16º SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL

# O FUTURO DO PASSADO:
## ARQUITETURA MODERNA VIVA E URBANA

PORTO ALEGRE | DEZEMBRO | 2025

ORGANIZADORES
Carlos Eduardo Comas
Sergio M. Marques
Claudia Piantá Costa Cabral
Marta Peixoto
Ana Carolina Pellegrini
Monica Luce Bohrer

## ANAIS




docomomo núcleo rs
docomomo brasil
PROPAR

16º SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL

# O FUTURO DO PASSADO:
## ARQUITETURA MODERNA VIVA E URBANA

PORTO ALEGRE | DEZEMBRO | 2025

ORGANIZADORES
Carlos Eduardo Comas
Sergio M. Marques
Claudia Piantá Costa Cabral
Marta Peixoto
Ana Carolina Pellegrini
Monica Luce Bohrer

# ANAIS

docomomo núcleo rs
docomomo brasil
PROPAR

CAPA E PROJETO GRÁFICO
*Monica Luce Bohrer*

IMAGENS DA CAPA
*Santuário Nossa Senhora da Piedade, em Minas Gerais, c.1989.*
*Itaipu binacional, c. 1984*
*Esplanada do Castelo no Rio de Janeiro com a biblioteca naciona a frente, prédio da ABI atrás e Ministério da Educação no fundo, c. 1950*

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Seminário Docomomo Brasil (16 . : 2025 : Porto Alegre, RS)
16º Seminário Docomomo Brasil [livro eletrônico] : o futuro do passado: arquitetura moderna viva e urbana / [organizadores] Carlos Eduardo Comas, Sergio M. Marques, Claudia Piantá Costa Cabral, Ana Carolina Pellegrini, Marta Peixoto, Monica Luce Bohrer. -- 1. ed. -- Porto Alegre, RS : Docomomo Brasil, 2026.
PDF

Vários autores.
Vários colaboradores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-993024-6-6

1. Arquitetura moderna 2. Construções - Técnicas 3. Edifícios - Projeto e construção 4. Planejamento urbano I. Comas, Carlos Eduardo. II. Marques, Sergio M. III. Cabral, Claudia Piantá Costa. IV. Pellegrini, Ana Carolina. V. Peixoto, Marta. VI. Bohrer, Monica Luce. VII. Título.

26-348951.0 CDD-724.6

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Arquitetura moderna 724.6

Aline Graziele Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

# MIAMI VICE: GARAGENS TROPICAIS[1]

MARTA SILVEIRA PEIXOTO
PROPAR-UFRGS
marta@martapeixoto.com.br

**RESUMO.** O Brutalismo, cujo nome deriva do francês béton brut, designa edifícios em que esse material predomina, seja pré-moldado e liso, seja moldado *in loco* com textura rugosa. Urbano em certos contextos e rústico em outros, atende a programas monumentais e cotidianos, alternando soluções minimalistas e maximalistas, sempre como alternativa às limitações pragmáticas e semânticas das "caixas brancas" do Estilo Internacional. Ruth Zein demonstrou a contemporaneidade do brutalismo nas Américas e na Europa, contestando a narrativa de Reyner Banham sem negar a liderança de Le Corbusier. Elementos brutalistas, contudo, antecedem 1945, presentes tanto em casas corbusianas (Le Pradet, 1929–31) quanto nas casas de Juan O'Gorman no México (1929–31) ou nas casas operárias de Lucio Costa em Monlevade (1934). Apesar disso, a produção latino-americana foi considerada irrelevante pelo Norte Global já nos anos 1960 — muito antes de redescobrirem o brutalismo. Só por volta de 2000, com a Conferência DOCOMOMO Internacional em Brasília e o Prêmio Pritzker de Paulo Mendes da Rocha, obras como as de Lina Bo Bardi e Mendes da Rocha ganhariam visibilidade internacional. É nesse quadro que propomos outra leitura para o conjunto 1111 Lincoln Road (2005–10), em Miami Beach, projetado por Herzog & de Meuron, com Christine Binswanger como sócia responsável. O 1111 é uma colagem temporal: uma nova estrutura aérea, com ecos brasileiros dos anos 1950/60 — garagem e centro de eventos — conecta-se a um edifício brutalista de 1968, renovado, de linhagem anglo-americana. Complementam o conjunto uma praça reformada ao estilo Burle Marx e novos apartamentos-jardim. Argumentamos que o 1111 homenageia a história do Brutalismo nos (sub)trópicos e indica seu potencial futuro, articulando inclusão formal e funcional, ainda que voltado a uma burguesia transnacional.

