



EIXO TEMÁTICO:

- | | | |
|--|---|--|
| <input type="checkbox"/> Ambiente e Sustentabilidade | <input type="checkbox"/> Crítica, Documentação e Reflexão | <input type="checkbox"/> Espaço Público e Cidadania |
| <input type="checkbox"/> Habitação e Direito à Cidade | <input type="checkbox"/> Infraestrutura e Mobilidade | <input type="checkbox"/> Novos processos e novas tecnologias |
| <input checked="" type="checkbox"/> Patrimônio, Cultura e Identidade | | |

Transparência, (i)materialidade e contraste: o vidro nas intervenções recentes sobre o patrimônio edificado

Transparency, (im)materiality and contrast: the use of glass in recent interventions in built heritage

Transparencia, (in)materialidad y contraste: el vidrio en las intervenciones recientes en el patrimonio edificado

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de (1)

(1) Professor Doutor, Universidade Federal da Bahia, UFBA – PPG-AU, Salvador, BA, Brasil; e-mail: nivandrade@gmail.com

Transparência, (i)materialidade e contraste: o vidro nas intervenções recentes sobre o patrimônio edificado

Transparency, (im)materiality and contrast: the use of glass in recent interventions in built heritage

Transparencia, inmaterialidad y contraste: el vidrio en las intervenciones recientes en el patrimonio edificado

RESUMO

Desde a sua popularização, como consequência da revolução industrial, no século XIX, o vidro assumiu um papel de destaque como elemento de fechamento nas edificações, especialmente nos países com climas mais frios, onde maximiza a entrada de luz solar no interior dos edifícios. Para além de aspectos construtivos, formais ou climáticos, a utilização do vidro na arquitetura possui um valor simbólico indiscutível, sendo associada a uma visão de progresso e de desenvolvimento tecnológico. Essa valorização do vidro pode ser observada em diversas vertentes da arquitetura contemporânea internacional. A utilização do vidro como material de fechamento predominante em intervenções arquitetônicas realizadas em edifícios e sítios históricos marcados por edificações massivas é, quase sempre, polêmica, na medida em que ele promove a desmaterialização das superfícies que delimitam o volume arquitetônico, resultando em edificações translúcidas e leves que contrastam com os contextos em que se inserem. Uma vez que, em função de parâmetros urbanísticos rigorosos, muitas vezes a nova arquitetura repete a altura e os alinhamentos das preexistências, o papel do vidro no contraste entre o novo e o antigo é potencializado. Este artigo discute os riscos e possibilidades da adoção do vidro em intervenções sobre monumentos e sítios de valor patrimonial, a partir de projetos executados nas últimas décadas, no Brasil e no exterior.

PALAVRAS-CHAVE: arquitetura contemporânea, patrimônio edificado, projeto arquitetônico, vidro

ABSTRACT

Since its popularization, as a consequence of the Industrial Revolution, in the 19th Century, glass has assumed an important role as an enclosure element in buildings, particularly in countries with cooler weather, where it maximizes the entrance of solar light in buildings interior. Beyond constructive, formal or climatic aspects, the use of glass in architecture has an uncontroversial symbolic value, being associated to a vision of progress and technological development. The glass valorization can be seen in the works of many contemporary international architects. The use of glass as the predominant enclosure material in architectural interventions made in historic buildings and sites characterized by dense constructions is often polemic, as it promotes the dematerialization of the surfaces that delimit the architectural form, resulting in translucent and light buildings which contrasts with the context in which they are inserted. Given the fact that, because of rigid urban regulation, the new architecture often repeats the height and alignments of the preexistences, thus the glass role in contrasting the new and the old is enhanced. This paper discuss the risks and possibilities of adopting glass in intervention on heritage monuments and sites, by the analysis of architectures built in the last decades, in Brazil and abroad.

KEY-WORDS: contemporary architecture, built heritage, architectural design, glass

RESUMEN

Desde su popularización, como consecuencia de la revolución industrial del siglo XIX, el vidrio ha asumido un rol destacado como elemento de cierre en las construcciones, en especial en los países con climas más fríos, donde maximiza el ingreso de la luz solar en el interior de los edificios. Más allá de aspectos constructivos, formales o climáticos, la utilización del vidrio en la arquitectura posee un valor simbólico indiscutible, asociándose a una visión de progreso y desarrollo tecnológico. Esa valorización



del vidrio puede ser observada en muchas corrientes de la arquitectura contemporánea internacional. El uso del vidrio como material de cierre predominante en intervenciones arquitectónicas hechas en edificios y sitios históricos caracterizados por edificaciones pesadas es, casi siempre, polémica, en cuanto promueve la desmaterialización de las superficies que delimitan el volumen arquitectónico, resultando en edificaciones translúcidas y livianas que contrastan con los contextos en los cuales se insertan. Una vez que, en consecuencia de rigurosos parámetros urbanísticos, muchas veces la nueva arquitectura repite la altura y los alineamientos de las preexistencias, el rol del vidrio en el contraste entre el nuevo y el antiguo es potencializado. Esta ponencia discute los riesgos y posibilidades de la adopción del vidrio en intervenciones en monumentos y sitios de valor patrimonial, a partir de arquitecturas construidas en las últimas décadas, en Brasil y en otros países.

PALABRAS-CLAVE: *arquitectura contemporánea, patrimonio edificado, diseño arquitectónico, vidrio*

1. INTRODUÇÃO

Segundo Annette Fierro, os “estudos tecnológicos da arquitetura de vidro tipicamente a representam como a vanguarda da invenção, o limite extremo da investigação estrutural e da inovação material”, uma vez que, “desde a catedral gótica, o vidro tem sido associado ao nascimento da malha estrutural, indiscutivelmente o mais significativo desenvolvimento da arquitetura no último milênio”. (FIERRO, 2003, p. VIII-IX, tradução do autor)

Desde a sua popularização, como consequência da revolução industrial, no século XIX, o vidro assumiu um papel de destaque como elemento de fechamento nas edificações, especialmente nos países com climas mais frios, onde maximiza a entrada de luz solar no interior dos edifícios. Para além de aspectos construtivos, formais ou climáticos, a utilização do vidro na arquitetura possui um valor simbólico indiscutível, sendo associada a uma visão de progresso e de desenvolvimento tecnológico.

Embora o mais conhecido exemplo de edifício em vidro do século XIX seja o Palácio de Cristal construído por Joseph Paxton no Hyde Park para a Grande Exposição de Londres de 1851, o tipo arquitetônico surgido naquele período com essas características e que teve maior permanência e impacto urbano correspondeu, segundo Annette Fierro, às Galerias das Máquinas erguidas em Paris para as exposições mundiais de 1855, 1867, 1878 e 1889:

A construção em série das grandes *Galleries des Machines* continuamente desafiou os conceitos estruturais e as escalas de espaços fechados anteriormente conhecidos. Essas construções foram além de anunciar as novas tecnologias da construção em ferro. Construídas para abrigar vitrines de bens de consumo, elas foram **pensadas para deslumbrar e seduzir** um público crescentemente amplo e indiferenciado, influenciando a opinião pública em favor das entidades governamentais responsáveis pelas exposições. **Glamurizando o poder do estado**, os edifícios expositivos em vidro anteciparam a definição do espetáculo que seria a obsessão de Guy Debord e de seu bando de Sitacionistas cem anos depois, em outro fenômeno muito parisiense (FIERRO, 2003, p. 9, tradução do autor, grifos nossos).

Fierro destaca ainda outro importante precedente do uso do vidro na arquitetura parisiense do século XIX: as galerias cobertas (*passages couverts*) construídas no início daquele século e que foram, em grande parte, destruídas durante a reforma urbana promovida por Haussmann a partir da década de 1860.

Para a arquitetura moderna, a utilização do vidro como elemento de vedação se tornou um fetiche, do projeto não executado da torre de vidro que seria o primeiro “arranha-céu” de Berlim, em Friedrichstrasse, apresentado em 1922 por Mies van der Rohe em um concurso, até os diversos arranha-céus com fachadas em cortina de vidro projetados e construídos pelo mesmo arquiteto, já após ter emigrado para os Estados Unidos, como os edifícios de apartamento de Lake Shore Drive (1951), em Chicago, e o Seagram Building (1958), em Nova York. No panteão da arquitetura moderna internacional, as “casas de vidro” constituem um capítulo à parte, da pioneira *Maison de Verre* (1928-32), de Pierre Chareau e Bernard Bijvoet, em Paris, às obras-primas assinadas por Mies van der Rohe (Casa Farnsworth, 1946-51) e Philip Johnson (Casa Johnson, 1949), nos Estados Unidos, e Lina Bo Bardi, em São Paulo (Casa Bardi, 1951).

A valorização do vidro como sinônimo de leveza, transparência e arrojo tecnológico encontra continuidade ainda hoje, podendo ser observada em diversas vertentes da arquitetura contemporânea internacional, da tectônica de Peter Zumthor e Herzog & De Meuron à

arquitetura *high-tech* de nomes como Richard Rogers, Norman Foster, Jean Nouvel e Renzo Piano.

Figura 01: Interior da *Galerie Vivienne* (1823), uma das *passages couverts* de Paris.



Fonte: Foto realizada pelo autor, abr 2011.

Embora parte importante da justificativa para adoção do vidro como material predominante nos invólucros das edificações seja a de permitir maior entrada de luz e do calor solares, o que só é coerente em climas frios, o vidro tem sido igualmente adotado em regiões de clima tropical e as torres de escritórios envidraçadas conformam as paisagens das áreas de negócios de cidades com climas tão distintos quanto Seattle e Miami, Nova York e São Paulo, Shanghai e Johannesburgo.

