

RELAÇÃO ANTIGO-NOVO NA MORFOLOGIA URBANA - CONTRASTE E ANALOGIA NA PRAÇA MAUÁ DO RIO DE JANEIRO

NATÁLIA DE FREITAS CRUZ¹

natalia.cruz@fau.ufrj.br

RESUMO ABSTRACT

O artigo tem como finalidade analisar as relações entre antigo e novo por meio dos conceitos de colagem (ROWE, 2008), contraste e analogia (SÒLA-MORALES, 2008), situando-os numa morfologia urbana histórica. Utilizamos como estudo de caso o contexto da Região Portuária do Rio de Janeiro, em especial da Praça Mauá, que contém fragmentos de eras distintas como parte de sua espacialidade. Entendendo os processos urbanos como a sobreposição de temporalidades, o projeto do Porto Maravilha inevitavelmente articulou situações complexas. Suas intervenções, como a nova urbanização, o Museu de Arte do Rio e o Museu do Amanhã, são mais uma camada histórica inserida na malha urbana, gerando novos significados por meio de relações com o contexto e sendo um reflexo de seu próprio tempo.

Palavras-chave. Morfologia urbana, Praça Mauá, contraste e analogia, patrimônio, Rio de Janeiro.

Old-New Relationship in Urban Morphology - Contrast and Analogy in Praça Mauá do Rio de Janeiro

This paper aims to analyze the relationship between the old and the new in a historical context of urban morphology, by exploring the concepts of Collage City (ROWE, 2008), and contrast – analogy (SÒLA-MORALES, 2008). We used as a case study the Port District of the City of Rio de Janeiro, more especially, the area where is located the “Praça Mauá” (Mauá Square) – which contains fragments from different eras as part of its spatiality. Understanding the urban processes as an overlap of temporalities, the “Porto Maravilha” project - a large-scale urban regeneration project to the area – articulated complex situations. Its outcomes, such as the new re-urbanization plan, the “Museu de Arte do Rio” (MAR) and the “Museu do Amanhã” (Museum of Tomorrow) are considered another historical layer that was embedded into the urban fabric generating then new meanings through its relation with the local context, and being a reflection of its own time.

Keywords: Urban morphology, Praça Mauá, contrast and analogy, cultural heritage, Rio de Janeiro.

¹ Arquiteta e Urbanista (PUC-Rio), Pós-graduada em Design pela IPOG-RJ e em História da Arte e da Arquitetura pela PUC-Rio. Mestranda em Teoria e Ensino de Arquitetura no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura- PROARQ-FAU-UFRJ

ESTE ESTUDO LIDA COM AS RELAÇÕES

entre antigo e novo na morfologia urbana histórica por meio dos conceitos de contraste e de analogia. Dentro das relações de analogia aqui estudadas, a que se relaciona com as preexistências por meio da linguagem tipológica é aprofundada usando o referencial teórico proporcionado pelo artigo de Sòla-Morales, intitulado *Do contraste à analogia: novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica*, de 1985, onde conceito de colagem é aprofundado conforme a elaboração de Rowe e Koetter, em *Collage-City* (2008). Analisamos, ainda, o pensamento acerca do valor dos monumentos, conforme Alois Rielg (2014), bem como diversas

publicações sobre o significado nas cidades históricas, realizadas por Aldo Rossi (1977a, 1997b; 2018a; 2018b). Nas últimas duas décadas, tem-se notado uma tendência tanto da UNESCO (2005; 2011), quanto do ICOMOS (2005; 2011) – em especial, a *Carta de La Valleta*, que versa sobre a gestão de conjuntos históricos -, na ampliação do conceito de patrimônio. O conceito de bem edificado passa a abranger as ambiências da cidade como consequência da integração entre o caráter material e imaterial.

A busca por valores patrimoniais e seus significados têm sido objeto de discussão, influenciando nos pensamentos acerca dos parâmetros que utilizamos para intervenções: o que preservar e como preservar (AVRAMI *et al.*, 2000). A análise das interpretações da cidade, bem como o contínuo confronto da teoria com a prática, permite que revisemos os partidos de intervenção no patrimônio urbano e adequemos o pensamento às particularidades de cada contexto. Nesse sentido, o artigo contribui com o processo de aprimoramento contínuo da teoria e da prática da preservação dos bens materiais, examinando interações entre os pensamentos dos diferentes autores.

O objetivo do artigo, portanto, é examinar os conceitos de contraste e de analogia em abordagens de intervenção em edifícios e áreas urbanas históricas, especialmente nas intervenções do Porto Maravilha na Praça Mauá da Região Portuária do Rio de Janeiro – nosso estudo de caso. O tema da intervenção é aqui abordado tanto em relação aos edifícios individuais, quanto em relação às malhas urbanas históricas, situação na qual entendemos que há uma relatividade nas fronteiras que diferenciam a nova arquitetura e os projetos de restauração patrimonial. A malha urbana do local escolhido possui um caráter fragmentado, cuja sobreposição de intervenções evidencia transformações do processo histórico e do próprio conceito de patrimônio. Nesse sentido, buscamos, com esta reflexão, questionar os diálogos já estabelecidos entre os bens históricos edificados e os novos edifícios, no intuito de analisar a interação entre tradição e inovação, uma vez que a inserção de novos edifícios em uma morfologia urbana histórica é, também, uma intervenção patrimonial.

O CONCEITO DE COLAGEM E OS FRAGMENTOS URBANOS

O conceito de colagem em contexto urbano foi desenvolvido como uma opção metodológica no momento de crítica ao modernismo. Escrito em 1973 e publicado em 1979, o livro *Collage-City* (ROWE, 2008), fundamental para a construção do contraste e da analogia em Sòla-Morales (2008), foi elaborado após uma análise do tecido urbano de Roma desenvolvido na Universidade de Cornell. O texto adota o conceito de figura-fundo, como dos mapas elaborados em 1748, por Nolli, para a análise da morfologia urbana; bem como o conceito de figuração: a capacidade da arquitetura de remeter a momentos históricos, crenças e mitos da sociedade (GRAVES, 2008). O estudo conclui que a arquitetura moderna, em sua abordagem de contraste, inverteu a proporção de áreas livres e construídas, causando alterações na vivência da cidade ao nível da rua.

Os pesquisadores defendem duas maneiras diferentes de pensar acerca da cidade. A primeira é como um ouriço, partindo de um *sistema*, um *pensamento civilizado*, tendo exemplo autores como Platão, Dante e Dostoiévski. A segunda é como uma raposa, ou *bricoleur* – termo emprestado do *pensamento selvagem* de Lévi-Strauss – e atua com fragmentos, articulando partes de *sistemas* diferentes, tendo como exemplo Aristóteles, Shakespeare e James Joyce. A associação entre os dois modos de pensar, se aplicadas ao âmbito urbano, permite às diversas vozes presentes na cidade possibilidade de expressão, apesar de partirem de referenciais distintos.