**Palavras-chave:** BRUTALISMO, ARQUITETURA MODERNA, ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA

## 1. DEFINIÇÕES

Em 2024, o Brutalismo pode ser definido como uma vertente da arquitetura moderna que se consolida a partir do exemplo corbusiano da Unité d'Habitation de Marselha (1946–1952), difundindo-se globalmente entre meados dos anos 1950 e 1970. O termo deriva de *béton brut*, concreto aparente, e designa edifícios em que esse material predomina — pré-moldado e liso ou moldado *in loco* em fôrmas de madeira, resultando em superfícies rugosas, reforçadas por aço e, por vezes, protendidas. Evocando simultaneamente barro e monolito, o concreto aparente é camaleônico, variando entre expressões urbanas ou rústicas, adequado tanto a programas monumentais quanto cotidianos, ora em chave minimalista, ora maximalista.

Suas possíveis afinidades com *art brut* ou com *champagne brut* são analogias imprecisas, embora a redução de "retoques" no canteiro de obras esteja embutida em *béton brut de décoffrage*: o concreto tal como se revela ao retirar-se a fôrma. O Brutalismo não rejeita cálculos estruturais avançados, industrialização ou construção a seco; aprecia a irregularidade manual, mas admite brilho industrial. Tubulações, cabos e dutos aparentes integram seu repertório, como já indicado na Unité.

O movimento valoriza impulsos arcaizantes e primitivistas, distanciando-se da elegância polida de Richard Neutra ou da assepsia das caixas de vidro miesianas. Privilegia rusticidade, gravidade e monumentalidade vernacular, conforme observou Kenneth Frampton. Prefere-se a sublimidade à beleza, o peso à leveza, a profundidade à superficialidade. Mesmo quando volumes parecem suspensos, não sugerem ascensão, mas resistência à queda. O Brutalismo gosta de relevo, de estrutura exibida e de soluções que integrem sustentação, fechamento e controle solar: caixas, lajes nervuradas, balcões repetitivos, brise-soleil diversos, colunas escultóricas.

O Brutalismo tem precedentes claros. A Igreja de Notre-Dame du Raincy (1922–23), de Perret, e a Igreja de Santo Antônio, em Basileia (1925–27), de Moser, já exibiam concreto integralmente, assim como as estruturas de Nervi nos anos 1930. Tentativas dos anos 1930 e 1940 de superar o purismo elemental do Estilo Internacional geraram o que se poderia chamar de "meta-purismo", no qual surgiram texturas e geometrizações proto-brutalistas. Exemplos incluem o Pavilhão Suíço (1930–33), as casas de San Ángel (1929–31), de O'Gorman, o Conjunto Presidente Alemán (1947–49), de Mario Pani, e a Casa del Puente (1943–46), de Amancio Williams. No Brasil, embora o concreto fosse geralmente revestido, o brise em caixotes do Ministério da Educação (1936–45) antecipou soluções do pós-guerra.

Ruth Verde Zein[2] destacou a contemporaneidade do Brutalismo nas Américas e na Europa, questionando narrativas eurocêntricas como as de Reyner Banham.[3] Ao fazê-lo, evidenciou obras ignoradas por essa historiografia, como a Yale University Art Gallery (1951–53), de Louis Kahn; a Plaza Cubierta da UCV (1952–53), de Villanueva; ou a sede da UNESCO (1952–58), de Zehrfuss, Breuer e Nervi. No Brasil, destacam-se o Colégio Paraguai-Brasil (1952–64) e o MAM-Rio (1953–57/67), de Reidy, com colunas figurativas em V, W e cunha. Niemeyer já explorava tais soluções nos Apartamentos Mauá (1950) e depois no Ibirapuera (1952–54) e no Conjunto Governador Kubitschek (1952–70), ainda que muitas colunas fossem revestidas.

O concreto aparente de Perret, entretanto, seguia ordenanças clássicas e raramente é rotulado como brutalista, a menos que se aceite uma vertente "tradicionalista" do movimento. Já a sede da Bacardi em Santiago de Cuba (1958), de Mies, é limítrofe: uma ossatura de concreto cru combinada a vidro, quase um "Brutalismo classicizante". Summerson[4] afirmou que não há edifício clássico sem ordens; para o Brutalismo, porém, a superfície é substância. A exibição do concreto — cru ou processado — é essencial, exigindo qualificações em qualquer definição.

