Ministério da Educação
Universidade Federal do Paraná
Setor de Tecnologia
Curso de Arquitetura e Urbanismo

LORENA FURUZAWA

EDIFÍCIO MULTIFUNCIONAL: REBOUÇAS REVISADO

CURITIBA

2009

LORENA FURUZAWA

EDIFÍCIO MULTIFUNCIONAL: REBOUÇAS REVISADO

Monografia apresentada à disciplina Orientação de Pesquisa (TA040) como requisito parcial para a conclusão do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo, Setor de Tecnologia, da Universidade Federal do Paraná – UFPR.

ORIENTADOR(A):
Prof(a). Dr. Cleusa de Castro

CURITIBA

2009

FOLHA DE APROVAÇÃO

Orientador(a):

_____

Examinador(a):

_____

Examinador(a):

_____

Monografia defendida e aprovada em:

Curitiba, _____ de _____ de 2009.

À minha família, que tão pacientemente me acompanhou em minhas oscilações de humor, sempre me dando suporte e incentivo

À minha orientadora Cleusa, por sua dedicação, competência e palavras de incentivo

Aos professores do curso, pelo conhecimento transmitido e pela dedicação

Aos meus amigos, que percorreram junto este caminho e espero que continuem comigo em outras fases da vida

À minha ex-chefe e amiga, Doris Teixeira, que me apresentou o valor da preservação da memória

Ao meu pai, por me apresentar a profissão

... o tempo não pode ser percebido por si, logo tem que ser encontrado nos objetos da percepção”

Immanuel Kant

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo o embasamento teórico para a elaboração de diretrizes projetuais para o desenvolvimento do projeto de reciclagem de edifícios existentes, passando a abrigar diferentes funções, tais como moradia, equipamentos culturais, comércio e serviços. A primeira parte busca conceituar a arte, cultura e sociedade. Na seqüência, se discutiu as relações encontradas na cidade contemporânea na esfera pública, no que se refere à cultura e lazer. Outra questão abordada são os princípios do patrimônio cultural com ênfase na reabilitação de edifícios. Para elaborar referências técnicas, metodológicas, conceituais e projetuais são analisadas diferentes obras arquitetônicas. O próximo passo constitui-se da leitura do bairro Rebouças, local do projeto, buscando a compreensão sócio-espacial da realidade. Por fim, são apresentadas as diretrizes a serem adotadas para o projeto de reciclagem.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 2.1 – Carnaval de rua no bairro Santa Tereza no Rio de Janeiro ..31

FIGURA 2.2 – Índias xavante no Alto Xingu 31

FIGURA 2.3 - Obra de Marcel Duchamp. Fountain 1916 - 1917 32

FIGURA 2.4 – Obra de Pablo Picasso. “Cabeça de Touro", de 1943.....32

FIGURA 2.5 – Graffiti no Moinho Rebouças (2009).....35

FIGURA 2.6 – Happening realizado pelo grupo Flash Mob 35

FIGURA 3.1 – Centro Georges Pompidou e a integração com o espaço público 72

FIGURA 3.2 – Skulptur Projekte em Münster, Alemanha. Instalação do artista Dominique Gonzalez-Foerster's, 2007 72

FIGURA 3.3 – Obra de Christo e Jeanne-Claude, embrulhamento do Parlamento de Berlim 73

FIGURA 3.8 – Residência em Floirac, França, desenvolvida por Lacaton e Vassal,1993.....75

FIGURA 3.9 - Andy Warhol em seu atelier, a The Factory 76

FIGURA 3.10 – Último atelier de Pablo Picasso em Mougins, França 76

FIGURA 3.11 – Picasso em seu atelier Notre-Dame de Vie.....77

FIGURA 3.12 – Picasso e sua esposa Jaqueline 77

FIGURA 4.1 – Intervenção do arquiteto I.M.Pei no Museu do Louvre, Paris, França 103

FIGURA 4.2 – Esquema mostrando as relações de inclusão, intersecção e exclusão 103

FIGURA 4.3 – Essen Design Center, Essen, Alemanha. Obra de Norman Foster que demonstra a relação de inclusão.....103

FIGURA 4.4 – Esquema mostrando as relações mediante um conector específico 104

FIGURA 4.5 – Croqui do Museu do Pão, intervenção dos arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci, Ilópolis, Rio Grande do Sul. 104

FIGURA 4.6 – Maquete eletrônica do Museu do Rodin, intervenção dos arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci, Salvador, Bahia. 104

FIGURA 5.1 – Situação mostrando o local de inserção do projeto.....111

FIGURA 5.2 – Perspectiva mostrando o paisagismo e a relação com o entorno 111

FIGURA 5.3 – Esquema de implantação com os diferentes fluxos 112

FIGURA 5.4 – Corte transversal e longitudinal.....112

FIGURA 5.5 – Esquema com perspectivas isométricas 113

FIGURA 5.6 – Perspectiva bird´s eye.....114

FIGURA 5.7 – Foto mostrando o impacto da obra no bairro 129

FIGURA 5.8 – Planta esquemática.....129

FIGURA 5.9 – Espaço de convivência e volume da biblioteca 130

FIGURA 5.10 – Biblioteca de lazer com divisórias baixas e mobiliário criado por Lina Bo Bardi.....130

FIGURA 5.11 – Foyer do teatro.....131

FIGURA 5.12 – Teatro.....131

FIGURA 5.13 – Novos blocos do setor esportivo 132

FIGURA 5.14 – Contraste entre o novo e o antigo 132

FIGURA 5.15 – Aberturas irregulares e muxarabí.....133

FIGURA 5.16 – Galpão de estar e convivência e o riacho criado por Lina.133

FIGURA 5.17 – Detalhe da escultura que remete à flor mandacaru encontrada no Nordeste.....134

FIGURA 5.18 – Tubos coloridos – aspecto lúdico 134

FIGURA 5.19 – Implantação.....139

FIGURA 5.20 – Fachadas arredondadas 139

FIGURA 5.21 – Bloco menor 140

FIGURA 5.22 – Esquema mostrando o conceito de circulação vertical.....140

FIGURA 5.23 – Esquema mostrando o conceito de circulação vertical.....141

FIGURA 5.24 – Esquema mostrando o conceito de circulação vertical.....141

FIGURA 5.25 – Maquete em corte 142

FIGURA 5.26 – Circulação vertical e o núcleo de sanitário e cozinha.....142

FIGURA 5.27 – Sistema de pré-fabricação dos fechamentos externos.....142

FIGURA 5.28 – Varandas como áreas de convivência.....143

FIGURA 5.29 – Detalhes da fachada e materiais.....143

FIGURA 6.1– Antiga Estação Ferroviária no Bairro Rebouças 166

FIGURA 6.2 – Evolução da ocupação na cidade de Curitiba 166

FIGURA 6.3 – Mapa com as diferentes escalas – urbana, bairro, sítio 166

FIGURA 6.4 – Espaços intersticiais remanescentes da linha férrea.....167

FIGURA 6.5 – Fábrica de fósforos e edifício dos correios.....167

FIGURA 6.6 – Eixos Estruturais que passam pelo bairro Rebouças.....168

FIGURA 6.7 – Sede da Leão Junior na esquina das ruas Piquiri e Getúlio Vargas.....168

FIGURA 6.8 – Sede da Leão Junior na Rua Engenheiros Rebouças na década de 1950.....168

FIGURA 6.9 – Sede da Leão Junior na Rua Piquiri.....169

FIGURA 6.10 – Sede da Leão Junior na Rua Piquiri.....169

FIGURA 6.11 – Implantação Moinho Paranaense.....170

FIGURA 6.12 – Moinho Paranaense e complexo da Leão Junior 170

FIGURA 6.13 – Croqui do edifício que abrigava os silos no Moinho Paranaense.....171

FIGURA 6.14 – Estrutura interna do edifício dos silos.....172

FIGURA 6.15 – Funis de concreto no edifício dos silos.....172

FIGURA 6.16 – Esquema de implantação com lotes.....173

FIGURA 6.17 – Complexo da Matte Leão, ruas internas.....174

FIGURA 6.18 – Estruturas de madeira do complexo da Matte Leão.....174

FIGURA 6.19 – Vias do entorno da quadra de intervenção.....174

FIGURA 7.1 – Organograma básico para o Setor Habitacional 185

FIGURA 7.2 – Organograma básico para o Setor de Comércio e Serviço .186

LISTA DE TABELAS

TABELA 5.1 - Parâmetros de uso e ocupação do solo para os lotes 165
TABELA 6.1 - Áreas para o programa proposto 179
TABELA 6.2 - Áreas para o Setor Cultural 181
TABELA 6.3 - Áreas para as Unidades Habitacionais 183
TABELA 6.4 - Áreas para o Setor de Comércio e Serviço.....184

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO....1
1.1 Tema e objetivos....2
1.2 Justificativas....2
1.3 Metodologia....3
2 CONSIDERAÇÕES GERAIS....5
2.1 Cultura....5
2.2 Arte....13
2.3 Relações entre produtor e consumidor....24
2.4 Principais aspectos e funções....29
3 CONCEITUAÇÃO BÁSICA – MÚLTIPLAS FUNÇÕES DO ESPAÇO....36
3.1 Cidade Contemporânea –Vitalidade e Multifuncionalidade....36
3.2 Esfera pública, Espaços de Cultura e Espaços de Lazer....41
3.3 O Edifício Multifuncional – Simultaneidade de funções....50
3.4 Moradia: o loft....55
3.4.1 Warhol e sua fábrica....66
3.4.2 Picasso e sua vila....69
4 PRINCÍPIOS DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO....78
4.1 Definições e história da preservação....78
4.2 Atitudes de preservação da memória....89
4.3 Reciclagem e suas possibilidades....96
5 ANÁLISE DE ESTRUTURAS CORRELATAS....106
5.1 Edifício Multifuncional Bryghusprojektet....107
5.2 Espaço Cultural: SESC Pompéia....115
5.3 Conjutno habitacional: Nemausus....135
6 INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE....144
6.1 Panorama da evolução histórica do bairro....144
6.2 Projeto Novo Rebouças....146
6.3 Matte Leão e Moinho Paranaense....153
6.4 Sítio e Patrimônio....159
6.4.1 Aspectos físico-topográficos....161
6.4.2 Aspectos Legais e de viabilidade....162
7 DIRETRIZES BÁSICAS DE PROJETO....175
7.1 Complementações Técnicas....176
7.2 Processos de Gestão....176
7.3 Premissas para o Projeto e Posturas de Intervenção....177
7.4 Programa de Necessidades e Pré-dimensionamento....178
Tabela 1 –....179
7.5 Conclusão....186
8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA E WEBGRÁFICAS....187

1 INTRODUÇÃO

A cidade é um organismo autônomo que sofre constantes transformações, é o suporte e ao mesmo tempo produto das atividades humanas. Seu processo de destruição está ligado ao crescimento em que as novas estruturas pressionam as ocupações existentes.

O bairro Rebouças mudou de caráter diversas vezes e vem passando por um novo processo de transformação. Com as últimas fábricas remanescentes saindo da região, elas deixarão suas estruturas ociosas. Tais estruturas sofrerão uma pressão por ocupação proveniente das demandas sociais e principalmente, pelos interesses do mercado.

Muitas vezes a lógica do mercado não pretende manter estruturas que representam a memória coletiva da cidade, no caso os edifícios da era fabril no bairro Rebouças, que embora não sejam bens tombados constituem parte do Patrimônio Cultural da cidade e merecem ser preservados.

Os diferentes interesses do mercado geram conflitos em que os espaços monofuncionais, na sua maioria, atendem ao desejo de autonomia e consumo particular, segregando as atividades inter-pessoais e levando a cidade a um processo de degradação. Já os espaços multifuncionais respondem ao interesse da comunidade, celebram a diversidade e recuperam a vitalidade urbana.

A Revolução Industrial impulsionou o desenvolvimento econômico e o crescimento das cidades, no entanto deixou um legado de estruturas carregadas de valor simbólico, sendo que a maioria perdeu sua função e permanecem ociosas provocando uma interrupção de funções e usos dentro do tecido urbano.

Em um cenário de caos e desordem as cidades precisam ser reinventadas para que o desenvolvimento contraste com a estagnação. Em um processo de recriar a cidade e definir-lhe novas especificidades, é imprescindível a preservação de sua memória em que o velho e o novo convivem em harmonia.

1.1 TEMA E OBJETIVOS

O bairro Rebouças possui edificações remanescentes do período fabril e que atualmente se encontram deslocadas na malha urbana. Para tanto, pretende-se trabalhar com a área em questão registrando seus problemas e potencialidades de renovação. Dentro de um ambiente redesenhado em que se cruzem as diversas linguagens e suportes para a vida, o projeto busca resgatar a vitalidade do bairro através da inserção de um edifício multifuncional nas estruturas pré-existentes deixadas pela era industrial, retomando a dialética da região com a cidade e revitalizando a área sem perder a identidade local.

A estrutura multifuncional do edifício nasce com a intenção de propor a renovação urbana por meio do complexo, trazendo sinergia de usos para a área próxima e modificando as relações do local de estudo com a cidade. Hoje a área se resume em um local de passagem, não há permanência no local que perde a vitalidade principalmente no período noturno. O edifício terá enfoque na área cultural e sua multifuncionalidade incluirá equipamentos ligados à arte e à cultura, unidades de moradia, espaços público, além de unidades de comércio e serviço.

1.2 JUSTIFICATIVAS

A escolha do tema decorre da percepção na necessidade de mudanças nas áreas estagnadas e com infra-estrutura sub-utilizada. Desta problemática surgiu o interesse em trabalhar de forma versátil a interação de vários programas em uma só estrutura, visando criar um número maior de possibilidades, trabalhando com as questões de multifuncionalidade e adensamento, contudo preservando o caráter do bairro.

O Rebouças fez parte dos primeiros assentamentos da cidade de Curitiba, vivenciou e foi cenário de diversos ciclos econômicos, gerando a dinamização do território. No entanto, com o declínio das atividades fabris, suas indústrias estão se tornando estruturas ociosas, portanto torna-se oportuno o processo de reciclagem

destes espaços, acompanhando as transformações da cidade, preservando e valorizando seu Patrimônio Cultural.

Outra questão é que apesar da cidade de Curitiba possuir diversos eventos e equipamentos culturais, faltam incentivos aos artistas e à produção cultural. O surgimento de um complexo que envolva diversas funções e agrupe um programa cultural denso em uma única estrutura, favoreceria sua produção na cidade, atualmente insatisfatória.

1.3 METODOLOGIA

Entendendo em um primeiro momento a abrangência do tema, foi adotado como procedimento metodológico: pesquisa documental de natureza interpretativa apoiada nas referências bibliográficas relativas ao tema, análise de estruturas correlatas, visitas *in loco*, documentação fotográfica e levantamento de dados.

Buscando subsídios para a elaboração do projeto foram investigadas as considerações gerais sobre arte, cultura e sobre o artista, assim como seus principais aspectos e funções, buscando as suas relações com a sociedade e sua importância para o desenvolvimento humano e a cidadania.

Em um caráter mais amplo, buscou-se compreender as novas relações e problemáticas encontradas na cidade contemporânea e sua esfera pública. São abordados também espaços voltados para o desenvolvimento das atividades artísticas e culturais. A estrutura multifuncional é interpretada por meio da investigação de suas relações com a estrutura urbana, conceituando em seguida o espaço referente à moradia através do arquétipo do *lotf.*

Por se tratar de um projeto de intervenção em estruturas pré-existentes, torna-se essencial o estudo dos princípios de preservação da memória, seus principais aspectos e definições, principalmente as posturas que poderão ser adotadas e embasarão o projeto a ser desenvolvido.

Tendo como objetivo ampliar o repertório e buscar subsídios para traçar as diretrizes do projeto proposto, objeto do presente trabalho, são analisadas estruturas correlatas que abrangem uma variedade de diferentes escalas, programas e conceitos.

O projeto de intervenção e reciclagem está diretamente ligado à história do bairro, portanto é necessário o aprofundamento no estudo da evolução do bairro e da região, compreendendo seu atual papel na estrutura urbana, assim como suas conexões com o entorno imediato e com a cidade.

Depois de feitas as considerações e análises, foi possível traçar um mapa de interpretação da realidade, elaborar o programa de necessidades, propor as diretrizes básicas de projeto e suas considerações finais, elaborados a partir de toda investigação organizada durante a pesquisa.

2 CONSIDERAÇÕES GERAIS

Este capítulo busca contextualizar a dinâmica dos principais processos relacionados às atividades artísticas e culturais, as quais afetam as relações sociais, políticas e econômicas em nossa sociedade. Para tanto, serão apresentados a seguir os conceitos de cultura e arte, como eles se desenvolveram, assim como seus principais aspectos e funções e relações com a sociedade.

A pesquisa trata a cultura e arte como conceitos paralelos, suas manifestações estão interligadas e possuem múltiplas formas de existência. São capazes de transformar a vida em sociedade e sua importância baseia-se na capacidade de transgredir conflitos e tensões, correspondendo às necessidades e aos problemas de um determinado tempo e sociedade.

2.1 CULTURA

A cultura em nosso país é derivada da miscigenação dos costumes e hábitos de diversas nações que vieram a integrar e fazer parte da nossa. Apesar de ser muito rica, fica evidente que faltam estímulos para que ela se desenvolva, já a sua valorização pode ser uma questão mais intrínseca sobre a falta de interesse por parte de sua população. Curitiba tem buscado aprimorar suas políticas públicas de incentivo à cultura, contudo estes instrumentos ainda precisam ser apurados para que a expressão cultural se fortaleça. Torna-se oportuna a investigação de suas raízes e manifestações para o desenvolvimento do projeto proposto, o qual representará um impulso na produção cultural da cidade.

Segundo SANTOS (1986) o desenvolvimento da humanidade está marcado por contatos e conflitos entre modos diferentes de organizar a vida social, de se apropriar dos recursos naturais, de transformá-los, de conceber a realidade e expressá-la. A cultura passa por diversas transformações e é marcada especialmente pela maneira de organizar e transformar a vida em sociedade, assim como superar conflitos de interesse e das tensões geradas na vida social.

O autor explica que na história das civilizações, diversos grupos humanos se expandiram progressivamente ocupando diferentes partes dos continentes. O contato entre estes grupos foi freqüente, porém pouco intenso, o isolamento dos mesmos permitiu a diversidade de culturas, juntamente com outros fatores como disposição geográfica e oferta de recursos naturais. A globalização trouxe o aceleramento desses contatos, e os grupos antes isolados, agora completam a tendência de uma só civilização mundial.

Para Santos os diferentes modos de vida entre povos e nações é um elemento fundamental das preocupações com a cultura. Desde a antiguidade, já na Grécia, Roma e China antiga, muitos se indagaram sobre as razões que explicavam a existência de diferentes costumes, modos de vida, práticas e crenças de cada povo.

As interpretações modernas sobre a cultura percorreram um longo caminho até adquirir um sentido atual. A palavra cultura é de origem latina, em seu significado original está ligada às atividades agrícolas e vem do verbo *colere*, que significa cultivar. Contudo, pensadores romanos antigos já passaram a utilizar a palavra no sentido de refinamento pessoal. Segundo definição de FERREIRA (1986) encontrada no novo dicionário brasileiro, cultura é a atividade e desenvolvimento intelectuais, é o saber, ilustração e instrução. Definição que confirma o conceito elitizado de cultura utilizado pelos romanos.

Santos busca desenvolver as preocupações sistemáticas em relação à cultura, que se desenvolveram a partir do século XVIII na Alemanha, quando pensadores engajados já buscavam interpretar a história humana e compreender as particularidades de cada povo no contexto das condições materiais em que se desenvolviam. Já partir do século XIX o poderio das nações européias aumentou, intensificando também o contato dessas nações com outras sociedades, antes isoladas. A preocupação com a cultura se transformou em uma questão científica, fazendo com que as ciências humanas tratassem dela sistematicamente, fato importante para o abandono da visão exclusivamente religiosa sobre a vida humana e o mundo social no século XIX.

Assim a moderna preocupação com a cultura nasceu associada tanto a necessidades do conhecimento quanto às realidades da dominação política, fazendo

tanto parte da história do desenvolvimento científico quanto da história das relações internacionais de poder, o que refletiu no próprio entendimento moderno do que seja uma nação, relacionadas também com as discussões sobre a cultura.

Ainda nas palavras de Santos, a cultura expressa as características e diferenças dos agrupamentos humanos, também diz respeito à humanidade como um todo e ao mesmo tempo a cada um dos povos, nações e sociedades. O autor cita como exemplos, as variações nas formas de família, na maneira de habitar e de se vestir, como resultado desta realidade cultural, os quais são resultados de uma história conjunta do grupo.

A discussão sobre a cultura está relacionada com toda a riqueza e multiplicidade de formas de existência, que gira em torno de saber como estas culturas variam e quais as razões desta variação. Contudo, é fundamental entender o sentido de uma realidade cultural para aqueles que nela estão imersos, uma vez que cada realidade possui uma lógica interna.

Para Santos, a preocupação em entender este fato é uma importante conquista contemporânea e auxilia na busca de nossa própria realidade cultural. Entendida a realidade de cada grupo, o estudo da cultura pode contribuir no combate a preconceitos, aumentando o respeito e a dignidade nas relações humanas. Ressaltando que é importante considerar cada cultura em particular, não obstante, devem ser analisadas as relações entre culturas como um processo de interação.

A cultura está muito ligada à formação escolar, educação e estudo, outras vezes está associada somente a manifestações artísticas, como o teatro, a música, a pintura e a escultura. Pode também referir-se aos meios de comunicação de massa, como o rádio, a televisão, cinema e jornais. Pode dizer respeito ás festas e cerimônias tradicionais (fig 2.1), às lendas e crenças de um povo, ou a seu modo de vestir, à sua comida e idioma. A lista de itens poderia ser ampliada, contudo o autor focou em elementos que caracterizam uma população humana.

Santos separou as várias maneiras de se entender o que é cultura em duas concepções básicas, a primeira preocupou-se com todos os aspectos de uma

realidade social, já a segunda está ligada mais especificamente ao conhecimento, às idéias e crenças de um povo.

A primeira concepção caracteriza um povo ou uma nação, ou ainda grupos no interior de uma sociedade, sendo assim, pode-se fazer referência a cultura francesa ou a cultura xavante (fig. 2.2). Estas características dizem respeito às maneiras de conceber e organizar a vida social ou seus aspectos matérias, sempre vistas em sua totalidade.

A segunda concepção se refere mais especificamente ao conhecimento adquirido, às idéias e as crenças, assim como as diversas maneiras como eles existem na vida social. Esta concepção faz referência à língua, à literatura, ao conhecimento filosófico, científico e artístico produzidos por determinada sociedade. Outro exemplo desta segunda concepção é a definida por Santos como cultura alternativa, que compreende tendências de pensar a vida e a sociedade na qual a natureza e a realização individual são enfatizadas, como a ecologia, a alimentação, o corpo, as relações pessoais e a questão da espiritualidade.

Santos ainda destaca a concepção sobre a cultura em países como a Alemanha, Estados Unidos, França e Itália, contudo, o autor enfatiza o caso da América Latina e do Brasil, explicando que em nosso caso, as culturas de povos e nações que habitavam suas terras antes da colonização européia foi tratado como um mundo à parte das culturas nacionais que se desenvolveram.

> “A importância para as culturas nacionais só costuma ser reconhecida na medida em que contribuem para esta última, em que fornecem elementos e características que dão a esta caráter particular, tais como comidas, nomes, roupas, lendas. Da mesma forma são tratadas as contribuições culturais das populações que vieram para cá como imigrantes de outras partes do mundo, ou que para cá foram trazidas como escravas.” (SANTOS, 1986: 28)

Sendo assim, é comum que na América Latina as discussões sobre cultura se refiram a uma história de contribuições culturais de múltipla origem. O autor complementa dizendo que é preciso ter cautela para entender países como o nosso, com uma mistura de traços culturais, pois o importante para refletirmos sobre a nossa realidade cultural é entendermos o processo histórico que a produz, as relações de poder e o confronto de interesses da sociedade.

Há uma multiplicidade de significados do que seja cultura, o autor considera como cultura todas as maneiras de existência humana, podendo-se falar em cultura dominante que é a oposição à barbárie e à selvageria, ou ainda como marca das camadas dominantes, relacionada ao domínio da escrita, acesso à arte, à ciência e à religião.

Houve diversas transformações da idéia do que é cultura durante os séculos XVIII e XIX, esta discussão surgiu associada a uma tentativa de distingui-la entre aspectos materiais e não-materiais da vida social. Até que o uso moderno da palavra cultura fosse concretizado, o seu significado competiu com a idéia de civilização, pois ambas serviam para exemplificar os aspectos materiais da vida social. Contudo, a palavra civilização tem mais ênfase para fazer referência a sociedades poderosas, de longa tradição histórica e grande âmbito de influência. Ainda século XIX a concepção sedimentou-se como cultura da ciência, já a associação de cultura como conhecimento é mais antiga, vinda da relação de cultura com erudição, refinamento pessoal.

A discussão de cultura está muito ligada á constatação da diversidade, demonstradas principalmente nos aspectos não-materias. Duas concepções básicas originam a maneira de entender cultura, uma mais abrangente que a trata como totalidade de características de uma realidade social, outra que dizem respeito ao conhecimento apreendido da realidade por uma sociedade, povo, nação ou grupo social. Ambas as concepções originam a maneira de entender a cultura hoje, a qual na opinião do autor pode ser um instrumento de estudo para a sociedade contemporânea.

A cultura de cada sociedade, povo ou nação pode ser vista através da totalidade de características resultantes das experiências históricas por ela vividas, formando organizações sociais específicas, maneiras de definir relações de parentesco entre seus membros, de regular o casamento e a reprodução, nas concepções, crenças e outros tantos aspectos. No entanto, a acelerada interação entre povos, nações, sociedades e culturas particulares, diminui a possibilidade de se falar em cultura como totalidade, pois a tendência à formação de uma civilização mundial faz com que estes grupos partilhem, cada vez mais, características em comum.

Seu entendimento passa a ser visto como dimensão da realidade social, a dimensão não-material, uma dimensão totalizadora, pois combina os vários aspectos dessa realidade. Tal dimensão trata de todo o conhecimento que uma sociedade tem sobre si mesma e sobre outras sociedades, sobre o meio material em que vive e sobre a própria existência. Também é importante reconhecer a maneira como este conhecimento é expresso por uma sociedade, que pode ser por meio da arte, religião, esportes, tecnologia, ciência, política, entre outros.

O estudo de processos de simbolização também é muito apreciado no entendimento da cultura. É a simbolização que permite que o conhecimento seja condensado, que as informações sejam processadas, que a experiência acumulada seja transmitida e transformada. Estes símbolos podem ser traduzidos pela disposição dos membros dentro de um ambiente, mostrando um grau de hierarquia dos mesmos, como uma brincadeira de criança ou a religião em uma sociedade. Porém, deve-se entender o que estes símbolos significam em uma sociedade de uma maneira global, sem sua banalização. Para entender a importância de uma divindade única, é importante entender o que a religião significa para aquela sociedade, estudar o conjunto de suas concepções, ver como ela se organiza, que conflitos carrega e quais interesses expressa.

> “Cultura está associada ao conhecimento, o qual tem uma característica fundamental: o de ser fator de mudança social, de servir não apenas para descrever a realidade e compreendê-la, mas também para apontar-lhe caminhos e contribuir para sua modificação.” (SANTOS,1986: 36)

Ainda nas palavras de Santos, estudar outras culturas é também uma forma de entender por comparação o que é mais de perto conhecido. A discussão e o estudo da cultura não têm, por exemplo, a mesma relevância nas sociedades de classe, da mesma maneira que o próprio estudo de uma sociedade tribal é mais relevante em uma cultura globalizada do na própria tribo.

Seu significado varia de acordo com cada sociedade, uma sociedade urbana globalizada não vê a cultura da mesma forma que uma tribo indígena. O único sentido genérico comum é que estas culturas são a dimensão do processo social, pois o conteúdo do que é cultura, sua dinâmica e importância varia bastante, o autor

complementa afirmando que a discussão sobre cultura implica em debater o processo social concreto e suas variações.

A cultura é uma construção histórica, produto coletivo da vida humana e de cada sociedade. É também um território atual das lutas sociais por um destino melhor, uma realidade e concepção que precisam ser apropriadas em favor do progresso social e da liberdade. (PALLAMIN; LUDEMANN, 2002)

Assim como muitas sociedades contemporâneas, a sociedade brasileira tem como umas das características a grande diversificação interna. A diferenciação básica decorre do fato de que a população se posiciona de modos diferentes no processo de produção. Essa variação ocorre devido à diferença de renda, estilo de vida e acesso á instituições, como escola, hospital e centros de lazer, acompanha-dos também da variedade de cenários regionais do país.

Para PALLAMIN & LUDEMANN (2002) a cultura está sempre relacionada aos processos sociais que dizem respeito à sociedade como um todo, mesmo assim mantém relações complicadas com ela. Esta relação de ambigüidade mostra que a cultura não só é produto dessa sociedade, mas também ajuda a produzi-la, pois está ligada à manutenção de concepções e de formas de organização e de vida, também porque está ligada à suas mudanças. Tal relação mostra que a cultura não é um mero reflexo dos outros aspectos da sociedade, sendo que as manifestações culturais não podem ser totalmente reduzidas ás relações sociais de que são produtos, porque elas têm uma dinâmica própria.

Para Santos, a cultura nacional é resultado e aspecto de um processo histórico particular, o qual garante que a cultura não seja descrita como uma invenção, pois é uma realidade histórica resultante de um processo secular de trabalho e produção, de lutas sociais, conseqüência das formas como a nação se produziu. A cultura nacional é, portanto, mais que a língua, os costumes e tradições de um povo, os quais são dinâmicos e também sofrem alterações.

Nenhum grupo no interior de uma sociedade tem uma cultura autônoma ou isolada, é sempre necessário referenciar aos processos sociais amplos ao se discutir questões culturais. Santos aponta que as lutas pela universalização dos benefícios da cultura são ao mesmo tempo lutas contra as relações de dominação entre as

sociedades contemporâneas e contra as desigualdades básicas das relações sociais no interior das sociedades. O autor afirma que em um sentido mais amplo e também mais fundamental, cultura é o legado comum de toda a humanidade.

Santos atenta que a cultura não deve ser encarada como uma realidade fechada e estagnada, mas sim como culturas humanas dinâmicas, que passam por processos de transformação, especialmente em sociedades contemporâneas. É importante ressaltar que a ciência e a tecnologia são aspectos da cultura por causa do impacto direto que têm nos destinos das sociedades atuais.

Portanto, segundo SEVCENKO, apud PALLAMIN & LUDEMANN (2002) a cultura se tornou um campo de mediatização tecnológica, os autores exemplificam que a cultura muitas vezes se traduz em megaproduções para públicos de milhões de pessoas, em uma escala que pode abranger a totalidade do planeta. Imagino este exemplo como um show da cantora Madonna ou um documentário dos Beatles que com a tecnologia atual, milhares de pessoas estariam assistindo o show ao vivo, e outras milhares conectadas através da internet ou da televisão.

Ainda nas palavras de Sevcenko, a Revolução Industrial de 1780 na Inglaterra mudou os meios de produção, já a atual Revolução Microeletrônica de 1975 mudou os fins de produção, ou seja, os valores e a cultura, traduzindo-se no âmbito do entretenimento, do consumo e do agenciamento físico, energético e pulsional. O autor resume este pensamento na seguinte frase “um contexto, portanto, onde o reflexo prevalece sobre a reflexão, o signo prevalece sobre o símbolo e a virtualidade prevalece sobre a representação.” O autor fecha sua reflexão constatando que o exemplo mais expressivo disso é o papel crucial que a publicidade e as técnicas publicitárias adquiriam, fazendo-se modelo para o próprio fazer e a criação artística. (SEVCENKO, apud PALLAMIN; LUDEMANN, 2002:85)

Para NEGT, apud PALLAMIN & LUDEMANN (2002) este novo conceito das transformações ultra-aceleradas provoca um desinteresse em relação à vida, à sociedade e à cidade, gerando um impacto negativo nos laços de coesão social e afetiva. Em contraposição FREITAG-ROUANET, apud PALLAMIN & LUDEMANN (2002) acredita que a atitude adequada é compreender que a tecnologia não é uma fatalidade, que suas transformações são até certo ponto benéficas e que não se deve “romantizar a idéia de voltar a patamares anteriores”, pois esta atitude é

irreversível. Para a autora é necessário compreender sua história, entender a estrutura desta nova articulação, deste novo contexto econômico-tecnológico, para então criticar seus limites e, simultaneamente, aproveitar seus potenciais.

O projeto para o edifício multifuncional pretende inserir e estimular a cultura através de atividades e equipamentos a ela relacionadas, incentivando sua produção e servindo como impulso para transformar a vida em sociedade, assim superando os conflitos de interesse e das tensões geradas na vida social.

2.2 ARTE

A arte se desenvolveu com o percurso da história das civilizações, juntamente com suas lutas e realizações, sua expressão é espontânea e floresce como necessidade da humanidade. Segundo PISCHEL (1966) tal necessidade de expressão quase chega a ser uma exigência, pois não há período da história, por mais árduo que tenha sido em que a criação artística não estivesse presente.

Na opinião de COLI (1990) a arte caminhou paralelamente à História da Humanidade e foi determinada diretamente a partir de programas traçados por fatores exteriores. Serviu de propaganda, esteve a serviço do poder, foi instrumento ideológico, celebrou mortos e vivos, satisfez normas, exigências e vaidades.

Pischel alerta que a história da civilização pode ser confundida com história da arte, mas o caminho percorrido pelos meios de expressão artística valorizaram a forma da arte como fenômeno singular e absoluto, como portadora e anunciadora de um valor expressivo, renovador e diverso. Portanto, para entendê-la, deve-se projetar a arte em seu ambiente histórico, pois ela corresponde às necessidades e aos problemas de um dado tempo e sociedade.

As civilizações não se marcaram apenas pelo traçado de suas cidades, suas obras de arte também marcaram e revelaram seu grau de evolução, lembrando as civilizações pré-históricas, as quais gravaram imagens nas paredes das cavernas, segundo o autor “imagens até hoje perturbadoras” (LOBELLO, apud CUNHA, 1992: 206)

Coli divide a mesma opinião de Pischel e afirma que a idéia de arte muda de acordo com cada cultura e que cada uma tem uma maneira específica de concebê-la. O autor cita como exemplo a arte africana, remetendo-se a manifestações culturais como as esculturas e máscaras usadas em rituais. Para nós estes objetos são considerados como arte, já os africanos não o consideram como tal, portanto não teria sentido conservá-los em museus, rastrear constantes estilísticas ou compor análises formais, porque são instrumentos de culto. Já em nossa cultura, a máscara africana não é um instrumento corriqueiro, é arte. Assim como um cartaz publicitário pode não ser um simples instrumento de venda e passa a ser encarado como arte ou a imagem de santo que perdeu sua função religiosa, é tratado como arte.

Na opinião de JANSON (1977) uma obra de arte deve ser feita pelo homem para ser considerada como tal, caso contrário seria apenas um objeto da natureza. Esta definição impede, pelo menos, que se considerem obras de arte tais objetos da natureza, como as flores, as conchas, o pôr-do-sol, etc. Porém o autor se questiona dizendo que a própria definição não é satisfatória porque existem atividades criadoras do homem que não se resumem a arte. Todavia, o ele toma para si a primeira definição.

De acordo com COLI (1990) E JANSON (1977) a arte é constituída de certas manifestações da atividade humana, diante das quais há um sentimento de admiração. Para Coli, se ao menos a definição sobre a arte não é clara, seria fácil identificar coisas que correspondem a esta idéia, a qual deveria ser a reação básica. Contudo, surge a dúvida quando a obra de arte não é uma pintura de Michelangelo, mas sim uma obra de Marcel Duchamp, um vaso sanitário exposto em um museu (fig. 2.3). O mictório masculino apresentado por Duchamp é igual ao encontrado em banheiros públicos, confundindo a idéia que fazemos sobre a arte.

Segundo COLI (1990, p. 68) a obra de Marcel Duchamp é uma crítica à atitude solenemente culta que a nossa sociedade confere ao objeto artístico e que “o mictório que pela função receptora de excremento, evoca o lado animal, orgânico e portanto menos ‘nobre’ do homem está nos antípodas da concepção de arte como instrumento de elevação do espírito: é antiarte por excelência.” Em contrapartida os objetos de Duchamp que deveriam ser apenas testemunhos de um gesto de questionamento, quando conservados e convertido em peças de museu, adquirem

efetivamente o estatuto de arte e assume o papel de objeto de contemplação, passando a provocar sentimentos no espectador. A arte não é o mictório, mas sim o gesto que o coloca dentro do museu.

O arquiteto e artista plástico Guto Lacaz relata que para o artista contemporâneo uma geladeira pode exercer o mesmo fascínio que um bloco de mármore, já que desde o início do século XXI, os objetos industrializados têm sido matéria-prima de muitos artistas. O autor do texto cita o artista plástico Man Ray, que colou pregos na superfície de um ferro de passar roupa, impedindo seu uso prático e criando para si um uso estético para o mesmo objeto. Também usa Picasso como exemplo, que utilizou o guidão e o selim de uma bicicleta para compor uma cabeça de touro (fig. 2.4) ou Marcel Duchamp, que se apropriou de um secador de copos e colocou-o entre outros trabalhos que havia realizado para uma exposição.

O artista ainda cita também Andy Warhol e Jac Leirner que utilizaram objetos banais do dia-a-dia, como rótulos, imagens de jornais, dinheiro e revistas para criar outro significado para sua arte (fig. 2.5). Para ele, os objetos industrializados representam o progresso da ciência, o domínio do homem sobre a matéria, além de serem indicadores de comportamentos sociais e referência de cada época.

Lacaz concorda com Coli acrescentando que embora a escolha destes objetos pareça aleatória, o autor contesta dizendo que a arte está na escolha do próprio objeto, dentro de uma infinidade de opções o artista deve escolher qual objeto servirá ao seu propósito, essa é a arte. “O artista plástico contemporâneo, influenciado pelo dadaísmo, sulrrealismo e pop-art, tem ficado atento e tem processado essa enorme vitrine de produtos. Criando um mundo paralelo.” (LOBELLO, apud LACAZ, 1992: 202).

Na opinião de COLI (1990) o *status* de arte não parte de uma definição abstrata, lógica ou teórica do conceito, mas de atribuições feitas por instrumentos de nossa cultura que determinam o que deve ser considerado como arte. Para ele, a crítica tem o poder de atribuir o rótulo de arte a um objeto, de classificá-los em uma ordem de excelências segundo critérios próprios ou ainda seguindo critérios rigorosos e pré-estabelecidos. O autor ainda lembra outros discursos sobre a arte

que carregam resquícios do rigor científico e a vontade de atingir uma objetividade de análise que lhes garanta conclusões.

Ainda em sua opinião, esta necessidade de classificação das obras é freqüentemente transmitida para recorrência de constantes ou classificações estilísticas, dentro de estilos pré-definidos, tenta-se encaixar a totalidade da produção artística. A classificação por estilo não é um instrumento científico, ele tende a agrupar obras ou artistas por razões diferentes, entre as quais se encontra a idéia de estilo. Esta classificação deve ter um emprego cuidadoso para não parecer mais importante que a obra em si e porque não é lógico e nem histórico, já que cada estilo traçou caminhos em tempos diferentes e tiveram diferentes funções.

O autor complementa dizendo que o princípio das classificações baseado na idéia de estilos, foi inventado na esperança de se criar um instrumento objetivo e eficaz para a análise da arte, já que ela é extremamente subjetiva. Atualmente este discurso sobre a arte tem se tornado mais diverso e menos preciso em seus julgamentos. O estatuto da arte e o valor de um objeto artístico são de outra natureza, mais complexa, mais arbitrária que o julgamento puramente técnico. A obra é complexa e sua natureza escapa às classificações, seu significado não se reduz ao estilo, pois esta classificação apesar de cômoda e reconfortante, não se faz suficiente e formal. O julgamento deve observar e revelar as preocupações do artista com o contexto, ou seja, sua especificidade entre a arte e seu tempo.

Coli concorda e complementa afirmando que a classificação em categorias é um método simples e cômodo, justamente por este motivo ela acaba sendo excessivamente simplificadora e não pode ser considerada como científica, já que a idéia de estilos como um sistema de constantes formais é insuficiente para cobrir a complexidade dos objetos. Sua redução a esquemas formais, estáticos e precisos deixa de lado o aspecto semântico da obra. A riqueza do objeto artístico escapa sempre aos moldes que buscam ser lógicos.

Refletindo sobre a complexidade do objeto artístico, o autor tenta respeitá-la, constatando que a arte possui limites imprecisos, portanto, deixa de analisá-la a partir de sua natureza e passa a tentar encontrar critérios que a defina partindo do ponto como o meio enxerga a arte. Para algum objeto ser considerado arte, alguém tem que ter dito isso, partindo do pressuposto que a nossa cultura (no sentido do

conjunto de padrões materiais e imateriais de uma sociedade) possui instrumentos específicos que definem o que é ou não arte. Um destes instrumentos é o discurso sobre o objeto artístico, nos quais se impõe os críticos, historiadores e peritos. Outro aspecto que caracteriza a arte é o local onde ela é exposta, já lhe conferindo o rótulo de arte, se vista em um museu, sala de concerto ou galeria, o objeto é considerado como arte.

Apesar destas classificações estarem muito ligadas ao papel do critico de arte, do historiador e do perito em arte, Coli ressalta a grande contribuição que estes profissionais trazem para o enriquecimento da arte. Contudo, é relevante distinguir suas funções. O historiador busca relações científicas para a análise das obras, no entanto foram poucos que se preocuparam com o problema do sentido, da significação do objeto artístico. O crítico analisa obras, e sua função é eminentemente seletiva, de certo modo, ele é o juiz que valoriza ou desvaloriza o objeto artístico, mas o conhecimento da história das diferentes produções artísticas serve-lhe para a elaboração de seus critérios.

Para Coli, outra designação que pode ser dada ao objeto é de obra-prima, cuja noção dada pelo autor é a de obra perfeita, obra capital, a produção mais alta de um artista. No passado, a obra-prima coroava o aprendizado de um ofício e testemunhava a competência de seu autor, não sendo necessariamente uma realização inovadora.

O discurso artístico juntamente com a cultura ainda busca hierarquizar as obras de arte. Para exemplificar o autor compara que Dante é ‘maior’ que Casimiro de Abreu, que Benedito Calixto é ‘inferior’ a Leonardo, que Bach é o maior de todos os músicos, que o Partenon é a mais perfeita de arquitetura. Entretanto, estas comparações não querem dizer que tais objetos sejam mais “arte” que outros. O autor ainda contra-argumenta dizendo que certo crítico pode afirmar que Benedito Calixto não produziu obras de arte, mas empregou apenas uma hipérbole, que durante sua atividade artística ele produziu diversos quadros e painéis. Portanto, se o crítico negar o caráter artístico de sua produção, ele pode, segundo seus critérios, desconsiderar estes objetos e achar que a produção não tem qualidade suficiente para ser considerada obra de arte. Retornando a análise das duas obras de Calixto

e de Leonardo, o crítico ainda pode afirmar, utilizando seus critérios, que uma obra é mais bem realizada que outra, podendo ser mais rica ou mais profunda.

Ainda segundo Coli, pode-se descrever uma obra, desenvolver uma análise, assinalar problemáticas, propor relações e comparações. Mesmo assim, estes são apenas indicadores e modos de aproximação com a arte, pois o verdadeiro contato com o objeto é pessoal, nunca é esgotado e escapam ao discurso, sendo que ele jamais deixará de pertencer ao campo do irracional.

A fruição da arte não é imediata e pressupõe um esforço diante da cultura, não é simples como apreciar um jogo de futebol, em que basta conhecer as regras do jogo para entender o espetáculo. A arte, no entanto, exige um conjunto de relações e de referências muito complicadas, pois as “regras do jogo artístico” evoluem o tempo todo, são mutáveis, complexas, ambíguas e possuem diversos significados, transformando-se na mão de cada artista.

Na opinião de JANSON (1977) a criação artística é uma experiência sutil e íntima do artista, impossível de ser descrita com exatidão e que só o próprio artista consegue enxergá-la plenamente durante o processo, mas que de tal modo fica absorvido por ela e mesmo assim torna-se difícil de explicá-la. Para ele a execução de uma obra de arte é, ao mesmo tempo, dolorosa e alegre, repleta de surpresas e de nenhum modo deve se tornar automática.

Coli complementa a opinião de Janson argumentando que em um primeiro momento a arte pode parecer obediente e mensageira, mas ela é, sobretudo portadora de sinais, de marcas deixadas pelo não-racional coletivo, social, histórico.

> “Não se acomodando às normas, a arte sempre se desvia por caminhos incontroláveis, mesmo quando aparentemente obedece. E se, em certas circunstâncias, podemos acreditar que um ‘engajamento’ da produção artística seja útil ou louvável, não devemos esquecer que há um poder ‘subversivo’ mais profundo em sua subordinação irreprimível.” (COLI, 1990:107)

Entre a complexidade do mundo e a complexidade da arte existe uma grande afinidade. A ciência tenta localizar e sistematizar as constantes que regem o

mundo através de uma espécie de transparência teórica, que parte do simples, do elementar. A arte não isola os elementos da causalidade, ela não tem explicações lógicas, mas com o poder de transmitir sensações ao espectador. Coli explica que a arte não substitui a causalidade científica, nem se encontra em oposição à ciência, ela simplesmente constrói com elementos extraídos do mundo sensível para outro mundo, cheio de ambigüidades. Em uma obra de arte há uma organização astuciosa e de um conjunto complexo de relações, um mundo único feito a partir da nossa visão de mundo, nos ensinando muito sobre nosso próprio universo, sendo relevante enfatizar que o processo de evasão pode ser mais importante que a conclusão final.

Janson discute outro ponto importante, o da originalidade, que é tida como um padrão de grandeza ou de importância artística e é também, em sua opinião, o que distingue arte de artesanato (fig. 2.6). Contudo a definição de originalidade é vaga para o autor, podendo ser substituída por raridade, frescor ou novidade, as definições dos dicionários dizem que para ser original um trabalho não deve ser uma cópia, reprodução, imitação ou transposição de outro objeto artístico. Para o autor toda originalidade é sempre relativa e nenhuma obra de arte é totalmente original e que se fossemos classificar as obras de acordo com “escalas de originalidade” seria fácil eliminar as cópias e reproduções flagrantes, mas estabelecer o nível de originalidade alcançado seria difícil.

Segundo JANSON (1977, p. 14) “se a originalidade é o que marca a diferença entre arte e artesanato, a tradição é o terreno comum a ambos.” Enfatizando que cada artista inicia no plano do artesanato, imitando obras anteriores e assimilando gradualmente a tradição artística do seu tempo e lugar, até tê-la com segurança. Contudo, poucos são os artistas que conseguem transcender desta fase simples e se tornarem criadores por direito próprio, uma vez que ninguém pode ser ensinado a criar, “só o artista, com algum talento, chegará a realizar obras originais”.

Mesmo com toda a complexidade de sentidos, PISCHEL (1966, p.6) tenta exprimir o valor da arte como forma de expressão artística, em que “a obra de arte não revela sua natureza não praticista, nem nitidamente utilitária, e sim o seu mais importante valor: o de forma artística, isto é, manifestação de uma linguagem que, apesar da diversidade dos tempos e ambientes, tem por finalidade a expressão.”