Trazendo as obras *Cabeça de Touro* (1944) e *Natureza morta com cadeira de palha* (1911-12), de Picasso, como exemplos de colagem, os pesquisadores falam sobre como a mudança de contexto permite uma *exploração e reciclagem do sentido* (ROWE, 2008, p. 315). A colagem permite a criação de uma nova composição que se articula com a memória e o *espírito*, entendendo que, apesar do desuso da função, há a possibilidade de resignificação, ao mesmo tempo em que reforça a referência original. Considerando Le Corbusier um “grande indeciso” – ora ouriço, ora raposa –, comentam que foi o único a compreender o processo de colagem presente nas obras de Picasso. Entendendo que a relação de figura-fundo do conceito de colagem de Rowe

e Koetter (2008) não se restringe à representação bidimensional, podemos analisar os impactos na paisagem de determinado ambiente por meio dessa abordagem. Neste sentido, há uma aproximação com as elaborações de figura-fundo dos teóricos da Gestalt trazidas por Sòla-Morales (2008). Num exemplo de articulação entre tipologia e *colagem urbana*, podemos trazer a reflexão da autora latino-americana Marina Waisman (2013), que versa sobre contaminações de significado. A Plaza Mayor de Córdoba, a partir da década de 1940, com o crescimento da indústria local, ficou marginalizada. A Catedral, que outrora foi símbolo da cidade, perdeu esse posto, mantendo, todavia, seu significado religioso e transformando-se em marco turístico, em uma dimensão reduzida da cidade. Podemos dizer que se trata de uma evidência da transformação de significados na evolução dos processos da cidade. A influência do fato arquitetônico na cidade depende, para Waisman, do *mutável desenvolvimento da estrutura funcional da cidade* (2013, p. 35).

Neste sentido, uma tipologia específica, em âmbito urbano, é também um fragmento, fazendo parte da articulação de diversos tempos históricos – o monumento, elemento *estático* da cidade, como um fragmento fixo, lembrança do passado inevitavelmente ressignificada pelas mudanças do contexto em que se encontra.

Retomando o conceito de colagem (ROWE, 2008), esses fragmentos de passado ou memória podem ser associados para a formação de novos significados – uma estratégia que se desprende da esperança de um controle total do ambiente, em busca de uma conciliação entre as diversas influências e interpretações que fazem parte da cultura da modernidade. Para Sòla-Morales, apesar de ser uma estratégia eficaz na intervenção em contextos culturais complexos, essa tentativa de *algum* controle é resquício dos grandes sistemas de pensamento.

REGIÃO PORTUÁRIA E PRAÇA MAUÁ: O PROCESSO HISTÓRICO

As primeiras ocupações da Região Portuária se deram a partir do século XVI e início do século XVII (Ils. 1 e 2). A praça Mauá, por sua vez, se caracterizava

como o desembocar de uma pequena várzea originada entre os morros de São Bento e da Conceição. Chamada de *pasto da prainha*, era utilizada para o pastoreio de animais dos moradores de Vila Verde e seus arredores. Tornou-se, mais tarde, lugar importante para o desembarque de mantimentos e madeira, tendo sua abertura por terra consolidada em 1616, pelo sopé do Morro da Conceição. Consolidou-se importante porto devido às suas águas mansas, ao contrário da atual praça XV (MESQUITA, 2015). Há, neste sentido, um desenvolvimento urbano impulsionado, nessa região, pelo Mosteiro de São Bento (KAMITA, 2015).



Il. 1: Representação da Região Portuária e Praça Mauá no ano de 1608.

Fonte: MESQUITA, 2015, p. 10.



Il. 2: Representação da Região Portuária e Praça Mauá no ano de 1710.

Fonte: MESQUITA, 2015, p. 10.

Temos aqui, portanto, uma primeira camada de significação do espaço que viria a se tornar a Praça Mauá, referente ao processo inicial de colonização da Região Portuária e da própria cidade do Rio de Janeiro. A tipologia colonial se mantém

presente até a contemporaneidade, evidente ainda em fragmentos da malha arquitetônica das proximidades, como no Largo de São Francisco da Prainha.

Somente no século XIX é que o comércio do café passa a influenciar a construção de trapiches na prainha para a embarcação de cargas. Mais adiante, no início do século XX, a já chamada Praça Mauá ganha outro caráter com a reforma de Pereira Passos e o contexto da *Belle Époque* (Il. 3), sobretudo devido aos melhoramentos da região e a ampliação do porto. Nesse sentido, outra camada histórica se coloca – as grandes reformas urbanas do Rio de Janeiro, inspiradas nas concepções parisienses de Haussmann. Essa modernização implicou na remoção de parte da população e na abertura de grandes avenidas – como a antiga Central –, buscando transformar a imagem da cidade à semelhança das referências européias (ABREU, 1987).

Ainda no início do século XX, estrangeiros chegavam à Capital do país nas proximidades do edifício eclético (Il. 4), de torre *Arte Déco*, do Terminal Marítimo, já configurando uma sobreposição de influências sobre a primeira camada colonial e articulando linguagens diferentes. Localizada entre o centro da cidade e o porto principal, a região deu lugar a diversos tipos de atividades, como comércio e entretenimento, atividades capazes de potencializar os processos de transformação da malha urbana. Podemos observar, já aqui, a sobreposição de influências locais e estrangeiras, fomentando a contínua transformação da região e dos programas que ali funcionavam (KAMITA, 2015).

Como evidencia Kamita (2015), a malha urbana que cerca região, já naquela época, era uma articulação entre diferentes períodos da história da cidade: o colonial, dos fundos do mosteiro de São Bento e do arsenal da marinha; os sobrados da rua Sacadura Cabral; bem como o edifício A Noite, sede da Rádio Nacional.

O edifício Joseph Gire – em homenagem ao seu arquiteto projetista, francês –, ficou conhecido como A Noite (Il. 6) devido ao jornal que o tinha como sede, depois sediando a Rádio Nacional e, mais recentemente, o INPI. O edifício foi construído entre os anos de 1927 e 1929, sendo, à época, o maior na América Latina, substituindo o antigo Liceu Literário Português (Il. 5). O

primeiro *arranha céu* da cidade marcou o processo de verticalização da malha urbana (LUCENA, 2015). Nesse sentido, o edifício substitui outro fragmento da cidade, assim como a maior parte dos elementos que analisamos até então, em um fenômeno comum a áreas históricas submetidas a influências culturais diversas.



Il. 3: Vista aérea da Praça Mauá no ano de 1910.

Fonte: KAMITA, 2015.