O interesse de Le Corbusier pelo concreto aparente intensifica-se no pós-guerra. Sua Villa Shodan (1951–54) seria, segundo ele, uma Villa Savoye reinterpretada para os trópicos — ainda que ignorasse semelhanças com a Casa Curutchet (1946–55), revestida, mas dotada de brise em caixa. Também esqueceu que problemas de superaquecimento não são exclusivos dos trópicos: na Cité-refuge (1930–33), foi obrigado a inserir janelas (1935) e construir nova fachada com brise-soleil (1948–52). Questões climáticas e zonais raramente coincidem: Marselha (43°N), por exemplo, tem clima mediterrâneo subtropical.

Ainda assim, o lugar importa. Condições geográficas, climáticas, econômicas e normativas modulam o concreto arquitetônico e, portanto, o Brutalismo. Problemas sísmicos influenciam México e Andes, mas não Brasil ou Argentina. No Brasil, códigos permissivos permitiram estruturas delgadas, favorecidas por mão de obra barata e abundância de madeira. Climas tropicais tornam o concreto mais tolerável; vegetação exuberante suaviza sua aspereza. Em chave ideológica, o concreto muitas vezes expressa identidades nacionais, entendidas ora como essências, ora como características históricas contingentes.

Cyrille Simonnet[5] distinguiu o *béton* francês, indiano e americano de Le Corbusier, enfatizando o papel da mão de obra. Adrian Forty[6] comparou concreto brasileiro e japonês: na FAU-USP (1961–68), de Artigas, viu engenharia sofisticada combinada a execução bruta, preservando a leveza das estruturas meta-puristas cariocas; já o japonês é pesado e requintado, ecoando a carpintaria. Nos EUA, Venturi e Scott Brown[7] valorizavam o Brutalismo pioneiro, embora detestassem tanto o concreto "canelado" da Yale Art & Architecture Building (1958–63) e as cornijas curvas do Temple Street Parking Garage (1959–62),[8] quanto os volumes da Boston City Hall (1962–68) ou o caráter acadêmico do HUD Building (1965–68) e do metrô de Washington (1966–76).

O concreto pré-moldado e moldado *in loco* aparece em obras da SOM, como o John Hancock Mutual Life Insurance Building (1960–62), em Nova Orleans: uma grelha estrutural que funciona simultaneamente como brise-soleil, definida sobre vigas de transição que pousam em poucos pilares — solução que ecoa os brise-soleil dos palácios de Chandigarh (1952–57), de Le Corbusier.

## 2. PLANTAS

Com o suporte do ar-condicionado, certos traços nacionais parecem se sobrepor às especificidades locais em um exemplo menor do Brutalismo corporativo anglo-americano: o SunTrust Bank (1968–1971), em Miami Beach, projetado por Ferendino/Grafton/Pancoast, com o arquiteto cubano Adolfo Albaisa. O escritório, um dos mais antigos e relevantes da cidade, respondeu por diversos projetos brutalistas, como campi do Dade Junior College e o Miami Marine Stadium. O SunTrust situava-se na esquina da Lenox Avenue com a Lincoln

Road, parcialmente convertida em calçadão por Morris Lapidus (1957–1960). Inspirado nas curvas e coreografias espaciais de Niemeyer, Lapidus concebeu os hotéis mais luxuosos da Collins Avenue, entre eles o icônico Fontainebleau (1952–1954).

Criado em 1979, o South Beach Historical District abrangia hotéis Art Déco das décadas de 1920 a 1940 ao sul da Lincoln Road. O calçadão marcava um ponto de inflexão urbano e cultural, coincidindo com a forte "latinização" de Miami após a Revolução Cubana e consolidada por uma segunda onda migratória no final dos anos 1970. Essa condição tropical emergiu de modo emblemático no edifício Atlantis (1980–1982), do Arquitectonica, que ganhou notoriedade global após aparecer nos créditos de Miami Vice. Para Joan Didion, em 1987, Miami não era exatamente uma cidade americana, mas uma "capital tropical",[9] marcada por rumores, fragilidade histórica e especulação. No início do século XXI, essa percepção persistia. Entre o SunTrust e a Alton Road ainda existiam terrenos vagos, incluindo frente ao Regal Cinemas (1999), de Bernard Zyscovich, na porção oeste não pedestre do Lincoln Road Mall — uma oportunidade imobiliária evidente.