A arte é necessária, pois ela dispõe de uma força comprovada constantemente por meio de sua mutabilidade e capacidade de reagir diante de novas circunstâncias. A função da arte que se resumia tradicionalmente a símbolos representativos e monumentos acabou sendo redefinida diante da opinião pública. Os artistas têm desenvolvido diversas formas de atuação com o intuito de criar espaços, estimulando a comunicação, incentivando as pessoas a participar mais efetivamente, seja para destacar ou polarizar temas. Outro ponto importante, o de que a arte pública só se torna necessária quando tem uma função, quando é necessária para alguém. (BÜTTNER, apud PALLAMIN & LUDEMANN, 2002)

Coli também ressalta que arte algumas vezes é encarada como elemento supérfluo, em que a desproporção banal pode ser confundida com o trabalho artístico. O autor cita como exemplo um saleiro feito por Benvenuto Cellini em 1540 para o rei Francisco da França (fig. 2.7), o objeto em nada se parecia com um saleiro comum, era uma peça escultórica dos deuses do mar sobre um pedestal ornamentado. Tal peça nos mostra que não se trata do embelezamento da peça, mas de algo próprio à idéia que possuímos sobre a arte como algo gratuito e desnecessário. A arte como instrumento supérfluo necessita de estímulos artificiais para sobreviver, já a arte como função social e econômica flui naturalmente como meio expressão espontâneo.

De acordo com COLI (1990) ela ainda desempenha um papel fundamental: o de instrumento de prazer cultural de riqueza inesgotável, representando em nossa cultura um espaço único em que as emoções e instituições do homem contemporâneo podem desenvolver-se de modo privilegiado e específico. Isto não significa que, em nossa relação com a arte, a razão deixe de intervir. Ela está presente na fabricação do objeto artístico e na organização de nossas idéias para exprimirmos o resultado do nosso contato com a arte, através da emoção, do espanto, a intuição, das associações, das evocações, das seduções.

Para Coli, o prazer que ela nos proporciona é um dos motivos pelo qual nós a buscamos, pois quando ouvimos uma sinfonia, observamos um quadro ou lemos um romance, nos refugiamos para um mundo paralelo, longe das asperezas do mundo real. Estas emoções transmitidas pela arte são ricas e abundantes, sendo

que o prazer só representa alienações em um primeiro momento, que transformando nossa sensibilidade, transforma também nossa relação com o mundo.

De acordo com o LOBELLO (1992) no século XX a arte seguiu orientada por três linhas principais. Na primeira delas o artista retrata de modo quase literal a imagem captada; na segunda, o artista expressa sua emoção através da imagem captada e, na última, o artista reorganiza o espaço reconstruindo a imagem captada a partir de sua própria ótica.

Com a introdução da antiarte ou arte objetual, tem-se início a uma nova concepção que vai negar as técnicas tradicionais da arte, especialmente na pintura e na escultura. Apesar de manter estas técnicas como elementos referenciais, dão liberdade para o artista ter uma postura real em relação à sociedade de sua época. Em seguida o conceito se funde à arte e a idéia torna-se mais importante que a matéria em si e a participação do público na obra de arte passa a ser fundamental e independente da técnica utilizada. Novas linguagens e meios de expressão artística surgiram devido ao rápido avanço tecnológico. (LOBELLO, 1992)

Segundo definição encontrada no novo dicionário de língua portuguesa, a arte pode ser encarada como um ofício ou uma profissão, como a arte de entalhar ou a arte da marcenaria. Representa um “conjunto das obras de arte de uma época”, como a arte pré-histórica, arte moderna ou a arte impressionista. Pode ser também “a capacidade criadora do artista de expressar ou transmitir tais sensações ou sentimentos”, e ainda a “atividade que supõe a criação de sensações ou de estados de espírito, em geral, de caráter estético, mas carregados de vivência íntima e profunda, podendo suscitar em outrem o desejo de prolongar ou renovar”. Nesta capacidade natural ou adquirida que o homem tem de pôr em prática uma idéia, deve valer-se da faculdade de dominar a matéria, sendo que esta expressão de expor seus conceitos necessita de meios necessários para se obter um resultado. (FERREIRA, 1986)

Assim sendo, estas novas linguagens tem buscado suportes para se concretizarem, a tecnologia tem influenciado muito neste aspecto e encurtando os meios de comunicação entre o artista e o público consumidor. Algumas manifestações da arte serão investigadas, a fim de serem traduzidas posteriormente nos espaços destinados à produção e difusão da arte no contexto do projeto.

Pode-se encontrar a veiculação da arte através de *out-doors* e em painéis eletrônicos luminosos, instalados em pontos centrais e estratégicos na cidade. Estes suportes inicialmente concebidos para a divulgação de informes publicitários, agora são apropriados por artistas que veiculam suas idéias no sentido de intercalação de imagens poéticas e/ou artísticas, atingindo assim um grande número de espectadores.

As atitudes da humanidade estão cada vez mais ligadas às máquinas de informação, portanto é natural que este processo influencie no processo criativo dos artistas. Algumas obras já utilizam os recursos do computador, assim com o emprego do som e do vídeo para a apresentação da obra, como a vídeo-arte que segundo definição de Lobello, surge com caráter documental de obras e eventos, possibilitando ao espectador uma releitura posterior da manifestação artística, considerando a evolução natural da arte. A introdução do movimento real ou aparente na obra, chamada de arte cinética também utiliza equipamentos eletrônicos, como processos óticos, artefatos mecânicos e magnéticos, controlados ou manipulados pelo espectador e obtendo assim sua apreensão.

Outra proposta é a desvinculação da matéria como suporte da arte, em que o dado principal é o conceito, na arte conceitual o artista utiliza a imaterialidade e passa a lidar com a idéia, a qual se torna arte e a importância da obra passa a ser a concepção do trabalho e não a materialização da sua idéia. Este processo faz com que o espectador seja um integrante ativo da obra de arte, no momento em que ele trabalha com a idéia.

A fotografia também muda seu conceito e ultrapassa a busca da perfeição na técnica, no enquadramento e na temática, transformando-se em um meio de expressão, em uma linguagem específica pela utilização de vários processos, ora documentais, ora de manipulação de fotos ou negativos, ora de alterações no próprio processo fotográfico.

Outros tipo de arte, como a *body art* tem sua expressão mais conhecida a tatuagem, outro exemplo constante é o parangolé (fig. 2.8). Esta expressão artística é o corpo travestido que o utiliza como campo de trabalho, caminhando paralelamente ao teatro e à dança, permitindo todos os tipos de manifestações que o tenham como suporte.

Oriundo das ruas e dos guettos, o *graffiti* surge como uma forma de expressão contra a opressão provocada pela sociedade industrial. Inicialmente expresso em pichações de signos e frases de efeito rápido, evolui para uma forma gráfica mais elaborada, em que a cor pode ser o elemento mais marcante e vem ganhando reconhecimento (fig. 2.9)

Outro tipo de expressão que tem sido muito recorrente é a instalação, que busca desenvolver uma idéia ou conceito por intermédio da junção simultânea de vários suportes que podem ser pessoas, objetos animados ou inanimados. A instalação procura criar um ambiente que traduz a idéia artística, utilizando muitas vezes recursos cênicos. Já a intervenção artística caracteriza-se pela alteração momentânea de um cenário usual, pela introdução de novos elementos e/ou materiais, procurando gerar uma tensão entre a obra e o meio, entre a arte e o meio formal.

O *happening*[1] se confunde com a proposta teatral, contudo é uma linguagem de artes plásticas, apesar de sua natureza apresentar aspectos cinematográficos, poéticos, teatrais, sócio-dramáticos e musicais (fig. 2.10). Por estas características, o *happening* nem sempre está ligado apenas ao olhar do espectador, mas também aos seus outros sentidos, tornando-se uma obra realizada, simultaneamente, pelo artista e pelo público.

Este acontecimento também pode ser encarado como uma forma extrema de antiarte, da vontade de transgredir as convenções da cultura, sua proposta é de arte efêmera e que segundo (DALI apud COLI, 1990, p.73) “realizar um *happening* é criar uma situação que não pode se repetir”. Nas palavras de Coli, *happening* é uma reunião em um lugar determinado em que as pessoas fazem acontecer coisas através do gesto, da voz, de atitudes diversas, tudo com base no ato impulsivo e instintivo, algumas vezes irracional e inconsciente, desenvolvendo uma nova forma de percepção, novos modos de relação com outras pessoas.

Estas manifestações efêmeras representam uma parcela ínfima dentro do imenso conjunto de objetos artísticos, que são materiais, possuindo uma vida,

[1] do verbo inglês *to happen*, acontecer

perdurando no tempo, passando por evoluções, modificações e processos de destruição. A arte corresponde às necessidades e aos problemas de um determinado tempo e sociedade, ela é necessária, pois contém a capacidade de reagir diante de novas circunstâncias.

2.3 RELAÇÕES ENTRE PRODUTOR E CONSUMIDOR

Em um plano mais amplo, a arte apareceria como um veículo de comunicação social e coletiva, colocando os defeitos e as virtudes da sociedade, manifestadas através das representações que adota. Segundo MOSQUERA (1973), arte e sociedade compõem-se de três elementos básicos, a saber: o artista, a obra de arte e o público. Enquanto o artista é o agente da arte, uma obra de arte seria toda e qualquer expressão artística que, utilizando uma linguagem própria, representaria para o homem o poder de expressar tudo que a razão não pode elaborar; revelando assim o inconsciente.

Neste sentido, toda manifestação de arte seria representativa, pois recria, a partir de experiências pessoais, sociais e culturais, a realidade do mundo. Desta maneira, compreender o conceito de arte significa também reconhecer os diversos sentidos que a mesma adquiriu no decorrer da história da humanidade, sendo que a concepção de arte é tão abrangente quanto às diversas formas que a mesma pôde se manifestar. A arte seria, portanto eminentemente social, o que quer dizer que ela tem um verdadeiro papel na sociedade, pois representaria o momento histórico peculiar que o indivíduo vive.

A sociedade contemporânea globalizada encontra-se em um movimento de busca de valores, nos quais os antigos já não possuem a mesma validade e ao mesmo tempo há uma procura por novos valores que ainda não estão claros. Este intenso movimento de procura demonstra que estamos em um mundo intermediário,

como o definido pelo sociólogo francês Émile Durkheim [2] como “vácuo moral”, em que se movem as pessoas indecisas, ou não-esclarecidas, que não possuem a noção do certo e do errado. (DURKHEIM, apud PALLAMIN; LUDEMANN, 2002)

Para SEVCENKO, apud PALLAMIN & LUDEMANN (2002) o vácuo moral não é uma ausência de valores, mas sim uma substituição de valores, a troca dos valores pelos quais nossa sociedade sentia-se representada, por valores postos por uma ordem tecnológica e, por conseguinte o processo de globalização. Estes novos valores ainda não obtiveram um processo crítico-reflexivo que nos ajude a compreender a escala das conseqüências que seu impacto terá, tanto no sentido das transformações futuras quanto das heranças mal-resolvidas do passado.

Estes valores já estão dados e pré-determinados, especialmente os valores da era tecnológica em que vivemos. O problema não é a busca por valores, mas sim a resistência ou contraposição de alternativas que estão sendo buscadas. Possivelmente, as pessoas não tenham capacidade de redefinir e reorientar estes valores, em que a nova dinâmica não constrói um novo modo de produção, mas sim um novo modelo de desenvolvimento para a disseminação destes novos valores. (FREITAG-ROUANET, apud PALLAMIN; LUDEMANN, 2002)

Negt ainda observa que as pessoas que prejudicam ou relegam o sentimento de comunidade, acabam entrando em um processo de deterioração junto com a sociedade como um todo. O autor ressalta que uma cidade sem justiça eqüitativa pode ter a beleza que quiser, mas nunca será capaz de desenvolver uma cultura verdadeiramente urbana, revelando a importância da comunidade urbana para o desenvolvimento cultural.

As relações entre o artista e o público são conturbadas e podem ser encaradas como uma relação entre a expressão do artista e a aceitação ou compreensão por parte da sociedade. Contudo, busca-se encontrar um ponto de

---

[2] Émile Durkheim (1858 -1917) é considerado um dos pais da sociologia moderna. Durkheim foi o fundador da escola francesa de sociologia, posterior a Marx Weber, que combinava a pesquisa empírica com a teoria sociológica. É reconhecido amplamente como um dos melhores teóricos do conceito da coesão social.

equilíbrio entre a produção da arte em nossa sociedade e sua compreensão por parte dos cidadãos consumidores.

Segundo JANSON (1977, p.17) quando o público diz “ ’sei do que gosto’ na verdade está querendo dizendo ’gosto do que conheço’ [...] ’rejeito tudo o que não corresponda às imagens que me são familiares’ [...] gostar apenas do que se conhece e desconfiar do que se [sic] não conhece é uma antiqüíssima pecha humana.”

Janson também se questiona porque os leigos nutrem a ilusão de que são capazes de ter opiniões pessoais sobre a arte, quando na realidade não possuem qualquer embasamento. Para ele, visto que a arte é um assunto muito “discutível” que nem os próprios especialistas chegam a um consenso, um leigo poderia emitir opiniões de um modo mais espontâneo e livre de teorias, já que a arte pode ser apreciada com questões de preferência relativa. Porém, as obras de arte existem mais para serem apreciadas que discutidas, uma vez que o artista não cria somente por satisfação pessoal, mas deseja que sua obra receba a aprovação dos outros e que ela só se torna completa quando encontra um público para ela, realizando-se assim plenamente.

O autor também ressalta a diferença entre público e cliente. Ele afirma que alguns artistas nunca venderam sequer uma obra, contudo encontraram um público que a opinião lhes era importante e que lhes deu apoio moral para prosseguir. Entretanto, o cliente lhes dá apoio moral e financeiro, que como consumidores do artesanato, por experiência prévia, sabe que irá encontrar algo que lhe agradará, tornando-se um cliente habitual e satisfeito. Por contraste, o público pode ser crítico, volúvel, receptivo ou entusiástico, e não precisa se comprometer com qualquer pré-conceito estabelecido, podendo aceitar ou rejeitar a produção artística.

> “Daí provém a tensão emocional entre o artista e o público, que não tem relação equivalente na relação entre o artífice e o consumidor. É desta tensão, deste sentimento de incerteza, deste desafio, que o artista tem necessidade. Precisa de sentir que o seu trabalho se impõe, que é capaz de vencer a resistência do público, pois de outro modo não ficará com a certeza de ter produzido uma criação genuína, uma obra de arte, não só de intenção mas também de facto.” (JANSON, 1977: 18)

Em sua opinião quanto mais ambiciosa e original a obra for, maior a tensão e mais triunfante o sentimento de libertação se a reação do público for positiva, enfatizando a necessidade de um público para completar seu trabalho. No entanto, ele não se refere ao grande público, já que os méritos da obra não devem ser contados a partir de um concurso de popularidade. A dimensão da aceitação do público-alvo pode variar bastante, seus componentes podem ser outros artistas, patronos, amigos, críticos ou espectadores interessados. A única qualificação comum a todos é “um amor esclarecido” pelas obras de arte, o que realmente pesa na apreciação da arte. Todavia, o autor ressalta que não há uma fronteira absoluta, nem uma diferença essencial entre leigos e especialistas, há apenas uma diferença de grau que o autor define como estar aberto a novas experiências.

Para Janson esta liberdade faz crescer nossa compreensão e gosto sobre a arte, então passamos a gostar de muito mais coisas que julgávamos possível. Ao mesmo passo que se adquire gradualmente nossas próprias convicções para fazermos uma escolha pessoal significativa das obras de arte. Neste momento adentra-se no círculo da minoria ativa que participa de maneira direta no traçado da rota artística do nosso tempo, só então se pode dizer com convicção que já sabemos do que gostamos.

Existem registros a partir do século XV de comerciantes de objetos artísticos, de gravuras e de quadros. Já no século XVIII este mercado era secundário, o que dominava era a relação direta estabelecida entre aquele que encomendava a obra e o pintor, muito comum entre a corte real e os próprios artistas, como Velásquez e Filipe IV, Le Brun e Luís XIV; podiam também trabalhar sob encomenda, como fez Michelangelo para Júlio II e Holbein para Henrique VIII. Outros pintores também tinham seu trabalho apreciado pela nobreza, episcopados, paróquias e conventos. (COLI, 1990)

Surgiu em 1870 na cidade de Paris, a primeira galeria para fins de exposições individuais de iniciativa privada fora das Academias de ensino. Logo após surge em Nova Iorque uma revista com a mesma obra exposta na galeria, inicia-se assim a especulação das obras de arte (POLACHINI apud HEREDIA; ALMARZA-MEÑICA, 1981).

A aparição do *marchand*, intermediário que comercializa as obras, apareceu tardiamente, se confirmando a partir do final do século XIX, aproximadamente anos 1880. Um nome importante é Paul Durand-Ruel, *marchand* dos impressionistas, que com atuação pioneira promoveu exposições individuais e temporárias, garantindo ao artista a compra de seus quadros, criando o monopólio sobre sua produção, abriu filiais em outros países e conseguiu grandes financiamentos de bancos, como qualquer empresa comercial. (COLI, 1990)

Coli ressalta que as pinturas passaram a ser um meio de investimento cômodo e passível de valorização considerável, em que o pintor desconhecido de hoje pode ser o mestre valorizado de amanhã, distanciando o objeto artístico de seu verdadeiro valor e tornando-o uma convenção financeira.

Segundo (PEIXOTO, 2002) é válido aproximar criadores e especialistas das diversas áreas da produção e organização da cultura na cidade e dessa forma, mediante um enfoque “plural”, urbanístico, arquitetônico e político além de artístico, realizar um trabalho de revelações dos espaços, dos talentos, da história.

Nesta tentativa de manter a arte e a cultura vivas dentro da sociedade e adquirir uma relação saudável entre produtor (artista) e consumidor (público). O arquiteto Antonio Fernadéz-Alba tenta expressar esta relação na seguinte frase:

> “O trabalho do artista, do arquiteto, não pode funcionar nada mais que como um trabalho consciente. O primeiro princípio desta consciência é outorgar um nível de coerência ao mundo experimental. O segundo seria uma decidida atuação sobre a realidade. Ambos, coerência e ação, levam implícitos uma reflexão diante da cidade. Hoje a atitude criadora se sustenta na idéia de o artista manter uma dupla relação como cidadão e como receptor crítico. E são mais perguntas que se formulam que as respostas que se podem oferecer. De aí [sic] que a imaginação deve acudir a conquista da realidade, a fantasia a recuperar a história, e o trabalho a uma ação transformadora. E tudo passa por um gesto político coletivo.”
> (FERNÁNDEZ-ALBA apud HEREDIA; ALMARZA-MEÑICA 1981, p.163)

Esta é uma das intenções do projeto proposto por meio do edifício multifuncional, que através do enfoque cultural e artístico, aproxime a população dos meios de produção, fazendo com que ela interfira constantemente neste processo, contribuindo diretamente para a produção artística na cidade. Congregando equipamentos de cultura e lazer, juntamente com a moradia, os habitantes vivenciarão a experiência de um contato mais constante e direto com a arte.

2.4 PRINCIPAIS ASPECTOS E FUNÇÕES

Segundo COLI (1990) os objetos artísticos encontram-se intimamente ligados aos contextos culturais, eles nutrem a cultura e são ao mesmo tempo nutridos por ela, só adquirem a razão de ser nessa dialética e só devem ser apresentados a partir dela. O autor destaca que as artes sofrem constantes modificações e um objeto artístico não é um absoluto cultural, nem tampouco um absoluto material, pois ele se transforma com o tempo e que para dialogar com a arte é preciso enriquecer o contato com a cultura.

A mesma opinião divide BÜTTNER, apud PALLAMIN & LUDEMANN (2002) que também acredita que a arte pode exercer um papel importante no cotidiano, pois é uma forma de comunicação pública, contudo é necessário aperfeiçoar os conteúdos para participar dessa forma de comunicação, dando-lhe mais vigor.

Para Coli a arte também assume a função de aprendizado, de conhecimento, com domínio sobre o não-racional e a sensibilidade, distante do mundo da ciência e da lógica. O autor afirma que o contato com a arte nos transforma, porque o objeto artístico traz em si, habilmente organizado, os meios de despertar em nós, nossas emoções e a razão, reações que são culturalmente ricas, que aguçam os instrumentos dos quais servem para compreendermos o mundo ao redor.

Para BUTTNER (2002, p.79) “a arte é uma linguagem altamente desenvolvida que criou estratégias e processos diversos para transmitir conteúdos e atitudes. Já que ela foi capaz de explicar realidades complexas em séculos

passados, poderia passar a ver hoje a sua missão mais nobre na tarefa de transformar indivíduos apolíticos e associais em cidadãos comunicativos e responsáveis”.

Considerando este ponto de formação do indivíduo, para o escultor Almícar de Castro, deve-se mostrar a obra de arte ao “homem comum” dando-lhe a oportunidade do convívio com a arte, até que este convívio seja natural. Portanto o autor considera de extrema importância, por exemplo, esculturas em praças públicas e painéis nos prédios, considerando este tipo de atitude como a presença clara, verdadeira e honesta na educação continuada.

> “Comprovadamente, o povo que conviver com um grande número de obras de arte tem melhores condições de decisão e ação, inclusive para a escolha de seus governantes.” (CASTRO, apud LOBELLO, 1992: 98)

FIGURA 2.1 - Carnaval de rua no bairro Santa Tereza no Rio de Janeiro

FONTE: < http://www.flickr.com/photos/25491846@N07/3177885753/>

FIGURA 2.2 - Índias xavante no Alto Xingu

FONTE: < http://br.olhares.com/indias_xavante_foto302831.html>

FIGURA 2.3 - Obra de Marcel Duchamp. Fountain 1916 - 1917

FONTE: < http://playtechnews.wordpress.com/2008/07/28/mam-sp-faz-aniversario-e-ganha-marcel-duchamp-de-presente/>

FIGURA 2.4 - Obra de Pablo Picasso. “Cabeça de Touro", de 1943

FONTE: < http://aarquitecturadaspalavras.blogspot.com/2007_10_01_archive.html >

Fig. 2.5 - Obra de Andy Warhol. Campbell's Soup Can, 1964

FONTE: < http://aarquitecturadaspalavras.blogspot.com/2007_10_01_archive.html >

Fig. 2.6 - Artesanato do nordeste

FONTE: < http://aarquitecturadaspalavras.blogspot.com/2007_10_01_archive.html >

Fig. 2.7 - Saleiro, obra de Benvenuto Cellini ,1540

FONTE: < http://www.britannica.com/EBchecked/topic-art/101559/9260/Saltcellar-of-Francis-I-encrusted-enamel-and-gold-by-Benvenuto>

Fig. 2.8 - Parangolé

FONTE: < http://www.flickr.com/photos/32039474@N00/196506005/>

FIGURA 2.5 - Graffiti no Moinho Rebouças (2009)

FONTE: Acervo da autora, 2009

FIGURA 2.6 - Happening realizado pelo grupo Flash Mob

FONTE:< http://phillyist.com/2008/05/16/curious_frankli.php>

3 CONCEITUAÇÃO BÁSICA – MÚLTIPLAS FUNÇÕES DO ESPAÇO

Este capítulo busca conceituar as múltiplas funções do espaço dentro do contexto das transformações que ocorrem na cidade e como eles refletem na qualidade de vida dos habitantes. Procurando entender os processos de transformação, esta investigação vai de uma escala maior para uma escala menor, abrangendo as problemáticas da cidade contemporânea, porque muitas regiões perderam sua vitalidade e se encontram degradadas e como elas podem ser recuperadas.

O bairro Rebouças entrou em um processo de decadência a partir da década de 1970, somente a partir dos anos 2000 notou-se que a área merecia mais atenção e deveria fazer parte das novas diretrizes e políticas públicas para a cidade. O projeto de revitalização Novo Rebouças mudou algum parâmetros antes estabelecidos para o bairro, flexibilizando suas leis de zoneamento e aprimorando sua infra-estrutura. Além disso, busca sua recuperação por meio do incentivo na área cultural e adensamento através da moradia. Com este embasamento a pesquisa também enfoca a questão da habitação, da esfera pública, assim como as relações da cultura e do lazer através do ambiente construído.

3.1 CIDADE CONTEMPORÂNEA – VITALIDADE E MULTIFUNCIONALIDADE

As cidades são o berço da civilização, os condensadores e os motores de nosso desenvolvimento cultural. O ambiente urbano define a qualidade de vida para os cidadãos, portanto a arquitetura e o planejamento urbano deveriam expressar os valores sociais e filosóficos comuns à sociedade, resgatando o princípio de vitalidade perdido. Neste caso a cultura e a arte deveriam estar integradas nas decisões tomadas para a cidade, não se camuflando como simples adereços.

O arquiteto espanhol Antonio Fernández-Alba reflete sobre a dialética de construção-destruição da cidade contemporânea e a entende como o produto social das relações humanas, o espaço urbano é compreendido como a área de desenvolvimento de determinada cultura, a política urbana como instrumento capaz de organizar a convivência, por último, o “lugar” como sítio em que se assenta o processo de desenvolvimento e transformação da vida do homem com a natureza. (FERNÁNDEZ-ALBA apud HEREDIA; ALMARZA-MEÑICA, 1981)

Baseado nos conceitos de Alba, os autores explicitam diversos fatores que intervém no processo de destruição da cidade contemporânea ligados ao processo de crescimento, como a questão das guerras mundiais que desolaram muitas cidades e foram seguidas da Revolução Industrial que impulsionou o desenvolvimento e crescimento demográfico nas cidades. Tentando compreender este processo, Alba também cita a cidade medieval como lugar em que os cidadãos faziam seus contatos; a cidade renascentista que organizava o espaço com o intuito de mostrar poder civil e eclesiástico; a cidade barroca que se assemelhava a um cenário e, por último, a cidade industrial que se transformou em um centro de produção, de consumo, de elaboração e de intercâmbio de produtos, criando distorções nos antigos parâmetros de organização do espaço físico.

Atualmente, estamos construindo cidades que segregam e brutalizam em vez de emancipar e civilizar, as cidades contemporâneas se voltaram para as necessidades individuais, as conveniências econômicas e políticas que transformaram as cidades em uma “arena de consumo”, esquecendo das necessidades da comunidade. A vida pública foi distribuída em componentes individuais e a sociedade está cada vez mais polarizada em comunidades segregadas, resultando no declínio da vitalidade urbana. (ROGERS & GUMUCHDJIAN, 2001)

O esquecimento das relações inter-pessoais e a auto-destruição das cidades estão diretamente ligados ao planejamento urbano e as diferentes tipologias que dele resultam os espaços. Segundo o cientista político Michael Walzer o espaço urbano pode ser dividido em monofuncional e multifuncional. O primeiro abrange um conceito de espaço urbano que preenche uma única função e geralmente atende as necessidades de componentes individuais, fazendo com que a cidade perca sua

vitalidade. Já o espaço multifuncional envolve diversos usos e funções, conseqüentemente uma variedade de usuários e participantes, atendendo às necessidades mais amplas da comunidade. (WALZER, apud ROGERS; GUMUCHDJIAN, 2001)

Os autores enfatizam que os espaços monofuncionais formam sociedades segregadas em que o transeunte passa apressado e desatento, alguns exemplos são: um conjunto habitacional, uma zona industrial, um *shopping center*, um estacionamento, uma passagem subterrânea, um bairro residencial distante, uma rotatória e até mesmo um automóvel. Já nos espaços multifuncionais, os indivíduos estão dispostos a parar, a olhar, a participar e se encontrar, como ocorre em uma praça cheia de pessoas, em uma rua movimentada e animada ou ainda em um café na calçada.

> “As duas categorias têm um papel a desempenhar na cidade. Os espaços monofuncionais atendem ao desejo moderno de autonomia e consumo particular e são eficientes sob este aspecto. Em contraste, espaços multifuncionais nos trazem algo em comum: reúnem partes diferentes da cidade e desenvolvem um sentimento de tolerância, consciência de alerta, identidade e respeito mútuo.” (ROGERS; GUMUCHDJIAN, 2001, p. 10)

Ainda segundo ROGERS & GUMUCHDJIAN (2001) o planejamento das cidades tem atendido à demanda particular e vêm consumindo os espaços multifuncionais, testemunhando a destruição da cidade abrangente em um processo de egoísmo e separação, afastando as pessoas e apagando o senso de comunidade. Neste tipo de desenvolvimento urbano, as atividades são sobrepostas com o objetivo de maximizar o lucro individual, como visto anteriormente, as lojas são agrupadas em *shoppings centers* com ruas internas e as casas formam condomínios fechados em conjuntos habitacionais. Assim, as ruas perdem a vitalidade, são esvaziadas, tomadas por automóveis e pedestres apressados, fazendo com que os cidadãos percam o hábito de participar da vida urbana na rua.

Este é um processo comum em Curitiba, já não se percebe as pessoas caminhando pelo centro da cidade ao escurecer, pois o policiamento natural que ocorre quando há a presença das pessoas nas ruas foi perdido e teve de ser

substituído pela segurança oficial. As pessoas perdem o sentimento de pertinência e isto ocorre como um processo cíclico. Quanto mais receio as pessoas têm de utilizar a rua como espaço público, mais estes espaços passam a ser percebidos como realmente perigosos, necessitando de um incentivo para que ele seja novamente apropriado pelos cidadãos.

Para ROGERS & GUMUCHDJIAN (2001, p. 11) como resposta a este fato, as atividades tornam-se cada vez mais divididas em territórios, em que as pessoas com posses podem usufruir destes espaços e as de classes menos abastadas ficam excluídas. Perde-se a noção de espaço compartilhado e “as cidades que foram originalmente criadas para celebrar o que temos em comum. Agora, são projetadas para manter-nos afastados uns dos outros.”

Segundo JACOBS (2003) as zonas urbanas prósperas são locais dinâmicos, já as zonas mal sucedidas são as que não apresentam uma diversidade de usos mais complexa e densa, não conseguem sustentar mutuamente o lado político e social, nem nutrir relações funcionais densas. Para Jacobs, planejar as cidades por sua aparência é um grande equívoco, o planejamento deve prezar pela funcionalidade.

> “As cidades monótonas, inertes, contêm, na verdade as sementes de sua própria destruição e um pouco mais. Mas as cidades vivas, diversificadas e intensas contém as sementes de sua própria regeneração, com energia de sobra para os problemas e as necessidades fora dela.” (JACOBS, 2003: 499)

Alba também critica o planejamento segregacionista da cidade dividida em zonas específicas, criando uma separação de funções, em que nem o planejador nem o usuário conseguem uma leitura global da cidade. A cidade deve ser vista e planejada como um fenômeno multidimensional, como a sociedade em si, dando respostas criativas aos seus costumes e mudanças, assim como deve haver a reconquista dos espaços existentes. (FERNÁNDEZ-ALBA apud HEREDIA; ALMARZA-MEÑICA, 1981)

Segundo ROGERS & GUMUCHDJIAN (2001) a cidadania tem um papel crucial na vitalidade urbana e no senso de humanidade, ela pode se manifestar não

só em gestos cívicos planejados, mas também em pequenos gestos espontâneos. Esta vitalidade informal do espaço público é a mistura de espaços de trabalho, de serviços e de moradia que tornam os bairros vivos.

De acordo com JACOBS (2003) a diversidade é natural das cidades e que o fenômeno fundamental são as combinações ou misturas de usos. Esta diversidade deve ser suficientemente complexa para prover segurança urbana, o contato do público e a interação de usos, necessitando de uma variedade enorme de componentes para que quebrar sua monotonia.

Jane Jacobs ainda cita o exemplo de uma rua totalmente residencial que precisa de outras atividades ocorrendo no mesmo local, no entanto, qualquer tipo de empreendimento que abrisse no local sozinho, não seria bem sucedido. Portanto, para que a vida urbana aconteça é necessário dar um impulso para estas áreas da cidade que estão “apagadas”.

A autora complementa e afirma que as grandes cidades são geradoras naturais da diversidade e que este fato permite e estimula mais diversidade. Contudo isso não significa que cidades pequenas não aprimorem sua multiplicidade, nem que ela seja gerada automaticamente, mas que devem ser incentivadas pelas combinações de usos.

> “Onde quer que vejamos um distrito com comércio variado e exuberante, descobriremos ainda que ele também possui muitos outros tipos de diversidade, como variedade de opções culturais, variedade de panoramas e grande variedade na população e nos freqüentadores. É mais do que coincidência. As mesmas condições físicas e econômicas que geram um comércio diversificado estão intimamente relacionadas à criação, ou à presença, de outros tipos de variedade urbana.” (JACOBS, 2003: 162-163)

A cidade está sendo consumida por interesses particulares e o senso de uma única sociedade urbana está se desvanecendo, portanto deve-se buscar um equilíbrio de interesses em que não exista somente a troca de produtos, mas sim a troca de idéias. Considerando estas questões ROGERS & GUMUCHDJIAN (2001, p. 15) enfatizam que as cidades são uma adaptação entre direitos particulares e

responsabilidades públicas e “a beleza cívica é o resultado do compromisso social e cultural das comunidades de uma sociedade urbana. É uma força dinâmica que colore todos os aspectos da vida urbana até o projeto de seus edifícios.”

3.2 ESFERA PÚBLICA, ESPAÇOS DE CULTURA E ESPAÇOS DE LAZER

Os interesses particulares vêm consumindo a esfera pública e no caso da cidade de Curitiba percebemos que conjuntos habitacionais são já são uma marca corriqueira, especialmente os mascarados com o “eco-rótulo” e grandes empreendimentos são construídos ignorando a possibilidade de incorporação de espaços públicos para a sociedade. Outro exemplo recorrente são os *shoppings centers* que formam uma disputa desleal e consomem o comércio local, além de incentivarem as pessoas a conviver em espaços confinados, ao invés de desfrutarem dos espaços públicos da cidade. Ao invés destes grandes empreendimentos se adaptarem às condições da cidade, na maioria das vezes é a cidade se molda para adequar-se a estes grandes empreendimentos.

A maior parte dos nossos espaços públicos são legados dos séculos anteriores e o local onde desenvolvemos nossa cidadania. Praças e parques, assim como as ruas, são espaços remanescentes da urbanização que especialmente na região central são pressionados pela ocupação, por interesses pessoais e pelo uso intensivo do automóvel. Estes motivos fizeram com que a áreas públicas fossem reduzidas a meros espaços de circulação, em que os edifícios são projetados como objetos isolados ao invés de compreenderem que fazem de um conjunto. (ROGERS; GUMUCHDJIAN, 2001)

Como no projeto do Centro Georges Pompidou (fig. 3.1) em Paris, autoria de Richard Rogers e Renzo Piano, em que uma praça pública integra-se ao programa, divide espaço com o entorno histórico e cria uma efervescência no local. Este exemplo mostra como a cidadania pode ser encorajada a partir de espaços públicos propostos, os quais se integram aos espaços privados.

Destacando a relevância do conjunto, ARGAN (1998) afirma que assim como a pintura é figurativa, a arquitetura é representativa e mostra através dos edifícios as más formações, as contradições e as vergonhas da sociedade. Já a cidade é produto de toda uma história que se manifesta e se cristaliza, por isso a importância da integração entre o âmbito político, econômico e cultural.

Rogers e Gumuchdjian enfatizam que a esfera pública tem um papel crucial no incentivo da cultura urbana e na criação da cidadania, transcrita através da arquitetura que é a expressão física do desenvolvimento cultural e das preocupações sociais de uma sociedade urbana. Portanto, não se deve pensar no planejamento das cidades situando a cultura em segundo plano, porque embora as cidades sejam lugares onde a vida pode ser bem precária, também podem nos inspirar, essa dicotomia transita entre o potencial de refinar e o poder de emburrecer.

A forma da cidade pode estimular uma cultura urbana que gere cidadania, considerando que “a cultura urbana é a alma da sociedade e a qualidade que luta contra a repressão”. A disseminação da cultura é fundamentalmente participativa e se manifesta em atividades que ocorrem em ambientes densos e diversos da cidade. Estas atividades podem variar das mais comuns às mais intelectuais; das cotidianas as mais excepcionais; das mais divertidas às mais acaloradas discussões que acontecem nos cafés até a completa atenção do espectador nas salas de concerto. (ROGERS; GUMUCHDJIAN, 2001:151)

> “A atividade de criação deverá assumir também com decisão uma política de intencionalidade estética, que transcenda – sem se esquecer – dos valores cotidianos, interrogando-se pelas dimensões culturais que a cidade pode ter antecipando a utopia como realidade. O feito artístico e cultural da cidade deve ser algo congênito, tão cotidiano como viver; não um fenômeno singular e extraordinário, fruto exclusivo da atividade de umas vanguardas; deve formar parte do nosso habitát [sic] e há de formar parte também de nossos costumes. Não pode reduzir-se a um oásis de fruição (leitura de um livro, visita à uma exposição de museu...) que nos permita suportar a hostilidade permanente de um espaço que está ferindo nossa sensibilidade. E isso não só para cultos ou estetas, senão que todos os homens que vivem no espaço

> da cidade.” (FERNÁNDEZ-ALBA, apud HEREDIA ;ou & ALMARZA-MEÑICA, 1981, p.162)

Ainda sobre as relações de cultura e arte expressas no contexto da cidade, o arquiteto e urbanista Jaime Lerner menciona a frase “a vida é a arte do encontro, embora haja tantos desencontros”, de Vinícius de Moraes. Lerner tenta exprimir a arte como expressão da busca e a cidade como o cenário do encontro, fazendo de ambas o resultado concreto do desejo de compartilhar o sentimento da vida com os demais, abrindo caminhos para traçar um mapa para o encontro dos homens com outros homens e consigo mesmo. (LERNER, apud LOBELLO, 1992)

Conforme explica BÜTTNER, apud PALLAMIN & LUDEMANN (2002) a arte e a cultura podem ser expressas por meio de diversos projetos artísticos em espaços não-institucionais, colocando a arte em parques, praças, fachadas de edifícios e até em banheiros públicos. Este tipo de intervenção abre a oportunidade de discussão e reflexão teórica sobre a arte e fazem parte da programação cultural de verão na Europa desde a década de 1980, um exemplo é o Skulptur Projekte em Münster (fig. 3.2) na Alemanha que teve início no ano de 1987.

A cidade venezuelana de Caracas é mencionada por ARNAULD, apud LOBELLO (1992) como exemplo em que praças, parques e logradouros públicos possuem monumentos ou esculturas cuidadosamente escolhidos para cada local, assim como a colocação de esculturas na Praça da Sé no final dos anos 1970 foi uma iniciativa admirável.

> “Quando a obra de um artista é vista, reconhecida e elogiada, em logradouros públicos, além do retorno em si, da sua divulgação, ela também serve de *out-door* para comercializá-la [...] Se hoje buscarmos referências no passado para nos localizarmos no tempo, temos de lutar agora para marcarmos nossa época para a posteridade." (ARNAULD, apud LOBELLO, 1992, p. 112)

O início deste tipo de projeto fora dos ambientes comuns de exposição da arte levantaram muitos questionamentos críticos quanto à legitimidade de uma arte apresentada fora dos moldes comuns de ambientes protetores, mas em pouco tempo a crítica mostrou-se satisfeita com a solução propagada naquela época.

Bastava que a arte fosse específica em relação ao contexto para que tivesse seu lugar garantido no ambiente cotidiano, as proporções, o material e as formas de trabalho guardavam uma relação com o respectivo ambiente, permitindo também a aceitação por parte da população. (BÜTTNER, apud PALLAMIN; LUDEMANN, 2002)

A autora constatou que eram diversos os interesses por parte dos artistas que produziam estas intervenções, que ia desde a execução de pequenas mudanças em uma realidade preexistente, com aplicações discretas, passando por murais, instalações cênicas e grandes encenações de temas políticos e sociais *in loco*, até a total remodelação transitória dos espaços. O importante era seu caráter único, de modo que não pudessem ser transportados ou transferidos para outros contextos.

Segundo a autora, uma das razões que levaram à aprovação da nova arte no espaço público foi o desejo de que a arte tomasse em consideração as funções públicas dos locais de exposição urbanos assumindo ela própria uma função pública. Criticando o rumo que este tipo de evento tomou, Büttner explicou que aos poucos o entusiasmo pela arte das instalações específicas foi se cristalizando para um determinado gênero popular, fazendo com que ele se tornasse uma encenação popular comum, perdendo o questionamento da realidade preexistente.

Segundo COLI (1990) é mais comum que estas expressões artísticas atinjam o público em espaços específicos como em museus, salas de concerto, galerias, teatros e espaços para exposições. Embora as técnicas de reprodução também têm sido um grande meio de comunicação na cultura visual e sonora, mas o contato com os álbuns, rádio, discos e fotos não suprem e não substituem o contato com a obra de arte. Ouvir uma história contada, não é o mesmo que ler o mesmo livro, da mesma forma que a foto de uma obra não é o mesmo que o contato visual com ela, portanto é necessário o contato físico com o objeto artístico, por isso a importância destes espaços.

Estas estruturas também ajudam na disseminação do conhecimento acumulado – seja ele técnico ou em seu âmbito mais subjetivo, como a cultura e conseqüentemente a arte – que passa através das gerações, formando o grande trunfo da humanidade. Para ROGERS & GUMUCHDJIAN (2001) a importância de passar este conhecimento é necessária, constatando que em algumas centenas

gerações separam a época em que se contemplavam as primeiras cidades construídas às margens do Rio Tigre e do Rio Eufrates, de nosso tempo atual, capaz de construir uma cidade espacial.

No entanto, as instituições tradicionais que tinham o propósito de guardar os bens culturais transformaram-se em centros ativos de cultura, objetivando não somente a guarda destes documentos históricos para gerações futuras. Estes novos espaços transcenderam a responsabilidade científica sobre a conservação física e material de documentos históricos e fizeram-se mais dinâmicos, aproximando-se da sociedade como centros produtores e difusores da cultura. Eles se comportam também como instrumentos de comunicação, educação e desenvolvimento. A inovação destes novos centros culturais gravita em torno de não mais apenas viver o passado, mas produzir e transcrever idéias contemporâneas para o futuro.

Em uma análise, mesmo que superficial, constata-se que estes equipamentos destinados à cultura e ao lazer como teatros, museus, espaços para exposições, etc., ainda atendem a uma minoria de todas as classes sociais. Apesar das políticas de incentivo à cultura na cidade de Curitiba, percebemos que a participação desta parcela privilegiada da população encara estes equipamentos como uma forma de lazer ostentatório e afirmação do poder político sobre as demais classes que constituem a dinâmica social.

Neste mesmo contexto de ostentação outros espaços têm sido utilizados como locais para exposição da arte. Os projetos de intervenção abriram um nicho para que realizadores de festivais, secretarias culturais, aeroportos e *shopping centers* passassem a explorar a eficácia da arte em benefício de sua própria imagem, pois os setores de *marketing* sabem o valor de mercado da arte em geral. A crítica feita pela autora é a da utilização da arte para fins não artísticos e os riscos das megaexposições do moderno circuito das artes, questionando-se se a arte teria abraçado um papel decorativo e de entretenimento fácil. (BÜTTNER, apud PALLAMIN; LUDEMANN, 2002)

Outro ponto é o de que os artistas, mesmo sob a pena de verem suas instalações tomarem cada vez mais um caráter arbitrário, permutável e insignificante, aproveitam o espaço cedido, pois mesmo recebendo críticas negativas, elas ainda surtem um efeito promocional na mídia. Para a autora não há

muitas soluções para este problema e que sem o crivo da crítica só resta esperar que o próprio público chegue ao ponto de saturação.

Buttner é curadora de um bairro em Munique, no qual se pretendeu implantar um espaço para artes no antigo aeroporto. Ela acredita que deveria ser aberto um espaço aos artistas para a possibilidade de que eles escolhessem livremente o tema e o local de ação, para então desenvolver suas formas de expressão e entrar, ao mesmo tempo, em contato com a população local e cooperarem *in loco* com todos os demais planejadores e urbanistas, como participantes ativos.

Ainda segundo Büttner, na década de 1970 os artistas não se importavam tanto com a liberação da criatividade que devia disseminar-se entre os leigos, mas sim com a ativação geral dos espectadores passivos, para transformá-los em usuários participantes e ativos das questões culturais. Já na década de 1990, o efeito de participação dos espectadores é o resultado mais importante acrescido aos projetos deste período. A autora distingue estes trabalhos em três grupos, um que coloca em primeiro plano as oportunidades oferecidas ao usuário potencial; um segundo que tem os projetos artísticos voltados para o campo da política, visando formar a opinião pública e resguardando interesses particulares; e um terceiro grupo de projetos experimentais que pretendem juntar a definição comum de conteúdos artísticos com os cidadãos.

O primeiro grupo é, na opinião da autora, o mais atraente, em que a conformação e encenação dos lugares são decisivos para as oportunidades de participação. Por exemplo, os trabalhos dos artistas Christo e Jeanne-Claude, sendo um dos mais populares, o “embrulhamento” do Parlamento de Berlim em 1995 (fig. 3.3) ou a instalação de sete mil e quinhentos pórticos de cor laranja no Central Park em 2005. Ornamentando e alterando a disposição e a cor de espaços existentes por meio de instalações provisórias, estes artistas criam novos espaços de relevância urbanística, fazendo com que as pessoas atentem para espaços urbanos comuns, porém pouco valorizados. Para o artista Tobias Rehberger[3] é necessário um breve

[3] Tobias Rehberger é um dos mais conhecidos jovens artistas alemães afirmados ao longo da década de 90. A sua obra usa a tradução, a transposição e a interpretação de referências provenientes dos universos da arte, da arquitectura, do design e da vida quotidiana, como utensílios

atrativo visual para valorizar espaços relegados, recriando-os assim como lugares de convivência social. (REHBERGER, apud PALLAMIN; LUDEMANN, 2002)

Em um campo ainda mais abrangente, existem projetos de intervenção que buscam recuperar áreas da cidade que já perderam sua vitalidade, além de tentarem aproximar a sociedade através da inserção da cultura, como é o caso do projeto de intervenção urbana Arte/Cidade de São Paulo.

Na década de 1990 ocorreram diversas manifestações artísticas em que três grandes projetos ganharam destaque: “A cidade sem janelas”, “A cidade e seus circuitos” e “A cidade e suas histórias”. Um de seus idealizadores foi Nelson Brissac Peixoto e o título geral dado aos três eventos foi “Arte Cidade” que nas palavras de Freitag-Rouanet “apoiou a iniciativa de artistas plásticos e poetas, literatos e filósofos, que conseguiram juntar a beleza da palavra, do poema, do texto literário com a imagem extraordinária da era e da tecnologia digital.” (FREITAG-ROUANTE, apud PALLAMIN; LUDEMANN, 2002)

O projeto do Arte/Cidade surgiu da idéia de contrapartida aos meios convencionais e compartimentalizados de incentivo público à produção cultural. Seu conceito foi a implantação de um projeto que utilizou a cidade como suporte físico e como elemento catalisador, articulando as diferentes linguagens e produtos da criação artística contemporânea.

Segundo ARNAULD, apud LOBELLO (1992) a cultura de cada povo pode ser medida pelo respeito que ele dedica à arte, uma vez que a abordagem da arte é diferente e que a comunicação e a tecnologia permitem um acesso universal, sendo que a arte já não possui mais uma característica geográfica tão específica como ocorreu nas antigas civilizações.

