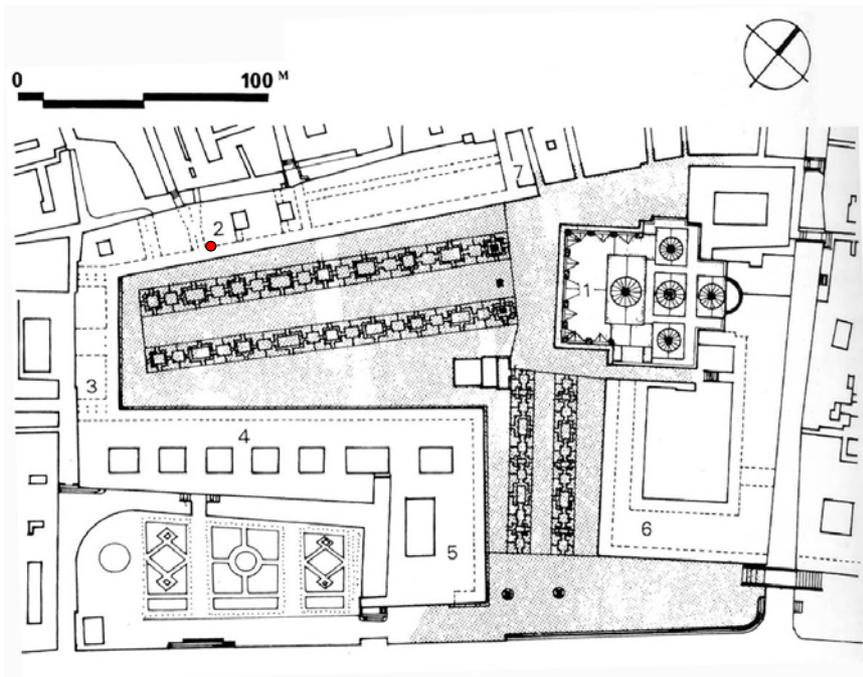


Fig. 4.1.1 Veneza, Praça de São Marcos

- 1- Basílica de São Marcos
- 2- Procuratie Vecchie – em vermelho Olivetti
- 3- Ala Napoleônica
- 4- Procuratie Nuova
- 5- Biblioteca
- 6- Palácio
- 7- Torre do relógio

O *show-room* da Olivetti projetado por Carlo Scarpa e aberto no final da década de 50 (entre 1957 e 1958) após várias interrupções e adiamentos, é localizado no nº 101 da Praça de São Marcos em Veneza, no edifício da Procuratie Vecchie.

Após ter recebido o prêmio Olivetti de arquitetura, Scarpa foi encarregado deste projeto tendo um excepcional cliente, Adriano Olivetti, que lhe confiou um ilimitado crédito na elaboração do trabalho. É importante salientar o significado do *show-room* como exposição de produtos. A intenção da Olivetti é clara quando estabelece o local onde irá ser implantada esta loja e porque Scarpa será convidado a projetá-la. Os conceitos de tradição e inovação é que estão em jogo para estas opções. Tradição da marca Olivetti e inovação na tecnologia e *design*. Tradição em Veneza

<sup>12</sup> VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. Entretiens sur l'architecture, p.396 apud CHOAY, op.cit.p.199

e São Marcos, inovação em Scarpa e no projeto do *show-room*. A localização também representa não somente uma opção da exposição do nome Olivetti na cidade, mas pelo significado de Veneza e São Marcos, assume outra dimensão que transcende o caráter local, adquirindo visibilidade internacional.

Assim como outros de seus projetos, este veio a constituir-se em modelo para intervenções em edifícios históricos: Scarpa irá se afirmar como um dos arquitetos cuja obra será referenciada como exemplo de sensibilidade na composição entre as formas contemporâneas e o respeito às estruturas do passado. No caso particular do *show-room*, como coloca Santini<sup>13</sup>, Scarpa não irá encontrar aspectos internos ao espaço que o estimulem, ou formas arquitetônicas a serem reestruturadas e, portanto, estará livre destas limitações ou de obrigações, concebendo totalmente o espaço interior. Contudo, o tratamento dado aos seus elementos estará fortemente comprometido com o sítio em que está inserido, tanto pelas relações de espaço interno e externo como também pelo valor simbólico do edifício e seu contexto.

Este pequeno ambiente, de dimensões aproximadas de quatro por vinte metros, correspondente a dois módulos de arcada do edifício. Abrindo-se frontalmente para a praça de São Marcos, também constitui uma "crosera di piazza" (cruzamento de praça) apresentando uma fachada lateral para esta passagem que abre-se para a Corte del Cavalletto.

Anteriormente ao edifício da Procuratie Vecchie hoje existente, encontrava-se no local um edifício de características bizantinas construído durante o governo do Doge Ziani. O edifício tinha um pavimento térreo e um segundo pavimento para as habitações dos Procuradores. Porém, com mais de trezentos anos, se encontrava em condições bastante precárias e portanto não havia mais interesse por parte dos

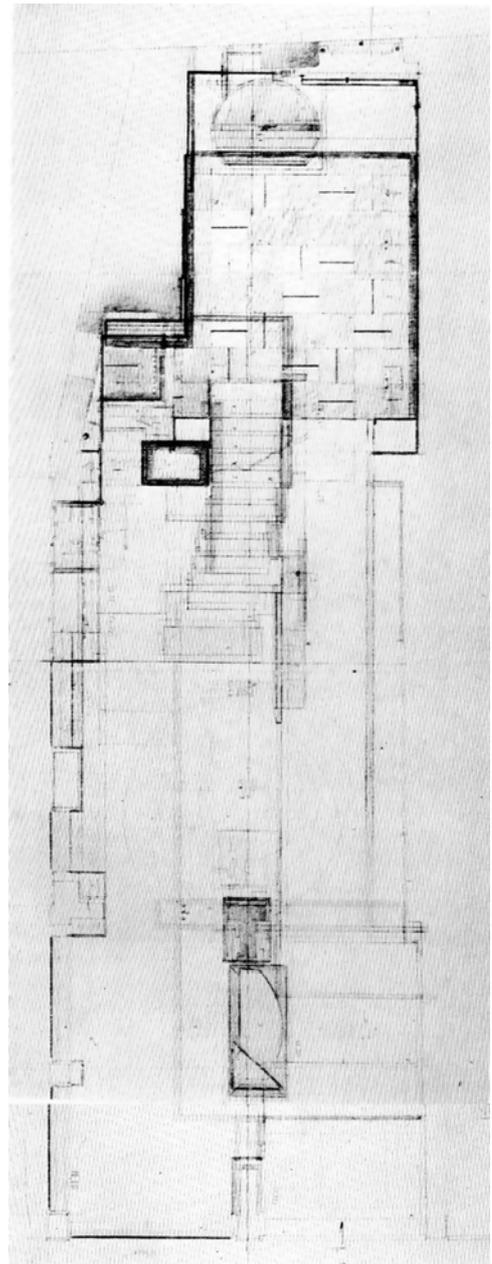


Fig 4.1.2 Planta baixa – desenho de Scarpa

<sup>13</sup> Santini, Píer Carlo in **GA** nº 51 p. 2

Procuradores de habitá-lo, além de já terem sido demolidas algumas de suas partes para a execução da Torre do Relógio.

Após um sério incêndio ocorrido em 1512, decidem desocupá-lo e demolí-lo. Em 1514, começa a nova construção, cujo projeto é atribuído a Codussi, mesmo que sua morte tenha ocorrido em 1504. A construção foi supervisionada por Bartolomeo Bon, que tinha o cargo de *proto*, o encarregado das construções dos Procuradores de Veneza. Em 1517, esta incumbência passa a De'Grigi de Guglielmo. Sua forma, com uma colunata de 50 elementos, seguindo a tradição bizantina, sugere a autoria de Condussi. Segundo Goy<sup>14</sup>, a fachada tem uma progressão rítmica quase hipnótica, demonstrando uma continuidade compositiva em relação ao edifício que o antecedeu. Os seus dois



Fig 4.1.3  
Procuratie Vecchie fachada

pavimentos superiores marcam uma maior presença na Praça e acomodam maior número de espaços disponíveis para os Procuradores. As suas aberturas são de maior refinamento, com colunas coríntias esbeltas denunciando uma vocação contemporânea a 1512, o que segundo o mesmo autor poderia aproximar a contribuição de Grig nesta composição. Os apartamentos se desenvolviam na fita com um pátio interno. O térreo, em sua colunata, era ocupado por comércio, alugado pelos Procuradores. Para Goy, o significado da Procuratie se encontra no equilíbrio característico entre a necessidade e a racionalização encontradas na forma básica do edifício antigo e

<sup>14</sup> GOY, Richard. **Venice : the city and its architecture**. London : Phaidon, 1999. p. 133

as novas exigências estilísticas. Somente em 1537, quando Jacopo Sansovino tinha o cargo de *proto*, é que o edifício foi concluído.

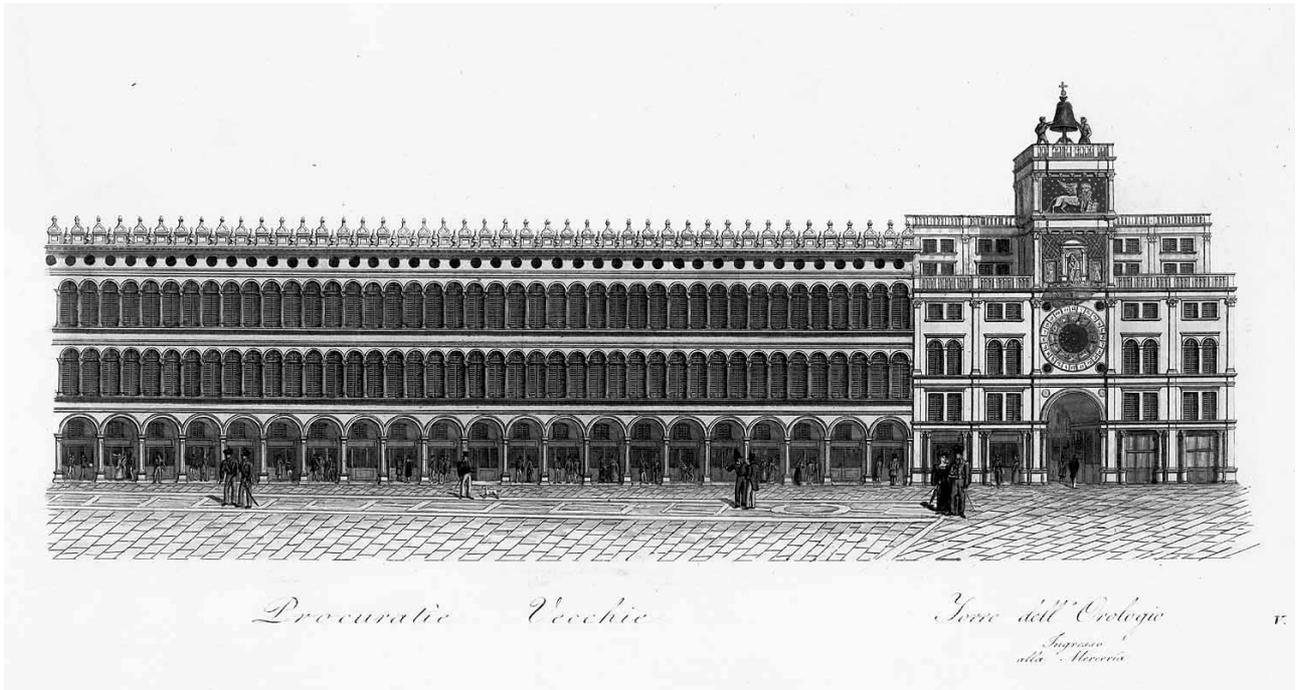


Fig 4.1.4 acima – Procuratie Vecchie e Torre dell'orologio

Fig 4.1.5 abaixo – Procuratie Vecchie, continuação da esquerda da elevação

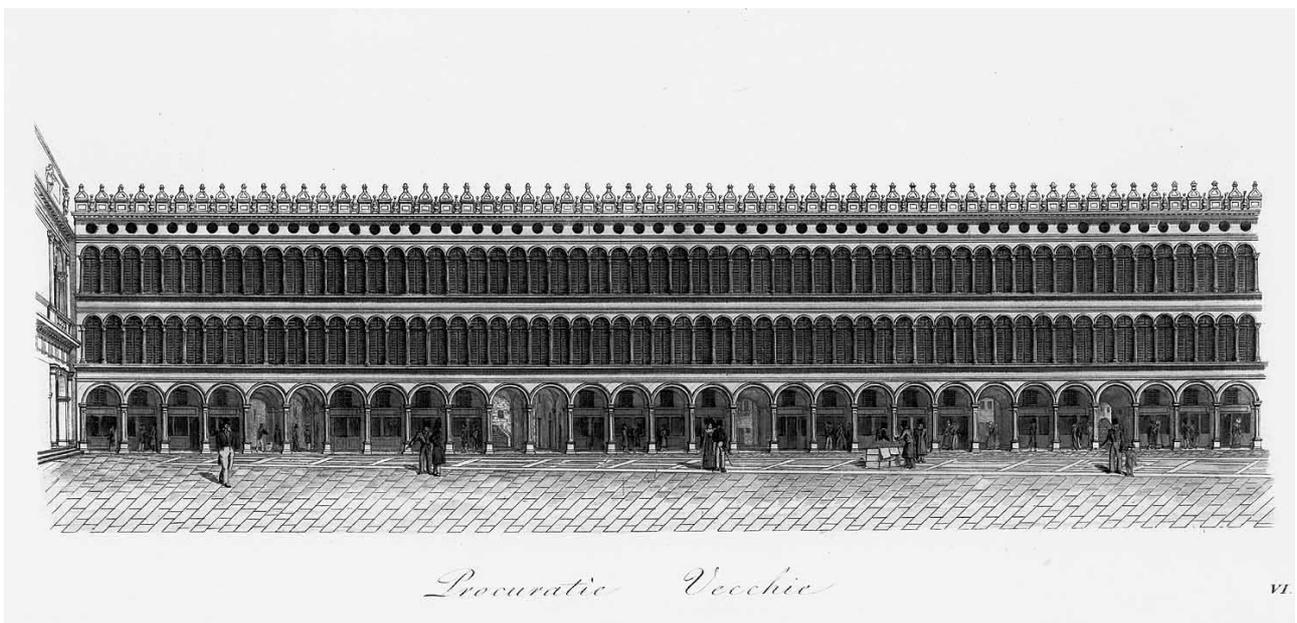






Fig 4.1.8 acima – vista da loja, Cavaletto à partir da Praça de São Marcos

Fig 4.1.9 abaixo – vista dos dois módulos de arcada lado a lado

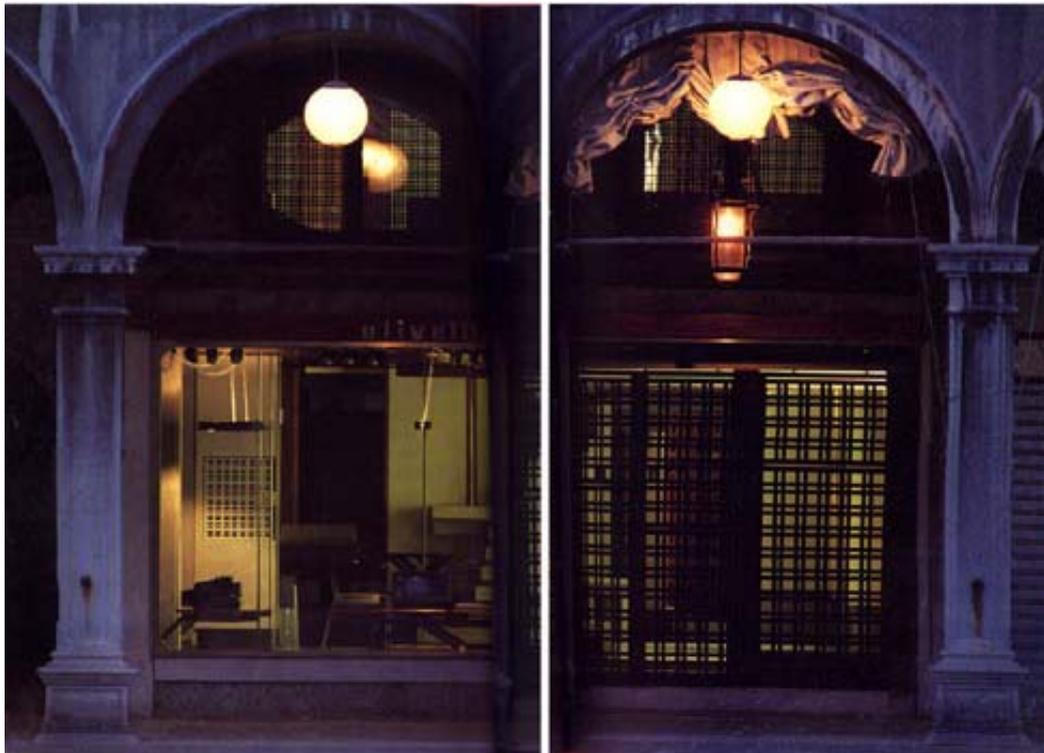
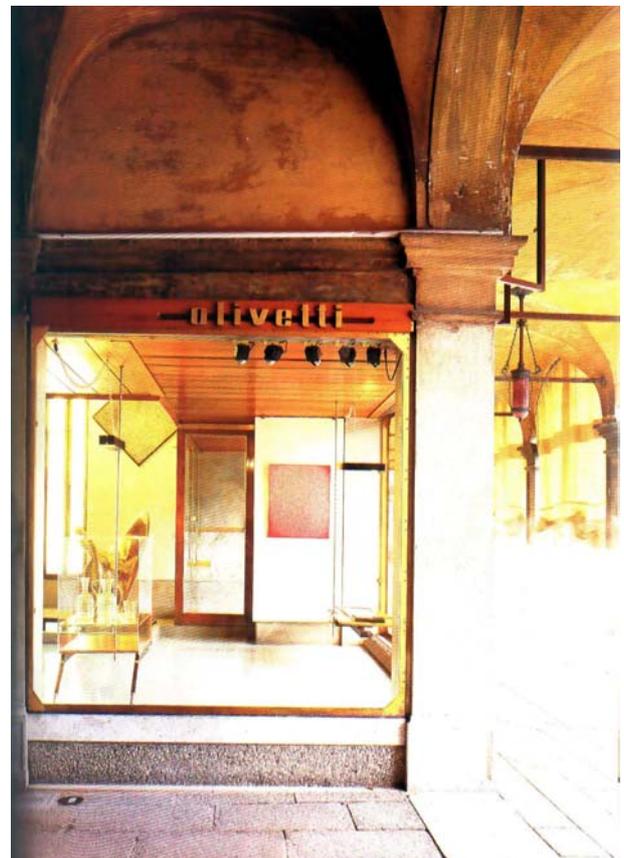




Fig 4.1.10 ao lado –  
vista de um módulo  
e Cavalletto

Fig 4.1.11 abaixo –  
vista da arcada e vitrine

No tratamento da fachada de São Marcos, Scarpa irá compor diferentemente os dois vãos que formam o conjunto de dois arcos da Procuratie. O vão da esquerda, que forma o encontro com a "crosera", localiza a vitrine com um pano de vidro cobrindo toda sua extensão. Como suporte e enquadramento destes vidros, irá utilizar uma moldura em latão, sutilmente chanfrada em seus vértices. Sobre as vergas, há um detalhe em madeira que insere um discreto letreiro a sua esquerda. No vão à direita, está localizada a entrada principal. Nesta, Scarpa aplica um gradil de ferro trançado que forma um desenho quadriculado, detalhe que também irá ser utilizado com padrão semelhante no Castel Vecchio, em Verona. Recuada em relação a este gradil,



formando um pequeno atrium, encontra-se a esquadria de vidro em duas folhas onde, sobre a parte fixa, está aplicado novamente o letreiro da Olivetti. Sob este pequeno recuo e a vitrine a sua direita é colocado um forro de madeira, que também marca as duas galerias em mezanino. Na fachada da "crosera", entre as duas primeiras pilastras, o tratamento repete o da vitrine da



praça de São Marcos. No restante desta fachada, as pilastras que marcam o vão em arco pleno são retiradas, e todas três aberturas superiores são fechadas. No nível do observador, Scarpa irá projetar uma nova composição de aberturas: uma entrada secundária, com um painel pivotante revestido com pedra de Istria, que desliza sobre um sulco no piso. Segundo Beluzzi<sup>15</sup>, o espírito irônico de Scarpa a qualificava de faraônica, pelo seu aspecto pesado, mas possível de abri-la com um leve toque. Nesta porta, e em sua bandeira fixa, foi aplicado o logotipo da Olivetti. À esquerda, há um peitoril de mesmo material em dois painéis inferiores, que unem a composição superior de dimensões sutilmente assimétricas : o painel de pedra apicoada (com o letreiro em relevo de mármore polido) e um pano de vidro que recebe o mesmo tratamento de moldura das vitrines. À direita do conjunto, há um outro pano de vidro em proporções menores que o das vitrines. Acima desta composição, também é aplicado detalhe de madeira que marca a verga e unifica o arranjo.



Fig 4.1.12 acima – vista da arcada

Fig 4.1.13 abaixo – detalhe entrada

Fig 4.1.14 Museu Castelvecchio, Verona

<sup>15</sup> BELUZZI, Amedeo in DAL CO, Francesco. **Storia dell'architettura Italiana – I secondo novecento**. Milão, Electa, 1997. p84.

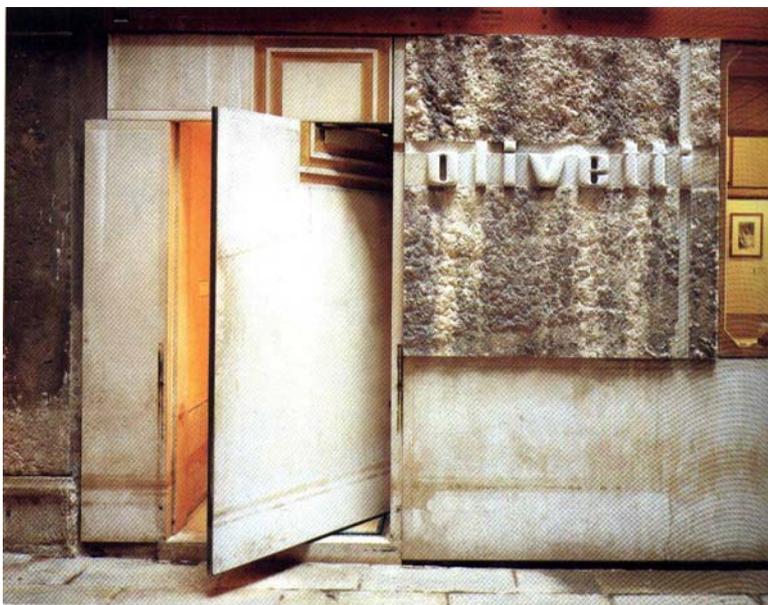
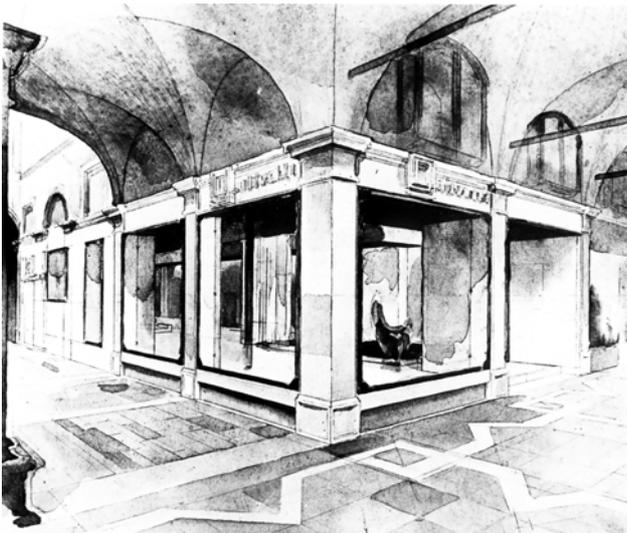


Fig 4.1.15 no alto – vista fachada Cavalletto

Fig 4.1.16 acima à direita – desenho Scarpa

Fig 4.1.17 acima à esquerda –  
vista fachada Cavalletto

Fig 4.1.18 ao lado – detalhe entrada

Internamente, logo à direita da entrada principal, há um pequeno espelho d'água em mármore negro onde se assenta a escultura dourada "Desnudo" de Alberto Viani. Scarpa disse que o projeto foi concebido como um ambiente para receber esta escultura, porém, mesmo entendendo a intenção de sua declaração, a colocação da obra e o tratamento do espaço para recebê-la, como coloca Santini<sup>16</sup>, constituem o centro de importância deste primeiro ambiente do projeto.

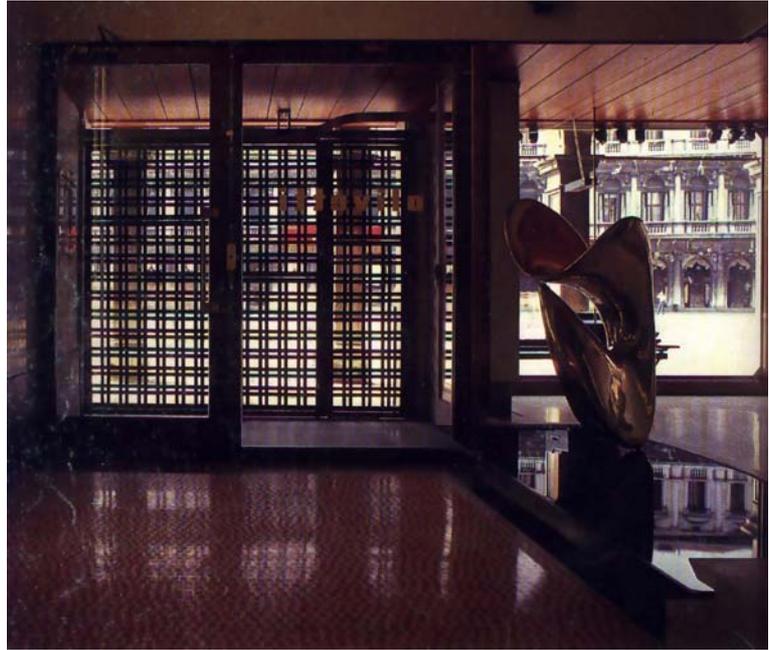
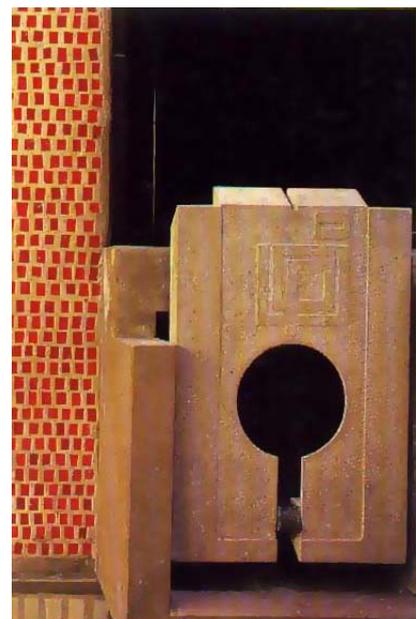
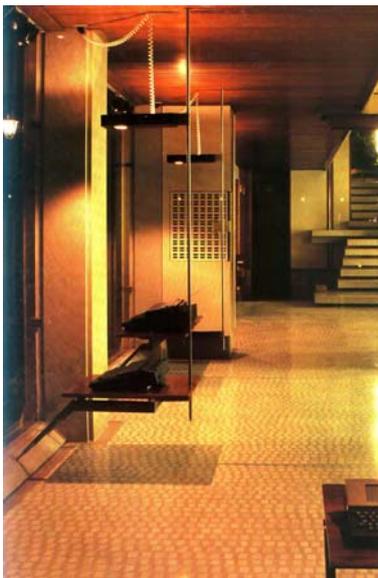


Fig 4.1.19 acima –  
Vista interna da entrada

O piso de vidro de Murano, elevado trinta centímetros da Praça de São Marcos, é distribuído diferentemente ao longo do pavimento, em cores e dimensões que acentuam estes pequenos zoneamentos : avermelhada na entrada ao longo do espelho d'água, azulada junto à escada, e branca no restante da loja. Segundo Los<sup>17</sup>, os padrões são referências a motivos pictóricos de Paul Klee, produzindo um efeito como se a superfície estivesse permanentemente inundada.

Fig 4.1.20 abaixo a esquerda-  
Vista interna a partir de São Marcos

Fig 4.1.21 abaixo à direita –  
Detalhe fonte do espelho d'água  
com piso avermelhado da entrada.



<sup>16</sup> SANTINI, op.cit . p.3

<sup>17</sup> LOS, Sérgio. **Carlo Scarpa**. Milão, Taschen, 1993. p.96

Em oposição à entrada principal, emoldurada pela perspectiva dos balcões do mezanino, está colocada a escada de acesso ao escritório. A escada é composta por um jogo de degraus de mármore de Aurisina, com diferentes tamanhos, balanceados e projetados uns sobre os outros. Estes são também apoiados sobre pequenos elementos metálicos que induzem uma impressão de leveza. De acordo com Marciànò<sup>18</sup> e Los<sup>19</sup>, esta seria uma composição neoplástica, referenciada na escada da Biblioteca Laurenziana de Michelangelo.



Fig 4.1.22 acima – Detalhe escada com piso azulado e branco



Fig 4.1.23 – Detalhe da escada vista lateral dos degraus

Fig 4.1.24 – Vista da escada



Fig 4.1.25 – Escada da Biblioteca Laurenziana, Florença.



<sup>18</sup> MARCIANO, Ada Francesca. **Carlo Scarpa**. Barcelona, Gustavo Gili, 1985, p. 78

<sup>19</sup> LOS, op. cit. p. 96

No mezanino, junto à fachada de São Marcos, Scarpa cria novo desenho interno para as aberturas. Rebatendo a curvatura do arco da abertura superior da galeria, projeta uma forma nova para elas. A luz que penetra da Praça, por entre estas formas amendoadas, é filtrada por folhas de correr de treliçados de madeira. Da mesma maneira, na fachada oposta, as aberturas que dão para o canal recebem um treliçado de madeira de Teca, que filtra o reflexo da água.

A iluminação interna é dada através de painéis (verticais no térreo e horizontal no mezanino) de vidro fosco, que internamente recebem lâmpadas fluorescentes. Estes são intercalados por painéis que servem como suporte para exposição. A luz direta para os objetos é desenhada em pequenos artefatos de madeira de ébano, fixados por barras de aço, que também sustentam os expositores das fachadas. Estes, por sua vez, também são estruturados por suportes que se apóiam frontalmente na soleira inclinada das vitrines.

Tudo é desenhado em modo quase obsessivo na arquitetura de Scarpa. Todo detalhe tem um significado para ele, e uma precisa colocação no contexto.<sup>20</sup> A relação com os materiais demonstra uma habilidade artesanal nos seus tratamentos. Nenhum elemento está presente sem que mereça um desenho que justifique a sua existência. Desde a luminária, passando pela peça de encontro do tirante com o forro, até a fonte que alimenta o espelho d'água.

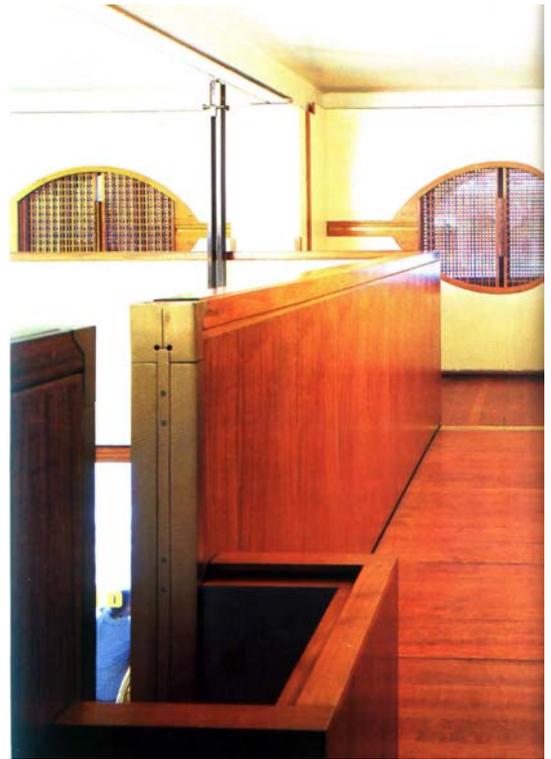


Fig 4.1.26 acima - Vista do mezanino

Fig 4.1.27 abaixo - Vista do mezanino



<sup>20</sup> RUDI, Arrigo. "Carlo Scarpa, fra lavoro e progetto", in **OTTAGONO** n°71 março 1984.