O edifício SunTrust integrava a propriedade adquirida, em 2005, por Robert S. Wennett, empresário e colecionador de arte nascido em Boston, formado pela Universidade da Pensilvânia e com MBA pela Columbia. Embora já interessado na cultura latino-americana antes de conhecer seu parceiro, Mario Cader-French, executivo salvadorenho da MTV, Wennett contratou Herzog & de Meuron, vencedores do Prêmio Pritzker (2001). O escritório havia concluído a Dominus Winery (1995–1998), o De Young Museum (2000–2002) e a expansão do Walker Art Center (2002–2007), além de ter se projetado internacionalmente com a conversão da usina Bankside no Tate Modern (1997–2000) e com o Estádio Nacional de Pequim (2003–2008). Sem um estilo único, mas com clara familiaridade com a América Latina, o escritório ainda contava com Christine Binswanger, responsável pelo Pavilhão Suíço na 22ª Bienal de São Paulo (1994) e, portanto, conhecedora de obras de Niemeyer, Lina Bo Bardi e Paulo Mendes da Rocha, figuras centrais no Brutalismo brasileiro. O uso de concreto pré-moldado estampado por Herzog & de Meuron na Biblioteca de Eberswalde (1994–1998) atestava a afinidade com o material.

Wennett não questionou as normas municipais que delimitavam os usos e metragens possíveis no terreno. Pretendia renovar o edifício do banco e conectá-lo, por meio de uma base comum de lojas, a uma nova garagem que poderia também receber um centro de eventos. O conjunto se implantaria entre o *mall* e um novo edifício para o SunTrust, acrescido de estacionamento a céu aberto. Uma rua lateral separaria as duas construções. Um ático residencial sobre a garagem e apartamentos-jardim sobre o banco completariam a proposta. Um precedente local era a Ballet Valet Parking Garage (1995), do Arquitectonica, construído sobre um quarteirão de lojas Art Déco na Collins Avenue: uma parede verde ocultava o estacionamento, à semelhança dos edifícios residenciais de alto padrão dos anos 1970 no Rio de Janeiro. Um jardim público previsto para o terraço, porém, nunca foi executado.

Em Recife, Mendes da Rocha e MMBB tiveram melhor êxito no Paço da Alfândega Parking Garage (2000–2005/2023), uma estrutura de seis andares de estacionamento sobre lojas térreas e um centro de eventos no terraço, hoje finalmente operacional. Não é certo que Herzog, de Meuron e Binswanger conhecessem esse

projeto brasileiro, embora o Pritzker concedido a Mendes da Rocha em 2006 pudesse ter favorecido alguma difusão. Em contrapartida, todos certamente conheciam o projeto do Arquitectonica.

Wennett, familiarizado com a história das garagens, apresentou o 1111 Lincoln Road como a contribuição mais significativa ao tipo desde os silos de carros estudados por Louis Kahn na Filadélfia (1954), enfatizando sua posição estratégica na entrada do mall.[10] Mas as normas municipais não permitiam acumular área suficiente para garagem e centro de eventos independente. A solução foi fundir ambos os programas. Isso exigiu aumentar o pé-direito dos pavimentos e reforçar a versatilidade espacial. Para garantir unidade volumétrica, Wennett recebeu permissão para elevar a garagem até a altura do edifício do banco, ecoando a continuidade das fachadas comerciais, interrompidas apenas por uma passagem conectando o calçadão à rua lateral.

Para contrastar com o banco, os arquitetos buscaram máxima abertura: estrutura exposta, sem parapeitos ou telas, revelando a esbeltez das lajes em balanço. A transparência ultrapassava as soluções usuais de chapas metálicas perfuradas, presentes até mesmo em garagens de Mendes da Rocha.