O filósofo tcheco Vilem Flusser possui a mesma opinião e admite que uma cidade que não tem cultura própria não existe como cidade. O filósofo migrou para o Brasil após a invasão alemã em Praga no ano de 1939 e morou em São Paulo por trinta anos. Ele acredita que São Paulo não pode ser chamada de cidade no sentido clássico da palavra, pois não possui um espaço cultural próprio e que para ser

---

de uma relação entre a escultura e a vida em comunidade, como uma utopia representativa dos seus desejos e representações.

considerada tal, deveria ser composta de três grandes espaços: o político, o econômico e o cultural. (FLUSSER apud PALLAMIN; LUDEMANN, 2002: 31)

Flusser defende a tese que na falta destas três esferas, a cidade de São Paulo seria apenas um assentamento de pessoas, uma vez que não criou seu próprio espaço cultural. Ele ainda argumenta que a cidade não usa seus recursos econômicos e seu poder político no contexto da sociedade brasileira para criar uma verdadeira cultura urbana, um modelo para o país e para a sociedade brasileira.

O senso de cidadania perdido na cidade de São Paulo e em outras cidades brasileiras ocorre devido a diversos fatores, conforme explicitado por ROGERS & GUMUCHDJIAN (2001) em que a nova economia deve acontecer nas cidades com a mistura da vida pública, mobilidade, educação permanente e equipamentos culturais acessíveis.

Segundo LERNER (2009) a cidade de São Paulo tem problemas agravados e que as áreas centrais estão degradadas e abandonadas. O autor cita o exemplo da região da Estação da Luz, como um local em que as pessoas não querer morar, pois de dia o bairro tem vida, mas de noite vira a cracolância. A solução deste caso, e de muitos outros, não está no espaço, mas sim no tempo, pois para Lerner, ao se promover o movimento constante de pessoas a região ficaria mais segura, incentivando novamente o bairro como uso residencial.

Outra questão é a interação entre os habitantes, que de acordo com ROGERS & GUMUCHDJIAN (2001) com o avanço da tecnologia as pessoas estão eletronicamente conectadas, mas nunca estiveram tão socialmente separadas. A liberdade individual reduziu a dependência entre as pessoas e o senso de interesse comum. A era tecnológica também nos concedeu mais tempo livre, que deveria ser aproveitado para intensificar as relações. Algumas atividades culturais podem estreitar as relações entre diferentes grupos sociais, podendo desenvolver-se através do trabalho em família, grupos de aconselhamento aos cidadãos, disseminação da arte e educação integral.

Segundo os autores, este tipo de trabalho pode ser chamado de “cidadania criativa”, atingindo as necessidades sociais menosprezadas pelo sistema de mercado e estimulando as qualidades que humanizam e inspiram a vida. Ela pode

ser traduzida por meio da participação em atividades comunitárias, animando e movimentando as comunidades, preenchendo o vazio das horas vagas, geralmente gastas em frente da televisão ou de uma tela de computador.

Estas atividades têm o intuito de mudar os atuais padrões da sociedade, elas serão traduzidas no projeto que resultará da presente pesquisa por meio da implantação de oficinas criativas e *ateliers* comunitários, lidando contra as causas de alienação e desarmonia da sociedade. Além reaproximá-la da cultura e da arte, ela pode gerar a base para uma força de trabalho mais criativa e motivada, fornecendo satisfação e identidade para a sociedade.

Ainda segundo ROGERS & GUMUCHDJIAN (2001) a coesão social e a integração se traduzem através do espaço público e é essencial que ele se torne seguro e não excludente. No contexto da esfera pública os edifícios funcionam como pano de fundo para que estas atividades aconteçam, especialmente no campo da democracia, que encontra seu espaço em ambientes multifuncionais de domínio público, pois os direitos humanos criam a liberdade no espaço, sem ele, a esfera do público torna-se uma mentira.

Os autores fazem menção à ágora grega que constituía um local de expressão dos direitos sociais, nossos espaços públicos derrubam preconceitos e nos obrigam a reconhecer responsabilidades comuns, unindo a comunidade. Já em regimes repressivos, como o fascismo, a cidade foi segregada e desenhada para subjugar o indivíduo. Portanto, deve-se reconhecer o âmbito público de nossas instituições, a liberdade do espaço público deve ser defendida tão fortemente como a liberdade de expressão.

Nas palavras de ROGERS & GUMUCHDJIAN (2001, p. 16) “a esfera pública é o teatro de uma cultura urbana. É onde os cidadãos desempenham seus papéis, é o elemento que pode agregar uma sociedade urbana.” Assim como o espaço público pode influenciar na forma e no conceito do edifício, uma vez que eles fazem parte desta esfera, conduzem a silhueta da massa edificada, marcam a cidade, incitam a exploração do olhar e valorizam o cruzamento das ruas.

A importância do domínio público sobre a extensão dos campos da arte e da cultura nas cidades demonstra sua importância na construção de uma sociedade

urbana mais justa e igualitária. Portanto, é imprescindível a inserção de equipamentos que colaborem com a aproximação da arte com a sociedade e para a preservação de nossa cultura. Este conceito será transgredido através da inserção de equipamentos voltados a arte e a cultura, incorporado aos espaços públicos de seu programa, para recuperar a dialética do ser com a sociedade e do espaço público com o privado, estreitando a relação da rua e dos habitantes com o objeto construído.

3.3 O EDIFÍCIO MULTIFUNCIONAL – SIMULTANEIDADE DE FUNÇÕES

A questão atual deve planejar as cidades para a comunidade, onde seus habitantes prosperem e a mobilidade aumente, esquecendo o modelo voltado aos interesses pessoais. O cenário urbano atual, caracterizado por adensamento, verticalização e pela busca de soluções para as cidades contemporâneas, está se refletindo por meio da intensificação das áreas periféricas ou revitalização das áreas urbanas.

Outro ponto importante é que a separação dos locais de moradia, compras e trabalho tornam o automóvel um meio de transporte indispensável, considerando que o transporte de massa ainda não supre totalmente as necessidades da população (fig. 3.4). O conceito de preencher as necessidades cotidianas em um único ambiente ou região torna-se uma questão sustentável de aproveitamento da infra-estrutura existente, além de reforçar o sentido de comunidade.

Segundo entrevista concedida à Revista Veja, o arquiteto e urbanista Jaime Lerner afirma que para melhorar a qualidade de vida nas cidades é necessário condensar as funções e não segregá-las e que “o que estamos fazendo com nossas cidades é exatamente isso: morar num bairro, trabalhar em outro, buscar lazer num terceiro. Gasta-se energia desnecessariamente.” (LERNER, 2009)

A arquitetura multifuncional constitui um edifício, ou conjunto de edifícios que satisfazem funções heterogêneas. Ou seja, nessa categoria enquadram-se as

construções que abrigam mais de uma função, seja habitação, trabalho, lazer, circulação, esporte, cultura, educação. O edifício multifuncional torna-se uma solução interessante, pois além de poder contribuir com a questão do déficit habitacional, também traz benefícios para a população do entorno.

A multifuncionalidade e a diversidade urbana são necessárias, pois geram a presença de pessoas em horários diferentes em diversos usos ativos, além de valorizar os percursos e seu entorno, com isso há o movimento de pessoas de diferentes faixas etárias, reunindo subsídios para uma melhor qualificação urbana. Diversos usos compartilhados em uma mesma edificação representam um paradigma do viver na cidade trazido pela grande expansão urbana verificada na primeira metade do século XX. Atualmente essa discussão está sendo retomada como instrumento de revitalização e recuperação de áreas centrais degradadas.

Le Corbusier já aspirava algumas idéias sobre a multifuncionalidade, em que a habitação deveria ser construída em larga escala, devendo prever todos os equipamentos e serviços necessários à vida dos moradores. Estas edificações seriam como um prolongamento da habitação, exercendo as funções complementares à moradia. Dessa forma dispensariam o seu provimento no interior da moradia, permitindo que a unidade habitacional fosse de tamanho reduzido. Para ele, a habitação deveria se constituir em verdadeiras cidades-jardins verticais, constituídas por blocos de apartamentos de grandes dimensões, com incorporação de todos os serviços vinculados à moradia, como na Unité d´Habitacion em Marseille, na França. (LE CORBUSIER, apud ANTONUCCI; ACKEL; SILVA [s.d.])

No contexto de cidade contemporânea, juntamente com a importância da multifuncionalidade, ocorre o conceito de ‘cidade densa e compacta’ que difere do conceito de cidade segregada por funções, o qual resume a cidade em divisões simplistas e pacotes econômicos facilmente manejáveis, este modelo que se provou frustrado em alguns países, continua sendo aplicado principalmente nos países de terceiro mundo.

Um dos precursores deste movimento foi o arquiteto japonês Fumihiko Maki[4] que acreditava que a cidade era um organismo fluído e em movimento, difícil se ser concebida como um lugar, pois não tem início ou fim bem definidos. Para ele, era mais admissível ver as pequenas partes da cidade como um lugar, as quais deveriam ser articuladas entre si para garantir a qualidade da periferia e das intersecções da cidade, definidas por ele como “nós” que formam pequenos aglomerados. Neste processo a leitura da cidade se torna mais legível e melhor articulada, garantindo mais qualidade de vida aos habitantes. (MAKI, apud KOOLHAAS; MAU, 1993)

Ele critica o conceito apresentado por Le Corbusier em que limita a arquitetura em necessidades humanas generalizadas, dividindo-a em ‘ar’, ‘áreas verdes’ e ‘sol’. Para Maki a arquitetura é muito mais em que a sociedade urbana é caracterizada por uma surpreendente coexistência e conflito de instituições heterogêneas e individuais, por rápidas e extensivas transformações sem precedentes que ocorrem na estrutura física da sociedade, pelo rápido avanço dos métodos de comunicação e, por último, pelo progresso tecnológico e seu impacto direto nas culturas regionais.

Portanto, o planejamento urbano deveria prever um programa que integrasse todas as partes da cidade, neste conceito insere-se o que Maki chama de *“colective form”* ou *“group form”* que são segmentos da cidade reunidos em um único edifício ou em um conjunto de edifícios, os quais possuem um motivo para estarem agrupados. As diferentes funções são independentes da estrutura e podem se tornar frágeis, contudo se elas foram ligadas e agrupadas por meio de conectores, rompem a incoerência das distintas funções.

Segundo ROGERS & GUMUCHDJIAN (2001) o conceito de cidade compacta foi rejeitado no século XX, pois remetia às densas e caóticas cidades industriais do século XIX, que sofriam com superpopulação, pobreza, lixo, problemas de saúde e com sua infra-estrutura. Com isso, pensadores como Ebener Howard em 1898 e Patrick Abercrombie (1944) propuseram cidades com uma menor

[4] Fumihiko Maki, arquiteto japonês (Tóquio-1928) ganhou o Prêmio Pritzer em 1993 e trabalhou em parceria com grandes nomes, como Richard Rogers, com o qual concebeu o projeto que substituirá o *World Trade Center* em Nova Iorque.

concentração de habitantes e mais áreas-verdes. Atualmente, os problemas da cidade industrial estão sendo contornados e os problemas da cidade densa não precisam mais ser encarados como um risco à saúde, permitindo reconsiderar a implantação deste modelo, com a vantagem das reaproximações sociais, além dos benefícios de sustentabilidade.

Para projeto de revitalização de Dojima o arquiteto Fumihiko Maki concebeu o edifício multifuncional K-Project (fig. 3.5) em um sítio de 100 por 1.000 metros ao longo de um terminal de transporte rápido no centro de Tóquio. O complexo de edifícios contou com lojas de pequeno e médio porte, um terminal de ônibus, além de serviços sociais e equipamentos educacionais. O conceito do projeto envolve o planejamento urbano como um programa de planejamento urbano que engloba a cidade como um todo, o que Maki chama de *'master program'* inserido em um conceito de *'master form'* que pode ser traduzido em edifícios híbridos.

No Brasil o princípio de multifuncionalidade foi apresentado por Oscar Niemeyer através do Edifício Copan, na década de 1950. Segundo informação do *site* do Edifício Copan o projeto foi concebido para homenagear o IV Centenário da cidade de São Paulo em uma época de dinâmicas de transformação e crescimento da cidade com intensa expansão da malha urbana e adensamento populacional por meio da verticalização das áreas centrais.

Em sua concepção original tinha uma torre com 600 apartamentos destinados ao setor hoteleiro, além de um teatro e um cinema. O edifício atual conta com 1.160 apartamentos com diferentes tipologias e distribuídos em seis blocos ou setores distintos, além do embasamento que apresenta o setor comercial, os primeiros pavimentos também contam com setores de comércio e serviço e um subsolo para estacionamento, infelizmente o cinema projetado hoje é ocupado por uma igreja. O empreendimento conta com uma administração própria que gerencia todas as atividades e o direito dos inquilinos.

Constata-se que o processo de verticalização e adensamento torna-se quase inevitável nas cidades atuais. Ainda segundo MAKI, apud KOOLHAAS & MAU (1993) as cidades são um resultado de sua própria evolução, que embora tentem manter o caráter e a identidade locais, não se deve confundir o processo de industrialização com desorientação. Este conceito é traduzido por ele por meio da

palavra “congestão” sendo que em sua opinião a verdadeira cidade é a “cidade congestionada”. Este processo de congestão não deve ser confundido com a confusão que os automóveis provocam na cidade, mas por uma aproximação entre as pessoas, como uma multidão atraída por atividades relacionadas.

Na opinião de ROGERS & GUMUCHDJIAN (2001) as cidades densas e compactas também podem trazer benefícios ecológicos maiores, que por meio de um planejamento integrado, pode aumentar a eficiência energética, reduzir o consumo de recursos, diminuir os níveis de poluição e evitar uma futura expansão para a área rural. Por estas razões, a cidade compacta e socialmente diversificada, apresenta um benefício para o futuro das cidades, em que as atividades econômicas e sociais se sobreponham e onde as comunidades sejam concentradas em torno de unidades de vizinhança.

Na escala dos edifícios a questão da cidade compacta se traduz em edifícios multifuncionais, trocando os edifícios urbanos tradicionais e segregados por edifícios de uso misto que trazem vitalidade ao local e reduzem a necessidade do indivíduo de sair de carro para satisfazer suas necessidades cotidianas, considerando que o automóvel é um dos principais responsáveis pela deterioração da coesa estrutura social da cidade e seu fluxo é inversamente proporcional as relações entre os cidadãos. O entrave é que estes edifícios geram situações de propriedade e o incômodo do inquilinato, de difícil gerenciamento, e pelos incorporadores, de difícil comercialização. (ROGERS & GUMUCHDJIAN; 2001)

Segundo os autores a cidade compacta exige a rejeição do modelo de desenvolvimento monofuncional e da predominância do automóvel, portanto, deve-se pensar em aumentar a mobilidade, além de intensificar o uso de sistemas eficientes de transporte. Ela cresce em volta de pontos focais, centro de atividades sociais e comerciais localizados junto a pontos nodais de transporte público.

Rogers e Gumuchdjian dividem a mesma opinião de Maki e concordam que a cidade deve se desenvolver como uma disposição de “eventos” que formam o inesperado no contexto da cidade e não simplesmente uma composição de objetos. Como foi proposto por Richard Rogers no projeto de recuperação das redondezas do South Bank Arts Center em Londres (fig. 3.6). Maki acredita que o fator mais importante em estruturas multifuncionais é a mediação que os espaços públicos

formam com o âmbito do espaço privado, fazendo uma analogia com a acupuntura, ele afirma que estes espaços são fundamentais na reabilitação da esfera urbana, especialmente se colocados em pontos focais de tráfego de pedestres.

Devido a diferenças de localização, tamanho e complexidade funcional, nem sempre os edifícios multifuncionais apresentam tipologias precisas, mas na sua diversidade podem ser vistos como a semente da regeneração urbana no século XXI. O desenvolvimento do trabalho evidenciou que não há uma fórmula única que possa reger o projeto de um edifício multifuncional. Pelo contrário, cada programa e lugar, com sua estrutura formal, condicionantes legais, cultura e história, influencia a organização funcional, espacial e os aspectos técnico-construtivos de cada projeto.

3.4 MORADIA: O LOFT

O adensamento tem sido incentivado no bairro Rebouças, já que a cidade passa por um processo de déficit habitacional, também porque ele é bem provido de infra-estrutura e tem localização privilegiada na cidade. Outro motivo é que a habitação é um dos usos com maior potencial de renovação urbana, uma vez que os moradores tendem a se apropriar mais facilmente do local que habitam do que de outros espaços públicos, pois segundo JACOBS (2003) os habitantes são os “olhos da cidade”.

A proposta para as unidades de habitação do edifício multifuncional são de espaços flexíveis, portanto será estudado o conceito do *loft*, que de acordo com ÁBALOS (2003) aparece como uma reflexão sobre as formas de viver, de se apropriar do espaço privado, e por extensão, do espaço público. Este arquétipo foi uma crítica à família que está indissoluvelmente ligado à crítica ao modelo positivista de habitação e ao seu esquema de produção-consumo. O espaço deste modelo ainda discute sobre o fenômeno moderno das comunas urbanas e da cultura doméstica urbana.

Segundo BANKS & TANQUERAY [s.d.] os *lofts* surgiram em Nova Iorque nos anos 1940 em edifícios industriais abandonados de Manhattan, especialmente

no SoHo[5] e foram ocupados por artistas que passaram a utilizar os antigos galpões para fugir dos exorbitantes aluguéis, trabalhando e morando em um mesmo espaço.

Na opinião de ÁBALOS (2003) somente por escolherem morar no SoHo aquelas pessoas já tinham algo em comum e possuíam um certo sentimento de pertinência a uma comunidade. Seja pelos novos códigos vigentes na região ou pelo seu grande espaço livre, estas casas-oficinas ficavam abertas à visitação, sendo que muitas serviam como galerias e eram local freqüente de festas e reuniões sociais, produzindo sua característica mais evidente, o efeito comunal.

Através desta freqüentação, aos poucos os *lofts* saíram da margem da situação e começaram a atrair outro tipo de público, como profissionais da classe média que buscavam a imagem passada pelos artistas. Então o grupo original se mudou para uma área mais ao sul também industrial, chamada TriBeCa [6], mudando o perfil da área e fazendo com que o fenômeno se espalhasse ainda mais. (BANKS & TANQUERAY, [s.d.])

De acordo com ÁBALOS (2003) o inicio deste movimento pode ser explicado através do pensamento dos socialistas utópicos como Saint-Simon e François Marie Charles Fourier, que propuseram novas formas de organização, que no início do século XX encontraram nos Estados Unidos um nicho para a implantação destes modelos alternativos de organização que foram as comunas, nas quais grupos sem relação de parentesco compartilhavam o mesmo espaço, organizando-se em uma divisão maior ou menos de tarefas.

Ainda segundo Ábalos, as comunas de Paris e as comunas K1 e K2 em Berlim foram importantes símbolos desta nova atitude e envolveram os mais novos problemas cotidianos, como a divisão de tarefas, a formação de casais e situações assimétricas como obtenção de recursos econômicos, liderança, o surgimento de tendências tribais, dentre outros. Os problemas da vida cotidiana nas comunas russas revolucionárias foram assimilados pelo conjunto de correntes da

---

5. O SoHo é um bairro de Manhattan, na cidade de Nova Iorque. Seu nome é a abreviação de South of Houston, indicando que se trata da região ao sul da Rua Houston, é também um trocadilho com o conhecido bairro do Soho, em Londres.

6. TriBeCa é um bairro no centro de Manhattan, Nova Iorque, seu nome é uma abreviatura de *"Triangle Below Canal Street"* ou Triângulo Abaixo da Rua do Canal.

contracultura nos anos 1950 e 1960 e deu forma a um novo estilo de vida absorvido pela geração *beat* americana, em especial por um grupo reduzido de pintores sediado em Nova Iorque, que incluiu artistas como Andy Warhol. Este novo estilo de vida foi associado a uma nova maneira de se habitar através da apropriação de um espaço industrial neutro, o *loft*.

Karl Henrich Marx [7] e Sigmund Freud [8], cujo trabalho intelectual foi inclinado ao questionamento do sujeito tradicional e suas formas de habitar, indagaram as implicações públicas da família. Para Marx, a comuna era conseqüência lógica de uma compreensão revolucionária da sociedade, em que demanda uma ação coletiva radical onde o sujeito só se desenvolve como indivíduo dentro de um grupo que o molda, desconstruindo o conceito de plena individualidade e fazendo do homem o conjunto das condições materiais de produção e das relações sociais. Na visão de Freud, o homem não só se realiza socialmente, como a estrutura de sua personalidade psíquica é fragmentada, não constituindo uma unidade. (FREUD; MARX, apud ÁBALOS, 2003)

Outro nome tomado como importante no contexto, é o do psiquiatra e psicanalista Wilheim Reich [9]. Ele acredita que a família é um agente de repressão e que a construção de um novo sujeito depende de transformações profundas no espaço privado e público, bem como nas relações e nos vínculos entre ambos, demonstrando como a repressão doméstica relaciona-se com a repressão de forma geral. (REICH, apud ÁBALOS, 2003)

---

7. Karl Heinrich Marx (1818 - 1883) foi um intelectual e revolucionário alemão, fundador da doutrina comunista moderna, que atuou como economista, filósofo, historiador, teórico político e jornalista. Suas idéias influenciaram várias áreas, tais como Filosofia, História, Sociologia, Ciência Política, Antropologia, Psicologia, Economia, Comunicação, Arquitetura e outras.

8. Sigmund Freud (1856 - 1939) foi um médico neurologista judeu-austríaco, fundador da psicanálise. Defendia a idéia de que somos movidos pelo inconsciente e seus estudos continuam a ser estudados e debatidos

9. Wilheim Reich (1896 - 1957) foi im psiquiatra e psicanalista austríaco radicado nos Estados Unidos

Herbert Marcuse[10] e Henri Lefebvre[11] foram influenciados por Reich e criticavam a visão marxista e psicanalítica à vida cotidiana e ao esquema de família autoritária, estes conceitos foram absorvidos por Guy Debord, pela Internacional Situacionista e por outros grupos de ação que propunham uma drástica transformação de ordem estabelecida. Todos concordavam que era necessário destruir os vestígios de autoritarismo para se obter uma convivência produtiva e lúdica, pois o esforço do convívio em família ultrapassa o desejo de convivência. (ÁBALOS, 2003)

Seguindo a mesma linha de pensamento Johan Huizinga[12] argumenta a favor da compreensão das relações humanas como busca regulada da diversão improdutiva. Este discurso servirá de base aos movimentos da contracultura que surgiram entre as décadas de 1950 e 1970 e apresenta como pontos de discussão: o antiautoritarismo, a originalidade, a criatividade, a espontaneidade, o amor, o gosto, o prazer, o jogo, etc. (HUIZINGA, apud ÁBALOS, 2003)

De acordo com ÁBALOS (2003) a geração *beat* americana consistiu em um grupo de escritores que defendeu e escreveu sobre a não-conformidade e a criatividade espontânea, além de ensaiar outras formas rudimentares de convivência em comunidade. Estas formas foram baseadas na hospitalidade, na simplicidade e na amizade vividos em uma tribo como uma espécie de parentesco seletivo, frente a uma sociedade endurecida. Outras formas de luta revolucionárias defendidas por eles foram a aversão ao esquema produção-consumo, a adequação à passividade e a imprevisão, influenciando o estilo de vida urbano e dos artistas de vanguarda.

Nas comunas o ambiente era festivo, criativo e liberal, o trabalho criativo, individual ou coletivo, primava sobre os outros aspectos da vida individual, tais como conforto, o luxo, a ordem, ou a intimidade. Nessa atmosfera de coletividade, estes

---

10 . Herbert Marcuse (1898 - 1933) foi um dos mais importantes teóricos do século XX, aclamado mundialmente como o filósofo da libertação e da revolução. Seu trabalho influenciou uma geração de intelectuais e ativistas radicais

11 . Henri Lefebvre (1901 - 1991) foi um importante filósofo marxista e sociólogo francês, realizou estudos referentes ao espaço urbano, escrevendo obras importantes como "O direito à cidade" em 1969 e "A revolução urbana" em 1970

12. Johan Huizinga (1872 - 1945) foi um professor e historiador neerlandês, conhecido por seus trabalhos sobre a baixa Idade Média, a Reforma e o Renascimento, entre suas obras está o Homo Ludens, escrito por ele no ano de 1938.

grupos construíram para si um marco urbano próprio, relativamente independente e que se apropriou de edifícios e porções da cidade, modificando radicalmente sua identidade. (ÁBALOS, 2003)

O processo bem sucedido nos Estados Unidos rapidamente se disseminou no oriente, em países como Suécia, Austrália e Bélgica. No entanto, nas décadas de 1970 e 1980 em Londres e em Paris, o conceito era muito mais um interesse individual que um movimento, era muito reservado aos excêntricos ou com alto poder aquisitivo. Nas *Docklands* de Londres as construtoras logo tentaram converter os antigos galpões em caros apartamentos de um quarto, mas a experiência foi frustrada, pois ia contra os valores do *loft*. (BANKS; TANQUERAY, [s.d.])

Os autores citam que em outra região de Londres no começo dos anos 1990 havia diversos edifícios industriais desocupados, então as autoridades locais sugeriram uma parceira público-privada para a revitalização da área. A reciclagem da antiga fábrica de fósforos Brian & May (fig. 3.7), ofereceram apartamentos equipados com o básico, porém mais refinados que os *lofts* de Nova Iorque em que as cozinhas se abriam diretamente para as áreas de convivência, os *lofts* tinham pé-direito duplo na frente e os quartos eram como galerias ao fundo, já o átrio feito de aço e vidro e as instalações aparentes garantiam o aspecto industrial. Esta experiência disseminou o conceito de *loft* para outros edifícios, no entanto as construtoras escolheram cuidadosamente o local de intervenção e investiram também em qualidade, o que as diferenciou da região das docas e as tornou uma celebração do moderno e um testemunho da fase industrial na cidade, mostrando um respeito pelo passado.

Ainda segundo BANKS & TANQUERAY [s.d.] o ex-proprietário e investidor Harry Handelsman comprou um edifício em uma área negligenciada de Londres e converteu-o em vinte e três *lofts*, que nos mesmos moldes dos nova-iorquinos, só continham o essencial. Utilizando uma estratégia de marketing, com brochuras voltadas totalmente para a imagem que focavam no *loft lifestyle* e não na propriedade, vendeu todas as unidades com facilidade.

O abandono da idéia de família como projeto vital e colocação em prática de outras pautas de organização vital e sexual, perderam a radicalidade política presente nas comunas de Berlim e de Paris. Os novos projetos se desenvolveram

como expressão da identidade de Nova Iorque, de sua cultura metropolitana e dos aspectos mais liberadores do capitalismo, convertendo essa identidade cultural transgressora em sua principal indústria, dando-lhe um novo impulso vital e econômico. (ÁBALOS, 2003)

Ábalos cita o arquiteto Rem Koolhaas em seu livro Delirious New York publicado em 1978, que tentou descrever o estilo de vida nova-iorquino baseado nas mais novas tendências progressistas e irracionais da capital. Para Koolhaas a capacidade emotiva de Nova Iorque virá de sua própria identidade, como expressão do capitalismo e de suas práticas consumistas. Ele considera que a nova forma de vida vanguardista, o “grande hotel residencial” já havia se produzido nos anos 1930, no fenômeno chamado por ele de “manhattanismo”. Ábalos ressalta que talvez a proximidade que Koolhaas tinha com a cidade de Nova Iorque, tenha o impedido de observar que este fenômeno já estava se acontecendo nos *lofts* do SoHo. (KOOLHAAS, apud ÁBALOS, 2003)

Um aspecto interessante colocado pelo autor é que, segundo ele o *loft* pulsará em horários nunca estipulados e é vivido tanto no trabalho criativo quanto nas reuniões, que muitas vezes se confundem e se identificam. O espírito de contestação e de protesto estavam presentes em um ambiente que não há ordem ou vigilância, não existe programação e cada morador impõe a si mesmo um ritmo, adequando-se com improvisação.

Outro ponto em comum entre os *lofts* é que eles se encontram imersos em áreas urbanas geralmente históricas, em que antigos edifícios industriais estão sem uso, raras exceções se encontram fora do tecido urbano. De pronto estas áreas não parecem muito agradáveis, mas são bem localizadas e próximas a outras comodidades, como *shoppings centers*, cinemas, teatros, restaurantes, supermercados e outros equipamentos. Novas moradias agregam valor a estas áreas, trazendo um movimento de pessoas e de capital, gerando o desenvolvimento e atraindo novos empreendimentos, criando um microcosmo da cidade no local. (SLESIN; STAFFORD; ROZENSZTROCH,1996)

Reforçando a idéia de localização, Ábalos acredita que a palavra mais forte deste novo modo singular de habitar o espaço é apropriação, que pode explicar a aproximação com as comunas e edifícios ocupados ilegalmente, pois este foi o

impulso que envolveu a idéia de *loft*, da forma de colonizar o espaço e de apropriar-se parcialmente dos conceitos comunais e se instalar no centro histórico, já que lá o habitante pode encontrar tudo o que deseja. Transportando sua residência e oficina para edifícios abandonados de dinâmica especulativa, o artista apropria-se da cidade e reivindica os contravalores que a convenção os impôs, começando precisamente pela instalação na memória urbana da cidade.

O contexto do *loft* na época era como um parasita oportunista que se apropriava de seus resíduos, jogando contra o ciclo consumista. Nesta linha de pensamento apareceu uma nova categoria estática, o “retrô”, que nada mais era que a valorização do que o ciclo acelerado da moda abandonou e a sua conversão em antigo-moderno é uma espécie de memória de curtíssima duração. No mesmo contexto, ocorreu a reciclagem de resíduos no âmbito doméstico, tornando-o divertido, criativo e lúdico. Fragmentos de automóveis, restos de bares, de mobiliário urbano, de discotecas e clubes, de ônibus e aviões, eram incorporados a casa, dando um ar de hilaridade, provocando uma descontextualização com humor. (ÁBALOS, 2003)

Os motivos pelos quais este determinado grupo de artistas escolhe se apropriar destes antigos edifícios industriais e comerciais, vivendo e trabalhando em uma área não muito privilegiada da cidade, que era a região do SoHo, são investigados por Ábalos.

> “O *lotf* será, basicamente, uma casa-oficina, com uma grande superfície e um grande espaço interno, quase sempre alugada por preços muito baixos, instalada em um galpão industrial ou armazém – geralmente datados do final do século XIX e situados num lugar central economicamente decadente –, na qual se fundem os âmbitos privado e do trabalho. Um *loft* é, originalmente, uma porção de solo, para aluguel ou à venda, dentro de uma estrutura de pisos, o modelo arquétipo industrial, característico do século XIX, geralmente medido em pórticos estruturais com suporte para fundição que abarca. Poderá ser ocupado individual ou coletivamente, em função basicamente da capacidade econômica, mas também dos interesses criativos ou do compromisso social do(s) seu(s) residente(s).” (ÁBALOS, 2003: 126)

Várias razões levaram os artistas a se apropriaram dos antigos galpões industriais, uma delas já foi citada anteriormente, o aumento dos aluguéis das áreas antes habitadas por eles. Outro motivo comentado é o próprio espaço interno do loft, seu espaço livre de grande extensão, pé direito generoso e grandes aberturas permitem uma boa iluminação e se adequam perfeitamente às necessidades de um *studio.*

Segundo (KENNETH, 1999) os artistas precisam de um espaço barato, generoso e flexível, referindo-se ao London´s Space Studios, fundado em 1974, reciclando antigos galpões em Londres. Em 1998 o espaço já estava apropriado por aproximadamente 300 artistas em 14 áreas.

Com a intenção de baixar os custos os proprietários faziam o mínimo para o espaço se tornar habitável, portanto ele não era exatamente confortável ou aconchegante. Suas instalações ficavam aparentes trazendo o aspecto industrial do edifício, o que veio a se tornar um dos seus principais aspectos. (SLESIN; STAFFORD; ROZENSZTROCH,1996)

De acordo com BANKS & TANQUERAY [s.d.] apesar dos aluguéis serem mais baratos, a área era considerada industrial pelas autoridades nova-iorquinas e muitas vezes os impostos eram cobrados como área comercial, o que obrigou muitos moradores a inventar maneiras de esconder que residiam no local, por meio de áreas clandestinas com mobiliário específico, como as camas retráteis, com roldanas ou polias. Os espaços eram delimitados somente pelo mobiliário e por divisórias móveis, o que acabou por fazer parte de seu conceito.

Como uma reação contra as autoridades e os impostos cobrados, estes artistas tentavam comprar edifícios coletivamente, facilitando sua reabilitação e tornando estes edifícios em comunas de artistas, tornando a região em um território de vanguarda, que logo atraíram também músicos e outros profissionais da cena moderna. Mais tarde as autoridades legalizaram a opção de mudar alguns edifícios industriais em moradia ou em uso misto. Em 1970, reconheceram o fenômeno expandido pela cidade e listaram áreas do SoHo como enclaves de importância histórica, aceitando a entrada dos *lofts* nas políticas urbanas de Nova Iorque, mudando o zoneamento e diminuindo inclusive a burocracia de permissão para mudar o uso nestes edifícios. (SLESIN; STAFFORD; ROZENSZTROCH,1996)

Na opinião de ÁBALOS (2003) o *loft* passa a ter *status* de espaço elegante através do aspecto de galeria de arte imposta pelo *marchand* Leo Castelli em 1970 que transformou o espaço até que sua estética evoluísse para um relativo minimalismo museográfico, em concordância mais tarde com os padrões estéticos dos anos 1980. O espaço que Castelli modelou utilizava tons claros com paredes brancas, refinada iluminação, possuía uma sala de recepção e uma sala central envidraçada, não tinha nenhum móvel ou equipamento excedente e não permitia a desordem no espaço. Esta nova proposta foi utilizada como modelo a ser exportado para todas as grandes cidades.

Conforme explicam BANKS & TANQUERAY [s.d.] os *lofts* iam contra qualquer concepção das habitações convencionais, em que as paredes são uma barreira fixa que impedem a criação de novos ambientes e dificultando tanto a ventilação quanto a iluminação, já os *lofts* são espaços flexíveis como telas em branco, bem iluminados e sem layout interno, que permitem uma liberdade de criação ao habitante, tornando-se ele mesmo um meio de expressão.

A divisão interna podia ser feita horizontalmente, na maneira mais lógica e natural. No entanto, muitos não estavam dispostos a perder a sensação de espaço aberto e planta livre e faziam as divisões verticalmente, aproveitando sua altura construíam mezaninos, que geralmente abrigavam o dormitório e a instalação sanitária. Os diferentes níveis eram conectados por escadas dramáticas que se tornavam o ponto focal da edificação e que podiam inclusive levar a cobertura do edifício. (SLESIN; STAFFORD; ROZENSZTROCH, 1996)

No entanto, este modelo reduz ao máximo a privacidade, que é tido como um dos aspectos do autoritarismo e do modo burguês e familiar de vida, em um espaço com seus usos sempre visíveis, a principal característica gerada é a aparente desordem. Somente as camas e os vasos sanitários recebem algum tipo de fechamento, geralmente tênue, fazendo da casa um lugar onde se pratica o antiautoritarismo, dando uma exposição enfática da intimidade e pretendendo ser um libertador dos tabus sociais e sexuais. Também não há hierarquias, nem especialização espacial, que juntamente com a simplicidade neutra do espaço, constituirá o novo paradigma habitacional. (ÁBALOS, 2003)

Ainda segundo ÁBALOS (2003) todas as manifestações da contracultura contestarão o que a existência positivista havia idealizado, transformando-se através de um espaço em que a criatividade é empregada ao máximo na idéia de habitar, pois todas as opções são possíveis em um espaço integralmente amplo. O metro quadrado eficiente como valor de medida é substituído pelo metro cúbico. Para o autor, apropriar-se deste volume de ar é a essência desta forma de habitar.

> "O loft poderá ser entendido exatamente como a negação do valor de projeto positivista por excelência, o metro quadrado, substituído pela proliferação não de metros quadrados apenas, mas de metros cúbicos com valor espacial máximo: a abundância de metros cúbicos sem qualidades de qualquer tipo". (ÁBALOS, 2003: 129)

Como explicam BANKS & TANQUERAY [s.d.] o que começou como um movimento radical, boêmio e com pouco refinamento, gradualmente conseguiu popularidade e se tornou uma das tipologias mais adotadas na habitação contemporânea, ironicamente não é adotado só por artistas, mas também por pessoas com trabalhos pragmáticos, fazendo do *loft* uma das mais diversas tipologias contemporâneas.

Sua imagem parece gravitar em torno do *industrial appeal* e atraiu o público através de sua história, ganhando credibilidade e adentrando no imaginário das pessoas, tornando-se também a imagem do sucesso, da beleza e da contemporaneidade. Contudo, só a imagem não sustentaria sua enorme popularidade, seu espaço simples de grandes dimensões, estrutura simétrica e materiais rústicos, são definidas por BANKS & TANQUERAY [s.d.] como "conchas vazias" que permitem com facilidade a conversão do espaço e parecem garantir a nova necessidade adquirida pelo modo contemporâneo e cosmopolita de habitar.

Existem múltiplas razões pelas quais o profissional decide incorporar o local de trabalho dentro de sua própria casa. Para ASENCIO & CUITO (2001) um deles é evitar ou minimizar o deslocamento, o que faz sentido pensando que as cidades estão cada vez mais extensas e com o trânsito caótico, fazendo com que as pessoas percam horas para chegar ao seu posto de trabalho. Por outro lado, a

rigorosidade dos horários pode ser incompatível com as atividades domésticas ou com horários pessoais, um bom exemplo é que algumas pessoas se tornam noctâmbulas pela manhã. Por último, se o ambiente não for agradável à pessoa, o horário rígido de 8 horas diárias de trabalho mostra uma baixa produção, já se o ambiente lhe for agradável, a satisfação e o rendimento podem aumentar.

Ainda que estes profissionais tenham escritório em outro lugar, ter um *studio* em casa permite o intenso contato com seu trabalho, permitindo que se produza em diferentes períodos, criando seu próprio horário. Para um pintor, por exemplo, pode-se voltar uma vez ou outra e retocar suas obras se lhe surgir mais inspiração. Assim como em outras profissões ou em novas tarefas especializadas e desligadas das empresas, permite que muitos profissionais trabalhem de maneira *freelance*, que com o avanço da tecnologia, ele pode colaborar para diversas empresas, dentro de sua própria casa. (ASENCIO; CUITO, 2001)

De acordo com ÁBALOS (2003) nas últimas décadas houve a comercialização do *loft* como um espaço habitável que ultrapassou o âmbito alternativo e ganhou o prestígio das elites, converteu-se em mais uma forma de pensar, projetar e viver o espaço, misturando a idéia de habitar com o processo criativo. Alguns exemplos mais contemporâneos nos mostram que é possível assumir este novo arquétipo como forma de pensar, construir e habitar a casa, cuja atratividade abarca desde a luta política até as elites artísticas.

O autor cita a casa Davis de Frank O. Gerhry que foi realizada no ano de 1972 e se localiza ao norte de Los Angeles. Ela foi concebida para um pintor de vanguarda, seu projeto utilizou valores espaciais, materiais e objetuais do *loft*, como um galpão sem atributos com um envolvente simples e generoso, com improvisação programática e materialidade descuidada, ainda utilizando técnicas e objetos descontextualizados.

Outro exemplo mostrado por Ábalos é o projeto de uma pequena casa desenvolvido pelos arquitetos Anne Lacaton e Philippe Vassal em 1993, como clientes eles tinham um casal com dois filhos (fig. 3.8). A casa localiza-se em Floirac, na França e foi pensada em cima de um programa convencional, cujos valores e formas de viver desejavam pertencer ao âmbito cultural alternativo. A obra correspondeu com grande vigor ao paradigma do *loft*, sem perder sua energia e sua

forma de galpão dilatado, com uma enorme porção de ar de grande ambigüidade, graças ao uso de policarbonato.

A idéia de extensão do *loft* como forma tipológica ainda pode ser presenciada no projeto Nemausus de Jean Nouvel, realizado em 1987, na cidade de Nimes, na França, o qual será analisado no estudo de estruturas correlatas. O projeto esboça um sério esforço de estender este arquétipo para a promoção pública de habitações, através do princípio volumétrico do *loft* como metros cúbicos indeterminados, abertos a uma apropriação criativa. Este projeto foi um experimento que demonstrou como é possível quebrar com o modelo modernista não apenas sendo distributivo, mas mudando seu conceito, sem extrapolar os custos para a habitação social.

Segundo ÁBALOS (2003) o novo arquétipo produziu uma idéia anarquizante de habitar o espaço, destinado a um futuro imprevisível tanto em função da capacidade de perpetuação da família, quanto na solidão como opção e alternativa de vida, mudando a organização social determinada, produzindo uma nova forma de habitar, de pensar e de construir o espaço privado, baseado em suas claras derivações e implicações arquitetônicas.

Os baixos custos aliados com a comodidade comercial, voltados para a imagem e o estilo de habitar o espaço, fizeram do *loft* um fenômeno global. Seu conceito mostrou que é possível pensar no espaço doméstico como algo que pode ser contestatório e não admitir as predeterminações funcionalistas. Com um espaço generoso e indeterminado, em alguns mínimos atributos dados permitirão um estilo de vida mais desregrado, liberador e ligado a melhor tradição contestatória do século.

3.4.1 WARHOL E SUA FÁBRICA

Como descrito anteriormente, esta nova concepção de habitar o espaço começou com a versão mais insólita do *loft*, a *The Factory* que se localizava no número 231 *East* da *47th Street* e foi uma comuna produtiva liderada por Andy Warhol. Investigações mais profundas serão feitas sobre este primeiro modelo, na

busca de se tentar captar o espírito do artista na apropriação do espaço, para tanto as reflexões mais profundas feitas sobre ela serão baseadas no livro *A boa-vida*, de Inaki Ábalos.

> "No final de 1963, encontrou um local maior, no quarto andar do número 231 da rua 47, a uma curta distância da *Grand Central Station*. O local media cerca de quinze metros por trinta e tinha janelas ao longo de toda a fachada sul, voltada para a rua, sobre o *YMCA Vanderbilt*. Dispôs seus quadros e sua mesa de trabalho junto às janelas. No edifício havia um monta-cargas, pouco mais que um piso e uma grade aberta diretamente para as esquinas. Junto à saída da escada, havia um telefone público, opção sensata para alguém que passava anos driblando a companhia telefônica por culpa das ligações de seus antigos companheiros de apartamento. Os visitantes deram ao lugar o apelido de '*Factory*', em função da prodigiosa quantidade de quadros e filmes que ali se produziam." (BOURBON, apud ÁBALOS, 2003: 119)

Para ÁBALOS (2003) apesar de pouco se interessar pelo fenômeno urbano e pelo movimento cultural que foram as comunas na época, Warhol foi bem sucedido ao confluir tendências européias e americanas, conformando um novo modelo vital que integrou a tradição o capitalismo progressista e a vida cosmopolita de Nova Iorque, que por meio da combinação de sedução e glamour, conseguiu dar deu brilho e forma a este novo estilo de vida, transformando o *loft* em objeto de desejo das elites.

O autor ainda complementa afirmando que o glamour teatral de Warhol deu ao *loft* o prestígio ao arquétipo o ar progressista e contestador da tradição comunal no ambiente *underground* dos anos 1970 e que Andy "visivelmente satisfeito com sua invenção, com o caráter desordenado, não obstante sedutor, de seu imenso espaço prateado; inteiramente à vontade nesta pose que é uma provocação na medida em que anuncia uma forma de domesticidade para cujo desfrute é necessária uma mínima iniciação" (fig 3.9). A iniciação a que se refere Warhol é aquela que consiste no esquecimento da família, no desejo de estender livremente a criatividade ao domínio da intimidade. (ÁBALOS, 2003: 119)

Segundo o autor, Warhol não dormia no loft, mas sim em um apartamento próximo, que era de sua mãe. Contudo ele deixa pronto para o consumo elitista, uma concepção de espaço que traz consigo um completo modelo espacial que pode ser desenvolvido tanto no âmbito privado, quanto no público.

O loft surge como uma idéia de espaço baseada na descontextualização e na proliferação de objetos triviais, desprezados pelo consumo, que recontextualizados assumem um significado estético e satírico em relação à vida cotidiana simples. “Sempre gostei de trabalhar com as sobras, de converter as sobras em coisas. Sempre achei que as coisas rejeitadas, e que todos pensam que não serve para nada, podem ser divertidas. É como um trabalho de reciclagem. Sempre achei que as sobras tinham muito humor.” (WARHOL, apud ÁBALOS, 2003: 129)

David Bourbon foi um dos biógrafos oficiais da *The Factory* e conseguiu descrever com clareza seu contexto social e espacial. Ele também coletou as impressões de Warhol que acreditava que a contracultura, a subcultura, o pop, os superstars, as drogas, as luzes, as discotecas, tudo o que estava ‘na crista da onda’ provavelmente havia começado na *Factory*. (BOURBON, apud ÁBALOS, 2003)

Bourbon também coloca Billy Linich, que era artista, fotógrafo e cineasta, como decorador residente e superintendente da *Factory*, além de ser o autor da decoração prateada. Linich cobriu as paredes prateadas e alguns arcos com papel alumínio e pintou quase tudo de prateado, como uma parede de tijolos, mesas, cadeiras, manequins, e o piso, que exigia manutenção constante devido ao tráfego intenso de pessoas. Em uma de suas andanças noturnas, Billy achou um sofá abandonado na calçada e o arrastou para o *loft*, convertendo-se em uma peça importante na decoração.

A *The Factory* era uma casa aberta, intensamente freqüentada por todo o tipo de pessoas, de miseráveis a afortunados, os que produzem arte para os museus e música para as massas, era ao mesmo tempo um lugar permanente de festa e trabalho criativo, traduzidos nos campos da pintura, cinema, música e *happenings* ou como definiu o autor, do trabalho como festa. Sua produção foi popularizada pela revista nova-iorquina *Interview* e o lugar deixou de ser visto como alternativo para se apropriar do espaço público.

3.4.2 PICASSO E SUA VILA

Sobre o espírito do artista se apropriando do local, será analisada a *Notre-Dame de Vie*, casa-atelier do artista Pablo Picasso, com o mesmo nome de uma capela de peregrinação situada nas redondezas da cidade de Mougins na província de Cote d´Azur, na França. A casa encerrou numerosas recordações felizes: crianças, animais domésticos, convidados célebres e muito trabalho. (fig. 3.10)

A descrição do último atelier de Pablo Picasso tenta buscar o sentimento de apropriação do espaço pelo artista, assim como tenta captar também um pouco de seu espírito. A análise será baseada na documentação fotográfica e relatos do livro *O atelier silencioso* feito pelo fotógrafo e amigo do artista, David Douglas Duncan no início dos anos 1970.

Picasso se mudou para Mougins em 1961 e ficou imerso em uma paisagem bucólica, em que algumas oliveiras sombreiam seu último atelier de estudo. Embora ele raramente pintasse lá, passava horas sentado na velha cadeira de palha, estudando as novas obras empilhadas ao longo das paredes. Eram duzentas e uma telas pintadas em menos de um ano e meio, no período entre 1970 e 1972, as quais foram exibidas em Avignon, onde foi realizada a sua última exposição, seis semanas antes de sua morte.

Segundo documentação de Duncan, ao lado da velha cadeira de balanço estava sua escrivaninha com cartas não-respondidas, no mesmo ambiente ficavam também os últimos lançamentos de livros de arte que lhes eram presenteados, um cata-vento de criança e uma de suas mais raras obras pré-cubistas, a escultura intitulada *25*.