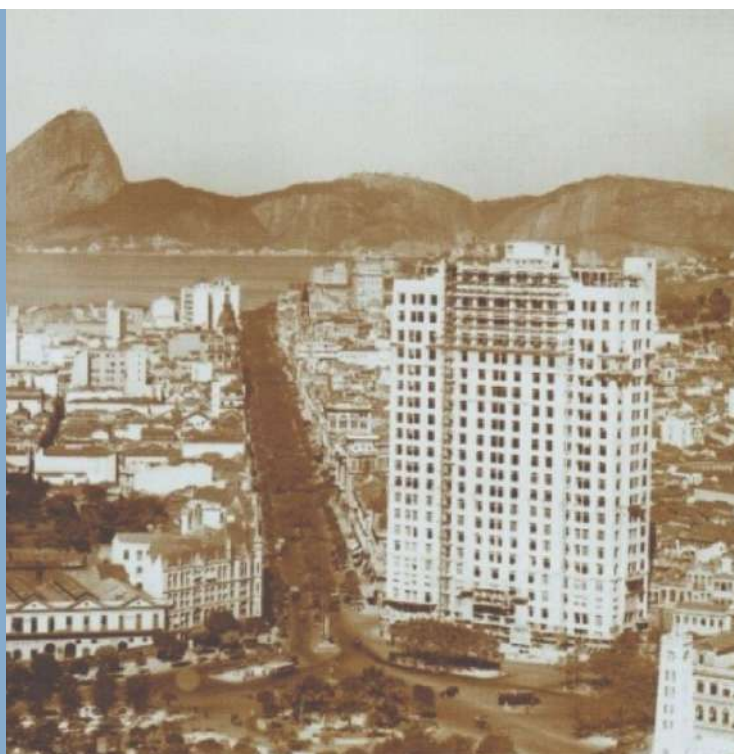


Il. 4: Palacete Dom João VI, não XVI e linhas férreas, anos 1920.

Fonte: KAMITA, 2015, s.p.



Il. 5: Liceu Literário Português, presente na Praça Mauá até a década de 1920.
Fonte: MESQUITA, 2015, p. 22.



Il. 6: Edifício A Noite, em 1929.
Fonte: KAMITA, 2015, s.p.

A presença do A Noite é um monumento que figura tanto à verticalização da cidade, na inovação técnica e construtiva de outrora, quanto à parte da história da imprensa na cidade, reconhecido pelo tombamento em 2013, do IPHAN (LUCENA, 2015). Trata-se, como o palacete eclético, de um dos elementos na Praça Mauá que remontam a um período histórico arquitetônico pré-modernista, figurando valores artísticos distintos das recentes intervenções do Projeto do Porto Maravilha – o valor de arte novidade e de arte relativo em interação, na Praça Mauá.

O desenvolvimento urbano ao longo do século XX fez da Praça Mauá – nome em homenagem a Irineu Evangelista de Souza, o Barão de Mauá, símbolo do desenvolvimento industrial – uma centralidade para os modais de transporte urbano, em especial a linha férrea. Essas intervenções sobre a malha urbana tiveram seu impacto nas relações entre espaços da cidade – é importante notar a localização da Praça Mauá como o outro lado do novo *boulevard*, a Avenida Central (hoje Rio Branco), em relação à Cinelândia. Conforme Kamita (2015), a praça se aproximava de uma cultura popular e do mundo do trabalho, enquanto a Cinelândia estava mais ligada a uma aura da cultura de elite e da era da reprodutibilidade técnica.

As linhas férreas que atravessavam os jardins afrancesados, aparentes nas imagens da década de 1910, foram substituídas pelo Rio de Janeiro dos automóveis, em meados dos anos 1940. Sendo assim, foi aberta a Rodoviária Mariano Procópio, no térreo do edifício da Polícia Marítima. Mais tarde, quando a demanda tornou-se grande demais, a rodoviária principal transferiu-se para o Novo Rio, enquanto a da Praça Mauá passou a ter atuação local. A mudança da Capital para Brasília fez com que a infraestrutura criada na região perdesse grande parte de sua utilidade, dando início a uma fase de abandono.

O VALOR DOS MONUMENTOS

A questão do valor do monumento se desenvolveu, ao longo do século XX, como um dos principais paradigmas de reflexão para as intervenções arquitetônicas. Sòla-Morales (2008) fundamenta sua abordagem nos estudos

de Alois Riegl acerca das categorias de valor que um monumento pode ter. No segundo capítulo do *Culto Moderno aos Monumentos* (2014), Riegl classifica três valores relativos à memória: o de antiguidade, que se manifesta por meio de uma aparência não moderna e ainda melhor por meio de suas imperfeições; o histórico, que, ao contrário do primeiro, se beneficia com as menores alterações possíveis; e o de memória ou comemoração, que possui uma qualidade de rememoração intencional. Por fim, o autor também relaciona a cultura da modernidade com o culto dos monumentos e, neste âmbito, adiciona mais dois valores: os utilitários e os artísticos.

A última categoria – o valor artístico no culto moderno aos monumentos – está associada à vontade de arte (*kunstwollen*) e possui uma subdivisão fundamental para a compreensão do artigo de Sola-Morales (2008). O primeiro âmbito é relacionado ao valor de novidade (*Neuheitwert*): para Riegl, as massas apreciam a força criadora da humanidade que supera a influência do tempo, que tende a deteriorar os objetos. O segundo é sobre o valor de arte relativo: a possibilidade de apreciar o objeto artístico de épocas passadas em sua forma, cor e qualidade estética. Nesse sentido, o fragmento, aquilo que já está desgastado, é considerado feio (RIELG, 2014).

Os escritos de Riegl, se pertinentes ao início do século XX – em meio às suas reflexões acerca da mudança de mentalidade europeia e seu desprendimento quanto ao vigente positivismo –, têm se mostrado importantes também no contexto da pós-modernidade.

O CONTRASTE

Citando os emblemáticos projetos de Mies Van der Rohe para a *Friederichstrasse* (Il. 7), em Berlim, e o de Le Corbusier, para a área central de Paris (1936), Sòla-Morales evidencia a relação pela qual os arquitetos modernistas interagiam com a cidade preexistente. Como diz Le Corbusier, *as novas dimensões modernas e o realce dos melhores tesouros históricos produzem um efeito encantador* (LE CORBUSIER *apud* SÒLA-MORALES, 2008, p. 255) e, neste sentido, o arquiteto se refere aos contrastes de textura, geometria e material em relação à malha urbana preexistente, entre a antiga



Il. 7: Projeto não realizado para Friederichstrasse, Mies Van de Rohe.
Fonte: MoMA, 2022, s.p.

e nova arquitetura – características que aparecem no Museu do Amanhã em relação com o entorno. Como elucida o autor, a *indiferença* da arquitetura moderna em relação à arquitetura antiga, muitas vezes enxergada de maneira negativa, é, na verdade, uma interpretação própria da arquitetura do passado, configurada pelos valores do período histórico, refletindo as mudanças culturais da sociedade.

Para Rielg, a *vontade da arte* (*Kunstwollen*) do século XX está ligada ao contraste entre o valor artístico de novidade e o valor de memória da antiguidade. O último, para o homem moderno, possui uma qualidade subjetiva e reconfortante, um contato com uma condição de vida associada ao monumento. Não é, assim, uma experiência relacionada ao conhecimento

concreto ou específico do objeto – trata-se de uma sensibilidade *coletiva e sintética, típica do homem metropolitano de massas* (SOLA-MORALES, 2008, p. 256). Historiadores como Riegl, Siegfried Giedion e Gustav Adolf Platz analisaram a arquitetura do passado a partir de suas inovações e diferenças em relação à arquitetura do presente, evidenciando as relações de contraste entre antigo e novo, história e atualidade. Por outro lado, como evidencia Sòla-Morales (2008, p. 257), os teóricos da Gestalt, como Wolfgang Koeller e Kurt Koffka, buscavam, paralelamente, por fundamentos psicológicos nos efeitos estéticos ao longo da história, organizando princípios sistematizados a conceitos como figura-fundo, que funcionam por meio do contraste.