Duas referências possíveis se oferecem ao observador: a Mediateca de Sendai (1995–2001), de Toyo Ito, com lajes de espessuras variadas projetando-se de fachadas envidraçadas, e a hoje demolida Downtown Miami Parking Garage (1948–1949), de Robert Law Weed. Talvez seja apenas coincidência que uma fotografia de Ezra Stoller dessa garagem de Miami, da coleção do renomado marchand de Nova York James Danziger, tenha sido vendida por uma quantia elevada em leilão da Christie's em Londres em 18 de maio de 2005.[11]

## 3. REFLEXÕES

A garagem 1111 combina andares de alturas variadas. Níveis de pé-direito comum alternam-se com andares duplos e um triplo no topo. O segundo piso, logo acima das lojas, é totalmente desobstruído; o quinto contém uma loja exclusiva voltada para a Alton Road. O sétimo abriga a penthouse do proprietário e um jardim recuado, conectado por uma ponte à área de piscina instalada sobre o antigo prédio do banco, agora convertido em edifício de escritórios com restaurante.

Os andares de altura comum funcionam como zonas utilitárias, enquanto os níveis ampliados possuem caráter monumental, evocando as variações de piso e teto nos palácios governamentais de Brasília, embora sem revestimento em mármore. A porosidade do conjunto opera horizontal e verticalmente. A passagem curva no térreo introduz um vazio lateral entre vitrines, contraposto ao vazio vertical central que articula escadas, rampas e elevadores, além dos espaços entre a garagem e o antigo banco, agora unidos por passarelas.

O volume principal sugere um acordeão em expansão, no qual a compressão de certos pisos realça ainda mais a imponência dos andares duplos e triplos. Pequenas assimetrias estruturais contribuem para a dinâmica formal tanto quanto os apoios: colunas em V, normais ou invertidas, afiadas como lâminas. Herzog, de Meuron e Binswanger parecem recompor elementos arbóreos presentes na obra de Niemeyer e Reidy dos anos 1950, ao mesmo tempo em que reafirmam afinidades com a Mediateca de Sendai, cujas colunas arbóreas ocas e alturas variadas de piso antecipam uma concepção espacial semelhante.

Externamente, a "casa dos carros" lembra um castelo de cartas, como observou Binswanger.[12] A loja no quinto andar e a passagem no térreo introduzem uma assimetria calculada, enquanto a sensação de instabilidade se dissipa ao entrar. O vazio vertical central organiza a monotonia dos pavimentos de altura comum. Os níveis duplos e triplos funcionam como salas-jardim aéreas delimitadas por colunas afiadamente esculpidas, com as lajes superiores operando como coberturas mineralizadas. A iluminação e a sinalização cuidadosas produzem superfícies silenciosas que reforçam o caráter social desses pátios suspensos.

O concreto domina, fosco ou polido, exceto no percurso que conecta lojas e penthouse, revestido com mosaico de seixos de mármore branco típico de Copacabana. Esse detalhe luxuoso ressoa com o paisagismo exuberante tanto do jardim de Wennett quanto do Lincoln Road Mall de Raymond Jungles, claramente influenciado por Burle Marx.

A abertura total revela sua ambivalência: reforça a retórica arquitetônica, mas expõe carros nas bordas ao sol ou à chuva. Para quem caminha na Alton Road, entretanto, a instabilidade aparente se ancora nos volumes fechados do novo e do antigo prédio do banco, que criam uma assimetria diagonal em contraponto à simetria do antigo banco visto da Lenox Avenue. O complexo assume plenamente seu papel de portal para o Lincoln Road Mall e marco urbano, como sugeriu Wennett, aproximando-se funcionalmente dos estudos de silos de carros de Kahn na Filadélfia.

Wennett argumenta que a garagem também é um espaço cívico, não restringido a normas contemporâneas de uso automotivo nem dedicado a uma burguesia transnacional. Tal afirmação sugere que o complexo representa a própria Miami. A cidade é vista como porta de entrada para a América Latina — e, inversamente, para a América Anglo-Saxônica — ponto de encontro cultural que também se manifesta na arquitetura.

O 1111 opera como uma composição temporal e espacial híbrida. O prédio do banco renovado conserva um exemplar da arquitetura corporativa brutalista americana dos anos 1970, com ecos corbusianos, enquanto as casas-pátio no topo remetem tanto a tradições mediterrâneas quanto a experiências dos anos 1930 na Alemanha, Itália e Brasil — incluindo trabalhos de Rudofsky e Calabi. A porosidade térrea faz referência direta a tradições brasileiras do MEC ao MAM-Rio.

Na *penthouse*, cadeiras Paulistano de Paulo Mendes da Rocha reforçam essa camada brasileira. A garagem e o *mall* incorporam elementos arquitetônicos e paisagísticos com DNA do Brasil. Ao mesmo tempo, os elementos proto-brutalistas são recombinados de modo original, ajustando-se à exuberância tropical de Miami. O 1111 atua como belvedere multifuncional e espetáculo urbano.