Segundo Richard Weston, frente ao protagonismo que a questão da sustentabilidade ambiental assumiu nos debates contemporâneos, as novas construções em vidro tiveram que se atualizar tecnologicamente:

Há cerca de dez anos, quando o problema do aquecimento global se converteu em uma preocupação pública, muitos previram o fim da construção integralmente em vidro. Hoje as fachadas em camadas e as 'peles inteligentes' que combinam vários tipos de vidro de alta eficiência, persianas automáticas, placas solares e outros elementos para deixar entrar ou não o sol, controlar a passagem da luz diurna e conservar a energia térmica, estão ganhando terreno como uma das formas de construção mais eficazes energeticamente. (WESTON, 2008, p. 227, tradução do autor)

Neste artigo, abordaremos especificamente a utilização do vidro em intervenções arquitetônicas realizadas em edifícios e sítios históricos. Na maioria dos casos, os contextos nos quais se intervém são formados por construções anteriores à revolução industrial e, portanto, predominantemente construídas em materiais pesados e opacos; nestes casos, a adoção do

vidro como material predominante na intervenção arquitetônica é, quase sempre, polêmica, na medida em que promove a desmaterialização das superfícies que delimitam o volume arquitetônico, resultando em edificações translúcidas e leves que contrastam com os contextos em que se inserem. Uma vez que, em função de parâmetros urbanísticos rigorosos, muitas vezes a nova arquitetura repete a altura, os recuos e os alinhamentos das preexistências, o papel do vidro como elemento que garante o contraste entre o novo e o antigo é potencializado.

A intervenção em vidro se coloca, assim, como um *negativo* das pesadas estruturas preexistentes, subvertendo a relação de *figura e fundo*, que é um dos aspectos mais importantes da Teoria da Gestalt:

Quanto às suas características, a figura depende do fundo sobre o qual aparece. O fundo serve como uma estrutura ou moldura em que a figura está enquadrada ou suspensa e, por conseguinte, determina a figura. [...] Essa diferença de articulação entre figura e fundo é universal e apresenta-se não só em suas configurações como também em suas cores. (KOFFKA, 1975, p. 194-197)¹

Figura 02: Fachada em vidro refletivo da Academia Virgin Active, no centro de Durban, na África do Sul, refletindo o edifício da antiga Estação Ferroviária, de 1892.



Fonte: Foto realizada pelo autor, ago 2014.

Os leves volumes em vidro contrastam com as preexistências e, assim, terminam por assumir o papel de *figura* e transformar a(s) edificação(s) ou conjunto(s) arquitetônico(s) de valor cultural em *fundo*. Se transparente, o vidro acentua ainda mais a leveza e o contraste da nova

¹ Visando demonstrar a relação direta que há do fundo sobre a leitura visual da figura, Koffka se utiliza do exemplo de uma figura de forma quadrada sobre um fundo retangular. A mesma figura de forma quadrada, sem que seja alterada, pode ser lida ora como quadrado (caso o retângulo do fundo tenha seus lados paralelos aos da figura), ora como losango (caso o retângulo tenha seus lados inclinados em 45º com relação aos da figura) (KOFFKA, 1975, p. 194-196). A figura é, portanto, percebida de diferentes formas a depender das alterações que ocorram na sua relação com o fundo – e esta característica não se restringe aos aspectos gerais da forma, abrangendo também a questão das cores, dimensões, localização, peso e outros aspectos identificados pela Gestalt como inerentes à forma.

arquitetura com aquelas preexistentes; se refletivo, sob o pretexto de se anular refletindo a arquitetura circundante, acaba por criar *simulacros* baudrillardianos.

Além disso, pelas próprias características físicas do vidro, a percepção das edificações que o adotam como material predominante tende a variar significativamente em função da localização do observador, das variações climáticas ou da hora do dia, com especial destaque para o período noturno, quando o volume em vidro se transforma em uma caixa de luz, destacando-se ainda mais no contexto urbano. Como afirma Weston sobre o Kunsthaus – Museu de Arte de Bregenz (1989-97), na Áustria, de autoria do arquiteto Peter Zumthor:

Dependendo da camada de nuvens, da posição do sol e do ângulo de visão, a aparição misteriosa e fantasmagórica de uma caixa se oferece como uma escultura de luz deslumbrante ou como uma semi-revelação velada das obras do interior da galeria. Prateado, cinza claro ou azulado durante o dia, quando o sol se põe o edifício se torna escuro e perturbador ou bem despede um pálido brilho dourado. [...] As 'caixas suíças', com sua ênfase na experiência direta ótica dos materiais, ofereciam uma valiosa limpeza depois dos excessos semânticos e formais da década de 1980, porém sua atratividade dependia frequentemente de subvalorizar (quando não ignorar) alguns dos desafios sociais e contextuais mais importantes da arquitetura. (WESTON, 2008, p. 208, tradução do autor)

2. O “ESTADO DE VIDRO”: A CONSTITUIÇÃO DE UMA TRADIÇÃO FRANCESA

Como vimos, na França da segunda metade do século XIX as grandes estruturas em aço com fechamento em vidro, como as *Galleries des Machines* e as *passages couverts*, representaram o que de mais tecnologicamente avançado havia na arquitetura europeia. Cerca de cem anos depois na década de 1970, o vidro passa a ser adotado como material predominante nas fachadas dos principais edifícios públicos franceses e mesmo – ou especialmente – naqueles localizados em sítios urbanos consolidados, como pode ser comprovado através de dois grandes equipamentos construídos quase ao mesmo tempo no centro histórico de Paris, a poucos metros um do outro: o Centro Georges Pompidou (Renzo Piano e Richard Rogers, 1971-77) e o *Forum des Halles* (Claude Vasconi e Georges Pencreac'h, 1975-79).

Na década seguinte, o Presidente François Mitterrand (1981-1995) inicia a construção dos *Grands Projets*, uma série de monumentos arquitetônicos que deveriam simbolizar o papel central ocupado pela França no cenário artístico, político e econômico mundial. Com os *Grands Projets*, Mitterrand transforma a retórica da monumentalidade, do avanço tecnológico, da leveza e da transparência, simbolizada no vidro, na estética oficial da nação. O sucesso dessa política foi tamanho que a estética do vidro e do aço continuou sendo adotada como linguagem arquitetônica “oficial” da França mesmo após o término do segundo mandato de Mitterrand, em 1995.

Em seu estudo sobre o papel do vidro nas grandes obras realizadas em Paris entre 1981 e 1998, intitulado “O Estado de vidro: a tecnologia do espetáculo”, Annette Fierro reforça que:

Intrínseco à emergência das construções de vidro de Mitterrand em Paris está um conceito político: aquele segundo o qual a construção física, através de peles transparentes, deve ser dotada do potencial de, simultaneamente, elevar, transcender e tornar literal uma metáfora politicamente construída de acessibilidade; uma agenda proposta novamente por Mitterrand após esforços prévios nos anos 1960 no sentido de abrir para o público geral instituições culturais anteriormente fechadas. Para Mitterrand, formas elementares primárias delineadas em detalhes refinados de vidro e aço simbolizam as mais grandiosas aspirações do Estado francês esquerdista. Carregado com questões subjetivas que ultrapassam a sua capacidade de transmissão, as construções de vidro da França de Mitterrand colocam uma oportunidade de observar os impulsos contraditórios de intenções e recursos expressivos: para obter a mais fina das superfícies, as mais nuançadas

configurações de vidro nos detalhes de sustentação, os mais sofisticados meios tiveram que ser testados. (FIERRO, 2003, p. XII, tradução do autor)

Dentre os projetos icônicos de intervenção em contextos históricos realizados por Mitterrand, certamente o mais polêmico foi a pirâmide de aço e vidro construída no centro do pátio central do mais importante museu francês: o Louvre. A pirâmide projetada pelo arquiteto sino-americano I.M. Pei e construída no ponto central da *cour Napoléon*, até então utilizado como estacionamento, teve como objetivo abrigar o novo acesso principal do museu. Quando divulgado, em 1983, o projeto suscitou grande polêmica, devido não só aos materiais adotados mas também à forma absolutamente exógena ao conjunto arquitetônico barroco. A pirâmide é, contudo, apenas uma pequena parte de um amplo projeto de renovação e ampliação, que inclui ainda a restauração de todo o conjunto, a ampliação da área expositiva de 31.000 m² para 58.000 m² através da ocupação da ala Richelieu (até então utilizada pelo Ministério das Finanças), a criação no subsolo de uma garagem para 80 ônibus de turismo, de um estacionamento para 600 veículos particulares e de um centro comercial (o “Carrousel du Louvre”), e a instalação do Laboratório de Pesquisas dos Museus da França, do anfiteatro da Escola do Louvre e de diversos espaços técnicos. Polêmicas à parte, é indiscutível que a pirâmide – que, além de acesso principal, é o elemento de conexão entre o museu e os equipamentos construídos no seu subsolo – tornou-se um símbolo do novo Louvre, ampliado e mais visitado do que antes da intervenção.

Figura 03: Centro Georges Pompidou – Beaubourg, em Paris.



Fonte: Foto realizada pelo autor, abr 2011.

Figura 04: Forum des Halles, Paris.



Fonte: Foto realizada pelo autor, abr 2011.

Figura 05: Cour Napoleón e pirâmide no Museu do Louvre, em Paris.



Fonte: Foto realizada pelo autor, abr 2011.

Figura 06: Interior da pirâmide do Museu do Louvre, em Paris.



Fonte: Foto realizada pelo autor, abr 2011.