A característica simpática ao olhar, da preservação representada no projeto de Scarpa, vai além do respeito à arquitetura pré-existente na diferenciação obrigatória entre os elementos propostos e os antigos. O trabalho de Scarpa não reflete nenhum interesse de standardização da arquitetura. Cada projeto é produzido individualmente para determinada situação, como resposta única a um problema também único. E este conceito de unicidade da obra de arte e da arquitetura, encontrado na teoria de Brandi, fará com que seu trabalho adquira uma avaliação positiva na visão preservacionista. Mesmo que para alguns a supressão de duas pilastras da fachada do Cavalletto possa vir a ser denunciada como um excesso, o resultado na composição proposta por Scarpa em nada compromete o edifício ou sua leitura. Acrescenta um valor arquitetônico a esta passagem, assim como outras intervenções vieram a contribuir na formação do conjunto da praça ao longo dos anos.



Fig 4.1.28 – A loja antes da intervenção de Scarpa.

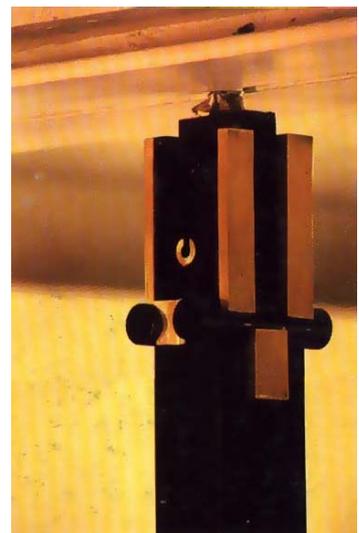
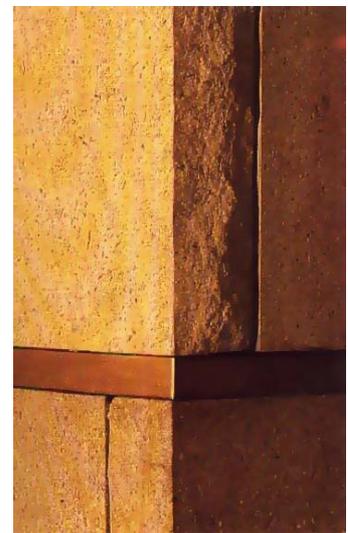


Fig 4.1.29,4.1.30 e 4.1.31  
 Detalhe logotipo,  
 Detalhe pilar e  
 Detalhe tirante

Para Belluzzi<sup>21</sup>, os "diafragmas transparentes" do *show-room* Olivetti asseguram a plena continuidade visual entre o ambiente comercial e o espaço da praça, e portanto seria melhor tratá-lo como uma arquitetura urbana do que como arquitetura de interiores. Mesmo que considerada como tal, é importante termos a visão de Scarpa sobre este tipo de trabalho. Como afirmou em palestra realizada no Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza, acerca da palavra "arredo"<sup>22</sup>, consultando o dicionário, encontra "provvedere del necessario" (prover o necessário), e que o termo "arredamento" (decorar, mobiliar) deriva do gótico "ga-redàm", que quer dizer "avere cura". Conclui que estes termos seguem o princípio da necessidade :

"A decoração é necessária, de onde o corolário: cuidar dos elementos arquitetônicos, da sua conservação e sobretudo da sua beleza, este me parece um imperativo categórico para a nossa profissão. Assim como se provê à necessidade, parece-me muito lógico prover à beleza, coisa inerente aos homens desde as suas origens."<sup>23</sup>

Portanto, não haveria menosprezo ao trabalho de Scarpa se qualificado como uma arquitetura de interior, até mesmo porque os projetos transcendem ao espaço interno na medida do seu relacionamento com o espaço público. É importante lembrar que, no mesmo ano em que recebeu o prêmio Olivetti, teve que se defender nos tribunais contra a acusação da Associação de Arquitetos de Veneza de trabalhar sem ter formação e diploma para tal, da qual foi absolvido: Scarpa tinha o título de Desenho de Arquitetura da Academia de Belas Artes. Em 1962, foi nomeado professor titular de Decoração de Interiores na Universidade de Veneza.

Várias discussões sobre os limites das intervenções na cidade histórica de Veneza foram travadas

<sup>21</sup> BELUZZI, op.cit.p.87

<sup>22</sup> Ver nota 24.

<sup>23</sup> Scarpa, Carlo : *Arredare*. Transcrição da palestra de 1964-1965 in Dal Co, Francesco Carlo Scarpa Opera Completa Electa, Milano, 1999. p. 282 Nota da tradução : a palavra "arredo" pode ter diversos significados como decoração relativo a "arredamento", mobília, móveis, ou "arredo urbano" como arquitetura urbana no sentido de mobiliário urbano. Como existe a clara preocupação de Scarpa na referida palestra de falar sobre projetos de interiores, optou-se pelo sentido de decoração . A citação no original : "Gli arredi sono necessari, da cui il corollario: avere cura degli arredi, della loro conservazione e, soprattutto della bellezza, cosa questa che mi pare um imperativo categorico per la nostra professione. Così come si provvede alla necessità , mi pare molto logico provvedere alla beleza, un fatto questo insito degli uomini sin dalle origin."

durante o final do século XIX e início do XX, em especial sobre as intervenções na Praça de São Marcos, como a reconstrução do campanário. Porém, São Marcos também poderia ser um exemplo de transformação do espaço urbano, com as sucessivas construções, supressões e reformulações que sofreu através dos tempos.

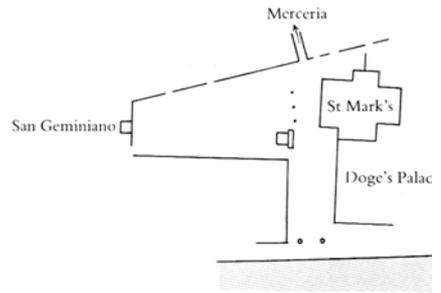
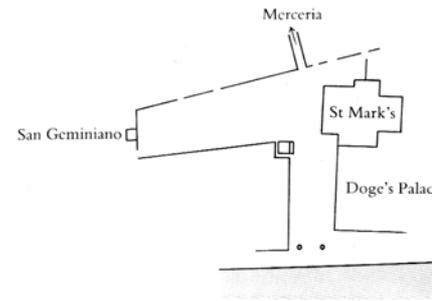


Fig 4.1.32 acima –  
Início e fim do século XVI croquis  
representando São Marcos  
Fig 4.1.33 ao lado –  
1500, gravura de Jacopo de' Barbari



Fig 4.1.34 acima (1545-1553) gravura durante  
o governo do doge Francesco Donato

Fig 4.1.35 – metade do séc. XVI, gravura de Jost Amman,  
mostrando a biblioteca em 1ª fase.



Fig 4.1.36 acima – 1582 início da construção da Procuratie Nuova, por Vincenzo Scamozzi levou várias décadas para ser concluída

Fig 4.1.37 acima à direita  
Fig 4.1.38 ao lado – 1537 início da construção da Biblioteca Marciana de Jacopo Sansovino

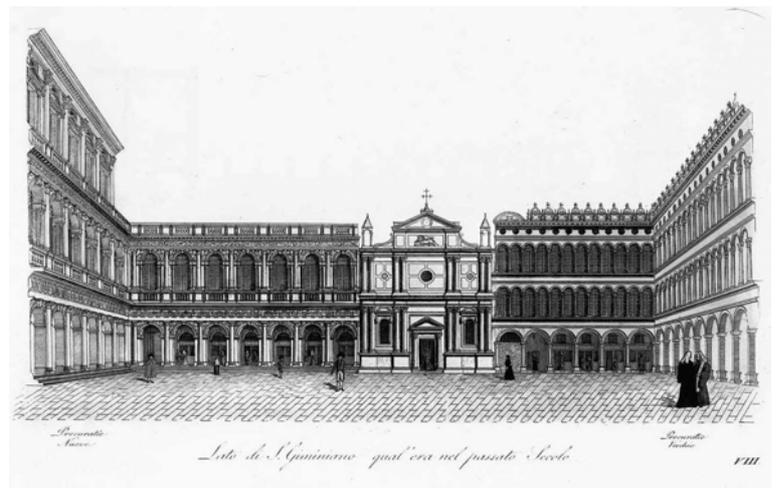
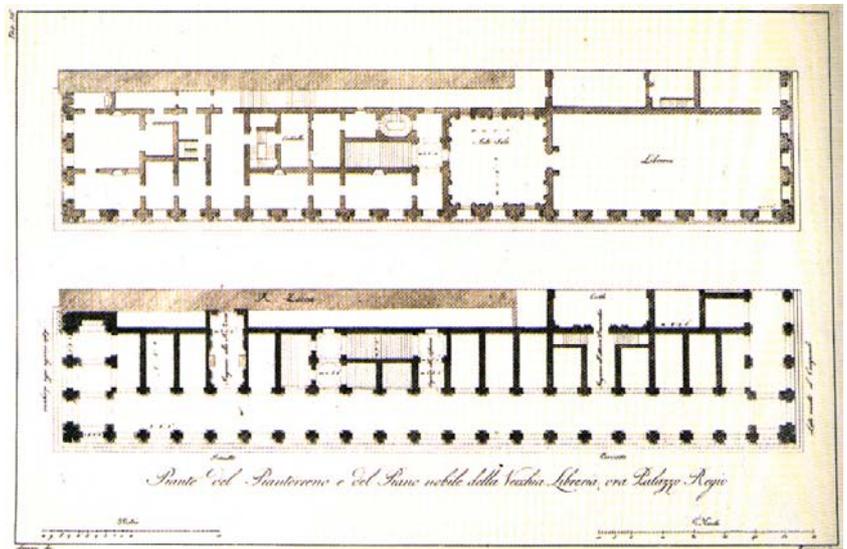


Fig 4.1.39 direita – desenho que mostra a Igreja de San Geminiano antes da demolição  
Fig 4.1.40 – 18 Iniciada em 1807, a Ala Napoleônica ocupa a área de San Gimignano cujo projeto havia sido de Sansovino.

Fig 4.1.41 –  
1730 Canaletto



Fig 4.1.42 –  
1730 Canaletto, à  
direita a Loggeta de  
Sansovino, e ao fundo  
a Torre dell'Orologio.  
(iniciada em 1496,  
suas construções  
laterais somente foram  
executadas no início do  
séc. XVI)



Fig 4.1.43 acima e 4.1.44 ao lado –  
a Loggeta e o campanário  
após destruição de 1902



Mas, segundo o entendimento de Scarpa, Veneza poderia aceitar estas intervenções mais modernas, graças a sua variedade morfológica "é assimétrica, alta baixa, sinuosa, reta".<sup>24</sup> O artista veneziano adere a uma tradição construtiva, "mas sem fazer o capitel ou a coluna, porque não se pode mais fazê-las". Sobre esta idéia, está caracterizado o conceito da intervenção não mimética, afirmando-se a contemporaneidade não apenas como premissa mas também como parte integrante na contribuição do processo da evolução urbana.

Mesmo que o show-room Olivetti atualmente esteja descaracterizado, fica o projeto de Scarpa como modelo de intervenção em que o respeito ao ambiente histórico não é apenas uma condição ou imposição da maneira de intervir. Mas, pela própria qualidade da arquitetura contemporânea, passa assim também a ser objeto histórico, marco de um modo de pensar a arquitetura em dado momento, de como a solução para problemas, aliada à sensibilidade, pode ser a resposta do projeto em tais circunstâncias.

### **a loja e a rua : o cine teatro Gran Splendid – livraria El Ateneo**

O exemplo anterior cita um projeto modelo, de um arquiteto com renome internacional, dentro de condições bastante específicas: o edifício monumento, na praça monumento, dentro da cidade monumento. Porém, as intervenções não poderiam estar restritas a exemplos em que as referências ficariam situadas dentro da idéia de monumentalidade, e portanto de excepcionalidade.

O Cine Teatro Gran Splendid, hoje livraria El Ateneo, situa-se em Buenos Aires, na avenida Santa Fé nº 1860, entre as ruas Riobamba e Callao. O arquiteto Fernando Manzone elaborou o projeto, em fevereiro de 2000, para o gru-

---

<sup>24</sup> MARCIANO, Ada Francesca. Carlo Scarpa, Bologna 1984, p.83 apud BELUZZI, op.cit. p.87

po editorial Ilhsa, que arrendou por dez anos o edifício para instalar ali a livraria El Ateneo. O cinema havia sido construído em 1903 para abrigar o Teatro Nacional, mas em 1919 foi vendido. Logo após, sofreu algumas adaptações e ampliações, inclusive estúdios de gravação musical.

O projeto contemplou uma série de restaurações, como o afresco da cúpula, de autoria do artista italiano Nazareno Orlandi, datada de 1920. Os acessos, salas de projeção, camarotes e palcos também foram objeto de restaurações e pintura. No saguão de entrada, e nos quatro níveis existentes, os ornamentos, corrimãos e lustres foram igualmente restaurados, além das colunas, figuras e apliques.



Fig 4.2.1 e 4.2.2 acima –  
Teatro Gran Splendid antes da intervenção

Fig 4.2.3 e 4.2.4 abaixo – Livraria El Ateneo em 2004



O zoneamento proposto para a livraria destina os três primeiros pisos para a venda de livros. No sub-solo, foi localizado o setor de literatura infantil. No térreo, na antiga platéia, situa-se o salão principal, com quatro espaços para leitura. O café foi localizado no palco, que também pode ser utilizado como espaço para a realização de palestras. No primeiro andar se encontravam os camarotes, que foram transformados em local para leitura. Os dois pavimentos superiores ocupam os espaços de exposição e acesso à Internet.

Fig 4.2.5 –  
Planta Baixa Subsolo

- 1- Setor de livros infantis
- 2- Vendas
- 3- Depósitos

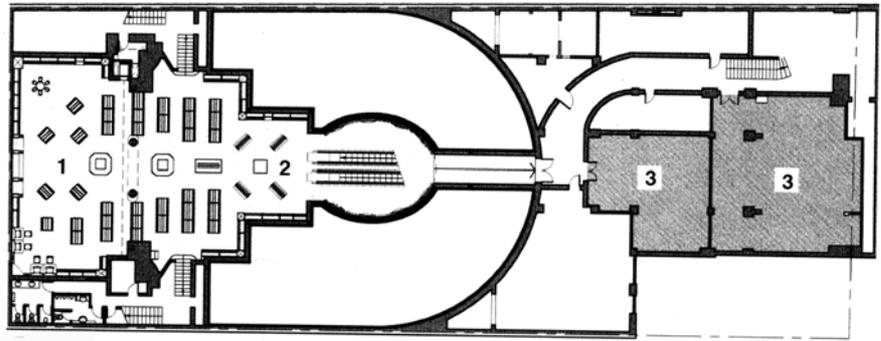


Fig 4.2.6 –  
Planta Baixa Térreo

- 1- Café
- 2- Área de leitura
- 3- Vendas
- 4- Sanit.

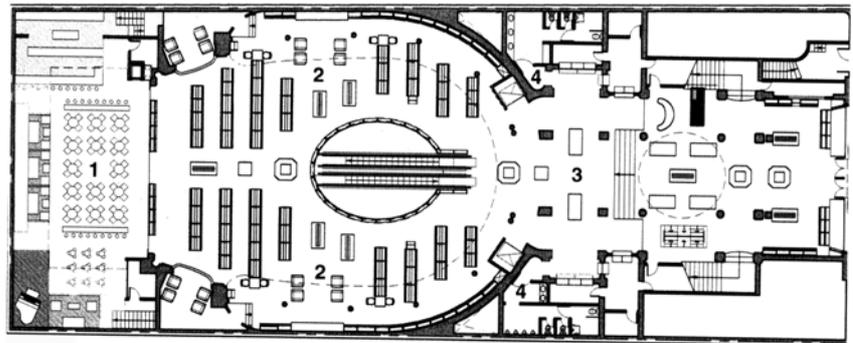
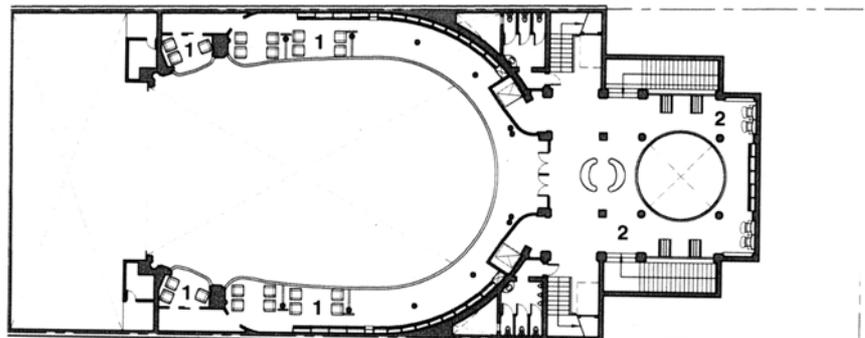


Fig 4.2.7 –  
Planta Baixa 1º Pavimento

- 1- Área de leitura
- 2- Vendas



As intervenções caracterizam-se principalmente na resolução de problemas da circulação. Procurando não alterar a estrutura do edifício, foi criado um vazio em planta circular na platéia, onde foram colocadas as escadas rolantes que dão acesso ao subsolo e setor infantil. Para o acesso vertical aos pavimentos superiores, foram colocados dois novos elevadores. Para sua execução, foi necessário colocar reforços na estrutura. No subsolo foram realizadas escavações, para acomodar, além do setor de vendas de livros infantis, os depósitos da livraria, aumentando a área do edifício em mais de mil metros quadrados.

A leitura que se pode fazer desta intervenção é de que, apesar de se mostrar também restrita ao aspecto interno da edificação e bastante comprometida com as pré-existências, indica mais uma vez a possibilidade da reciclagem de uso, como forma mantenedora de uma arquitetura, que embora não tendo mais sua função primeira, está presente no novo uso que lhe foi destinado. Suas modificações e os equipamentos novos inseridos não comprometem a compreensão da obra anterior. Representa assim uma contribuição à ideação das possibilidades que os projetos e programas podem dar às estruturas da cidade, com uma nova forma de ocupá-las.

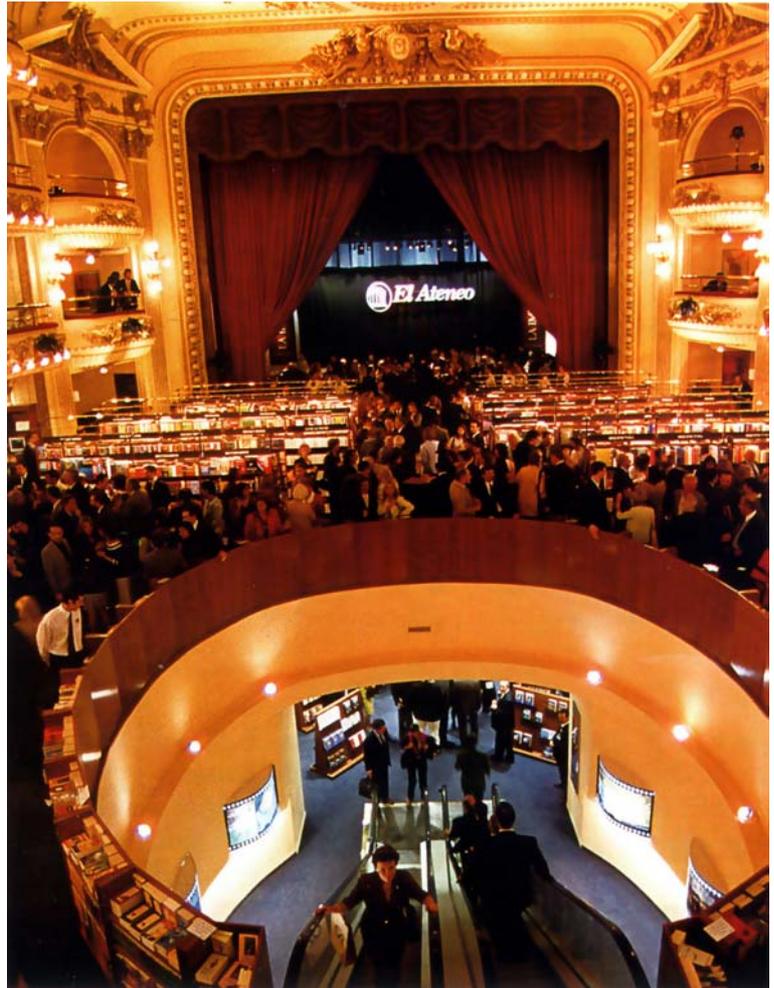


Fig 4.2.8-  
Térreo e circulação das escadas rolantes

Fig 4.2.9 –  
Detalhe escadas rolantes



Fig 4.2.10 acima – sala de leitura

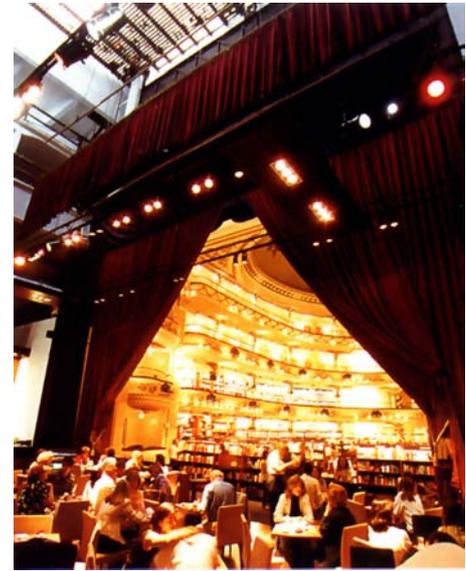
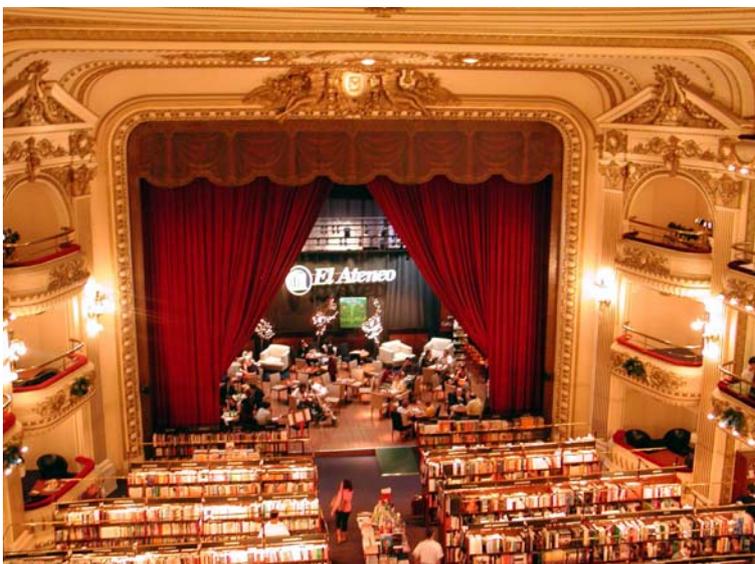


Fig 4.2.11 abaixo – vista conjunto do térreo

Fig 4.2.12 acima à direita – vista a partir do café

Fig 4.2.13 abaixo à direita - vista palco

Fig 4.2.14 abaixo à esquerda – vista conjunto do térreo



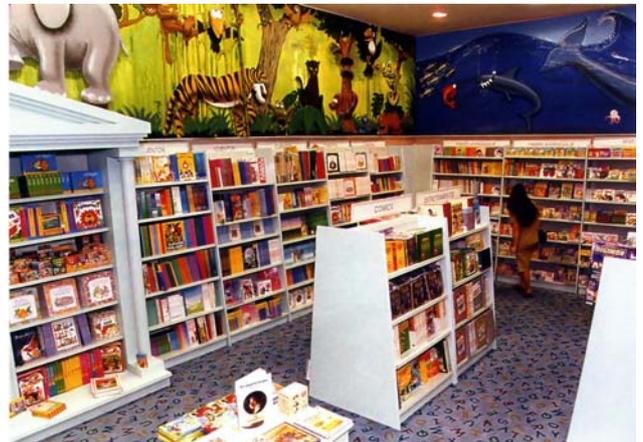


Fig 4.2.15 e Fig 4.2.16 acima – forro restaurado  
 Fig 4.2.17 – detalhe elevadores  
 Fig 4.2.18 – livraria infantil

### a loja e o parque : o ancoradouro, bicicletário e café do lago

Algumas experiências também têm importância pelo caráter de sua representatividade local. Este significado que assume pode estar situado em maior ou menor grau na construção em si, mas está também presente nas qualidades históricas e sociais do objeto. O programa comercial do café irá ser bastante freqüente na cidade de Porto Alegre nos últimos anos, retomando uma tradição que havia sido abandonada nas décadas de sessenta em diante.

Em vinte de setembro de 1935 foi inaugurada a Exposição do Centenário Farroupilha em Porto Alegre. Sua importância deve ser destacada não apenas pelo significado cultural e político que teve na época, mas também pelo inegável impacto na arquitetura da cidade. O projeto dos pavilhões e a sua implantação levaram em conta àquele desenvolvido para a "área da várzea", nos anos 30, pelo arquiteto francês Alfred Agache, sendo ponto de partida para o

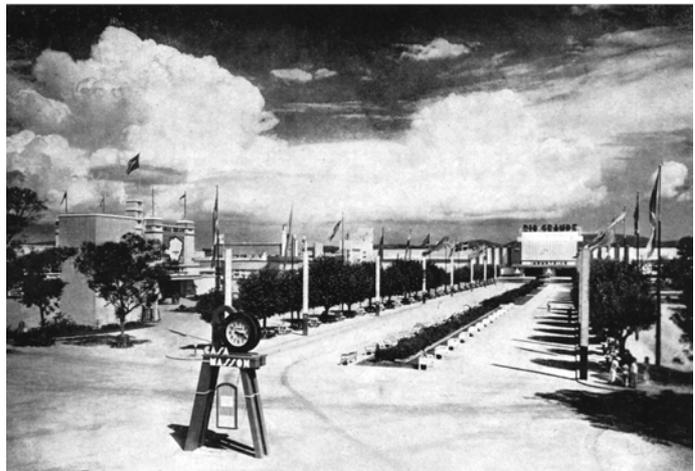


Fig 4.3.1 vista aérea da exposição com lago à direita  
 Fig 4.3.2 vista do eixo monumental  
 Fig 4.3.3 –  
 Vista geral do lago com ancoradouro



plano da exposição. De certa maneira, ainda que a adaptação para a Exposição Farroupilha tenha deixado incompleto o projeto de Agache, o evento permitiu sua implantação. A exposição, que foi encerrada em janeiro de 1936, teve seus pavilhões demolidos em 1939, restando alguns poucos exemplos ainda presentes no Parque Farroupilha como testemunho da intervenção que este veio a sofrer naqueles anos.

A arquitetura da exposição de 1935 marca de maneira significativa, segundo Frota<sup>25</sup>, “a introdução e emprego crescente de elementos de um vocabulário e sistemas compositivos modernizantes”. Sua importância se dá na medida em que a compreensão da experiência contemporânea passa a ter uma leitura mais plural, menos linear.<sup>26</sup> Porém, o caráter da arquitetura da exposição, mesmo que a transitoriedade estivesse assinalada pela demolição dos seus pavilhões, não irá desaparecer do ambiente da cidade de Porto Alegre. Ainda encontramos na cidade uma série de exemplares remanescentes deste período que refletem esta linguagem. Mesmo no Parque Farroupilha, restaram alguns poucos elementos. Estes que permaneceram acentuam uma identidade para o local, criando a característica do parque. De escala não igualável aos que foram demolidos, não permitem a compreensão da dimensão e monumentalidade do que foi a Exposição, embora criem a ambiência do parque e sua paisagem, tornando-se mais do que simplesmente mobiliários utilitários.

Christiano de La Paix Gelbert, arquiteto da Prefeitura, foi encarregado de todos os projetos da exposição, com exceção dos pavilhões dos Estados, do pórtico monumental e da fachada do pavilhão do Rio Grande.



Fig 4.3.4 – Belvedere na “ilha” do lago

<sup>25</sup> FROTA, José Artur D’Aló. A permanência do Moderno : Reflexões sobre preservação, permanência, transitoriedade., in Universidade Federal do Rio Grande do sul. Pró reitoria de extensão. **Arquitetura comemorativa**. Porto Alegre: UFRGS,1999.

<sup>26</sup> FROTA, op.cit.

Um destes exemplares foi o ancoradouro do lago, criado junto ao lado oeste. O ancoradouro, que durante muitos anos abrigou a bilheteria dos barcos de aluguel, também acolhia o bicicletário.

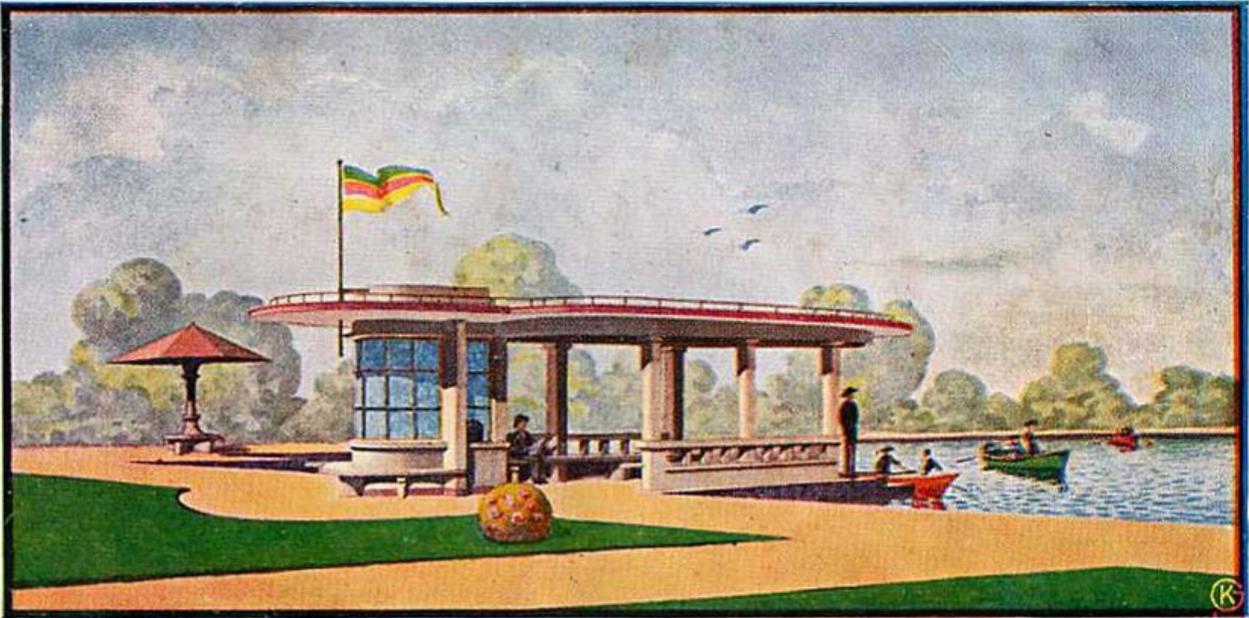


Fig 4.3.5 no alto projeto do ancoradouro  
 Fig 4.3.6 acima à direita – ancoradouro durante exposição  
 Fig 4.3.7 acima à esquerda – ancoradouro em 1982  
 Fig 4.3.8 à direita – em 2004  
 Fig 4.3.9 à esquerda - antes da intervenção



Fig 4.3.10 – vista da fachada lateral - leste



Fig 4.3.11 – vista a partir do lago -sul



Fig 4.3.12 - vista da lateral oeste



Fig 4.3.13 – à esquerda – vista interna do café

Fig 4.3.14 – à direita abaixo – antes da intervenção



Fig 4.3.15 acima – vista do café fachada norte

Fig 4.3.16 à direita – antes da intervenção





Em 2001, a administração municipal, através

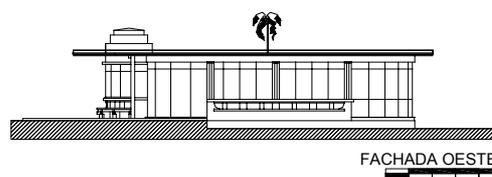
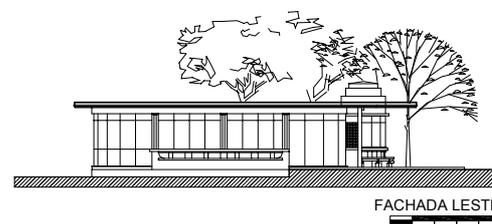
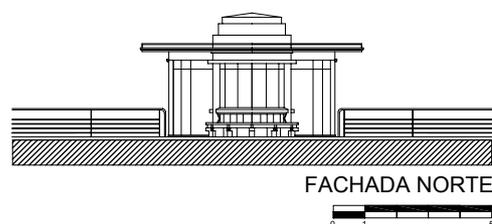
da Secretaria do Meio Ambiente, resolve relocar a atividade de aluguel dos barcos junto à pequena ilha do lago, acabando-se assim a atividade de aluguel de bicicletas.