Moholy-Nagy (*apud* SOLA-MORALES, 2008), professor da Bauhaus, descreveu a arquitetura como fenômeno percebido através de sua descrição morfológica e de textura, esvaziando-a de significado – este que, mais tarde, seria compreendido pelos autores envolvidos na análise do significado como resultado da “justaposição”, “inter-relação” e “contraste” das formas envolvidas. Como Sòla-Morales (2008, p. 257) nos mostra, a ferramenta da colagem funciona como uma maneira de gerar (ou de extrair) novos significados a partir de novas relações – o antigo e o novo se reconhecendo em contraste, como numa relação figura-fundo.

Associando as relações entre historiografia da arquitetura, psicologia da estética e arquitetura moderna – unidas no artigo com a ajuda do conceito de contraste – Sòla-Morales (2008) introduz, também, o campo de teoria do restauro que, nas publicações especializadas, lidava com os mesmos temas à sua maneira. Camillo Boito defendia uma clara diferenciação entre o antigo e o novo nas intervenções de restauro, princípio que fundamentou a *Carta de Restauro de Atenas*, em 1931. Essa, uma das primeiras a lidar com o tema, delimita a diferenciação por materialidade, forma ou ausência de ornamentação. Nesse sentido, valida as abordagens que estavam em desenvolvimento até o momento de sua publicação – a *indiferença* modernista, aos poucos, se transformava em uma forma de lidar com o passado da arquitetura, adquirindo determinado respeito e sensibilidade à história. Na visão do autor, a *Carta de Restauro de Atenas* (1931) e a *Carta de Atenas do CIAM* (1933) estão fundamentadas sobre bases similares,

argumentando pelo recurso ao *contraste*, mas em diferentes graus e com ambições culturais e políticas antagônicas.

A ANALOGIA

Na década de 1960, o movimento italiano *La Tendenza* contribuiu para uma análise histórica da morfologia da cidade, alicerçando o estudo para o conceito da analogia como figura retórica na arquitetura – o trabalho de Sòla-Morales, bastante analisado nesse artigo, é, portanto, um dos desenvolvimentos teóricos deste tema. Arquiteto de maior projeção internacional do movimento, Aldo Rossi utilizou a fundamentação sistemática presente no seu livro *Arquitetura da Cidade* (2018a) como base de uma interpretação analítica e racional da morfologia urbana. O tipo é, para Rossi (2008), associado a objetos arquetípicos primitivos, cujo significado, apesar de modificável pelo contexto, tem um apelo emocional comum, que desvenda preocupações eternas.

É importante notar que, ao analisarmos a obra de Rossi, evidenciamos que seu conceito de tipo é também ligado a fragmentos formais de edifícios. Para Rossi, os monumentos são capazes de *conter* a memória coletiva da cidade, permitindo determinada continuidade estética, mas a ambiência está fadada a se perder – a tipologia residencial, que conforma o ambiente, se transforma com maior velocidade e tem seus eventos associados à grupos menores de pessoas (HALBWACHS, 1990). Na articulação entre permanência e transformação, Rossi (1977a) descreve suas soluções para o problema das velhas cidades: mantê-las intactas, como museus, ou articular novas ambiências a partir da lógica dos monumentos - argumentando um desenvolvimento das novas cidades pela repetição dos tipos, fundamentada na morfologia dos monumentos.

Ao mantermos determinados eventos no imaginário coletivo, por mais dolorosos que sejam, a rememoração continua possível, de modo que a experiência estética da cidade permanece associada aos monumentos. Esses, para Rossi (2018a), são elementos com a qualidade da permanência e que possuem, por essa característica, a capacidade de articular a estética

da cidade através do tempo. Se utilizarmos os parâmetros do fragmento e da colagem, são como imagens permanentes numa composição sempre em mutação, delimitando as linhas gerais do quadro. Para o autor, perder a lembrança desta dor é como perder a beleza dos lugares – uma intervenção urbana deve, necessariamente, relaciona-se de maneira *romântica* com a preexistência, como uma cópia de gesso da última expressão de gênio (ROSSI, 1977a, p. 227-228).

Há, em Rossi, entretanto, a proposta de novas relações, como uma linguagem cuja sintaxe se altera em novas relações de contexto, materialidades e cor. Assim, sugerimos que esses tipos podem ser lidos tanto como a chamada *ressonância* do exemplo de Asplund, quanto como os intitulados “fragmentos de épocas passadas”, certa figuração (SÒLA-MORALES, 2008).

Sòla-Morales (2008) apresenta três exemplos de intervenção que se utilizam da *analogia* e formam um todo por meio de relações antigo-novo. No trabalho de Eric Gunnar Asplund, na municipalidade de Gotemburgo (1913-1937), o autor entende a intervenção como uma *ressonância* do antigo edifício (Il. 8), formando uma composição coesa por meio do equilíbrio entre diferença e repetição – associaremos, neste artigo, essa analogia a uma *linguagem* que surge através da análise formal da tipologia, como veremos adiante.

As outras duas maneiras de abordar a analogia se relacionam ao fragmento histórico e à materialidade. No projeto de Carlos Scarpa para a revitalização do Castelvecchio de Verona (Il. 9), a intervenção através de uma narrativa composta por fragmentos historicistas dialoga com a autenticidade histórica do edifício. Para Sòla-Morales (2008), Scarpa usa como recurso a imagem arquitetônica de épocas passadas, como a Idade Média ou mesmo a virada do século em Glasgow e Viena – conceito, de certa forma, similar à figuração. Já Giorgio Grassi, baseado nos escritos de Ambrogio Annoni, *corrige* o idealismo de Viollet-le-Duc com um realismo da materialidade. Para isso, relacionou sua intervenção com o edifício antigo do Castelo de Abbiategrasso (1970) (Il. 10) conforme a presença concreta do objeto e seus materiais, descartando a possibilidade de uma *ideia oculta* (SÒLA-MORALES, 2008) de arquitetura.



Il. 8: Casa Municipal de Gotemburgo, Eric Asplund. Podemos observar a “ressonância” do antigo edifício através do novo, num diálogo de linguagem através das características formais da tipologia.

Fonte: JONES, 2015.

Il. 9: Castelvechio, Carlo Scarpa. Os elementos inseridos na obra de restauro remetem, para Sòla-Morales, a períodos históricos que fizeram parte da história do edifício. O conceito de “figuração”, neste sentido, faz parte dessa analogia de fragmentos.

Fonte: ARCHDAILY, 2022, s.p.