Outro *Grand Projet* de Mitterrand em que o vidro é adotado como material predominante em um contexto preexistente de valor cultural reconhecido é o Instituto do Mundo Árabe – IMA (1981-87), de autoria de Jean Nouvel e do Architecture Studio. Muito menor, em escala, que o *Grand Louvre*, porém igualmente impactante, o IMA foi o primeiro dos *Grand Projets* de Mitterrand a ser executado, às margens do Rio Sena, em frente à Île Saint-Louis, entre o tecido urbano tradicional do Faubourg Saint-Germain e o gigantismo modernista do campus universitário de Jussieu. Funcionando como um centro da cultura árabe em Paris, a sua arquitetura deveria refletir a cultura árabe e sua relação atual com o mundo ocidental. Assim, o projeto de Nouvel, no lado voltado para o rio Sena, foi resolvido com uma fachada curva que acompanha o cais do rio; do lado oposto, uma grande praça pavimentada separa o edifício do campus de Jussieu. Uma grande fenda, que segue o eixo da cabeceira da catedral de Notre Dame, a leste do edifício, o divide longitudinalmente em duas partes e termina em um pátio quadrado central.

Do lado oposto está a “torre do livro”, um volume cilíndrico e branco colocado atrás de uma fachada transparente. A estrutura de todo o edifício é em concreto; a fachada norte, voltada para o Sena, é toda em vidro, que reflete a cidade tradicional, com painéis de alumínio composto revestindo os elementos estruturais. Na fachada oposta, sul, Nouvel dispôs uma série de muxarabis – elementos arquetípicos da arquitetura árabe tradicional, utilizados para filtrar a luz, bem como dar privacidade ao espaço interior –, reinterpretados com materiais (aço e vidro) e desenho contemporâneos.

O volume de vidro não é, aqui, um elemento que poderia estar em qualquer lugar; pelo contrário, suas formas e sua geometria refletem o entorno e estabelecem um elemento de transição entre a arquitetura antiga da Île Saint-Louis e do Faubourg Saint-Germain e os anódinos edifícios de vidro do campus de Jussieu; os engenhosos muxarabis *high-tech* da fachada sul, por sua vez, refletem o que é a cultura árabe contemporânea, criando conexões entre a tradição e o futuro.

Figura 07: Fachada sul do Instituto do Mundo Árabe, em Paris.



Fonte: Foto realizada pelo autor, abr 2011.

A adoção do vidro como material predominante na configuração da imagem urbana das intervenções realizadas em edifícios e sítios antigos na França pós-Beaubourg não se limita a Paris e se difunde rapidamente pelo país, como demonstram projetos como o Carré d'Art, em Nîmes, de Norman Foster (1984-93), a Faculdade de Direito de Limoges (1990-1996) e o Instituto Europeu de Planejamento e de Arquitetura em Rouen (1990-92), os dois últimos de autoria de Massimiliano Fuksas, um italiano mais atuante na França do que no seu país de origem.

Estes três projetos incorporam uma nova solução arquitetônica: a repetição na nova edificação de alguns dos principais aspectos da preexistência arquitetônica, como volumetria, implantação e escala, com o contraste sendo garantido através da adoção do vidro.

Talvez o exemplo mais claro desta abordagem seja a ampliação do Asilo da Fundação Cognac-Jay (1995-99), localizado na periferia de Paris. Neste anexo, Jean Nouvel repete detalhadamente a volumetria do palacete original, construído no século XIX, porém o constrói

com estrutura de concreto e revestimento em blocos de vidro. Nas palavras do próprio arquiteto:

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

Mais recentemente, Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal adotariam uma abordagem idêntica no projeto do FRAC (Fonds régional d'art contemporain) em Dunkerque (2009-13). Para abrigar um centro cultural voltado a exposições de arte contemporânea, o projeto dos arquitetos, nas suas próprias palavras, “cria um duplo do estaleiro, com as mesmas dimensões, adossado a ele, que contém o programa do FRAC. O edifício novo se justapõe delicadamente, sem rivalizar nem se apagar. A duplicação é a resposta atenta frente à identidade do estaleiro”(apud <http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=61#>, tradução do autor).

Esse processo de glamurização do vidro e mesmo de sua espetacularização, iniciado com os edifícios expositivos do século XIX, segundo Fierro, encontra seu ponto mais alto no início do novo milênio, na mesma Paris das *Galleries des Machines*, das passagens cobertas e dos *Grands Projets* de Mitterrand.

A intervenção promovida entre 2002 e 2004 no edifício-sede da agência de comunicação Publicis, na Avenida dos Champs-Élysées, em Paris, corresponde à radicalização desse processo. O edifício moderno, construído em 1975 com fachadas totalmente espelhadas, já representava essa glamurização do vidro, criando um forte contraste com as construções hausmannianas circundantes. A intervenção projetada pelo arquiteto Michele Sae e em 2002 consistiu na sobreposição à fachada existente do edifício, planas e espelhadas, de uma nova pele formada por placas curvas de vidro laminado e com luzes coloridas embutidas. Sobre a entrada, localizada na esquina, foi colocado um cilindro irregular também de vidro, contendo uma espiral de luz, em uma releitura dos elementos que marcam as esquinas dos edifícios ecléticos parisienses.

A intenção de Sae e foi reduzir o impacto da fachada moderna do edifício, ao mesmo tempo em que busca respeitar a sua individualidade e pretende criar um novo marco na paisagem urbana parisiense. De fato, durante o dia a presença autista do edifício moderno fica atenuada pelas superfícies curvas acrescentadas por Sae e. À noite, entretanto, o estardalhaço provocado pela profusão de luzes embutidas na nova fachada lhe dá grande destaque e faz desaparecer não só o edifício de 1975, como também as diversas edificações históricas que lhe são vizinhas.

Este tipo de intervenção, que denominamos de “fachada-holograma”, corresponde ao conceito de “edifício-holograma” definido pela arquiteta italiana Laura Iermano, segundo quem essas estruturas “mudam a imagem, mas não a conformação tectônica original. A fachada estratificada permite, de fato, fazer aparecer ou desaparecer os diversos estratos dependendo da iluminação, transformando a superfície em um elemento instável, fruto da tensão entre matéria e tempo”. (IERMANO, 2003, p. 122, tradução do autor)

Figura 08: Fachada da Agência Publicis na Avenidas dos Champs-Elysées, em Paris.



Fonte: Foto realizada pelo autor, abr 2011.

3. A GLAMURIZAÇÃO DO VIDRO EM ESCALA MUNDIAL: ESPETACULARIZAÇÃO E EXIBIÇÃO TECNOLÓGICA

Em outros contextos europeus, a glamurização do vidro em intervenções recentes realizadas em monumentos e sítios de valor cultural tem sido igualmente frequente. Na Holanda, podemos encontrar diversos exemplos de novas construções erguidas em tecidos urbanos consolidados em que a mimetização volumétrica – certamente como resultado de parâmetros urbanísticos rígidos, que estabelecem gabaritos de altura e proíbem construções recuadas – se combinam à utilização intensa de estruturas leves em aço e de vedações em vidro. É o que ocorre no edifício que abriga a sede do escritório de arquitetura Cepezed, em Delft (1998-99), e no Museu Universitário de Utrecht (1993-96), projetado por A2Studio/ Koen van Velsen, ambos inseridos em conjuntos arquitetônicos tradicionais formados por construções pesadas, de três pavimentos, erguidas em tijolos com tonalidades entre o marrom e o vermelho alaranjado, sem qualquer afastamento da testada do lote ou dos terrenos vizinhos. Ambas correspondem, assim, a intervenções em que a utilização exacerbada, na fachada, de materiais de grande leveza aparente – estrutura em aço e fechamento em vidro –, em projetos inseridos em conjuntos arquitetônicos caracterizados pela densidade e pelo peso das edificações, cria um grande contraste entre nova arquitetura e preexistência edilícia, interrompendo a continuidade dos respectivos quarteirões e subvertendo a relação perceptiva de *figura e fundo* nas respectivas paisagens.

No caso do Museu Universitário de Utrecht, a construção de uma fachada sudoeste – portanto, voltada para o poente – totalmente em vidro foi justificada pela existência prévia, nos fundos do terreno, do Oude Hortus, jardim botânico histórico que passa a ser, assim, parcialmente visualizado pelos transeuntes da Lange Nieuwstraat. Por outro lado, a criação de um conjunto de cortinas móveis automatizadas que desce progressivamente, a cada tarde, sobre a fachada de vidro visando resguardá-la da incidência direta do sol denota a exibição tecnológica que permeia a arquitetura em vidro.

Figura 09: Fachada do edifício-sede do escritório de arquitetura Cepezed, em Delft, Holanda.



Fonte: Foto realizada pelo autor, out 2004.

Figura 10: Fachada do Museu Universitário de Utrecht, Holanda.



Fonte: Foto realizada pelo autor, out 2004.

Situação análoga ocorre no projeto do anexo para o Museu de História Natural de Roterdã projetado pelo arquiteto Erick van Egeraat (1994-96). A ampliação da antiga Villa Dijkzigt, originalmente uma residência erguida em tijolos aparentes em 1851, é realizada através da construção de um pavilhão formado por duas camadas: uma estrutura em aço, com pé-direito duplo e fechada com vidro, dentro da qual se situa, na extremidade leste, uma caixa de concreto aparente, que abriga um salão de exposições. Na extremidade oeste da caixa de vidro foi instalado um gigantesco esqueleto de baleia que pode ser visualizado externamente, pelos frequentadores do Museumpark. A conexão entre o novo pavilhão e a antiga construção é garantida através de quatro passarelas de vidro que, segundo o autor do projeto, “formam uma ligação transparente entre as duas estruturas”.

Figura 11: Museu de História Natural de Roterdã, Holanda: Villa Dijkzigt (à esquerda) e anexo em vidro (à direita).



Fonte: Foto realizada pelo autor, out 2004.