Para o prédio do ancoradouro é resguardada uma nova função: o café do lago. A edificação então recebeu como projeto básico e diretrizes de intervenção, a substituição das esquadrias basculantes existentes (que não se apresentavam no projeto original) por vidros laminados; a delimitação interna de uma área para balcões, e a criação de um pequeno sanitário no corpo interno do prédio.

Quanto ao tratamento das áreas contíguas externas, foi criado um deck de madeira que se projeta sobre o lago, que além da função de abrigar as mesas apresenta um pequeno espaço utilizado como palco de apresentações musicais. Ainda externamente, junto à edificação, foi delimitada uma área para mesas, com um guarda-corpo metálico. Para resolver o problema de insolação nas áreas de mesa, foram dispostos coberturas de lona na cor branca.

O projeto é singelo na sua escala e intervenção, com pouco comprometimento do resultado arquitetônico final. Se o detalhamento não chega a comprometer a edificação, também não acrescenta um valor a sua qualidade arquitetônica. Porém, tem importância como exemplo de que as funções de uma edificação não necessariamente devam

Fig 4.2.17 e fig 4.2.18  
vista a partir do deck



estar eternizadas como garantia da preservação de sua memória. Para que uma nova resposta a um novo anseio possa satisfatoriamente ser resolvida, não deverá haver, obrigatoriamente, incongruência na proposição de um programa, mas o projeto é que irá medir esta eficácia.

Os três exemplos apresentados neste grupo têm sua importância na medida em que a atividade comercial representada pelo tipo – loja, vem consagrar o estabelecimento da vinculação do espaço público com o privado. As intervenções, mesmo tendo sido objeto de reciclagens de uso, irão reforçar o valor desta atividade como animadora das relações urbanas.

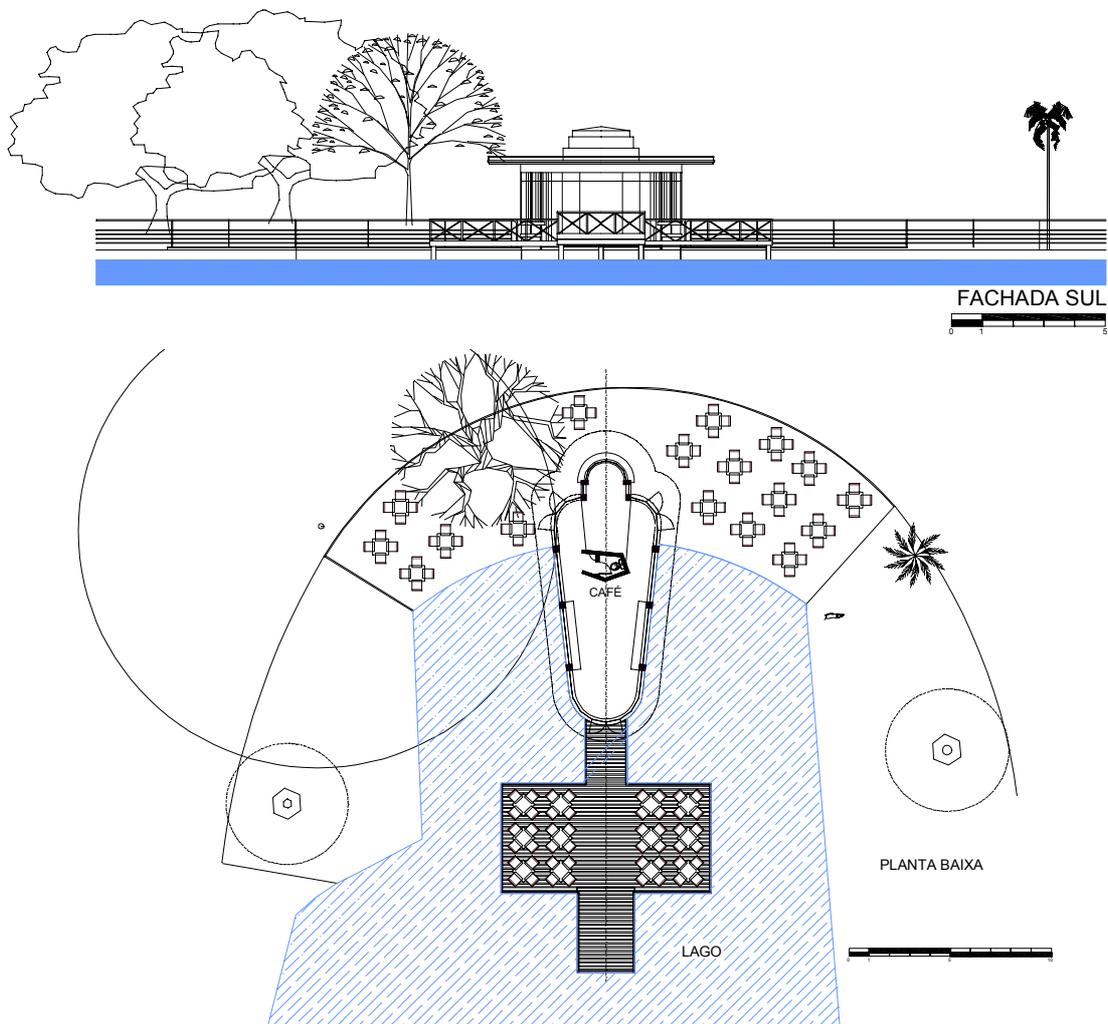


Fig 4.2.19  
Elevações e  
Planta baixa

## **três mercados, três problemas, três projetos**

Os mercados públicos têm uma significação especial como tipologia, dentro da história arquitetônica. Particularmente em relação às cidades latinas, este tipo também irá assinalar uma característica específica. O tipo, como forma organizacional das unidades comerciais, se dá em diferentes maneiras dentro da evolução das cidades. No bazaar no oriente, ágora e fórum no ocidente, os mercados cobertos irão assumir papel determinante no arranjo do comércio varejista, contribuindo com a identidade urbana de cada local onde são encontrados. Sempre relacionado à vida pública, sua significação irá transpor a simples atividade comercial, fazendo parte do desenho da cidade e da distribuição associada aos outros edifícios que compõem a malha urbana.

Porém, alguns edifícios de mercados irão sofrer a concorrência de novos tipos comerciais que se desenvolveram ao longo do século passado, como as galerias, os supermercados e os *shopping-centers*. Apesar de tal tendência, um certo número de cidades continua com seus mercados públicos em funcionamento e pleno vigor comercial. Outros edifícios, sofrendo tal pressão, deixaram de ser os principais pontos de abastecimento e, quando não foram demolidos dando lugar a novas construções, tiveram suas estruturas aproveitadas para novos empreendimentos.

### **o mercado de abasto**

Em 1875, dois italianos chamados Devoto construíram o Mercado de Abasto, em gleba ainda não urbanizada, que viria a se tornar o Mercado central da cidade de Buenos Aires. O local onde foi construído atraiu vários imigrantes, criando uma personalidade diferenciada de outros bairros. Nesta primeira fase, o Velho Mercado foi construído com uma estrutura de ferro e vidro em partes de sua cobertura. O Novo Mercado, substituindo o primeiro, projetado

pelo arquiteto Vitor Sulic e pelos engenheiros Delpini e Bes, foi inaugurado em 24 de maio de 1934. Este mercado iria servir de centro de abastecimento de verduras e frutas para toda a cidade. Construído com uma estrutura cuja cobertura é formada por uma dupla abóbada de concreto, preenchida por tijolos de vidro, tem na sua nave central uma altura de 115 metros. Foi o primeiro edifício de Buenos Aires a utilizar o concreto aparente de forma bastante intensa.

O Novo

Mercado foi utilizado até final da década de setenta, quando a central de abastecimento foi transferida para fora da cidade, junto à auto-estrada Ricchieri. A partir deste momento, toda a região começa a sofrer um processo de degradação e abandono, tornando-se uma área marginalizada, com alto índice de criminalidade.

Após algumas tentativas frustradas de empreendimentos para o local, durante os anos oitenta e início dos noventa, em 1994 o grupo IRSA, encampando o grupo SAMAP, passa a ser o proprietário do local. Ao contrário da experiência de Puerto Madero, este projeto não foi gerenciado pelos órgãos públicos ou autárquicos, mas por um grupo privado. Este grupo adquiriu tanto o Novo Mercado como a área onde se encontravam as ruínas do Velho Mercado.



Fig 4.4.1 no alto - o velho mercado

Fig 4.4.2 acima - o "novo mercado"

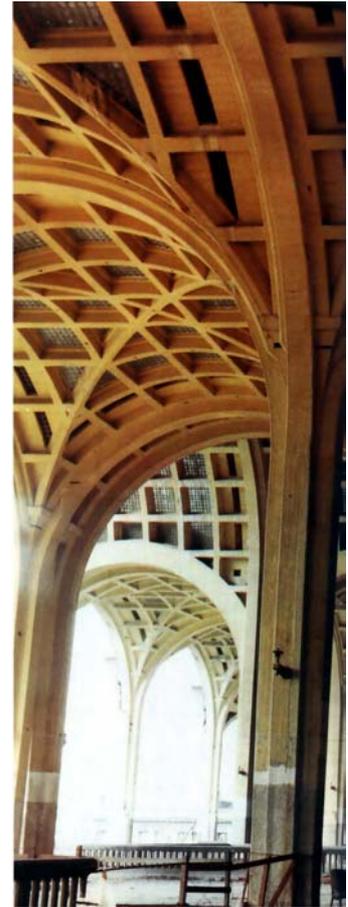


Fig 4.4.3 acima à esquerda -  
Fig 4.4.4 à esquerda -  
Fig 4.4.5 acima -  
Aspectos do Mercado antes da  
intervenção

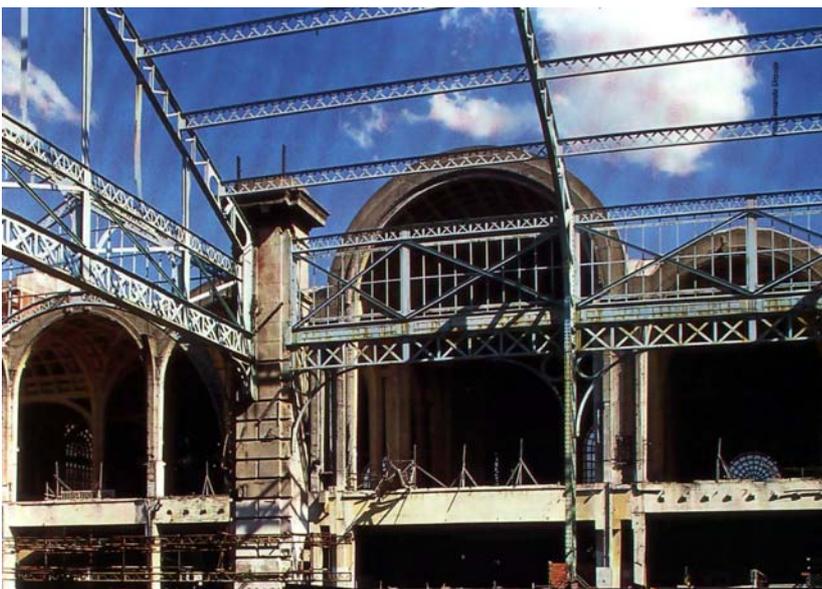


Fig 4.4.6 ao lado – detalhe antes  
da intervenção

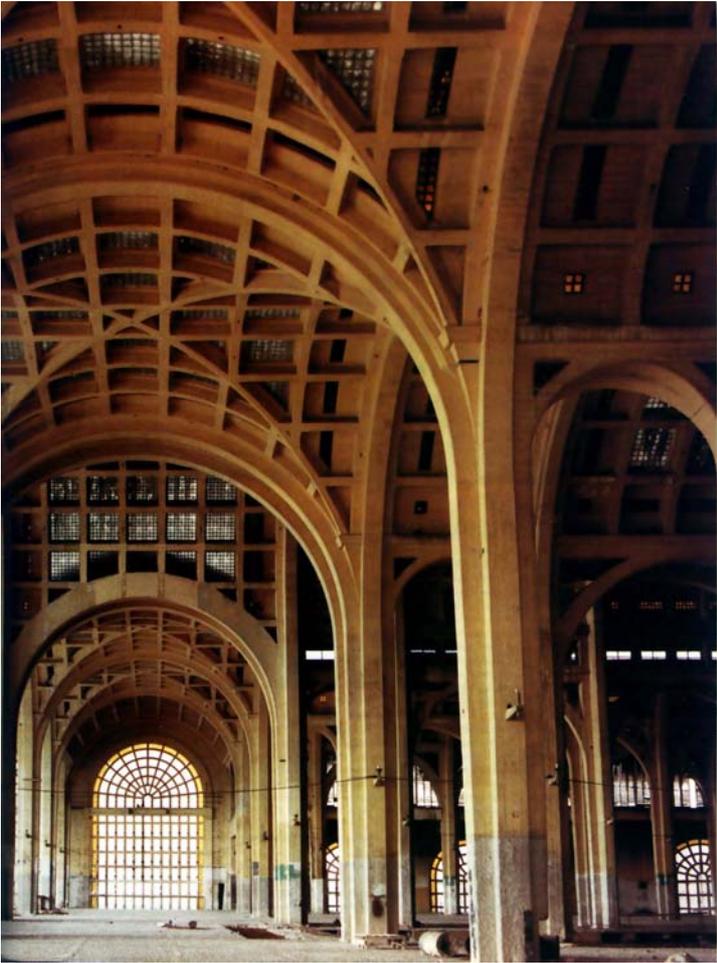


Fig 4.4.7 ao lado e Fig 4.4.8 abaixo -  
Detalhes internos antes da intervenção



O escritório americano de arquitetura BTA-architects, Inc. foi contratado para realizar o projeto. O escritório, cujo fundador é o arquiteto Benjamin Thompson, tem em seu currículo alguns projetos de renovação e reciclagem, tais como o Mercado de Boston Faneuil Hall, o Union Station em Washington, o Harborplace em Baltimore, o Mercado Bayside em Miami, o Mercado Fulton em Nova York e o Gran Centro Los Próceres, na Guatemala.



Fig 4.4.9 – Quincy Market, Boston

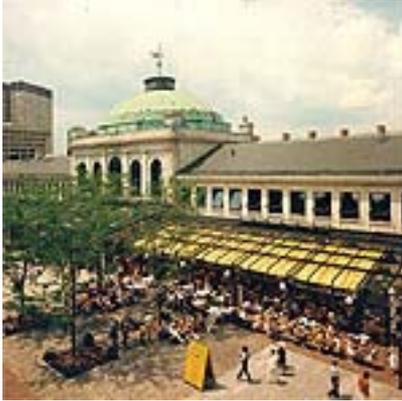


Fig 4.4.10 e fig 4.4.11–  
Quincy Market, Boston

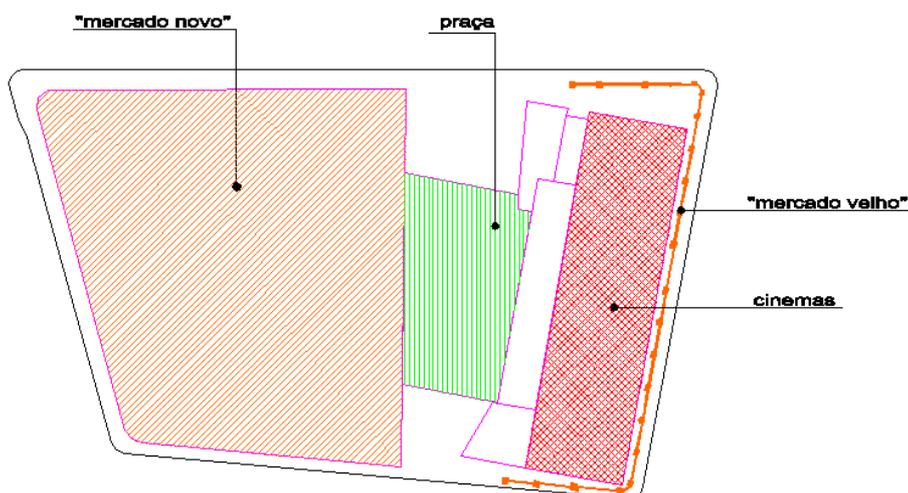


O projeto teve como intenção converter a estrutura deteriorada dos Mercados em um novo centro varejista e de entretenimento urbano.

Os principais objetivos que definiram o partido foram :

- Integrar a estrutura existente do Novo Mercado, como parte da referência urbana que este representava, renovando-a e adaptando-o a um novo uso comercial;
- Criar uma praça, tornando-a o centro do projeto, como um centro urbano de encontros para o bairro;
- Manter a fachada remanescente do Velho Mercado como estruturadora da paisagem das ruas;
- Interconectar o complexo à vizinhança, criando novas oportunidades de desenvolvimento e revitalização para o bairro.

Fig 4.4.12 abaixo -  
zoneamento



Planta 1º piso / Accesos

Circulación pública	Vacios	Hogar
Hall público	Comidas	Servicios y entretenimiento
Servicios	Indumentaria y calzado	Varios



Planta 2º piso

Circulación pública	Vacios	Hogar
Hall público	Comidas	Servicios y entretenimiento
Servicios	Indumentaria y calzado	Varios

Fig 4.4.13 acima – planta 2 pavimento e 4.4.14 no alto – planta baixa térreo acessos

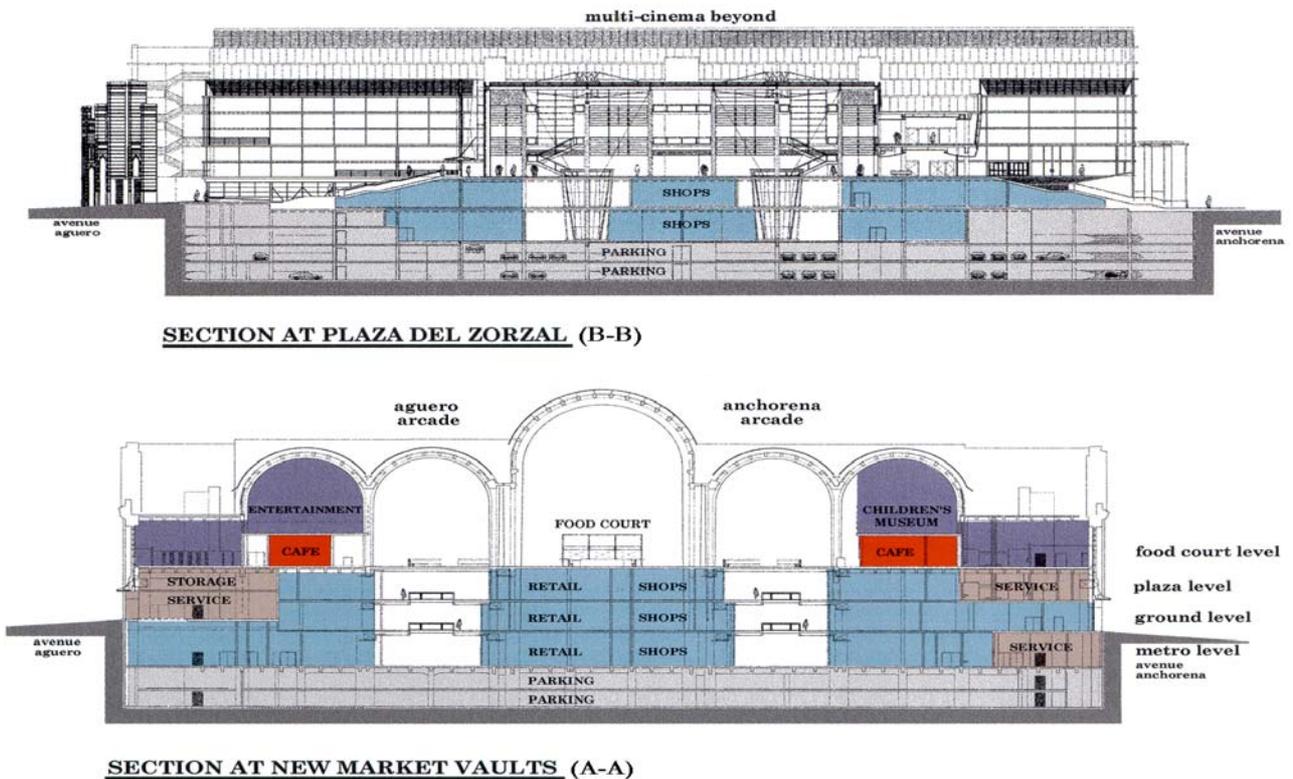
As lojas foram reorganizadas em diversos pavimentos conectados visualmente entre si. Em todos estes pavimentos, há aberturas que permitem a visualização da paisagem do entorno.

No térreo, em uma de suas esquinas, foi criada uma passagem que dá acesso direto à estação do metrô. Também foram criados dois níveis subterrâneos de garagem, inserindo-se uma laje entre o pavimento térreo e outro pavimento em nível inferior, já existente, duplicando assim a área de estacionamento.

O pavimento térreo tem acesso pela avenida Corrientes, uma das principais ruas de comércio da cidade, provida de muitos meios de circulação de transportes coletivos.

O nível intermediário tem acesso direto pela praça, entre as ruas Anchorena e Agüero. Este novo nível foi inserido na estrutura original.

Fig 4.4.15 e 4.4.16 corte



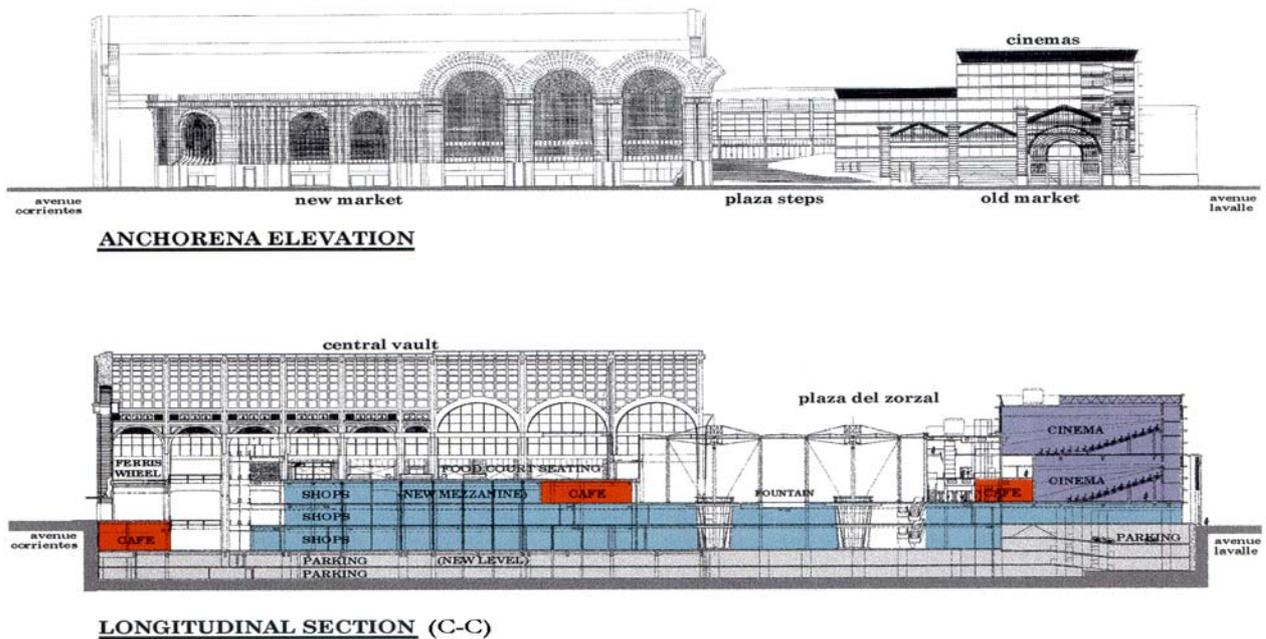
O terceiro pavimento abriga a principal praça de alimentação, com mil e setecentos lugares. Deste local, pode-se visualizar a praça coberta: está colocado abaixo da cúpula original de concreto e blocos de vidro.

No último pavimento, em seu lado norte, estão concentradas as atividades de entretenimento, sendo que ao sul está o Museu das Crianças.

A praça, conhecida como "Plaza del Zorzal", com três mil metros quadrados, tem uma estrutura metálica dupla e é coberta de vidro. Ela interliga as estruturas existentes dos dois Mercados. As treliças metálicas estão suspensas por cabos tensionados, conectados a três pilares de concreto. Este espaço articula-se com a fachada do Novo Mercado, o corpo dos cinemas e com as ruas Anchorena e Agüero. Cercada de restaurantes em ambos os lados, ela pretende retomar o tradicional uso público destes equipamentos em Buenos Aires.

Os cinemas na rua Lavalle, num total de doze salas, têm como acesso a praça. O volume bastante simples, em estrutura de concreto, foi fechado com um painel metálico na fachada, onde estão os remanescentes do Velho Mercado.

Fig 4.4.17 Elevação Anchorena  
4.4.18 - corte



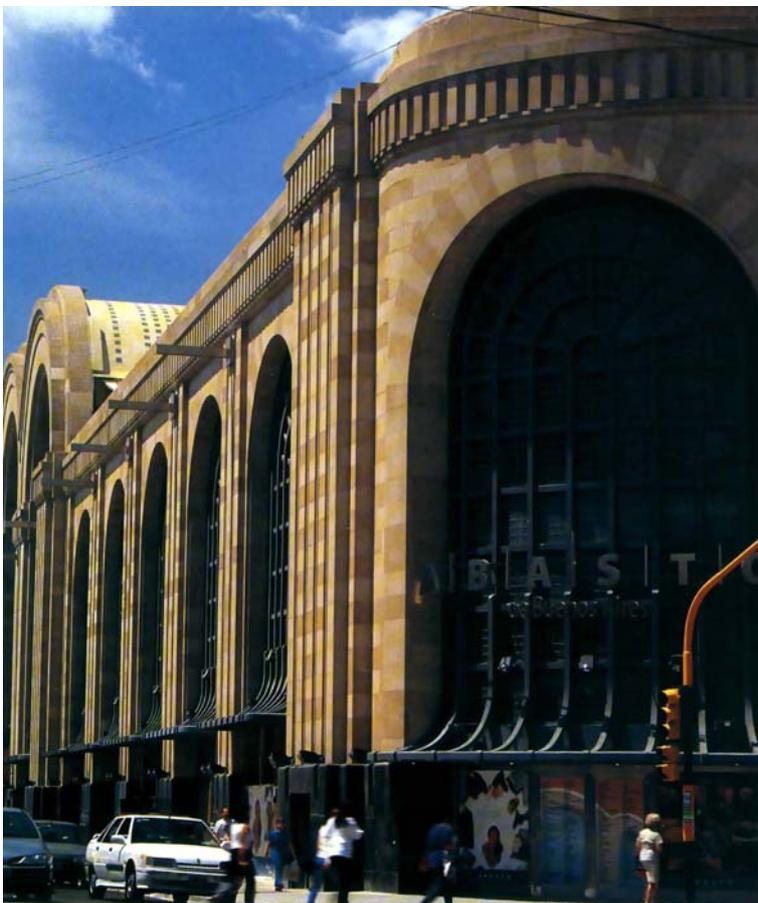
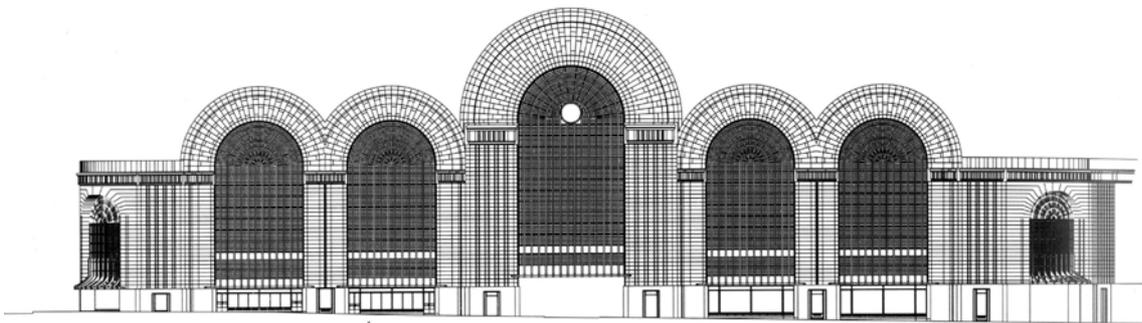
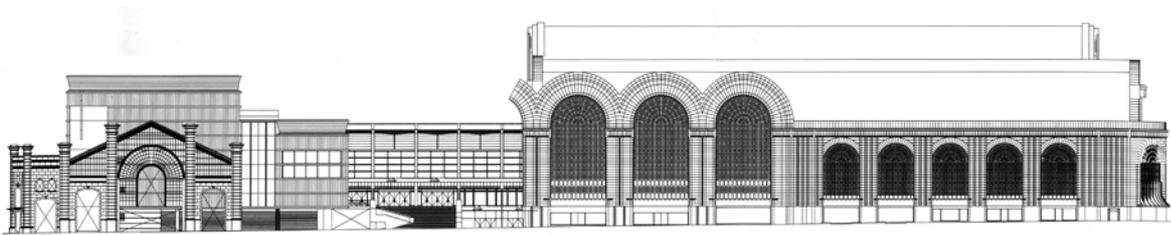


Fig 4.4.19 no alto –  
Elevação Aguero

Fig 4.4.20 acima –  
Elevação Corrientes

Fig 4.4.21 ao lado –  
Aspecto esquina Corrientes

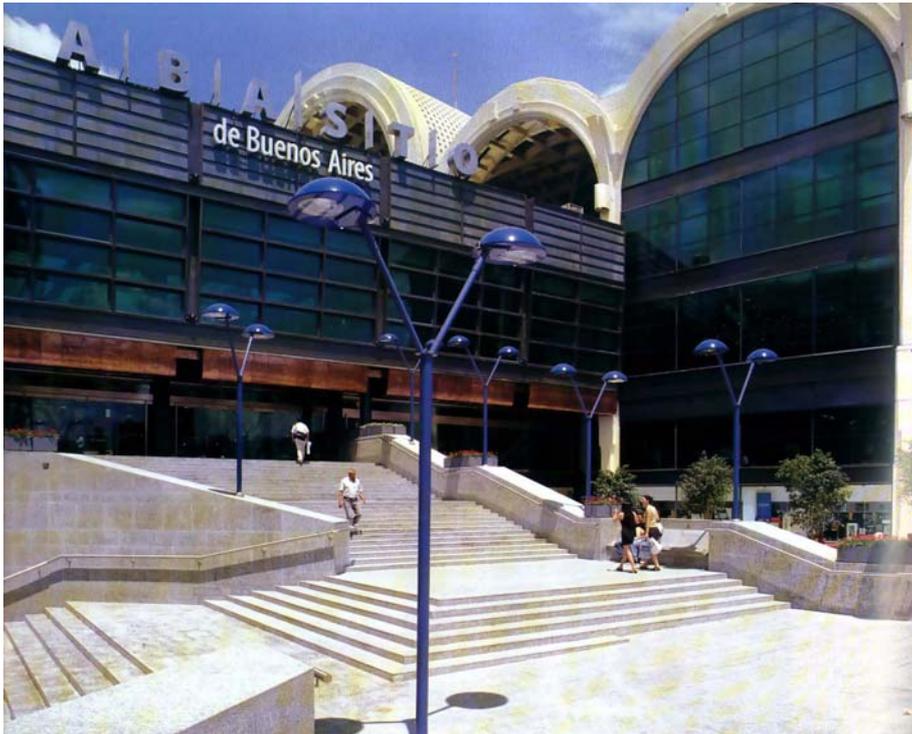


Fig 4.4.22 acima – entrada lateral para praça , Agüero

Fig 4.4.23 abaixo - entrada oposta , Anchorena





Fig 4.4.24 acima – a praça



Fig 4.4.25 ao lado – vista interior “mercado Novo”

Fig 4.4.26 abaixo – detalhe estrutura



O projeto do Mercado de Abasto, do ponto de vista urbano, também está ligado ao desenvolvimento do setor em locais adjacentes. Ao norte desta área, foram desenvolvidos projetos para habitação, lojas, hotéis e restaurantes. Nas ruas vizinhas, Carlos Gardel ao sul e Guardia Vieja ao norte, foram feitas propostas de torná-las ruas de pedestres.