Il. 10: Projeto não realizado de intervenção em um complexo residencial em Abbiategrasso, Giorgio Grassi. Para Sòla-Morales (2008), a analogia da materialidade recusa a concepção de uma “ideia oculta” à qual a intervenção deva almejar, se articulando com a concretude do edifício.

Fonte: DIVISARE, 2022, s.p.

A analogia entre antigo e novo, assim a compreendendo em arquitetura, parte de interpretações da tipologia, da dimensão e da figuração da edificação, em uma *correlação mútua capaz de unificar a totalidade do complexo arquitetônico* (SÒLA-MORALES, 2008, p. 259). Assim como o contraste, a analogia é uma das dialéticas entre passado e presente, articulando, de maneira distinta, a similaridade e a diferença. Essa maneira distinta se mostra fazendo uso da *ironia*, que, por meio das interpretações citadas, faz com que a distinção antigo-novo seja menos visível do que no contraste, mas mais aparente do que na tautologia (SÓLA-MORALES, 2008).

Neste sentido, a analogia é, em Sòla-Morales (2008), um equilíbrio entre diferença e repetição, relacionada às questões de afinidade tanto figurativa quanto dimensional e tipológica (NESBITT, 2008, p. 253). Rafael Moneo, por exemplo, na sua intervenção do Banco de Espanha em Madri (1980), segue as regras do antigo edifício e sua materialidade. Como a distinção entre os dois edifícios se torna tão tênue que quase não se percebe a distinção entre antigo e novo, Sòla-Morales classifica como tautologia.

Como observamos, há uma interlocução entre os conceitos de contraste e analogia com a Cidade-Colagem (2008), citada por Sòla-Morales (2008). Para este autor, a comparação entre a diferença e a similaridade, único sistema (ou estrutura) possível, serve como base para a analogia. Neste sentido, a analogia é o fundamento para qualquer significado, pois se articula diretamente com a existência do objeto.

A INTERVENÇÃO DO PORTO MARAVILHA NAS ÁREAS LIVRES DA PRAÇA MAUÁ: ANALOGIA ATRAVÉS DOS FRAGMENTOS E DA LINGUAGEM

O projeto do Porto Maravilha foi uma tentativa de revitalização e modernização da Região Portuária do Rio de Janeiro, tendo em vista a realização da Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016. A transformação da malha urbana dessa região foi possibilitada pela Lei Municipal Complementar nº. 101/2009, em mais uma tentativa de articular os diversos interesses políticos, sociais, econômicos e culturais ali envolvidos (MESQUITA, 2015). Tendo em vista a história da morfologia urbana presente na Região Portuária, as intervenções do Projeto Porto Maravilha tiveram de lidar com um espaço complexificado pelas diversas influências que moldaram a cidade. Para Kamita (2015), a nova Praça Mauá, inaugurada em 6 de setembro de 2015, se propõe a recuperar o brilho que possuía no início do século XX.

O debate proposto em Cidade-Colagem (ROWE, 2008), nesse sentido, serve para a análise crítica das intervenções na malha histórica a partir das relações entre figuras de diferentes temporalidades, que podem ser compreendidos como fragmentos.

Como observamos, a área livre da praça Mauá fora ocupada de maneiras distintas desde o século XVI, quando ainda se configurava como uma área de pastoreio. Desde a primeira fase do projeto Porto Maravilha, fica declarada a intenção de urbanizar e revitalizar a Praça Mauá, propondo também a construção de uma garagem subterrânea para 900 veículos, bem como a repercutida demolição da alça de subida do viaduto da Perimetral. A reurbanização e modernização das ruas se deram, também, nas ruas Barão de Tefé, Camerino, Venezuela, Rodrigues Alves e, parcialmente, na Sacadura Cabral. Na segunda fase, houve a demolição do Elevado da Perimetral entre Praça Mauá e Av. Francisco Bicalho, bem como a construção de um túnel entre a Praça e a Av. Rodrigues Alves.

Houve, também, um processo de aterramento para a construção de um novo cais de 1900 metros para maiores embarcações, bem como a construção de novos armazéns para a guarda de materiais e mercadorias. Esses grandes armazéns se localizam ao lado de bairros como Conceição, Saúde e Gamboa, de população e cultura majoritariamente negra, com rodas de samba, choro e terreiros de Candomblé (KAMITA, 2015).

A urbanização do Porto Maravilha, que, em partes, fez um trabalho de reagrupamento (Ils. 11 e 12) da área livre, logo foi preenchida por elementos circulares que tentam articular as formas arredondadas tanto da cobertura do Museu de Arte do Rio, quanto das presentes no Museu do Amanhã. Como evidencia Kamita (2015), há três círculos que preenchem o miolo da nova praça: a base escalonada para a estátua do Barão de Mauá; uma espécie de preenchimento paisagístico com vegetação; e a diferença de piso próxima ao Museu do Amanhã. Podemos evidenciar um quarto: uma espécie de círculo que se expande a partir do Museu de Arte do Rio por meio de elementos lineares, como raios de sol. (Il. 13)

Vemos, aqui, esboços de analogia na tentativa de articular os edifícios desse espaço – não através da materialidade, mas por linguagem da forma da pavimentação com a tipologia formal arredondada dos edifícios. Há, assim, uma *ressonância* das edificações através da pavimentação das áreas livres que, se fazem sentido através de uma vista aérea, não privilegiam a vivência



Il. 11: Espaço livre da Praça Mauá em 1930, evidenciando o passeio segmentado e o navio atracadouro aos fundos.

Fonte: KAMITA, 2015, s.p.



Il. 12: O espaço livre da Praça Mauá, ainda segmentado, e o Elevado da Perimetral ao fundo, em 2013.

Fonte: KAMITA, 2015, s.p.



Il. 13: Vista aérea da Praça Mauá, 2020, evidenciando os desenhos na pavimentação que ressoam a linguagem do Museu do Amanhã e da cobertura do Museu de Arte do Rio.
Fonte: Google Earth, ANO, 2022. s.p. Edição da Autora.

do espaço. Como evidencia Rheingantz (2015), não há abrigo do sol para quem permanece nas longas filas de entrada para o Museu do Amanhã ou para quem queira permanecer no espaço.

Para Kamita (2015), quando se trata da Praça Mauá, os elementos da pavimentação, apesar de tentarem se basear na linguagem formal presente nos Museus, calham numa *dessemantização do espaço*, ignorando relações importantes com a Avenida Rio Branco e com o novo Cais. Articulado o conceito de tipo com os edifícios da praça Mauá, temos tanto aqueles que remetem às épocas passadas – como o A Noite e o Dom João VI, não XVI –, como aqueles que figuram a inovação – a cobertura do MAR e a renovação do edifício da rodoviária, bem como o Museu do Amanhã. Os aspectos formais com os quais a pavimentação busca se relacionar são os últimos, ignorando, de certa maneira, a presença da figuração histórica.