Van Egeraat reconhece que “a ampliação foi projetada para **contrastar** com a villa”, porém justifica a adoção dessa solução pelo fato de existirem, no entorno, edificações recentes que adotam uma linguagem marcadamente contemporânea, como o Kunsthal (1992) desenhada por Rem Koolhaas. Para ele, “com sua simplicidade e geometria ortogonal, o rejuvenescido Museu de História Natural facilmente **compete** com sua vizinhança contemporânea e, ao mesmo tempo, acentua a identidade da villa histórica ao unir com sucesso o antigo e o novo”. (www.erickvanegeraat.com/architects/projects/natural_history_museum_rotterdam.htm, tradução e grifos do autor)

Na Áustria, o emprego dessa solução projetual em intervenções em contextos históricos é realizada de forma ainda mais radical. O Kunsthaus Graz (2003) teve seu projeto, assinado por

Peter Cook e Colin Fournier, selecionado em um concurso internacional realizado em 2000, visando à construção de uma galeria de arte contemporânea no centro histórico desta cidade austríaca, declarado Patrimônio da Humanidade pela Unesco no ano anterior². O edifício surge como um anexo à Einsernes Haus, a primeira estrutura em ferro fundido da Áustria, construída em meados do século XIX, e sua membrana envoltória, com formas curvas e em vidro, assume o papel de uma imensa tela digital orgânica que parece flutuar sobre os edifícios centenários do centro de Graz, o que levou a que fosse apelidado de “alienígena amistoso”.

A construção do Kunsthaus, associada à execução de outras intervenções polêmicas no centro histórico de Graz, levou o Comitê de Patrimônio Mundial da Unesco a cogitar a retirada do título de Patrimônio da Humanidade anteriormente concedido a Graz, enviando uma missão conjunta com especialistas do Icomos³ e Unesco àquela cidade para elaboração de um relatório (UNESCO, 2005). Esta postura de confronto estabelecida entre o novo centro cultural e o centro desta cidade histórica austríaca não foi, contudo, encarada pelos autores do projeto como algo negativo:

O melhor presente que uma cidade pode se dar é oferecer aos escritores, artistas, músicos, designers e arquitetos a oportunidade de desafiar seu contexto histórico com alegre irreverência e transgredir as regras estabelecidas. Graz sempre agiu bem neste sentido e mantém uma animada vanguarda em várias frentes, daí o particular desafio que foi para nós, enquanto forasteiros, participar do concurso internacional para o novo Kunsthaus e implantar um novo animal no coração da cidade. [...] Ele é deliberadamente um alienígena, que não se refere, nem na sua forma, nem nos seus materiais, ao vocabulário arquitetônico do tecido urbano do entorno, com suas coberturas em telhas vermelhas. A nova construção surge como algo de outro planeta e parece que a cidade está grata pela provocação. Quanto tempo levará até que ela se torne familiar? Quem jogará a próxima carta e qual será ela? Está na natureza da transgressão atrair mais transgressão e aí está a graça do jogo. (FOURNIER, s/d, tradução do autor)

Nos países da Europa Oriental, saídos do regime socialista e inseridos na economia de mercado há relativamente pouco tempo, a construção de grandes edifícios envidraçados no interior de sítios históricos tem encontrado terreno fértil nos últimos anos, sendo seus projetos quase sempre realizados por arquitetos estrangeiros, particularmente franceses. É o caso, dentre outros, do edifício de uso misto da Praça Vörösmarty (2007), em Budapeste, projetado por Jean-Paul Viguier para um terreno situado na principal praça da capital húngara; e dos edifícios comerciais Myslbek (Claude Parent, 1992-96) e Anjo Dourado (Jean Nouvel, 1999-2000), ambos erguidos no centro histórico de Praga (República Tcheca) e em seus arredores.

Berlim, capital da Alemanha reunificada a partir da década de 1990, se constituiu em um dos maiores canteiros de obras da Europa nas duas últimas décadas e em suas intervenções urbanas e arquitetônicas predominou, quase sempre, uma visão romântica, baseada na teoria da “reconstrução crítica” de Josef Paul Kleihues. Buscando apagar as marcas do III Reich e da divisão de Berlim em duas durante a Guerra Fria, Hans Stimmann, Diretor-Chefe de Arquitetura e Urbanismo da Prefeitura de Berlim e responsável pela reconstrução da capital alemã no seu período mais pujante, adotou as ideias de Kleihues e as levou às últimas consequências, adotando uma postura voltada, de certo modo, a resgatar a configuração urbana da capital do Império Alemão, entre a unificação (1870) e a ascensão nazista (década de 1930), resultando,

² A Unesco (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*) é uma agência especializada da Organização das Nações Unidas (ONU) para assuntos educacionais, científicos e culturais e que é responsável por assegurar a preservação do patrimônio mundial cultural e natural.

³ O Icomos (*International Council on Monuments and Sites*) é uma organização internacional não-governamental dedicada à conservação de monumentos e sítios de valor cultural em âmbito mundial, que assessora a Unesco nos sítios Patrimônio da Humanidade.

muitas vezes, na reconstrução literal de pedaços inteiros da cidade. O arquiteto Daniel Libeskind, autor do projeto do Museu Judaico de Berlim (1989-2001) – que representa o oposto desta visão conservadora – chegou a afirmar que as posturas de Stimmann “estão transformando a fascinante diversidade da cidade em uma uniformidade banal” e que “a abordagem de Stimmann simplesmente apaga os últimos cinquenta anos da história de Berlim” (Daniel Libeskind apud REMPEL, 2000).

Figura 12: Edifício de uso misto na Praça Vörösmarty em Budapeste, Hungria.



Fonte: www.viguiet.com.

A Pariser Platz é, certamente, o maior exemplo dessa postura pró-reconstrução em Berlim. Historicamente um dos pontos mais significativos da imagem e da vida urbana de Berlim, é nesta praça que está localizado o Portão de Brandemburgo (1791), um dos principais símbolos da cidade. Com os bombardeios durante a II Guerra Mundial, todas as construções desta praça foram reduzidas a ruínas, sendo em seguida demolidas, como consequência do fato do local ter se transformado em zona limítrofe entre os dois setores em que Berlim se viu dividida.

Segundo as normas estabelecidas em 1993 pela Prefeitura, sob a coordenação de Stimmann, visando à “reconstrução crítica” da Pariser Platz, as novas edificações deveria resgatar a volumetria das construções anteriormente existentes, bem como ter suas fachadas revestidas em pedra natural opaca, com um percentual de fenestração superior não superior a 49% e com tratamentos distintos no embasamento, corpo e coroaamento. Assim, nos anos seguintes, foram reconstruídos, de forma literal, edifícios anteriormente existentes no local, como o Hotel Adlon, a Haus Liebermann e a Haus Sommer – os dois últimos projetados pelo próprio Kleihues. Mesmo edifícios de grande importância simbólica e assinados por arquitetos premiados com o Pritzker não ficaram isentos de atender a essas normas, como as Embaixadas

do Reino Unido (James Stirling e Michael Wilford, 2000) e da França (Christian de Portzamparc, 2002) e a sede do DG-Bank (Frank Gehry, 2001)⁴.

Figura 13: Vista panorâmica da Pariser Platz, em Berlim, após a reconstrução pós-reunificação da Alemanha. Todas as edificações, com exceção do Portão de Brandemburgo, foram construídas a partir dos anos 1990. Na extrema direita, vê-se a Embaixada da França, projetada por Christian de Portzamparc.



Fonte: Foto realizada pelo autor, out 2004.

Figura 14: Embaixada do Reino Unido na Pariser Platz, em Berlim, projetada por James Stirling e Michael Wilford.



Fonte: Foto realizada pelo autor, out 2004.

Porém, mesmo neste contexto de controle absoluto, um projeto conseguiu escapar das obsessivas normas municipais estabelecidas para a Pariser Platz – adotando, é claro, uma fachada integralmente envidraçada. Trata-se da nova sede da Academia de Artes (2002), projeto de autoria de Günther Behnisch que venceu concurso realizado em 1994. Apesar de respeitar a normativa no que se refere à implantação sem recuo frontal nem afastamentos laterais e no que diz respeito à reconstrução da volumetria da edificação existente no terreno antes II Guerra Mundial, que possuía o mesmo uso. Contudo, a fachada principal do novo

⁴ O Prêmio Pritzker de Arquitetura, oferecido anualmente desde 1979 pela família Pritzker e Fundação Hyatt, é o mais prestigioso prêmio de arquitetura mundial. Stirling o recebeu em 1981, Gehry em 1989 e Portzamparc em 1994.

edifício, voltada para a Pariser Platz, é uma ampla esquadria vidro, com 40 metros de largura, na qual os caixilhos e outros elementos que estruturam essa fachada “redesenham” as fenestramas da antiga sede da Academia de Artes.

Figura 15: Academias das Artes, na Pariser Platz, em Berlim; à esquerda vê-se um trecho da fachada lateral do Hotel Adlon (reconstruído em 1997) e à direita um trecho da fachada principal da sede do DG-Bank, projetado por Frank Gehry (2001).



Fonte: commons.wikimedia.org.

Outro exemplo berlinense de inserção massiva de vidro em contextos históricos é o projeto para o Museu Histórico Alemão elaborado por I.M. Pei (1998-2003), vencedor de um concurso do qual participaram, dentre outros, arquitetos mais próximos do pós-modernismo da reconstrução crítica, como Aldo Rossi e O.M. Ungers. O edital do concurso previa a restauração e a ampliação do antigo arsenal alemão (Zeughaus), construído entre 1695 e 1739. O edifício barroco é a mais antiga construção atualmente existente na Unter den Linden, uma das principais avenidas de Berlim, e, depois de sofrer intervenções por Karl Friedrich Schinkel em 1815, passou a abrigar um museu de armas (1831) e, posteriormente, o Museu de História da Prússia (1891), que deu origem, após sua reconstrução entre 1948 e 1965, ao Museu de História Alemã da antiga República Democrática da Alemanha.