O autor relata que um último atelier foi incorporado à vila logo após sua mudança, embora a casa já possuísse trinta cômodos, ele queria mais espaço. Esta peça era originalmente um pátio, prolongava a entrada principal que foi eliminada, durante a reforma usava-se a porta de serviço que foi mantida depois como entrada principal.

No andar térreo, sob o atelier principal da *Notre-Dame de Vie*, estava a ala norte da galeria de esculturas, que segundo a descrição de DUNCAN (1976) tinha mesas de trabalho rústicas, ferramentas, croquis, diversas folhas de papel, madeira e algumas esculturas de bronze sobre a mesa.

O cômodo que Picasso recebia os amigos tinha telas da fase azul e da fase rosa, uma construção de arame feita por ele e que suspensa na verga da porta, cadeiras estilo Luís XIII, cadeiras de balanço austríacas do início do século, modernas cadeiras escandinavas feitas em fibra de vidro, catálogo de museus, livros de arte e cartazes de exposições e pilhas de livros consagrados à sua obra, tudo engendrosamente colocado por ele, ainda tinha um chapéu de sua mulher Jaqueline, que ele dizia ter 'climatizado' o atelier. (fig. 3.11)

Ainda segundo Duncan, na parede do salão estava uma tela presenteada em 1971 por Joan Miró, *Homenagem a Picasso pelo seu 90° aniversário* , dividindo espaço com o primeiro jornal a homenageá-lo, o *La Vanguardia* de Barcelona, juntamente com um relógio-barômetro-termômetro que foi presente de um admirador.

Em outros ambientes estavam livros e pacotes ainda embrulhados que abarrotavam o sofá, um vaso de cerâmica que servia de abajur, uma boneca dada por um colecionador de obras de arte e vasos que também lhe foram presenteados. Lá estava um calendário vencido, livros e um relevo em cobre de origem mexicana, uma máscara de origem africana e uma corneta de caça a raposa. Em outro espaço encontravam-se duas castanholas sobre um cofre gótico, um pequeno móvel de criança imitando uma cômoda, uma lareira que nunca havia sido usada e muitas obras dedicadas à Jaqueline. (fig. 3.12)

Em seu livro ele tenta descrever em palavras o ambiente em que Pablo Picasso estava imerso com "pincéis novos e usados, caixas de tinta, paletas abandonadas, ácidos para gravar a água-forte, vernizes, pastéis, cerâmicas infantis de cavaleiros – e um silêncio absoluto. Um canto da mesa de trabalho do artista em seu último atelier." (DUNCAN, 1976: 19)

Segundo o autor após a morte do artista raramente se ouvia uma voz na enorme casa. O mundo de Jaqueline se desintegrou quando Pablo morreu e ela

então se retirava na parte superior da casa, principalmente enquanto especialistas e profissionais catalogavam suas obras e até mesmo seu guarda-roupa, fazendo o inventário ficar completo. Apesar da tristeza ter marcado aquele ambiente após sua morte, certamente sua vida foi marcada por uma história de amor em pintura.

FIGURA 3.1 - Centro Georges Pompidou e a integração com o espaço público

FONTE:<http://www.richardrogers.co.uk/render.aspx?siteID=1&navIDs=1,4,22,818&showImages=detail&imageID=1655>

FIGURA 3.2 – Skulptur Projekte em Münster, Alemanha. Instalação do artista Dominique Gonzalez-Foerster's, 2007

FONTE:<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue14/immerseyourself.htm5>

FIGURA 3.3 - Obra de Christo e Jeanne-Claude, embrulhamento do Parlamento de Berlim

FONTE: <http://www.panoramio.com/photo/1465410>

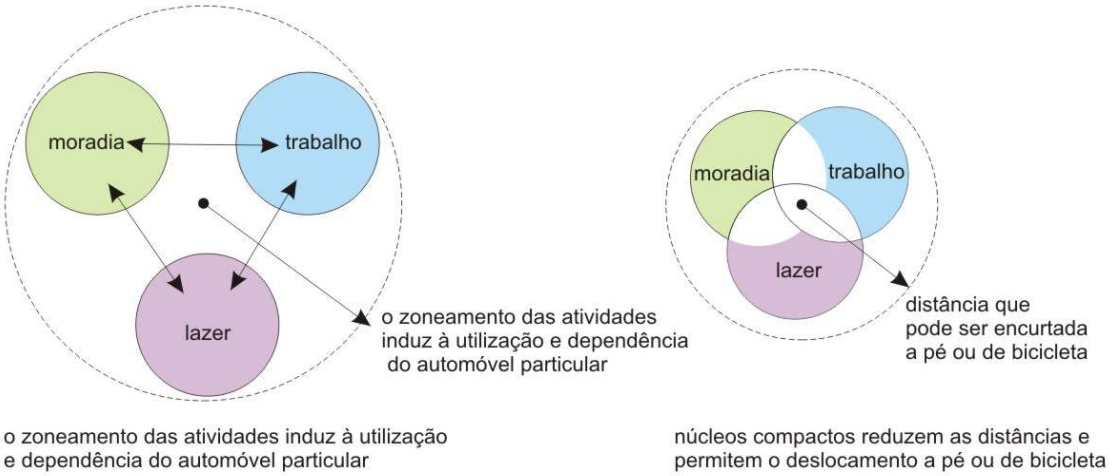

FIGURA 3.4 – Esquema sobre a multifuncionalidade

FONTE: ROGERS & GUMUCHDJIAN (2001)

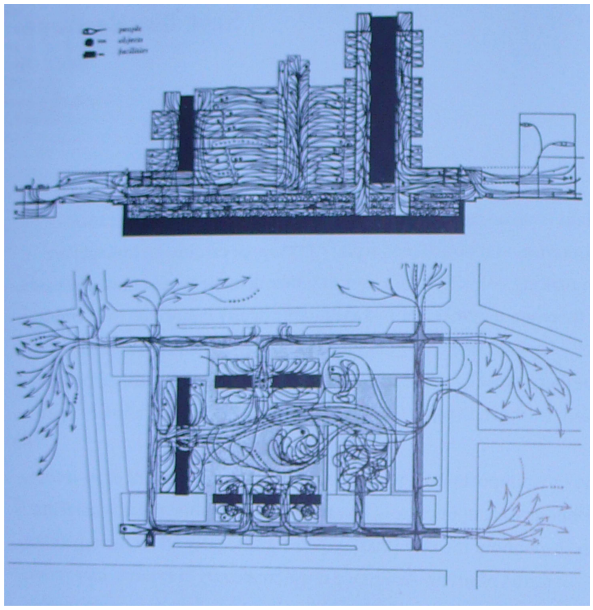

FIGURA 3.5 - Esquema de circulação do K-project, obra de Fumihiko Maki

FONTE: KOOLHAAS & MAU, 1998

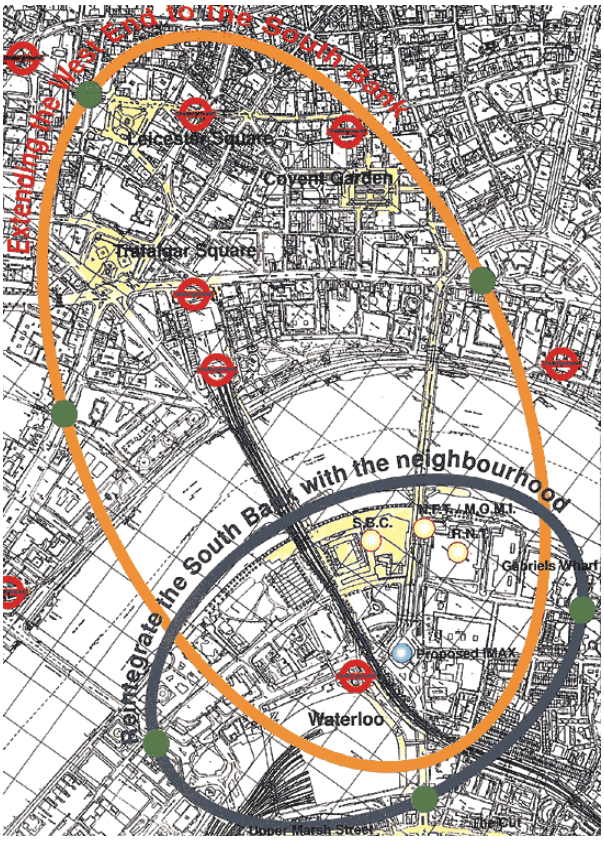

FIGURA 3.6 – Esquema do projeto de revitalização South Banks

FONTE:<http://www.richardrogers.co.uk/render.aspx?siteID=1&navIDs=1,4,22,781&showImages=detail&imageID=1363>

FIGURA 3.7 - Antiga fábrica de fósforos Brian & May

FONTE:<http://www.sublimephotography.co.uk/eastendphotos/bow/pages/match1.htm>)

FIGURA 3.4 - Residência em Floirac, França, desenvolvida por Lacaton e Vassal,1993

FONTE:<http://www.flickr.com/photos/maggiejones/3320324822/>

FIGURA 3.5 - Andy Warhol em seu atelier, a The Factory

FONTE:<http://as11.wordpress.com/2007/12/24/deviantartthe-online-artistic-community-i-dont-think-so/>

FIGURA 3.6 – Último atelier de Pablo Picasso em Mougins, França

FONTE:<http://www.daylife.com/photo/01VI5JT2oQ3Az>

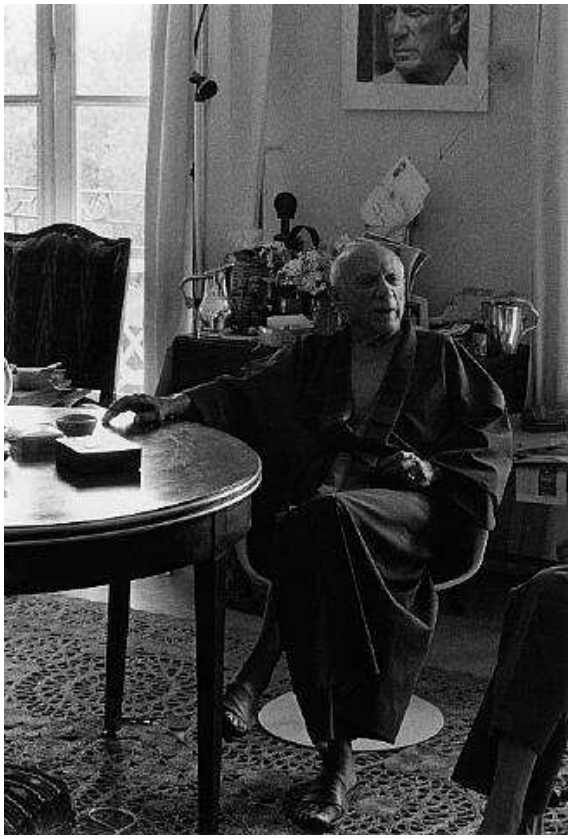

FIGURA 3.7 – Picasso em seu atelier Notre-Dame de Vie

FONTE: <http://www.artnet.com/artwork/425936270/1015/lucien-clergue-picasso-en-kimono-a-notre-dame-de-vie-mougins.html>)

FIGURA 3.8 – Picasso e sua esposa Jaqueline

FONTE:<http://artephotographica.blogspot.com/2007_12_01_archive.html>

4 PRINCÍPIOS DE PRESERVAÇÃO

O bairro Rebouças possui grande valor simbólico, pois a cidade se desenvolveu a partir de sua região. O ciclo da erva-mate e a implantação da rede ferroviária no século XIX impulsionaram o desenvolvimento da área e deixaram um importante legado, seus antigos galpões industriais, casarios e palacetes institucionais fazem parte do Patrimônio Cultural de Curitiba.

Seu conjunto possui relevante importância no contexto da cidade merece e merece ser preservado. Para tanto, este capítulo trata sobre a questão do patrimônio que é legado de nossa cultura, envolvendo suas definições e diferentes segmentos, além de investigar o desenvolvimento da história da preservação. A pesquisa também aborda questões sobre porque o Patrimônio Cultural deve ser preservado, o que dele deve ser mantido e especialmente sobre as atitudes que buscam a salvaguarda deste legado.

4.1 DEFINIÇÕES E HISTÓRIA DA PRESERVAÇÃO

A questão da manutenção de nossa cultura se reflete na nacionalidade, cuja memória é conseqüência de sucessivas transformações e evoluções ocorridas ao longo do tempo. Devido ao progresso tecnológico e o avanço dos meios de comunicação que estão facilitando o contato entre diferentes culturas ocorre a indagação sobre o que é o Patrimônio Cultural de uma nação de populações tão diferenciadas, como é o caso do Brasil. A preservação dos elementos de nossa cultura deve ser tratada inclusive como um forma de patriotismo, garantindo os recursos materiais e as condições ambientais de sua integridade, pois “preservar é manter vivos, mesmo que alterados, usos e costumes populares.” (LEMOS, 2000: 29)

> “Se as feições urbanas começam a modificar a visão interior que cada um de nós tem da cidade, é preciso preservar o patrimônio de afeto que cada pedra, cada monumento, cada detalhe de arquitetura representa para que nelas vivam. Somente os que conhecem a aridez de uma cidade sem passado sabem avaliar a importância dessa lenta e imperceptível sedimentação de vivência que cada cenário urbano significa.” (LERNER, apud LOBELLO, 1992: 104)

De acordo com Lemos, a preservação recai em algumas questões sobre porque preservar, o que deve ser preservado e como a atitude da preservação deve prosseguir. A fim de envolver melhor estas indagações, buscou-se compreender algumas definições, assim como suas relações com a história e com a sociedade.

Segundo CASTRO (2003) a palavra memória vem do latim *memorìae de mèmoróris* e significa “aquele que se lembra, que se recorda”. Na definição de FERREIRA (1986) encontrada no novo dicionário da língua portuguesa, memória é a faculdade de reter as idéias, impressões e conhecimentos adquiridos anteriormente; lembrança, reminiscência, recordação; relação, relato, narração; vestígio, lembrança, sinal; ou ainda, aquilo que serve de lembrança.

Ainda conforme CASTRO (2003) o passado e a memória são elementos vinculados, pois não há passado sem memória e ela só tem razão de ser para resgatar o passado ao presente e dar-lhe a possibilidade de ser percebido. Portanto, ela torna-se a base da identidade, auxiliando na construção do presente através de suas referências. Para Ulpiano Beserra de Meneses exilar a memória no passado é negar sua compreensão e sua força de expressão no presente.

> “Sem memória não há presente humano, nem tão pouco futuro. Em outras palavras: a memória gira em tornar de um dado básico do fenômeno humano, a mudança. Se não houver memória, a mudança será sempre um fator de alienação e desagregação, pois inexistiria uma plataforma de referência e cada ato seria uma reação mecânica, uma resposta nova e solitária a cada momento, um mergulho no passado esvaziado do futuro.” (MENESES, apud CASTRO; FROTA , 2003: 20)

O professor e museólogo Hugues de Varine-Boham, fez considerações bastante oportunas a respeito do Patrimônio Cultural e o dividiu em três grandes categorias. A primeira arrola elementos pertencentes à natureza e ao meio ambiente, são os recursos naturais que tornam o sítio habitável. A segunda engloba os conhecimentos, as técnicas, ao saber e ao saber fazer, referindo-se aos elementos não tangíveis do Patrimônio Cultural, compreendendo toda a capacidade de sobrevivência do homem no meio ambiente. Por último, a terceira categoria de elementos que é a parte que cabe ao presente trabalho, envolve os chamados bens culturais. Estes bens englobam objetos, artefatos e construções obtidas a partir do meio ambiente e do saber fazer. (VARINE-BOHAM, apud LEMOS, 2000)

Nas palavras de LA PASTINA (2007) Patrimônio Cultural é o conjunto de bens culturais sejam eles materiais ou imateriais, os quais conferem identidade a uma determinada cultura ou tradição. O bem cultural é artefato ou objeto no qual se identifica e reconhece um valor adicional, de natureza imaterial que o qualifica como testemunha de determinada cultura ou tradição.

Segundo LEMOS (2000) é necessário considerar as relações entre o meio ambiente, o saber e o artefato, assim como a relação entre o artefato e o homem, e vice-e-versa. Portanto, um objeto isolado de seu contexto deve ser entendido como um fragmento, ou um segmento de uma ampla trama de intensas dependências dentro das possibilidades locais da sociedade a que ele pertence ou pertenceu.

Outro ponto importante para a preservação do patrimônio é sua coleta e documentação, de acordo com LEMOS (2000) registrar é sinônimo de preservar, de guardar para amanhã informações ligadas a relações entre elementos culturais que não têm garantias de permanência. Esta união de dados é feita através de um inventário cultural, definida segundo LA PASTINA (2007) como o arrolamento de bens culturais, por meio de um processo de varredura que percorre estes bens e os registra através de relatos, descrições, levantamento fotográfico, dentre outros meios.

A sobrevivência da cultura de uma sociedade está intimamente relacionada à conservação das condições mínimas de preservação, as quais são ligadas ao meio ambiente e ao saber fazer, nesta questão entra a conservação do Patrimônio Cultural Arquitetônico. Sendo que das artes, a arquitetura é a mais suscetível à

intervenções do homem devido ao seu caráter utilitário. Além da degradação natural dos materiais, o espaço arquitetônico pode perder sua função por mudanças de hábitos, invenções tecnológicas, alterações do programa e desuso.

No Brasil a preocupação sobre a preservação é relativamente nova, no entanto, é importante lembrar o pioneirismo do português Conde de Galveias no século XVIII. Em 1742 ele manifestou sua indignação ao governador de Pernambuco sobre o projeto que transformou o Palácio das Duas Torres, construído por Conde de Nassau, em um quartel das tropas locais. Galveias acreditava que aquele exemplo da arquitetura holandesa deveria ser mantido e que com as adaptações previstas, aquela parte da memória cultural seria perdida. (LEMOS, 2000)

Outro precursor neste pensamento foi Mário de Andrade, que na década de 1930, a pedido do Ministério da Educação fez um apanhado do que considerava como bens culturais ou “referentes à entidade nacional, em qualquer dos seus aspectos, História, Política, costumes do Brasil, natureza, etc.” Ele queria catalogar todas as manifestações culturais do homem brasileiro, não só os artefatos, como também a música, seus usos, costumes e o ‘saber fazer’. (DE ANDRADE, apud, LEMOS, 2002: 41)

Segundo o *site* do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, a criação de um organismo federal de proteção ao patrimônio teve intensa participação de intelectuais e artistas do movimento modernista, envolvendo nomes ilustres como Manuel Bandeira, Lúcio Costa, Oswald de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. Conforme LEMOS (2000) o projeto de Mário de Andrade previa inclusive locais para a exposição e preservação destes bens culturais, contudo, na época ainda não havia uma estrutura administrativa e nem verba para a execução de uma empreitada daquela abrangência.

Em 1937, o Ministério da Educação, então administrado por Gustavo Capanema, sofreu uma reorganização e criou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. No mesmo ano, após o golpe político de Getúlio Vargas, foi instituída oficialmente a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN que definiu o patrimônio cultural como “o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu exponencial valor

arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico", restringindo-se a preservação de interesse público. (LEMOS, 2002: 43)

Informações encontradas no *site* do Iphan apontam que a antiga secretaria SPHAN se tornou o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN e atualmente está vinculado ao Ministério da Cultura, passando a assegurar também a proteção dos acidentes geográficos notáveis, assim como as paisagens agenciadas pelo homem. Há mais de 60 anos o instituto vem garantindo a preservação dos bens culturais por meio da permanente identificação, documentação, proteção e promoção do nosso patrimônio.

Segundo LEMOS (2000) a preservação se tornou mais forte somente em meados dos anos 1970, com a discussão sobre os bens culturais vistos em conjunto dentro dos centros urbanos, sendo que a primeira cidade a ser preservada no Brasil foi Ouro Preto em 1933, que de início foi considerado somente o conjunto de edifícios, mais tarde a importância urbanística da formação do núcleo urbano foi percebida.

Em 1870, a Associação Literária tratava do desenvolvimento cultural no Paraná, instituindo em poucos anos o Museu Paranaense na capital. Já em 1928 foi criado o Museu David Carneiro, fechado em 1994 e readquirido dez anos mais tarde, com negociações intermediadas pela Superintendência do IPHAN. O Governo estadual adquiriu o acervo do extinto Museu Coronel Davi Carneiro, dando fim a uma questão judicial que se arrastava há duas décadas. (LA PASTINA, 2007)

David Carneiro foi uma importante figura para a história do Paraná e norteou toda sua vida em torno da doutrina positivista, contribuindo de maneira sistemática para sua propagação no Estado. Carneiro relacionou alguns bens merecedores do processo de tombamento no Paraná, dentre eles estavam o Convento de Jesuítas e Fortaleza de Paranaguá, a cidade da Lapa, sua Igreja Matriz e a Casa Lacerda, assim como a residência onde faleceu General Carneiro.

De acordo com LYRA; LA PASTINA & PARCHEN (2006) as primeiras iniciativas oficiais de proteção do patrimônio cultural no Paraná ocorreram em 1938, com o tombamento nacional de inúmeros bens. Foram protegidos edifícios e acervos museológicos, cobrindo bens já protegidos sobe o Patrimônio Nacional, tais como a

Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso em Guaratuba, a Casa de Câmara e Cadeia na Lapa e a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco das Chagas e a Fortaleza de Nossa Senhora dos Prazeres em Paranaguá, concluído o processo em 1962.

Ainda segundo LA PASTINA (2007) o Estado rompeu com o Instituto do Patrimônio Histórico e Nacional e criou em 1948 o Conselho do Patrimônio Histórico Artístico e Cultural do Paraná. Já na década de 1970 começaram a surgir Conselhos Estaduais de Preservação, protegendo os centros históricos nas leis dos planos diretores de cada cidade, como ocorreu em 1968 no município de Paranaguá, em 1970 em Curitiba e em 1978 na cidade da Lapa.

Em 1984 foi criado o Escritório técnico do IPHAN no Paraná com integração entre os vários níveis da administração pública, que mais tarde derivou a Superintendência Regional do IPHAN no Paraná com sede em Curitiba, que é dirigida atualmente por José La Pastina Filho.

Muitas vezes os projetos e ações envolvem o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, outras Secretarias de Estado e as prefeituras municipais. A Secretaria de Estado da Cultura, por meio da Coordenadoria do Patrimônio Cultural, desenvolve pesquisas e ações nas áreas de história, arquitetura e arqueologia, envolve documentações, presta assessoria técnica a municípios, orienta projetos de restauração e fiscaliza as áreas e os bens tombados. Exemplos dessa parceria foram os processos de tombamento do Setor Histórico da cidade da Lapa e do Centro Histórico de Paranaguá.

Segundo informações encontradas no *site* do Instituto de Pesquisa e Planejamento de Curitiba – IPPUC a primeira preocupação com o patrimônio cultural da cidade ocorreu em 1941, com o tombamento do acervo do Museu Paranaense e outras considerações feitas no Plano Agache do ano de 1942. No entanto, as primeiras medidas efetivas só ocorreram com o plano diretor de 1966 que estabeleceu diretrizes para uma política municipal de preservação do patrimônio histórico e cultural. Já em 1971, foi criado e delimitado o Setor Histórico de Curitiba, propondo também a restauração, preservação ou reciclagem de usos de imóveis de valor histórico, arquitetônico e cultural.

Como exemplos do processo de preservação e restauração na cidade, enfatiza-se o conjunto arquitetônico do Largo da Ordem, onde está inserido o único imóvel remanescente da arquitetura colonial, transformado na Casa Romário Martins. Como exemplos de reciclagem destacam-se o antigo paiol de pólvora, transformado no Teatro Paiol, a antiga fábrica de cola localizada no Parque São Lourenço e transformada no Centro de Criatividade de Curitiba e o antigo palacete do Barão do Cerro Azul, localizado na área central, restaurado em 1983 e transformado no Solar do Barão que abriga atividades ligadas a área cultural.

Em 1977, o Plano do Acervo da Região Metropolitana de Curitiba identificou, classificou e propôs novos usos e formas de preservação para 363 imóveis. Dois anos mais tarde, foi criado o Setor Especial das Unidades de Interesse e Preservação - UIP com o objetivo de proteger 586 imóveis que testemunham a história de Curitiba.

Com a intenção de preservar a memória da cidade sem a necessidade de desapropriar estes imóveis, o IPPUC concedeu incentivos aos proprietários destes bens culturais, isentando de impostos os que preservassem e revitalizassem seus imóveis. No entanto, este instrumento não se mostrou satisfatório e muitas unidades foram perdidas devido ao crescimento da cidade. Em 1982 foi instituída a Lei 6.337 que ficou conhecida como Lei do Solo Criado, a qual procurou dar incentivo construtivo para a preservação de imóveis de valor cultural, histórico ou arquitetônico. Esta lei resultou em um avanço significativo na preservação do patrimônio cultural edificado da cidade, pois permite a comercialização do direito de construir. O proprietário tem a opção de construir no próprio terreno da unidade histórica ou a opção de vender este potencial construtivo para outros empreendimentos.

Ainda no ano de 1982 foi criada a Comissão de Avaliação do Patrimônio Cultural que analisa as Unidades de Interesse e Preservação – UIP´s e concede a redução no imposto predial e territorial urbano aos que conservarem as edificações em bom estado. Outro instrumento legal foi criado em 1993, em que as Unidades de Interesse Especial de Preservação – UIEP´s comercializam a venda de seu potencial construtivo e convertem diretamente a verba para ser usada na própria restauração do imóvel, como ocorreu com a Catedral Basílica Menor de Nossa

Senhora da Luz, a sede da Sociedade Garibaldi e o prédio da Universidade Federal do Paraná. Estes instrumentos vêm garantindo a preservação e a recuperação de edificações históricas que constituem a paisagem local, preservando sua fisionomia original dentro do tecido urbano.

Após pincelar brevemente a história da preservação do Patrimônio Cultural, o presente trabalho terá foco no patrimônio edificado, em especial o deixado pela era da industrialização. Esta tipologia sobreviveu às mudanças políticas, econômicas e religiosas, seus representantes merecem respeito, pois fizeram parte de uma ideologia que representa atualmente parte de nossa memória.

Embora muitos representativos da era industrial e de gerações passadas não sejam bens tombados, Jane Jacobs afirma que edifícios ordinários também devem ser preservados, embora muitas vezes a corrente modernista de planejamento tenha os desrespeitado, a autora insiste que as cidades precisam preservar as antigas construções. (JACOBS, apud KENNETH, 1999)

Segundo CHOAY (2001) o patrimônio concebido após o início da industrialização, definido pelo autor como patrimônio industrial, não deve ser confundido com o patrimônio da era pré-industrial, decorrente de um processo artesanal e que está ligado a outros valores e desafios. O patrimônio remanescente da herança industrial representa um documento sobre a fase da civilização industrial, mas que fora de uso tornam-se edifícios isolados, em geral de construção sólida, sóbria e de manutenção fácil, os quais podem ser facilmente adaptados a múltiplos usos, públicos e privados. O autor cita que na Europa e nos Estados Unidos são inúmeros estes edifícios reciclados, como usinas, ateliês e entrepostos que foram transformados em imóveis residenciais, escolas, teatros ou mesmo em museus.

Outra consideração importante feita por Choay é quanto ao tecido urbano antigo e sua apropriação pela população que não o consome, mas o habita, supondo que é necessária uma tomada de consciência geral, seguida de uma ação que lhes seja conforme. A urbanização propaga-se segundo as linhas de força traçadas pelas redes dos grandes equipamentos. Segundo GIOVANNONI, apud CHOAY (2001) os centros e os bairros antigos só poderão ser conservados e

integrados à vida contemporânea se sua nova destinação for compatível com sua morfologia e com suas dimensões.

O bairro Rebouças que possui edificações com valor histórico que fazem parte das UIP´s da cidade, no entanto alguns representantes da era industrial continuam sem a devida proteção, eles correm o risco de serem abandonados e deixarem de fazer da memória da cidade. Este é o caso do conjunto arquitetônico formado pela indústria Leão Junior, livre dos instrumentos de preservação que poderiam ser impostos pelas políticas públicas da cidade, está seguido pelas pressões por ocupação e vulnerável aos empreendimentos do mercado.

As dificuldades no processo de preservação esbarram na falta de esclarecimento da população e nas questões de ordem jurídica, ligadas ao direito de propriedade em que o direito do indivíduo muitas vezes afronta o direito da população. Neste âmbito o processo de tombamento entra em conflito com o direito de propriedade e com o esquecimento do valor social do bem cultural. (LEMOS, 2000)

O termo tombamento derivou de um edifício chamado Torre do Tombo em Lisboa onde eram arquivados documentos e livros do reino. O processo de tombamento do Patrimônio Cultural Arquitetônico é definido por uma figura jurídica administrativa que limita o direito de propriedade, fazendo com que alguns usos sejam desestimulados ou até proibidos como forma de proteção ao patrimônio, em que o Estado reconhece o valor do bem. Este processo também indica os vários níveis de proteção e preservação que podem ser local, estadual, nacional ou patrimônio da humanidade, no caso de uma excepcionalidade. (LA PASTINA, 2007)

Segundo CASTELNOU (1992) obras que representam a memória urbana estão sujeitas a tombamento histórico, sendo assim, ruínas, edificações incompletas, sítios arqueológicos, construções recentes e em uso podem ser tombados como patrimônio. Para LEMOS (2000) o principal objetivo do tombamento de um bem arquitetônico é separá-lo dos demais a fim de que se garanta a perpetuação da memória, apesar de não pressupor desapropriação, fator que dificulta enormemente a preservação de monumentos em áreas de grande especulação imobiliária.

De acordo com CHOAY (2001) edifícios da segunda metade do século XIX e do século XX que se apoiaram em novas técnicas de construção viraram refugos do processo tecnológico e das mudanças estruturais da economia, tornando-se grandes ‘conchas vazias’ que a era industrial abandonou nas cidades. Embora a maioria destas construções não seja tombada elas são representativos de gerações passadas, como já mencionado anteriormente, merecem ser mantidas como memória cultural, pois tem carga simbólica significativa.

De acordo com PAREDES (2006) a preocupação com o patrimônio industrial surgiu nos anos 1950, na Inglaterra, após a destruição maciça de várias fábricas na Segunda Guerra Mundial. Um dos responsáveis foi Michael Rix, que desde 1955, defendia o conceito de ‘arqueologia industrial’. Mais tarde muitas fábricas foram classificadas como Patrimônio Mundial da Humanidade, no entanto são poucos os prédios industriais classificados como patrimônio nacional.

A preservação de bens culturais móveis como antiguidades ou obras de arte estão muito a cargo de colecionadores particulares ou de instituições especializadas, pois não há quem colecione casa em uma rua ou monumentos em uma cidade, os bens imóveis como classifica LEMOS (2000), são na maior parte bens públicos. A grande dificuldade em preservar-se o patrimônio, especialmente arquitetônico, é que esse tipo de ação tem que contar, necessariamente com o amparo do Estado ou de outros tipos de entidades oficiais.

Lemos atenta que a preservação muitas vezes é voltada a interesses econômicos que circulam no âmbito do turismo. Contudo, este interesse que nasce em torno dos bens culturais paisagísticos e arquitetônicos exige cada vez mais a criação de cenários, que sem o devido cuidado, podem se transformar em quadros artificiais.

O patrimônio histórico se tornou parte integrante do culto à cultura, sendo que os problemas suscitados por sua difusão precipitaram uma mudança semântica. Sua crítica em relação a este processo é que a cultura perdeu o caráter de realização pessoal e passou a ser vista como uma empresa e logo se transformou em uma indústria. Por sua vez, o patrimônio histórico adquiriu uma dupla função, são obras que propiciam o saber prazer, mas transformam-se também em produtos culturais prontos para serem consumidos. (CHOAY, 2001)

Ainda segundo CHOAY (2001, p. 216) este processo de animação cultural pretende tirar o edifício de sua própria inércia para torná-lo mais consumível. Um exemplo é a reconstituição de cenas históricas no interior destas construções. No entanto, este tipo de atitude alimenta a passividade do público, dissuadindo-o de decifrar sozinho estes eventos. Além do mais, “torna-se cada vez mais difícil para o visitante evitar essas interferências e pode dialogar, sem intérpretes, com os monumentos.”

De acordo com CHOAY (2001, p.217) o processo de modernização de um monumento pode correr o risco de desviar a atenção do espectador, da mesma forma que a animação cultural impede o visitante de dialogar diretamente com a edificação. A inserção do passado sob a forma de objeto construído, não sob a forma de espetáculo, transmite a impressão de novo e coloca no corpo do edifício antigo um implante regenerador, de forma que “dessa simbiose imposta, espera-se que o interesse suscitado pela obra do presente se reflita na obra antiga, dando origem, assim, a uma dialética.”

A presente pesquisa pretende elucidar fatos como estes para o projeto a ser desenvolvido, pois o intuito é garantir a preservação da memória por meio da reciclagem dos edifícios através de um novo uso. A intenção é resgatá-lo não somente para fins turísticos, mas para que ele se insira novamente no cotidiano dos habitantes, suprindo suas atuais necessidades, cumprindo sua função social e disseminando a atitude em outras áreas da cidade.

Segundo KENNETH (1999) a conservação dos bens arquitetônicos preocupava-se somente com a preservação de monumentos isolados, passando posteriormente a preocupar-se com a forma do traçado urbano e a vida que ele expressa. Para LEMOS (2000) o enfoque de preservar a cidade não deve se ater a um artefato urbano isolado, pois o importante é perceber as relações mantidas entre os bens culturais e suas relações espaciais para a inteligibilidade do espaço. Com o progresso e as mudanças na sociedade e conseqüentemente na estrutura espacial, a preservação deve manter o que ainda existe como testemunho das primeiras adaptações espaciais, dos primeiros critérios de instalação e de apropriação do solo.

Segundo Lemos, para que as ações de preservação do patrimônio arquitetônico tenham resultados positivos, devem haver providências na área do

planejamento, recuperando e revitalizando núcleos de interesse histórico ou artísticos que só devem ser efetivados após um trabalho de levantamento e de estudos interdisciplinares. A segunda colocação é que qualquer projeto deve ser vinculado ao interesse social que privilegie os habitantes do local em que o patrimônio está inserido. A conservação dos bens culturais arquitetônicos depende muito do uso imposto à edificação, na opinião do autor, é o primeiro fator para a conservação garantida, trazendo a satisfação entre a condição básica de preservação da integridade da obra com o usuário.

Tendo em vista a manutenção da memória da história e cultura, resultam algumas atitudes quanto à preservação do patrimônio cultural que muitas vezes se sobrepõem na prática arquitetônica. Elas serão apresentadas a seguir como uma forma de compreender suas relações com o presente e incorporá-las futuramente no projeto acadêmico.

4.2 ATITUDES DE PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA

De acordo com PEIXOTO (2002) a cidade vive um processo de mudança incessante muitas vezes em moldes predatórios, de destruição a pretexto de reconstituir-se, de derrubada do antigo e significativo em favor do novo, funcional e nem sempre bem-concebido. No entanto, como ressalta CASTELNOU (1992) são vários os motivos que despontam para o processo de preservação do patrimônio histórico, como por exemplo, a revalorização histórica, a constatação da importância do passado e os conceitos de sustentabilidade constatados pela reciclagem de edifícios, considerando que toda obra arquitetônica está sujeita ao desgaste contínuo e inevitável.

Ainda segundo CASTELNOU (1992) o caráter de um edifício nasce do espírito de uma época, dos valores de uma sociedade e das ressonâncias do contexto em que ela está inserida. Juntamente com o caráter aparece a forma e a função. A primeira está relacionada à plástica e à estética de seu tempo ou ainda do

empenho criativo de seu autor, a segunda reflete sua razão social de ser através do uso.

Buscando a salvaguarda do Patrimônio Cultural, houve a necessidade de se estabelecer princípios para o seu reconhecimento. No século XIX iniciaram-se algumas discussões sobre o assunto que resultaram em algumas recomendações para a proteção do patrimônio. Contudo, somente no século XX posturas e atitudes mais abrangentes foram postuladas, como resultados desta discussão foram feitas algumas cartas de recomendação, que norteiam as diretrizes e posturas para o resgate da memória e da cultura através da conservação do patrimônio edificado.

A primeira foi a Carta de Atenas, redigida em 1931 e aprimorada em 1933, visando a salubridade, a higiene e a circulação nas obras sobre o patrimônio. Em 1964 foi elaborada a segunda Carta de Atenas que foi decisiva na ampliação dos bens patrimoniais. Hoje já passam de 30 cartas e suas recomendações permanecem atuais, balizando os procedimentos de intervenção sobre monumentos e sítios históricos e tornando-se imprescindível sua análise para uma atitude mais consciente na adoção de políticas preservacionistas.

Considerando a importância do testemunho histórico e de seu contexto arquitetônico e urbanístico, é possível identificar vários graus de intervenção sobre a obra existente, os quais são garantidos por métodos de intervenção eficazes no âmbito de preservar nosso Patrimônio Cultural.

Várias hipóteses são feitas sobre o processo de conservação dos monumentos, delas vale destacar a classificação feita pelo professor, arquiteto e restaurador italiano Ambrogio Annoni, presente em sua obra *Scienza ed art Del restauro architettonico*, em que é feita uma síntese sobre as teorias de restauração.

Annoni classifica os bens arquitetônicos em ruínas, edifícios danificados e construções sãs. O primeiro refere-se a edificações cuja estrutura e condições de uso estão seriamente comprometidas, quase sempre de recuperação praticamente impossível. Os edifícios danificados são as construções com danos significativos em sua estrutura e com suas condições de uso comprometidas, mas que podem ser recuperadas. Já a construção sã é uma edificação boa para o uso, mas que pode se encontrar em três estados diferentes: modificada em sua feição original devido a

acréscimos sucessivos, incompleta por não estar finalizada ou por ter sido mutilada, e por último, necessitando de ‘revalorização’ ou reciclagem, apesar de possuir suas características originais preservadas. (ANNONI, apud, LEMOS, 2000)

O italiano sintetizou e classificou em sua obra as teorias existentes sobre a restauração arquitetônica. A primeira classificação descrita por Lemos é o método romântico, o qual buscou uma reintegração estilística que surgiu a partir de meados do século XIX na Europa e visava garantir a ‘purificação’ dos edifícios medievais e da Idade Moderna, procurando recuperar a integridade das edificações. Este método foi promovido através da expurgação de qualquer intervenção posterior, chegando ao ponto de reconstruir monumentos segundo a idealização daquilo que teriam sido aquelas construções, mesmo sem uma documentação histórica que garantisse fidelidade ao processo.

Segundo CASTELNOU (1992) e ANNONI, apud LEMOS (2000) o método historicista tolerava as reconstruções e recuperações de ruínas, contudo, sem aceitar a infidelidade do processo, respeitando os testemunhos existentes nos monumentos que tivessem sido acrescentados após a construção original, não permitindo nem a alteração do lugar original da obra, tampouco a volumetria do espaço.

Ainda segundo os autores, o método arqueologista surgiu no início da década de 30 do século XX, época da descoberta das grandes ruínas mediterrâneas, contrariava os métodos anteriores, aceitando somente a reconstrução de ruínas a partir de métodos e materiais originais, sem admitir a fantasia romântica ou a imitação histórica de partes do bem arquitetônico.

De acordo com ANNONI, apud LEMOS (2000) o método científico surgiu após a Segunda Guerra Mundial e não aceita a reconstrução total de ruínas e sua utilização para outros fins diferentes de seus objetivos originais, sendo que as partes reconstruídas não devem imitar o padrão original, mas sim seguir um estilo ‘neutro’. Complementando a descrição, segundo CASTELNOU (1992) o método científico baseia-se em dados de pesquisa arqueológica e documentos históricos, aceitando a intervenção na edificação se o partido arquitetônico for mantido.

O não-método desconsidera a hipótese de reconstrução de ruínas e considera cada caso isoladamente, avaliando as melhores técnicas e intervenções a serem efetivadas no patrimônio. Já o método artístico ou de reintegração artística combina os métodos arqueologistas e científico, com ênfase nos aspectos plásticos e estéticos, com o objetivo de integrar satisfatoriamente o meio ambiente e o patrimônio. (LEMOS, 2000)

É evidente a existência e diversos fatores que acabam por impulsionar o desenvolvimento social e conseqüentemente as diversas necessidades que acabam por influenciar as transformações no ambiente e nas construções existentes. O desgaste contínuo e inevitável se dá pela ação do meio ambiente refletido em um desgaste físico, funcional e até mesmo estético das construções. (CASTELNOU, 1992)

Kenneth ressalta que o conceito de ordem total tem se dissolvido e que a partir do momento que os arquitetos pararam de sonhar com um espaço completamente livre do passado, uma arquitetura mais humana e pragmática surgiu. Os arquitetos têm trabalhado com a tradição modernista, contudo, Richard Rogers acredita na conservação e no aprendizado através da história e sua memória, pois a mera cópia do passado menospreza sua integridade. (ROGERS, apud KENNETH, 1999)

Segundo o Kenneth a arquitetura pós-moderna preocupa-se também em processar ao invés de somente produzir, agregando as dinâmicas do presente e as lições do passado. Acima de tudo, ela também celebra a diversidade, reconhecendo o valor do passado e do novo.

Para o arquiteto David Chipperfield nós não devemos pensar somente no futuro escondido em uma colagem do passado, devemos habitar e preencher o presente envolvente, motivado pelas possibilidades de transformação, restringidas somente pela bagagem de memória e experiências que devem ser valorizadas. (CHIPPERFIELD, apud KENNETH, 1999)

Objetivando resguardar o patrimônio dos danos de uma obsolescência, deterioração e do mau uso de bens culturais, a conservação é um processo contínuo de manutenção que extrapola a atitude meramente projetual e visa à sobrevivência

física do edifício. Segundo FITCH, apud CASTELNOU (1991) a conservação ou consolidação relaciona-se diretamente com a preservação do Patrimônio Histórico e decorre da aplicação de técnicas construtivas específicas, assim como requer uma especificidade quanto aos agentes de deterioração e das condições de viabilidade técnica. É definida por M. Fitch como a “intervenção física na própria matéria de um edifício para assegurar sua integridade estrutural ou estética”.

Acrescentando a definição anterior BRAGA (2003) afirma que os materiais envelhecem e apresentam patologias que aumentam, em variedade e em dificuldade, devido aos altos níveis de poluição ambiental, além de atos de vandalismo. Para garantir a integridade estrutural e estética, ampliando a vida dos edifícios, a ciência e a tecnologia oferecem uma série de instrumentos de diagnose e medidas terapêuticas capazes de reparar a matéria danificada.

Outra atitude é a reconstrução ou reconstituição segundo BRAGA (2003) também pode ser chamada de anastilose e visa à recomposição de fragmentos dispersos. De acordo com CASTELNOU (1991) a reconstrução consiste na recuperação de um passado arquitetônico em que as partes perdidas são reconstituídas ou substituídas, assim como podem ser reconstruídas réplicas. Neste processo podem ser feitas cópias exatas de um edifício no local original, o que pode ser justificado através de seu papel vital em um conjunto. Este trabalho é típico em situações de pós-guerra, de abandono ou de exploração arqueológica, como por exemplo, a reconstituição parcial de uma igreja destruída em um bombardeio.

Um fenômeno muito raro é a réplica ou cópia exata de um original ainda existente, devido às dificuldades e os altos custos. Este processo é mais comum aos bens móveis, como no caso de esculturas situadas em locais públicos e sujeitas às intempéries e ao vandalismo.

O processo mais usual para revelar o valor histórico do monumento tem sido a restauração, cuja intervenção visa reparar, recuperar ou excepcionalmente para reconstruir bens culturais, respeitando os traços de sua passagem no tempo. Este método devolve as características originais da obra, preenche e reintegra as lacunas, que recompõe a imagem.

Segundo AZEVEDO, apud CASTELNOU (1992) a restauração é uma prática de intervenção destinada a resgatar o patrimônio da obsolescência física e funcional, evitando o abandono e a destruição, permitindo assim seu pleno uso social. De acordo com CATELNOU (1991) a restauração tem o intuito de regenerar obras de importância arquitetônica ou paisagística, através da reversão ao seu estado original ou por uma intervenção da obra em si. Está intimamente ligada ao processo de conservação e eventualmente à reconstrução, esta última quanto à substituição de partes desaparecidas ou destruídas. O ato de restaurar tem como ferramenta a arqueologia, importante para se identificar as técnicas utilizadas, contudo também podem ser aplicados técnicas e materiais modernos, destacando o novo processo do já existente. A restauração deve sempre respeitar o partido arquitetônico original, mantendo seu caráter, forma e função originais.

Algumas etapas do restauro são a limpeza dos escombros, catalogação dos materiais encontrados na edificação, consolidação das estruturas, tratamento das instalações complementares, restauração e recuperação dos acabamentos, esquadrias e vidros. (MONTES; VALCARCEL, apud CASTELNOU, 1992). Várias soluções técnicas são utilizada para a preservação da estrutura original, uma delas é a injeção de concreto em fendas e alicerces prejudicados, outras são a eliminação de infiltrações, aplicação de abrasivos com granitos de areia na limpeza e produtos químicos para a descupinização.

Na opinião de Cyro Correa Lyra ainda há o conceito de monumento congelado no tempo, o que resulta em uma visão de um objeto intocável que o sacrifica, sobretudo coloca sob o ponto de vista de um objeto cuja função é apenas contemplativa. A restauração do edifício resgata-o como bem cultural e sua reutilização, como bem de consumo. A conseqüência da dificuldade em se aceitar as adaptações necessárias causam a separação entre forma e função. (LYRA, [s.d.])

Lyra ressalta que a questão da preservação de monumentos era muito focada na restauração física do monumento, sendo difícil a aceitação por parte dos conservacionistas qualquer adaptação, mesmo que estas fossem imprescindíveis para a viabilização do uso. Comumente adaptações de espaços, inserção de instalações e modernização de equipamentos ficavam a ser definidas, projetadas e detalhadas após a conclusão da obra de restauração. O fato primordial para o

sucesso da restauração é garantir a sobrevivência do edifício, que depende fundamentalmente do uso correto, de modo que restaurar e reutilizar são práticas indissociáveis. O descaso pela destinação do uso faz com que muitos monumentos restaurados permaneçam vazios, voltando progressivamente a se degradar, portanto, é necessário que se defina previamente como ele será utilizado e a quem caberá a responsabilidade de manutenção.

Reconstituições históricas e fantasiosas, assim como demolições arbitrárias e sem qualquer base científica tornaram-se formas de valorização recorrentes, conforme explica CHOAY (2001). A restauração inventiva é um hábito que deve ser abolido e o autor cita alguns exemplos, como no caso da cidade de Quebec, no Canadá, em que o centro histórico da cidade foi devastado para dar início a um projeto de incentivo turístico, sendo reconstruído mais tarde sem bases científicas.

A preservação também é um método que envolve o estabelecimento de políticas, planos, ações com o intuito de identificar, proteger, valorizar e difundir o patrimônio cultural. Através do resgate da memória, mantém-se a identidade de uma nação e a construção da cidadania, o patrimônio de bens consolidados devem passar de geração em geração.

Usualmente o grande empecilho para qualquer movimento de restauração é que já se encontram os prédios de interesse patrimonial arruinados ou extremamente descaracterizados. Sendo que para LEMOS (2000) o primeiro fator que garante a preservação de um edifício é a manutenção de seu uso e se possível nas condições para o uso que foi previsto em seu projeto inicial.