Assim, reforçamos o argumento de Kamita (2015) de que as relações de similaridade formais acontecem apenas entre elementos criados e voltados para si mesmo, ignorando o contexto urbano histórico. Podemos observar, ainda, que a analogia, enquanto recurso de relação entre elementos no contexto urbano, não pode considerar apenas o âmbito formal, mas deve ser um recurso de articulação dos fluxos e das funções. Outros elementos com significação do *progresso* – como o elevado – foram retirados na busca pela integração do espaço. A figuração do progresso parece, nesse momento, vinculado a outros valores, atrelados à realização de megaeventos e à imagem internacional da cidade como sustentável e tecnológica.

Mariana Waisman (2013), ao analisar a tipologia enquanto ferramenta historiográfica e de análise arquitetônica, evidencia que só pode ser articulada em contexto sul-americano conforme diversas adaptações. O estudo da morfologia da América espanhola mostrou que, se aplicarmos as regras de análise da evolução tipológica europeia, encontraremos dificuldades de continuidade histórica e da forma. Para a autora, o monumento ganha um papel secundário enquanto ponto de referência – as edificações se encontram em posições esparsas e impositivas em relação ao contexto, colocações dissonantes das suas referências européias (WEISMAN, 2013). Sendo assim, a presença da estátua do Barão de Mauá também representa certa monumentalidade – o valor dado ao desenvolvimento industrial da cidade permanece marcando a paisagem, numa centralidade espacial que se isola dos edifícios. O edifício A Noite e o Dom João VI, não XVI, entretanto, também podem ser lidos como monumentos (RIEGL, 2014), fazendo com que as observações de Waisman (2013) sejam condizentes com a configuração esparsa atualmente presente na Praça Mauá.

MUSEU DO AMANHÃ E O CONTRASTE NA MALHA URBANA HISTÓRICA

O Museu do Amanhã (Il. 15), inaugurado em 2015, foi projetado pelo arquiteto espanhol Santiago Calatrava. Sua construção – no lugar que anteriormente dava espaço ao Píer Mauá (Il. 14) – fez parte da primeira fase do Projeto Porto Maravilha. O antigo pier Oscar Weinschenck fora construído em 1953



Il. 14: Construção do Pier Mauá na década de 1940, antes da inserção do Museu do Amanhã. Fonte: MESQUITA, 2015, p. 51.



Il. 15: Museu do Amanhã de Santiago Calatrava. Fonte: CALATRAVA.COM, 2022, s.p.

como suporte aos transatlânticos que ali se aportavam, apesar de nunca ter sido utilizado como tal. A localização privilegiada, junto ao litoral e na praça Mauá, colocou-o em debate para ocupações com finalidades culturais e, talvez mais enfaticamente, turísticas (VERAS, 2016). A estrutura do Museu propõe a mudança de posicionamento dos brises no teto metálico conforme a incidência solar.

O Museu se assenta como um fragmento acima de outro. A camada do pter Mauá, anteriormente atrelada à finalidade industrial, mesmo que inutilizada, foi substituída por uma estrutura que alude às novas tecnologias - distante do restante da malha urbana, pousa como um elemento marítimo, flutuando sobre as águas. O edifício, cuja forma evidencia experimentações assistidas por computador devido à sua complexidade, insere um novo tipo de figuração, assentando um novo momento histórico na malha urbana. Segundo Calatrava, o Museu busca dialogar com a natureza tanto formalmente – *integrando-se com a paisagem* (CALATRAVA, 2022) – quanto através dos artifícios tecnológicos sustentáveis. A forma, que Calatrava menciona (VERAS, 2016) ser inspirada nas bromélias do Jardim Botânico do Rio, possui um caráter futurista, comum às demais obras do arquiteto, mas que, se posta em diálogo com o contexto, apresenta-se em contraste marcante.

Pode-se dizer, por fim, que o Museu do Amanhã pretende ser um marco do tempo presente – a memória dos legados de megaeventos, já parte da história da cidade – com um valor de arte inovação evidente. Apesar do aspecto da autoria de Calatrava, com certa subjetividade presente, esse gesto não se aproxima da *exaltação* rossiana, que pressupõe que haja alguma relação de analogia com o *sistema* do entorno. A arte-inovação, aqui, sobrepõe-se ao contexto histórico através do gesto da autoria, articulando-se inevitavelmente, talvez até em auto regozijo, com todos os eventos de outrora. Neste sentido, a inserção do Museu do Amanhã é resquício da abordagem modernista de contraste.

MUSEU DE ARTE DO RIO: COMBINAÇÃO ENTRE ANALOGIA, CONTRASTE E EXALTAÇÃO

Como Sòla-Morales (2008) constata, a questão da intervenção na arquitetura pré-existente muda seus paradigmas de acordo com os valores culturais atribuídos ao significado histórico do edifício. Nesse sentido, traçar diretrizes permanentes nesse âmbito, que possuam uma definição científica, é uma abordagem equivocada: um caminho mais cauteloso é compreender o caso em específico e analisar os conceitos ali envolvidos, elucidando as relações entre antigo e novo que se propõem colocar. Uma intervenção é, assim, necessariamente, uma interpretação da arquitetura enquanto objeto histórico e que acrescenta, querendo ou não, à composição já iniciada pela pré-existência.

Se os valores de contraste e analogia ficam evidentes no âmbito da articulação urbana dos elementos da praça, caso mais particular ocorre no que podemos observar como uma composição arquitetônica. O Museu de Arte do Rio (Il. 17) é um exemplo de arquitetura autoral, intervenção no bem edificado e inserção em uma malha urbana histórica. Trata-se de um projeto de restauração de dois edifícios históricos, o Palacete Dom João VI – de caráter eclético e elementos *Art Deco* –, bem como a alteração do antigo edifício modernista que dava lugar à rodoviária da cidade e à polícia rodoviária (Il. 18) (JACOBSEN ARQUITETURA, 2022).

Inaugurado em 2013, os edifícios, após a intervenção realizada no projeto Porto Maravilha, interagem por meio de relações de contraste, bem como de analogia - dualidade que, se resultado comum na malha urbana histórica devido aos processos da cidade, torna-se peculiar de ser observada em uma só intervenção arquitetônica. Os elementos de contraste já se mostravam antes mesmo da intervenção do Porto Maravilha (Il. 16), uma vez que o antigo edifício modernista da polícia rodoviária apresentava-se em tipologia modernista na relação entre este e o palacete Dom João VI, não XVI. A intervenção do escritório Jacobsen alterou alguns aspectos importantes da figuração modernista antes presente (como a alteração da fachada do edifício, alocando brises e vidro), substituindo um contraste por

outro na relação com o eclético de sua proximidade – relação criada através da materialidade e da textura. Os pilotis, elementos importantes de uma tipologia modernista, mantêm-se, em um elemento de contraste herdeiro de outra época.



Il. 16: Render do projeto do Museu de Arte do Rio.
Fonte: CASA VOGUE, 2013, s.p.



Il. 17: Praça Mauá antes da intervenção do Projeto Porto Maravilha.
Fonte: WIKIRIO, 2010, s.p.