O projeto, mesmo correspondendo à criação de espaços e funções usuais em *shopping-centers*, tem uma linguagem contemporânea que satisfaz em parte aos preceitos da Carta de Veneza. Além de não estar carregado de clichês, assim como outros exemplos desta mesma tipologia, mantém os espaços tradicionais de *shopping*, como a galeria, praça etc...

Do ponto de vista formal, a "Plaza del Zorzal" situada entre o Mercado Novo e as salas de cinema, converte-se, além de um elemento de conexão entre estes espaços, em uma passagem urbana entre as ruas Agüero e Anchorena.

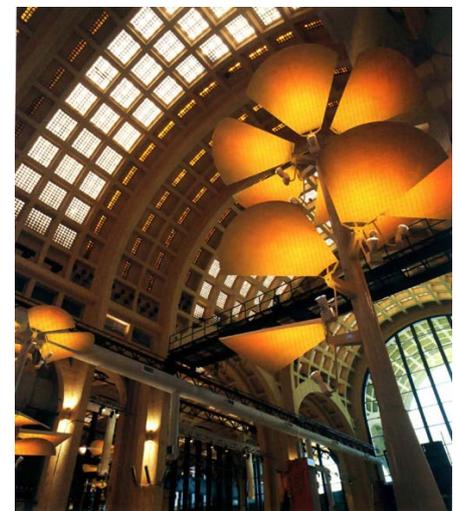
Embora classificado pelo arquiteto argentino Fabio Grementieri como "reciclagem abusiva",<sup>27</sup> o projeto do Abasto, respondendo ao tema do *shopping center* urbano, traz alguns conceitos que se contrapõem ao partido utilizado frequentemente na solução arquitetônica deste tipo comercial, isto é, o edifício internalizado que nega a cidade e o local onde se encontra.

Segundo Aymonino<sup>28</sup>, "com a substituição do edifício que configura o espaço público pelo edifício-objeto, isolado no terreno, a tipologia passa de determinada pela morfologia urbana a determinante desta morfologia". O modo que o projeto responde ao local passa a ser indiferente deste mesmo local. Desta forma, o Abasto mantém, pela sua pré-



Fig 4.4.27 acima – entrada lateral

Fig 4.4.28 abaixo – detalhe luminárias



<sup>27</sup> GREMENTEIERI, Fabio. **Patrimonio en Peligro !!** in [http://sos-monuments.upc.es/ar/ar\\_05\\_01.htm](http://sos-monuments.upc.es/ar/ar_05_01.htm)

<sup>28</sup> AYMONINO, Carlo, O significado das cidades, Lisboa, Proença, LDA, 1984, p. 101. apud Cabral, Claudia Costa Piantá **Tipologias Comerciais em Porto Alegre : da rua comercial ao shopping center**, dissertação de mestrado PROPAR - Faculdade de Arquitetura UFRGS, Biblioteca 1996.p.

existência, a relação com a cidade, inexistente na maioria dos *shopping-centers* urbanos.

Sobre as relações da cidade histórica com a cidade moderna, De Gracia<sup>29</sup> propõe:

“A incessante dialética entre história e nova arquitetura tem sua dimensão urbanística. No âmbito do planejamento e da construção da cidade, essa dialética tem de resolver-se mediante a conexão da trama do tecido secular da cidade histórica e dos bairros modernos periféricos, diminuindo os limites entre uma e outra realidade. Seria facilitada então a compreensão de que o patrimônio histórico deveria ser a totalidade do patrimônio edificado, porque se assim não fosse, segue-se mantendo a distinção entre cidade pré-industrial e cidade moderna, somente poderíamos concordar com Giuseppe Samonà<sup>30</sup> ao dizer que : “havia chegado à conclusão de que o destino mais ou menos distante das cidades históricas será o de serem usadas como áreas de simples contemplação”.”

Assim como o Abasto, na mesma cidade de Buenos Aires, pode-se destacar o Pátio Bullrich, cujo projeto, aproveitando-se de uma estrutura existente, mantém a estrutura do tecido urbano. Apesar de ser possível enumerar algumas críticas a estes projetos, a resposta ao programa *shopping center* pode estar bem melhor equacionada do que outras edificações que são meras adaptações de um modelo suburbano, que nega a cidade e a rua como elementos que devam constituir os parâmetros do projeto.

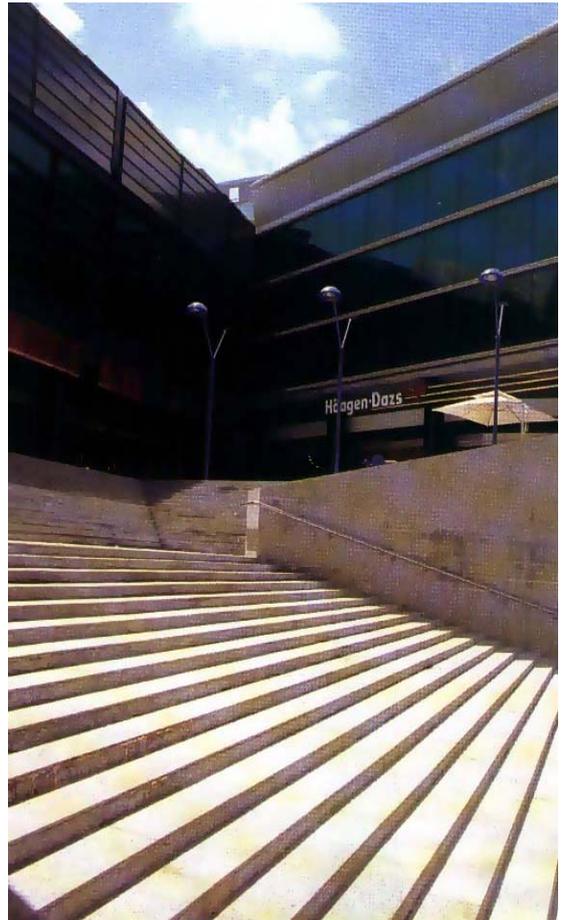


Fig 4.4.29 – entrada lateral

<sup>29</sup> DE GRACIA, op.cit. p.108

<sup>30</sup> SAMONÀ, Giuseppe, Il problema urbanistico dell'intervento nei centri storici", em **Supra-Uno**, nº 6 p.77, apud DE GRACIA op.cit.p. 108.

## o mercado de santa caterina

O Mercado de Santa Caterina, em Barcelona, situa-se no quarteirão formado pela Avenida Francesc Cambó, rua Giralti i Pellicer, Colomines e Freixures.

Inaugurado em 1848, tendo suas obras sido iniciadas em 1844, foi construído sobre terreno concedido por um Decreto Real que passava algumas propriedades eclesiásticas para a Prefeitura de Barcelona. O arquiteto José Mas Vila elaborou um primeiro projeto, que transporia algumas funções existentes nas praças de mercados de Born e San Josep. A intenção era erguer um mercado de venda a varejo, perto da Catedral, incluindo a venda de carne. Porém, o projeto não foi construído, pois seria necessária a aquisição de alguns solares, que se situavam ao lado, e o governo de Madrid se opôs a esta idéia. Apesar disto, o Mercado começa a funcionar a título provisório. Em 1846, o governo municipal, a fim de angariar fundos para a construção, instala no local uma peixaria e diversas bancas. A inauguração, por fim, se dá em 1848, com 208 pontos de venda de frutas e verduras, situados ao largo das quatro circulações, 14 bancas de venda de cereais e pães, situados de frente para a praça, 40 estabelecimentos que se estendem ao longo da avenida coberta, especializados em gêneros importados, 24 bancas de produtos de carnes ou pescados salgados, 72 vendas de peixe fresco e 40 vendas de aves.<sup>31</sup> Durante o pós-guerra dos anos 40, foi o centro de abastecimento da população e das cidades vizinhas.

O Mercado situa-se sobre os restos arqueológicos do convento de Santa Caterina, que foi destruído por

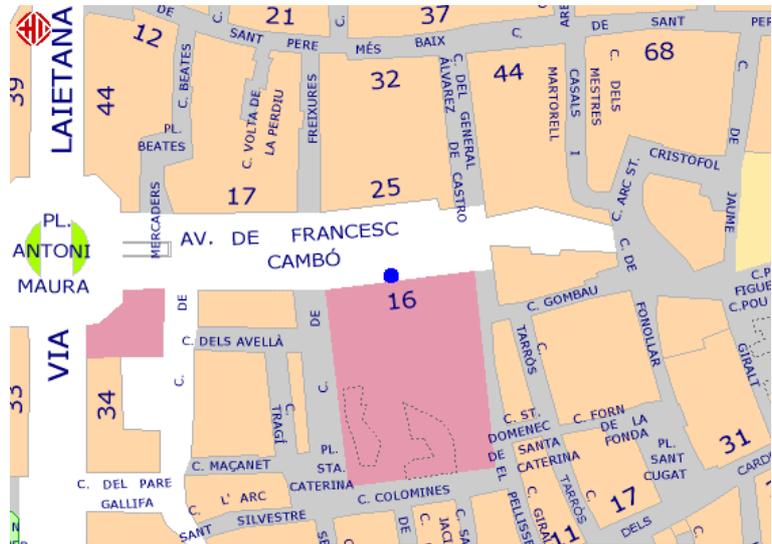


Fig 4.5.1 - situação

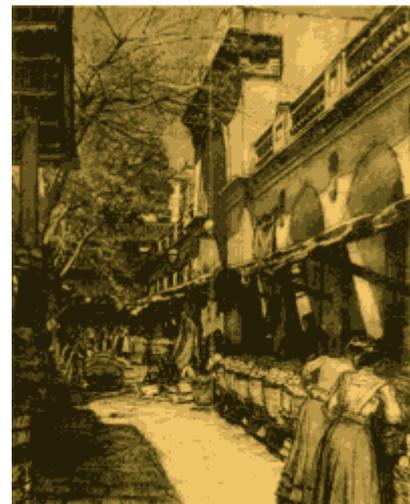


Fig 4.5.2 – gravura do mercado

<sup>31</sup> PROVANSAL, Danielle. Levick, Melba. **Els Mercat de Barcelona**. Barcelona : Ajuntament de Barcelona. Regidoria d'Edicions i Publicacions, 1992. p .45

um incêndio, tendo sua história começado em 1835. Na praça de Santa Caterina, que se chamava anteriormente praça das carretas, era realizada a feira das vasilhas por San Domingo. Os monjes tinham um poço no claustro e, conforme a tradição, sua água tinha propriedades milagrosas para curar febre. Nos domingos, distribuía esta água para os que vinham buscá-la. Para tal, a população necessitava das vasilhas e portanto, a tradição da feira de tal nome.<sup>32</sup>

### o mercado antes da intervenção

O Mercado de Santa Caterina tinha inicialmente um pátio interno que, no final do século passado, recebeu uma cobertura com uma estrutura metálica, tornando-se assim o primeiro Mercado coberto de Barcelona. Suas fachadas são ritmadas com as aberturas em arcos e platibanda com balaústres; as esquinas levemente diferenciadas e frontão central elevado marcando sua circulação em cruz, têm como arquitetura os elementos de linguagem clássica comuns a vários mercados do mesmo período. Outros mercados, inclusive no Brasil, têm configurações semelhantes de partido e tratamento das fachadas, alguns com maior detalhamento na ornamentação e nos volumes.



Fig 4.5.3 - o mercado antes da intervenção

<sup>32</sup> In [www.mercatsantacaterina.net/historia.html](http://www.mercatsantacaterina.net/historia.html)

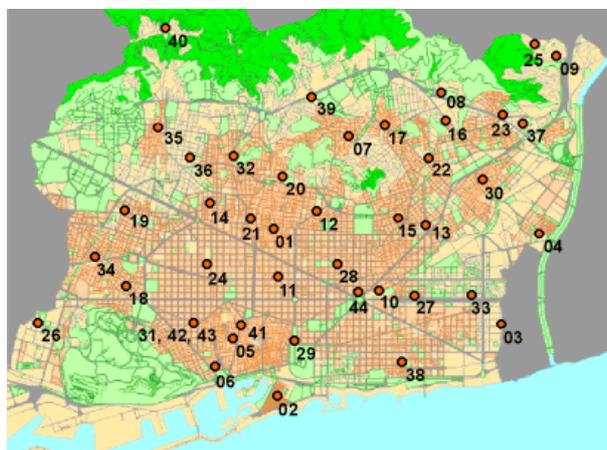
Os mercados em Barcelona têm o papel de notada significação como pontos de abastecimento para a população, estando já previstos em seu plano alguns espaços destinados a estes equipamentos. Além de estarem presentes na tradição local, foram em vários momentos protegidos e incentivados pelo poder público municipal. Barcelona conta com mais de quarenta mercados municipais, construídos ao longo de várias décadas.



Fig 4.5.4 no alto à direita – mercado antes da intervenção

Fig 4.5.5 acima – idem

Fig 4.5.6 ao lado – localização dos mercados em Barcelona



## o projeto

O projeto de reabilitação do Mercado de Santa Caterina, cujos autores foram Enric Miralles e Benedetta Tagliabue, foi vencedor do concurso realizado em 1997.

Com uma área de 12 mil metros quadrados, tem como programa a construção de dois novos pavimentos em subsolo destinados para estacionamento. No térreo, haverá uma área destinada a pequenas refeições, nos módulos, junto à fachada da avenida Francesc Cambó. As bancas do Mercado “de Fresc” estarão em uma área aproximada de 3 mil metros quadrados, com 73 estabelecimentos de venda de alimentos como peixarias, açougues, fruteiras, padarias, etc. Também será destinada uma área ao comércio de auto-serviço, com um

pequeno super mercado de 500 metros quadrados e um restaurante junto à fachada da rua Giralti i Pellicer.

O programa contempla ainda um edifício de apartamentos para idosos, que faz parte de um programa maior de revitalização, não somente do edifício, como também do entorno e do bairro. Este edifício situa-se em área próxima à rua Colomines, em um novo espaço, contíguo à praça interna criada pelo projeto.

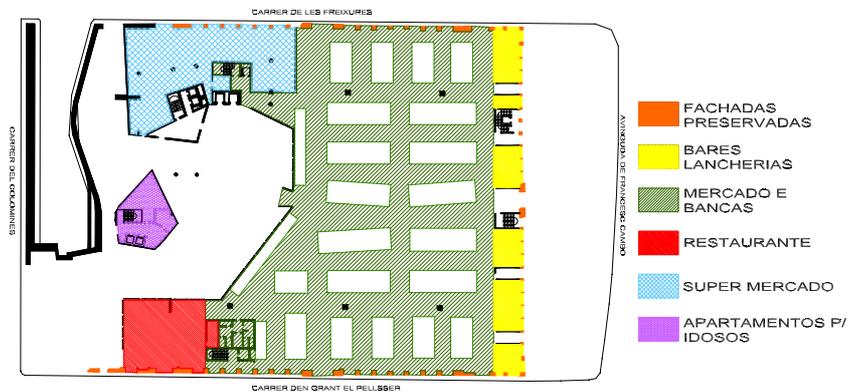


Fig 4.5.7 – esquema da distribuição do programa em planta

Segundo os autores, a concepção do projeto parte das seguintes premissas :

“A Ciutat Vella se diferencia dos outros bairros de Barcelona por ser um bairro completo. O planejamento existente não é capaz de gestionar a complexidade da situação, pois com seu desejo de eficácia imediata simplifica a realidade. O primeiro equívoco é que se pode falar do novo e do antigo. A forma construída tem uma complexa relação com o tempo. O remanescente que conseguiu chegar até os dias atuais é atual, útil e contemporâneo e permite-nos voltar no tempo para seguir adiante. Outro equívoco é o que defende a demolição como a única possibilidade de solução. Ao contrário, usar e voltar a usar é como pensar e repensar as coisas, e a arquitetura não é mais do que um modo de pensar as coisas. Desta maneira, as novas construções se sobrepõem às antigas. A superposição de diferentes momentos oferece o espetáculo das possibilidades.”<sup>33</sup>

O discurso sobre o projeto indica algumas considerações primeiras e intenções, mas não responde os pontos polêmicos que envolvem a intervenção.

“Repetir. Voltar a fazer de novo. O projeto não deve insistir em um momento concreto do tempo, mas inserir-se nele. Nosso projeto inicia-se com a crítica ao planejamento existente e propõe um modelo que permita adaptar-se à complexidade do lugar.”<sup>34</sup>

<sup>33</sup> MIRALLES, Enric In **EL CROQUIS** n° 100/101. p. 34, 35

<sup>34</sup> MIRALLES, op.cit p.36

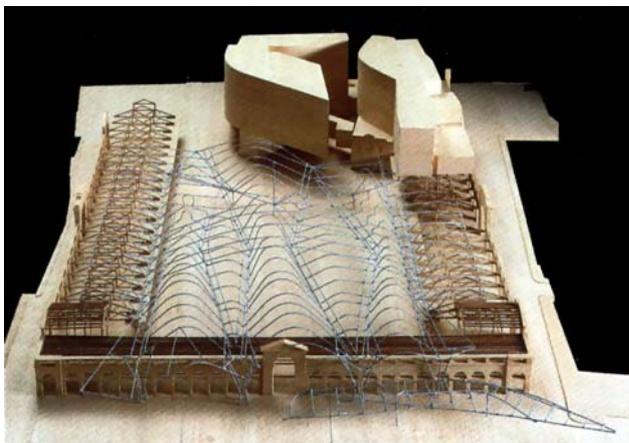
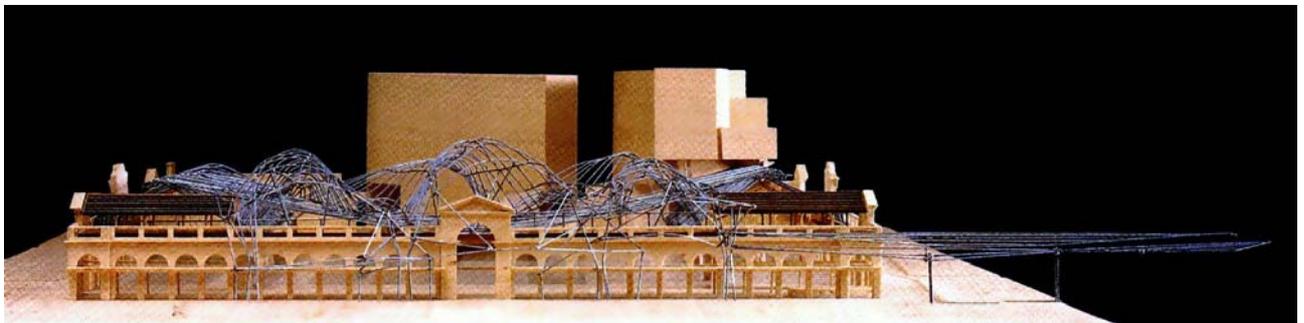
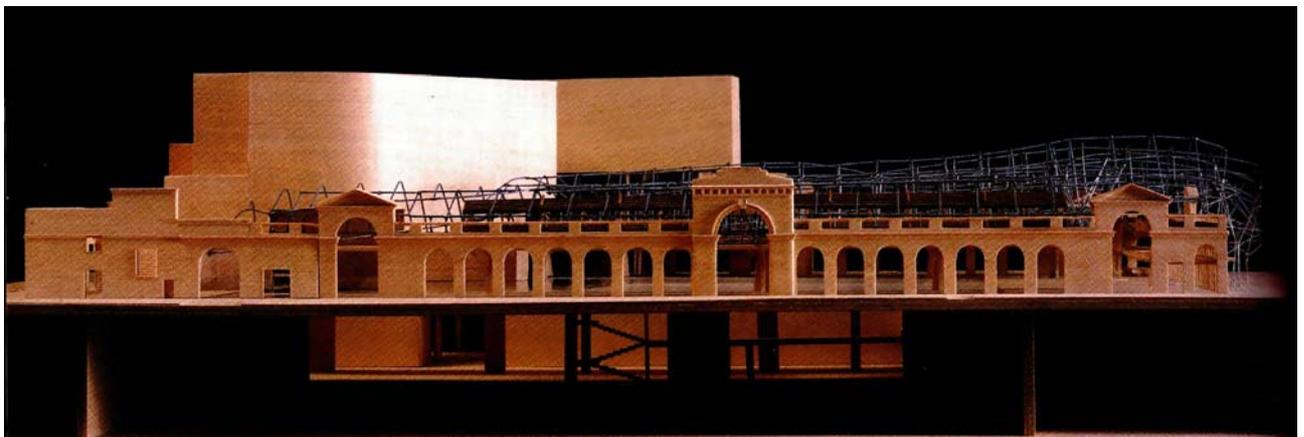
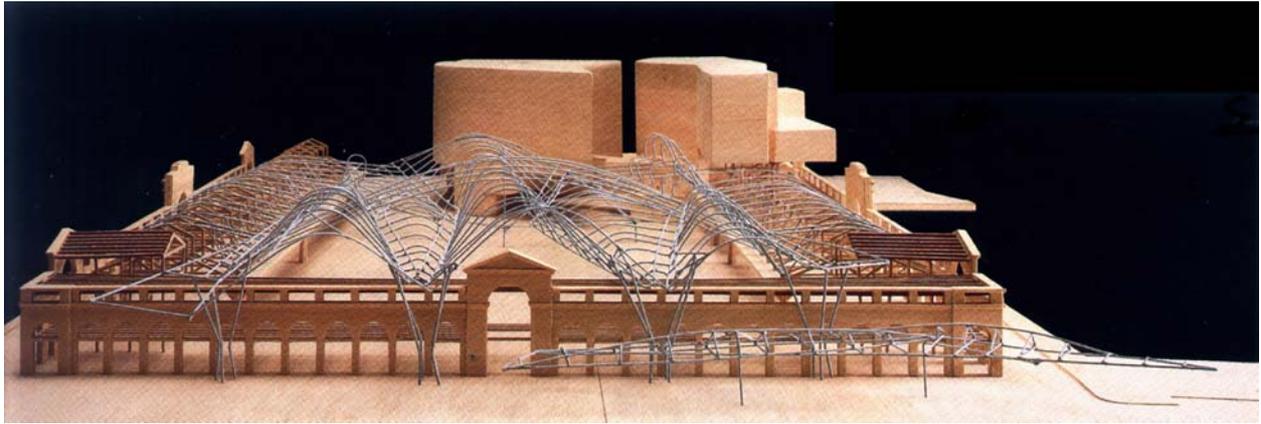


Fig 4.5.8 , 4.5.9 , 4.5.10 e 4.5.11  
fotos da maquete

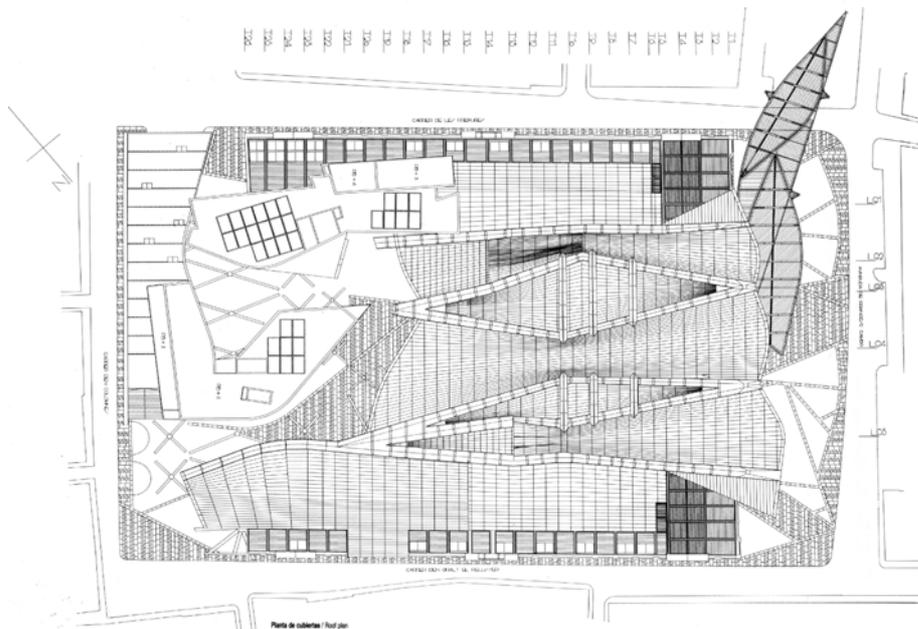
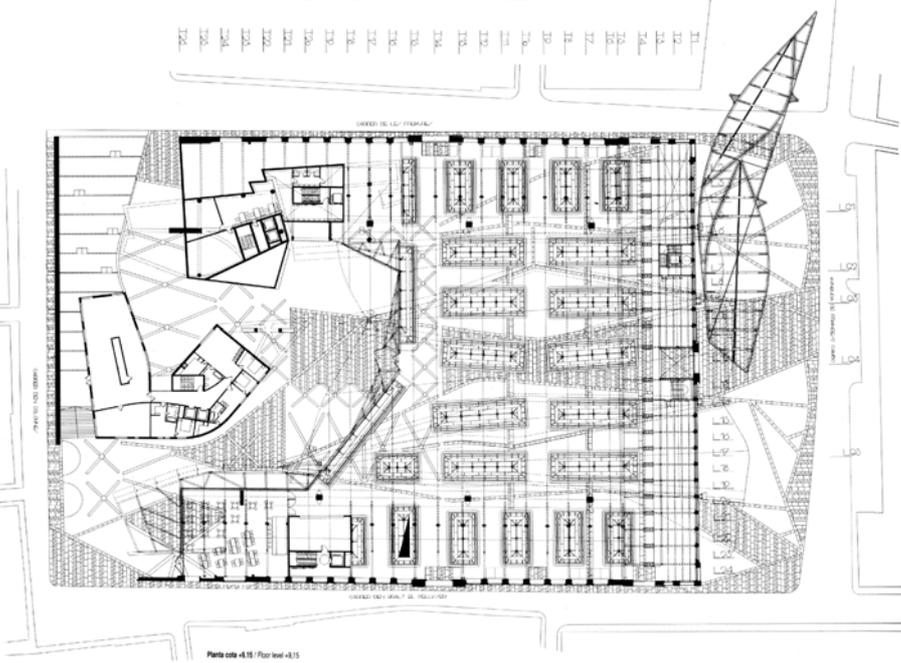
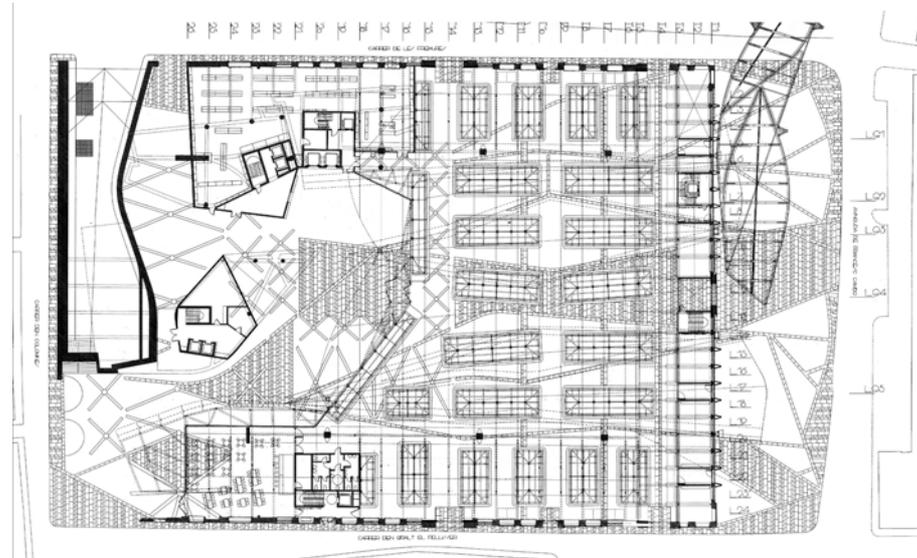
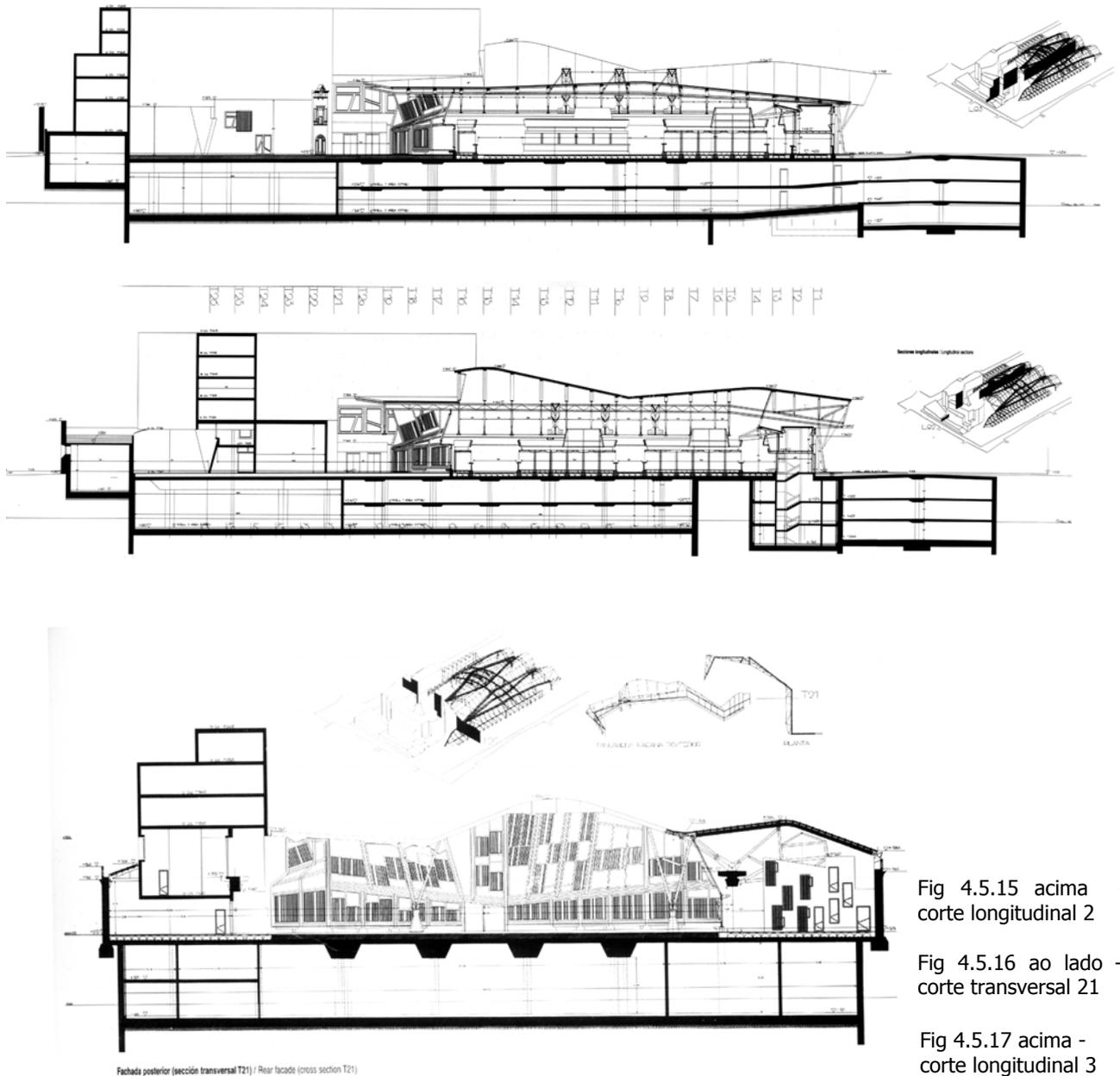


Fig 4.5.12 no alto –  
planta baixa térreo

Fig 4.5.13 acima –  
planta baixa nível 9.15

Fig 4.5.14 ao lado –  
planta cobertura

Fig 4.5.15 acima -  
corte longitudinal 2Fig 4.5.16 ao lado -  
corte transversal 21Fig 4.5.17 acima -  
corte longitudinal 3

Os arquitetos, ao proporem o novo projeto, mantêm a fachada do mercado em sua integridade na avenida Francesc Cambó, e nas ruas ruas Giralt i Pellicer e Freixures em quase toda sua extensão. A fachada da rua Colomines, assim como a cobertura antiga, é totalmente retirada.