A intervenção de Pei criou uma cobertura em vidro no grande pátio central do antigo arsenal e criou um novo edifício – a Schauhaus – em pedra e vidro, separado do existente por uma estreita rua de pedestres. Um novo e sofisticado volume, inteiramente em vidro e localizado entre a Zeughaus e a Schauhaus, abriga o acesso ao novo edifício e uma escada em espiral, remetendo, ainda que com uma forma mais arrojada, à pirâmide do Louvre desenhada quinze anos antes pelo mesmo arquiteto.

Figura 16: Museu Histórico Alemão em Berlim: vista da fachada dos fundos do antigo arsenal (Zeughaus), a partir do interior do novo anexo.



Fonte: Foto realizada pelo autor, out 2004.

Figura 17: Museu Histórico Alemão em Berlim: entrada do novo anexo e, em segundo plano, o edifício do antigo arsenal (Zeughaus).



Fonte: Foto realizada pelo autor, out 2004.

Na América Latina, esta mesma abordagem do contraste com as preexistências pela adoção exagerada do vidro pode ser encontrada em diversos contextos. Por exemplo, o Edifício Plaza de Armas, uma torre de vidro de 21 pavimentos e base octogonal, construída na década de 1990 na praça fundacional de Santiago do Chile, ao lado da Catedral Metropolitana e de outros dos mais importantes edifícios históricos chilenos, ou o Museu Provincial de Belas Artes Emilio Caraffa, em Córdoba, Argentina (2007), em que é criado um conjunto de caixas prismáticas com estrutura treliçada em aço e fechamento em vidro Profilit que funcionam como espaços expositivos – apesar da excessiva luminosidade – e como conectores entre os três edifícios preexistentes que compõem o museu, construídos entre 1915 e 1962.⁵

Figura 18: Catedral de Santiago e Edifício Plaza de Armas na Plaza de Armas de Santiago do Chile.



Fonte: Foto realizada pelo autor, set 2002.

Apesar da qualidade construtiva destes dois exemplos, eles denotam uma interpretação excessivamente simplória de um dos pressupostos básicos da teoria da restauração

⁵ Para uma análise mais detalhada do projeto do Museu Provincial de Belas Artes Emilio Caraffa, cf. ANDRADE JUNIOR, 2013.

consolidada desde o final do século XIX: aquele segundo o qual os novos elementos devem se diferenciar daqueles preexistentes. Assim, têm surgido, mesmo em centros históricos declarados Patrimônio da Humanidade pela Unesco, verdadeiras aberrações envidraçadas, como o chamado “edifício micro-ondas”, na Praça da Sé, em Salvador, Brasil.

Figura 19: Vista geral do Museu Provincial de Belas Artes Emilio Caraffa, em Córdoba, Argentina.



Fonte: Foto realizada pelo autor, fev 2013.

Com o pretexto de recuperar a continuidade do alinhamento do casario de um dos quarteirões do Centro Histórico de Salvador, perdida com a construção, nos anos 1960, de um edifício recuado (e de maior altura) com relação aos demais edifícios, o Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC) propôs, em 1996, a criação de uma estrutura em concreto para ocupar o recuo frontal do terreno. Essa estrutura teria a mesma altura das edificações vizinhas e seria arrematada por uma fachada integralmente em vidro fumê. Embora o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), responsável pelo licenciamento de projetos no Centro Histórico de Salvador, não tenha aprovado a solução para a fachada, por entender que o contraste provocado pela nova fachada envidraçada destacaria ainda mais esse imóvel do restante do conjunto, o projeto foi executado pelo IPAC em 1998 e só restou ao IPHAN ingressar com uma denúncia junto ao Ministério Público Federal.

A fachada de vidro escuro, voltada para o poente em uma cidade cuja temperatura média é de 25,3°, transformou o interior do imóvel em um local praticamente inabitável e garantiu ao edifício a alcunha de “micro-ondas”. Por muitos anos, a fachada deste edifício esteve encoberta por um gigantesco banner que reproduzia, em verdadeira grandeza, a imagem da fachada colonial de um sobrado localizado na mesma praça. Finalmente, dez anos depois, em 2008, a

Justiça decretou que o IPAC deveria, imediatamente, reconstruir a fachada de acordo com orientação do IPHAN.

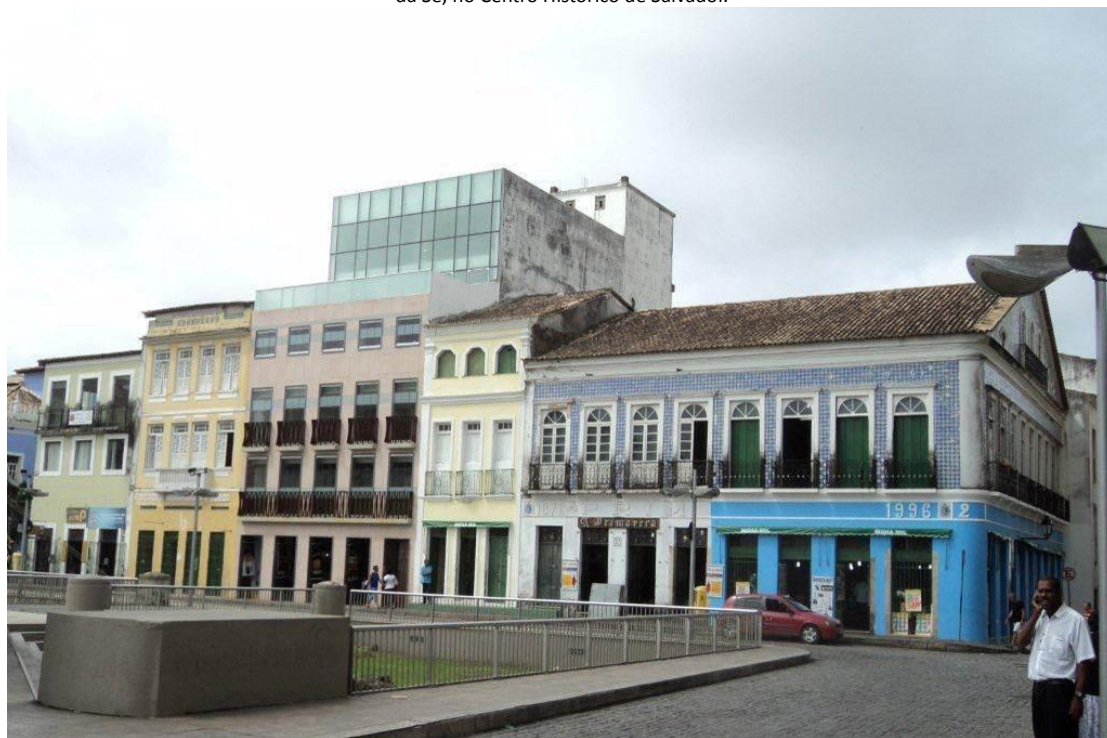
Figura 20: Vista geral da Praça da Sé, no Centro Histórico de Salvador, com o chamado “edifício micro-ondas” ao centro.



Fonte: Foto realizada por João Legal Leal, set 2005.

O órgão federal estabeleceu então as diretrizes para o novo projeto, que, após licitação realizada pelo IPAC, foi desenvolvido pelo arquiteto e artista plástico Francisco Mazzoni. A nova fachada, inaugurada em 2010, restabelece o caráter de *figura* ao conjunto edificado, que havia sido transformado em *fundo* pela fachada envidraçada, na medida em que recupera a unidade, em termos de massa e de ritmo, das fachadas do quarteirão. Somente no volume recuado, correspondente ao edifício construído nos anos 1960, Mazzoni opta por criar uma fachada em vidro, que neste caso se mostra totalmente pertinente, na medida em que contribui para ampliar a distância visual desse volume, mais alto, com relação ao restante do quarteirão.

Figura 21: Nova fachada do antigo “edifício micro-ondas”, após intervenção projetada pelo arquiteto Francisco Mazzoni, na Praça da Sé, no Centro Histórico de Salvador.



Fonte: Foto realizada por Francisco Mazzoni, set 2012.

No Centro Histórico da cidade boliviana de Potosí – que, assim como o de Salvador, foi declarado Patrimônio da Humanidade pela Unesco – encontramos outros exemplos da adoção do vidro em novas edificações, como o Centro de Informação Turística no *Edifício Torre de la Compañía de Jesús* e os edifícios-sede da *Camara Departamental de Minería* e da COTAP – *Cooperativa de Telecomunicaciones de Potosí*. Neste último, localizado um dos lados da principal praça da cidade, entre os dois mais importantes monumentos históricos de Potosí – a Casa de la Moneda e a Catedral –, o desconhecido autor do projeto tenta reinterpretar os balcões de madeira característicos da arquitetura colonial local em grandes caixas salientes de vidro espelhado que, ao refletir o céu e as construções vizinhas, fragmentam a paisagem urbana e contrastam com o conjunto preexistente.

Figura 22: Edifício-sede da Cooperativa de Telecomunicaciones de Potosí, na Plaza 10 de Noviembre, em Potosí, Bolívia, vendo-se em segundo plano, do lado direito, a torre da Catedral de Potosí.



Fonte: Foto realizada pelo autor, out 2013.

4. O VIDRO COMO SOLUÇÃO ADEQUADA: parcimônia e contraste sob medida

4.1. O caso paradigmático do Reichstag em Berlim

Se as intervenções citadas anteriormente podem ser questionadas pelo contraste, muitas vezes excessivo e gratuito, com o contexto preexistente, há situações em que a utilização do vidro – sempre com parcimônia – mostra-se plenamente defensável por diversas razões. É o caso do projeto de Norman Foster para o Reichstag, em Berlim (1992-99) e, mais especificamente, da cúpula em vidro que ele projeta.