Em uma tentativa de articular ambos os edifícios, dois elementos foram gerados: a cobertura, que busca remeter ao “mar” das proximidades – a qual, como o Museu do Amanhã, tem uma complexidade formal que evidencia o processo computacional – e o corredor-túnel que, por ser fechado, não evidencia a mudança de um volume para o outro daqueles que o atravessam. A cobertura, cuja forma irregular remete aos elementos da natureza, se coloca acima de ambos os edifícios, como se essa intervenção se sobrepusesse sobre a figuração deles – uma atitude autoral que unifica e, como o Museu do Amanhã, regozija sobre si mesmo.

Outra intervenção importante foi a demolição de dois pavimentos do edifício da polícia rodoviária. O resultado, oriundo de uma agressiva atitude de extração, acaba por remeter à uma analogia – ao ganharem altura similar, os edifícios dialogam em uma hierarquia de volume mais próxima. Os pavimentos, se não exatamente alinhados, têm ritmo similar, não evidenciando uma diferença grande de pé direito no interior. Pergunta-se, entretanto, sobre o valor do patrimônio histórico de figuração modernista, o qual reflete um momento histórico que, de certa maneira, deu visão à retórica do contraste no âmbito urbano. Aqui, um valor de arte inovação contrastante de uma época passada foi sobreposto por uma “analogia” recente.

Além destas questões, pode-se problematizar as diretrizes de intervenção tomadas no âmbito dos interiores, como a modificação dos fluxos internos e a quebra da relação entre espaço interior, com as fenestraçãoes da forma, abrindo um debate sobre os limites entre expressão autoral, necessidades do programa e manutenção do bem edificado. (Il. 18)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, o conceito de fragmento relaciona-se à colagem, acrescentando a noção das diversas camadas de relações que temos na cidade contemporânea – que pode nos auxiliar na compreensão de como as diferentes figurações e épocas podem aparecer na malha urbana. A Região Portuária, devido ao caráter de sua colonização e de seu desenvolvimento urbano, apresenta-se atualmente como um exemplo desta sobreposição de temporalidades –



Il. 18: Antigo terminal rodoviário da Praça Mauá remodelado no projeto do Museu de Arte do Rio.
Fonte: AGENDA BAFAFA, 2022, s.p.

em específico, sobrepõem-se a camada colonial (século XVI), a camada do começo do século XX e, a mais recente, as intervenções do século XXI com o projeto do Porto Maravilha. As relações que se criam, devido à sobreposição de camadas, alteram os significados ali presentes – em especial, em lugares de comércio e de interação de diversos fluxos de pessoas, essas transformações tendem a ser mais rápidas pois as mudanças de morfologia e de funções tendem a ser fomentadas.

Pensando nas interações no âmbito do patrimônio, inevitáveis à Região Portuária, podemos associar a noção de monumento em com o conceito de colagem, onde os monumentos são como elementos “fixos” da cidade, mas sempre abertos a novas relações com outras partes que advém de referências diferentes. Ao mesmo tempo, seu caráter enquanto base para a arquitetura do restante da cidade se altera em contextos diferentes do europeu, onde a transformação urbana sofre outros processos. Na Praça Mauá estes monumentos se apresentam de maneira impositiva e esparsa, como podemos observar por algumas situações, como com o monumento ao Barão de Mauá, que se encontra isolado na centralidade e não possui articulações com o entorno. Se não se encontra de maneira impositiva em relação ao contexto

– muito pelo crescimento da altura dos edifícios ao redor – encontra-se desarticulado dos fluxos da cidade. O edifício A Noite também pode ser lido como um monumento por possuir a mesma figuração desde sua inauguração, onde ainda hoje remete ao início do século XX e à sua primeira função como sede de rádios, tendo seu valor patrimonial atrelado a isto.

Tendo em mente as sempre novas relações entre os elementos da cidade, o contraste e a analogia podem ser, por sua vez, abordagens para a análise das relações morfológicas urbanas, bem como podem fundamentar intervenções em edifícios históricos. Tendo isto em mente, em um contexto urbano histórico todo novo edifício é uma intervenção patrimonial e, nesse sentido, é importante fomentarmos o diálogo de novas edificações com o contexto, identificando suas principais características e inter relações. Como evidenciamos, a “indiferença” em relação ao contexto urbano é, necessariamente, uma atitude em relação a este contexto. No caso do Museu do Amanhã, podemos observar um contraste em relação ao entorno – sua forma está mais relacionada à expressão autoral do arquiteto do que à alguma referência à Praça Mauá. Flutua sobre a água, acima do antigo Píer Mauá, o *substituindo*. Sua figuração remete às novas tecnologias e à sustentabilidade, imagens que o projeto do Porto Maravilha tentou associar à cidade do Rio de Janeiro na década de megaeventos – por vezes, substituindo a figuração industrial ali presente do *progresso* de uma época passada.

Entendemos, também, que a analogia é uma figura retórica que relaciona a intervenção com o contexto de maneira harmônica, mais próxima às semelhanças do que às diferenças. Assim, a analogia é, como o contraste, uma possível entrada de análise das relações na morfologia urbana, bem como uma retórica para intervenções em contextos urbanos históricos. No caso da pavimentação das áreas de passeio da Praça Mauá, podemos observar uma linguagem que se relaciona, por analogia, aos edifícios tanto do Museu do Amanhã quanto da cobertura do Museu de Arte do Rio. As formas arredondadas presentes em elementos dos edifícios são reverberadas na pavimentação, numa tentativa de integração entre arquitetura e área livre. Entretanto, essa analogia não considera os fluxos que advêm da cidade e,

nesse sentido, deixam de lado a vivência do pedestre – o paisagismo, presente através da vegetação, não articula espaços de permanência e nem proteção do sol. A analogia, portanto, restringe-se às relações formais internas à praça, não se relacionando com as funções e fluxos do contexto urbano.

O Museu de Arte do Rio, por sua vez, articula, em sua composição arquitetônica – atemo-nos aos dois edifícios mais evidentes para a análise da morfologia urbana –, aspectos tanto de contraste, quanto de analogia. A relação de contraste já existente antes da intervenção por meio da relação entre figuração modernista e figuração eclética foi suavizada pela demolição de dois pavimentos do edifício da antiga rodoviária – uma analogia fabricada a partir do contraste que, de certa forma, põe de lado o valor do patrimônio modernista e sua interpretação do contexto. A cobertura, que tenta articular ambos os edifícios - agora “análogos” –, surge como um gesto de autoria que também evidencia uma figuração da era computacional e da sustentabilidade.

Por fim, podemos perceber que, em lugares onde os eventos históricos se sobressaem, principalmente na confluência de pessoas, serviços e funções, as mudanças de significados tendem a ser mais rápidas, potencializando a sobreposição de camadas históricas e complexificando os significados das edificações. As relações de contraste e de analogia, sendo algumas das mais simples possíveis, podem ser utilizadas para analisar contextos complexos, pois não restringem ou classificam as particularidades inerentes aos casos específicos. Como podemos observar, a Região Portuária, local importante no âmbito do patrimônio edificado do Rio de Janeiro, é composta de interações de contraste e analogia que, se aqui emancipamos dos juízos de valor acerca das intervenções realizadas, servem para pensarmos sobre como nos relacionamos com o patrimônio histórico. Não pensamos em uma apologia ao contraste ou à analogia, mas temos interesse no pensamento sobre como as novas arquiteturas se relacionam com o passado. Quaisquer intervenções, autorais, contextuais ou mesmo *exaltadas* são interpretações que, equivocadas ou “acertadas”, inevitavelmente fazem parte do desenrolar da cidade através do tempo.