A palavra preservação vem do latim *preservare* que significa observar previamente. Com relação ao patrimônio arquitetônico tem como meta a salvaguarda e sua conservação para as próximas gerações. Sua metodologia é recente e teve início no século XIX, variando conforme as posturas adotadas diante do passado. (HOSMER, apud CASTELNOU, 1992)

A revitalização é mais maleável que o processo de restauração quanto à preservação do patrimônio, consistindo na reestruturação de uma obra arquitetônica ou de um conjunto urbanístico que se encontra deteriorado ou em desuso. Permite-se reformular os componentes da obra ou do conjunto e acrescentar novos

elementos, desde que seja mantido total ou parcialmente seu caráter original. Em um processo de modernização e melhorias, também podem ser acrescidas novas funções que intensificam e complementam o uso anterior, não abandonando sua função original. (CASTELNOU, 1991)

Castelnou complementa afirmando que revitalizar é dar nova vida, reabilitar é dar nova habilidade e reestruturar é reorganizar a estrutura básica, tornando explícitas antigas relações e criando novas funções que não rivalizam com as anteriores. Sendo assim, um bom exemplo para demonstrar esse processo é a reabilitação de um pátio ferroviário, a revitalização de um centro comercial ou a reestruturação de um fundo de vale.

Segungo CHOAY (2001, p. 213) entre as diversas operações destinadas a valorizar o patrimônio histórico, “da restauração à reutilização, passando pela *mise em scène* e animação cultural, a valorização do patrimônio apresenta múltiplas formas, de contornos imprecisos, que quase sempre se confundem ou se associam.”

4.3 RECICLAGEM E SUAS POSSIBILIDADES

Diversas transformações mudaram a história da política, economia e religião, contudo, muitos edifícios sobreviveram a estas mudanças, ao menos enquanto estrutura física. No entanto, as mutações ocorridas na sociedade impuseram que muitas destas estruturas se reciclassem para atender as novas necessidades. A pesquisa enfatiza mais a possibilidade de reabilitação do patrimônio construído, pois esta é a atitude que será utilizada no projeto do edifício multifuncional proposto. Sendo que muitos edifícios industriais tem sido remodelados para abrigar novos usos e um dos motivos é que reciclar é muitas vezes é um processo menos complicado e mais econômico.

Segundo ROGERS & GUMUCHDJIAN (2001) a forma e o funcionamento de uma cidade devem ser constantemente revisados, contudo a complexidade destas forças e o poder que o mercado impõe devem ser constantemente vigiados pela sociedade para que as transformações ocorridas nas cidades sejam flexíveis e

honestas, trabalhando com e não contra o inevitável processo de transformação que deve exprimir as necessidades da sociedade como um todo.

A justaposição de edifícios novos e antigos é uma prática com uma longa e honrosa tradição. Preservar a aparência histórica de grandes áreas da cidade ou intervir em um conjunto de edifícios é um trabalho bastante delicado, mas “bons trabalhos contemporâneos executados com habilidade e integridade podem quase sempre, exceto nas áreas mais sensíveis, complementar a velha vizinhança com mais sucesso que um edifício moderno mascarado em uma fantasia histórica.” (ROGERS; GUMUCHDJIAN, 2001: 80)

Para os autores cada geração precisa reinventar suas instituições públicas e criar outras novas, porém as necessidades cotidianas exigem outras formas. Como as novas edificações devem atender as mudanças da sociedade, deve-se pensar na forma de adaptar a grande quantidade de edifícios existentes. Exceto no caso de conservação e preservação do patrimônio arquitetônico que suscita em alguns pontos básicos, considerando um grande erro restaurar velhos edifícios para suas supostas condições originais, pois isso vai contra a própria natureza da arquitetura tradicional.

Rogers e Gumuchdjian explicam que os edifícios sempre foram redecorados, remodelados e adaptados de acordo com a necessidade de cada tempo. No entanto, este processo orgânico tende a ser interrompido em face a preservação demasiadamente zelosa. Como resultado disso, os edifícios se tornaram menos flexíveis, sua transformação acaba sendo mais onerosa e restringe o uso para novas atividades. Experiências bem sucedidas, como a intervenção do arquiteto I.M. Pei no Museu do Louvre (fig 4.1), mostram que é possível modernizar os edifícios para atender as necessidades atuais, mantendo um diálogo amigável entre o antigo e o moderno.

> “É evidente que a preservação de um bom edifício é preferível à sua demolição e substituição por outro de menor valor, mas um edifício não deve ser preservado quando sufoque a inovação. É importante insuflar vida em nosso patrimônio arquitetônico, mas sem valorizá-lo excessivamente. Se insistimos em transformar nossas cidades em museus, vamos ossificar a sociedade”. (ROGERS; GUMUCHDJIAN, 2001: 82)

Segundo CASTELNOU (1991, p.3) a reconversão trata da reutilização de um edifício ou sítio urbano em função da adaptação a novos usos, que pode também implicar na mudança de sua forma e até mesmo no caráter do objeto modificado. A reconversão ou reciclagem é uma prática que tomou impulso na década de 1960, apoiado na valorização da memória e nas questões de sustentabilidade, já que ela torna-se mais econômica que a própria construção. O processo de reciclagem tem sido muito recorrente nos dias atuais e "vai desde a modernização da aparência até o aproveitamento do valor econômico, cenográfico e sentimental da obra arquitetônica."

Segundo CHOAY (2001) a reutilização ou reciclagem é a forma mais paradoxal, audaciosa e difícil de valorização do patrimônio, reintegrando um edifício que perdeu sua função a um uso normal e subtraindo-o de um processo de decadência. Não obstante, dar-lhe um novo uso não deve se basear somente em uma homologia com sua destinação original, mas deve levar em conta o estado material do edifício, o que requer uma avaliação do fluxo dos usuários potenciais.

De acordo com BRAGA (2003) este processo ainda é conhecido como *retrofit* e atenta que os espaços necessários para abrigar um novo programa acarretam em muitos casos na necessidade de acréscimo de área construída, seja pela introdução de entrepisos, se o pé direito permite, ou pela criação de anexos, que podem estar ou não acoplados ao edifício preexistente.

Tanto a revitalização quanto a reciclagem resultam em uma modificação na forma da obra arquitetônica, interferindo total ou parcialmente na aparência estética da edificação. A distinção entre ambas ocorre quanto à função, que pode ser mantida ou substituída. Neste processo de reformulação, classificam-se estas interferências em três graus: radical, equilibrado e moderado. (BROLIN, apud CASTELNOU, 1992)

Segundo Brolin, uma interferência radical ocorre quando novos elementos adicionados contrastam intencionalmente com a edificação existente, seja pelas intenções projetuais ou pelo tratamento no que consta a aplicação de materiais,

cores e texturas, havendo uma grande distinção em termos formais paralelo aos termos funcionais.

Quando se procura associar harmonicamente os novos acréscimos e anexos ao construído, trata-se de uma interferência equilibrada. Esta intenção pode ser atingida, por exemplo, pela repetição de tipos, unificação de motivos e tratamento dado aos materiais e cores. Brolin atenta que as novas intervenções nunca devem ser dissimuladas, ou seja, ela deve ser honesta e deixar explícito o que são os novos acréscimos, evitando promover uma falsa impressão.

Alguns esquemas são representados por GRACIA (2001) e podem ser traduzidos como as relações entre elementos arquitetônicos, serão analisadas a fim de compreender as possíveis relações entre a forma existente e uma nova colaboração ou anexo, as quais podem ser de inclusão, intersecção ou de exclusão (fig. 4.2). Sendo que na relação de inclusão o elemento B divide todos os pontos com A, como ocorre no Essen Design Center, obra de Norman Foster em que o novo está totalmente inserido dentro da edificação antiga (fig. 4.3). Na intersecção o elemento A recebe B como elemento modificador e seus próprios limites, e por fim, a exclusão supõe uma relação de inexistência de pontos em comum entre A e B.

Muitas vezes, na exclusão para que a forma arquitetônica seja integrada há a necessidade de um elemento de conexão entre as duas unidades (fig. 4.4). Trata-se então de definir uma nova peça (C) que permite unir A e B, como pode ser observado no Museu do Pão e no Museu Rodin, obras dos arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci (fig. 4.5. e 4.6), ou ainda mesmo que as peças não tenham qualquer contato direto e estejam em uma relação de exclusão, como ocorre no Conjunto KKK, também obra de Ferraz e Fanucci (fig. 4.7). Outra opção das formas A e B, caracterizadas geometricamente é uni-las por meio de um elemento conector que preenche um espaço intersticial, chamado *poché* ou elemento de sutura que preserva sua identidade figurativa como elemento. (fig. 4.8)

Considerando uma relação mais imediata entre os mesmos elementos, uma vez concretizada uma forma para os objetos, o autor cria uma nova relação de justaposição e adjacência. Os limites definidos por cada elemento entram em contato parcial, variando somente sua posição geométrica, observando a figura 4.9

percebe-se que o primeiro esquema tem mais congruência ou integração formal por adjacência que os sucessivos.

Ainda segundo GRACIA (2001) as ligações físicas definidas de acordo com a tipologia e o acréscimo de novos vínculos determinam algumas relações compositivas e figurativas. Elas devem buscar uma relação de proporção com a intenção de se atingir uma congruência gestáltica, a reiteração de recursos figurativos ou estilos que favorecem a continuidade da imagem, por último, homologação formal mediante um recurso de parentesco tipológico.

Mais importante que classificações, para LYRA [s.d.] a primeira preocupação deve ser a de respeito pelo bem cultural, seja do ponto de vista formal ou construtivo. Assim sendo, alguns critérios devem ser destacados para garantir uma adaptação correta do edifício antigo a um novo uso, são eles: integração, autenticidade, reversibilidade e qualificação.

Para o autor, em uma boa adaptação não há conflitos entre o antigo e o novo, com a perfeita integração da nova função no espaço antigo, nesta proposta entra a questão da vocação que um edifício tem para receber novos usos. Portanto, a integração é alcançada não somente por meio da correta adaptação dos espaços, mas também por como eles serão vividos.

O fator de autenticidade deve ser garantido sob qualquer aspecto, toda e qualquer inserção decorrente das adaptações deve se destacar do existente através de uma relação de contemporaneidade. Tudo que é introduzido deve transmitir a condição de novo, assumindo a identidade de seu tempo, nenhum aspecto de falsa antiguidade deve ser admitido. Este aspecto é um dos princípios básicos da Carta de Veneza, documento principal de orientação do trabalho de restauração de bens imóveis. LYRA [s.d.]

Na opinião de Lyra, as alterações derivadas de adaptações de uso devem ser projetadas de modo a poderem vir a ser eliminadas no futuro, sem prejuízo do bem cultural. Este processo decorre da visão de que as funções raramente são definitivas, pois as necessidades que determinam as adaptações estão em constante mutação, portanto é necessário destacar o processo de reversibilidade.

O último aspecto é a qualificação, em que uma nova inserção não pode ser de qualidade inferior ao edifício existente, devendo contribuir para sua longevidade e valorização. As novas instalações, por exemplo, elétricas e hidráulicas, devem ser projetadas e dimensionadas para durarem e não oferecer qualquer risco à edificação. Sobretudo, devem-se evitar reparos, alterações ou melhorias sobre projetos deficientes ou mal executados.

Para LYRA [s.d.] os monumentos se diferenciam pelo caráter, contudo construções de grande densidade simbólica e explícita intenção plástica já nasceram predestinadas a serem monumentos, como os palácios e igrejas. Neste caso, a finalidade original está solidamente impressa dificultando qualquer tipo de adaptação ou mudança de uso, ficando fadados a perpetuar de forma explícita e com singularidade de sua expressão plástica.

Em contraposição estão os edifícios concebidos prioritariamente para suprir necessidades práticas, sendo utilitários por natureza, como exemplos são os fortes, estações de trem, armazéns e fábricas, sendo seu valor arquitetônico reconhecido posteriormente. Estes espaços são mais suscetíveis a adaptações, modernizações e reciclagens de uso, especialmente porque pertencem a programas de uso que perderam sua função ou se tornaram obsoletos, com isso a sua vocação para receber novos usos é mais flexível.

Ainda segundo o autor, a maioria dos edifícios de valor cultural não se inclui nem na categoria de monumentos nem como espaços utilitários por natureza, mas ganharam seu reconhecimento por valores agregados ao longo de sua história. As edificações que compõe o conjunto de um centro histórico são geralmente casas que representam a arquitetura vernacular brasileira, mas que um dia foram ordinárias.

Contrário ao processo de desindustrialização, um bom exemplo a ser citado é o das igrejas, em especial as católicas. Conforme explica LEMOS (2000) o ritual de celebração e cerimônias religiosas não se alterou significativamente com o passar do tempo, por este motivo o partido arquitetônico dos templos se repetiu indefinidamente e pôde se manter quase que completamente estático, havendo somente as inevitáveis variações técnico-construtivas e mudanças estilísticas. As cidades que se formaram ao seu redor e o conseqüente processo de transformação

conseguiram se equilibrar às construções religiosas, pois as igrejas católicas não sofreram nenhuma alteração significativa em seu uso, mantendo seu programa e edificação intocados.

No caso da arquitetura da era industrial o avanço tecnológico implicou em várias mudanças relacionadas à tipologia dos antigos galpões industriais, a mão-de-obra foi robotizada e os edifícios precisaram de mais espaço para exercer suas atividades. A maioria das indústrias inseridas em centros urbanos foi deslocada para locais específicos, seja por incentivo do governo ou por necessidade autônoma. O que ocorre quando estas fábricas ficam no meio da cidade é um conflito de usos, como o intenso tráfego de caminhões, a sujeira, poluição e ruído, que acabam por expulsar a população que reside na área.

O processo de reciclagem intervém e marca o início de um novo ciclo vital, provocando menos impacto e menos estranheza que um novo objeto que pode ocupar o lugar da antiga edificação, pois a estrutura já existente é parte da memória e presente na vida dos habitantes. Outro ponto importante é a preservação do conjunto de edificações, especialmente das construções do período fabril do bairro Rebouças, portanto o projeto do edifício multifuncional busca agregar valor através de novos usos, prezando também pela sua contextualização.

FIGURA 4.1 - Intervenção do arquiteto I.M.Pei no Museu do Louvre, Paris, França

FONTE:< http://www.flickr.com/photos/pmorgan/1121030503//>

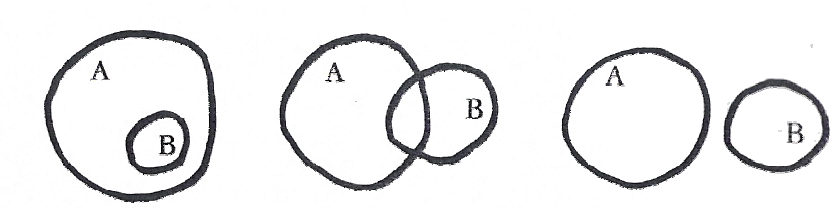

FIGURA 4.2 - Esquema mostrando as relações de inclusão, intersecção e exclusão

FONTE: GRACIA, 2001

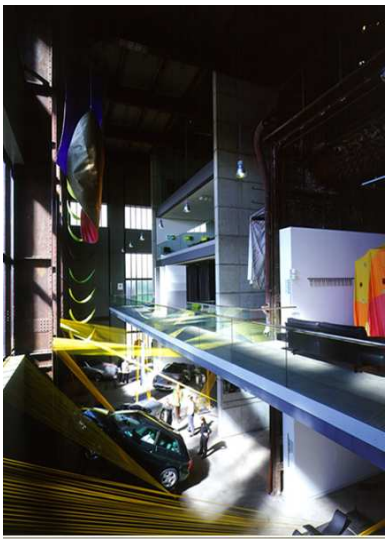

FIGURA 4.3 - – Essen Design Center, Essen, Alemanha. Obra de Norman Foster que demonstra a relação de inclusão.

FONTE:< http://www.fosterandpartners.com/Projects/0495/Default.aspx>

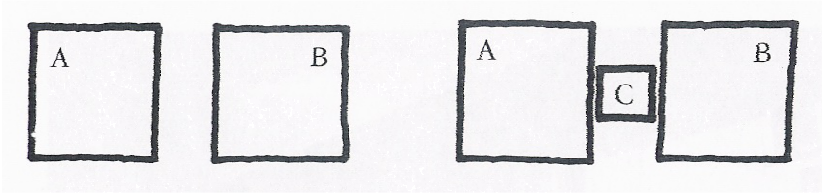

FIGURA 4.4 - – Esquema mostrando as relações mediante um conector específico

FONTE: GRACIA, 2001

FIGURA 4.5 - – Croqui do Museu do Pão, intervenção dos arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci, Ilópolis, Rio Grande do Sul.

FONTE:<http://www.brasilarq.com.br/projetos.php?mn=6&img=02&bg=img>

FIGURA 4.6 – Maquete eletrônica do Museu do Rodin, intervenção dos arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci, Salvador, Bahia.

FONTE:< http://www.brasilarq.com.br/galeria/projetos_pdf/079-01.pdf>

FIGURA 4.7 – Conjunto kkk, intervenção dos arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci Registro, São Paulo. Relação de exclusão entre o novo elemento e a edificação antiga.

FONTE:< http://www.brasilarq.com.br/projetos.php?mn=6&img=02&bg=img&mn2=31>

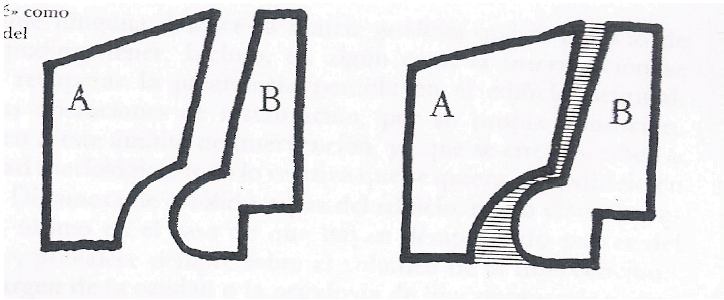

FIGURA 4.8 - Esquema mostrando o poché como manipulação do contato entre as diferentes partes

FONTE: GRACIA, 2001

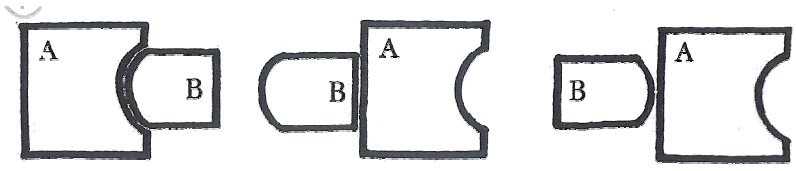

FIGURA 4.9 - Esquema mostrando os graus de compatibilidade e adjacência entre as partes.

FONTE: GRACIA, 2001

5 ANÁLISE DE ESTRUTURAS CORRELATAS

Tendo como objetivo principal buscar subsídios para traçar as diretrizes do projeto proposto, objeto do presente trabalho, são analisadas a seguir três estruturas correlatas, cujos programas devem manter alguma semelhança aos conceitos propostos ou ao programa pretendido, além de possuírem considerada relevância regional, nacional ou internacional.

Deste modo, pretende-se analisar suas principais condicionantes projetuais, incluindo a importância da obra para a população, seu porte e as questões programáticas dos espaços propostos. Paralelamente, observam-se suas características arquitetônicas mais significativas, como partido, intenções plásticas, aspectos técnico-construtivos relevantes e funcionalidade, o que servirá de base para a formulação do programa de necessidades e pré-dimensionamento e concepção dos espaços.

Houve dificuldade em encontrar obras que se assemelhassem com o projeto proposto, contudo, buscando abranger uma variedade de portes e naturezas, as obras escolhidas para esta análise foram: o edifício multifuncional Bryghusprojekte, situado em Copenhague, autoria do escritório OMA, de Rem Koolhaas; o SESC Pompéia, autoria de Lina Bo Bardi, localizado em São Paulo; e o edifício habitacional Nemasus de Jean Nouvel localizado em Nimes, França.

Procurou-se assim apresentar exemplos de diferentes escalas e conceitos, além de possuírem características funcionais e plásticas diversas. Sendo que a análise do Sesc Pompéia servirá como análise de um projeto de intervenção e reciclagem, assim como uma amostra de centro cultural, portanto sua descrição será mais extensa que as demais.

5.1 EDIFÍCIO MULTIFUNCIONAL BRYGHUSPROJEKTET

Localização: Copenhague, Dinamarca
Arquiteto: Rem Koolhas (OMA – Office for Metropolitan Architecture)
Cliente: Realdania Danish Foundation
Data: 2008
Área total: 27.000 m²

O edifício multifuncional Bryghusprojektet embora não esteja construído será analisado, pois se localiza em uma antiga área fabril, possui a mesma tipologia arquitetônica, com um programa híbrido similar com o que será proposto, além de conceitos interessantes de corte livre e congestão teorizados pelo arquiteto.

O projeto foi idealizado em 2008, a pedido da Realdania Danish Foundation[13] na região histórica de Copenhague, Dinamarca, em uma das últimas áreas degradadas remanescentes da cidade (fig 5.1). O sítio está localizado no porto de uma antiga cervejaria, e situa-se entre duas zonas: uma região estagnada em que edifícios institucionais e históricos estão inseridos, já a outra zona é uma nova área que está em constante mutação e mostra o caráter metropolitano da cidade. Segundo informações colhidas no *site* do OMA a polaridade entre estas duas zonas oferece ao terreno uma posição estratégica, que apesar de ter grandes potencialidades e possibilidade de reconectar a cidade com sua orla, a área não possui identidade.

Ainda de acordo com informações do *site* OMA atualmente os espaços públicos da área, as vias e a orla se fundem em um campo contínuo de concreto, sem qualquer tratamento específico. Não há distinção entre as ruas, estacionamento e calçamento, além da falta de definição espacial, a área não destaca sua posição central na cidade que deveria estar atrelada à orla. O projeto pretende transformar uma área pouco valorizada em um ponto de interesse da cidade, ele faz parte de um plano de revitalização para a orla de Copenhague e está no centro desta transformação, utilizando a edificação como um 'motor urbano' para a revitalização.

[13] O *Realdania Danish Foundation* é uma fundação criada no ano 2000 que apóia estratégias de desenvolvimento na Dinamarca. Seu objetivo é melhorar a qualidade de vida dos habitantes através do meio ambiente construído.

O edifício opera o fluxo intenso da via contígua, a Christians Brygge, criando novas conexões urbanas para pedestres e ciclistas, formando um eixo importante com a Denmark´s Houses of Government. As conexões criadas atravessam o edifício, integrando-o ao seu entorno, também fazem um trabalho interessante com os passeios por meio do paisagismo (fig. 5.2), proporcionando uma nova sensação para quem caminha pela orla. Na situação atual, as circulações por todo o terreno obrigam a separação da cidade com a beira-mar; outro motivo é que suas dimensões, a qualidade e a atmosfera do local não incentivam o uso, deixando os espaços vazios e pouco aproveitados.

Visando criar um ponto de encontro para a região, o projeto concebe uma maior definição para a orla e insere o edifício tocando as arestas do terreno, quebrando assim a monotonia local. As áreas existentes são reordenadas, sendo que cada face detém sua própria identidade e integra a cidade com a orla, o porto e com a atual a praça Kierkegaard. A porção norte do terreno, próxima a praça existente, é reorganizada ganhando uma barreira mais intensa para proporcionar mais proteção, formando uma área pública com um tom mais intimista, enquanto a porção voltada para o mar é incentivada pela inserção de atividades públicas. O paisagismo propõe uma extensão das vias urbanas, o entorno próximo é revitalizado com uma série de espaços públicos, como as áreas de recreação que congregam o espaço urbano.

O comentário da imprensa, disponibilizado no *site* do Archidaily ressalta que o projeto integrou o *playground* já existente no local, ampliando-o com novas tipologias para diferentes faixas etárias distribuídas por todo o terreno, privilegiando suas visuais. Uma nova área de recreação foi criada perto do edifício, proporcionando mais segurança para as crianças, além de estar conectada diretamente com a área educacional do Danish Center Architecture – DAC, já a área de recreação próxima à orla foi desenhada para crianças maiores.

Uma movimentada via arterial, a Christians Brygge (fig. 5.3), paralela à orla penetra o edifício, enquanto um pequeno trapiche faz a conexão do edifício com o mar e uma passagem exclusiva para pedestres e ciclistas atravessa o subsolo. Apesar de cruzar vários fluxos tanto nos arredores quanto por entre os volumes, não há conflitos, pois eles estão em diferentes níveis.

De acordo com informações do *site* do OMA, o Bryghusprojekte é uma disposição linear dos princípios da arquitetura moderna dinamarquesa: monumentalidade, simplicidade e polidez. Segundo a arquiteta americana Ellen Van Loon, colaboradora do projeto, o edifício parece ter uma ordem aleatória, como pode ser observado nos cortes, contudo, cada uso tem sua própria autonomia. A porção pública do programa, a DAC e as rotas urbanas são o centro do programa e criam uma extensa relação de integração entre as diversas funções.

O conceito de corte livre (fig. 5.4) é proposto no projeto através da resolução dos diferentes programas impostos como volumes a serem acomodados, não como espaços vistos em planta e somente duas dimensões. Não há qualquer espécie de pavimento tipo, verificado na dificuldade em se distinguir o número de pavimentos da edificação, no entanto, seu ponto mais alto atinge seis diferentes níveis. Já o conceito de congestão pode ser percebido quando os diferentes programas se cruzam em um único edifício ou quando a disposição destes usos é imprevisível, como por exemplo, exigindo a circulação constante de pessoas por todo o edifício.

Outro conceito idealizado para o projeto foi baseado no respeito às edificações do entorno, já que o sítio é rodeado por edifícios de importância histórica, portanto, seu contexto de inserção é delicado. O partido do projeto respeita o gabarito das edificações, tomando como base a Casa dos Três Poderes Christiansborg como altura máxima para a face oeste e o gabarito da antiga cervejaria para o volume voltado para a face norte. Ele se destaca claramente das outras edificações e apesar de não manter qualquer semelhança com as edificações mais antigas, está inserido no contexto das edificações contemporâneas da região.

O edifício também foi projetado de acordo com os mais rigorosos padrões dinamarqueses do código de energia, o Danish Energy Code. O projeto integra soluções de sustentabilidade tais como um sistema mecânico de ar condicionado integrado à ventilação natural, sistemas ecológicos de resfriamento que utilizam a própria água do mar e o aproveitamento do calor gerado pelo edifício que aquece as áreas públicas durante o inverno.

O programa possui 27.000 m² e envolve diversas funções em um único edifício que comporta moradia, escritórios, espaços públicos e área para estacionamento. O coração do edifício abriga a Danish Architecture Center que hoje

fica nos arredores da região, espaço para exposições, auditório, salas de conferência, ambiente para pesquisas, além de uma livraria, um café e um restaurante.

O subsolo que concentra os principais acessos, dois *lobbys* distintos para acesso às residências, um *hall* exclusivo para os escritórios e a entrada principal da Danish Center Architecture, o qual é organizado em uma seqüência vertical em que seu programa se desenvolve até o café situado no último pavimento. Ele conta com áreas que servem ao centro de arquitetura, como espaços para exposições, espaço para produções, *lobby* conjugado com a livraria e auditório, o qual possui uma vista privilegiada da cidade.

O projeto também comporta uma nova sede para a Realdania – RD que pode ser acessada pela passagem subterrânea, seus vários ambientes apresentam vista privilegiada e criam uma relação importante com o espaço urbano ao longo da orla. Os escritórios oferecem vistas generosas da cidade através da pele de vidro e recebem ventilação e iluminação naturais, algumas de suas faces estão voltadas para o espaço de exposições do DAC, intensificando a relação entre seus usuários.

O programa híbrido envolve diversas funções em um mesmo edifício, públicas e privadas, promovendo o encontro e reforçando a idéia de diversidade e multifuncionalidade. Os vários setores são independentes e podem ocorrer em períodos diferentes do dia o que estimula a vitalidade do local (fig. 5.5). A questão da moradia auxilia na preservação da área, uma vez que os habitantes criam apreço pelo local e auxiliam na proteção e conservação do mesmo.

A estrutura cruzada é semelhante a uma treliça e permite vencer grandes vãos sem a necessidade de pilares intermediários. O jogo de volumes mostra a idéia de empilhamento das funções distintas, além de proporcionar terraços e varandas aos diversos usos. (fig. 5.6 e 5.7)

No Brasil ainda há uma apreensão por parte dos empreendedores em investir neste tipo de programa, seja pela dificuldade de manutenção, como pelo gerenciamento, como por exemplo, a questão da cobrança de condomínio ou divisão de tarefas. No entanto, esta tipologia tem se mostrado muito interessante em diversas regiões do mundo, pois ela representa um impulso de desenvolvimento e revitalização para a cidade.

FIGURA 5.1 - – Situação mostrando o local de inserção do projeto

FONTE: Google Earth

FIGURA 5.2 - Perspectiva mostrando o paisagismo e a relação com o entorno

FONTE: < http://www.archdaily.com/207/bryghusgrunden-mixed-use-copenhagen-denmar-oma/>

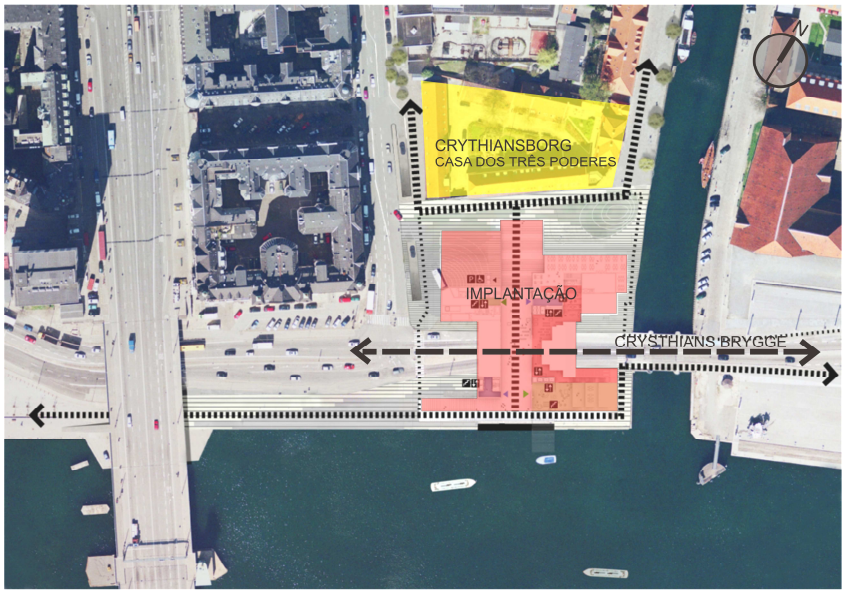

FIGURA 5.3 - Esquema de implantação com os diferentes fluxos

FONTE: < http://www.archdaily.com/207/bryghusgrunden-mixed-use-copenhagen-denmar-oma/>

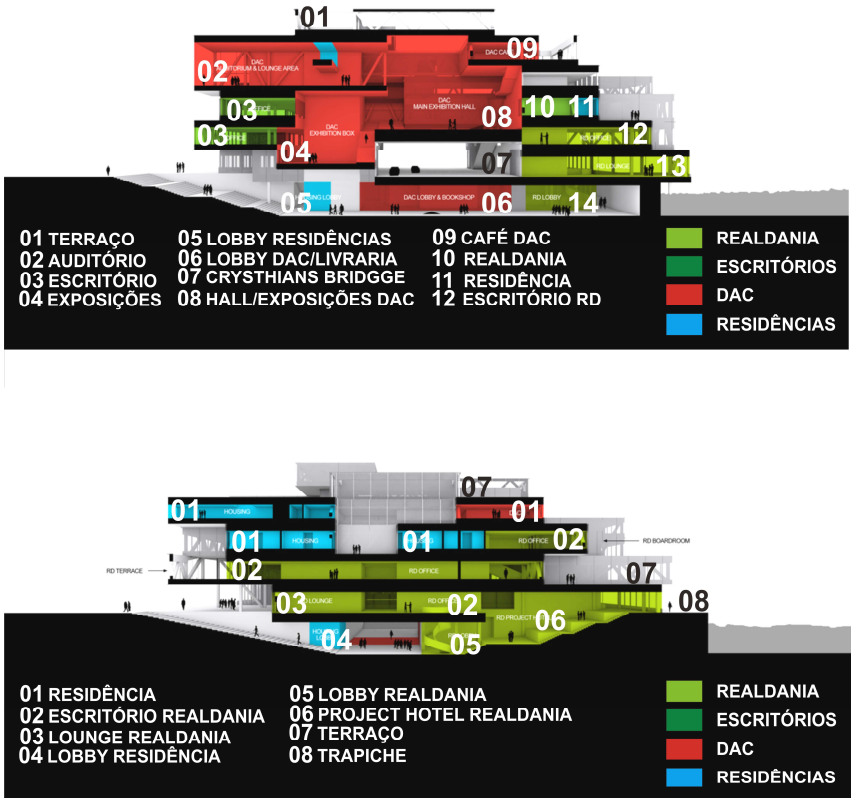

FIGURA 5.4 - Corte transversal e longitudinal

FONTE: < http://www.archdaily.com/207/bryghusgrunden-mixed-use-copenhagen-denmar-oma/>

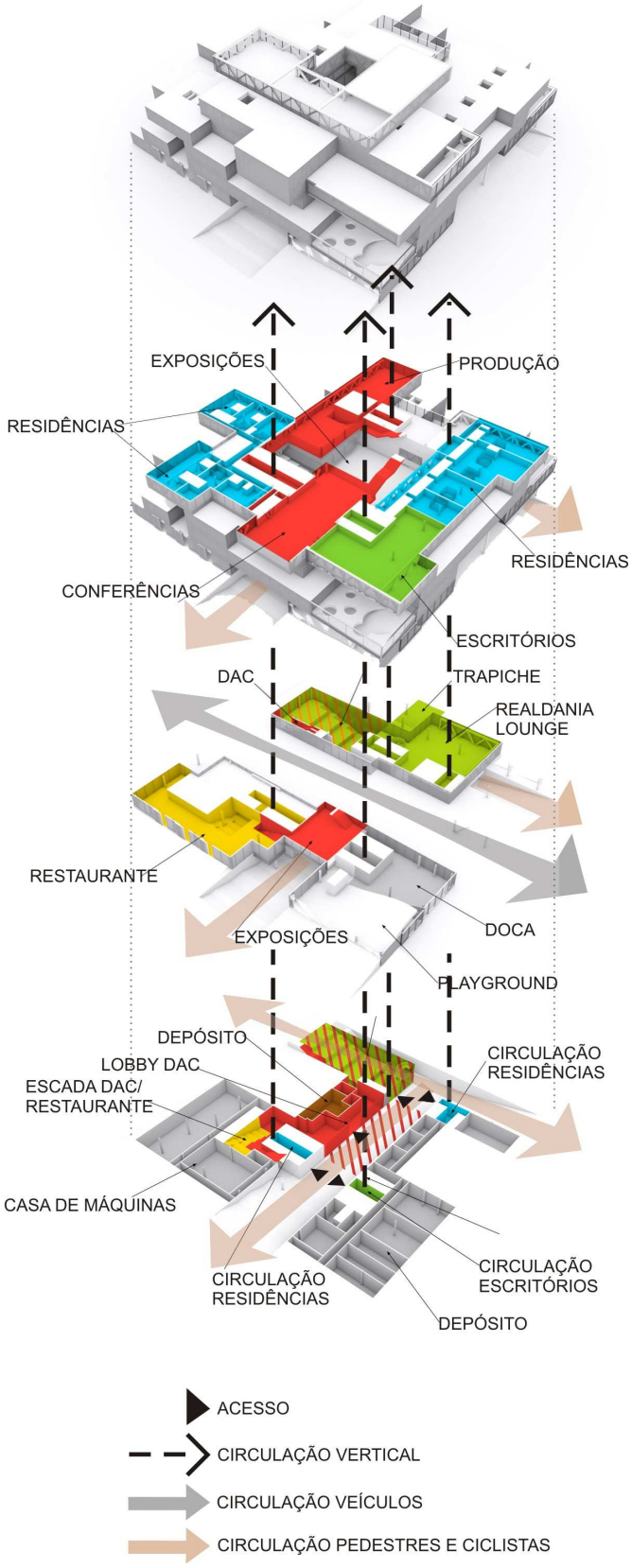

FIGURA 5.5 - Esquema com perspectivas isométricas

FONTE: < http://www.oma.nl/> com grafismo da autora

FIGURA 5.6 - Perspectiva bird´s eye

FONTE: < http://www.archdaily.com/207/bryghusgrunden-mixed-use-copenhagen-denmar-oma/>

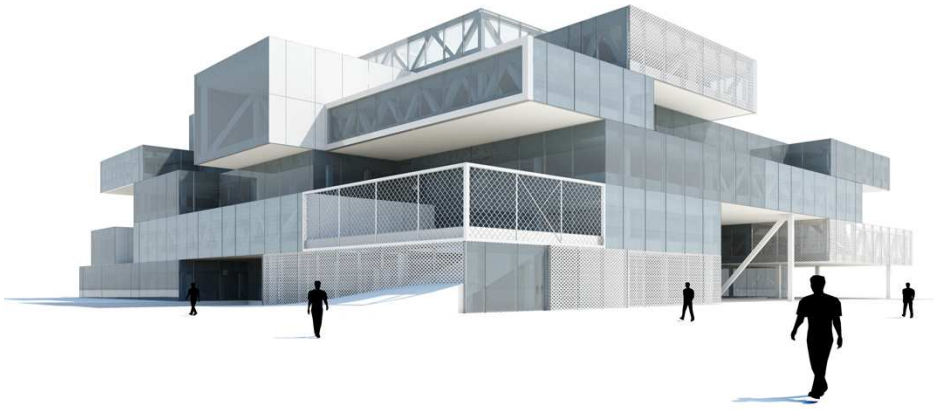

FIGURA 5.7 – Maquete eletrônica

FONTE: < http://www.archdaily.com/207/bryghusgrunden-mixed-use-copenhagen-denmar-oma/>

5.2 ESPAÇO CULTURAL: SESC POMPÉIA

Localização: São Paulo
Arquiteta: Lina Bo Bardi
Arquitetos colaboradores: Marcelo Ferraz e André Vainer
Cliente: Serviço Social do Comércio – SESC
Data: 1977-1986
Área do terreno: 16.573 m²
Área construída: 12.211 m² (conjunto da fábrica)
11360 m² (conjunto esportivo)
total: 23.571 m²

A sede do Serviço Social do Comércio – SESC no bairro Pompéia será analisado, pois revela a recuperação, revitalização e reciclagem de antigos galpões industriais com a inserção de novos blocos, como ocorrerá no projeto proposto pela presente pesquisa. Além de ser um marco na arquitetura brasileira, possui um programa semelhante, incluindo equipamentos culturais que também aparecerão no projeto a ser desenvolvido através da presente pesquisa. Contudo, mais relevante que uma simples análise funcional ou estética é a investigação de seus conceitos e de seu contexto de inserção, sobretudo como eles se transpõe na obra.

O SESC é uma entidade independente mantida por contribuições dos comerciários, o qual adquiriu na década de 1970 um grande conjunto de galpões recém desocupados em que funcionava uma fábrica alemã de tambores, a Mauser & Cia. A construção foi edificada em 1938, seguia a tipologia inglesa, com elementos arquitetônicos típicos, como sheds, estrutura clara e simples e paredes de tijolo aparente. Os blocos estavam alinhados ao longo de uma rua de serviço, a qual levava para uma área vazia e atravessava toda a sua extensão, paralela ao córrego da Água Preta.

Liderado pela arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi com a colaboração de Marcelo Ferraz e André Vainer, o projeto de recuperação destes antigos galpões teve início em 1977. Estas construções poderiam ter dado lugar a um moderno

centro cultural e desportivo da associação, não fosse o olhar sensível da arquiteta Lina Bo Bardi para a elaboração do projeto, talvez a cidade tivesse perdido parte de sua memória, já que a fábrica era um dos poucos marcos que restaram da expansão capitalista industrial na cidade de São Paulo. Lina se encantou pela elegante e precursora estrutura de concreto dos galpões, os quais estavam distribuídos racionalmente como os antigos galpões ingleses do início da industrialização européia, achando essencial sua preservação. (SANTOS, 1996)

A obra trouxe em seu traçado ortogonal e regular a memória de um bairro cuja história está ligada ao início da industrialização em São Paulo. No final do século passado a região foi tomada por casas geminadas de maneira aleatória, elas se contrapunham aos antigos galpões industriais, os quais foram desocupados aos poucos pela produção e seus operários. Na época da execução do projeto, o contexto do bairro era de uma região desfavorecida de equipamentos culturais e de lazer, em que viviam muitos trabalhadores de classe mais baixa.

No entanto, o SESC Pompéia teve grande impacto e abrange mais que a escala do bairro, sua importância deve ser interpretada no mínimo sob o ponto de vista da escala urbana (fig 5.7). Segundo SANTOS et. all (1996) São Paulo é repleta de edifícios compactos, inexpressivos e acomodados em pequenos lotes, nesta situação justapõem-se as residências, edifícios institucionais e terrenos vazios. Sem uma noção de hierarquia a cidade configura um contexto difícil de ser interpretado ou como já chegou a ser definido, uma falta de contexto. Uma cidade que de acordo com LEVI-STRAUSS apud SANTOS (1996) “passa do frescor à decriptude sem conseguir tornar-se antiga”. A arquitetura de Lina Bo Bardi trouxe através do SESC Pompéia uma atitude corajosa de reproduzir este modelo pragmático de crescimento, exacerbando as contradições, forçando sua leitura e entendimento.

Sua implantação (fig. 5.8) foi definida devido à presença do córrego das Águas Pretas que ocupava os fundos do terreno da fábrica, transformando toda aquela porção do terreno em uma área não edificável, segmentando-o em duas porções que poderiam ser ocupadas.

> “Reduzida a estes dois pedacinhos de terra, pensei na maravilhosa arquitectura [sic] dos ‘fortes’ militares brasileiros, perdidos perto do mar, ou escondidos em todo o país, nas cidades, nas florestas, no desterro dos

> desertos e sertões. Surgiram, assim, os dois ‘blocos’, o das quadras e piscina e o dos vestiários. No meio, a área *non edificandi*. E... como juntar os dois ‘blocos’? Só havia uma solução: a solução ‘aérea’, onde os dois ‘blocos’ se abraçam através de passarelas de concreto protendido.” (BO BARDI apud SANTOS, 1996: [sem numeração])

A proposta foi manter a rua existente como espinha dorsal do conjunto, reciclando as construções antigas em áreas de convívio, os quais concentraram as atividades de cunho intelectual e cultural. O restante do programa que deveria abrigar o setor esportivo ficou, portanto, restrita a duas pequenas parcelas do terreno atrás dos galpões, limitadas também pela área não edificável sobre o córrego. Surgiram então três blocos isolados em concreto, eles remetiam a solidez das fortalezas as quais Lina se referia. O primeiro é um prisma estrutural regular de cinco pavimentos que foi destinado à piscina e as quadras esportivas, sobrepostas em quatro andares de pé direito duplo e piso em grelhas de concreto protendido, estrutura a qual conseguiu vencer um vão de 30m x 40 m. Para transpor de um nível ao outro é necessário chegar ao segundo bloco através das passarelas e utilizar sua circulação vertical.

O segundo é um prisma mais esguio tem 11 pavimentos e está conectado ao primeiro por meio das passarelas flutuantes de concreto protendido, sendo que uma de suas faces é marcada pela escada de emergência e seus respectivos terraços de circulação. Seu interior abriga os vestiários, salas de ginástica, lutas e dança, salas de atendimento médico, além de uma lanchonete no último pavimento. Esta modificação no posicionamento óbvio do programa é quebrada por Lina e se assemelha à disposição do café no edifício multifuncional Bryghusprojekte, também localizado no último pavimento, forçando a circulação de pessoas no edifício para provocar a vitalidade.

O terceiro elemento da composição é a torre cilíndrica que abriga a caixa d´água e faz referência a antiga chaminé da fábrica, a qual foi demolida no primeiro processo de intervenção proposto pelo arquiteto Julio Neves, que seria contratado para o projeto de um novo centro esportivo que desconsideraria a existência da fábrica.

A rua interna existente é convidativa e leva a um deck de madeira sobre o córrego, batizado nostalgicamente como ‘rua da praia’ e definido conceitualmente como uma zona de fronteira. O vazio liga os novos blocos em concreto aparente com os antigos galpões, tem 800m² de superfície e está apoiado sobre uma estrutura metálica.

Estes dois conjuntos de edifícios sem nenhuma relação aparente entre si seja de escala ou de linguagem estética, conversam entre si e são colocados em um diálogo mimético com seu contexto imediato. Nesta relação de exclusão em que os edifícios não se tocam, o diálogo é feito pelas intervenções em concreto aparente, assim como os mezaninos em concreto estão em uma relação de inclusão com os galpões. A linguagem e os materiais conferem uma unidade ao conjunto e cabe ao usuário percorrer-lo e identificá-lo como uma só estrutura. (SANTOS, 1996)

Os galpões receberam intervenções sutis, liberando grandes espaços sob os telhados de estrutura de madeira e cobertura com telhas de barro e vidro, em que se instalaram a administração e o restaurante polivalente (usado também para apresentações), o grande espaço de encontros, os ateliers de arte e artesanato. Na imensidão que constitui o galpão com a área principal de convívio foram instalados mezaninos para a biblioteca (fig. 5.9), eles conformam ambientes mais aconchegantes para jogos, vídeo e leitura.

O volume de concreto da biblioteca separa de maneira sutil o espaço de estar e convivência do pavilhão de exposições, que constitui um espaço aberto e livre de qualquer interrupção. As divisórias baixas, como a da biblioteca atingem a sensação de intimidade, mas ao mesmo tempo não prejudicam a sensação espacial de amplidão. Os ateliês também possuem divisórias baixas, sem a necessidade de portas ou paredes (fig. 5.10). Os galpões têm acesso direto para a rua interna, em que as portas estão sempre abertas, configurando espaços abertos e integrados que dão o caráter comunitário do projeto.

No intervalo entre dois galpões foi instalado o *foyer* do teatro (fig. 5.11), com cobertura em duas águas e telhas de vidro, criando uma harmonia com o restante do conjunto. O galpão-teatro com duas platéias frontais opostas tipo semi-arena e com capacidade para 800 pessoas, conta também com balcões que se exibem em balanços nas laterais como cubos alongados em concreto aparente (fig.5.12). No

meio está o palco, esta configuração aproxima o público do artista, possibilitando uma melhor intercomunicação entre a cena e o auditório.

De acordo com LIMA (2009) seus projetos destinados ao teatro denotam uma intensa sensibilidade acerca da vivência humana, possivelmente devido ao seu passado sofrido na Itália, em meio a bombardeios e misérias. Tudo o que contribuía para que o palco se tornasse uma caixinha mágica foi eliminado, assim o pano de boca saiu da composição, deixando o palco nu para que o espectador pudesse vê-lo, além de receber o mesmo tipo de iluminação da sala. Outra atitude foi deixar os bancos em madeira sem estofamento, pois Lina queria que a platéia participasse mais ativamente do espetáculo, como no teatro de arena onde a platéia caminhava livremente.