Herzog, de Meuron e Binswanger reconstroem capítulos fundamentais da história da arquitetura moderna, destacando a persistência do Brutalismo e reconhecendo que luz tropical e vegetação suavizam o concreto — como ocorre em obras brasileiras. O 1111 sugere que existe um Brutalismo histórico e outro contemporâneo, com formas semelhantes, mas pertencentes a circunstâncias culturais distintas.

Entre essas circunstâncias estão o interesse atual pelo reuso adaptativo de obras ordinárias, que adquirem distinção ao serem incorporadas a novas composições. O 1111 engloba a tradição de reciclagem de armazéns e mercados, como Ghirardelli Square (1962–64) e o Faneuil Hall Marketplace (1971–76). Assim, preserva

um fragmento substancial do Brutalismo histórico e, simultaneamente, o resignifica por meio de sua garagem multifuncional — operação comparável ao SESC Pompeia de Lina Bo Bardi, cujas torres em concreto conferem nova força a uma antiga fábrica.[13]

O complexo também dialoga com as raízes da arquitetura moderna. A garagem de Miami projetada por Weed utilizava a estrutura Dom-ino de forma direta; 1111 e Sendai a interpretam à luz tanto da Cabana Primitiva de Laugier quanto do Raumplan de Loos, expandindo o vocabulário formal e espacial contemporâneo. Sendai é uma unidade coesa; o 1111 é tripartido, articulando a linhagem moderna com episódios distintos da história do movimento, e comunicando uma mensagem historiográfica: o International Style foi episódio transitório. O ecletismo e o historicismo fazem parte da cultura ocidental e devem ser aceitos, não rejeitados. Quanto ao Brutalismo contemporâneo, tropical ou não, o concreto aparente já não é fetiche, mas seu apelo persiste, adaptando-se a novas demandas de sustentabilidade.

## 3. NOTAS

[1] Este texto origina-se de um trabalho de autoria de Carlos Eduardo Comas e Marta Silveira Peixoto, apresentado no Docomomo US, em Miami, em 2024, intitulado *Revisiting 1111. On the lineage and persistence of (sub)tropical brutalism.*

[2] Ruth Verde Zein, " Brutalismo, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado) ," *Arquitextos*, ano 07, nº 084.00 (maio 2007), https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/243

[3] Reyner Banham, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* (London: Architectural Press, 1966).

[4] John Summerson, *The Language of Classical Architecture* (Cambridge, MA: MIT Press, 1963).

[5] Cyrille Simonnet. *Le béton, histoire d'un matériau*: *économie, technique, architecture*. (Paris: Parenthèses, 2005); Le Cyrille Simonnet, *Le béton: histoire d'un matériau, économie, technique, architecture* (Paris: Parenthèses, 2005); idem, "Le béton, le brut et la truelle," in Jacques Sbriglio, ed., *Le Corbusier et la question du brutalisme* (Paris: Parenthèses, 2013), 132–51.

[6] Adrian Forty, *Concrete and Culture: A Material History* (London: Reaktion Books, 2012).

[7] Robert Venturi, Denise Scott Brown, and Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* (Cambridge, MA: MIT Press, 1972).

[8] Informações fornecidas por Allan T. Shulman, Jean-François Lejeune e Stanislaus von Moos em correspondência com carlos Eduardo Comas.

[9] Joan Didion, *Miami* (New York: Simon and Schuster, 1987).

[10] Conversa com Barry Bergdoll e Carlos Eduardo Comas durante a visita do último ao 1111 Lincoln Road, em 25 de fevereiro de 2012.

[11] Ver https://www.christies.com/en/lot/lot-4490151 e https://www.1stdibs.com/introspective-magazine/james-danziger/

[12] Beth Broome, "1111 Lincoln Road: Herzog & de Meuron Strips Down in Miami Beach with a Revealing New Parking Garage," *Architectural Record* 198, no. 6 (June 2010): 135–39, https://www.architecturalrecord.com/articles/8232-lincoln-road

[13] Esta ideia foi originalmente proposta por Ana Carolina Pellegrini. SESC Pompéia: o património na intervenção. Em: Docomomo SP, ed. Arquiteturas do Património Moderno Paulista: reconhecimento, intervenção, gestão. (São Paulo: Alter Market, 2017). p. 78-9