Construído entre 1884 e 1894 pelo arquiteto Paul Wallot, o edifício do Reichstag era encimado por uma cúpula de ferro e vidro que “pretendia principalmente dar ao Reichstag uma aura de dignidade” e que, embora fosse “claramente visível desde o exterior, não possuía qualquer significado desde o interior do edifício” (BERNAU, 2002, p. 24, tradução do autor). Segundo Michael Wise,

Levantando-se um pouco acima do domo do Palácio Real, a cúpula do Reichstag juntava-se aos domos da Catedral de Berlim como os elementos dominantes na silhueta da capital na virada do século [XIX]. [...] com ela, o legislativo havia expressado arquitetonicamente uma oferta para a soberania parlamentar, uma força a ser considerada junto com a igreja e a coroa. (WISE, 1998, p. 124, tradução do autor)

Profundamente danificado pelos bombardeios durante a II Guerra Mundial, o edifício esteve abandonado durante décadas até que a reunificação alemã, em 1990, e a decisão de transferir o legislativo nacional de Bonn para Berlim, no ano seguinte, levaram à realização de um concurso internacional de reconversão do Reichstag. O concurso foi vencido por Norman Foster, cujo projeto inicial propunha erguer uma imensa e delgada cobertura horizontal de vidro sobre toda a edificação, apoiada em vinte esbeltos pilares, externos ao Reichstag. Para Foster, esta solução correspondia “à necessidade de um novo símbolo, um símbolo que corresponde à nossa época, uma nova imagem de um futuro em aberto”. (apud WISE, 1998, p. 127, tradução do autor).

Após ser solicitado a rever seu projeto, devido ao seu custo exagerado, Foster decide recuperar volumetricamente a cúpula original, reinterpretando-a. Foster compreende que a antiga cúpula do Reichstag, mais do que qualquer outra coisa, simbolizava o poder popular do parlamento e teve a sensibilidade de compreender este significado, e a sua importância particular em um momento político como aquele da unificação alemã, quando finalmente estavam sendo cicatrizadas as feridas abertas mais de cinquenta anos antes.

Figura 23: Reichstag em Berlim após a execução da intervenção projetada por Norman Foster.



Fonte: Foto realizada pelo autor, out 2004.

Em lugar de reconstruí-la tal e qual, Foster opta por criar um novo elemento que simbolize a nova Berlim, capital da Alemanha finalmente unificada. Ademais, agrega a esta e às funções de iluminar e ajudar na climatização da Câmara, a possibilidade de visitação por parte do público, no trecho mais alto da cúpula, e de acompanhamento dos trabalhos de parlamento pela imprensa, no trecho mais baixo. A transparência que é exigida de uma instituição como o Parlamento, associada à questão simbólica do domo como poder popular, fazem desta nova

cúpula um excelente exemplo de intervenção que, restaurando a volumetria original do edifício, cria um novo marco simbólico urbano, que passa a representar Berlim em escala internacional.

No restante da edificação, o vidro também comparece como material determinante da nova imagem do Parlamento, como as novas janelas em vidro refletivo nas pesadas fachadas de pedra. Para Wise, a intervenção realizada por Foster no Reichstag foi considerada “a renovação da mais proeminente peça de arquitetura política do país”, dado que ele “limpou o Reichstag de Wallot para modernizar o local em sua estética maquinista *high-tech*. Cobertura translúcida, elevadores de vidro e janelas ampliadas trarão a máxima iluminação possível ao pesado edifício de pedras como parte do seu esforço de tornar ‘a democracia visível’”. (WISE, 1998, p. 126-127, tradução do autor)

Figura 24: Reichstag em Berlim após a execução da intervenção projetada por Norman Foster: detalhe da cúpula.



Fonte: Foto realizada pelo autor, out 2004.

4.2. Intervenções pontuais: acessos e coberturas

Em determinadas intervenções arquitetônicas, o vidro, utilizado de forma pontual, é capaz de, pelo contraste com a preexistência, destacar adequadamente a intervenção contemporânea. É o que ocorre, por exemplo, em projetos em que trechos relativamente pequenos das fachadas de edifícios massivos são demolidos para dar lugar a um novo ingresso, especialmente quando se tratam de edifícios públicos ou de acesso livre. Nestes casos, o trecho demolido da fachada é substituído por painéis de aço e vidro que repetem a modulação e o ritmo da fachada preexistente. É o que ocorre, por exemplo, no projeto de Paul Chemetov e Borja Huidobro para a Grande Galeria da Evolução, implantada entre 1987 e 1994 no Museu Nacional de História

Natural, em Paris. Os arquitetos eliminaram um pequeno trecho da fachada do edifício original, inaugurado em 1889, e o substituíram por um grande painel de vidro, visando marcar o acesso ao novo espaço expositivo.

Figura 25: Acesso principal da Grande Galeria da Evolução no Museu Nacional de História Natural de Paris.



Fonte: Foto realizada pelo autor, abr 2011.

Intervenções análogas foram realizadas no Centro de Arquitetura Alemã (1994-96), em Berlim, em que se mostrou necessário distinguir, na gigantesca fachada uniforme da antiga fábrica de máquinas Stock (1903), o novo acesso principal; e no projeto de ampliação do MACRO – Museu de Arte Contemporânea de Roma, elaborado por Odile Decq e Benoît Cornette (2001-2010), no qual previu-se a criação de uma nova entrada na esquina, em substituição ao ingresso atual, que corresponde ao acesso original da fábrica. Para marcar este novo ingresso, Decq propôs a demolição de um pequeno trecho da caixa muraria do edifício, em ambas as fachadas da esquina, e desenha uma grande caixa de vidro suspensa sobre o novo acesso, que além de marcá-lo visualmente, abriga o restaurante do museu. Pela sua escala, porém, a intervenção de Decq e Cornette termina por criar uma ruptura radical na unidade da antiga

cervejaria Peroni – curiosamente, projetada, em 1912, por Gustavo Giovannoni, um dos maiores nomes do restauro italiano.

Voltando aos exemplos de adequado – por parcimonioso – emprego do vidro em intervenções em edifícios preexistentes, existem os casos em que, visando ampliar a área útil do edifício, são construídas coberturas translúcidas sobre espaços abertos internos, tais como pátios e claustros. Diferentemente das anteriores, porém, estas intervenções se constituem em “operações endógenas”, que não modificam a imagem externa da edificação, como bem observou Francisco de Gracia (1992, p. 209, tradução do autor).

O exemplo de maior repercussão nesta categoria é, certamente, o projeto de Norman Foster para o Grande Pátio do British Museum, em Londres (1994-2000), no qual o arquiteto britânico fechou o pátio interno do edifício, marcado pelo volume cilíndrico da Sala de Leitura, com uma cobertura em estrutura de aço e vidro. A cobertura ampliou a área do museu acessível aos visitantes em 50% e criou, à época, o maior espaço público coberto da Europa, tornando-se imediatamente uma referência internacional. É curioso observar, contudo, que a ideia de fechar o pátio interno do British Museum com uma cobertura de vidro data de 1852, quando, logo após a inauguração do museu e antes mesmo da criação da sala de leitura existente no pátio, Sir Charles Barry, inspirado no Palácio de Cristal, apresentou um estudo com este objetivo.

O sucesso da cobertura do Grande Pátio do British Museum levou Foster a desenvolver, nos anos seguintes, diversos encargos que contemplaram a criação de coberturas em vidro em pátios de edifícios históricos, tais como os projetos para a Tesouraria Real (1996-2002), também em Londres, e para o Smithsonian Institution, em Washington D.C. (2004-2007). Neste último, a cobertura ondulada de aço e vidro fecha o imenso pátio central deste edifício que é uma das mais antigas construções da capital norte-americana.

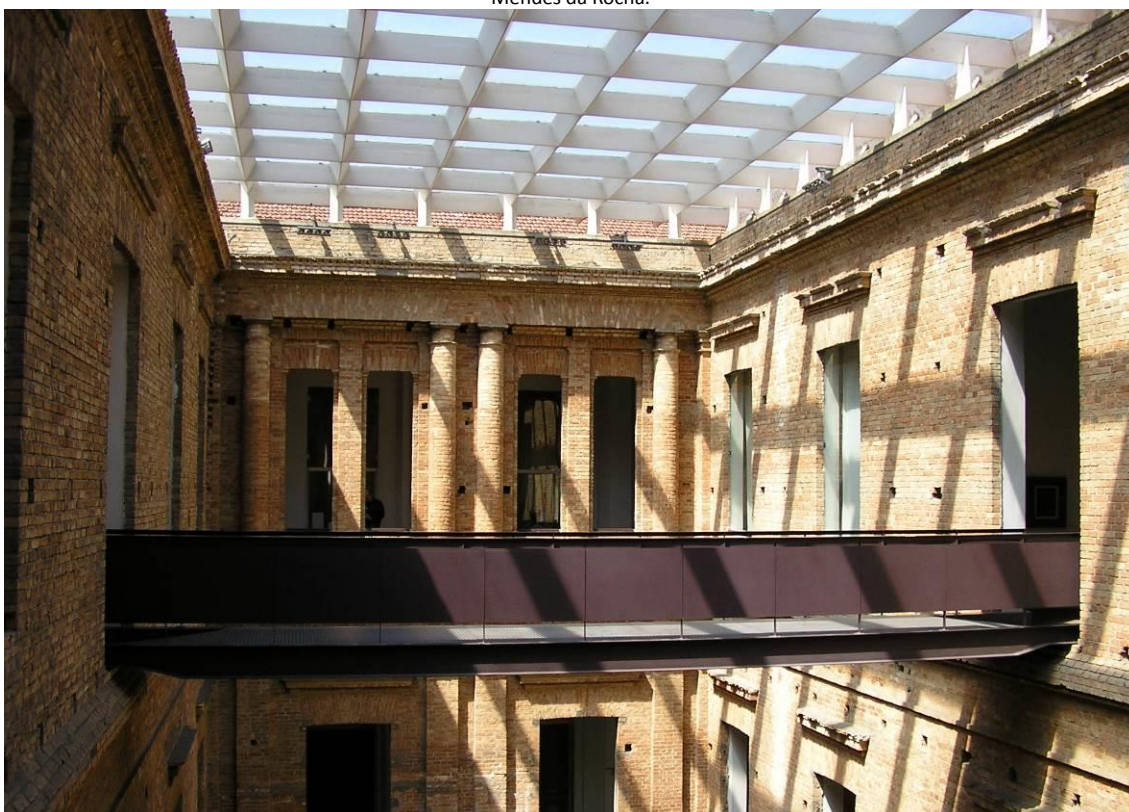
Projetos de renovação ou adaptação de edifícios históricos que envolvem a cobertura de pátios internos não são, contudo, exclusividade de Foster, como demonstram a conversão do Quartel Roger de Llúria, em Barcelona, em sede de alguns departamentos da Universitat Pompeu Fabra (1992-2001), desenhada pelo escritório catalão MBM Arquitectes (Josep Martorell, Oriol Bohigas e David Mackay); a renovação da sede da Prefeitura de Innsbruck (Dominique Perrault, 1996-2002); a adaptação da antiga cervejaria Peroni em MACRO, em Roma (1996-99), que precede a comentada intervenção realizada por Decq e Cornette; a já citada intervenção de I.M. Pei no Museu Histórico Alemão; ou, no Brasil, a intervenção realizada por Paulo Mendes da Rocha na Pinacoteca de São Paulo (1993-98).