O local mágico retomava um aspecto familiar e concreto, pois Lina defendia a teoria de que o teatro era a vida e que a cena ‘aberta’ e despojada oferece ao espectador a possibilidade de inventar e participar do ato existencial que representa o espetáculo teatral. A capacidade de criação e de propor estímulos à reinvenção do cotidiano se apresentava aos homens com uma significativa liberdade. Esta arquitetura da liberdade representa a liberdade do encenador, liberdade do ator e do cenógrafo, mas, principalmente a liberdade do público. LIMA (2009)

Utilizando a arquitetura como instrumento de linguagem, Lina estabeleceu com o público uma comunicação clara de que não se propôs a projetar um teatro convencional. Sua concepção de arquitetura honesta também se apresenta vinculada à proposta estética de clareza estrutural, deixando sem revestimentos as paredes em concreto.

A primeira etapa de reciclagem dos antigos galpões foi concluída em 1982, já as três torres finalizadas 1986, possuem uma arquitetura singular e sinalizam o que poderia ser uma nova postura de intervenção da cidade, agregando valor ao patrimônio arquitetônico existente. Elas criam um marco, uma nova referência visual em uma paisagem homogênea, identificam o território do SESC Pompéia apontando para seu passado próximo.

Tudo o que demonstrava a idéia de fábrica foi mantido, as paredes de tijolo à vista, a estrutura de concreto, a pavimentação em paralelepípedo e as estruturas da

cobertura e suas telhas cerâmicas. A concepção espacial que Lina propôs visualizou a vocação que os galpões tinham para serem transformados em local para entretenimento, mas sem abandonar a lembrança de que aquelas edificações tinham sido um local de trabalho. A imagem da fábrica foi preservada, contudo foi subvertida na nova Fábrica da Pompéia, onde trabalho se tornou aliado do prazer e não mais o seu oposto. Com a retirada do trabalho como caráter desagradável, repressivo, violento e penoso, a produção que ocorre no SESC é agora relacionada à sensibilidade, à liberdade, à imaginação e à libido. O novo caráter de pronto foi exposto com uma nova logotipo desenhada para o conjunto, em que a chaminé não soltava mais fumaça, mas sim flores.

A arquiteta foi capaz de compreender as vocações do local, de recriar o espírito de um lugar vivenciado no qual concretizou o conceito romano do *genius loci*, capaz de instigar a imaginação, além de simbolizar a existência humana e emitir significados múltiplos. De acordo com NORBERG-SCHULZ apud LIMA (2009) Bo Bardi preocupava-se com a concretização do espaço existencial, nunca esquecendo que eles tinham sido lugares vivenciados. Suas intervenções têm um cunho bastante pessoal e como sua formação é européia, o respectivo peso da história e inegável intimidade com as ruínas de sua região se transpõem na obra do SESC. Com uma forma crítica na releitura do objeto e do lugar, a interferência se mostrou ativa e transparente na recomposição final.

Seduzida pelo o que seria a versão brasileira dos princípios da arquitetura moderna, Lina foi atrás dessa verdade cultural nacional. Na década de 1950, enquanto outros arquitetos estavam com os olhos voltados para a inauguração de Brasília, Lina se embrenhou no sertão nordestino para buscar as raízes de nossa cultura, no que ela mesma denominou de ‘procura antropológica’. Fazendo uso de critérios pessoais e sem qualquer tipo de compromisso externo, ela registrou e estudou desde construções populares, festas e rituais até o pré-artesanato doméstico. (SANTOS, 1996)

Ainda segundo Santos, da simplicidade destes trabalhos até a descoberta de um profundo sentimento de despojamento que interioriza em seus projetos com uma contribuição ‘indigesta, seca e dura de digerir’, características presentes também nos três novos blocos. Sua pesquisa séria e apaixonada da essência da cultura

brasileira possibilitou a arquiteta extrair a poesia maior do trabalho e transportá-las para suas obras através da contextualização e da re-integração do usuário com sua própria cultura.

Para Santos, estas novas construções dispensaram qualquer tipo de sofisticação de detalhamento, contudo, ainda são marcadas por gestos fortes, como as ligações entre os dois blocos que se mostram como braços fortes. Ao invés de recortar as janelas, nacos são retirados das paredes de concreto e criam aberturas irregulares (fig. 5.13). Nada além do discurso modernista se assemelha com o lirismo e com a leveza da arquitetura carioca dos anos 1930 e 1940.

Para Lina, em uma cidade ‘ofendida’ como São Paulo, as condições para ‘criar luz’ e ‘deixar circular o vento’ eram a defesa incondicional do modernismo anterior ao corte representado pela Segunda Guerra Mundial. Nas palavras de Lina, ela exprime o conceito utilizado nas torres, “tenho pelo ar condicionado o mesmo horror que tenho pelos carpetes. Assim surgiram os ‘buracos’ pré-históricos das cavernas, sem vidros, sem nada. Os ‘buracos’ permitem uma ventilação cruzada permanente.” (BO BARDI apud SANTOS, 1996 [sem numeração])

A obra será analisada também de acordo com os conceitos de adaptação propostos por Cyro Correa Lyra: integração, autenticidade, reversibilidade e qualificação, os quais foram vistos anteriormente no capítulo de Princípios de Intervenção. De acordo com LYRA [s.d.] para ser alcançada a integração entre o novo e o antigo é necessária a correta adaptação dos espaços, prevendo também como eles serão vividos. Neste aspecto o projeto do SESC demonstra respeito pelo bem cultural, não há conflito entre o novo e o antigo, o uso cultural proposto para os galpões exigiu poucas modificações na arquitetura original.

A estrutura da antiga fábrica foi pouco alterada, houve somente a retirada de divisórias e paredes que impediam a fluidez dos espaços, conformando então áreas de planta livre obstruídas apenas por alguns pilares de concreto. Grandes tesouras que sustentam a cobertura com telhas de barro e vidro também foram mantidas e valorizadas como elementos que conformam a identidade local.

Sua integração veio, sobretudo pela maneira como a antiga fábrica seria usada. Segundo Marcelo Ferraz e André Vainer, Lina Bo Bardi enfatizou a

arquitetura do comportamento humano e projetou espaços voltados para a convivência, criando contextos para que a vitalidade se desenvolvesse, pois para ela o convívio entre os homens era o grande gerador de tudo. Lina disse repetidas vezes a eles “aqui fizemos uma pequena experiência socialista.” (FERRAZ; VAINER apud SANTOS, 1996)

O espaço é facilmente reconhecido como uma intervenção, podendo ser notada sua autenticidade. Neste conceito o aspecto tectônico é essencial, principalmente no que diz respeito ao detalhes que exprimem o seu caráter contemporâneo, assim como as novas inserções decorrentes da adaptação, como o volume da biblioteca e as torres se destacam do existente, revelando seu caráter moderno. Não há sentimentos de falsa antiguidade na obra, os blocos do setor esportivo se destacam pela escala, forma e uso de materiais, apesar da estrutura da fábrica também ser em concreto, a técnica-construtiva utilizada nos novos edifícios em nada se assemelha com a modulação estrutural dos galpões (fig. 5.14).

O setor esportivo apresenta características técnico-construtivas bem diferentes da antiga fábrica, utilizando o máximo da técnica na época. Os grandes vãos de 30mx40m são possíveis pela laje com grelhas protendidas nas duas direções, já os pilares são as próprias paredes, ou seja, uma estrutura contínua que formam a casca do prédio e não recebem qualquer tipo de revestimento, aliando a estrutura com a intenção estética e conceitual de simplicidade e rusticidade. A fundação destes edifícios são paredes-diafragma que coincidem com as paredes do prédio, gerando uma economia do custo da obra, uma vez que repousam sobre a fundação, além de permitir a escavação da piscina, livre de obstáculos no meio da planta.

Para Lyra as alterações decorrentes de adaptações de uso devem ser projetadas de modo a poderem ser eliminadas no futuro, sem o prejuízo do bem cultural, uma vez que as novas funções nunca são definitivas. A adaptação feita por Lina Bo Bardi respeita o conceito de reversibilidade, dentro dos galpões apenas algumas paredes foram construídas, o volume da biblioteca e os mezaninos do teatro também não agridem as construções e poderiam ser removidos, caso fosse necessário. Já as novas edificações nem mesmo tocam as antigas, não há nenhum elemento físico de conexão entre o novo e o antigo, no entanto, o conjunto

permanece rico pela sua expressão material. Inclusive a área do restaurante e choperia que exigiria adaptações mais intensas foi respeitada. Segundo informações do *site* da Arcoweb, a primeira modificação foi feita somente 20 anos mais tarde em 2003, com a reformulação da cozinha industrial e tratamento acústico da choperia e espaço para shows.

Ainda de acordo com Lyra, a garantia de qualidade do que se insere deve ser uma das condições da adaptação de antigas construções. A valorização e a longevidade do bem cultural dependem de inserções de excelente qualidade, nunca de qualidade inferior. A proposta das novas torres que abrigaram o setor esportivo, assim como as novas instalações no patrimônio cultural, somente contribuíram para a valorização do conjunto.

Lina também se interessava pelo o que a sociedade tinha esquecido ou descartado, de forma a garantir o equilíbrio desta mescla no SESC, o antigo é contraposto ao novo, o artesanal ao industrial, o pequeno e o grande, o simples e o complexo, o singelo e o agressivo, o delicado e o rude, todos são trabalhados de forma que um não se imponha ao outro, mas sim ressalte suas características. OLIVEIRA (2009)

A contextualização de suas obras está de acordo com as ansiedades do ser humano, visando amenizar as deficiências sócio-culturais sua arquitetura tinha uma concepção crítica, mas cheia de poesia embasada na história da cultura local. A escolha de materiais brutos, como o concreto armado, conjugados com objetos produzidos pelo design ou as aberturas irregulares das janelas, vedadas com a treliça típica dos muxarabís (fig. 5.15), incluem no processo criativo, os operários, mestres de obras e suas capacidades artesanais.

De acordo com SANTOS (1996) o olhar forasteiro de Lina é tão perspicaz que chega quase a ser nativo, com uma capacidade de redescobrir a realidade através de uma leitura renovada do lugar, da história e da mitologia, fato que está intimamente ligado à sua condição de estrangeira. O conceito do SESC é o signo de uma Itália apesar de distante, presente em cada gesto do projeto, de uma maneira mais racional, ele se transpõem no trabalho de restauração e revitalização proposto.

> “Meu grande amigo Eduardo Suribats diz que o conjunto da Pompéia tem um poderoso teor expressionista. É verdade e isto vem de minha formação européia. Mas eu nunca esqueço o surrealismo do povo brasileiro, suas invenções, seu prazer em ficar todos juntos, de dançar, cantar. Assim, dediquei meu trabalho da Pompéia aos jovens, às crianças, à terceira idade: ‘todos juntos’.” (BO BARDI, apud SANTOS, [sem numeração])

A obra transparece uma inegável clareza estrutural e verdade construtiva em que se multiplicam os gestos menores. Lina evocou a cultura popular brasileira através dos detalhes, em uma série de licenças poéticas que invadem os prédios, uma delas é um riacho recortado no piso de pedra que serpenteia os galpões unidos, como uma referência ao principal rio do Nordeste, o São Francisco (fig. 5.16). Ao lado, a arquiteta propôs uma grande lareira para ser acesa no dias mais frios, reunindo em um mesmo ambiente, o fogo ancestral, a água e a terra das telhas e dos tijolos de fechamento dos galpões criando a magia da reunião dos quatro elementos.

Estes elementos estão distribuídos por todo o projeto, utilizando ainda a licença poética, seixos rolados compõem a canaleta de águas pluviais na rua central, também com referência nos rios. Nos sanitários, a justaposição de fragmentos coloridos de cerâmica. No espaço de junção das passarelas de concreto, esculturas de ferro que são flores de mandacaru, o cactus mais encontrado no nordeste, é o detalhe que contrapõe o brutalismo (fig. 5.17). Na cozinha e na piscina-açude azulejos com motivos marinhos, desenhos de pássaros e plantas tropicais.

Nas quadras uma composição de cores que respondem mais a expressão artística que a própria necessidade de demarcação esportiva oficial. Cada andar do setor esportivo foi denominado de uma estação do ano e pintado com diferentes cores, no pavimento inverno as quadras foram pintadas de cores frias e no pavimento verão de cores quentes, estes detalhes mostram mais uma vontade de fazer arte que uma divisão das quadras por esporte oficial. Estes pequenos gestos são carregados de simbolismo que somados a memória dos antigos galpões, oferecem aos usuários pistas para instigar o pensamento e reconhecimento da obra apropriando-se dela como um todo.

Conforme explica LIMA (2009), a arquiteta se apropriou de outros territórios da cultura como laboratórios, no sentido de desenvolver conceitos artísticos. No que se refere à concepção dos espaços, ela também foi cenógrafa, artista plástica, *designer* de móveis, curadora e organizadora de inúmeras exposições. Ao compreender melhor sua prática profissional, direcionava o olhar às expressões cênicas capazes de instigar o indivíduo, tornando possível vincular os diversos recursos de organização espacial de uma maneira que incitasse o espectador a sair do lugar comum e atribuir outros enquadramentos às diversas representações espaciais.

Lina Bo Bardi instalou seu atelier no canteiro de obras e recusou o intermédio entre o desenho técnico e sua execução, portanto, lançou-se no cotidiano da obra resolvendo os detalhes na medida em que os problemas se apresentavam. Com sua forma de expressão fortemente embasada em seus coloridos croquis, um dos exemplos relevantes foi a resolução da torre cilíndrica que deveria ser uma alusão à chaminé da fábrica, que foi destruída. Técnicos e operários que desenvolveram soluções até chegar a uma técnica construtiva aprovada pela arquiteta: uma fôrma de compensado de madeira que foi deslizando e sendo concretada até formar os 56 anéis empilhados de um metro de altura. A estopa utilizada para vedação das formas resultam na textura rendada que lembra as saias das mulheres. (SANTOS, 1996)

A simplicidade estética do conjunto, ressaltando seu aspecto artesanal e detalhista que vão desde o uniforme dos funcionários até a cerâmica da piscina e os singelos móveis feitos em caixotes de madeira e a torre da caixa d´água deixou o concreto escorrer na medida certa para lembrar as prendas das saias das mulheres rendeiras de Cajazeira.

Outros sentimentos também foram passados para sua obra, como por exemplo, o espírito de coletividade que substituiu a competição por uma concepção mais comunitária do esporte, para tanto a piscina e as quadras não possuem dimensões oficiais e não existem arquibancadas, uma vez que ele não é visto como espetáculo e deve ser uma prática de lazer e convivência. Juntamente com outras metas formam o contexto ideológico defendido por ela, em que estas construções

coletivas contribuíram para a ruína de uma sociedade burguesa, sua obra foi uma crítica e subversão completa dos ideais burgueses de prazer. (OLIVEIRA, 2009)

Lina Bo Bardi supervisionou a Fábrica da Pompéia nos primeiros anos de funcionamento e o SESC se tornou uma grande novidade no cenário cultural brasileiro. A arquiteta incitava à estranheza e ao desconforto para que por meio destes sentimentos, distanciasse e envolvesse os espectadores. Ela afirmava que a cultura brasileira não possuía o 'culto ao belo' na mesma proporção que o fazia a européia. No projeto do SESC, Lina explora o conceito do 'feio' muito mais por sua capacidade de comunicar sua mensagem que por sua estética. (LIMA, 2009)

A obra possui um caráter lúdico, as passarelas aéreas que ligam as torres, as aberturas irregulares da torre mais volumosa, as janelas desritmadas da torre mais esguia, a presença de dutos coloridos (fig. 5.18) e a flor de mandacaru. De acordo MAFFUZ (2009) sua arquitetura é essencialmente consistente, pois ao mesmo tempo em que atende a todas as condições que determinaram sua existência, a obra transcende um sistema de relações internas sobre aqueles requisitos, garante sua identidade formal e se destaca do contexto circundante.

Lina criou um universo inusitado de lazer e cultura, incluindo novas torres às antigas construções sem que fosse descaracterizado o valor simbólico da antiga Fábrica de Tambores. O projeto do SESC Pompéia não discrimina as classes sociais, como mostrados claramente na arquibancada do teatro sem distinção de hierarquias e pelas portas sempre abertas dos galpões. A intervenção é adequada ao bairro popular e sempre aberta ao público em geral, sendo que o importante é que a arquitetura implique o uso e os desejos dos indivíduos que irão usufruí-la, por este motivo ele está perfeitamente inserido no local.

No processo de intervenção o projeto dialoga simultaneamente com sistemas industrializados e sentidos da tradição, a utilização de materiais locais e soluções tecnológicas utilizadas exaltam a cultura brasileira. O sucesso do projeto está na apropriação popular de suas possibilidades espaciais, incorporadas ao cotidiano dos usuários que usam as quadras poliesportivas, a piscina, vêem as exposições, conversam, etc. A expectativa da arquiteta era criar um projeto vivaz, um espaço multifuncional para ser compartilhado e usado por todos, estimulando uma vitalidade urbana popular e moderna. Segundo ROSSETTI (2009) Lina não

apenas restaurou sua estrutura e encheu o espaço de vitalidade, como também conseguiu transformar o local em um espaço público e dinâmico.

Conforme cita FUENTES (2009) certa vez Lina foi questionada sobre o que era a arquitetura ou qual o seu papel no mundo atual, então ela respondeu: “Para mim, arquitetura é ver um velho, ou uma criança, carregando um prato de comida, caminhando com altivez, com a dignidade de um ator de teatro no palco, desfilando, num dia qualquer da semana, no Restaurante do SESC Pompéia.” Fuentes explica que ela se referia às possibilidades de atuar na realidade através da arquitetura, através da criação de ‘espaços- recipientes da existência’ com a habilidade de alterar comportamentos, dignificando e confortando.

Para Lina Bo Bardi a América representava o espírito de liberdade, apresentava também a possibilidade da criação com liberdade e que recomeçar sobre novas bases era necessário, pois oferecia condições fundamentais de trabalho e vida. Esse espírito libertário pode ser visto no espaço do SESC Pompéia, o qual transgride qualquer tipo de conceito habitual e enquadramentos, sua obra é “um complexo mosaico de citações, das mais eruditas às mais cotidianas e populares, costuradas de forma pessoal por uma grande sensibilidade eclética.” (SANTOS, 1996: [sem numeração])

O SESC Pompéia partiu do desejo de construir uma nova realidade e não foram necessárias muitas intervenções para atingir seu objetivo, a simplicidade e a humildade formam o caráter da obra. Trabalho e lazer se sobrepõem numa mesma concepção remetendo não apenas a uma cena, mas a diversas delas, muitas vezes expressas nos seus habilidosos croquis aquarelados. Para Lina Bo Bardi, o SESC Pompéia é fábrica na medida em que oferece seus espaços como palco para uma cidadania exercida na sua forma mais plena.

A obra não é uma resposta mecânica sobre os aspectos técnicos e funcionais apresentados como problema, sua qualidade arquitetônica é baseada em um conceito forte, que apesar de simples é levado até as últimas conseqüências e possibilidades, seja pelo máximo que o material escolhido possa ter proporcionado à obra ou por atingir o limiar do ‘feio’, do ‘estranho’ e do lúdico. Sua economia de meios e número reduzido de elementos obtém o máximo efeito.

A Fábrica da Pompéia tornou-se um local público para a difusão da arte, da cultura e da política, servindo como ponto de encontro, onde as pessoas podem ir para debater sobre temas atuais, emergentes e polêmicos. Um lugar alternativo para a produção e difusão da cultura e arte, um espaço em que a liberdade de expressão se faça presente, sem ser tendencioso.

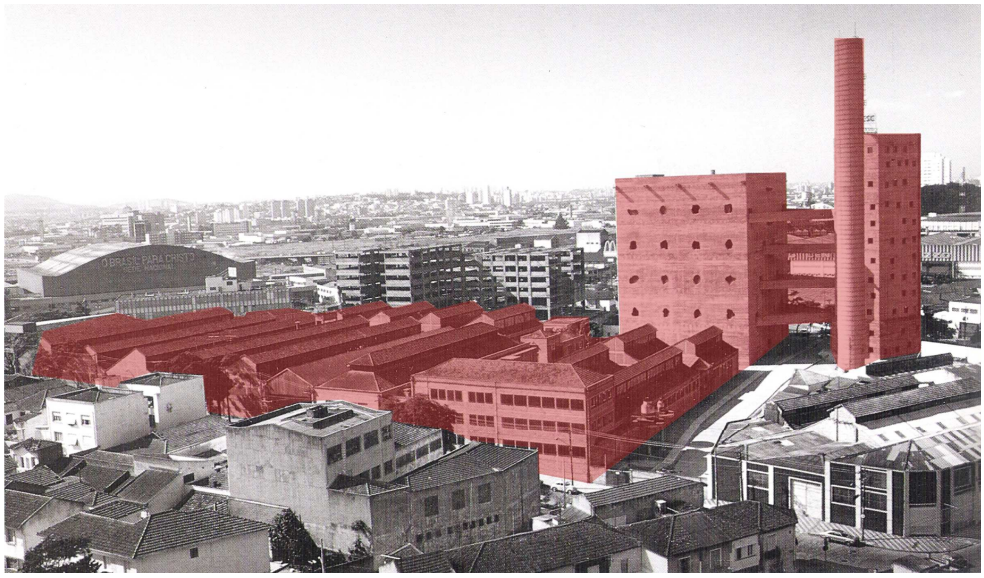

FIGURA 5.7 - Foto mostrando o impacto da obra no bairro

FONTE: SANTOS, 1996 - com intervenção da autora

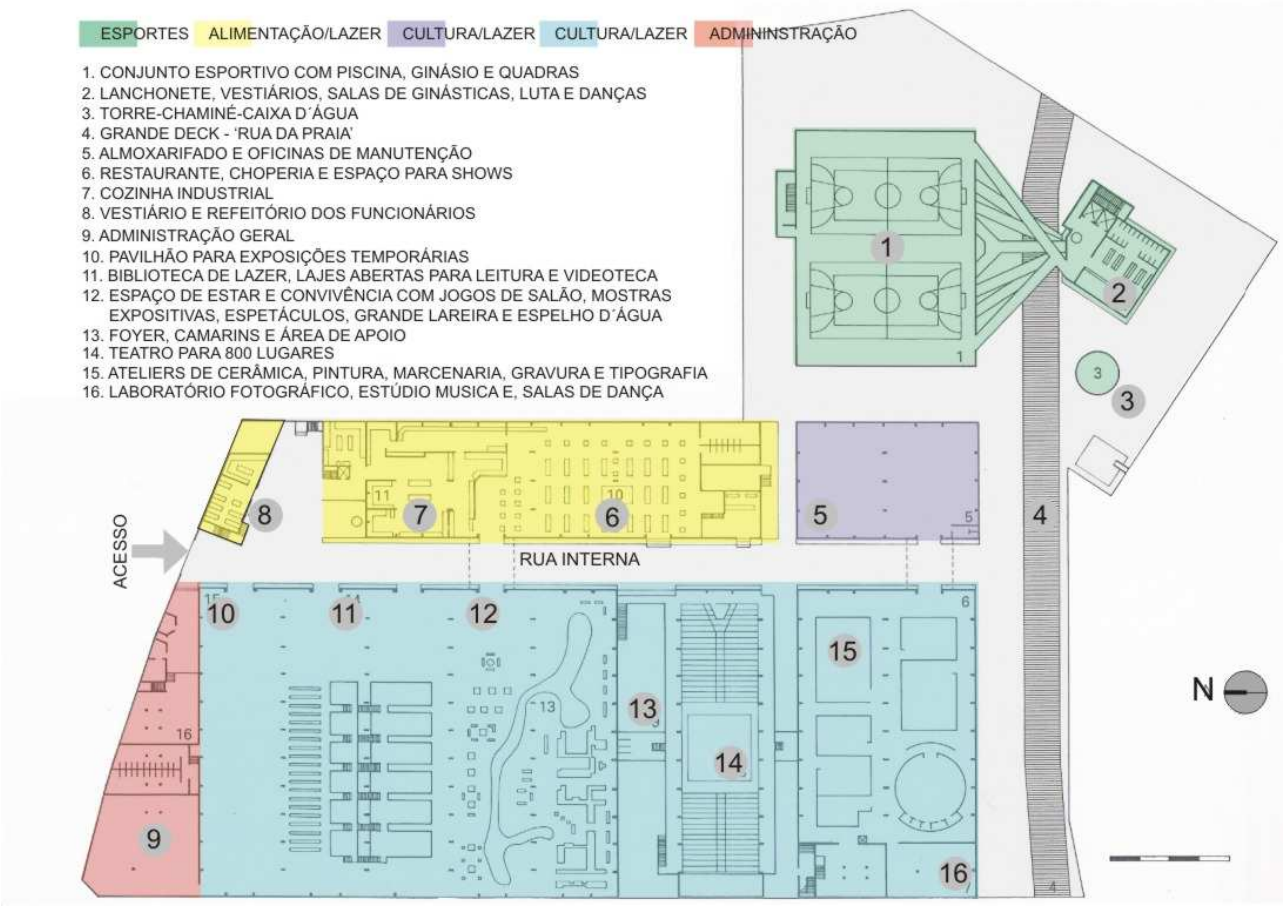

FIGURA 5.8 - Planta esquemática

FONTE: SANTOS, 1996 - com intervenção da autora

FIGURA 5.9 – Espaço de convivência e volume da biblioteca

FONTE: < http://www.flickr.com/search/?q=sesc+pomp%C3%A9ia>

FIGURA 5.10 – Biblioteca de lazer com divisórias baixas e mobiliário criado por Lina Bo Bardi

FONTE: < http://www.flickr.com/search/?q=sesc+pomp%C3%A9ia>

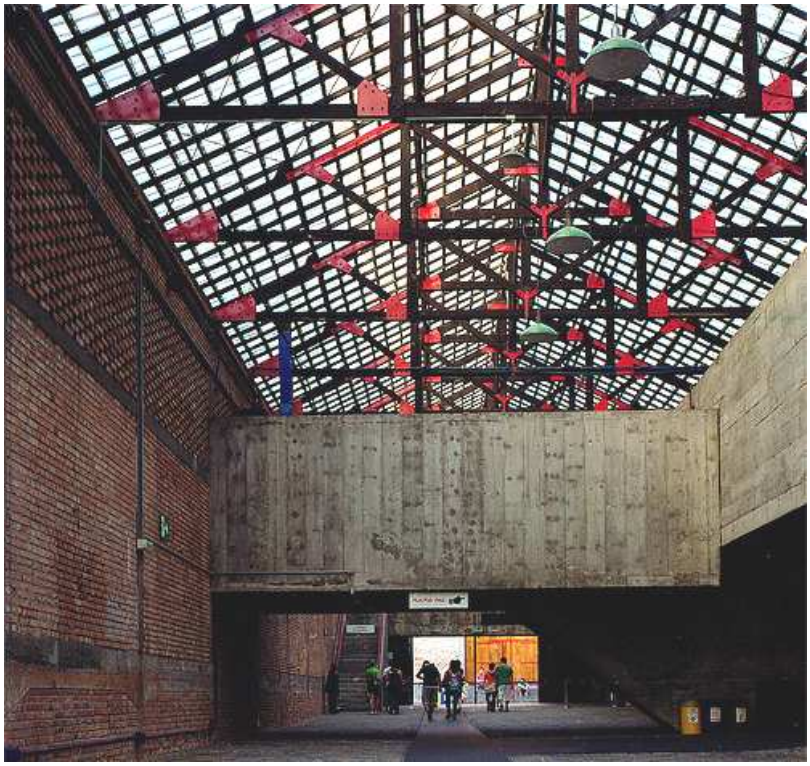

FIGURA 5.11 – Foyer do teatro

FONTE: < http://www.flickr.com/photos/kuk/2530521418/>

FIGURA 5.12 – Teatro

FONTE: <http://www.flickr.com/photos/stankuns/355074776/>

FIGURA 5.13 - Novos blocos do setor esportivo

FONTE: <http://www.flickr.com/photos/kuk/2560608178/>

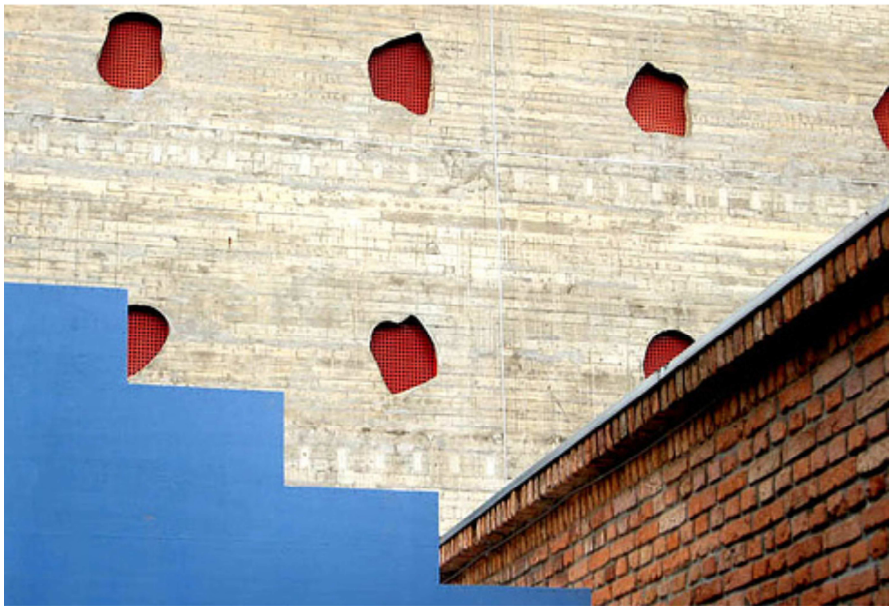

FIGURA 5.14 – Contraste entre o novo e o antigo

FONTE: <http://www.flickr.com/photos/buiu/2166525249/>)

FIGURA 5.15 - Aberturas irregulares e muxarabí

FONTE: <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq068/arq068_01.asp>

FIGURA 5.16 – Galpão de estar e convivência e o riacho criado por Lina

FONTE: <http://www.flickr.com/photos/eli_k_hayasaka/1172790583/>

FIGURA 5.17 – Detalhe da escultura que remete à flor mandacaru encontrada no Nordeste

FONTE: < http://www.flickr.com/search/?s=int&w=all&q=sesc+pomp%C3%A9ia&m=text/>

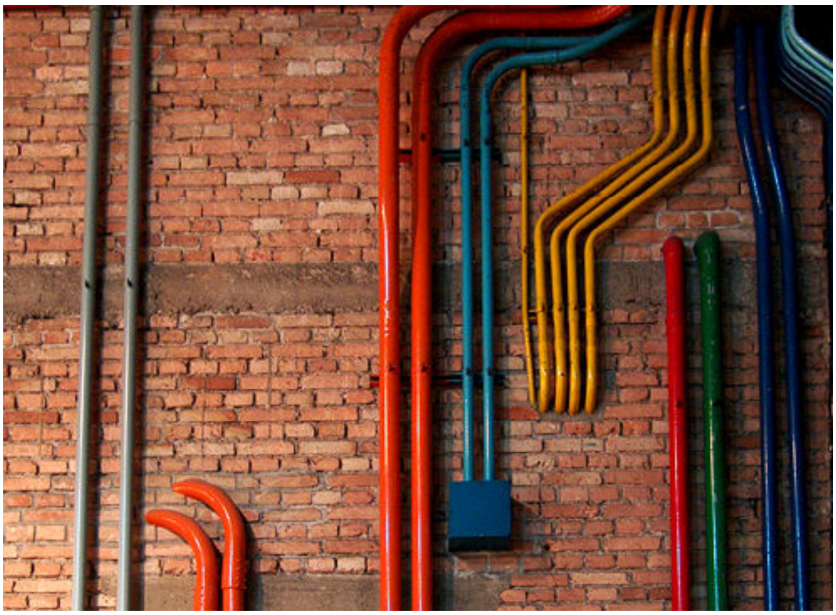

FIGURA 5.18 - Tubos coloridos – aspecto lúdico

FONTE: < http://www.flickr.com/photos/bsamp/34637565/>

5.3 CONJUNTO HABITACIONAL EXPERIMENTAL: NEMAUSUS

Localização: Nimes, França

Arquiteto: Jean Nouvel & Associados

Cliente: Governo Francês e Cidade de Nimes

Data: 1985 - 1987

Área construída: 10.300 m² (114 unidades)

Os antigos *lofts* do SoHo e das Docklands em sua maioria são antigos galpões reconvertidos em uma ou poucas residências, já as novas propostas de torres habitacionais fogem da escala pretendida ou já não preservam o seu verdadeiro conceito, utilizando somente o rótulo "*loft* " mas esquecendo de seus reais princípios e qualidades espaciais.

O edifício habitacional Nemausus se aproxima mais das intenções de projeto e de escala pretendidos. Portanto, será analisado como estudo de caso, pois utiliza o conceito de *loft* e apesar de ser uma habitação de interesse social, um de seus princípios foi a abundância de espaço em superfície e em volume. A obra é reconhecida internacionalmente por sua qualidade espacial e conceitos utilizados, como o da pré-fabricação e a ausência de pavimentos tipo. Além de estar inserido em uma zona industrial na parte sudoeste de Nimes, o projeto fez parte de um programa para renovar o distrito de habitação pública da década de 1960.

É importante ressaltar que o trabalho do arquiteto francês Jean Nouvel tem se afastado de qualquer modelo, ele busca criar seu próprio estilo separado do modernismo e do pós-modernismo. Rejeita também a estrita obediência com que Le Corbusier seguiu a arquitetura moderna e inicia cada projeto livre de qualquer idéia preconcebida, seu foco é projetar espaços que estejam em harmonia com o local e seu contexto.

Dentro de seus princípios, o arquiteto exalta os efeitos de transparência, luz e sombra. Alguns elementos se repetem em suas obras e se desenvolvem em mais de um projeto, embora ele empreste algumas características das formas tradicionais,

ele as devolve com outra caracterização. Cada criação é única e pensada a partir de um conceito próprio, que por sua vez, nasce de uma análise intensa e concentrada do sítio e de seu entorno. Também é feito um diagnóstico do contexto maior, de seus signos que muitas vezes são imperceptíveis com os quais se relaciona.

O conceito para o conjunto habitacional Nemausus surgiu em decorrência de algumas reflexões sobre moradias populares, seus princípios basearam em conclusões claras: que um bom apartamento era um apartamento grande e que as habitações populares deveriam parar de imitar os clichês burgueses. Com objetivos ambiciosos de se conseguir 50% de espaço além do usual com a mesma faixa de preço que a experiência que o arquiteto obteve no projeto do conjunto habitacional Saint-Queen, concluído em 1986. Com critérios claros de abundância de espaço surgiu o Conjunto Habitacional Experimental Nemausus.

Em um terreno irregular foram implantados dois edifícios paralelos denominados Nemausus I e II (fig. 5.19). Com acesso principal ocorrendo na alameda central, que também funciona como praça pública, ambos os blocos estão sobre pilotis que fornecem uma área coberta e semi-enterrada para 139 vagas de estacionamento. O bloco maior está voltado para a Rua Vistre na face norte enquanto o menor foi encurtado para que se encaixasse na parte irregular do terreno, definida por alguns edifícios já existentes ao sul e oeste do sítio. Ambos possuem as extremidades da face leste voltadas para a Avenida Géneral Leclerc arredondadas, já a face oposta do bloco menor apresenta a fachada inclinada (fig. 5.20 e 5.21).

Transpondo os conceitos de habitação popular, os apartamentos prezam pela qualidade espacial e foram baseados na idéia de módulos flexíveis e com uma metragem quadrada satisfatória, sem que precisassem ser dispendiosos. A construção buscou conter custos e utilizar materiais pré-fabricados, diminuir a área construída de convivência, das circulações verticais e corredores internos (fig. 5.22 e fig. 5.23), para obter mais área privativa nas unidades.

Os blocos se dividem em sete níveis, sua fachada contínua e modular que constitui uma elevação repetitiva está contraposta a uma grande variedade de tipologias, sendo que 114 unidades variam em 17 diferentes modelos, podendo ser *flats, duplex* ou *triplex* (fig. 5.24), todos abrindo para ambas as faces, com

espaçosos terraços na fachada sul. Um módulo de apartamento possui 5,00 metros de largura e 12,00 metros de profundidade, sendo proveitoso para as vagas de estacionamento, dispensando estruturas de transição. A modulação inclui o espaço do terraço e os apartamentos variam de 60m² a 160m², sendo que a cada quatro unidades uma circulação vertical é inserida (fig. 5.25).

Alguns módulos foram subdivididos em áreas menores, mas a maioria das unidades ocupa toda sua área configurando espaço generosos e abertos, interrompidos somente pela escada interna e pelo núcleo que representa a área úmida, com sanitários e cozinha (fig. 5.26). Os flats ocupam um único módulo e localizam-se em sua maioria no último nível das edificações, interrompidos algumas vezes por unidades *triplex* que estendem-se até o último nível, onde estão seus dormitórios.

As galerias de acesso se estendem ao longo da face norte de cada bloco, onde estão localizadas escadas metálicas que acessam as varandas. O edifício mais curto tem um elevador, já o mais longo conta com dois núcleos de elevador, sendo que ele não está enclausurado em uma caixa de concreto, mas sim no intervalo entre os módulos, de modo que quem o utiliza consegue usufruir das visuais.

A cidade de Nimes localiza-se perto do Mediterrâneo e possui um clima ameno na maior parte do ano, há uma tradição de passar bastante tempo ao ar livre. O sítio tinha uma área bem arborizada, portanto duas linhas centrais de vegetação foram mantidas para a inserção do edifício. Os apartamentos possuem grandes portas se abrindo na fachada sul para uma linha continua de varandas, permitindo com que o apartamento se integre totalmente e permita um contato intenso com o exterior.

Segundo informações encontradas no *site* do arquiteto, o uso de materiais pré-fabricados (fig. 5.27) – portas de garagem se abrindo para as varandas, escadas de alumínio, grades e telas metálicas nos balcões – para residências subsidiadas, especialmente para habitação social, representou uma atitude ousada para a época, mas o intuito não era chocar ou ser radical. O uso destes materiais, tanto no exterior quanto no interior dos apartamentos, a linguagem dos materiais conferiu-lhe uma imagem que remete a motivos marítimos e aeronáuticos, além de contribuiu para

baratear a construção e aumentar a área construída para garantir bons apartamentos.

A estrutura é feita em concreto aparente, com vigas em balanço que sustentam as generosas varandas que só são interrompidas nas extremidades, em que um grande plano de vidro permite a entrada de luz. Os painéis inclinados que formam os parapeitos são feitos em grades perfuradas de aço galvanizado, integrados a uma chapa metálica formam bancos contínuos e configuram espaços de estar (fig. 5.28). A cobertura também é sustentada por vigas em balanço e uma chapa perfurada protege a varanda do último nível. Esquadrias em alumínio e grandes portas em alumínio pintadas em branco que correm sobre trilhos e se abrem totalmente, integrando o interior com o exterior (fig. 5.29). Assim como Lina Bo Bardi, o arquiteto explora a rusticidade dos materiais e suas técnicas, extraindo o máximo que eles podem dar.

A proposta sobre a economia resultante da escolha dos materiais, do processo construtivo pré-fabricado e do acabamento rústico, revertendo-as para a máxima construção como um princípio de democracia a ser aplicado, infelizmente o conceito não foi passado aos inquilinos, uma vez que os aluguéis continuaram a ser cobrados pela metragem quadrada e não pelo custo dos materiais.

A obra de Jean Nouvel sobre uma habitação social que trouxesse mais dignidade aos seus habitantes foi um passo a diante para a época. Alguns de seus conceitos, especialmente o de diferentes tipologias sobre os módulos, pretendem ser aplicados no projeto que será desenvolvido por meio desta pesquisa. O princípio de espaço generoso e áreas de convivência que apesar de enxutas, funcionam bem e prevalecem a integração entre seus usuários. Assim como Rem Koolhaas, o projeto nega a idéia de pavimento tipo, criando uma riqueza de espaços e suprindo a necessidade de um número maior de usuários.

FIGURA 5.19 - Implantação

FONTE: Google Earth

FIGURA 5.20 – Fachadas arredondadas

FONTE: < http://www.flickr.com/photos/89707735@N00/36232682>

FIGURA 5.21 – Bloco menor

FONTE: <ttp://www.cse.polyu.edu.hk/~cecspoon/lwbt/Case_Studies/Nemausus/wm_nouvel-duplex.JPG>

FIGURA 5.22 – Esquema mostrando o conceito de circulação vertical

FONTE: You Tube com intervenção da autora

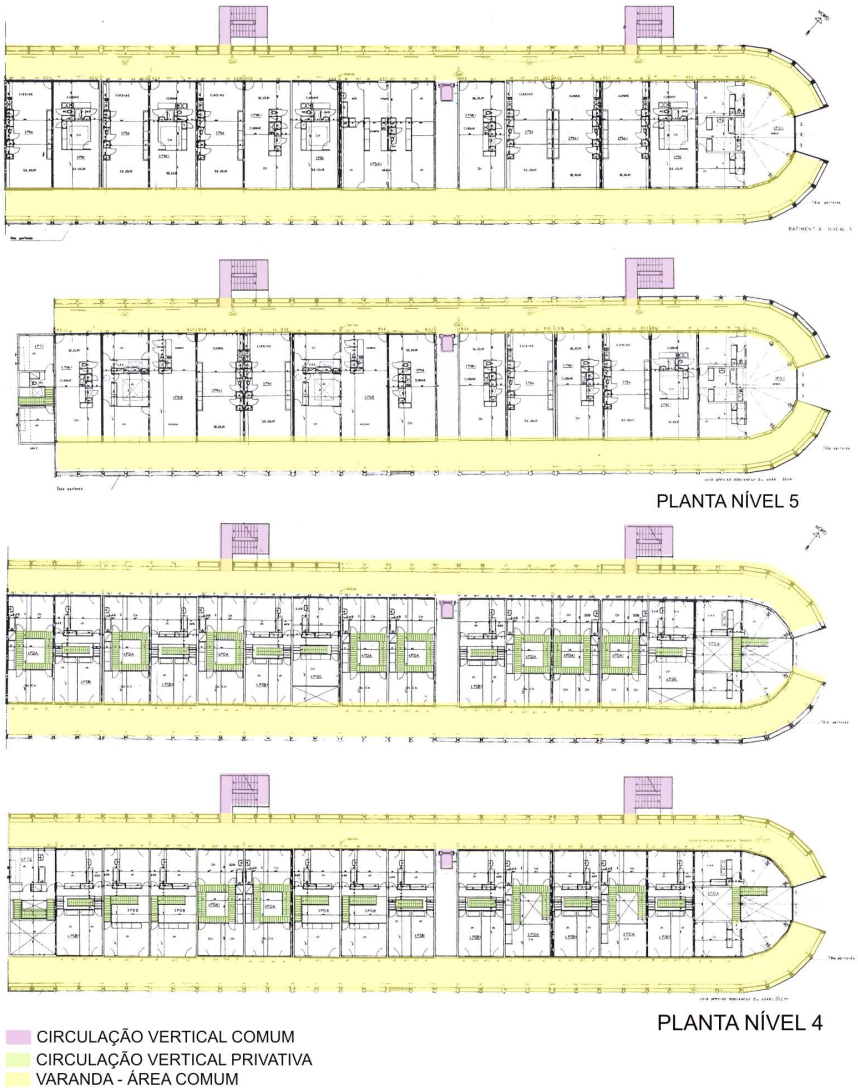

FIGURA 5.23 – Esquema mostrando o conceito de circulação vertical

FONTE:< http://www.jeannouvel.com/>

FIGURA 5.24– Esquema mostrando o conceito de circulação vertical

FONTE:< http://www.jeannouvel.com/>

FIGURA 5.25 – Maquete em corte

FONTE:< http://www.artnet.com/magazineus/reviews/cone/cone11-29-07.asp>

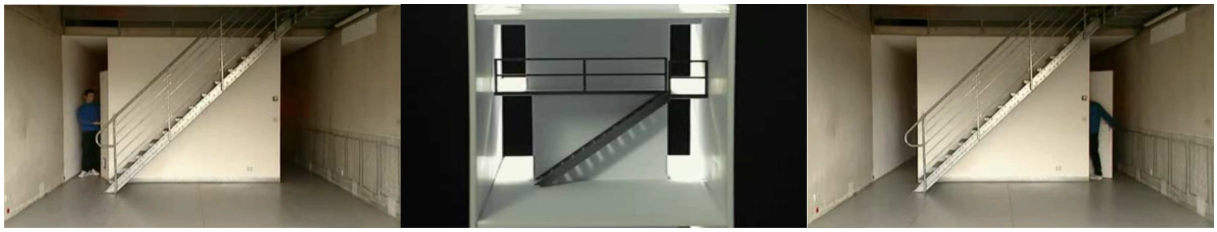

FIGURA 5.26 – Circulação vertical e o núcleo de sanitário e cozinha

FONTE:You Tube com intervenção da autora

FIGURA 5.27 – Sistema de pré-fabricação dos fechamentos externos

FONTE:You Tube com intervenção da autora

FIGURA 5.28 – Varandas como áreas de convivência

FONTE: You Tube- com intervenção da autora

FIGURA 5.29 Detalhes da fachada e materiais

FONTE:http://www.cse.polyu.edu.hk/cecspoon/lwbt/Case_Studies/Nemausus/wm_nouvel08.JPG

6 INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE

O bairro Rebouças possui características muito particulares dentro do contexto da cidade. Seu valor histórico remonta no fato do local ter feito parte dos primeiros assentamentos urbanos, além de ter sido um cenário do desenvolvimento econômico da cidade.

Suas indústrias movimentaram os ciclos econômicos, gerando a dinamização do território no século XIX. Contudo, no século XX houve um estímulo para que as indústrias fossem deslocadas para outra zona, gerando um declínio nas atividades e conseqüentemente a perda de sua vitalidade.

O bairro possui diversas potencialidades que precisam ser exploradas ou redescobertas, a proposta para o edifício multifuncional busca entender as relações do bairro e sua nova dialética entre o novo e o antigo. Para tanto, será exposta a evolução histórica do bairro, como e porque ocorreu o processo de degradação da área, além de investigar o projeto de revitalização para o bairro e as possibilidades de inserção de novos equipamentos dentro do contexto atual.

6.1 PANORAMA DA EVOLUÇÃO HISTÓRICA DO BAIRRO

O bairro Rebouças ganhou este nome devido a uma homenagem feita aos engenheiros Antônio e André Rebouças. O primeiro chegou à cidade em 1864 e logo assumiu o cargo de engenheiro-chefe da Estrada da Graciosa, já André foi um dois maiores cientistas da época e definido por Euclides da Cunha como um homem de mentalidade rara. Outra façanha inventada pelos irmãos foi a inovação no sistema de embalagem da erva-mate, trocando os antigos surrões de couro por barricas de pinho. (FENIANOS, 2002)

Regressando na história, em 1693 foi fundada a Vila de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais, hoje Curitiba. Até o início do século XVIII a principal atividade era a extração de ouro nos córregos da região, já ao longo do século a vila firmou-se

como uma das principais fornecedoras de gado para Minas Gerais. Inúmeros caminhos incentivados a partir da topografia e que promoviam o deslocamento a pé, foram consolidados no século XVII e cruzavam a vila, um deles ligava-se ao litoral e passava justamente pelo atual Rebouças. Mais tarde esses caminhos foram gradualmente absorvidos e se incorporaram a malha urbana.