REFERÊNCIAS

- ABREU, M. A. Evolução urbana no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: IPLANRIO/Zahar, 1987.
- AVRAMI, E.; MASON, R.; TORRE, M. *Values and Heritage Conservation*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2000.
- GRAVES, M. Argumento em favor da arquitetura figurativa. In: NESBITT, K. *Nova Agenda para a Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naif, 2008.
- HALBWACHS, M. A memória coletiva. In: *Revista dos Tribunais*. São Paulo: 1990.
- KAMITA, J. M. A nova Praça Mauá. O Rio do espetáculo In: *Arquitextos*, São Paulo, ano 16, nº. 187.02, Vitruvius, dez. 2015 <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.187/5885>, acesso em 28.out.2022.
- LUCENA, F. História do Edifício A Noite. Publicado em 4 de maio de 2015. Disponível em: <https://diariodorio.com/historia-do-edificio-a-noite>, acesso em 28.out.2022.
- MESQUITA, C. B. *A Preservação do patrimônio arquitetônico na região portuária no projeto Porto Maravilha – Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. Tese de Doutorado em Arquitetura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.
- RHEINGANTZ, P. A. Museu do Amanhã. Ou o esqueleto-cyborg de um crocodilo gigante com duas bocas? Minha Cidade, São Paulo, Ano 16, nº. 185.05, 2016. *Vitruvius*, dez. 2015 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/16.185/5867>>, acesso em 28.out.2022.
- RIEGL, A. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ROSSI, A. Qué hacer com lãs viejas ciudades? In: ROSSI, Aldo. *Para una Arquitectura de Tendencia*. Espanha: Gustavo Gilli, 1977a.
- _____. *A arquitetura da cidade*. Lisboa: Edições 70, 2018a.
- _____. *Autobiografia científica*. Lisboa: Edições 70, 2018b.
- _____. Introducción a Boullée In: ROSSI, Aldo. *Para una arquitectura de tendencia*. Espanha: Gustavo Gilli, 1977b.
- _____. *Uma Arquitetura analógica* In: NESBITT, Kate. *Nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naif, 2008.
- ROWE, C. Cidade-Colagem In: NESBITT, Kate. *Nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naif, 2008.
- SÒLA-MORAES, I. *Do contraste à analogia: novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica* In: NESBITT, Kate. *Nova Agenda para a Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naif, 2008.
- WAISMAN, M. *O Interior da história: historiografia arquitetônica para uso de Latino-Americanos*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- VERAS, L. Museu do Amanhã: Para fruir ciência e tecnologia In: *Revista Continente*. Publicado em 1 de janeiro de 2016. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/181/museu-do-amanha-para-fruir-ciencia-e-tecnologia>, acesso em 28.out.2022.
- Recommendation on the Historic urban landscape, including a glossary of definitions. UNESCO.org (2011). Disponível em: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=48857&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, acesso em 26.jun.2022.

Princípios de La Valletta para a Salvaguarda e Gestão de Cidades e Conjuntos Urbanos Históricos. ICOMOS.org. (2011). Disponível em: https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/Valletta_Principles_Portuguese.pdf, acesso em 26.set.2022.

FIFTEENTH GENERAL ASSEMBLY OF STATES PARTIES TO THE CONVENTION CONCERNING THE PROTECTION OF THE WORLD CULTURAL AND NATURAL HERITAGE. UNESCO. (Org.). 2005. Disponível em: <http://whc.unesco.org/archive/2005/whc05-15ga-7e.pdf>, acesso em 26.set.2022.

XI'AN DECLARATION ON THE CONSERVATION OF THE SETTING OF HERITAGE STRUCTURES, SITES AND AREAS. ICOMOS. (Org.). 2005. Disponível em: <https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/xian-declaration.pdf>, acesso em 26.Jun.2022.

Museu de Arte do Rio. Jacobsen Arquitetura. Disponível em: <https://jacobsenarquitetura.com/projetos/mar-museu-de-arte-do-rio/>, acesso em 26.set.2022.

IMAGENS

ArquivoPraçaMaua1.jpg. WikiRio, 2010. Disponível em: <https://www.wikirio.com.br/Arquivo:PracaMaua1.jpg>, acesso em 29.jun.2022.

Aberto o Museu de Arte do Rio – MAR. Casa Vogue Lazer&Cultura *In: O Globo*. Disponível em: <https://casavogue.globo.com/LazerCultura/noticia/2013/03/museu-de-arte-do-rio-mar.html>, acesso em 23.jun.2022.

Museu do Amanhã/Rio de Janeiro. (Overview). Santiago Calatrava *In: Architects & Engineers*. Disponível em: <https://calatrava.com/projects/museu-do-amanha-rio-de-janeiro.html>, acesso em 29.out.2022.

Ludwig Mies van der Rohe - Friedrichstrasse Skyscraper Project, Berlin-Mitte *In: Germany Exterior perspective from north. MoMA*. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/787>, Acesso em 23.set.2022.

Clássicos da Arquitetura: Restauo do Museu de Castelvecchio em Verona/Carlo Scarpa. *Archdaily Brasil*, 2022 Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/872695/classicos-da-arquitetura-restauo-do-museu-de-castelvecchio-em-verona-carlo-scarpa>, acesso em 23.set.2022.

GIORGIO GRASSI - RESTAURO E RIABILITAZIONE DEL CASTELLO DI ABBIATEGRASSO COME SEDE MUNICIPALE. Divisare. Disponível em: <https://divisare.com/projects/337661-giorgio-grassi-restauo-e-riabilitazione-del-castello-di-abbiategrasso-come-sede-municipale>, acesso em 23.nov.2022.

JONES, Peter Blundell. Swedish Masters of Modernism: A Review of Nicholas Adams, Gunnar Asplund's Gothenburg: The Transformation of Public Architecture in Interwar Europe, and Janne Ahlin, Sigurd Lewerentz, Architect 1885–1975 *In: Architectural Histories*, nº. 3(1): 17, 2015. (p. 1-3). DOI: <http://dx.doi.org/10.5334/ah.ct>, acesso em 23.jun.2022.

Antiga Rodoviária do Rio, construída em 1950 na Praça Mauá, ficou sobrecarregada em poucos anos (2020) TURISMO | Descubra a Essência do Rio *In: Agenda Bafafa*. Disponível em: <https://bafafa.com.br/turismo/historias-do-rio/antiga-rodoviaria-do-rio-construida-em-1950-na-praca-maua-ficou-sobrecarregada-em-poucos-anos>, acesso em 29.out.2022.