Figura 26: Museu Histórico Alemão em Berlim, após a execução da cobertura do pátio desenhada pelo arquiteto I.M. Pei.



Fonte: Foto realizada pelo autor, out 2004.

Figura 27: Pinacoteca de São Paulo em São Paulo, após a execução das coberturas dos pátios desenhadas pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha.



Fonte: Foto realizada pelo autor, set 2006.

4.3. Relações de matéria, tempo e espaço: o vidro na arquitetura brasileira recente

Em alguns casos, o vidro pode ser o único material capaz não só de restituir o valor de uso a edifícios arruinados sem que percam seu caráter simbólico de resíduo mas também de agregar valor arquitetônico a essa estrutura, através da produção de uma arquitetura híbrida, como nos

casos do Colégio Caraça, em Santa Bárbara, Minas Gerais, do Parque das Ruínas, no Rio de Janeiro, e da Capela de Nossa Senhora da Conceição, em Recife⁶.

Fundado em 1820 pelos padres portugueses da Congregação da Missão, o Colégio Caraça funcionou como um seminário e colégio interno, pelo qual passaram mais de 10.000 alunos, dentre os quais inúmeros políticos e cinco presidentes da república, até ser destruído por um incêndio, em 1968. No projeto de restauração e adaptação em centro cultural do antigo Colégio Caraça, executado entre 1986 e 1989, os arquitetos Rodrigo Meniconi e Edwiges Leal preservam as alvenarias arruinadas e as complementam e suturam usando exclusivamente materiais contemporâneos. Uma nova estrutura em concreto é erguida dentro das ruínas e o fechamento do volume do edifício é realizado com um gigantesco pano de vidro. Segundo Edwiges Leal,

A simples consolidação das paredes remanescentes e a preservação dos seus valores documentais e artísticos não eram suficientes para a revitalização das ruínas do Caraça. Optou-se por inserir na estrutura perdida um organismo novo, apto a abrigar atividades que reatualizem os valores do velho colégio. (LEAL, 1992, p. 46).

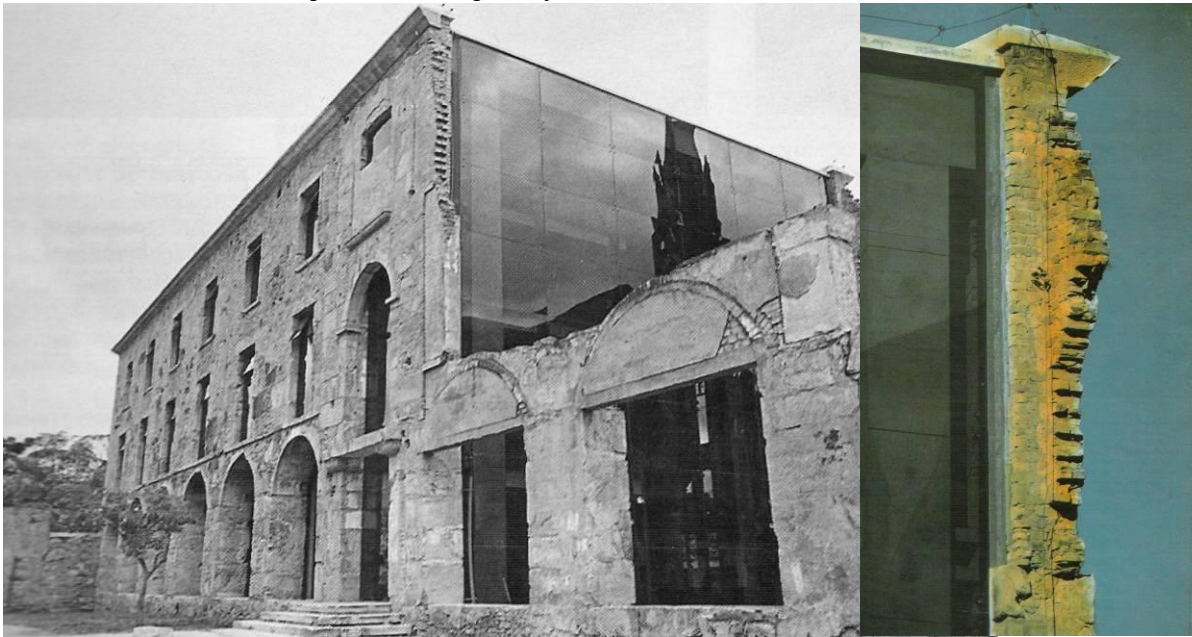
O projeto do Parque das Ruínas (1995-97) consistia na adaptação em espaço cultural das ruínas da casa construída no final do século XIX por Joaquim Murtinho, no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, que, na primeira metade do século XX, foi residência da sua sobrinha, a agitadora cultural e mecenas das artes Laurinda dos Santos Lobo. Os arquitetos Ernani Freire e Sônia Lopes, autores do projeto de 1995, optam por tratar a ruína como tal, e assim as paredes remanescentes da casa são consolidadas e transformadas em um grande foyer. De modo a reconstituir a volumetria original do edifício, alguns trechos faltantes da alvenaria são “reconstruídos” usando-se estrutura de aço e fechamento em vidro. Visando tirar partido das belas vistas que a casa possui da cidade, os arquitetos criam um percurso formado por escada e passarelas metálicas que possibilitam novas visuais da paisagem carioca e levam ao mirante localizado no topo das ruínas – também executado em aço e vidro –, bem como ao subsolo, onde são abrigados os diversos espaços previstos no programa, como o auditório, a sala de exposições temporárias, a cafeteria, a administração e os sanitários. Segundo os autores do projeto,

O conceito da intervenção buscou tratar a ruína tal como ela estava, sem pretender recuperar ou restaurar sua arquitetura original. Procurou-se, na medida das possibilidades, preservar o clima, a atmosfera, o mistério, enfim, não espantar os fantasmas. No projeto, tratamos a obra com um grande foyer, um lugar de passagem, com escadas e passarelas metálicas de onde, em cada vão, o usuário pudesse descobrir um novo quadro com imagens do Rio. Somente alguns vãos foram fechados, e apenas com vidro para que não houvesse alteração na luz existente. Pelo mesmo motivo, a volumetria da cobertura foi recuperada com estrutura de aço e vidro. (FREIRE & LOPES, 1998, p. 84)

No Colégio Caraça e no Parque das Ruínas, o vidro, em seu contraste material e temporal com as antigas alvenarias de tijolo e pedra, tem o papel de recompor a volumetria original das edificações mantendo seu caráter de ruína, de fragmento, de resíduo arquitetônico, ao mesmo tempo em que reabilita funcionalmente o edifício. No caso do projeto da Capela de Nossa Senhora da Imaculada Conceição (2004-2006), de autoria de Paulo Mendes da Rocha e Eduardo Colonelli, o vidro possui outro papel, totalmente distinto porém igualmente importante.

⁶ Uma análise preliminar destes três projetos foi realizada pelo autor em 2008 (ANDRADE JUNIOR, 2008).

Figuras 28 e 29: Colégio Caraça em Santa Bárbara, Minas Gerais.



Fonte: LEAL, 1992.

Figura 30: Parque das Ruínas no Rio de Janeiro.



Fonte: Foto realizada pelo autor, fev 2010.

A Capela de Nossa Senhora da Conceição, localizada no terreno das oficinas do artista plástico Francisco Brennand, no Recife, nasce da apropriação das ruínas de um casarão do século XIX: quatro paredes de pedra, envolvidas por trechos incompletos de arcadas construídas com blocos cerâmicos. Estes elementos remanescentes foram restaurados, com a retirada de camadas de massa e outros revestimentos e, no caso das paredes de pedra, com a recuperação das alturas totais dos seus vãos de janelas e portas; as arcadas foram consolidadas e sutilmente complementadas em certos pontos, preservando, porém, o seu aspecto de incompletude.

A nova cobertura do edifício é uma laje plana em concreto protendido, cuja projeção corresponde exatamente aos limites das velhas paredes de pedra, mas que não as toca jamais, deixando uma tênue fresta em todo o perímetro da edificação. A laje de concreto aparente possui apenas dois pontos de apoio: dois robustos pilares de seção circular, localizados no eixo longitudinal da capela, próximos às duas extremidades. Os dois pilares organizam o espaço interno da capela: em torno de um deles se localizam o altar, o púlpito e o acesso à sacristia, enquanto o outro serve de suporte a um mezanino, também em concreto aparente, que funciona como o coro da capela e que está localizado sobre o átrio de acesso. A aparência exterior da capela é definida pelo conjunto de ruínas restauradas e consolidadas e pela nova laje em concreto aparente.