No século XIX a economia da erva-mate financiou grandes obras, como a reurbanização da cidade em 1883, em que grandes *boulevards* arborizados e edificações do estilo neoclássico foram construídas. No entanto, o núcleo urbano ainda era muito reduzido, embora no mesmo ano tenha sido inaugurada no bairro a segunda estação ferroviária do país (fig. 6.1) que ligava Curitiba à Paranaguá. Hoje esta estação ferroviária está incorporada a um *shopping center*.

A presença dos bondes era constante e impulsionou o crescimento da região, embora na década de 1950, após inúmeras reclamações eles deixaram de circular pelas ruas do bairro. Na época mais casas foram surgindo, assim como a infra-estrutura foi sendo aprimorada, sendo ele um dos primeiros bairros a receber calçamento, iluminação pública, energia elétrica, água encanada e ruas arborizadas. Uma destas ruas era a Avenida São José, atual Marechal Floriano Peixoto, que em seguida se tornou sede para importantes instituições.

As fábricas foram se instalando na região devido à proximidade com a estação, uma delas foi a Cervejaria Atlântica fundada em 1913 que se tornou filial da Brahma no ano de 1941. Algumas madeireiras também se firmaram na região, como a Maurício Thá, composta por serraria e depósito de madeiras; a fábrica de móveis Ritzmann & Irmãos, criada em 1905; a Raul Suplicy de Lacerda & Cia, que produzia compensados e foi fundada em 1935; por último, a Victorio Colle & Irmãos Ltda, criada em 1936. Outra fábrica que se instalou na região foi a Vidraçaria Paranaense Solheid & Filhos, que deu lugar ao Liceu de Ofícios, o qual se tornou a Escola Técnica Federal do Paraná em 1959, a atual Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR.

Observando a tendência natural de concentração das fábricas devido presença da linha férrea, a qual possibilitava se ramificar para acessar o pátio de cada indústria, incentivando assim sua proliferação. Em 1943 o francês Alfred

Agache propôs que as indústrias se instalassem entre a Avenida Marechal Floriano e o Rio Belém, transformando a região em zona industrial.

À medida que o núcleo urbano se expandida, as vias eram alongadas, como o prolongamento da Avenida Marechal Floriano em 1919. Na época a região do bairro Rebouças era considerada como a periferia da cidade, uma vez que o centro urbano estava muito concentrado. Em 1939, começaram a ser ocupados os primeiros quarteirões entre a Avenida Ivahy, atual Avenida Presidente Getúlio Vargas e a Rua 5 de maio, hoje Rua Brasílio Itiberê. A Rua Desembargador Westphalen, antiga Rua Ratcliff, concentrava inúmeros bordéis e foi também foi revitalizada naquele período.

A idéia de transformar a região em um pólo industrial foi sendo deixada de lado e a ocupação residencial passou a ser predominante. Isso fez com que o bairro não abrigasse mais novas indústrias ao longo das décadas de 1950 e 1960. Embora a atual Leão Junior, entre a Avenida Presidente Getúlio Vargas e a Rua João Negrão, e o Moinho Paranaense já estivessem instalados na época.

No início dos anos 1950, a região passa a ter caráter mais residencial e já estava quase completamente ocupada. O bairro ainda não existia oficialmente, contudo abrangia duas grandes áreas que estavam compreendidas entre a Avenida Sete de Setembro e a Rua Engenheiros Rebouças, e desta até a Avenida Kennedy, oficializando-se como o bairro Rebouças somente na década de 1970. Apresentava alta densidade como uma das regiões mais povoadas da cidade, com aproximadamente 15.000 habitantes na década de 1950 e 20.000 nos anos 1970 (fig. 6.2).

6.2 PROJETO NOVO REBOUÇAS

O Rebouças foi um dos núcleos importantes da economia na cidade e conheceu grande prosperidade nos seus primórdios, contudo, após o declínio de suas atividades comerciais, entrou em de decadência e passou por um processo de deterioração nas últimas quatro décadas. O bairro hoje se localiza no centro-leste da

cidade de Curitiba entre os bairros Centro, Parolin, Prado Velho, Água Verde e Jardim Botânico e está inserido na Regional Matriz (fig. 6.3). Segundo informações do IPPUC, a regional concentra o principal núcleo histórico do primeiro planalto no Paraná, além de constituir um importante e diversificado centro funcional a partir do qual se irradia a economia da metrópole.

A saída da ferrovia que alimentava a região e a implantação da Estação Rodoferroviária nas redondezas e cedeu espaço para o transporte rodoviário, mudou lentamente seu caráter e fez com que ele perdesse um pouco de sua função. Segundo informações do IPPUC colhidas na Revista Espaço Urbano (2003), a história do bairro tomou um novo rumo quando foi implantado o Plano Diretor de 1966, transferindo as atividades industriais para a região sul da cidade, na chamada Zona Industrial, localizada na atual CIC – Cidade Industrial de Curitiba. Então o bairro Rebouças passou a ser caracterizado como “Zona Preferencialmente Comercial”.

Segundo FENIANOS (2003) o Rebouças passou por um interessante processo de desocupação, diminuindo sua densidade populacional nos anos 1980 para 18.000 e em 1990 para 16.000 habitantes. Um dos motivos é que neste período o bairro foi marcado pelo crescimento de um comércio específico, mudando muito seu perfil. Outro processo relevante foram os projetos de revitalização e de forte intervenção estatal. Alguns edifícios foram restaurados, como a Secretaria Geral do Estado e a antiga Estação Ferroviária. Em 1999, o bairro perdeu um de seus marcos com a retirada da Maria-Fumaça que ficava sobre a Ponte Preta na Rua João Negrão (fig. 6.3). Contudo, em 2001 foi reinaugurado o antigo Moinho Paranaense como atual sede da Fundação Cultural de Curitiba.

Ainda segundo informações do IPPUC, no ano de 1975 uma nova Lei de Ocupação e Uso do Solo reforçou a tendência de crescimento da cidade para outras direções, incentivando algumas indústrias localizadas no bairro Rebouças a se transferirem para uma recém-criada Zona Industrial. O bairro passou a enfatizar o uso residencial de média densidade e foi criado o Setor de Recuperação - SEREC, no entanto, a falta de incentivo para outros usos e o processo de saída das fábricas, deixou a área marcada pela falta de identidade e degradação.

De acordo com CASTRO (2003) a região ficou caracterizada por grandes extensões de área públicas abandonadas, como a presença de áreas livres deixadas pelas fábricas e trechos de linhas férreas desativados (fig. 6.4). Em especial os terrenos próximos ao mercado municipal, pertencentes à antiga Rede Ferroviária Federal – RFFSA, hoje privatizada e que segundo informações do site Paraná Online, está leiloando alguns terrenos remanescentes.

Estes espaços intersticiais deixaram as ruas vazias e com tráfego de passagem que mais tarde, a partir do prolongamento da Avenida Getúlio Vargas através dos antigos terrenos da RFFSA resgatou estas áreas que estavam enclausuradas, com a inauguração da Avenida Maurício Fruet e do Engenheiro Dario Lopes dos Santos em 1999. Outros motivos são as áreas de algumas indústrias, em sua maioria sub-utilizadas que contribuíram para a degradação do bairro e resultaram na baixa taxa de crescimento populacional nas últimas décadas, com uma densidade média inferior a 10 habitantes por hectare. (IPPUC, 2003)

O bairro é bem localizado, está inserido na área central da cidade em um raio inferior a um quilômetro em relação ao centro tradicional da cidade, apresenta uma boa infra-estrutura, como redes de água, esgoto, energia elétrica, ruas pavimentadas e calçadas, além de ser bem servido pelo transporte público. Contudo, apenas recentemente passou a explorar as atividades voltadas para o lazer, com a instalação de bares e restaurantes, mas ainda carece de atividades ligadas ao setor cultural.

De acordo com informações retiradas do *site* do IPPUC, no ano 2000 o Rebouças passou a integrar as Zonas Residenciais 3 e 4 e parte do zoneamento proposto para o Setor Estrutural, atitudes que demonstram um esforço da nova Lei de Zoneamento e Uso do Solo para adequar a infra-estrutura que o bairro oferece às suas novas tendências e vocações emergentes. O bairro passou a receber alguns incentivos a partir da década de 1970, no entanto a maior parte deles era de iniciativa privada, especialmente para as áreas da cultura e do lazer, como a transformação do antigo paiol de pólvora no Teatro Paiol em 1971, localizado na divisa entre os bairros Rebouças e Prado Velho.

As atuais disposições do bairro também se aproximam de atividades voltadas à educação com a presença de instituições de ensino e pesquisa, assim

como a de centros tecnológicos nos bairros adjacentes. Estão imersos no bairro a Universidade Tecnológica Federal do Paraná, antigo CEFET, a Faculdades Curitiba, o Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, além de outras instituições próximas, como a Universidade Federal do Paraná – UFPR, inserida no bairro Jardim Botânico e a Pontifícia Universidade Católica – PUC, no bairro Prado Velho.

A presença destas instituições, juntamente com a proposta da inclusão de um novo campus da UFPR no antigo edifício da RFFSA, na Rua João Negrão próximo à Ponte Preta, provoca um impacto positivo sobre o bairro. Há um projeto da prefeitura que busca a implementação de um Parque Tecnológico voltado para as áreas da Tecnologia, Multimídia, Artes e Ensino, chamado de Tecnoparque, nas imediações que ajudam a potencializar as funções de habitação e lazer no Rebouças, além de atrair um público jovem que contribuirá para o eixo de animação cultural pretendido.

Há o incentivo por parte da prefeitura em manter a imagem industrial do bairro, como preservação de sua memória, para tanto, políticas de preservação são propostas. Há o reconhecimento do estilo arquitetônico das fábricas, das chaminés que pontuam verticalmente na paisagem, das coberturas curvas dos galpões, dos trilhos e dos poucos trens que ainda circulam nas redondezas. As fábricas que resistiram aos diferentes ciclos econômicos e suas edificações que sobreviveram às mutações da cidade e aos processos de degradação, ainda se destacam na paisagem, seja por suas dimensões ou por seu valor histórico. Portanto a preservação torna-se fundamental para manter o conjunto de edificações e a reciclagem de uso dos antigos galpões é uma das chaves desta renovação.

O patrimônio arquitetônico da era industrial possui uma arquitetura bastante peculiar comparada com a região em que estão imersas, com o estabelecimento de áreas de maior ou menor densidade, criando uma volumetria urbana distinta. A maioria destas construções é feita em alvenaria de tijolo rebocado, com detalhes como frisos e molduras, coberturas curvas ou com *sheds* e lanternins que permitem a entrada da iluminação natural e a estrutura dos telhados feita com treliças de madeira ou ferro e cobertura com telhas cerâmicas. As esquadrias de madeira eram simples e similares as encontradas nas residências e edificações institucionais, mais

tarde passaram a ser fabricadas em ferro. As estruturas internas são geralmente em madeira ou mais raramente metálica, quando pretendem vencer grandes vãos e sustentar os equipamentos.

De acordo com CASTRO (2003) o concreto aparece em construções mais recentes e de maior porte, principalmente quando estas edificações começaram a ser verticalizadas, devido à necessidade de mais espaço para desenvolver suas atividades. Alguns modelos ensaiam timidamente alguns motivos ecléticos, como o edifício dos silos do Moinho Paranaense, a fábrica de mate Nicolau Mäder ou o prédio da Vidraria Paranaense, outros exemplos são mais ousados, como a Cervejaria Atlântica com seu coroamento em ameias e torreões.

Ainda nas palavras de Castro, a maioria destas indústrias já havia sofrido alterações em sua arquitetura, decorrentes de adaptações que se fizeram necessárias para inserir os novos meios de produção. Algumas delas ainda permanecem no bairro, como a fábrica de fósforos Fiat Lux comandada pela Swedish Match (fig. 6.5), os Moinhos Anaconda, o Granoceres – Indústria e Comércio de Cereais, a Leão Junior e a cervejaria Brahma. Esta última apresenta significativas mudanças arquitetônicas com a implantação de gigantescos tonéis de aço inoxidável, os quais causam grande impacto na paisagem do bairro.

Conforme informações do IPPUC retiradas da Revista Espaço Urbano (2003), o Plano do Governo Municipal desenvolveu 12 projetos-âncora para o período de 2000 a 2004. Os planos de incentivo para o desenvolvimento do bairro, chamado de Projeto Novo Rebouças, é um deles e foi criado com a finalidade de formular um cenário de ocupação a partir da identificação de novas vocações identificadas no bairro, promovendo ações que dinamizam setores compatíveis e restringem setores conflitantes à consolidação do cenário proposto como eixo de animação cultural.

Entre suas diretrizes está a criação de uma imagem uniforme e marcante para as áreas, visando reforçar e proteger a sua identidade histórica e ao mesmo tempo, refletir sua diversidade e dinamismo. Há também o incentivo dos usos relacionados à arte, lazer, cultura, diversão, serviços e tecnologias emergentes. Outras propostas são a melhoria das interligações viárias da área com seu entorno e a incorporação de serviços comunitários e espaços públicos na elaboração do plano.

Para atingir estes objetivos, o IPPUC passou a estudar alterações nos parâmetros construtivos, mudando os parâmetros do zoneamento a fim de possibilitar a construção de grandes complexos de comércio e serviços. Já a Secretaria Municipal do Meio Ambiente está avaliando e flexibilizando os parâmetros da Lei do Silêncio, para permitir a implantação de bares e casas de shows, sem prejudicar a comunidade residente do bairro.

A Secretaria Municipal de Segurança foi acionada para participar do projeto, elaborando propostas concretas e de execução de um plano de ação que está garantindo a segurança do bairro tanto de dia quanto no período noturno. Para tanto, foi construída uma central de segurança localizada no próprio bairro para coordenar as ações integradas das Polícias Civil e Militar até o centro da cidade. A Fundação Cultural de Curitiba também tem um papel fundamental no plano de revitalização do Rebouças, ela é responsável por parte da coordenação dos seus projetos, elaborando programas culturais e artísticos, administrando a utilização do espaço do Moinho Rebouças e de outros vários espaços culturais espalhados pela cidade.

Se não houver planejamento, enquanto uma área ou região se desenvolve, outras se deprimem. A revitalização e a reciclagem de usos são instrumentos que permitem potencializar de maneira estratégica algumas tendências favoráveis, buscando para estes setores novas vocações. O bairro Rebouças apresentou um cenário estagnado, mas que vem demonstrando suas potencialidades para a área cultural, com a presença de bares e restaurantes, além do incentivo à moradia.

Fazendo um breve comparativo com o antigo bairro industrial de Londres, as *Docklands*, as quais tiveram suas diretrizes orientadas por interesses pessoais e tenderam a fracassar em relação às suas expectativas. Segundo ROGERS & GUMUCHDJIAN (2001) no caso das antigas docas na Ilha dos Cães em Londres o governo federal tirou do governo local o controle sobre a recuperação da área, criando a *London Docklands Development Corporation* – Companhia das Docas. As normas de planejamento local foram suspensas e foram criados incentivos fiscais, estimulando a área a reagir conforme os impulsos do mercado. O resultado desta atitude foi uma abundância de espaços de escritórios, misturados acidentalmente a grupo de habitações em um espaço sem qualidade cívica efetiva ou benefícios comuns duradouros.

Ainda de acordo com ROGERS & GUMUCHDJIAN (2001) não houve um equilíbrio entre as antigas docas e os novos escritórios, casas, escolas, lojas e outros serviços, então a ilha de Cães foi afetada pelo tumultuo do mercado dos novos empreendimentos. A cidade deveria ganhar um novo bairro vibrante e humano, mas o que ocorreu foi um caos de edifícios comerciais, sendo que a maioria deles foi encorajado pelos incentivos do governo, com ajuda dos contribuintes que nunca puderam opinar sobre a forma de manejar os investimentos.

Em Londres as novas habitações, mesmo que parcialmente financiadas pelo contribuinte, são pensadas e construídas por incorporadores e associações privadas, fazendo com que este tipo de empreendimento seja feito para atender as demandas do consumidor, em vez de consolidar a vizinhança. Como resultado foram rejeitadas as propostas densas com áreas públicas, praças e parques, englobando lojas, locais de trabalho e escola, em seu lugar criaram-se complexos que amontoam o maior número de casas individuais por área, perdendo sua qualidade espacial.

No caso do bairro Rebouças o que provocou sua degradação foi a saída da função industrial, embora algumas ainda permaneçam na região, elas não agregam valor ao uso residencial e podem representar um incômodo, pois produzem poluição tanto do ar, quanto sonora. Suas paredes cegas e muros altos não permitem qualquer visual ao pedestre, deixando a paisagem monótona para eles, com ocorre na quadra em que a Brahma está inserida, assim como nas quadras da Matte Leão e da Swedish Match.

Outro fator é a presença de um comércio e serviços específicos que provocam o esvaziamento da região no período da noite, juntamente com a migração de atividades culturais para outras regiões, repelindo a ocupação e caracterizando a degradação da área que também fica sujeita à prostituição e ao consumo de drogas.

Recentemente alguns empreendimentos na área do lazer como bares e restaurantes se instalaram no Rebouças, confirmando seu processo de revitalização por meio das novas políticas implantadas no bairro. Sendo que as indústrias remanescentes estão recebendo incentivos por parte da prefeitura a se deslocarem para outras regiões, o que deixará algumas estruturas sem destinação de uso.

Portanto, vale destacar que o conjunto arquitetônico fabril é relevante e merece ser preservado, pois constitui um testemunho importante da história da cidade.

Outras importantes construções estão inseridas no bairro, como o Shopping Estação (integrado ao antigo terminal ferroviário), a UTFPR, o edifício dos Correios, a Companhia de Saneamento do Paraná – Sanepar, além outros representativos das gerações passadas, alguns são Unidade de Interesse e Preservação. A região ser bem servida de infra-estrutura, mas algumas melhorias ainda precisam ser feitas para garantir o sucesso dos novos empreendimentos. A mobilidade e o transporte são garantidos por importantes eixos viários que cruzam o bairro, por exemplo, a Avenida Sete de Setembro (fig. 6.6) e a Avenida Marechal Floriano Peixoto que ganhou novas melhorias recentemente, além de diversas linhas de ônibus que fazem o conectam com outras regiões da cidade.

Outros incentivos também vêem auxiliando na consolidação e desenvolvimento do bairro Rebouças, afirmando suas potencialidades, vocações e seu caráter industrial através da preservação da memória, contudo proporcionando novos usos a estas edificações. O Projeto Novo Rebouças não é uma atitude isolada, ele está vinculado a outras propostas de planejamento para a cidade e é regido por critérios globais de recuperação do bairro.

6.3 MATTE LEÃO E MOINHO PARANAENSE

Segundo LYRA [s.d.] a postura do arquiteto perante uma edificação de valor cultural deve ser de humildade. Antes de intervir o arquiteto deve ter convicção de que seu conhecimento teórico e prático lhe serve como apoio metodológico nesta tarefa, além de que o processo de intervenção depende do grau de conhecimento do objeto por parte do profissional.

Portanto, torna-se essencial a investigação sobre a história das duas edificações que servirão de base para o desenvolvimento do projeto. Com o intuito de desenvolver a sensibilidade e a intimidade com os objetos de estudo, esta parte da pesquisa investigará um pouco da história do antigo Moinho Paranaense e da

fábrica da Matte Leão, tentando perceber também a importância que as edificações expressam em si. Além dos fatores intrínsecos às construções, outras questões serão estudadas, como por exemplo, sua relação com a comunidade local e com o entorno, assim como seu valor para a memória coletiva, buscando resgatar e entender um pouco de seu *genius loci.*

A história da Matte Leão está ligada ao ciclo da erva mate que teve grande influência na economia paranaense, foi o impulso que decretou sua independência da província de São Paulo, tanto que suas folhas aparecem no brasão da bandeira do Estado. Segundo informações encontradas nos arquivos da Casa da Memória de Curitiba, a empresa Leão Junior SA foi fundada em 1901 por Agostinho Ermelino de Leão Junior, após sua morte em 1908 a viúva Maria Clara de Abreu assumiu os negócios, embora fosse raridade no início do século que mulheres tomassem a frente de grandes empreendimentos.

A industrial Leão Júnior SA se instalou no Rebouças em 1930, com sede no cruzamento entre a Rua Piquiri e a Avenida Presidente Getúlio Vargas (fig. 6.7), em funcionamento até os dias atuais, porém com pretensão de mudar suas instalações para o município de Fazendo Rio Grande até o final de 2009.

Nos anos 1920, a empresa contava com ramal ferroviário próprio usado para escoar sua produção para o Porto de Paranaguá, que exportava o produto para Montevideo e Buenos Aires. Para driblar a crise de 1929, a empresa abriu a “Casa do Matte” que contribui também para difundir o produto. Até então a produção da empresa funcionava em um galpão no bairro Portão, contudo, em julho de 1930 o galpão sofreu um incêndio e foi destruído. Para que os negócios pudessem continuar, foi alugado um galpão na Rua Engenheiros Rebouças (fig. 6.8)

O galpão alugado (fig. 6.9) era acessado pela Rua Piquiri, logo na entrada havia uma pequena construção que era o refeitório dos funcionários e a balança para pesar os caminhões. A empresa cresceu e expandiu suas construções. Hoje suas fábricas ocupam integralmente a quadra que possui 16.000 m² e segundo a guia amarela do terreno suas construções totalizam 8.000 m².

Seus vários galpões estão espalhados pela quadra como se fosse uma pequena cidadela, com ruas internas em paralelepípedo. A empresa foi se

estabelecendo aos poucos, portanto cada construção é de um período e seguiram algumas tendências da época. Alguns galpões possuem estrutura de madeira e fechamento em tijolos aparentes, outras já têm estruturas em concreto. O que mais diferencia os galpões são os tipos de cobertura, o galpão paralelo à Rua Engenheiros Rebouças é tipicamente industrial e possui *sheds*, outros apresentam cobertura curva ou com tesouras de madeira.

O ramal ferroviário adentrava a indústria e fazia a carga e descarga diretamente na construção que estava no meio da quadra, percebe-se que posteriormente esta edificação foi ampliada e ganhou mais pavimentos. Hoje este bloco está desativado, mas todos os outros galpões continuam em funcionamento até que as instalações mudem-se definitivamente para a nova sede.

A fábrica também ocupou a quadra vizinha em que está localizado o Moinhos Paranaense, seguindo a mesma tipologia, vários galpões estão espalhados pelo lote que tem 10.000 m² e segundo a guia amarela as edificações são do final da década de 1930 e somam 7.500 m² de área construída. Deste conjunto destaca-se a construção de esquina que funciona como setor administrativo da empresa.

O grande engenho de moagem de trigo, o Moinho Paranaense se destaca na paisagem do bairro com a imponência de seu conjunto arquitetônico (fig. 6.10). Além de estar localizado em uma região privilegiada na esquina das Ruas Piquiri e Engenheiros Rebouças. De acordo com relatos encontrados nos arquivos da Casa da Memória de Curitiba, a fábrica produzia farelo, farelinho, triguilho e fabricava a farinha de trigo “Soberana”, também fornecia seus produtos para a famosa fábrica paranaense de biscoitos, a Amoré, também foi parceiro do Moinhos Paulista Limitada. Os dois principais sócios majoritários eram Ivo Abreu de Leão e Ermelino de Leão Júnior, fundador da empresa Leão Júnior SA.

No início dos anos 1940 houve um incêndio que paralisou definitivamente a produção, a qual era escoada por trem e que justifica o desvio da linha férrea para o interior do conjunto, seguindo depois para a Indústria Leão Júnior, localizada na quadra vizinha. Os silos funcionavam por aspersão, que transportava o trigo por uma passarela para a edificação vizinha onde o produto era ensacado.

Sua construção da década de 1930 marca a arquitetura fabril do século XIX, seus quase 80 anos de história fizeram com que a edificação fosse parte do Patrimônio Cultural da cidade e se tornasse uma Unidade de Interesse e Preservação. Representativo de uma época de vitalidade econômica o Moinho Paranaense, também chamado de Moinhos Paraná, fez parte do progresso que impulsionou o desenvolvimento econômico do bairro Rebouças no século XIX e volta a fazer parte de sua história no século XXI com a transferência da Fundação Cultural de Curitiba – FCC para suas instalações.

Seu conjunto arquitetônico era formado por várias edificações relacionadas ao seu funcionamento (fig. 6.11). O escritório ocupava uma edificação térrea paralela a Rua Piquiri onde o edifício dos silos foi ampliado, ao seu lado estava um bloco de dois pavimentos em que se localizavam os vestiários, entre estas duas construções estava o acesso ao complexo e o eixo da antiga linha ferroviária. No lado direito, encaixado na parte irregular do terreno, localizava-se a oficina para equipamentos e o refeitório no pavimento superior. Paralela a Rua Engenheiros Rebouças estavam a residência do chefe e a edificação de cinco pavimentos com aproximadamente 20 metros de largura e 30 metros de comprimento, era responsável pela moagem dos grãos.

Os silos funcionavam por aspersão e transportavam o trigo produzido para a construção vizinha por meio de uma passarela aérea, para então ser ensacado no edifício central (fig. 6.12). O edifício responsável pelo ensacamento tem três pavimentos, mas de acordo com a documentação fotográfica da década de 1950, percebe-se que o bloco sofreu uma ampliação com o acréscimo de dois pavimentos e a retirada do lanternin de ventilação, gerando a seqüência de dois frontões que marcam a empena dos telhados.

Os dois grandes blocos de esquina (fig. 6.13) parecem ter sido os últimos a serem construídos, sofreram uma ampliação para se adequar as demandas da produção, além de apresentarem uma linguagem arquitetônica e concepção estrutural diferente das outras edificações (CASTRO, 2003). Sua estrutura em concreto forma uma malha densa de vigas e pilares, capaz de sustentar os equipamentos para a moagem dos grãos e suportar o piso (fig. 6.14). Sua construção é bastante racional, adornada somente por frisos e alguns detalhes no

beiral, suas esquadrias metálicas moduladas distribuem-se uniformemente pelos andares. Em uma parte do pavimento térreo, gigantescos funis de concreto (fig. 6.15) encerravam o processo de moagem e continuam presentes na construção. Somente os volumes da caixa d´água marcam seu coroamento e constituem o nível mais alto de todas as edificações.

As outras edificações do conjunto eram de menor porte, uma servia como oficina mecânica, outra como carpintaria e a terceira curiosamente era um abrigo anti-aéreo, o qual foi construído em 1943, a época da Segunda Guerra Mundial, pois as edificações se encontravam próximas ao Batalhão da Polícia Militar e corriam o risco de serem bombardeadas.

Segundo informações do site da Fundação Cultural de Curitiba o último ano de funcionamento foi 1973, moinho ancião ficou inativo por mais de trinta anos antes de receber em 2006 a nova sede administrativa da FCC, órgão responsável pela política cultural da cidade e ligado a Secretaria de Cultura da Prefeitura de Curitiba. O espaço foi conquistado pelo município por meio de leis que incentivam à preservação do patrimônio histórico da cidade e apropriado pela troca de potencial construtivo. Desde 1975 a administração da FCC ocupou outro prédio histórico, o Palacete Wolf na Praça Garibaldi, porém o espaço físico já não era mais compatível com seu crescimento.

Uma reforma já tinha ocorrido no Moinho Paranaense cerca de sete anos antes da instalação da FCC, as edificações de encontravam bastante deterioradas e foram restauradas para abrigar atividades ligadas à cultura. O projeto foi feito pelos arquitetos Fernando Canali e Sérgio Tocchio, alem da recuperação e restauração dos edifícios deteriorados, a proposta foi marcar o espaço público e dar-lhe uma nova identidade visual, para isso as calçadas da Rua Piquiri foram ampliadas e foram implantados alguns arcos de ferro formando uma seqüência. Estes arcos já tinham sido usados pela prefeitura em outras ocasiões, como na decoração natalina da Rua das Flores, o que ligaria a revitalização do edifício com outras atividades exercidas pela prefeitura.

Na intervenção os edifícios que abrigavam os escritórios juntos a Rua Piquiri foi demolido, assim como a carpintaria, a oficina mecânica e a casa do chefe que deu lugar ao novo acesso para o complexo. A proposta era liberar espaço para o

funcionamento das grandes edificações, as quais receberiam as atividades principais. Do conjunto original, preservaram-se apenas os três blocos principais e o abrigo anti-aéreo. Segundo CASTRO (2003) a integridade do conjunto original foi perdida, mas o espaço resultante destas demolições se revelou fundamental para um melhor funcionamento para o novo uso que até então abrigaria somente atividades culturais.

Alguns anos mais tarde iniciaram-se novas reformas adequando o espaço para receber a Fundação Cultural de Curitiba em que as intervenções foram moderadas a fim de não descaracterizar o conjunto. Desta vez, o projeto foi conduzido pelos arquitetos Milton Naigeboren e Neusa Kazue Ogama, a maior parte das alterações ocorreu internamente, o espaço recebeu novas instalações prediais, como cabeamento de lógica e nova rede elétrica que ficou exposta em canaletas de eletrocalha, sem agredir a edificações. Para suprir as necessidades de acessibilidade uma escada metálica que envolve o elevador foi instalada externamente ao bloco central, novos sanitários foram construídos no local onde funcionava a oficina mecânica, já os antigos sanitários foram apenas ampliados. Um novo piso foi feito, as esquadrias foram recuperadas e a alvenaria foi restaurada e pintada.

Desde 2006 a FCC está instalada nas antigas edificações do moinho, ocupando uma área que totaliza 2.300 m² em que a antiga oficina/refeitório foi transformada em espaço de exposição e escritório para as funções administrativas da Lei de Incentivo à Cultura[14]. Já o bloco que era usado para o ensacamento foi transformado no corpo principal para os escritórios da FCC, caracterizando em uma grande planta livre, com fechamentos em divisórias leves, recebendo também novas instalações para a rede elétrica, telefônica e lógica. Alguns projetos que previam transformar o edifício dos silos em uma galeria e apesar de já ter abrigado diversos eventos culturais, ele é a única edificação do complexo que continua sem uma destinação específica.

Pelas suas dimensões e pela posição estratégica, no centro da área de interesse de implantação do projeto Novo Rebouças, a reabilitação do Moinho por

[14] . A Lei Municipal de Incentivo à Cultura, promulgada em 13 de novembro de 1991 e implantada em 1993, é uma das mais importantes ferramentas para a produção cultural na cidade.

parte da Prefeitura Municipal foi o principal foco de revitalização para o bairro, com várias benfeitorias realizadas tanto nas áreas internas, quanto em seu entorno. A reciclagem do Moinho estimulou os investimentos na região, juntamente com o programa de incentivo que apóia a implantação de estúdios e ateliês para atividades de música, artes cênicas e audiovisuais. Casas noturnas, bares e restaurantes estão se instalando na região devido às novas leis de zoneamento, tendendo para um cenário em que diversão, cultura, formação profissional e oportunidade de trabalho se encontram.

6.4 SÍTIO E PATRIMÔNIO

A primeira abordagem quanto à escolha do sítio teve inclinações para a quadra completamente ocupada pela Leão Júnior localizada entre as ruas João Negrão, Engenheiros Rebouças, Piquiri e Getúlio Vargas. O complexo é belíssimo e possui grande carga simbólica e valor arquitetônico que deveriam ser preservados, contudo ele não é oficialmente considerado como parte do Patrimônio Arquitetônico da cidade e não possui leis de preservação que o proteja. Após várias tentativas frustradas em conseguir seu projeto arquitetônico, não foi possível prosseguir com a decisão da escolha, pois estaria sem o objeto de estudo.

Por se tratar de um empreendimento privado, após muita persistência, consegui apenas uma visita guiada dentro da fábrica perante várias condições. Contudo, apenas com a documentação fotográfica não foi possível obter as informações necessárias para concluir um projeto arquitetônico, por mais que seu intuito seja meramente acadêmico. Tampouco foi possível fazer o levantamento arquitetônico do complexo, pois a indústria ainda está em funcionamento, ocupando todas as edificações e parte a quadra vizinha, a qual possivelmente servirá como parte do objeto de estudo.

Apesar do complexo da Matte Leão situado na quadra vizinha, entre as ruas Rockffeller, Getúlio Vargas, Piquiri e Engenheiros Rebouças, não ter a mesma representatividade que o complexo vizinho, a possibilidade de conseguir seu projeto executivo ou concluir seu levantamento arquitetônico são maiores. Portanto,

pretende-se utilizar seu terreno e parte das construções que possuam valor simbólico, como por exemplo, a edificação da esquina construída na década de 1930 e em bom estado de conservação.

O complexo do Moinho Paranaense também tem uma grande carga simbólica e apesar de estar ocupado atualmente pela Fundação Cultural de Curitiba, a edificação de maior porte localizada na esquina, ainda permanece sem uma definição de uso. Assim sendo, pretende-se incorporá-la ao projeto juntamente com o complexo da Matte Leão que ocupa a mesma quadra, pois não faria sentido deixá-la de lado e vice-e-versa.

Segundo PAREDES (2006) reconverter edifícios é uma resposta sensata levando em conta os conceitos de sustentabilidade e considerando que há a escassez de espaço nas cidades e a dificuldade de crescimento fora delas, especialmente se os edifícios se encontrarem em áreas centrais, este processo traz vantagens sociais, econômicas e ambientais.

Este é o caso do antigo Moinho Rebouças e da fábrica Matte Leão, as quais estão inseridas em um bairro central, o Rebouças. Sustentado nas considerações de Paredes e de outros autores consultados durante a pesquisa, considera-se oportuno o projeto de reciclagem destas edificações, uma vez que a fábrica da Leão Junior está construindo sua nova sede na cidade Fazenda Rio Grande e tem pretensões de ocupar suas novas instalações até o final deste ano, deixando as antigas instalações ociosas.

Após a análise das possibilidades, para o projeto do complexo multifuncional, objeto da presente pesquisa, optou-se por fazer a ocupação integral da quadra, utilizando inclusive dois terrenos menores. Os lotes e edificações servirão de suporte para a inserção de novos usos, através do processo de reabilitação para a adaptação de um edifício multifuncional.

6.4.1 ASPECTOS FÍSICO-TOPOGRÁFICOS

A quadra possui 143 por 112 metros, com aproximadamente 16.000 m², apresenta um pequeno desnível de um metro e está dividida em 4 lotes. O terreno adjacente à Fundação Cultural de Curitiba hoje abriga uma “casa de shows” com área construída de 145 m², o lote é estreito com testada de 12 por 40 metros de profundidade, com de 480 m². O terreno da esquina da Rua Engenheiros Rebouças com a Rua Rockfeller é ocupado hoje por uma oficina mecânica com área construída de 1.104m², em um lote de 35 por 40 metros com área de 1.409 m². (fig. 6.16)

O lote utilizado pela Leão Junior ocupa mais da metade da quadra, toda a extensão da Avenida Getúlio Vargas é parte de sua testada com aproximadamente 112 metros. Pela Rua Piquiri ocupa 73 metros e pela Rua Rockfeller 102 metros, totalizando 10.060 m² de área, sendo que suas construções têm 7.500 m². Em visita à fábrica, pude perceber que muitas edificações são recentes e a maioria já sofreu intervenções severas, inclusive as mais antigas. Contudo, as fachadas externas ainda preservam muito de sua história (fig. 6.17), assim como os galpões de pé-direito alto e sua estrutura em tesouras de madeiras e algumas em estrutura metálica são marcantes (fig. 6.18), atualmente um dos galpões serve somente como estacionamento de veículos, já os outros são utilizados como depósito e estocagem do produto já refinado e ensacado. As edificações desta quadra funcionam basicamente como setor administrativo, pois toda a linha de produção acontece nas edificações da quadra vizinha e nas sedes localizadas nas cidades de Fernandes Pinheiro e no Rio de Janeiro.

A Fundação Cultural de Curitiba ocupa o lote da esquina das ruas Piquiri e Engenheiros Rebouças com dimensões de 65 por 67 metros e área aproximada de 4.000 m². As antigas instalações do moinho ainda presentes no lote totalizam 6.700m², sendo que a FCC está ocupando aproximadamente 2.300 m². Como explicado anteriormente, algumas edificações foram demolidas para liberar espaço ao novo funcionamento e algumas construções foram adicionadas, como o volume externo que abriga os sanitários e o volume que está instalada uma base da polícia municipal, ambos são térreos e computam 300 m².

A área é bem servida por infra-estrutura que incluem vias de caixa larga, como a Avenida Getúlio Vargas que é bem arborizada, possui canteiros centrais e tem 30 metros de largura, já a Rua Rockfeller é mais estreita com 20 metros de largura e paisagem bucólica com algumas residências antigas e arborização de pequeno porte. Ambas denominadas pelo decreto n° 1 88/2000 como uma Vias Setoriais que constituem um eixo de ligação com outras regiões da cidade, assim como municípios vizinhos, possuindo forte integração e articulação com o sistema viário principal.

A Rua Engenheiros Rebouças é classificada como Via Prioritária 1 e caracteriza-se como um corredor com grande volume de tráfego, estabelecendo ligações entre os Setores Especiais Estruturais e outras vias importantes do sistema viário principal, em que os parâmetros de uso e ocupação do solo devem proporcionar a fluidez do tráfego.

A Rua Piquiri é classificada como uma via normal e apresenta tráfego leve de veículos, é usada majoritariamente pelo tráfego de veículos da Matte Leão que é a única edificação que possui acesso por esta via. Possui acabamento em paralelepípedo, as demais vias são todas asfaltadas, embora seu uso seja limitado, ela apresenta grande potencial paisagístico pelos arcos formando pórticos e eixo enfatizando a visual das chaminés da fábrica da Brahma (fig 6.19).

As quadras vizinhas possuem lotes menores, o que prevê a ocupação de residências, mais um ponto que justifica a implantação do edifício híbrido com múltiplas funções, envolvendo a cultura, o lazer, comércio e serviço, além de incentivar o adensamento da área.

6.4.2 ASPECTOS LEGAIS E DE VIABILIDADE

Para concluir as possibilidades da inserção dos novos usos, foi feita uma análise consultando a guia amarela dos lotes e as leis que regem o zoneamento da cidade, obtendo conclusões sobre a área disponível para a edificação e suas respectivas peculiaridades.

De acordo com o plano de zoneamento da cidade, a quadra em que será inserido o edifício multifuncional está localizada na Zona Residencial 4 – ZR4, os parâmetros de uso e ocupação do solo para esta zona serão apresentados a seguir em um quadro comparativo entre os lotes, obtendo-se no final as possibilidades para a nova edificação.

O zoneamento para a quadra permite alguns usos básicos como moradia, comércio, serviço e alguns tipos de usos comunitários. No entanto, como a área é atingida por vias de maior porte, a legislação especial para vias setoriais e prioritárias, liberam outros usos que somente a ZR4 não permitiria, como por exemplo, o uso comunitário 3.

Conforme explicado anteriormente, o lote em que Fundação Cultural de Curitiba está localizada ocupa as construções existentes, exceto a edificação dos antigos silos, a qual ainda não possui uso definido e fará parte da intervenção na quadra. Tal edificação possui caráter bastante relevante, pois é a mais alta do complexo do antigo Moinho Paranaense, chamado atualmente de Moinho Rebouças. A edificação tem cinco pavimentos de aproximadamente 850,00 m² cada, estrutura e funis de concreto que suportavam os silos ocupam boa parte do pavimento térreo. Os pisos que compunham os diversos pavimentos foram retirados, revelando a malha densa da estrutura, com vigas e pilares formando uma perspectiva interessante, por este motivo, o bloco foi apelidado como “silos do Escher”.

Se somados, os cinco pavimentos totalizariam 4.250,00 m², no entanto, prevendo que sua estrutura fique exposta, possivelmente a intervenção proposta com o edifício multifuncional não pretende recompor totalmente os pisos dos pavimentos, portanto a área útil será menor que o total computado.

A revitalização do moinho ancião para a instalação da FCC foi o ícone da revitalização do bairro, portanto torna-se essencial sua permanência no local. Outro motivo complacente é que a própria instituição pode administrar os espaços que serão propostos, além da possibilidade de promover eventos nestes espaços.

Após análise do quadro de parâmetros de uso e ocupação do solo, incluindo as respectivas peculiaridades de cada lote e cruzando os dados básicos foi possível

calcular a área máxima que poderia ser construída em toda a quadra, que totalizou 28.148 m². Contudo, a região permite a compra de potencial construtivo caso haja necessidade, podendo aumentar o coeficiente de aproveitamento para até 2,5 vezes a área do terreno, chegando a possibilidade de atingir uma área construída computável de 34.122 m².

No entanto, a intenção do projeto não é atingir o máximo potencial construtivo, mas sim garantir a distribuição das funções na quadra explorando as potencialidades do local para obter a máxima qualidade espacial, oferecendo qualidade de vida a população que residirá no local, ou que irá usufruir dos equipamentos do local. Além disso, pretende-se deixar algumas áreas livres para o uso de equipamentos públicos como praças e ruas internas.