Durante as obras, os trabalhos de arqueologia revelaram diversos estratos de diferentes épocas encontrados no terreno. Foi então destinada uma área onde se pode observar alguns elementos revelados pela arqueologia.

Miralles e Tagliabue propõem uma nova cobertura, que não se limita a cobrir a área relativa ao mercado, lançando-se em alguns pontos sobre a calçada da avenida e com alguns elementos que se projetam além destas. Esta cobertura, de forma irregular, é estruturada em arcos de madeira, apoiados sobre uma estrutura de treliças metálicas que, por sua vez, ou se apóiam sobre um conjunto de tubos de aço que formam pilares, ou estão suspensas em três treliças metálicas arqueadas.

Para o revestimento destas formas onduladas irregulares, foram colocadas duzentas mil placas hexagonais de 67 cores, trabalho do artista plástico Toni Comella, onde são representadas as mercadorias – frutas e verduras comercializadas no mercado.



Fig 4.5.18, 4.5.19, e 4.5.20 e 4.5.21 – nesta página - detalhes da execução da cobertura em janeiro de 2004

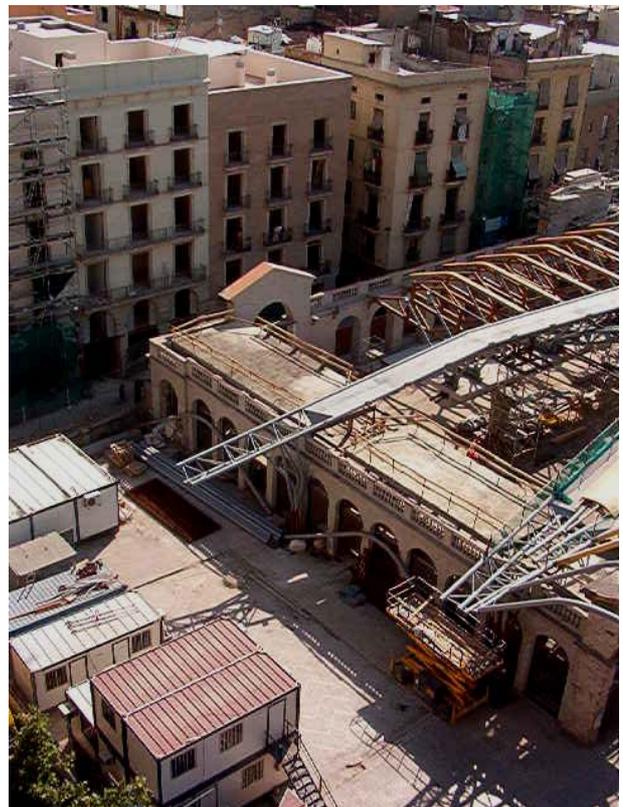
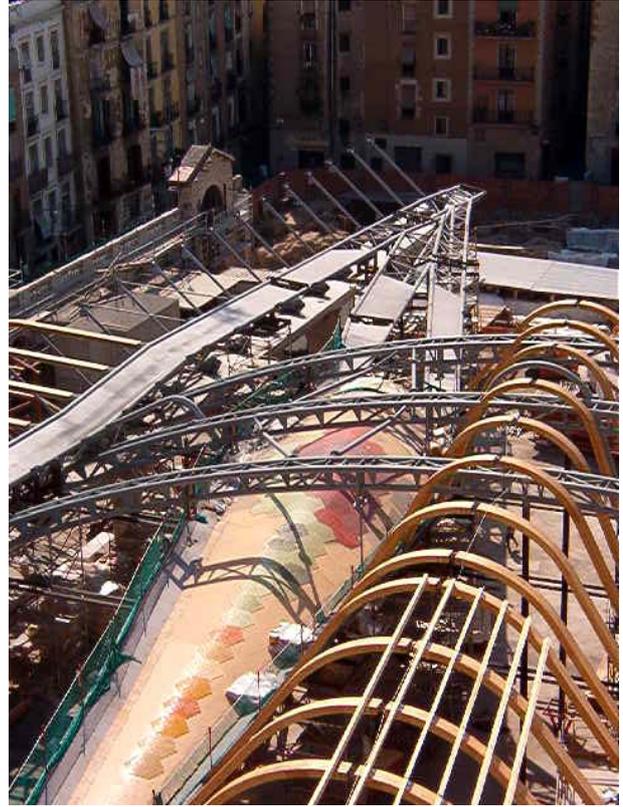


Fig 4.5.22, 4.5.23, 4.5.24, 4.5.25 – nesta página

Fig 4.5.26, 4.5.27 e 4.5.28 próxima página –  
O mercado em dezembro de 2003





Fig 4.5.29 , 4.5.30, 4.5.31, 4.5.32 e 4.5.33 visuais externas em junho de 2004



Fig 4.5.35 – acima a esquerda –

Fig 4.5.36 acima à direita –

Fig 4.5.37 ao lado –

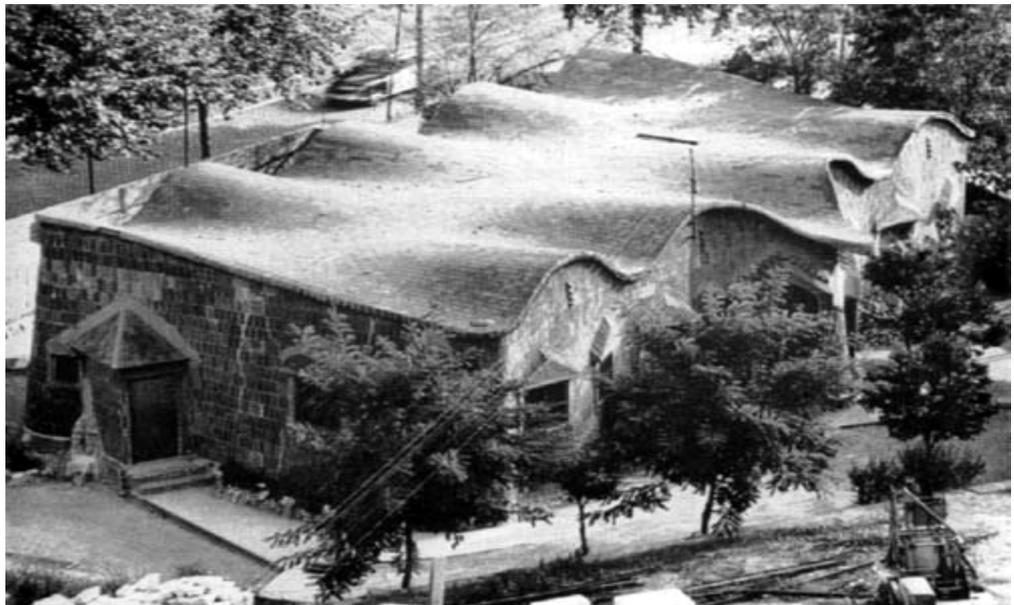
Detalhes do revestimento da cobertura

A edificação dos apartamentos para idosos, assim como todos os outros elementos inseridos, compõem um conjunto de formas autônomas em relação à composição original do Mercado. A concepção da cobertura e destes novos elementos do projeto, ao contrário do Mercado Público de Porto Alegre, onde a arquitetura pré-existente do edifício foi determinante na composição, poderia ser encontrada em outras referências, aquém do próprio edifício original, porém não distantes da arquitetura catalã. Os autores, apesar de estarem transgredindo, quando optam pela manutenção de poucos elementos do projeto original, dão uma contribuição de inegável qualidade para o local. Ao estarem intervindo desta forma, estes novos elementos não se limitam a estar notados como uma arquitetura contemporânea: as referências de Barcelona estão presentes de maneira plenamente identificável, tornando o resultado não apenas uma exigência da intervenção

em sua linguagem, mas também uma identificação cultural com a cidade. A antiga estrutura da cobertura foi um acréscimo ao projeto original: assim como em vários exemplos de outros mercados, essa inserção veio a suprir a necessidade do abrigo do pátio interno. A interpretação dada pelos autores para a nova cobertura e a manutenção das fachadas, indica um caminho que estas antigas intervenções já haviam percorrido: a independência entre o corpo do edifício e o pátio. Portanto, a conservação aparentemente mínima dos elementos originais do edifício (as fachadas), mantém o esquema essencial da concepção tipológica do mercado e seus acréscimos repetem a mesma idéia da independência dos elementos que vieram a se sobrepôr ao edifício durante a sua história.



Fig 4.5.38 e 4.5.39 – projeto de Gaudí para escola da paróquia da Sagrada Família



## o mercado público de porto alegre

O mercado público de Porto Alegre é um exemplo de sucessivas transformações de um mesmo edifício na história de sua existência. Tombado pelo patrimônio municipal em 1979, desde a criação de seu projeto original e ao longo de sua história, sofreu uma série de alterações que foram refletidas em diversos níveis, tais como no uso, no tipo e linguagem arquitetônica e também no seu entorno urbano. Mas, ao mesmo tempo, o mercado sempre manteve sua principal atividade.

O primeiro projeto foi do arquiteto alemão Friederich Heydtman, sendo inaugurado em 1869. Quando Heydtmann concebeu seu projeto, havia a intenção de localizar o Mercado em um ponto estratégico, onde o abastecimento da cidade e do próprio Mercado pudessem operar o mais funcionalmente possível. Foi definida uma área de aterro sobre o Guaíba, entre docas e com apenas uma face voltada para a cidade. O transporte, inicialmente com barcos, veio a ser decisivo para animação e vida do Mercado. Com o aterro das docas e na face norte, o Guaíba fica cada vez mais distante, mas os terminais de transporte coletivo – bondes, ônibus e trem - mantiveram-se junto ao Mercado.

A concepção original de Heydtmann sofreu alterações em suas formas antes mesmo de vir a ser executada



Fig 4.6.1 e 4.6.2 –  
O mercado de Heydtman

a obra, conforme Ata da Câmara de 13 de janeiro de 1862<sup>35</sup>. Além disto, sua concepção estilística foi questionada no uso de elementos arquitetônicos da fachada e da arcada do pátio, sem contudo ter sido alterado o projeto, salvo em pequenos detalhes nas dimensões da estrutura<sup>36</sup>.

Entre 1910 e 1912, novas obras trazem ao edifício mais um pavimento, novos espaços e novo uso. Introduzem também modificação da linguagem do prédio, com a inserção de elementos da arquitetura clássica, como frontões triangulares em seus eixos principais, uma nova ordem para as pilastras do 2º pavimento, e uma transformação bastante marcante nos torreões, introduzindo novas aberturas, um novo intercolúnio, e um frontão em arco.

Em 1991, a Prefeitura Municipal de Porto Alegre forma equipe multidisciplinar para tratar do projeto de restauração do Mercado Público. Participaram desta equipe os arquitetos Dóris de Oliveira, Evaldo Schumacher, Octacílio R. Ribeiro, Vera Maria Becker e Teófilo Meditsch.



Fig 4.6.3, 4.6.4 e 4.6.5  
O mercado em dois pavimentos

<sup>35</sup> Livro de atas da Câmara, pag. 215 - A Câmara julga melhor o projeto do engenheiro da Câmara, Frederico Heydtmann, mas altera o tamanho da edificação: de 350 palmos passa para 400 palmos o lado do quadrilátero. O número de quartos internos passa de 52 para 72 e o número de quartos externos passa de 64 para 80 quartos. Devem ainda ser construídos 4 torreões nos cantos, para dar realce ao edifício.

Mais do que responder a preceitos e critérios das cartas patrimoniais<sup>37</sup> ou a aspectos utilitários das intervenções, o projeto tem como um conceito a ser adotado a questão da contextualização dos elementos arquitetônicos que seriam introduzidos. Cada um deles está baseado, sobretudo, em elementos da composição do Mercado, a partir de uma malha definida pelos eixos de sua própria composição.

Foi importante também entender o Mercado como uma sucessão de intervenções ocorridas a partir do projeto original de Heydtmann, interpretando quais foram as significativas alterações até chegar na forma contemporânea do edifício. Estas modificações, nem sempre bem respondidas do ponto de vista da arquitetura, foram essenciais para a continuidade das atividades comerciais.

A garantia da freqüência das pessoas que utilizam o Mercado estava assegurada pelo uso que se daria ao edifício e pelas características do comércio e seu modo de operação, que ali sempre estiveram presentes. Esta foi uma premissa que o processo de restauração contemplou. Ao contrário de algumas interpretações, estava presente que não seria apenas o arranjo da arquitetura ou a presença de qualquer equipamento capaz de evitar ou afastar o público. Se tal poder tivesse a arquitetura, muito antes da intervenção no Mercado o público teria dele se afastado, tamanha a precariedade e insalubridade em que se encontrava.

Durante sua história, o Mercado foi recebendo distintas estruturas que, de maneira não criteriosa, foram se sobrepondo, cobrindo e seccionando o edifício e seu pátio interno. Na década de 1960, foi proposta a cobertura das circulações principais, de tal forma mal resolvida que veio a comprometer as estruturas dos pavilhões metálicos. Este processo ampliou-se até a mutilação das arcadas e pilastras internas quase de maneira total, restando apenas alguns

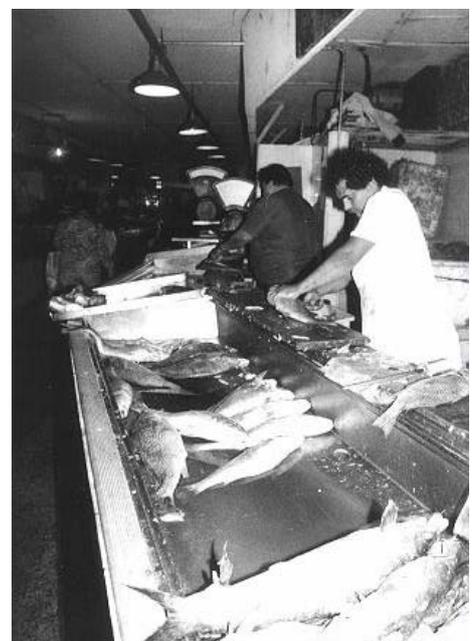


Fig 4.6.6, 4.6.7 e 4.6.8 – aspectos internos do mercado antes da intervenção

<sup>36</sup> Relatório dos engenheiros Antônio Mascarenhas Telles e Luiz Vieira Ferreira, de 23 de fevereiro e 3 de maio de 1863, respectivamente.

<sup>37</sup> Conjunto de Cartas onde estão relatados os critérios para a restauração de bens arquitetônicos, tais como Carta de Atenas, de Veneza entre outras.

elementos ou partes deles que não foram danificados. Com isto, a concepção original de um pátio com uma galeria em arcada, que havia sido mantida no projeto de 1910/1912, desapareceu por completo, chegando ao ponto do observador, para compreender o edifício, ter que observá-lo a partir do 2º pavimento. E chegar ao 2º pavimento significava sair do edifício e deslocar-se até uma das duas esquinas que possuíam escada. A circulação entre os pavimentos não era possível através do pátio. Para a utilização deste pátio, entretanto, era inegável a importância da cobertura.

O projeto do Heydtmann previa um pátio central cercado por arcadas. Este espaço, entretanto, foi imediatamente ocupado por vendedores, que rapidamente foram fixados ali através de bancas, inicialmente mais singelas e posteriormente mais qualificadas, com estruturas de ferro importadas da Europa. Com o correr dos anos, as bancas sofreram um processo de deterioração, sendo parcialmente substituídas por estruturas mistas, díspares, de madeira, ferro e concreto.

O pátio deveria continuar sendo ocupado pelas atividades comerciais, assim como em todos estes anos e os usuários, da mesma forma, também deveriam estar protegidos.

A colocação de uma cobertura no nível do 2º pavimento garantiria a percepção da espacialidade do pátio interno e a leitura deste espaço com seus elementos, tais como as fachadas internas e as arcadas.



Fig 4.6.9 detalhe da cobertura colocada nos anos 60 – falta de compromisso com a pré-existência

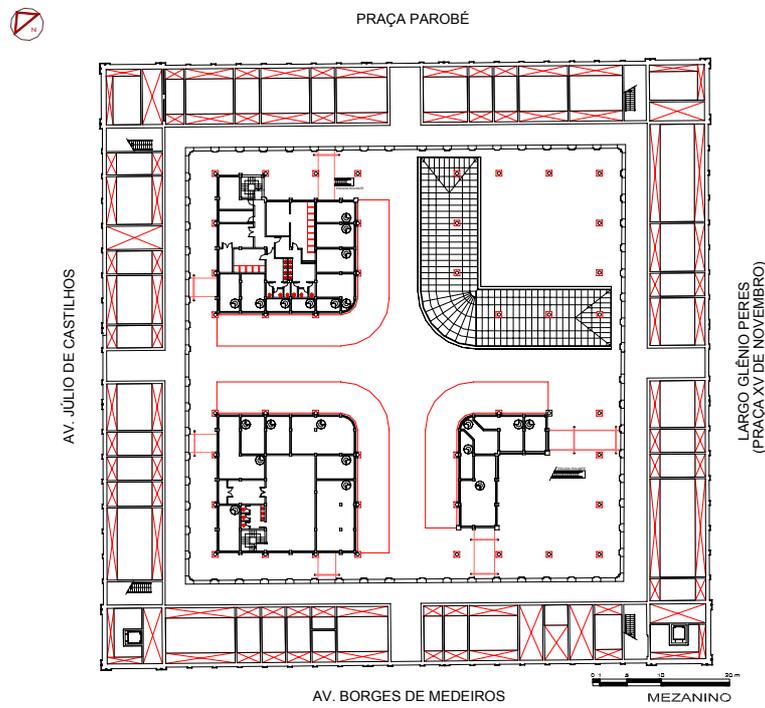
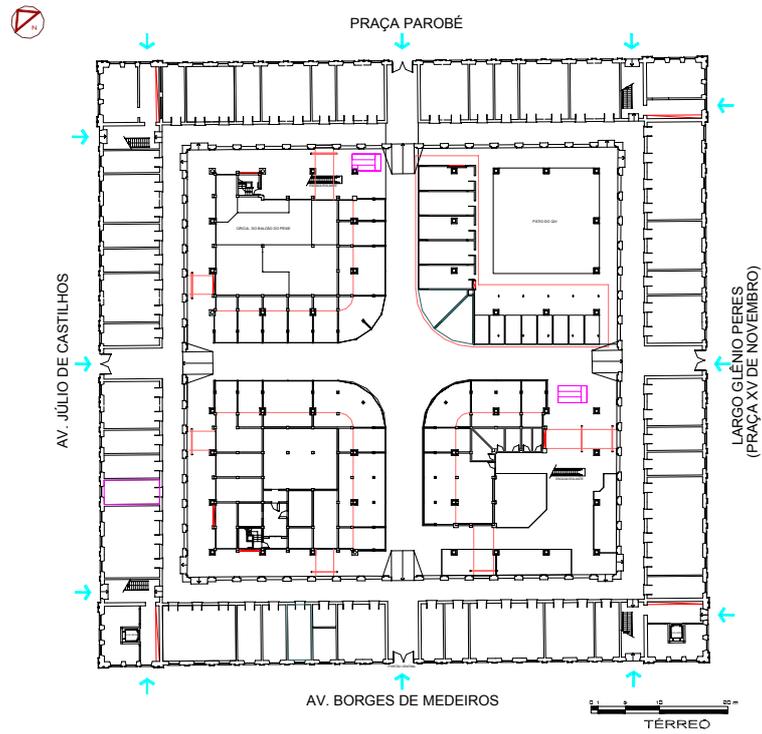


Fig 4.6.10 - planta baixa térreo Fig 4.6.11 – planta baixa mezanino

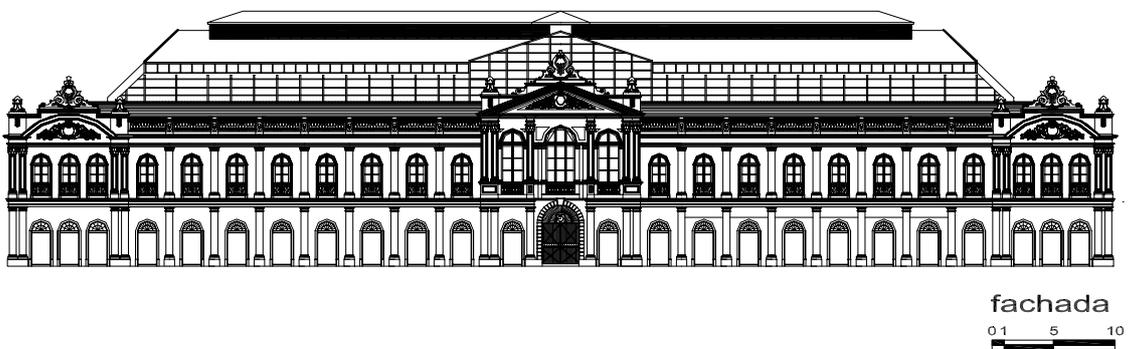
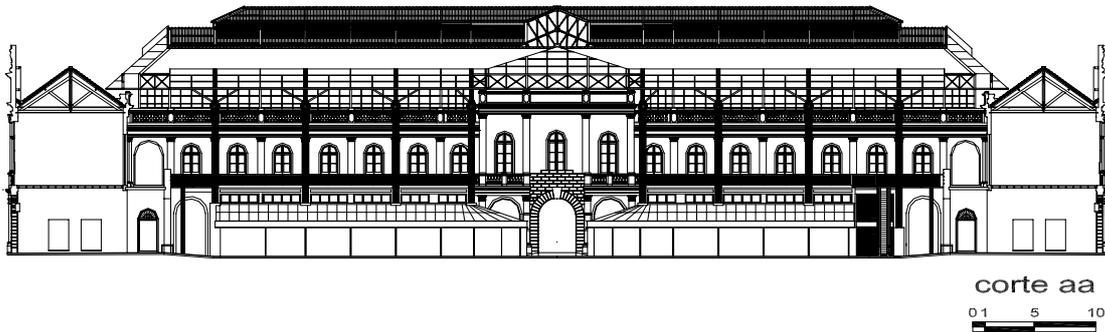
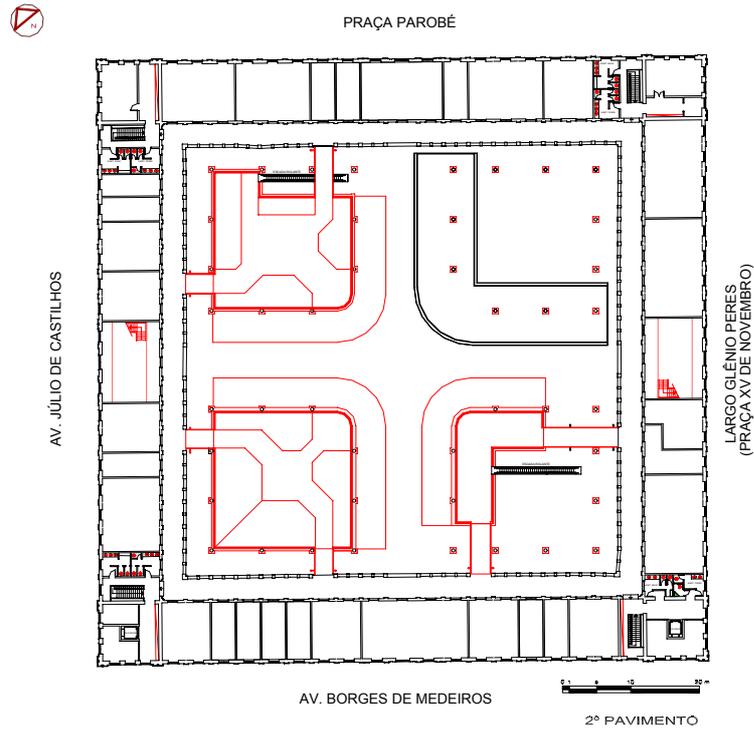


Fig 4.6.12 - planta baixa 2º pavimento fig 4.6.13 – corte no eixo central fig 4.6.14 - fachada

### a estrutura da cobertura

A estrutura tem sua malha baseada nos eixos de composição do Mercado. Os pontos de apoio desta malha são totalmente independentes dos elementos do corpo principal do prédio e estão na periferia dos quadrantes, afastados das arcadas, em intervalos correspondendo a dois eixos de pilastras. No centro, suprimiu-se um pilar de apoio para evidenciar o encontro das circulações e liberar ainda mais a perspectiva e percepção do pátio. Os pilares de aço, que fazem a sustentação da cobertura, foram concebidos com o objetivo de criação de uma nova ordem, parte deles formando um intercolúnio nas fachadas dos pavilhões voltadas para as arcadas. Com as bases revestidas de alvenaria, obteve-se uma escala correspondente ao pilar: isto é, uma base para um pilar de "ordem colossal". (ver corte parcial)

As treliças metálicas, que compõem a malha, foram desenhadas de forma a afastar os planos das telhas dos planos das platibandas, fazendo com que a cobertura aproxime-se destas apenas pelos brises, sustentados em um plano inclinado em relação à fachada, evidenciando a independência entre os dois elementos – fachada e cobertura.

Há uma correspondência entre o desenho da cobertura e a planta do Mercado na sua organização: quatro quadrantes com a cobertura basicamente plana no nível e elevação nos eixos principais, em duas águas, com lanternim, correspondendo aos eixos de circulação principal. As áreas elevadas possuem aberturas laterais contínuas de vidro, planos internos inclinados, grelhas de ventilação e passarelas de serviço, chegando a um plano triangular inclinado junto às fachadas, nas platibandas correspondentes aos frontões.

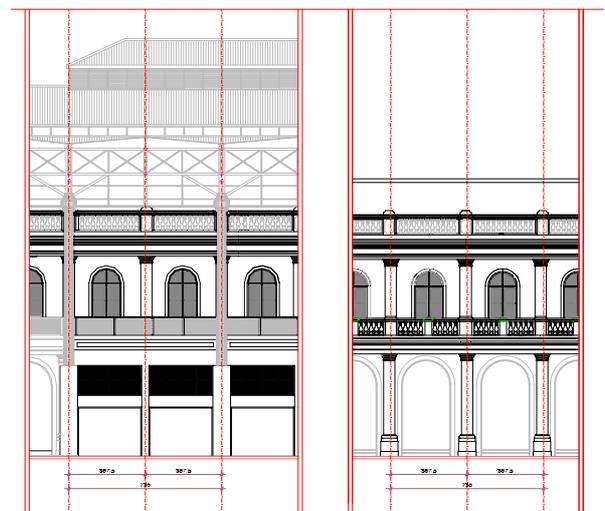


Fig 4.6.15 detalhe fachada e arcada

## as circulações

Com a necessidade de pleno acesso ao pátio interno e ao 2º pavimento, tornou-se indispensável aumentar o número de possibilidades de ingresso no Mercado. Os acessos pelos eixos principais foram mantidos, criando-se, em cada esquina, nos torreões, duas circulações secundárias, as quais também dão acesso ao pátio interno. Nas quatro esquinas foram ainda introduzidas circulações verticais, interligando térreo e pavimento superior, sendo que nas duas esquinas da Borges de Medeiros foram colocados elevadores.

Entretanto, a equipe de arquitetos previu que a fluidez de público para os altos do Mercado dependeria de transporte vertical mais acessível e confortável, destacado visualmente ao usuário.

As escadas rolantes, previstas no projeto, colocadas no pátio, uma em diagonal à outra, permitem ao observador postado no pátio, a visão concomitante do pavimento superior e da forma de alcançá-lo. A interligação se faz através dos terraços dos pavilhões de bancas e destes aos antigos passeios do segundo pavimento, através de passarelas metálicas.

## os pavilhões de bancas

A necessidade de manter a atividade comercial já consagrada no pátio interno, através de bancas, gerou a avaliação da possibilidade de utilização dos pavilhões metálicos existentes. Entretanto, a precariedade e poucos elementos remanescentes levou à manutenção de apenas um deles, no

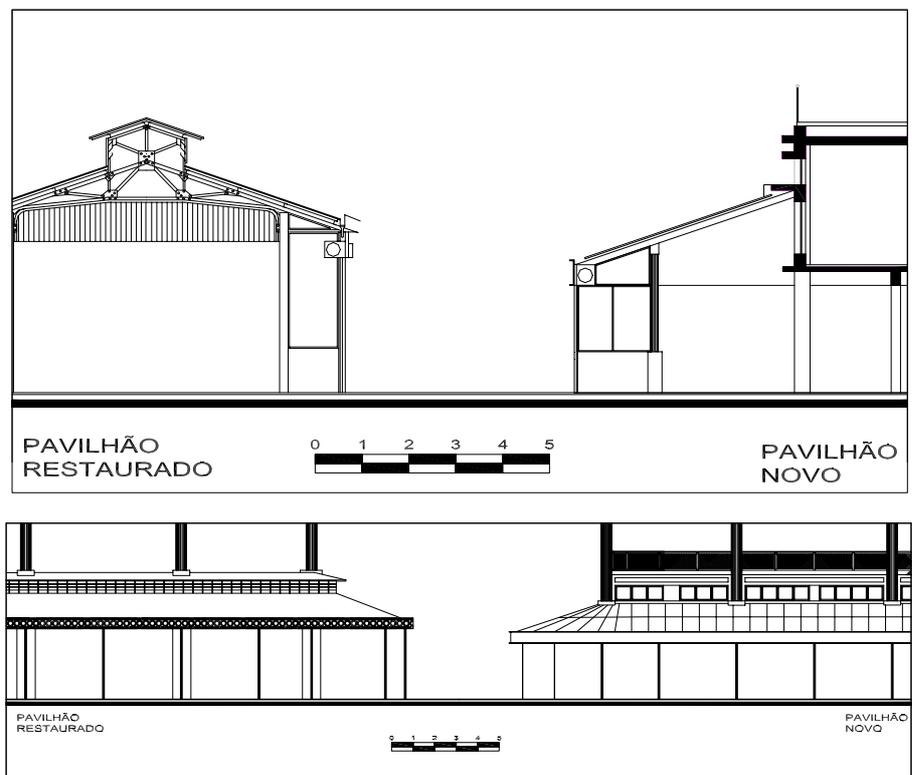


Fig 4.6.16 e fig 4.6.17 detalhes corte pavilhão preservado e novo pavilhão,

quadrante IV, e à substituição dos outros três, que foram projetados novos.

O projeto dos pavilhões respeitou a disposição interna existente nas bancas, de modo a permitir que os comerciantes mantivessem a forma de *lay out* que já vinham utilizando.

Os três novos pavilhões têm estrutura modular, permitindo a associação entre os módulos de maneira a acomodar as bancas em áreas diferenciadas.

No quadrante IV, a permanência do pavilhão metálico restaurado também configura um espaço livre, que primeiramente foi destinado, em sua totalidade, ao comércio de hortigranjeiros. A ala do pavilhão restaurado, correspondente à saída para o terminal Parobé, foi destinada, já no projeto, à colocação de bancas, na forma como originalmente era ocupada.

Tanto nas meias águas dos novos pavilhões, como no pavilhão metálico recuperado, foi colocado vidro transparente no lugar de telhas, uma vez que estes planos não tinham mais a função de proteção de chuva e insolação, mas apenas de fechamento do espaço. A opção pelo vidro se deu pela permeabilidade visual, permitindo que do passeio do 2º pavimento se possa observar a exposição internas dos produtos, com suas diferentes cores e texturas.

### **o desenho dos novos pavilhões - fachadas voltadas para as arcadas do pátio interno**

Os novos pavilhões de bancas incluem, na composição de suas fachadas voltadas para as arcadas, os pilares da cobertura metálica, e apresentam as seguintes características:

Eixos de 3,67m, sendo que a cada 7,35m a presença dos pilares metálicos indica a ordem colossal já mencionada, criando-se um intercolúnio onde há um pilar de altura de 4,30m. Este pilar apóia uma viga onde está colocado um suporte para os luminosos e onde está a laje do mezanino.

Acima desta viga estão as aberturas, que tem uma verga e friso formando um novo desenho de entablamento para esta ordem. Como na arcada, por cima deste entablamento há um peitoril vazado. Os pilares metálicos de seção circular, quando interceptando estas estruturas, apresentam-se como pilastras de meia coluna, e somente na altura dos terraços percebe-se sua seção completa.