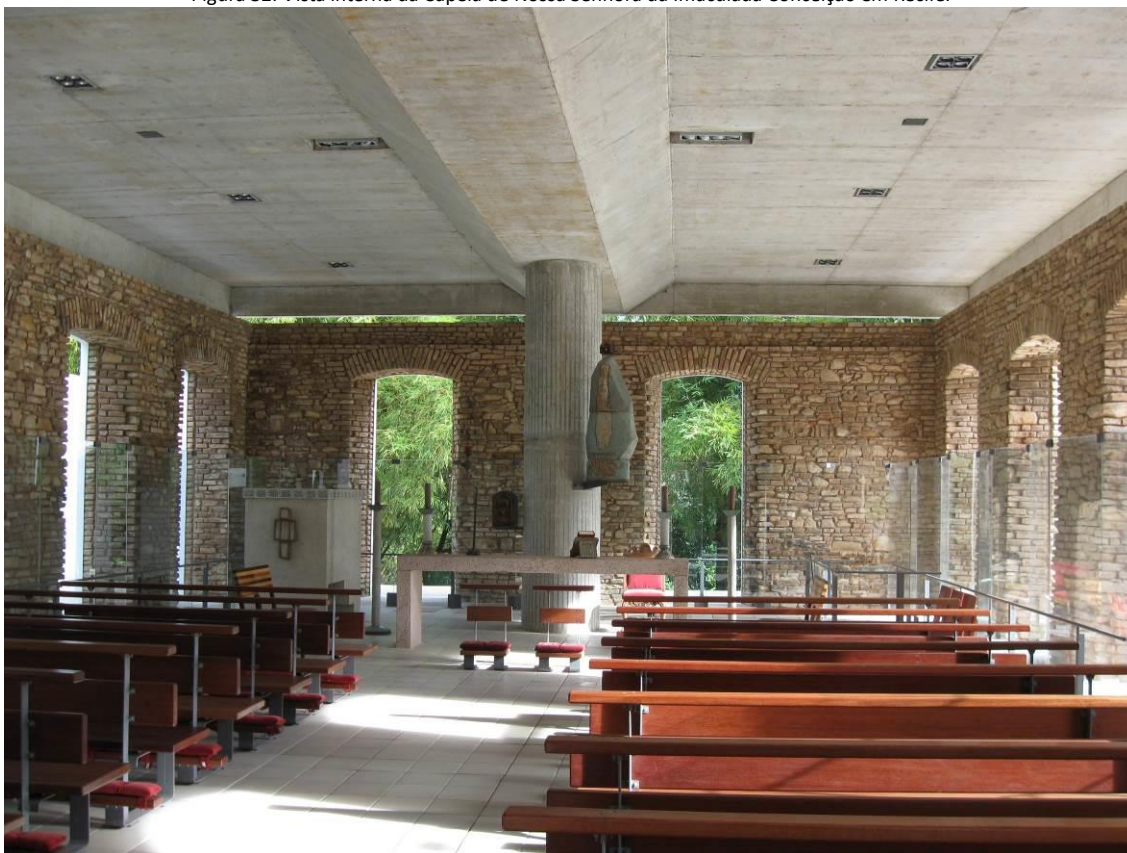
E quanto ao vidro? O vidro aparece neste projeto no interior do edifício, delimitando o espaço da capela propriamente dita: no interior da dupla caixa murária correspondente às ruínas consolidadas, os arquitetos criaram uma terceira “pele”, formada por painéis de vidro transparente instalados desalinhadamente e recuados aproximadamente 80 centímetros das paredes preexistentes.

Figura 31: Vista externa da Capela de Nossa Senhora da Imaculada Conceição em Recife.



Fonte: Foto realizada pelo autor, out 2008.

Figura 32: Vista interna da Capela de Nossa Senhora da Imaculada Conceição em Recife.



Fonte: Foto realizada pelo autor, out 2008.

Distintamente do Parque das Ruínas e do Colégio Caraça, na Capela de Nossa Senhora da Conceição os novos elementos em vidro sequer são percebidos externamente. Entretanto, não são as grossas paredes de tijolos, mas sim os painéis verticais de vidro – quase imateriais devido à sua transparência – que estabelecem, para os usuários da capela, os limites entre o interior e o exterior da edificação e que, em última instância, delimitam o espaço do sagrado.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A utilização do vidro em intervenções arquitetônicas realizadas em edificações e sítios de valor cultural quase sempre nasce do objetivo de estabelecer um contraste entre antigo e novo, pesado e leve, opaco e transparente. Como vimos, esse contraste pode, em casos extremos, subverter a percepção do patrimônio que, em princípio, deveria ser preservada, na medida em que o vidro, pelas suas características singulares, acaba assumindo o papel de figura, relegando ao edifício ou sítio patrimonial a mera função de fundo.

Se, como vimos, as construções em vidro, desde o século XIX, podem ser entendidas como “vitrines [...] pensadas para deslumbrar e seduzir” (FIERRO, 2003, p. 9), é preciso ter cuidado para que essas intervenções no patrimônio não se transformem em meras espetacularizações e demonstrações de arroubos tecnológicos.

Entretanto, em outras situações é justamente esse contraste entre a leveza e transparência do vidro frente à massa e à opacidade da edificação ou conjunto arquitetônico preexistente que permite que se estabeleça uma rica e interessante relação entre o novo e o antigo, como vimos nos exemplos dos novos acessos a edifícios de uso público. Há, ainda, os casos em que a adoção do vidro – ou de outro material igualmente leve e translúcido, como o policarbonato – é, indiscutivelmente, a única solução capaz de resolver um determinado problema, como, por exemplo, na cobertura de amplas áreas abertas, como pátios ou claustros, mantendo a iluminação direta do sol.

Como vimos nos casos do Colégio Caraça e do Parque das Ruínas, no caso específico das intervenções em ruínas, o vidro, pelo seu contraste material e temporal com as antigas alvenarias de tijolo e pedra e pela própria tendência à desmaterialização em termos visuais, tem sido usado de forma inteligente como forma de recompor a volumetria original do edifício e de proteger o espaço interno das edificações das intempéries, garantindo novamente seu uso, porém mantendo, de certo modo, seu caráter de ruína, de fragmento, de resíduo arquitetônico.

O resultado, nos dois exemplos citados, são arquiteturas híbridas, de grande valor arquitetônico. No contraste entre natureza e artefato humano, na coexistência entre materiais tradicionais e alta tecnologia frente à passagem do tempo, na tensão entre distintos tempos e matérias é onde habitam esses projetos.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE JUNIOR, N.V. de. *Metamorfose arquitetônica: intervenções projetuais contemporâneas sobre o patrimônio edificado*. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – Faculdade de Arquitetura – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- _____. A Questão da Ocupação dos Vazios em Conjuntos Históricos: da reconstrução literal ao contraste radical. In: *Anais do IX Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*. São Paulo: FAU-USP/ FAU-Mackenzie, 2006 (CD-Rom).
- _____. A Re-Semantização das Ruínas na Modernidade e sua Dignificação pela Arquitetura Contemporânea. In: *Anais do ArquiMemória 3 – Encontro Nacional de Arquitetos sobre Preservação do Patrimônio Edificado*. Salvador: IAB-BA, 2008. (CD-Rom).
- _____. O futuro do passado: arquitetura contemporânea e patrimônio edificado na América do Sul. In: *Anais do VI Projetar: o projeto como instrumento para a materialização da arquitetura: ensino, pesquisa e prática*. Salvador: FAUFBA/PPG-AU-FAUFBA, 2013 (CD-Rom).
- BERNAU, N.. *Reichstag Berlin*. Berlin: Stadtwandel, 2002.
- EL CROQUIS. *Jean Nouvel – 1994-2002*. Madri: El Croquis Editorial, n. 112/113, 2002.
- FIERRO, A.. *The Glass State: the technology of the spectacle – Paris 1981-1988*. Cambridge: The MIT Press, 2003.
- FOURNIER, C.. *Cultural Transgression*. Disponível em: < www.museum-joanneum.at/en/kunsthause-graz/architecture/architects.html>. Acessado em 04 jul 2014.
- FREIRE, E.; LOPES, S.. Projeto Parque das Ruínas – anexo do Museu da Chácara do Céu. *AP Revista de Arquitetura*, Belo Horizonte, nº 4, p. 36-41, mar-abr 1996.
- GRACIA, F.. *Construir en lo Construído*. Guipuzcoa, Espanha: NEREA, 1992.
- HUYSEN, A.. A nostalgia das ruínas. In: _____. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto : Museu de Arte do Rio, 2014, p. 91-114.
- IERMANO, L.. *Restyling – il progetto di architettura sulla preesistenza edilizia*. Roma: Dedalo, 2003.



KOFFKA, K.. *Princípios de Psicologia da Gestalt*. São Paulo: Cultrix, 1975.

LEAL, E.. Colégio Caraça. *AU*, São Paulo, nº 44, p. 46-48, out-nov 1992.

REMPEL, G.. *Berlin 2000 Lectures*. Springfield, Massachusetts: Western New England College, 2000. Disponível em:
<<http://mars.vnet.wnec.edu/~grempe/courses/berlin/lectures/lectures.html>>. Acesso em 10 dez 2005.

UNESCO. *Report on the Mission to Graz*. Paris: UNESCO, 2005. Disponível em:
<whc.unesco.org/archive/2005/mis931-2005.pdf>. Acesso em 04 jul 2014.

WESTON, R.. *Materiales, forma y arquitectura*. Barcelona: Blume, 2008.

WISE, M. Z.. *Capital dilemma: Germany's search for a new architecture of democracy*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1998.