### **as fachadas correspondentes às circulações principais**

Nestas fachadas o projeto referencia as perspectivas que se tinham com os pavilhões metálicos, isto é, uma meia água partindo de abertura em veneziana do lanternim, caindo para o centro e terminando em um friso ornamentado. Nos novos pavilhões também há um plano inclinado com cobertura transparente, protegida por gradil metálico, cujo ponto mais alto está nas esquadrias de vidro que ventilam os depósitos das bancas nos mezaninos. Na cota inferior há também um friso, não mais ornamental, mas de luminosos.

### **os terraços**

Terraços fazem a transição da circulação vertical e os passeios do segundo pavimento. Destinam-se também à extensão de algumas atividades comerciais e realização de eventos.

### **o pátio central**

Conforme a tradição oral, a construção do Mercado contou com a participação de integrantes de religiões afro-brasileiras, sendo que até hoje o pátio é palco para cerimônias religiosas, especialmente a interseção dos eixos principais de circulação.

Associando esta circunstância com a necessidade de ampliar as circulações e recompor os níveis dos pisos das arcadas e do pátio, todo o pavimento foi refeito. As prospecções realizadas nas pilastras que compõem as arcadas

evidenciaram que estas eram construídas por blocos de grês contrafiados por uma laje horizontal, sendo que as bases das pilastras eram modeladas também em grês. Pelo aspecto plástico e pictórico, foram deixadas as lajes aparentes nas pilastras, destacando a natureza e composição destes elementos.



### o segundo pavimento

No segundo pavimento, junto a cada torreão e suas escadas, há um conjunto de sanitários, tornando estes setores pontos de circulação e de serviços de apoio. Além dos estabelecimentos comerciais, foram também projetados, para o segundo pavimento, um auditório para uso comunitário, e o Memorial do Mercado Público.

Fig 4.6.18 – vista do corredor central a partir do 2º pavimento  
Fig 4.6.19 - visual anterior antes da intervenção

### as cores utilizadas

Não coube, no Mercado Público, a busca por uma “cor original”, tendo em vista que nas fotos mais antigas do edifício, ainda na década de 80 do século XIX, percebe-se que a cada estabelecimento corresponde uma cor ou tonalidade diferente. A partir de 1910/1912, todas as imagens do Mercado demonstram que havia uma única cor, destacando-se os adornos de fachada com tons mais claros ou brancos. Embora se tenha registro de que o prédio já foi pintado de cinza, a cor mais utilizada, e que predomina no imaginário da população, é o amarelo e por isto mesmo foi a definida no projeto.

Foram utilizados dois tons de amarelo para a pintura das fachadas. Nas fachadas externas, por receber mais intensidade luminosa que as internas, há a predominância do amarelo escuro nos planos de fundo, salientando as pilastras e ornamentos em amarelo claro. Já nas fachadas internas o critério é o inverso, possibilitando maior reflexão.

Embora o princípio modular de lojas e bancas tenha sido preservado, e o fato desta estrutura permitir inúmeras formas de apropriação do espaço, isso não significa garantia de preservação do perfil dos estabelecimentos, nem de sua viabilidade econômica. As características da vida do Mercado vão além dos seus elementos arquitetônicos. O modo, tipo e produtos ali comercializados é que dão a característica da animação e estabelece os maiores vínculos do espaço construído com a população. A preservação destes aspectos é, portanto, principalmente, decorrência das condições econômicas dos empreendimentos e das estratégias administrativas de apoio aos empreendedores.

O edifício do Mercado, no que diz respeito a sua continuidade e sobrevivência como referencial da cidade, está vinculado à manutenção de sua atividade comercial. Apesar desta forma de comercialização (pequenos comerciantes, basicamente empresas familiares, comercializando produtos alimentícios) se manter por diversos fatores, há uma tendência característica, da própria atividade, de mudança nos seus conceitos, forma de operar, produtos comercializados etc. Na medida que este mercado passe a atender um público que dispõe de diversos outros recursos na cidade contemporânea, como supermercados, centros comerciais de bairro, *shopping-centers*, é natural que estes estabelecimentos se modifiquem para tornarem-se rentáveis e atrativos para os frequentadores.

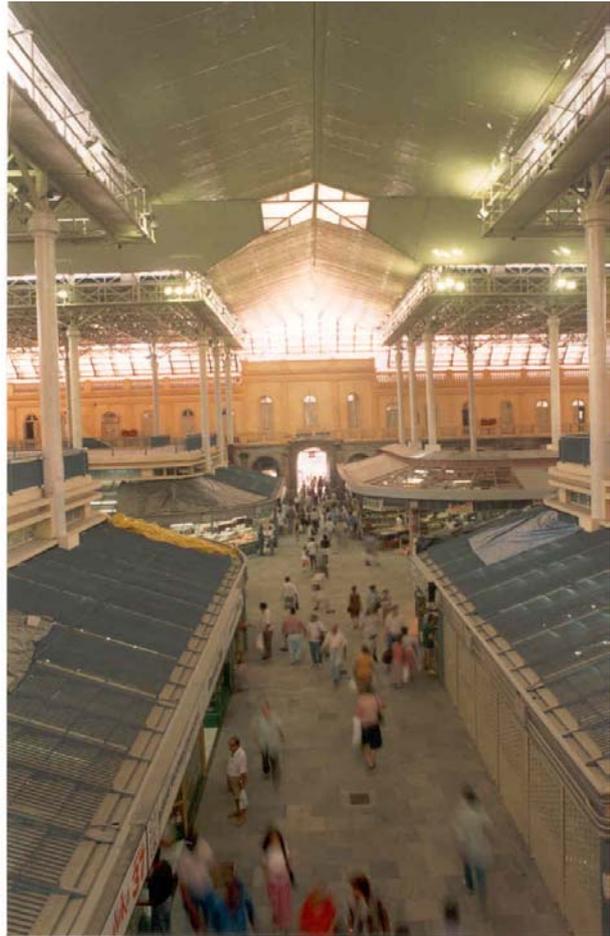


Fig 4.6.20 – vista da circulação

No que diz respeito às transformações arquitetônicas do prédio, é curioso que alguns críticos aceitem com naturalidade as modificações ocorridas entre o projeto de Heydtmann e o projeto de 1910/1912, e rejeitam as inserções contemporâneas, ainda que reconheçam compatibilidade estética e necessidade funcional. Ou a crítica aceita bem este tipo de transformação – que parece ter sido bastante radical, introduzindo mais um pavimento e terminando com a concepção dos quatro torreões, alterando completamente a linguagem da fachada – ou simplesmente a aceita por esta imagem estar incorporada ao edifício e a seu imaginário. Há, ainda, a possibilidade de aceitá-la somente por ter sido introduzida no passado, o que nos levaria à posição de haver uma maior valorização do passado do que da arquitetura.

As transformações por que passou o edifício do Mercado foram uma maneira encontrada para preservar sua função, tão importante para a história e a cultura da cidade quanto o marco referencial em que se constitui sua arquitetura. As inserções arquitetônicas e a qualificação e modernização da infra-estrutura feitas no final do século XX não significam desrespeito à “obra original” que na verdade há muito havia deixado de existir. São, ao contrário, ações de preservação e valorização do monumento, aqui entendido como um somatório de forma e funcionalidade.



Fig 4.6.21 – vista externa

## **a indústria dando lugar ao comércio**

Com o crescimento urbano e o deslocamento das indústrias para outras áreas das cidades, os bairros e as edificações que abrigavam estas atividades irão sendo abandonadas ou substituídas por outras funções que ocupam o cenário da cidade na atualidade. Entre as novas funções que irão ocupar estes vazios industriais, o comércio aparece como uma alternativa, valendo-se das dimensões dos terrenos, da configuração dos edifícios na forma de pavilhão e muitas vezes da condição de acessibilidade a que o local está sujeito.

O resultado deste tipo de intervenção poderá representar, de certa maneira, a revitalização de áreas com pouco uso ou já degradadas, mas inegavelmente irá mudar o seu caráter.

Os exemplos levantados configuram três reciclagens : no primeiro exemplo, configura-se um modelo de reciclagem industrial tanto pela data em que houve a reciclagem quanto pela discussão e crítica que originou. No segundo, em Porto Alegre, é instalado um *shopping* em área industrial tombada. No terceiro, também nesta cidade, a indústria é substituída por um *shopping center* a céu aberto.

### **Ghirardelli Square**

O conjunto de edifícios do Ghirardelli Square situa-se na cidade de São Francisco, Califórnia, ocupando um quarteirão formado pelas ruas Beach ao norte, Polk a oeste, North Point a sul e Larkin a leste.

Ghirardelli era a fábrica de chocolates que ocupava estes prédios, construída entre 1893 a 1916, cujo projeto foi do arquiteto William Mooser. Domingo Ghirardelli, um imigrante italiano, após ter passado por alguns países da América do Sul, estabelece-se nos Estados Unidos. Para montar sua fábrica, adquire alguns prédios, entre os quais o edifício Wollen Mill, de 1862, o único que ainda se conserva. Neste

prédio, durante a Guerra Civil foram confeccionados alguns uniformes da União, sendo uma das mais antigas fábricas do oeste. O empresário William Roth adquire alguns edifícios na década de sessenta, com a intenção de destiná-los ao uso público. Iniciou algumas obras em 1963, e durante cinco anos compra todos os outros prédios do quarteirão. O único edifício de madeira original, da fábrica de chocolates, destinado a embalagens, foi demolido por ter sua estrutura comprometida.

Roth procurou o arquiteto paisagista Lawrence Halprin para estudar algumas alternativas de ocupação para o local. Halprin sugere que todos os edifícios permaneçam no local, onde poderia ser criado um *shopping center*. O empresário aprova o estudo de Halprin e a concepção básica original é mantida no projeto. Participou também na elaboração do projeto o escritório Wuster Bernardi & Emmons, encarregado dos novos prédios que seriam inseridos no quarteirão. Em 1966, estes projetos foram premiados pela associação dos arquitetos americanos - AIA.

Os sete edifícios remanescentes :

Clock Tower, Mustard Building, Cocoa Building, Wollen Mill, Chocolate Building, Power House, e Apartment Building (residência dos diretores da fábrica), foram construídos em alvenaria de tijolos aparentes, estruturas de vigas de madeira e concreto armado. O edifício Wollen Mill era anterior à urbanização do local, e por isso está fora do alinhamento das ruas que vieram a compor o quarteirão. Todos os prédios têm três ou mais pavimentos, com exceção do Power House, que apresenta somente um.

O projeto contemplou, sempre que possível, a manutenção dos pés-direito e as estruturas de madeira das



Fig 4.7.1 - Situação



Fig 4.7.2 – e 4.7.3 abaixo – a fábrica em funcionamento





A execução foi elaborada em duas etapas. Na primeira, foram executadas as intervenções nos edifícios Clock Tower, Mustard Building e Apartment house. No Mustard Building, foi necessária a colocação de uma série de vigas de madeira para a sustentação lateral, abaixo do nível existente. As divisões internas dos espaços, assim como as fachadas para as lojas, foram modificadas, introduzidos elevadores, circulações e passeios novos. Ao lado da praça, foi criado um balcão de 1,80 m de largura que configura um passeio coberto e também serve de acesso ao piso superior. As aberturas foram ampliadas. No sótão, foi instalada uma caldeira para o sistema de calefação central, que serve aos prédios Mustard Building e Clock Tower (os outros prédios possuem um sistema próprio para cada). O Apartment House recebeu um sistema de vigas de aço para suportar vãos maiores, eliminando-se apoios intermediários. Pelo nível da rua, há uma entrada ao estacionamento e os dois pisos situados acima foram destinados a um restaurante.

No terraço da fachada posterior, foi criada uma proteção em toldo translúcido. O edifício da Clock Tower foi preservado na sua integridade.

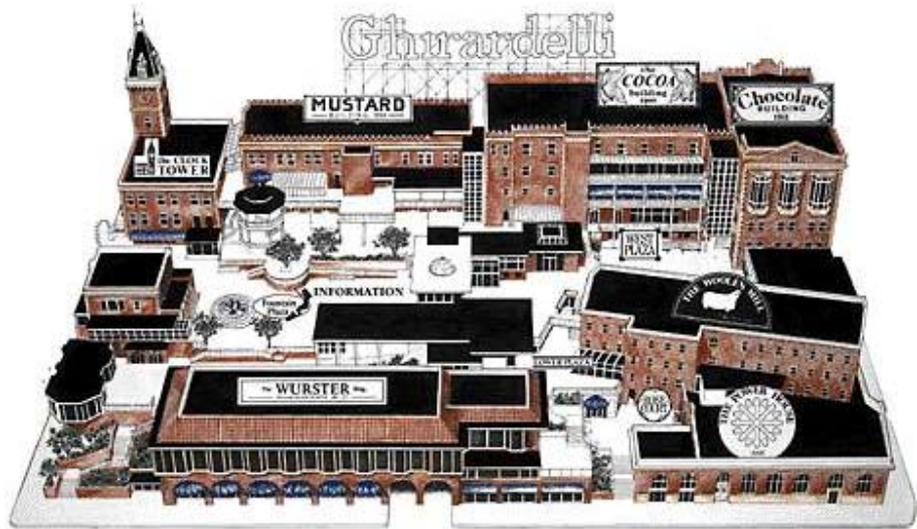
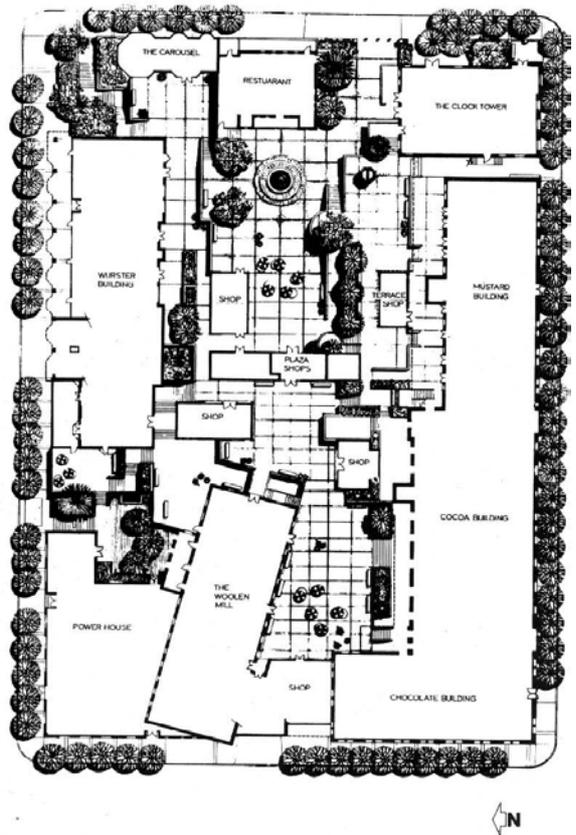


Fig 4.7.8 no alto - Implantação

Fig 4.7.9 acima – desenho do conjunto



Fig 4.9.10 – vista aérea

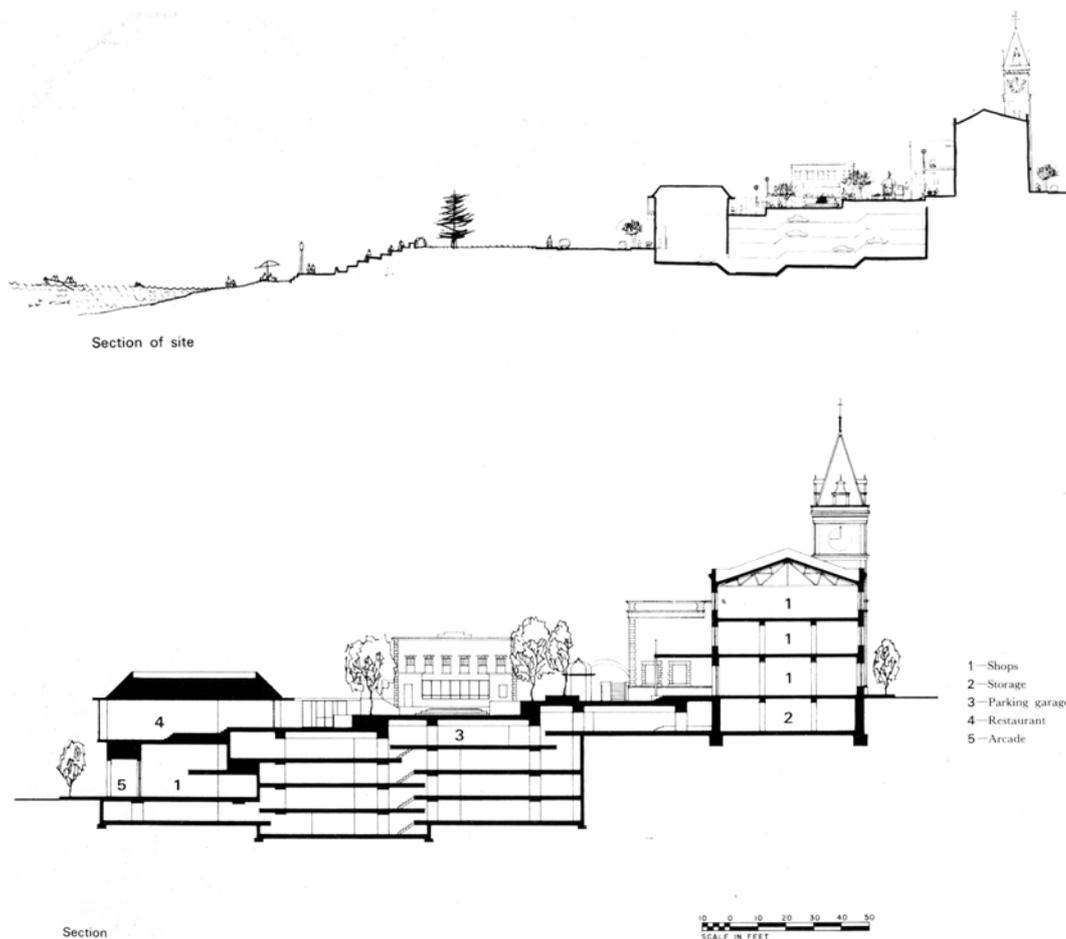


Fig 4.7.11 e 4.7.12 cortes

Novos edifícios foram introduzidos no quarteirão: Wuster Building e Carousel Building, ambos em tijolos e estrutura de concreto, e outras construções menores, em aço e vidro.

A praça central foi situada acima do nível do estacionamento. Em três níveis, ela segue o desnível do terreno, pavimentada com placas de concreto que formam uma quadrícula. O estacionamento, situado abaixo da praça, atendendo às exigências municipais, tem capacidade para trezentos automóveis, disposto em lajes em meio nível.

Na segunda etapa, foram executadas as intervenções para os prédios de Cocoa Building e Chocolate Building, que se interligam por circulações interiores ao Mustard Building. Cocoa tem terraços amplos nos seus três pisos, situados em frente à West Plaza, protegidos por vidros

como ampliação dos restaurantes ou como espaço para lojas. Os dois últimos pavimentos do Chocolate Building foram ocupados por um restaurante, onde é possível visualizar-se a paisagem sobre a baía de São Francisco. Entre este edifício e Wollen Mill foi erguida uma nova construção em um pavimento. O Power House, originalmente projetado como uma casa noturna, transformou-se em uma sala de cinema.

Além da West Plaza, principal área aberta executada na segunda etapa, foram construídos outros espaços menores como Lower Plaza e Rose Court, situados em níveis mais baixos à medida que vão se aproximando da Beach Street. Também na segunda fase, foi executado um novo estacionamento, em diversos níveis de subsolo.

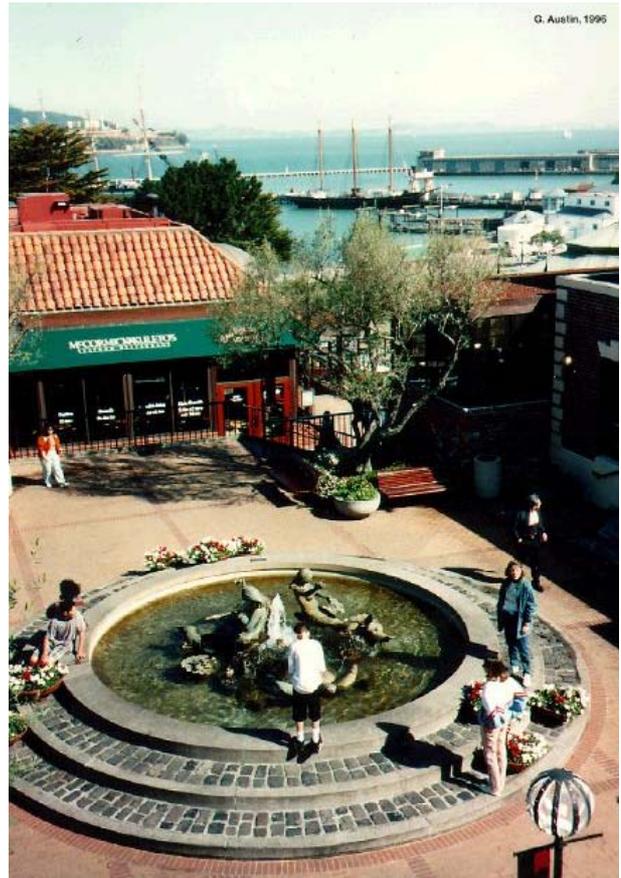


Fig 4.7.13 no alto – vista da praça

Fig 4.7.14 acima – a torre

Fig 4.7.15 ao lado – vista da Beach Street



G. Austin, 1996



Página anterior:

Fig 4.7.16- no alto, vista Beach com Larkin  
 Fig 4.7.17 – esquerda, Fig 4.7.18 – direita acima e  
 Fig 4.7.19 – direita abaixo , aspectos internos  
 do conjunto

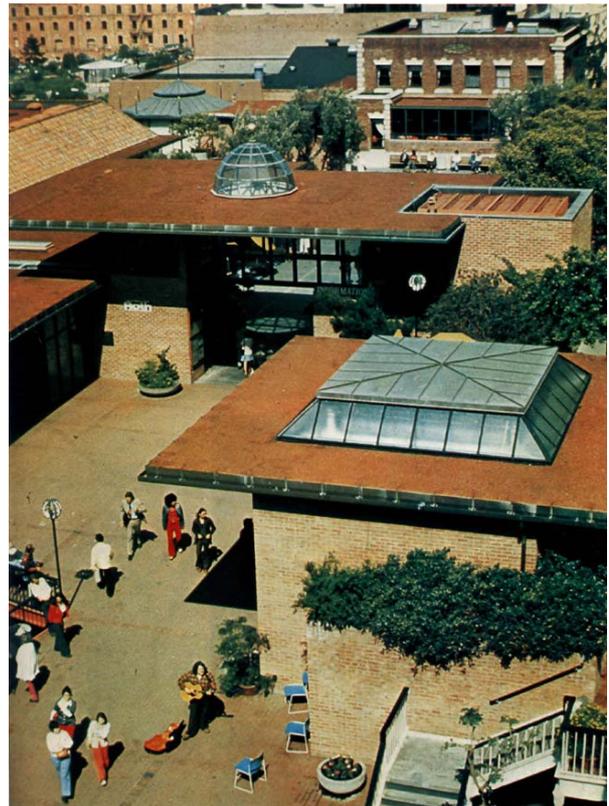
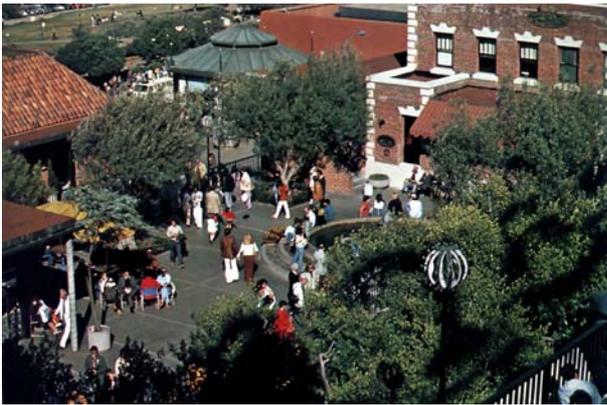
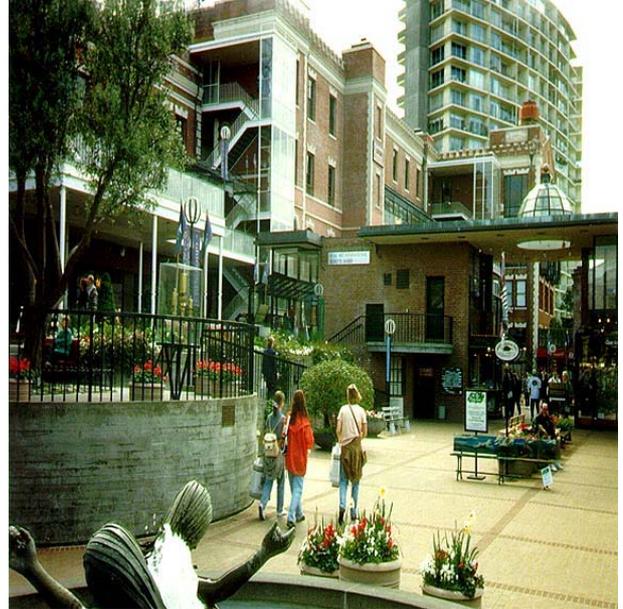


Fig 4.9.20, direita no alto  
 Fig 4.9.21, direita acima  
 Fig 4.9.22, esquerda no alto  
 Fig 4.9.23, esquerda centro  
 Fig 4.9.24, esquerda abaixo - aspectos do conjunto

A importância de Ghirardelli Square reside na experiência de um projeto arquitetônico que ficou sendo um modelo da reciclagem de um complexo industrial transformado em comércio. Concluído no ano de 1968, foi amplamente divulgado e citado em várias críticas como a transformação de uma estrutura histórica em um parque temático<sup>39</sup>, onde a reabilitação e historicidade são apenas pano de fundo para o espetáculo do consumo. Porém, o projeto agrega certos valores na composição dos espaços e edifícios pré-existentes, nem sempre presentes em intervenções semelhantes. Halprin, em 1978, questionado sobre o Ghirardelli, afirma que após estes anos se achava bastante satisfeito sobre a maioria das idéias do projeto, apesar de não concordar com alguns detalhes, indicando um certo desgosto com a adição de elementos que tornavam a arquitetura “fantasiosa”.

Embora algumas críticas apontadas possam nos parecer apropriadas, é importante lembrar o contexto em que Halprin concebeu Ghirardelli. Naqueles anos, não havia a mesma preocupação na preservação das edificações e no aproveitamento destas estruturas para novos usos. Temos que lembrar que apenas dois anos após a conclusão desta obra, em Paris o Les Halles é demolido.

Halprin, com sua formação de arquiteto, potencializou o quarteirão, concebendo um sistema de espaços abertos internos que unifica o conjunto. Aproveitando o desnível do terreno na criação destas praças internas, na concepção do estacionamento no sub-solo, também tirou partido da paisagem da baía de São Francisco com a introdução de balcões e terraços. Procurou a relação externa dos prédios com as ruas, abrindo o comércio também para estas e resolvendo o acesso de veículos e de públicos através de uma seqüência de escadas, rampas e níveis intermediários.

Ghirardelli tem seu significado maior na concepção dos espaços articuladores do conjunto de edifícios

---

<sup>39</sup> Ver crítica de Amendola e Crawford no capítulo anterior.

do que na própria intervenção de seus prédios. Mas, seu exemplo constitui um importante marco para este tipo de intervenção pois, na época em que foi concebido, não existia a preocupação da preservação destas estruturas existentes com o objetivo de reciclá-las.

### o Shopping Total

O início do bairro Floresta caracterizou-se como o local no município de Porto Alegre onde estavam situadas algumas fábricas, desenvolvendo-se em torno da radial que iria se constituir na rua Cristóvão Colombo. A antiga cervejaria Bopp, mais tarde Continental e posteriormente adquirida pela Brahma, teve na

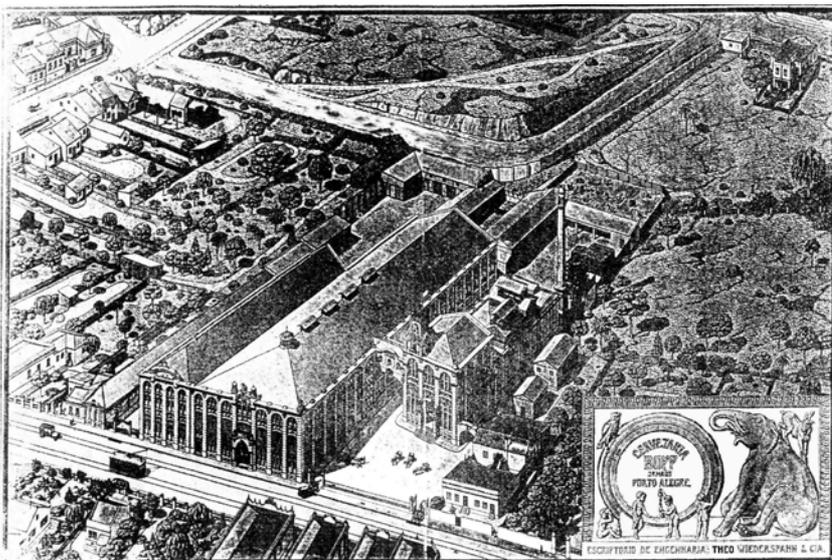


Fig. 4.8.1 – a fábrica Bopp

autoria de seu projeto inicial o arquiteto alemão Theodor Wiedersphan<sup>40</sup>, construído pela empresa de Rudolf Ahrons. Iniciada a construção em 1910 e inaugurada em 1911, foi localizada na Cristóvão Colombo nº 545, no quarteirão formado pelas ruas Ramiro Barcelos, Tiradentes, Pinheiro Machado, Gonçalo de Carvalho e Santo Antônio. O conjunto está implantado em um terreno de forma irregular, medindo 314,03m de testada pela Av. Cristóvão Colombo, constituindo uma área total de 54.716,75 m<sup>2</sup>. Os prédios de nºs 545, 691 e 695 abrigavam, respectivamente, os usos de administração, departamento industrial, fabricação de cerveja, casa de máquinas, depósito de matéria prima e adega, além da casa de caldeiras e chaminé, totalizando aproximadamente uma área ocupada de 7.641,00m<sup>2</sup>.

<sup>40</sup> Whiedersphan foi autor de inúmeros projetos no município, entre os quais pode-se citar: a Delegacia Fiscal (hoje MARGS), Correios e Telégrafos, Hotel Majestic (hoje Casa de Cultura Mário Quintana), extinto Banco da Província, Banco Nacional do Comércio, Secretaria da Fazenda, Cinema Guarany, Ed. Ely, entre outros.

O projeto de Wiedersphan apresenta uma linguagem bastante eclética com um conjunto escultórico desenhado pelo arquiteto e executado por João Vicente Friederichs, que dispõe elementos alusivos tanto a produtos da cervejaria como à mitologia germânica. O projeto estrutural e as estruturas em ferro da cobertura foram importadas da Alemanha.

O conjunto, tombado pelo patrimônio municipal em 1999, após o encerramento das atividades de produção da cervejaria Brahma na capital, foi vendido a um empresário portoalegrense, que negociou sua ocupação com um grupo de *shopping-centers* do país.

O Shopping Total inicia suas atividades no ano de 2003, com a construção de um prédio onde basicamente estão localizados os estabelecimentos comerciais que funcionarão no empreendimento. Os prédios tombados e mantidos abrigarão outras atividades, como um museu da cerveja, uma cervejaria, uma biblioteca de uso público, além de outros estabelecimentos, já operando como uma loja de artigos esportivos e uma lancheria.

O novo prédio construído tem como característica o tipo de shopping suburbano adotado também em outros locais da cidade. É visível que a preocupação do empreendimento era com a disponibilidade de um terreno com dimensões suficientes, e localização estrategicamente atrativa do ponto de vista comercial. Mas a preocupação era somente esta. O projeto deste edifício desconsidera qualquer relação com o local, com os prédios que permaneceram no terreno, podendo estar situado em qualquer outra localização desta ou outra cidade. Enfim, um projeto para um lugar qualquer resultando na criação de um não lugar. Independentemente da qualidade arquitetônica do novo pavilhão, não existe na proposta a criação de um sistema que

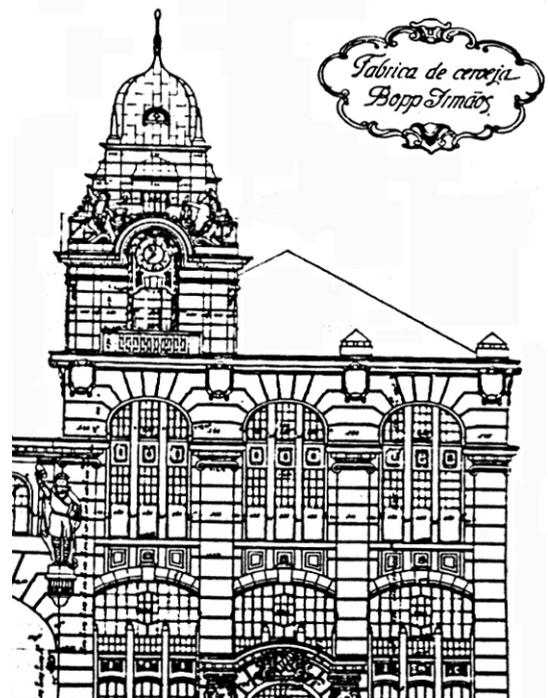


Fig 4.8.2 acima – detalhe da fachada

equacione as relações entre aqueles elementos que foram mantidos e a proposta de um centro de comércio como um conjunto. Neste sentido, o Shopping Total é a antítese da experiência de Halprin em Ghirardelli Square.

Apesar do ganho com a demolição do muro existente na fachada da Cristóvão Colombo, os edifícios remanescentes guardam uma identidade entre eles que se tornou fragilizada pela nova implantação, em que os espaços resultantes entre os prédios são apenas produtos do acaso. Permanecendo como os resquícios de uma arquitetura, os edifícios tombados são elementos museificados de uma indústria que ali existiu, que mantinha na sua implantação uma relação entre os prédios assim como com as ruas do quarteirão.



Fig 4.8.3 no alto à direita – a cervejaria em funcionamento  
 Fig 4.8.4 acima à direita – vista aérea durante construção  
 Fig 4.8.5 – acima à esquerda e fig 4.8.6 ao lado à esquerda – detalhe das fachadas



Fig 4.8.7 – acima seqüência de fotos da fachada da Cristóvão Colombo e Fig 4.8.8 foto montagem do conjunto visto do estacionamento



Fig 4.8.9 acima a esquerda – fachada do novo prédio

Fig 4.8.10 acima – vista do prédio novo e prédio remanescente

Fig 4.8.11 ao lado – encontro entre prédio novo e remanescente



Fig 4.8.12 e 4.8.13 – vista superior do conjunto



Fig 4.8.14  
o shopping em  
vista aérea

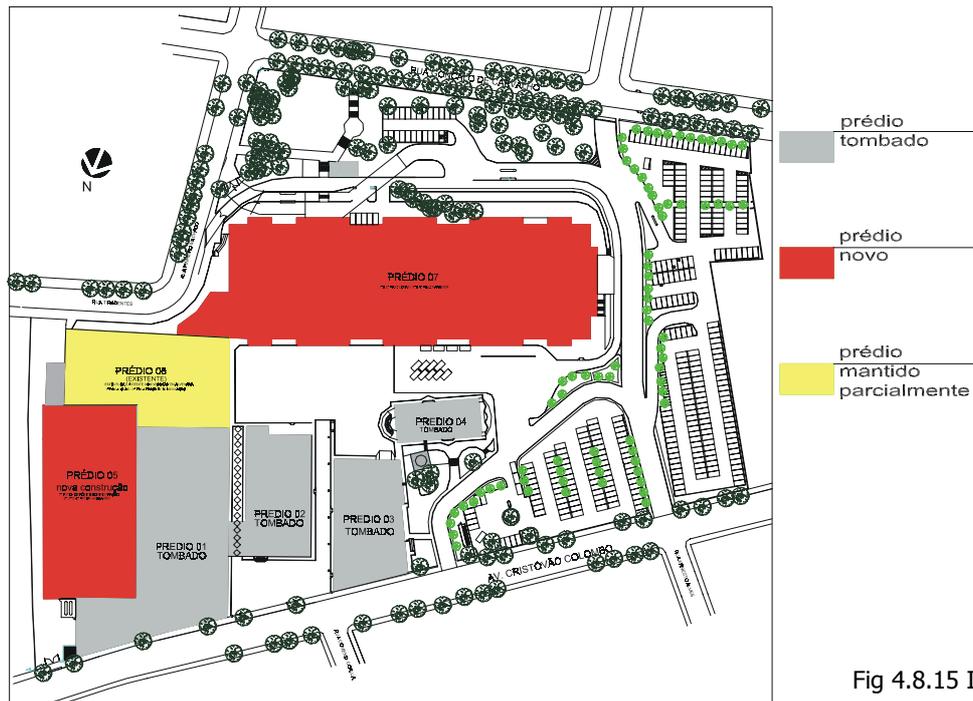


Fig 4.8.15 Implantação

Poderia-se ponderar que em todo projeto de intervenção, de uma maneira ou outra, as perdas estariam associadas a um acréscimo de qualidade. Porém, o Shopping Total não aproveita a oportunidade de unir a contribuição de uma nova arquitetura àquelas previamente existentes. Este é um exemplo onde se vê os limites das ações dos órgãos de preservação e também das recomendações das cartas patrimoniais. Apesar do projeto contemplar as questões relativas à identidade da contemporaneidade, à autenticidade da obra e a outros requisitos considerados fundamentais para as intervenções, fica claro que estes não são suficientes para o equacionamento de um resultado satisfatório final.

Se o instrumento do tombamento garantiu a existência do conjunto de Wiedersphan, por outro lado o projeto nada contribui ao entorno, mas se vale da preservação com o marketing do respeito à história da arquitetura local. Assim como o edifício Ely, atualmente ocupado pela empresa Tumelero, em que nenhum valor arquitetônico foi agregado ao prédio, mais uma oportunidade é perdida nas intervenções feitas na obra de Whiedersphan.



Fig 4.8.16 o edifício Ely – também a perda de uma oportunidade

## o DC Navegantes

O projeto do DC Navegantes é de autoria dos arquitetos Adriana Hofmeister Fleck e Bauer&Ferreira. O Distrito Comercial Navegantes foi instalado na Indústria Renner de Confecções, localizada no bairro Navegantes, em Porto Alegre. A Renner possuía uma loja junto à Rua Frederico Mentz, com movimento de vendas suficiente para demonstrar o potencial comercial desta área. Anteriormente ao projeto, os prédios eram ocupados por locatários, como pequenas oficinas, mercenarias ou depósitos de outras empresas. Estes usos, que não garantiram o potencial que ali se encontrava, somando-se às possibilidades de implantação do comércio, impulsionou a criação de um pólo como o DC.

O Navegantes é uma das áreas da cidade que foi marcadamente ocupada pela atividade industrial. Na década de 40, o bairro possuía um complexo de fábricas, residência e comércio mas, após a ação contínua da desindustrialização desta área, o bairro entrou num processo de degradação, concentrando atividades de depósito, transportadoras, pequenas oficinas, comércio de veículos, sub-habitação, etc. O bairro estava próximo ao terminal ferroviário, ao porto, ao aeroporto e às principais vias de acesso à capital. Atualmente, a avenida Voluntários da Pátria é cortada pela linha de metrô de superfície que faz a ligação norte com os municípios da região metropolitana. Esta avenida ainda mantém algumas características, com construções no alinhamento e alguns exemplares relevantes do período da ocupação industrial.



Fig.4.9.1 DC foto aérea

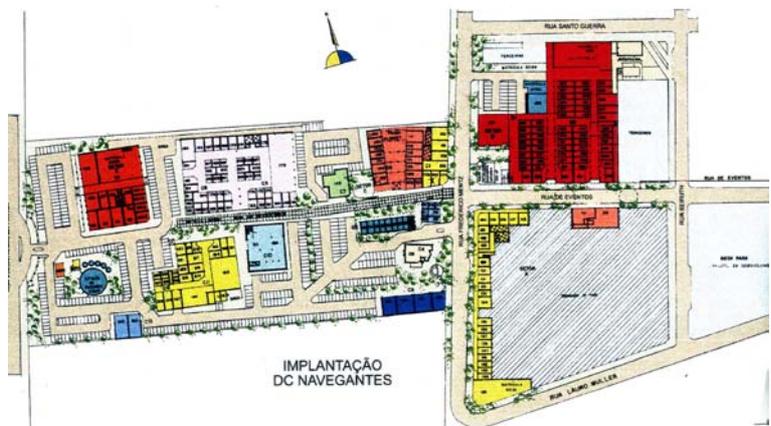


Fig. 4.9.2 Implantação

Surgido como um projeto concebido para ser um *outlet*, isto é, um sistema de descontos onde a regra é vender produtos de qualidade abaixo dos valores praticados no mercado, o DC navegantes engloba uma área de 61 mil m<sup>2</sup>, situando-se ao lado dos viadutos que conduzem à Ponte do Guaíba, junto à Free-Way e à BR-116. As teorias locacionais de um *outlet*, nos Estados Unidos, seguem o posicionamento junto às rodovias, em local afastado dos centros urbanos. Mas, o caso DC, ao contrário destes, situa-se a apenas dois quilômetros do centro da cidade, favorecida sua implantação pela preexistência da fábrica Renner. As edificações existentes no local, com uma característica horizontal, não apresentavam do ponto de vista de suas qualidades arquitetônicas individuais um atrativo maior, porém suas características construtivas e de implantação serviriam para o propósito do novo uso a que viria se destinar: baixo custo de implantação, circulação horizontal, evitando escadas rolantes e elevadores, e baixo custo de manutenção. A manutenção dos prédios foi uma premissa de projeto, adaptando-os então às exigências que o programa de *outlet* faria prementes.

O desafio de manter uma unidade em prédios localizados em três quarteirões diferentes, com volumes e linguagens variadas, mantendo a unidade do conjunto, foi buscado através de elementos unificadores, como mobiliário urbano, comunicação visual, marquises, artefatos de iluminação e pórticos de acesso. Segundo os autores, procurou-se preservar os traços arquitetônicos mais significativos, mantendo a escala e adotando elementos arquitetônicos novos.

Além destes motivos, o baixo volume de investimento e a rapidez de construção foram condicionantes de projeto, associados à possibilidade de flexibilização das



Figuras 4.9.3 e 4.9.4, aspectos do edifício "J" na Frederico Mentz depois e antes do projeto

edificações, respondendo às constantes mudanças que o setor comercial venha a exigir.

Os revestimentos em argamassa e reboco recuperados foram uma opção de barateamento do custo final, como também a utilização de estruturas metálicas simples na cobertura dos pavilhões.

As cores fortes e marcantes foram utilizadas como identificação individual dos prédios, mas seu conjunto também é identificado pelo espectro utilizado. A identificação também é percebida pela concepção da criação de um caminho peatonal no sentido oeste – leste, que inicia na avenida Voluntários da Pátria atravessando a avenida Frederico Mentz, unindo-se a Rua de Eventos. A utilização desta circulação facilita a identificação do conjunto pelo usuário, em meio a uma zona urbana configurada que está sendo interceptada por ruas existentes.

No acesso oeste, que pode ser percebido pela Free-Way, foi criado um pórtico com características monumentais onde há uma torre de quinze metros de altura e duas menores, em uma escala diferenciada e apropriada para esta avenida. Na entrada da Frederico Mentz foram criados pórticos de tamanho menor com escala compatível à caixa de rua, porém marcados igualmente com a cor azul.

Assim como nos *shopping-centers*, a diversificação do comércio, áreas de entretenimento e alimentação estão presentes. A praça de alimentação situa-se em área central deste caminho leste-oeste buscando a valorização deste espaço, com fácil acesso e visualização, criando um marco centralizador. Negociado com a Prefeitura, o fechamento da Rua de Eventos para tal fim, localiza-se no extremo leste do empreendimento. Na extremidade deste espaço foi criado um palco para realização de eventos, dando um fechamento para esta perspectiva.



Figuras 4.9.5 e 4.9.6  
Frederico Mentz antes depois do projeto



Figuras 4.9.7 - 4.9.8 ,4.9.9 - 4.9.10 , 4.9.11- 4.9.12 aspectos comparativos antes depois do projeto  
 Figuras 4.9.13 e 4.9.14 visuais internas do DC



Fig. 4.9.15 –pórtico na Frederico Mentz Fig.4.9.16-pórtico na Voluntários da Pátria  
 Fig 4.9.17-4.9.18 e 4.9.19-4.9.20 indicam paralelo entre o estado da construção antes e depois do projeto



Fig 4.9.21 no alto a direita e fig 4.9.22 no alto esquerda aspectos comparativos antes e depois do projeto

Fig 4.9.23 acima – rua de eventos

Fig 4.9.24 ao lado – local do palco da rua de eventos

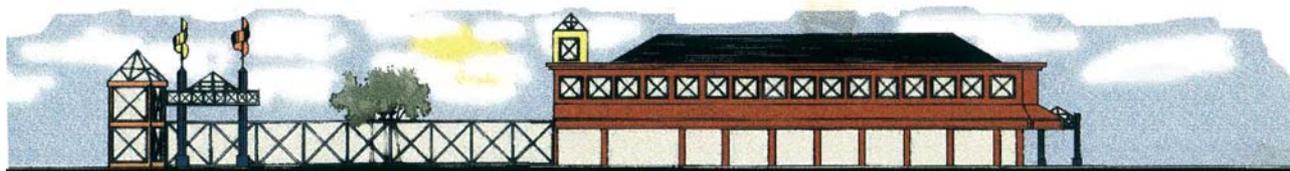
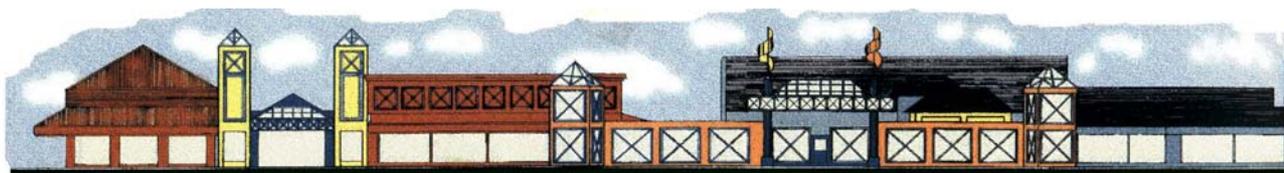


Fig 4.9.25 elevação Frederico Mentz  
Fig 4.9.27 corte interno

Fig 4.9.26 elevação Voluntários da Pátria

O caráter urbano do DC opõe-se ao caráter da caixa dos *shopping-centers* convencionais, onde o partido adotado situa o comércio e atividade social em um grande edifício fechado cercado pelo estacionamento. A preocupação com a ambiência urbana, além da criação do eixo peatonal leste-oeste, retoma certos tipos comerciais. Na rua Frederico Mentz, onde está o prédio localizado mais ao sul, foi proposto um rompimento da fachada em correspondência às aberturas existentes, criando-se uma galeria, onde foram localizadas várias lojas. Nos pavimentos superiores funcionam ainda atividades ligadas à indústria Renner.

Embora utilizando-se de clichês da arquitetura dos anos oitenta, e com uma linguagem bastante identificável com projetos comerciais semelhantes, o projeto tem uma preocupação no seu aspecto geral com a resposta a certos requisitos: a inserção de novos elementos nas edificações remanescentes. A crítica mais premente deve ser feita à inserção da cobertura para o palco da Rua de Eventos. A forma circular da estrutura metálica é quase tangente às fachadas dos

edifícios ali presentes. A cobertura retangular, assim como as proporções dos pilares, não parecem adequadas à caixa de rua existente, fugindo da sua escala, ocupando uma hierarquia não representativa a sua função e obstruindo a leitura das fachadas dos seus edifícios.

Apesar destas críticas levantadas, no seu resultado final o DC vem apresentar uma linguagem menos carregada de elementos decorativos com diferentes materiais, texturas e design se comparado a outros *shopping centers* da cidade.

O conjunto vem a instalar-se como uma alternativa à simples demolição dos edifícios e à construção de modelos que freqüentemente substituem as edificações preexistentes com uma qualidade duvidosa e que, além de não contribuir para a imagem da cidade, também não acrescentam muito como equipamento urbano.

Do ponto de vista da preservação de bens imóveis, embora o fato das fábricas Renner não estarem na época listadas como de interesse cultural, pela Prefeitura de Porto Alegre, isso não foi motivo para a demolição das construções, e isso talvez tenha dado maior liberdade para aplicação dos conceitos e intervenções que foram propostas. De qualquer maneira, este trabalho foi um exercício no qual, além de estarem contempladas as intenções de projeto dos seus autores, serve como exemplo para outras intervenções que venham a ser feitas em âmbito semelhante.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A contribuição que os projetos comerciais podem trazer à ocupação de estruturas pré-existentes reside na vitalidade que o setor propicia. Porém, o resultado qualitativo da arquitetura não necessariamente dependerá deste tipo de uso ou da opção por outro qualquer. O que se poderia contrapor ao comércio, seria a utilização da atividade no sentido do reforço na criação de ambientes urbanos, onde há a tendência de transformá-los em parques temáticos, a “disneyficação”<sup>1</sup> da cidade ou das próprias estruturas que são transformadas. É claro que o comércio, estando associado aos serviços e ao entretenimento, irá somar-se na formação destes espaços.

Algumas experiências em reabilitações de centros históricos têm levado a uma perda da identidade dos mesmos. As causas estariam na substituição dos valores locais com o incremento de atividades que não pertenciam àquela realidade. Um destes exemplos é a reabilitação do Pelourinho, em Salvador, no ano de 1992. Segundo Ana Fernandes<sup>2</sup>, os resultados das ações empregadas contribuíram para a formação de uma cidade cenográfica, dirigida ao turismo. O uso das edificações ficou concentrado em 91% para comércio e serviços e apenas 9% para residencial. Além de questões técnicas como a qualidade das intervenções, a aplicação de uma palheta de cores inventada e a criação questionável de praças internas aos quarteirões, são apontadas várias outras críticas.

A questão da concepção dos centros históricos como parques temáticos é, antes de tudo, um problema de gestão do espaço com que a arquitetura pode vir a colaborar.

---

<sup>1</sup> Termo utilizado por CRAWFORD e AMENDOLA ver capítulos anteriores

<sup>2</sup> FERNANDES, Ana. Gomes, Marco Aurélio A. de Filgueiras. Estratégias de intervenção em áreas históricas: revalorização de áreas urbanas centrais. Recife, Pe : UFPE, Mestrado em desenvolvimento Urbano, 1995.

Mas, a gestão do espaço é política, imobiliária e social. À lógica da exclusão social deve ser dado o devido peso para a arquitetura. O espaço sempre poderá ser ocupado de diferentes formas, por diferentes grupos sociais, existindo outros fatores que são determinantes para tal, independente da sua qualidade.

Argan<sup>3</sup>, refletindo sobre a cidade de Roma, colocava que o melhor modo de salvar sua beleza seria torná-la uma cidade para morar, não somente para admirar:

“Muitos flagelos tem sido perpetrados para maior glória dos “monumentos”, e no entanto Roma tem sido ofendida justamente nos seus monumentos : assim se prova como não é benéfico para a conservação das obras de arte separá-las da vida e arrancá-las da consciência dos homens.”

A melhoria da qualidade da cidade sempre atrairá os olhares da especulação imobiliária e o conseqüente afastamento das populações originárias do local. Portanto, é imprescindível a criação de mecanismos que garantam a permanência destes grupos, porém estes se encontram além da esfera própria da arquitetura.

Em certo sentido, o conceito de restauração de Viollet-Le-Duc está correto quando diz que restaurar um edifício é restabelecê-lo em um estado completo, que pode não ter existido nunca em um dado momento. A restauração também é a transformação de um objeto, iniciada a partir de um estado anterior. Embora se pretenda criteriosa, no sentido de não criar algo que não existiu, ela altera esta condição inicial. Ainda que possamos distinguir ou dividir a ação de restaurar (como indicativo de recuperação) e o ato de projetar (como modificação e criação de uma nova realidade), veremos que o efeito da transformação estará presente nas duas ações.

---

<sup>3</sup> Argan, Giulio C. Projeto e destino. p. 107

Portanto, o destino das edificações não pode residir apenas na sua existência ou desaparecimento, na restauração ou na demolição. A categorização de um patrimônio tido como de excelência ou como monumento, também irá formatar uma série de decisões acerca não só da permissividade das possíveis intervenções nestes objetos, mas também estará elegendo uma série de exemplos como um patrimônio menor. Esta construção de uma escala de valores é inevitável mas sempre passível de questionamento.

Entre os possíveis caminhos do tratamento para a manutenção das arquiteturas, está o projeto de reabilitação. A interpretação dada a estas pré-existências, também não poderá recair num novo falso dilema: o respeito às estruturas não significa submissão ou subserviência. A historicidade, como se refere Powell <sup>4</sup> ao trabalho de Scarpa, não é um elemento irrelevante, porém também não é algo que se deva reverenciar com obcecação. Da mesma forma, Kammerer <sup>5</sup> alerta sobre o pensar da preservação :

"Se nós quisermos evitar restaurar cegamente da mesma maneira como reconstruímos cegamente, mas ao contrário, desejar introduzir uma fase reflexiva, é necessário que pesemos as realizações da arquitetura moderna e seus fracassos, a preservação sensata da antiga substância contra uma restauração nostálgico-fanática a qualquer preço. "

As cartas de restauro devem ser entendidas como recomendações, mas não podem ser tomadas como normas estritas. Mesmo nas intervenções consideradas como restaurações, a definição dos critérios é sempre resultado de uma escolha. Ainda que as recomendações indiquem que o caminho das suposições seja evitado, a escolha dos elementos restaurados esta sujeita ao juízo de valor dos restauradores. A

<sup>4</sup> Powell, Kenneth. **La transformacion y reconstrucción de edificios antiguos**. Buenos Aires, La Isla, 1999. p 3.

<sup>5</sup> Kammerer, Hans, 1977. in **New buildings in old settings** – Exhibition organized by the Bayerische Architektenkammer and Die Neue Sammlung. Munique, Die Neue Sammlung . State museum for Applied Arts, 1978.

isenção não é total na intervenção, pelo menos é discutível, e geralmente também é polêmica. A singularidade da obra como objeto de arte também está presente na singularidade de qualquer projeto e das escolhas e caminhos traçados pelo seu autor. Portanto, tais recomendações, embora satisfeitas em um projeto, não são a garantia de sua qualidade.

É necessária a compreensão de que o projeto arquitetônico significa a modificação da realidade. Para Siza <sup>6</sup>, os arquitetos não inventam nada, apenas transformam. E a ação desta transformação ganha sentido no significado dado por Argan para esta prática :

“Projeta-se contra a pressão de um passado imodificável, para que sua força seja impulso e não peso, senso de responsabilidade e não complexo de culpa. Projeta-se para algo que é, para que mude; não se pode projetar para algo que não é (...).”<sup>7</sup>

Este conceito da mutabilidade da arquitetura deverá aparecer em oposição ao mimético ou a museificação dos objetos, porque a transformação se torna processo necessário na medida em que a adaptação significa a manutenção da vivência e do uso. Pois a memória não é o objeto, a memória não está no objeto . A memória é construída no indivíduo ou pelo grupo de indivíduos atores da realidade, que a experimentam e portanto, reside neles próprios.

Assim como no entendimento de Bobbio<sup>8</sup> para com a cultura, o exame das reabilitações arquitetônicas deverá apresentar-se com equilíbrio intelectual, reflexão crítica , senso de discernimento e, sobretudo, descontentamento em relação a qualquer simplificação e a qualquer maniqueísmo.

<sup>6</sup> SIZA, A. **Architecture Writings**. Milão: Skira, 1997, p 34.

<sup>7</sup> ARGAN, Giulio. **Projeto e destino**. São Paulo : Ática, 2000.p.53

<sup>8</sup> BOBBIO, Norberto. **Diário de um século : autobiografia**. Rio de Janeiro: Campus, 1998. p.154

- ABITARE**, Milão, nº 432 Julho – Agosto 1995
- AMENDOLA, Giandomenico. **La ciudad Postmoderna** Madrid, Celeste Ediciones, 2000.
- ARCHITECTURAL RECORD**, dezembro 1956
- ARCHITECTURAL RECORD**, dezembro 1988
- ARCHITECTURAL RECORD**, June 1988
- ARCHITECTURAL RECORD**, outubro 1980
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989.4ed.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e destino**. São Paulo, Ática, 2000.
- ARQTEXTO** nº1. Departamento de Arquitetura e Programa de Pesquisa e Pós-graduação em arquitetura. Porto Alegre: UFRGS, 1º semestre 2001.
- BENEVOLO, Leonardo. **Diseño de la ciudad - 2**. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- BOBBIO, Norberto. **Diário de um século : autobiografia**. Rio de Janeiro, Campus, 1998.
- BOITO, Camilo. **Os Restauradores**. Artes e ofícios, São Paulo, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. **Prosa Completa**. Barcelona, Ed. Bruguera. Vol.1. p477-489
- BRANDI, Cesare. **Teoria de la restauración**. Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- BROTO, Carles. **Edifícios rehabilitados**. Barcelona : Monsa, 2000.
- BRUNA, Gilda Collet. Revitalização comercial ou renovação do ambiente construído ?  
**Sinopses**, nº14, p.34-42. São Paulo
- CABRAL, Claudia Pianta Costa. **Tipologias comerciais em Porto Alegre : da rua comercial ao shopping center**. UFRGS, Biblioteca, 1996.
- CALASSO, Roberto. **Os quarenta e nove degraus**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- CAPITEL, Antón. **Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración**. Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- Carlo Scarpa architect : intervening with the history**. Montreal : Canadian Centre for Architecture, Monacelli, 1999.
- Carlo Scarpa, **a+u : architecture and urbanism**.Tokio: Nakamura, 1985
- CARTA DE ATENAS novembro de 1933 Assembléia do CIAM – Congresso Internacional de Arquitetura Moderna –  
in <http://www.iphan.gov.br/legislac/cartaspatrimoniais/atenas-33.htm>
- CARTA DE ATENAS outubro de 1931 Escritório Internacional dos Museus, Sociedade das Nações,  
in <http://www.iphan.gov.br/legislac/cartaspatrimoniais/atenas-31.htm>
- CASABELLA** nº 498-499 jan.fev.1984
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo, Unesp, 2001.
- COSTA, Lucio. **Sobre arquitetura**. Centro de Estudantes universitários de arquitetura UFRGS,
- CURTIS, Júlio Nicolau de Barros. **Vivências com a Arquitetura Tradicional do Brasil**.  
Porto Alegre, Ritter dos Reis, 2003.
- DAL CO, Francesco. **Storia dell'architettura italiana : il secondo novecento**.  
Milão : Electa, 1997.
- DAL CO, Francesco;Mazzariol, Giuseppe. **Carlo Scarpa : 1906-1978 opera completa**.  
Milão : Electa, 1994.
- DE GRACIA, Francisco. **Construir en lo construido La arquitectura como modificación**.  
Madrid, Nerea, 2001
- Declaração de Amsterdam in <http://iphan.gov.br/legislac/cartaspatrimoniais/declaraamsterda-75.htm>
- EL CROQUIS**. Madrid : Arce , n 100/101, 2000.
- FERNANDES, Ana. **Estratégias de intervenção em áreas históricas : Revalorização de áreas urbanas centrais**.  
Recife, Mestrado em desenvolvimento Urbano, 1995.
- FRAMPTON, Kenneth. **Historia critica de la arquitectura moderna**.  
Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- FUMO, Marina. **Usare per conservare**. Napoli : Stampe e Pubblicazioni, 1996
- GA DOCUMENT** .Tokio: A.D.A. Edita Tokyo, n .60
- GA: GLOBAL ARCHITECTURE**.Carlo Scarpa.Tokyo: A.D.A. Edita Architecture, n.51, 1979.
- GHIRARDO, Diane. **Arquitetura contemporânea - uma história concisa**.  
São Paulo, Martins Fontes, 2002

- GOY, Richard. **Venice : the city and its architecture**. London : Phaidon, 1999.
- HAYS, Michel. **Architecture theory since 1968**. Cambridge, MIT Press, 2002.
- HOLSTON, James. **A cidade modernista-uma crítica de Brasília e sua utopia**.  
São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- HOUAISS, **Dicionário eletrônico da Língua Portuguesa**
- HOWARD, Deborah. **Jacopo Sansovino Architectural and Patronage in Renaissance Venice**.  
London : Yale University, 1987.
- <http://1999.arqa.com/informa/abasto.htm>
- [http://sos-monuments.upc.es/ar/ar\\_05\\_01.htm](http://sos-monuments.upc.es/ar/ar_05_01.htm)
- <http://www.bta-architects.com>
- <http://www.fsoc.uba.ar/invest/eventos/cultura4/abstracts/abstractsmesa9.html>
- HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória** Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.
- IZQUIERDO, Iván. **Memória**. Porto Alegre, Artmed, 2002.
- JACOBS, Jane. **Morte e vida das grandes cidades**. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- KATO, Akinori. **Plazas of Southern Europe** . Tokio : Process Architecture, 1985.
- KOOLHAAS, Rem. **Mutaciones**. Bourdeaux, Actar, 2000.
- LA REGINA, Adriano. **Preservação e revitalização do patrimônio cultural na Itália**.  
São Paulo, FAUUSP, 1982
- L'Architettura d'Aujourdhui**, n813, jan-fev 1976.
- LOS, Sergio. **Carlo Scarpa**. Milão: Taschen, 1994.
- MAGALHÃES, Aloísio. **E triunfo ? a questão dos bens culturais no Brasil**.  
Rio de Janeiro , Nova Fronteira, Fundação Roberto Marinho, 1997.
- MARCIANÒ, Ada Francesca. **Carlo Scarpa**. Barcelona : Gustavo Gili, 1985.
- MEIRA, Ana Lúcia Goelzer. Meira, Ana Lucia Goelzer. O Patrimônio Cultural e a Preservação.  
**Pesquisarq : revista da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura da UFRGS**.  
Porto Alegre, v.3, n.1, p.134-143. dez 2001.
- MEIRA, Ana Lúcia Goelzer. **O passado no futuro da cidade :  
Políticas públicas e participação dos cidadãos  
na preservação do patrimônio cultural de Porto Alegre  
nas décadas de 70 a 90**.  
Porto Alegre, UFRGS, Dissertação de Mestrado, PROPUR, 2001.
- MORENO, Cláudio. **Zero Hora** 2º Caderno, 17 dezembro de 2003.
- MUMFORD, Lewis. **A cidade na história**. Belo Horizonte, Itatiaia, 1965.
- OTTAGONO**. Milão: CO.P.IN.A, n.71, 198403, março de 1984.
- Porto e Vírgula in [http://www.portoalegre.rs.gov.br/publicacoes/Porto\\_Virgula](http://www.portoalegre.rs.gov.br/publicacoes/Porto_Virgula)
- POWELL, Kenneth. **La transformación y reconstrucción de edificios antiguos**.  
Buenos Aires, La Isla, 1999.
- PROVANSAL, Danielle; Levick, Melba. **Els Mercats de Barcelona**.  
Barcelona : Ajuntament de Barcelona, 1992.
- REVISTA **PROJETO/DESIGN**, São Paulo, nº 241 março 2000
- Revista PROJETO/DESIGN** nº256. São Paulo: Arco editorial, junho de 2001.
- ROBERT, Philippe. Ristrutturazioni, **Nuovi usi per vecchi edifici**. Milão Tecniche Nuove, 1990.
- ROCHA, Ana Luiza Carvalho. **Zero Hora** Caderno Cultura 19 de abril de 1997
- ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- ROWE, Colin. **As I was saying. Recollections and Miscellaneous Essays**.  
V. III, Cambridge, MIT press, 1996.
- ROWE, Colin. **Ciudad Collage**. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo, Hucitec, 1997.
- SIZA, Alvaro. **Architecture Writings**. Milão, Skira, 1997.
- SORKIN, Michael. **Variations on a theme park**. New York, Hill and Wang, 1992.
- SUMMA**. Buenos Aires, nº 17 fevereiro e março 1996. Reciclaje y shopping
- SUMMA**, Buenos Aires, nº 35 fevereiro e março 1999.
- TAGLIABUE, Mirales. **Miralles/Tagliabue : Arquitecturas del tiempo**. Barcelona: GG, 1999
- THE ARCHITECTURAL REVIEW** – setembro 1986
- The Nara Document of Authenticity in [http://www.international.icomos.org/naradoc\\_eng.htm](http://www.international.icomos.org/naradoc_eng.htm)

- TONELLI, Beatriz. El proceso proyectual : uma forma de construir y conocimiento un caso : el proceso de diseño de Enric Miralles .  
Mw - Centro Marina Waisman de formación de Investigadores em História y crítica de la arquitectura, Córdoba : Facultad de Córdoba  
Universidade Federal do Rio Grande do sul. Pró reitoria de extensão. **Arquitetura comemorativa.**  
Porto Alegre: UFRGS,1999.
- VARGAS, Heliana Comin. A atividade comercial recriando o seu espaço.  
**Pós Revista Pós Graduação FAUUSP** nº4 São Paulo p.65-77 dez1993.
- VARGAS, Heliana Comin. **Espaço Terciário o lugar, a arquitetura e a imagem do comércio.**  
São Paulo, Senac, 2001.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Restauração** Artes e ofícios, São Paulo 2000.
- WAISMANN, Marina. La ciudad y sus memórias, in **Anais do II Congresso Latino-americano sobre a cultura arquitetônica e urbanística.**  
Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Porto Alegre, 1992
- ZUCKER, Paul. **Town and Square : from the agora to the village green.**  
Cambridge, MIT Press, 1959.

## ÍNDICE DE FIGURAS

- 2.1 Foto : Henry Cartier Bresson - In: Alexander, Christofer - A pattern Language Barcelona, Gustavo Gili p.273
- 2.2 Edward Hopper -" Early Sunday morning" 1930  
In: <http://www.uwm.edu/Course/448-192-001/art28.html>
- 2.3 Brasília In: HOLSTON, James. A cidade modernista - uma crítica de Brasília e sua utopia. São Paulo, Companhia das Letras, 1993. p. 144
- 2.4 Brasília In: HOLSTON, James. A cidade modernista - uma crítica de Brasília e sua utopia. São Paulo, Companhia das Letras, 1993. p. 144
- 2.5 La città ideale - desenho de Piero de La Francesca In: <http://www.italialibri.net>
- 2.6 Galeria Vittorio Emanuele - foto Teófilo Meditsch
- 2.7 Shopping Southdale - Victor Gruen  
In: <http://www.sandiego.edu/gen.soc.shoppingcenter.html>
- 2.8 Shopping Southdale - Victor Gruen In: <http://www.oberlin.edu>
- 2.9 The National Gallery - I.M.Pei In: A digital archieve of American Architecture
- 2.10 The National Gallery - I.M.Pei In: A digital archieve of American Architecture  
In: [http://www.bc.edu/bc\\_org/avp/cas/fnart/fa267/](http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/)
- 2.11 Mercado Público - foto Zero Hora Caderno de Cultura 19 de abril 1977
- 2.12 VARGAS, Heliana Comin. Espaço Terciário o lugar, a arquitetura e a imagem do comércio. São Paulo, Senac, 2001, p.229
- 2.13 VARGAS, Heliana Comin. Espaço Terciário o lugar, a arquitetura e a imagem do comércio. São Paulo, Senac, 2001, p.229
- 2.14 Hot Dog – In: ABOIT, Berenice. New York in the Thirties. New York, Dover Publications, 1976.
- 2.15 Edifício de escritórios Rua Tucuman Buenos Aires foto : Teófilo Meditsch
- 2.16 Edifício de escritórios Rua Tucuman Buenos Aires foto : Teófilo Meditsch
- 2.17 Quincy Market - BTA architets In: <http://www.bta-architects.com>
- 2.18 Quincy Market - BTA architets In: <http://www.bta-architects.com>
- 2.19 Goldman & Slatsch - A. Loos In: <http://www.buffton.edu>
- 2.20 Carson P. Scott - Sullivan A digital archieve of American Architecture  
In: [http://www.bc.edu/bc\\_org/avp/cas/fnart/fa267/](http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/)
- 2.21 Schoken - Mendelshon In: <http://www.obelix.pol.it>
3. 1 Raoul Hausmann – Cabeça Mecânica, 1919 – 1920.  
In: <http://webitaly.com/personae/dada.htm>
3. 2 Albert Speer. Projeto para Berlin, In:  
[http://www.epilog.de/PersData/S/Speer\\_Albert\\_1905\\_81/groesste\\_Auftrag\\_T000024A.htm](http://www.epilog.de/PersData/S/Speer_Albert_1905_81/groesste_Auftrag_T000024A.htm)

- 3.3 Túmulo apócrifo de Walter Benjamin em Port Bou  
In: <http://www.xtec.es/~jlagares/iessantauegenia/sortidaalexili.htm>
- 3.4 Berlin, foto de Luis Eduardo Achutti
- 3.5 Berlin, foto de Luis Eduardo Achutti
- 3.6 Berlin, foto de Luis Eduardo Achutti
- 3.7 Crânio de Phineas Gage In: <http://soma.npa.uiuc.edu/courses/bio303/Ch1.html>
- 3.8 Castelo de Pierrefonds In: <http://www.mike-reed.com/Travel%20Journal/Chateaus.htm>
- 3.9 Piacentini In: <http://www.scuolaromana.it/document/doc062.htm>
- 3.10 Piacentini e Via Della Conciliazone In: Dal Co, Francesco. Storia dell'architettura italiana: il secondo novecento. Milão : Electa, 1997. p.39
- 3.11 Piacentini e Via Della Conciliazone In: Dal Co, Francesco. Storia dell'architettura italiana : il secondo novecento. Milão : Electa, 1997. p.39
- 4.1.1 Praça de São Marcos In: Kato, Akinori. Plazas of Southern Europe . Tokio : Process Architecture, 1985.p.86
- 4.1.2 Carlo Scarpa, a+u : architecture and urbanism.Tokio: Nakamura, 1985 p.52
- 4.1.3 Goy, Richard. Venice: the city and its architecture.London : Phaidon, 1999 p 132.
- 4.1.4 Procuratie Vecchie In: [http://ddb/libnet/kulib/kyoto-u/ac/jp/exhibit-e/f04/image/01\\_f0410047.html](http://ddb/libnet/kulib/kyoto-u/ac/jp/exhibit-e/f04/image/01_f0410047.html)
- 4.1.5 Procuratie Vecchie In: [http://ddb/libnet/kulib/kyoto-u/ac/jp/exhibit-e/f04/image/01\\_f0410047.html](http://ddb/libnet/kulib/kyoto-u/ac/jp/exhibit-e/f04/image/01_f0410047.html)
- 4.1.6 São Marcos In: [http://ddb/libnet/kulib/kyoto-u/ac/jp/exhibit-e/f04/image/01\\_f0410042.html](http://ddb/libnet/kulib/kyoto-u/ac/jp/exhibit-e/f04/image/01_f0410042.html)
- 4.1.7 São Marcos detalhe idem 4.6
- 4.1.8 Show-room Olivetti In: Carlo Scarpa, a+u : architecture and urbanism.Tokio: Nakamura, 1985 p.75
- 4.1.9 Show-room Olivetti In: Carlo Scarpa, a+u : architecture and urbanism.Tokio: Nakamura, 1985 p.76 e 77
- 4.1.10 Show-room Olivetti In: Los, Sergio. Carlo Scarpa. Milão: Taschen, 1994 p.90
- 4.1.11 Show-room Olivetti In: Los, Sergio. Carlo Scarpa. Milão: Taschen, 1994 p.92
- 4.1.12 Show-room Olivetti In: Carlo Scarpa, a+u : architecture and urbanism.Tokio: Nakamura, 1985 p 79
- 4.1.13 Show-room Olivetti In: Carlo Scarpa, a+u : architecture and urbanism.Tokio: Nakamura, 1985 p 78
- 4.1.14 Show-room Olivetti In: GA: GLOBAL ARCHITECTURE. Tokyo, A.D.A. Edita Architecture, nº 51, 1979. foto da capa
- 4.1.15 Show-room Olivetti In: Carlo Scarpa, a+u : architecture and urbanism.Tokio: Nakamura, 1985 p 80

- 4.1.16 Show-room Olivetti In: Dal Co, Francesco;Mazzariol, Giuseppe. Carlo Scarpa : 1906-1978 opera completa. Milão : Electa, 1994.p.45
- 4.1.17 Show-room Olivetti In: Carlo Scarpa architect : intervening with the history. Montreal : Canadian Centre for Architecture, : Monacelli, 1999.p.97
- 4.1.18 Show-room Olivetti In: Los, Sergio. Carlo Scarpa. Milão: Taschen, 1994.p.92
- 4.1.19 Show-room Olivetti In: Carlo Scarpa, a+u : architecture and urbanism.Tokio: Nakamura, 1985 p 84
- 4.1.20 Show-room Olivetti In: Carlo Scarpa, a+u : architecture and urbanism.Tokio: Nakamura, 1985 p 83,84
- 4.1.21 Show-room Olivetti In: Carlo Scarpa, a+u : architecture and urbanism.Tokio: Nakamura, 1985 p 81
- 4.1.22 Show-room Olivetti In: Los, Sergio. Carlo Scarpa. Milão: Taschen, 1994.p.97
- 4.1.23 Show-room Olivetti In: Los, Sergio. Carlo Scarpa. Milão: Taschen, 1994 p.95
- 4.1.24 Florença Biblioteca Laurenziana vestíbulo In: <http://www.gallery.euroweb.hu>
- 4.1.25 Show-room Olivetti In: Carlo Scarpa, a+u : architecture and urbanism.Tokio: Nakamura, 1985 p 85
- 4.1.26 Show-room Olivetti In: Los, Sergio. Carlo Scarpa. Milão: Taschen, 1994 p.94
- 4.1.27 Show-room Olivetti In: Carlo Scarpa, a+u : architecture and urbanism.Tokio: Nakamura, 1985 p 88,89
- 4.1.28 Show-room Olivetti In: Dal Co, Francesco;Mazzariol, Giuseppe. Carlo Scarpa : 1906-1978 opera completa. Milão : Electa, 1994p.45
- 4.1.29 Show-room Olivetti In: Carlo Scarpa, a+u : architecture and urbanism.Tokio: Nakamura, 1985 p 91
- 4.1.30 Show-room Olivetti In: Carlo Scarpa, a+u : architecture and urbanism.Tokio: Nakamura, 1985 p 91
- 4.1.31 Show-room Olivetti In: Carlo Scarpa, a+u : architecture and urbanism.Tokio: Nakamura, 1985 p 91
- 4.1.32 Howard, Deborah. Jacopo Sansovino: Architecture and Patronage In: Renaissance Venice. New Haven and London, Yale University, 1987. p 11
- 4.1.33 Howard, Deborah. Jacopo Sansovino: Architecture and Patronage in Renaissance Venice. New Haven and London, Yale University, 1987. p 13
- 4.1.34 Howard, Deborah. Jacopo Sansovino: Architecture and Patronage in Renaissance Venice. New Haven and London, Yale University, 1987. p 22
- 4.1.35 Howard, Deborah. Jacopo Sansovino: Architecture and Patronage in Renaissance Venice. New Haven and London, Yale University, 1987. p 42
- 4.1.36 Goy, Richard. Venice: the city and its architecture.London : Phaidon, 1999. p 139
- 4.1.37 Goy, Richard. Venice: the city and its architecture.London : Phaidon, 1999. p 134

- 4.1.38 Goy, Richard. Venice: the city and its architecture.London : Phaidon, 1999. p 134
- 4.1.39 Goy, Richard. Venice: the city and its architecture.London : Phaidon, 1999. p 71
- 4.1.40 Igreja de San Gimignano In: [http://ddb/libnet/kulib/kyoto-u/ac/jp/exhibit-e/f04/image/01\\_f0410049.html](http://ddb.libnet.kulib.kyoto-u.ac.jp/exhibit-e/f04/image/01_f0410049.html)
- 4.1.41 Goy, Richard. Venice: the city and its architecture.London : Phaidon, 1999. p 65
- 4.1.42 Goy, Richard. Venice: the city and its architecture.London : Phaidon, 1999. p 65
- 4.1.43 [http://www.csa.tv/it/cedoc/venezia/19\\_27/3\\_index.htm](http://www.csa.tv/it/cedoc/venezia/19_27/3_index.htm)
- 4.1.44 [http://www.csa.tv/it/cedoc/venezia/19\\_27/3\\_index.htm](http://www.csa.tv/it/cedoc/venezia/19_27/3_index.htm)
- 4.2.1 <http://www.hum.au/dk/romansk/borges/helft/total/page5.htm>
- 4.2.2 <http://www.hum.au/dk/romansk/borges/helft/total/page5.htm>
- 4.2.3 Livraria El Ateneo - fotografia Valério Curtis
- 4.2.4 Livraria El Ateneo - fotografia Valério Curtis
- 4.2.5 Livraria El Ateneo In: PROJETO/DESIGN nº256. São Paulo: Arco editorial, junho de 2001.p 95
- 4.2.6 Livraria El Ateneo In: PROJETO/DESIGN nº256. São Paulo: Arco editorial, junho de 2001.p 95
- 4.2.7 Livraria El Ateneo In: PROJETO/DESIGN nº256. São Paulo: Arco editorial, junho de 2001.p 95
- 4.2.8 Livraria El Ateneo In: PROJETO/DESIGN nº256. São Paulo: Arco editorial, junho de 2001.p 94
- 4.2.9 Livraria El Ateneo - fotografia Valério Curtis
- 4.2.10 Livraria El Ateneo In: PROJETO/DESIGN nº256. São Paulo: Arco editorial, junho de 2001.p 92
- 4.2.11 Livraria El Ateneo - fotografia Valério Curtis
- 4.2.12 Livraria El Ateneo In: PROJETO/DESIGN nº256. São Paulo: Arco editorial, junho de 2001.p 95
- 4.2.13 Livraria El Ateneo In: PROJETO/DESIGN nº256. São Paulo: Arco editorial, junho de 2001.p 94
- 4.2.14 Livraria El Ateneo In: PROJETO/DESIGN nº256. São Paulo: Arco editorial, junho de 2001.p 93
- 4.2.15 Livraria El Ateneo In: PROJETO/DESIGN nº256. São Paulo: Arco editorial, junho de 2001.p 93
- 4.2.16 Livraria El Ateneo - fotografia Valério Curtis
- 4.2.17 Livraria El Ateneo - fotografia Valério Curtis
- 4.2.18 Livraria El Ateneo In: PROJETO/DESIGN nº256. São Paulo: Arco editorial, junho de 2001.p 94

- 4.3.1 Arquitetura comemorativa: Exposição do Centenário Farroupilha, UFRGS, Pró-reitoria de extensão, 1999 p.2 Acervo : Relatório da exposição de 1935.
- 4.3.2 Arquitetura comemorativa: Exposição do Centenário Farroupilha, UFRGS, Pró-reitoria de extensão, 1999 p.18 foto : Olavo Dutra
- 4.3.3 Arquitetura comemorativa: Exposição do Centenário Farroupilha, UFRGS, Pró-reitoria de extensão, 1999 p.2 Acervo : Relatório da exposição de 1935, Ph
- 4.3.4 Arquitetura comemorativa: Exposição do Centenário Farroupilha, UFRGS, Pró-reitoria de extensão, 1999 p.16 Acervo da faculdade de arquitetura foto Leopoldo Plentz
- 4.3.5 Relatório da exposição de 1935
- 4.3.6 Arquitetura comemorativa: Exposição do Centenário Farroupilha, UFRGS, Pró-reitoria de extensão, 1999 p.43 Acervo da fac.arquitetura foto Leopoldo Plentz
- 4.3.7 Arquitetura comemorativa: Exposição do Centenário Farroupilha, UFRGS, Pró-reitoria de extensão, 1999 p.43 foto : Olavo Dutra
- 4.3.8 Acervo Secretaria Municipal do Meio Ambiente - Prefeitura Municipal de Porto Alegre
- 4.3.9 Café do Lago fotografia Teófilo Meditsch
- 4.3.10 Café do Lago fotografia Teófilo Meditsch
- 4.3.11 Café do Lago fotografia Teófilo Meditsch
- 4.3.12 Café do Lago fotografia Teófilo Meditsch
- 4.3.13 Café do Lago - Acervo Secretaria Municipal do Meio Ambiente - Prefeitura Municipal de Porto Alegre
- 4.3.14 Café do Lago - Acervo Secretaria Municipal do Meio Ambiente - Prefeitura Municipal de Porto Alegre
- 4.3.15 Café do Lago fotografia Teófilo Meditsch
- 4.3.16 Café do Lago - Acervo Secretaria Municipal do Meio Ambiente - Prefeitura Municipal de Porto Alegre
- 4.3.17 Café do Lago - Acervo Secretaria Municipal do Meio Ambiente - Prefeitura Municipal de Porto Alegre
- 4.3.18 Café do Lago - Acervo Secretaria Municipal do Meio Ambiente - Prefeitura Municipal de Porto Alegre
- 4.3.19 Café do Lago - Desenhos Teófilo Meditsch a partir de Acervo Secretaria Municipal do Meio Ambiente
- 4.4.1 Abasto In: <http://www.buenosairesantiguo.com.ar/viejosmercados.html>
- 4.4.2 Abasto In: <http://www.buenosairesantiguo.com.ar/viejosmercados.html>
- 4.4.3 Abasto In: ABITARE nº 342 julho/agosto 1995 p.96
- 4.4.4 Abasto In: ABITARE nº 342 julho/agosto 1995 p.96
- 4.4.5 Abasto In: ABITARE nº 342 julho/agosto 1995 p.96
- 4.4.6 Abasto In: ABITARE nº 342 julho/agosto 1995 p.97

- 4.4.7 Abasto In: ABITARE nº 342 julho/agosto 1995 p.99
- 4.4.8 Abasto In: ABITARE nº 342 julho/agosto 1995 p.98
- 4.4.9 Abasto In: <http://www.bta-architects.com>
- 4.4.10 Abasto In: <http://www.bta-architects.com>
- 4.4.11 Abasto In: <http://www.bta-architects.com>
- 4.4.12 Abasto In: SUMMA nº 35 fevereiro/março 1999 p.149
- 4.4.13 Abasto In: SUMMA nº 35 fevereiro/março 1999 p.149
- 4.4.14 Abasto imagens cedidas pelo escritório BTA-architects
- 4.4.15 Abasto imagens cedidas pelo escritório BTA-architects
- 4.4.16 Abasto imagens cedidas pelo escritório BTA-architects
- 4.4.17 Abasto imagens cedidas pelo escritório BTA-architects
- 4.4.18 Abasto imagens cedidas pelo escritório BTA-architects
- 4.4.19 Abasto In: SUMMA nº 35 fevereiro/março 1999 p.145
- 4.4.20 Abasto In: SUMMA nº 35 fevereiro/março 1999 p.144
- 4.4.21 Abasto In: SUMMA nº 35 fevereiro/março 1999 p.137
- 4.4.22 Abasto In: SUMMA nº 35 fevereiro/março 1999 p.138
- 4.4.23 Abasto In: SUMMA nº 35 fevereiro/março 1999 p.139
- 4.4.24 Abasto In: SUMMA nº 35 fevereiro/março 1999 p.145
- 4.4.25 Abasto In: SUMMA nº 35 fevereiro/março 1999 p.140
- 4.4.26 Abasto In: SUMMA nº 35 fevereiro/março 1999 p.150
- 4.4.27 Abasto In: SUMMA nº 35 fevereiro/março 1999 p.139
- 4.4.28 Abasto In: SUMMA nº 35 fevereiro/março 1999 p.141
- 4.4.29 Abasto In: SUMMA nº 35 fevereiro/março 1999 p.139
- 4.5.1 In: <http://www.bcn.es/guia>
- 4.5.2 In: <http://www.mercatsantacaterina.net/historia>
- 4.5.3 Provansal, Danielle; Levick, Melba. Els Mercats de Barcelona. Barcelona : Ajuntament de Barcelona, 1992.p.47
- 4.5.4 Provansal, Danielle; Levick, Melba. Els Mercats de Barcelona. Barcelona : Ajuntament d Barcelona, 1992.p.46
- 4.5.5 Provansal, Danielle; Levick, Melba. Els Mercats de Barcelona. Barcelona : Ajuntament de Barcelona, 1992.p.49
- 4.5.6 In: <http://www.bcn.es>
- 4.5.7 Mercado de Santa Caterina desenho Teófilo Meditsch
- 4.5.8 Mercado de Santa Caterina In: EL CROQUIS. Madrid : Arce , n 100/101, 2000.p.36
- 4.5.9 Mercado de Santa Caterina In: EL CROQUIS. Madrid : Arce , n 100/101, 2000.p.36
- 4.5.10 Mercado de Santa Caterina In: EL CROQUIS. Madrid : Arce , n 100/101, 2000.p.43
- 4.5.11 Mercado de Santa Caterina In: EL CROQUIS. Madrid : Arce , n 100/101, 2000.p.44

- 4.5.12 Mercado de Santa Caterina In: EL CROQUIS. Madrid : Arce , n 100/101, 2000.p.39
- 4.5.13 Mercado de Santa Caterina In: EL CROQUIS. Madrid : Arce , n 100/101, 2000. p.40
- 4.5.14 Mercado de Santa Caterina In: EL CROQUIS. Madrid : Arce , n 100/101, 2000.p.40
- 4.5.15 Mercado de Santa Caterina In: EL CROQUIS. Madrid : Arce , n 100/101, 2000.p.38
- 4.5.16 Mercado de Santa Caterina In: EL CROQUIS. Madrid : Arce , n 100/101, 2000.p.45
- 4.5.17 Mercado de Santa Caterina In: EL CROQUIS. Madrid : Arce , n 100/101, 2000.p.38
- 4.5.18 Mercado de Santa Caterina fotografia Luiza Kroeff
- 4.5.19 Mercado de Santa Caterina fotografia Luiza Kroeff
- 4.5.20 Mercado de Santa Caterina fotografia Luiza Kroeff
- 4.5.21 Mercado de Santa Caterina fotografia Luiza Kroeff
- 4.5.22 Mercado de Santa Caterina fotografia Luiza Kroeff
- 4.5.23 Mercado de Santa Caterina fotografia Luiza Kroeff
- 4.5.24 Mercado de Santa Caterina fotografia Luiza Kroeff
- 4.5.25 Mercado de Santa Caterina fotografia Luiza Kroeff
- 4.5.26 Mercado de Santa Caterina fotografia Luiza Kroeff
- 4.5.27 Mercado de Santa Caterina fotografia Luiza Kroeff
- 4.5.28 Mercado de Santa Caterina fotografia Luiza Kroeff
- 4.5.29 Mercado de Santa Caterina fotografia Paulo Correa da Silva
- 4.5.30 Mercado de Santa Caterina fotografia Paulo Correa da Silva
- 4.5.31 Mercado de Santa Caterina fotografia Paulo Correa da Silva
- 4.5.32 Mercado de Santa Caterina fotografia Paulo Correa da Silva
- 4.5.33 Mercado de Santa Caterina fotografia Paulo Correa da Silva
- 4.5.34 Mercado de Santa Caterina fotografia Paulo Correa da Silva
- 4.5.35 In: <http://www.bcn.es/publicacions>
- 4.5.36 In: <http://www.archinect.com/gallery>
- 4.5.37 In: <http://www.bcn.es/publicacions>
- 4.5.38 In: <http://www.gaudidesigner.com>
- 4.5.39 In: <http://www.gaudidesigner.com>
- 4.6.1 Mercado Público de Porto Alegre - acervo Memorial do Mercado Público de Porto Alegre
- 4.6.2 Mercado Público de Porto Alegre acervo Memorial do Mercado Público de Porto Alegre
- 4.6.3 Mercado Público de Porto Alegre acervo Memorial do Mercado Público de Porto Alegre
- 4.6.4 Mercado Público de Porto Alegre acervo Memorial do Mercado Público de Porto Alegre
- 4.6.5 Mercado Público de Porto Alegre acervo Memorial do Mercado Público de Porto Alegre
- 4.6.6 Mercado Público de Porto Alegre acervo Memorial do Mercado Público de Porto Alegre
- 4.6.7 Mercado Público de Porto Alegre acervo Memorial do Mercado Público de Porto Alegre
- 4.6.8 Mercado Público de Porto Alegre acervo Memorial do Mercado Público de Porto Alegre
- 4.6.9 Mercado Público de Porto Alegre acervo Memorial do Mercado Público de Porto Alegre

- 4.6.10 Mercado Público de Porto Alegre desenho Teófilo Meditsch
- 4.6.11 Mercado Público de Porto Alegre desenho Teófilo Meditsch
- 4.6.12 Mercado Público de Porto Alegre desenho Teófilo Meditsch
- 4.6.13 Mercado Público de Porto Alegre desenho Teófilo Meditsch
- 4.6.14 Mercado Público de Porto Alegre desenho Teófilo Meditsch
- 4.6.15 Mercado Público de Porto Alegre desenho Teófilo Meditsch
- 4.6.16 Mercado Público de Porto Alegre desenho Teófilo Meditsch
- 4.6.17 Mercado Público de Porto Alegre desenho Teófilo Meditsch
- 4.6.18 Mercado Público de Porto Alegre fotografia Teófilo Meditsch
- 4.6.19 Mercado Público de Porto Alegre fotografia Teófilo Meditsch
- 4.6.20 Mercado Público de Porto Alegre fotografia Teófilo Meditsch
- 4.6.21 Mercado Público de Porto Alegre fotografia Teófilo Meditsch
- 4.7.1 Ghirardelli Square In: <http://www.ghirardellisq.com>
- 4.7.2 Ghirardelli Square In: : <http://www.ghirardelli.com>
- 4.7.3 Ghirardelli Square In: PROCESS ARCHITECTURE nº 4 - Lawrence Halprin. 3.ed. Tokyo: Nakajima Printing, 1984.p.106
- 4.7.4 Ghirardelli Square In: PROCESS ARCHITECTURE nº 4 - Lawrence Halprin. 3.ed. Tokyo: Nakajima Printing, 1984.p.103
- 4.7.5 Ghirardelli Square In: PROCESS ARCHITECTURE nº 4 - Lawrence Halprin. 3.ed. Tokyo: Nakajima Printing, 1984.p.104
- 4.7.6 Ghirardelli Square In: PROCESS ARCHITECTURE nº 4 - Lawrence Halprin. 3.ed. Tokyo: Nakajima Printing, 1984.p.104
- 4.7.7 Ghirardelli Square In: PROCESS ARCHITECTURE nº 4 - Lawrence Halprin. 3.ed. Tokyo: Nakajima Printing, 1984.p.105
- 4.7.8 Ghirardelli Square In: Cantacuzino, Sherban. Nuevos usos para edificios antiguos. Barcelona: G. Gili, 1979.p.201
- 4.7.9 Ghirardelli Square In: <http://www.ghirardellisq.com/history/walking.html>
- 4.7.10 Ghirardelli Square In: PROCESS ARCHITECTURE nº 4 - Lawrence Halprin. 3.ed. Tokyo: Nakajima Printing, 1984.p.112
- 4.7.11 Ghirardelli Square In: PROCESS ARCHITECTURE nº 4 - Lawrence Halprin. 3.ed. Tokyo: Nakajima Printing, 1984.p.108
- 4.7.12 Ghirardelli Square In: PROCESS ARCHITECTURE nº 4 - Lawrence Halprin. 3.ed. Tokyo: Nakajima Printing, 1984.p.108
- 4.7.13 Ghirardelli Square In: <http://www.clr.utoronto.ca>
- 4.7.14 Ghirardelli Square In: [http://www.qcr\\_usa.com](http://www.qcr_usa.com)
- 4.7.15 Ghirardelli Square In: <http://www.mistersf.com>
- 4.7.16 Ghirardelli Square In: <http://www.clr.utoronto.ca>

- 4.7.17 Ghirardelli Square In: [http://www.hentzel.com/img/joe/sfghirardelli\\_square](http://www.hentzel.com/img/joe/sfghirardelli_square)
- 4.7.18 Ghirardelli Square In: <http://www.clr.utoronto.ca>
- 4.7.19 Ghirardelli Square In: <http://www.clr.utoronto.ca>
- 4.7.20 Ghirardelli Square In: <http://www.clr.utoronto.ca>
- 4.7.21 Ghirardelli Square In: PROCESS ARCHITECTURE nº 4 - Lawrence Halprin. 3.ed. Tkyo: Nakajima Printing, 1984.p.113
- 4.7.22 Ghirardelli Square In: <http://www.clr.utoronto.ca>
- 4.7.23 Ghirardelli Square In: PROCESS ARCHITECTURE nº 4 - Lawrence Halprin. 3.ed. Tokyo: Nakajima Printing, 1984.p.117
- 4.7.24 Ghirardelli Square In: PROCESS ARCHITECTURE nº 4 - Lawrence Halprin. 3.ed. Tokyo: Nakajima Printing, 1984.p.112
- 4.8.1 Shopping total acervo E.P.H.A.C - Secretaria Municipal da Cultura Prefeitura Municipal de Porto Alegre
- 4.8.2 Shopping total acervo E.P.H.A.C - Secretaria Municipal da Cultura Prefeitura Municipal de Porto Alegre
- 4.8.3 Shopping total acervo E.P.H.A.C - Secretaria Municipal da Cultura Prefeitura Municipal de Porto Alegre
- 4.8.4 Shopping total acervo E.P.H.A.C - Secretaria Municipal da Cultura Prefeitura Municipal de Porto Alegre
- 4.8.5 Shopping total In: <http://www.terracams.com.br>
- 4.8.6 Shopping total In: <http://www.terracams.com.br>
- 4.8.7 Shopping total fotografia Teófilo Meditsch
- 4.8.8 Shopping total fotografia Teófilo Meditsch
- 4.8.9 Shopping total In: <http://www.terracams.com.br>
- 4.8.10 Shopping total In: <http://www.terracams.com.br>
- 4.8.11 Shopping total In: <http://www.terracams.com.br>
- 4.8.12 Shopping total fotografia Teófilo Meditsch
- 4.8.13 Shopping total fotografia Teófilo Meditsch
- 4.8.14 Shopping total In: <http://www.shoppingtotal.com.br>
- 4.8.15 Shopping total desenho Teófilo Meditsch
- 4.8.16 Edifício Ely In: <http://www.tumelero.com.br>
- 4.9.1 DC Navegantes acervo arquitetas Adriana Hofmeister e Rosane Bauer
- 4.9.2 DC Navegantes acervo arquitetas Adriana Hofmeister e Rosane Bauer
- 4.9.3 DC Navegantes acervo arquitetas Adriana Hofmeister e Rosane Bauer
- 4.9.4 DC Navegantes acervo arquitetas Adriana Hofmeister e Rosane Bauer
- 4.9.5 DC Navegantes acervo arquitetas Adriana Hofmeister e Rosane Bauer
- 4.9.6 DC Navegantes acervo arquitetas Adriana Hofmeister e Rosane Bauer

- 4.9.7 DC Navegantes acervo arquitetas Adriana Hofmeister e Rosane Bauer
- 4.9.8 DC Navegantes acervo arquitetas Adriana Hofmeister e Rosane Bauer
- 4.9.9 DC Navegantes acervo arquitetas Adriana Hofmeister e Rosane Bauer
- 4.9.10 DC Navegantes acervo arquitetas Adriana Hofmeister e Rosane Bauer
- 4.9.11 DC Navegantes acervo arquitetas Adriana Hofmeister e Rosane Bauer
- 4.9.12 DC Navegantes acervo arquitetas Adriana Hofmeister e Rosane Bauer
- 4.9.13 DC Navegantes acervo arquitetas Adriana Hofmeister e Rosane Bauer
- 4.9.14 DC Navegantes acervo arquitetas Adriana Hofmeister e Rosane Bauer
- 4.9.15 DC Navegantes acervo arquitetas Adriana Hofmeister e Rosane Bauer
- 4.9.16 DC Navegantes acervo arquitetas Adriana Hofmeister e Rosane Bauer
- 4.9.17 DC Navegantes acervo arquitetas Adriana Hofmeister e Rosane Bauer
- 4.9.18 DC Navegantes acervo arquitetas Adriana Hofmeister e Rosane Bauer
- 4.9.19 DC Navegantes acervo arquitetas Adriana Hofmeister e Rosane Bauer
- 4.9.20 DC Navegantes acervo arquitetas Adriana Hofmeister e Rosane Bauer
- 4.9.21 DC Navegantes acervo arquitetas Adriana Hofmeister e Rosane Bauer
- 4.9.22 DC Navegantes acervo arquitetas Adriana Hofmeister e Rosane Bauer
- 4.9.23 DC Navegantes fotografia Teófilo Meditsch
- 4.9.24 DC Navegantes fotografia Teófilo Meditsch
- 4.9.25 DC Navegantes acervo arquitetas Adriana Hofmeister e Rosane Bauer
- 4.9.26 DC Navegantes acervo arquitetas Adriana Hofmeister e Rosane Bauer
- 4.9.27 DC Navegantes acervo arquitetas Adriana Hofmeister e Rosane Bauer