TABELA 6.1 - Parâmetros de uso e ocupação do solo para os lotes

ZR-4	LOTE 1 (MATTE LEÃO)	LOTE 2 (FCC)	LOTE 3 (ESQUINA)	LOTE 4 (MEIO DA QUADRA)	OBSERVAÇÕES
TESTADAS (metros)	112,20 - 102,20 - 73,50 (1)	67,60 - 64,00	35, 50 - 39,70	12,00	(1) TERRENO IRREGULAR
ÁREA (m²)	10060,00	4332,80	1409,00	480,00	
SISTEMA VIÁRIO	VIA SETORIAL - VIA NORMAL	VIA PRIORITÁRIA 1 (2) - VIA NORMAL	VIA PRIORITÁRIA 1(2) - VIA SETORIAL	VIA PRIORITÁRIA 1 (2)	(2) AS LEIS PARA VIAS PRIORITÁRIAS ATINGEM 60,00 m DE PROFUNDIDADE A PARTIR DO ALINHAMENTO PREDIAL
USOS PERMITIDOS (DE INTERESSE PARA O PROJETO)	COMÉRCIO E SERVIÇO VICINAL, DE BAIRRO E SETORIAL COM ÁREA MÁXIMA DE 10.000 m² - HABITAÇÃO COLETIVA	-	HABITAÇÃO COLETIVA E ESTABELECIMENTO COMERCIAL	HABITAÇÃO COLETIVA E ESTABELECIMENTO COMERCIAL	(3) HABITAÇÃO TRANSITÓRIA É PERMITIDA EM TODOS OS LOTES
USOS PERMISSÍVEIS (DE INTERESSE PARA O PROJETO)	COMÉRCIO E SERVIÇO VICINAL, DE BAIRRO E SETORIAL COM ÁREA ACIMA DE 10.000 m² - COMUNITÁRIO 1 E 2 COM ÁREA CONSTRUÍDA ACIMA DE 2.000 m² (4) - COMUNITÁRIO 3	-	-	-	(4) DESDE QUE RESPEITEM O COEFICIENTE DE APROVEITAMENTO IGUAL A 1
USO PERMITIDO PELO SISTEMA VIÁRIO (DE INTERESSE PARA O PROJETO)	COMUNITÁRIO 1,2 E 3	-	COMUNITÁRIO 1 E 2, HABITAÇÃO INSTITUCIONAL, COMÉRCIO E SERVIÇO VICINAL, DE BAIRRO E SETORIAL	COMÉRCIO E SERVIÇO VICINAL E DE BAIRRO	-
COEFICIENTE DE APROVEITAMENTO	PARA USOS COMERCIAIS, DE SERVIÇO E COMUNITÁRIOS = 1 DEMAIS USOS = 2	(5)	-	2	(5) A ÚNICA EDIFICAÇÃO UTILIZADA NO TERRENO SERÁ O EDIFÍCIO DOS SILOS
TAXA DE OCUPAÇÃO	50%	-	50%	50%	
PERMEABILIDADE	25%	-	25%	25%	
ALTURA MÁXIMA	6 PAVIMENTOS	-	6 PAVIMENTOS E 7 PAVIMENTOS PARA HABITAÇÃO COLETIVA	6 PAVIMENTOS E 7 PAVIMENTOS PARA HABITAÇÃO COLETIVA	
RECUO FRONTAL (m)	10,00 PARA USOS COMUNITÁRIOS E 5,00 PARA OUTROS USOS	-	-	5,00	
RECUO LATERAL (m)	FACULTADO ATÉ 2 PAVIMENTOS, ACIMA DISSO H/6 COM NO MÍNIMO 2,50 m	-	-	FACULTADO ATÉ 2 PAVIMENTOS, ACIMA DISSO H/6 COM NO MÍNIMO 2,50 m	
ÁREA MÁXIMA QUE PODE SER CONSTRUÍDA (m²)	20120,00	4250,00 (5)	2818,00	960,00	(5) O EDIFÍCIO DOS SILOS TEM 5 PAVIMENTOS COM 850,00 m² CADA
TOTAL (m²)				28148,00	
POTENCIAL CONSTRUTIVO	HAB. COLETIVA - COEF. 2,5 E 8 PAV	-	HAB. COLETIVA - COEF. 2,5 E 8 PAV	HAB. COLETIVA - COEF. 2,5 E 8 PAV	
ÁREA MÁXIMA QUE PODERIA SER CONSTRUÍDA COM COMPRA DE POTENCIAL (m²)	25150,00	4250,00 (5)	3522,50	1200,00	
TOTAL (m²)				34122,50	

FONTE: IPPUC com grafismo da autora

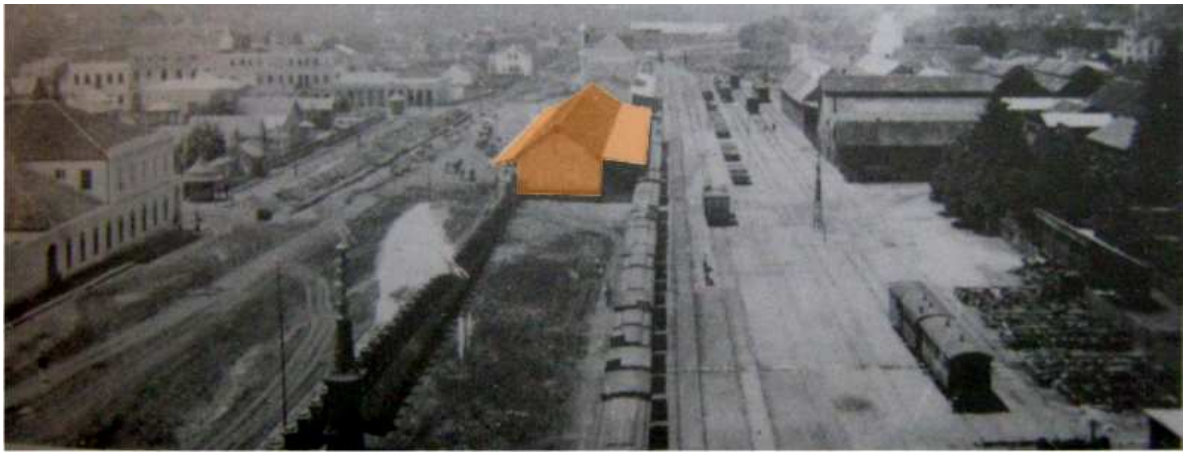

FIGURA 6.1– Antiga Estação Ferroviária no Bairro Rebouças

FONTE: FENIANOS, 2003. Com intervenção da autora

FIGURA 6.2 – Evolução da ocupação na cidade de Curitiba

FONTE: IPPUC. Com intervenção da autora

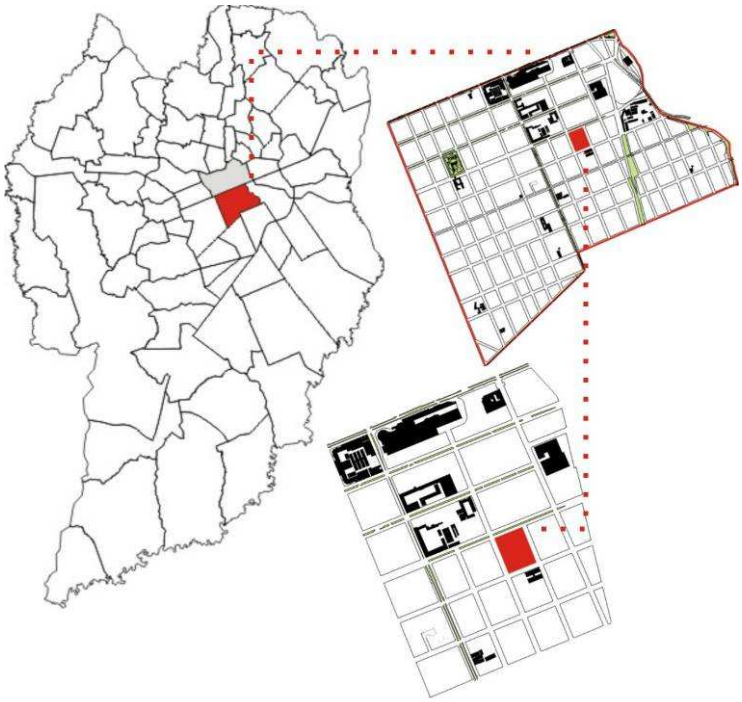

FIGURA 6.3 – Mapa com as diferentes escalas – urbana, bairro, sítio

FONTE: IPPUC. Com intervenção da autora

FIGURA 6.4 - Espaços intersticiais remanescentes da linha férrea

FONTE: IPPUC

FIGURA 6.5 – Fábrica de fósforos e edifício dos correios

FONTE: IPPUC

FIGURA 6.6 – Eixos Estruturais que passam pelo bairro Rebouças

FONTE: IPPUC

FIGURA 6.7 – Sede da Leão Junior na esquina das ruas Piquiri e Getúlio Vargas

FONTE: FENIANOS, 2002. Acervo da autora

FIGURA 6.8 – Sede da Leão Junior na Rua Engenheiros Rebouças na década de 1950

FONTE: FENIANOS, 2002

FIGURA 6.9 – Sede da Leão Junior na Rua Piquiri

FONTE: Acervo da autora, 2009

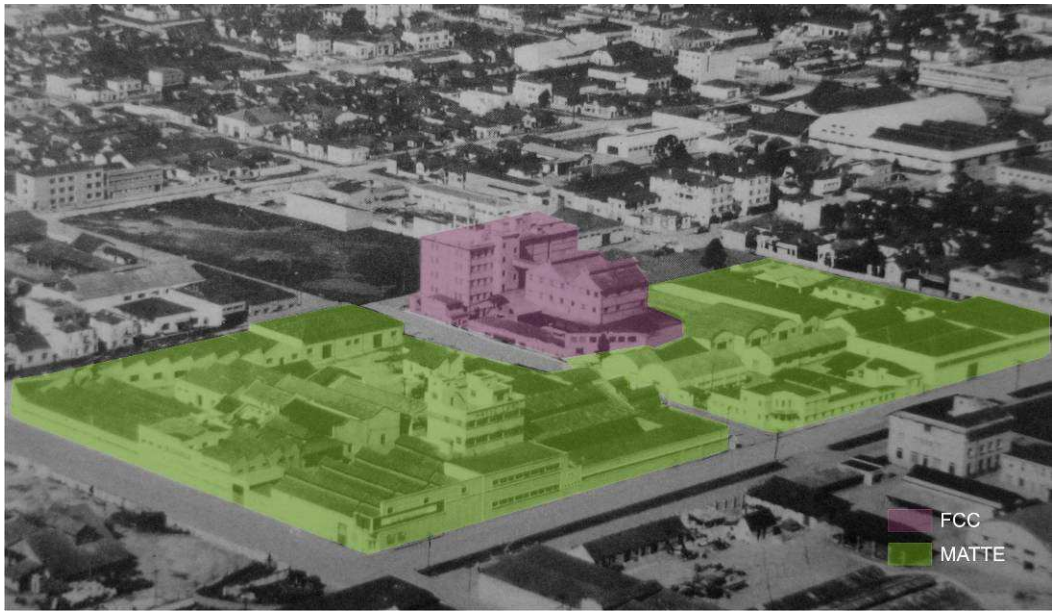

FIGURA 6.10 – Sede da Leão Junior na Rua Piquiri

FONTE: FENIANOS, 2002. Com intervenção da autora

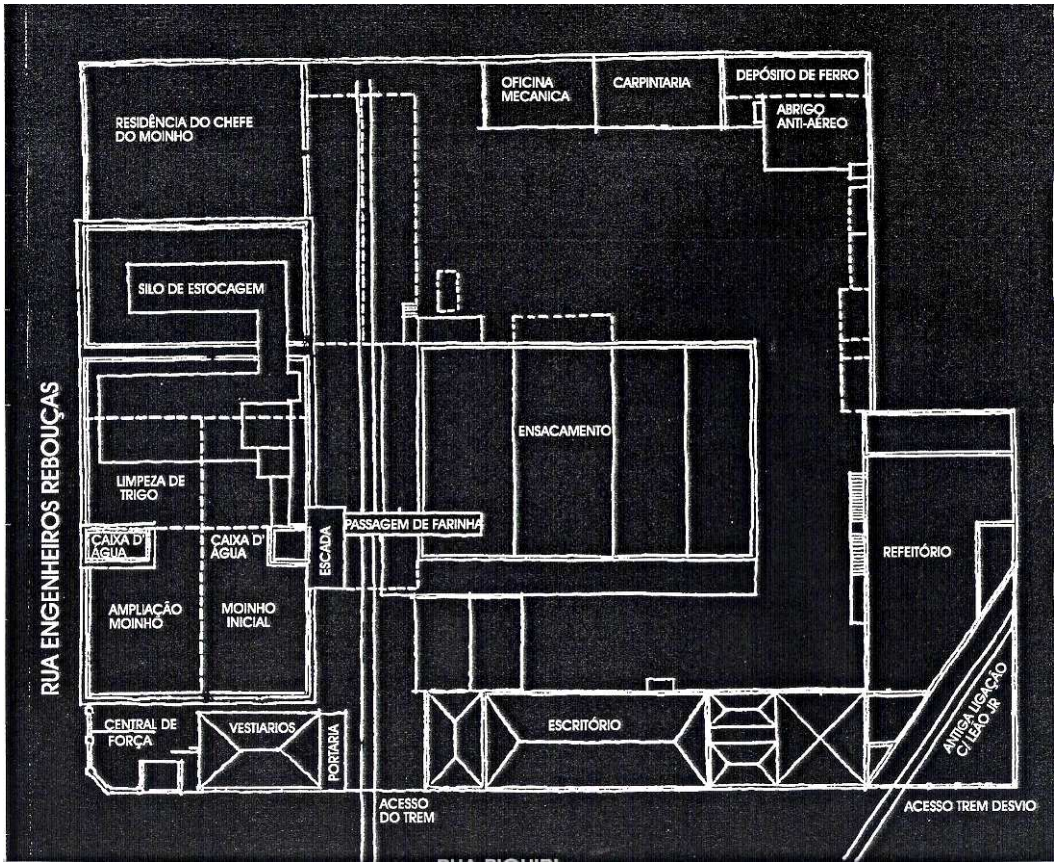

FIGURA 6.11 – Implantação Moinho Paranaense

FONTE: IPPUC

FIGURA 6.12 – Moinho Paranaense e complexo da Leão Junior

FONTE: IPPUC

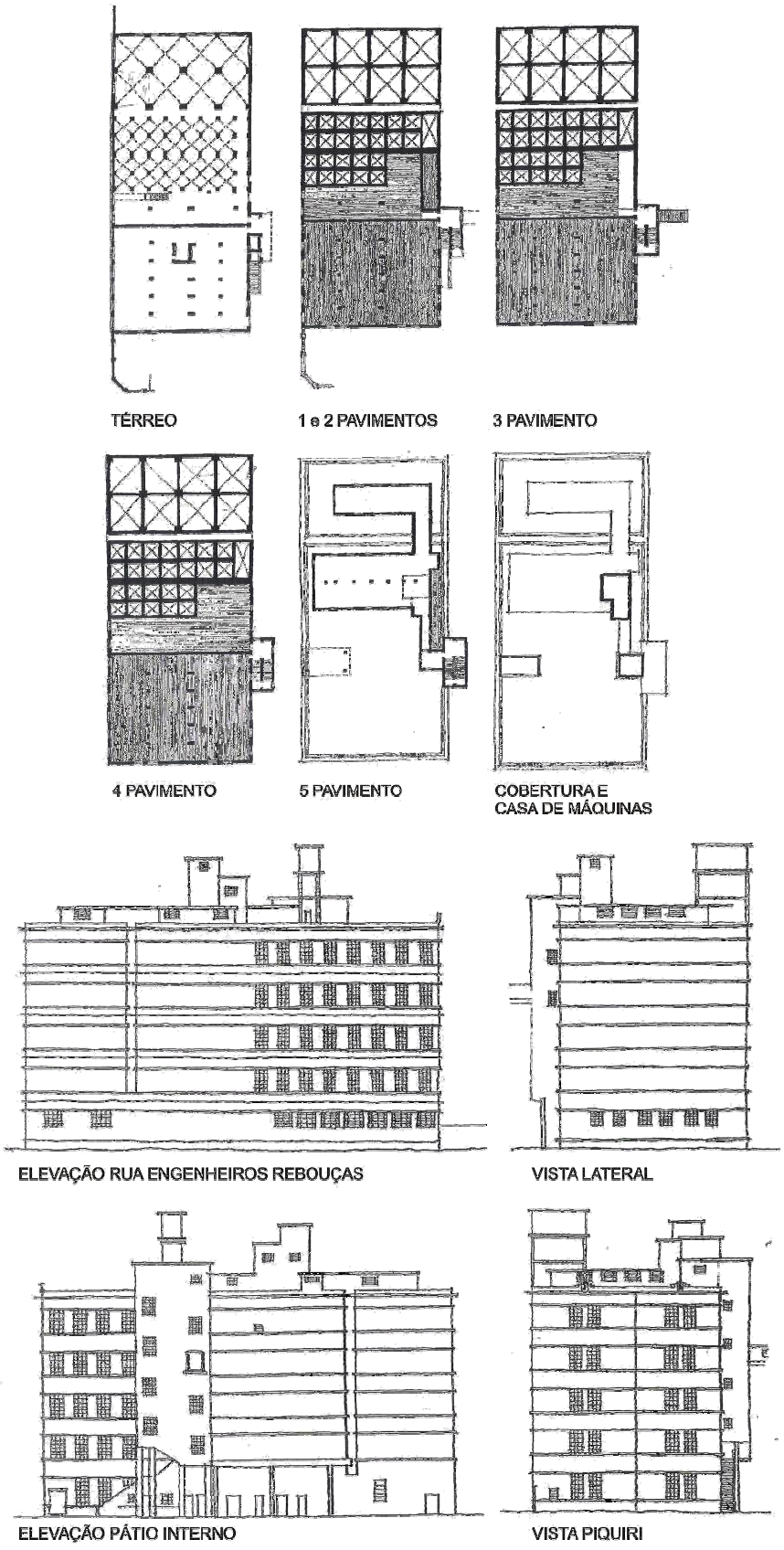

FIGURA 6.13 – Croqui do edifício que abrigava os silos no Moinho Paranaense

FONTE: IPPUC

FIGURA 6.14 – Estrutura interna do edifício dos silos

FONTE: IPPUC

FIGURA 6.15 – Funis de concreto no edifício dos silos

FONTE: IPPUC

FIGURA 6.16 – Esquema de implantação com lotes

FONTE: A autora

FIGURA 6.17 – Complexo da Matte Leão, ruas internas

FONTE: Acervo da autora, 2009

FIGURA 6.18 – Estruturas de madeira do complexo da Matte Leão

FONTE: Acervo da autora, 2009

FIGURA 6.19 – Vias do entorno da quadra de intervenção

FONTE: Acervo da autora, 2009

7 DIRETRIZES BÁSICAS DE PROJETO

O projeto do edifício multifuncional pretende elaborar uma concepção contemporânea dentro do seu contexto de inserção, testemunhando os representativos de gerações passadas por meio da preservação da memória.

Entendendo as novas necessidades decorrentes das mudanças na sociedade, o projeto busca a contraposição e uma nova leitura sobre a arquitetura do legado da era industrial, que por vezes pode ser opressiva, com construções muito fechadas para si, muros altos e pouca permeabilidade. Muitas estão em um contexto estagnado, portanto o projeto pretende adicioná-las às novas dinâmicas da cidade contemporânea, agregando valor ao contexto urbano.

O edifício também pretende ser um projeto disseminador de intervenções, servindo como base e incentivando novas propostas, pois segundo JACOBS (2000) uma postura intervencionista pode ajudar outras novas atitudes para que a área seja revitalizada, uma vez que a vitalidade gera mais vitalidade. Dentro deste contexto deve haver uma renovação de toda uma gama de significações referentes ao local e que estão sendo apagadas diante das problemáticas que a cidade gerou.

Embasado no projeto para o Novo Rebouças o Edifício Multifuncional: Rebouças Revisado pretende entrar no eixo de animação cultural proposto nas novas diretrizes do bairro, agregando a multiplicidade de usos não em torres segmentadas, mas sim um uma única estrutura com espaços que não gerem a descontinuidade de funções entre as atividades desenvolvidas.

Os espaços culturais visam incentivar a produção cultural, propondo equipamentos públicos ligados às atividades culturais e artísticas, mas não na forma de fazer ostentatório, dedicado somente ás elites, mas à comunidade em geral. Estas atividades têm o intuito de mudar os atuais padrões da sociedade, elas serão traduzidas no projeto que resultará da presente pesquisa por meio da implantação de oficinas criativas e ateliers comunitários, lidando contra as causas de alienação e desarmonia da sociedade. Além reaproximar a comunidade da cultura e da arte, o

edifício espera gerar a base para uma força de trabalho mais criativa e motivada, fornecendo satisfação e identidade para a sociedade.

7.1 COMPLEMENTAÇÕES TÉCNICAS

A vida moderna não pode ser definida a longo prazo, portanto não deve estar contida dentre uma ordem estática de edifícios e espaços simbólicos, pois ele não abrigará a mesma função por muitos anos. Edifícios não flexíveis retardam a evolução da sociedade ao inibir o surgimento de novas idéias. (ROGERS & GUMUCHDJIAN, 2001) Portanto, é importante que as estruturas sejam flexíveis e com a possibilidade de serem modificadas, garantindo que elas tenham vida útil mais longa e representem uma utilização adaptável e mais eficiente de recursos.

Um dos conceitos a ser aplicado no projeto é o de módulos flexíveis que possam ser alterados de maneiras imprevisíveis e mesmo assim se mantenham em uma estrutura coerente, uma vez que não se detém por completo o controle das condições nem as conseqüências das ações realizadas na cidade.

O projeto propõe que as unidades básicas de moradia, comércio e serviço contenham o espaço mínimo para que aquela função ocorra, se necessário mais espaço, diferentes módulos poderão ser agrupados, tanto horizontalmente quanto verticalmente, aumentando sua multiplicidade e criando diferentes tipologias.

7.2 PROCESSOS DE GESTÃO

Como explicado anteriormente, no Brasil ainda há uma retração por parte dos investidores sobre este tipo de empreendimento, pois ele pode gerar dificuldades em sua administração. No entanto, há edifícios bem sucedidos, um exemplo é o Edifício Copan em São Paulo, que agrega funções de moradia, comércio e serviço, possui uma administração própria que gerencia desde questões

como a manutenção de limpeza no edifício até a cobrança de aluguéis e condomínios.

A Fundação Cultural de Curitiba teria um papel fundamental no conceito de gestão para o edifício multifuncional proposto. Sua manutenção no complexo auxiliará no setor cultural, pois seu papel é incentivar a produção cultural na cidade, assim como administrar questões a ela relacionadas, como a manutenção dos espaços culturais e a organização de festas, eventos e oficinas de arte. Sua proximidade com as atividades culturais no edifício irá acelerar as dinâmicas das atividades propostas.

A parte pública do edifício não se restringirá ao setor cultural, algumas unidades habitacionais podem ficar sob a detenção do poder público, que pode ceder o espaço da moradia para artistas e estudantes, e em troca eles pagarão pela moradia através de serviços sociais retribuídos à própria comunidade, por exemplo, um estudante de belas artes pode retribuir ministrando uma oficina de artes para as crianças do próprio bairro, já um artista pode propor uma intervenção pontual usando a própria cidade como suporte, neste caso a retribuição atinge um número ainda maior de pessoas, já um estudante de letras pode dar aulas de inglês, e assim por diante.

Algumas unidades habitacionais e escritórios poderiam ser vendidos para subsidiar a construção do restante do complexo, outras poderiam ser alugadas, revertendo o lucro para a manutenção da própria instituição, fazendo com que este seja um processo retroativo, funcionando como se fosse uma comuna em que os resultados obtidos apresentem um bom custo-benefício para todas as partes.

7.3 PREMISSAS PARA O PROJETO E POSTURAS DE INTERVENÇÃO

Entendendo o projeto em um contexto mais abrangente, a postura de intervenção do projeto deve compreender não só a importância histórica das

edificações envolvidas, mas também perceber que elas fazem parte de um conjunto, o qual deve ser respeitado em sua totalidade.

À medida que se problematiza o estatuto do Patrimônio Cultural questiona-se a sua autonomia e postula o todo circundante da paisagem urbana como parte constitutiva das intervenções. Unir as diferentes produções individuais tanto do novo quanto do antigo, que exigem um deslocamento dos suportes convencionais para enfrentar um espaço inusitado e uma convivência que se diferencie do habitual encontrado no bairro.

Uma vez que o programa proposto excede a área das edificações existentes, a nova edificação que será anexada deverá agregar ao valor existente delineando suas diretrizes com respeito ao conjunto de representativos das gerações passadas. Embasado nos estudos feitos sobre as posturas de intervenção estudadas nesta pesquisa, o projeto deve garantir a integridade do conjunto, assim como manter a autenticidade dos diferentes componentes envolvidos, destacando o novo do pré-existente.

Já as relações físicas que envolverão as novas construções e as antigas são difíceis de serem delineadas nesta parte do processo, e serão aprimoradas com o andamento do projeto. Contudo, o conceito deverá buscar reflexões sobre as discussões elucidadas na presente pesquisa e o embate com o local, devolvendo a vitalidade e o valor simbólico que o bairro carrega, além de estabelecer novos mapas e visões para uma cidade contemporânea dinâmica.

7.4 PROGRAMA DE NECESSIDADES E PRÉ-DIMENSIONAMENTO

Projetar o novo em uma edificação existente implica ainda mais em se conhecer claramente o tema, para que o projeto a ser desenvolvido responda à situação proposta. O tema é a origem do projeto e dele derivam todas as ações necessárias à elaboração do projeto, inclusive a delimitação do programa de

necessidades, que deve ser coerente com o uso proposto e com a vocação do monumento. (BRAGA, 2003)

A partir dos estudos de caso apresentados no capítulo de Análise de Estruturas Correlatas, das demais fontes consultadas durante a pesquisa, assim como dos parâmetros de ocupação e uso do solo foi possível concluir que o Edifício Multifuncional Rebouças Revisado terá as seguintes funções de uso: residencial, cultural, comercial, serviços, lazer e também uma boa porção de áreas públicas. Cada função está dividida em grandes setores e alguns sub-setores, considerando os diferentes espaços necessários como corpo central da edificação, além de espaços que dêem apoio a estas áreas.

Foram então definidos os diferentes espaços necessários e suas respectivas áreas, através da compreensão de sua função e tipo de uso. Na tabela geral de áreas pode se comparar qual a proporção que cada setor ocupará dentro do edifício. A questão do adensamento populacional no bairro é traduzida como mais que a metade do programa, já as atividades relacionadas à cultura, ao comércio e serviço correspondem equilibradamente ao restante do programa e dão suporte ao uso residencial proposto.

Tabela 7.1 –

TABELA 7.1 - Áreas para o programa proposto

SETOR	ÁREA (SEM ESTCIONAMENTO)	ÁREA TOTAL A SER CONSTRUÍDA	PORCENTAGEM
HABITAÇÃO	11780,70	14280,70	51,86%
COMÉRCIO E SERVIÇO	4252,00	6752,00	24,54%
CULTURA	4000,00	6500,00	23,60%
TOTAL (m²)	20032,70	27532,70	100%

FONTE: A autora

De acordo com as classificações dispostas na Lei de Zoneamento da cidade, o Setor Cultural envolverá o uso comunitário 1, que são atividades de atendimento direto ao público, funcional ou essenciais ao uso residencial; comunitário 2 que são

atividades que implicam em concentração de pessoas ou veículos, assim como padrões viários especiais (o que não resulta em um problema, pois a quadra é servida por um sistema viário que suportará o aumento do fluxo); já o uso de comércio e serviço setorial envolve atividades comerciais e de serviço destinadas a um atendimento de maior abrangência, servindo não só a população do bairro, mas da cidade como um todo.

O Setor Cultural busca abranger a cultura por meio das diversas áreas que envolvem as artes plásticas, as artes visuais e as artes cênicas. Com espaços para que estas atividades se desenvolvam o programa conta com um teatro, um auditório, uma biblioteca de lazer, a*teliers*, estúdios de fotografia, laboratório para produção de vídeos, oficinas para dança, salas de aula multiuso em que podem ser ministrados cursos teóricos, um espaço para a exposição dos trabalhos produzidos, além de espaços administrativos.

TABELA 7.2 - Áreas para o Setor Cultural

CULTURA E LASER

CLASSIFICAÇÃO	USO	ESPAÇOS DE APOIO	ÁREA(m²)	N° DE UNIDADES	ÁREA TOTAL (m²)	OBSERVAÇÕES
COMUNITÁRIO 2	TEATRO			1	400	TEATRO DE PEQUENO PORTE PARA 200 PESSOAS
		CABINE DE SOM E IMAGEM	10	1		
		CAMARIM	15	1		
		DEPÓSITO	10	1		
COMUNITÁRIO 2	AUDITÓRIO			1	200	ESPAÇO COM CAPACIDADE PARA 100 PESSOAS QUE PODE SERVIR COMO LOCAL DE REUNIÕES PARA A COMUNIDADE
		SALA DE APOIO	10			ESPAÇO DE APOIO PARA O AUDITÓRIO
	FOYER			1	100	AMBIENTE QUE PODE SERVIR TANTO PARA O AUDITÓRIO QUANTO PARA O TEATRO
		BILHETERIA	10			
		SANITÁRIOS	50	1		
COMUNITÁRIO 1	BIBLIOTECA DE LAZER			1	400	ESPAÇO ABERTO, SEMELHANTE AO DO SESC POMPÉIA
		VIDEOTECA	50	2		
		GUARDA-VOLUMES	10	1		
		EMPRÉSTIMO DEVOLUÇÃO	10	1		
		SALA COORDENAÇÃO	15	1		
COMUNITÁRIO 2	ATELIER- PINTURA			1	80	
	ATELIER -DESENHO			1	80	
	ATELIER - TIPOGRAFIA			1	80	
	ATELIER- XILOGRAVURA			1	80	
	ATELIER - ESCULTURA			1	80	
	ATELIER -MARCHETARIA			1	80	
	ATELIER DE CERÂMICA			1	80	
	ATELIER - VIDRO			1	80	
	ATELIER- TECELAGEM			1	80	
	ATELIER - ESPAÇO LIVRE			1	80	ESPAÇO FLEXÍVEL PARA QUE OCORRAM CURSOS E
		DEPÓSITO DE MATERIAIS	10	2	20	
COMUNITÁRIO 2	OFICINA - FOTO			1	100	
		CÂMARA-ESCURA	25	1		
		ESTÚDIO	25	2		OS ESTÚDIOS PODEM SE INTEGRAR
	OFICINA - LABORATÓRIO DIGITAL			1	100	
		SALA DE EDIÇÃO	25	1		ESPAÇO PARA A PRODUÇÃO DE VÍDEOS
		SALA DE MIXAGEM	25	1		
COMUNITÁRIO 2	ESPAÇO INTERNET LIVRE			1	100	
		SALA DE EQUIPAMENTOS E PROVEDORES	10	1		

continua

COMUNITÁRIO 2	SALAS DE AULA		40	4	160	ESPAÇO PARA QUE OCORRAM OUTROS CURSOS TEÓRICOS, COMO CURSOS DE LÍNGUAS
		SANITÁRIOS	40	2	80	NÚCLEOS DOS SANITÁRIOS DISTRIBUÍDOS
COMUNITÁRIO 2	OFICINA - DANÇA DE SALÃO			1	150	
	OFICINA - DANÇA CLÁSSICA			1	150	
	OFICINA - DANÇA CONTEMPORÂNEA			1	150	
		VESTIÁRIOS	40	1	40	
COMÉRCIO E SERVIÇO SETORIAL	ADMINISTRAÇÃO			1	100	ADMINISTRAÇÃO DA FCC NO PRÓPRIO ESPAÇO
		RECEPÇÃO	10	1		
		SECRETARIA	15	1		
		ADMINISTRAÇÃO	15	1		
		DIRETORIA	15	1		
		ALMOXARIFADO	10	1		
		SALA DE REUNIÕES	20	1		
		SANITÁRIO FUNCIONÁRIOS	15	1		
COMUNITÁRIO 2	ESPAÇO PARA EXPOSIÇÕES			1	100	ESPAÇO EM QUE POSSAM SER EXPOSTOS OS TRABALHOS PRODUZIDOS NAS OFICINAS.PODE ESTAR INTEGRADO AO HALL
	HALL ACESSO				100	ESPAÇO AMPLO QUE SERVE COMO ÁREA DE CONVIVÊNCIA E DISTRIBUIÇÃO PARA AS OFICINAS E ATELIÊS
SUB-TOTAL 1 (m²)					3250	
	CIRCULAÇÃO				650	ACRÉSCIMO DE 20% NO SUB-TOTAL
	BICICLETÁRIO				100	
SUB-TOTAL 2 (m²)					4000	
	ESTACIONAMENTO			100 VAGAS	2500	CONSIDERANDO A POSSIBILIDADE DE FAZER O ESTACIONAMENTO NO SUBSOLO, ELE NÃO SERÁ ÁREA COMPUTÁVEL
TOTAL (m²)					6500	

(FONTE: A autora)

A habitação configura um dos principais componentes do programa uma vez que os habitantes tendem a se apropriar do espaço, auxiliando na sua manutenção, além de atrair o uso e garantir a permanência. Conforme explicado anteriormente, as unidades habitacionais são constituídas de módulos flexíveis estipulados em 50 m² cada, de acordo com a necessidade eles poderão ser agrupados tanto verticalmente quanto horizontalmente, formando novas tipologias de apartamentos, sem perder o conceito proposto do *loft.*

TABELA 7.3 - Áreas para as Unidades Habitacionais

HABITAÇÃO

CLASSIFICAÇÃO	USO	ESPAÇOS DE APOIO	ÁREA(m²)	N° DE UNIDADES	ÁREA TOTAL (m²)	OBSERVAÇÕES
HABITAÇÃO COLETIVA	LOFTS (MÓDULO)		50	168	8400	OS MÓDULOS PODEM SE UNIR FORMANDO LOFTS MAIORES OU MENORES, DE ACORDO COM A NECESSIDADE
		HALL	50	3	150	SE POSSÍVEL UNIR OS HALLS PARA FORMAR UM GRANDE ESPAÇO DE ACESSO
		CIRCULAÇÃO VERTICAL	25	3	75	DEFINIDO COMO SE 8 UNIDADES DIVIDISSEM A MESMA CIRCULAÇÃO VERTICAL EM UMA TORRE DE 7 PAVIMENTOS
		PAVIMENTO TÉCNICO	100	3	300	
		RECREAÇÃO		3	1512	9,00 m² POR MÓDULO
SUB-TOTAL 1 (m²)					10437	
	CIRCULAÇÃO				1043,7	ACRÉSCIMO DE 10% NO SUB-TOTAL
	BICICLETÁRIO				300	
SUB-TOTAL 2 (m²)					11780,7	
	ESTACIONAMENTO			100 VAGAS	2500	
TOTAL (m²)					14280,7	

(FONTE: A autora)

Buscando suprir as necessidades decorrentes da função habitacional, unidades de comércio e serviço são adicionadas ao programa, que de acordo com o conceito de multifuncionalidade proposto, agregará valor ao conjunto gerando vitalidade não só para a quadra de intervenção, como para a região em que está imerso o edifício. Estas unidades também serão modulares e poderão ser agrupadas da mesma forma que os módulos habitacionais.

Alguns *ateliers* para artistas autônomos são inseridos no programa para que seja conferida a proposta do *loft* de habitar e produzir em um mesmo espaço. Estes espaços pretendem ser como estúdios permeáveis e abertos ao público interessado. O trabalho destes e de outros artistas, assim como das obras produzidas no próprio espaço das oficinas e ateliers, podem ser encontrados nas galerias de arte propostas, como um espaço de comercialização que gere lucros tanto para a instituição, como para os próprios artistas.

Restaurantes, bares e cafés são incluídos no programa como extensão do projeto de eixo de animação cultural proposto para o bairro, que além de movimentar a região durante o dia, permitirá que a área não se esvazie no período da noite.

TABELA 7.4 - Áreas para o Setor de Comércio e Serviço

COMÉRCIO E SERVIÇO

CLASSIFICAÇÃO	USO	ESPAÇOS DE APOIO	ÁREA (m²)	N° DE UNIDADES	ÁREA TOTAL (m²)	OBSERVAÇÕES
COMÉRCIO VICINAL 2	CAFETERIA		60	2	120	
		COZINHA	10	2		
		DEPÓSITO	10	2		
		SANITÁRIO	10	2		
COMÉRCIO E SERVIÇO DE BAIRRO	RESTAURANTE		80	2	160	
		COZINHA	20	2		
		DEPÓSITO	10	2		
		SANITÁRIO	10	2		
COMÉRCIO VICINAL 2	BAR		100	2	200	ESTE TIPO DE AMBIENTE GARANTIRÁ UM POUCO DA VIDA NOTURNA NA QUADRA
		COZINHA	20	2		
		DEPÓSITO	15	2		
		SANITÁRIO	15	2		
SERVIÇO VICINAL 1	ATELIER - ARTISTA		40	6	240	ESPAÇO PARA A PRODUÇÃO ARTÍSTICA, PERMEÁVEL AO PÚBLICO
		SANITÁRIO	3	6		
	GALERIA		60	4	240	ESPAÇO PARA A COMERCIALIZAÇÃO DA PRODUÇÃO DE OUTROS ARTISTAS
		SANITÁRIO	5	4		
	LIVRARIA		1	1	100	
		DEPÓSITO	15	1		
		SANITÁRIO	5	1		
COMÉRCIO VICINAL 1 E 2	COMÉRCIO		30	40	1200	OS MÓDULOS DE COMÉRCIO PODEM SER AGREGADOS, FORMANDO ESPAÇOS MAIORES, CONFORME A NECESSIDADE
		DEPÓSITO	15	15		
		SANITÁRIO	5	15		
COMÉRCIO E SERVIÇO DE BAIRRO/ SETORIAL	ESCRITÓRIOS		30	40	1200	OS MÓDULOS DE ESCRITÓRIOS PODEM SER AGREGADOS, FORMANDO ESPAÇOS MAIORES, CONFORME A NECESSIDADE
		SANITÁRIO	3	40		
SUB-TOTAL 1(m²)					3460	
	CIRCULAÇÃO				692	ACRÉSCIMO DE 20% NO SUB-TOTAL
	BICICLETÁRIO				100	
SUB-TOTAL 2(m²)					4252	
	ESTACIONAMENTO			100 VAGAS	2500	CONSIDERANDO A POSSIBILIDADE DE FAZER O ESTACIONAMENTO NO SUBSOLO, ELE NÃO SERÁ ÁREA COMPUTÁVEL
TOTAL (m²)					6752	

(FONTE: A autora)

Como as diferentes funções serão agrupadas em uma única estrutura se desenvolverá com o andamento do projeto, no entanto é possível prever um organograma básico de cada setor, conforme disposto a seguir.

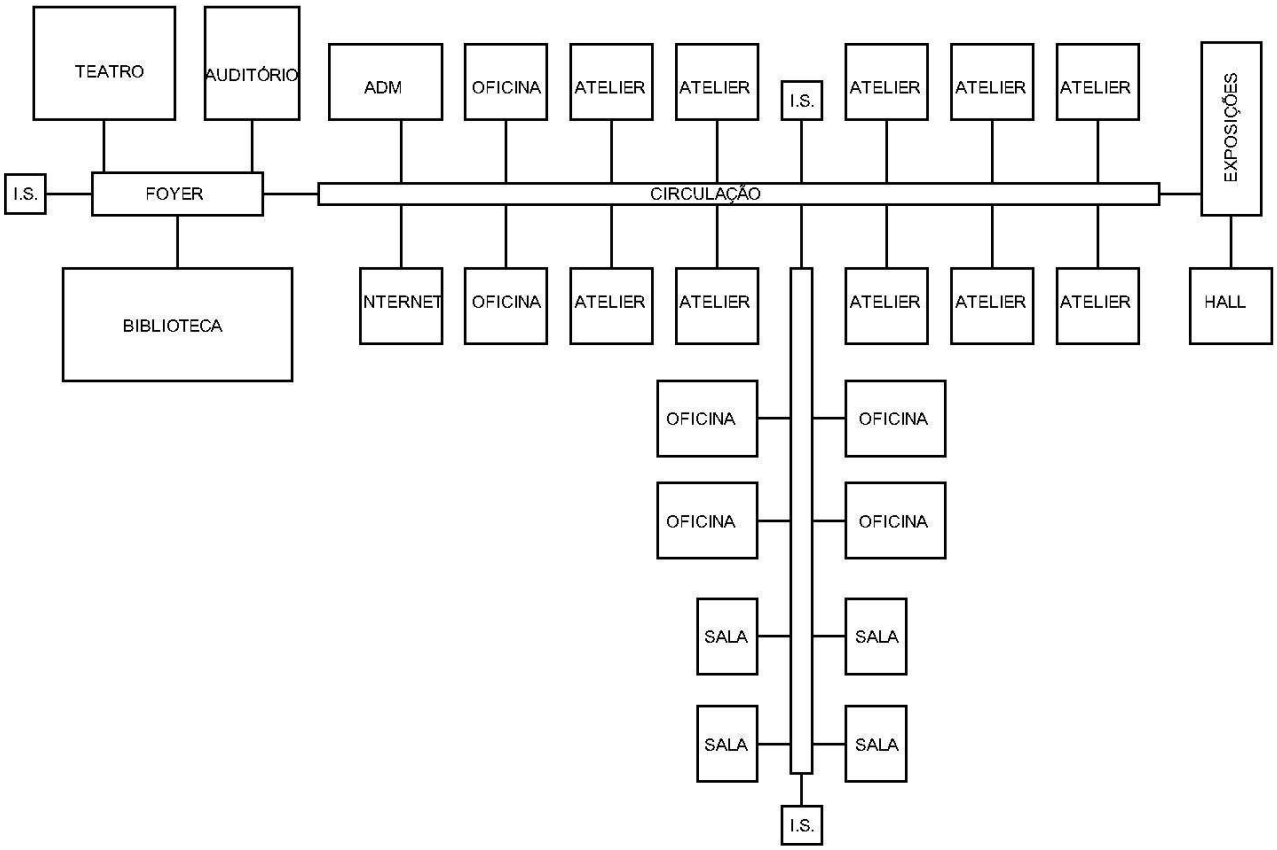

Figura 7.1 – Organograma básico para o Setor Cultural

FONTE: A autora

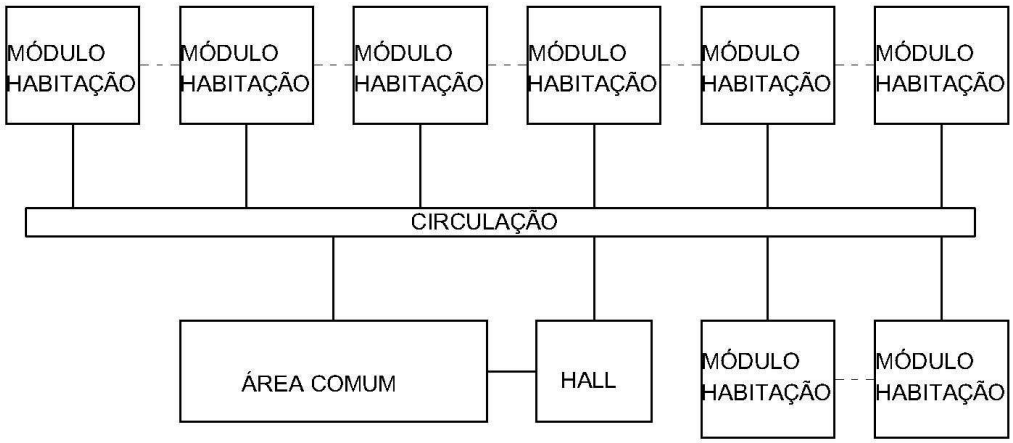

FIGURA 7.1 – Organograma básico para o Setor Habitacional

FONTE: A autora

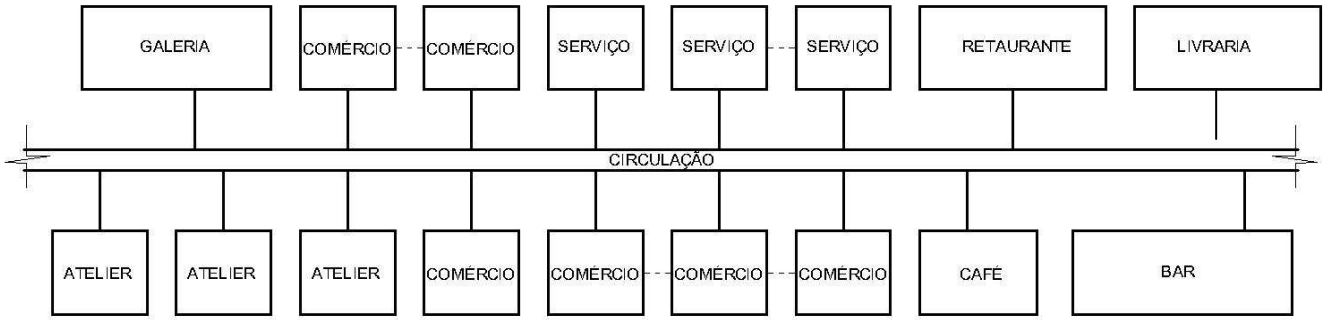

FIGURA 7.2 – Organograma básico para o Setor de Comércio e Serviço

FONTE: A autora

7.5 CONCLUSÃO

O desenvolvimento desta pesquisa objetivou a elaboração de diretrizes para o projeto de reabilitação dos edifícios da Fundação Cultural de Curitiba e da Leão Junior, reafirmou a necessidade de renovação do bairro, além de apontar as principais potencialidades que estavam ocultas e podem ser resgatadas através da inserção do edifício multifuncional.

A investigação da evolução histórica do bairro enalteceu seu valor e seus representantes de gerações passadas possuem grande carga simbólica, afirmando a importância da preservação de seu conjunto para a memória da cidade.

Neste contexto, a implantação do edifício torna-se oportuna também se verificado que muitas destas edificações remanescentes da era industrial ficarão ociosas devido ao deslocamento das atividades fabris para outra área. Além disso, sua inserção afirma o fato que a arte e a cultura auxiliam na questão da cidadania e desenvolvimento da esfera social na cidade.

8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA E WEBGRÁFICAS

ÁBALOS, Inaki. **A boa-vida: visita guiada as casas da modernidade.** Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade.** 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ASENSIO, Paco (Ed.); CUITO, Aurora (Coord.). **Espaços para viver e trabalhar.** Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

AUTORRETRATO: Jaime Lerner. In: REVISTA VEJA. São Paulo: 15.abr.2009.

BANKS, Orianna Fielding; TANQUERAY, Rebecca. **LOFTS: living in space.** Dubai: Universe Publishing, [s.d.]

BOSSIÈRE, Olivier. **Jean Nouvel.** Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

BRAGA, Márcia (Org.). **Conservação e restauro.** Rio de Janeiro: Editora Rio, 2003.

CASTELNOU NETO, A.M.N. **Atitudes arquitetônicas diante do passado histórico.** Revista Terra e Cultura. Londrina: Instituto Filadélfia de Londrina, ano VI, n.14, p.01-06, jan. – jun. 1991.

_____. **A intervenção arquitetônica em obras existentes.** In: Revista Semina. Ci. Exatas/Tecnol., Londrina. V.13, n. 14, p.265-268, dez.1992.

CASTRO, Cleusa de. **Permanências, transformações e simultaneidades em arquitetura**. Porto Alegre RGS: Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS; Pontifícia Universidade Católica do Paraná – PUC, 2003.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio.** São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001.

COLI, Jorge. **O que é Arte.** 11 ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DUNCAN, David Douglas. **O atelier silencioso.** São Paulo: Círculo do livro, 1976.

FENIANOS, Eduardo Emílio. **Rebouças: o bairro em harmonia.** Curitiba: Univer cidade, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GONÇALVES, Josilena Maria Zanello. **Notas de aula.** Curitiba: Disciplina de Estética e História das Artes, Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Paraná, 2008.

GRACIA, Francisco de. **Como construir em lo construido: la arquitectura como modificación.** Madrid: NEREA, 2001.

HEREDIA, Fernando Soria; ALMARZA-MEÑICA, Juan Manuel. **Arte Contemporâneo y Sociedad.** Salamanca ESPAÑA: Fundación Friedrich Ebert: Imprenta Calatrava Líberos, 1981.

IMAGUIRE JR, Key. **Notas de aula.** Curitiba: Disciplina de Arquitetura Brasileira, Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Paraná, 2007.

IPPUC – INSTITUTO de Pesquisa e Planejamento de Curitiba.

JACOBS, Jane. **Morte e vida das grandes cidades.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JANSON,Horst Waldemar. **História da Arte: Panorama das Artes Plásticas e Arquitetura: da Pré-história à Actualidade.** 2ed. Nova Iorque: Harry N. Abrams , 1977.

KENNETH, Powell. **Architecture reborn: converting old buildings for new uses.** New York: Archipress, 1999.

KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **Small, Medium, large, extra-large: office for metropolitan architecture.** New York: Monacelli Press, 1998.

LA PASTINA FILHO, Jose. **Notas de aula.** Curitiba: Disciplina de Técnicas Retrospectivas, Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Paraná, 2008.

LEMOS, Carlos A. C. **O que é patrimônio histórico.** São Paulo: Brasiliense, 2000.

LOBELLO, Marino (ed.). **A metrópole e a arte**. Campina, São Paulo: Prêmio, 1992.

LYRA, Cyro Illídio Corrêa de Oliveira; LA PASTINA, José; PARCHEN, Rosina Alice. **Espirais do tempo: bens tombados do Paraná.** Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2006.

LYRA, Cyro Illídio Corrêa de Oliveira; SOUZA, Alcídio Mafra. **Guia dos Bens Tombados- Paraná.** Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1996.

PALLAMIN, Vera M. (Org.); LUDEMANN, Marina (Coord.). **Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana.** São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PAREDES, Cristina. **Industrial chic: reconverting spaces.** Mondoví, Italy: Arti Grafiche, 2006.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Intervenções Urbanas: Arte / Cidade**. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

PISCHEL, Gina. **História Universal da Arte: Arquitetura, Escultura, Pintura e Outras Artes.** 2ed. Milão: Arnoldo Mondadori, 1966.

ROGERS, Richard; GUMUCHDJIAN, Philip. Cidades para um pequeno planeta. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos, FERRAZ, Marcelo Carvalho, VAINER, André, BO BARDI. **SESC: Fábrica da Pompéia.** Lisboa: Editora Blau, 1996.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é Cultura**. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, n.º 110, 1986.

SLESIN, Suzanne; CLIFF, Stafford; ROSENSZTROCH, Daniel. **The book of lofts.** Beijing: Thames & Hudson, 1996.

FUNDAÇÃO SERRALVES
Disponível em: <http://195.22.10.36/gca/?id=401> Acesso em: 24.maio.2009

ANTONUCCI, Denise; ACKEL, Luiz Gonzaga Montans; SILVA, Taisa Nogueira. Verticalização, habitação social e multifuncionalidade. Edifícios dos IAPS em São Paulo. Disponível em: onde colocar o numera de páginas? São 15 páginas <http://www4.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/FAU/Publicacoes/PDF_IIIForum_a/MACK_III_FORUM_DENISE_ANTONUCCI.pdf> Acesso em: 24.maio.2009

FUMUHIKO MAKI
Disponível em: <http://www.maki-and-associates.co.jp/e/index.shtml> Acesso em: 25.maio.2009

EDIFÍCIO COPAN
Disponível em: <http://www.copansp.com.br/> Acesso em: 25.maio.2009

IPHAN
Disponível em: <www.iphan.gov.br/> Acesso em: 30.maio.2009

ESTADO DO PARANÁ
Disponível em: <http://www.pr.gov.br/mon/exposicoes/davidcarneiro.htm> Acesso em: 30.maio.2009

IPPUC
Disponível em: <http://www.ippuc.org.br>. Acesso em: 10.maio.2009

PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA
Disponível em: <http://www.curitiba.pr.gov.br> Acesso em: 01.jun. 2009

LIMA, Evelyn Furquim Wereneck. **Estudo das relações simbólicas entre os espaços teatrais e os contextos urbanos e sociais com base em documentos gráficos de Lina Bo Bardi.**
Disponível em:<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq107/arq107_03.asp>. Acesso em 08.jun.2009.

LIMA, Evelyn Furquim Wereneck. **Por uma revolução da arquitetura teatral: o Oficina e o SESC da Pompéia. Projetos singulares de Lina Bo Bardi.**
Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq107/arq107_03.asp>. Acesso em 08.jun.2009.

ROSSETTI, Eduardo Pirrotti. **Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura.**
Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp165.asp>. Acesso em 08.jun.2009.

MAHFUZ, Edson da Cunha. **Traços de uma arquitetura consistente.**
Disponível em: < http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq016/arq016_01.asp>. Acesso em 08.jun.2009.

OLIVEIRA, Olivia. **Repasses. A depredação material e espiritual da obra de Lina Bo Bardi.**
Disponível em:<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq068/arq068_01.asp>. Acesso em 08.jun.2009.

FUENTES, Maribel Aliaga. **Lina Bo Bardi: concreta poesia.** Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp196.asp>. Acesso em 08.jun.2009.

MELENDEZ, Adilson. **30 obras que são referência para a arquitetura brasileira.**
Disponível em: <http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/30-projetos-obras-chaves-para-01-03-2009.html>. Acesso em 12.jun.2009.

CORBIOLI, Nanci. **O Sesc continua sendo.**
Disponível em: <http://www.arcoweb.com.br/interiores/andre-vainer-e-marcelo-carvalho-ferraz-restaurante-choperia-do-05-03-2003.html#Scene_1> Acesso em 12.jun.2009.

PARANÁ ONLINE
Disponível em: <http://www.parana-online.com.br/editoria/cidades/news/324839/> Acesso em 14.jun.2009

OMA
Disponível em: <http://www.oma.nl/> Acesso em: 02.jun.2009

BRYGHUSPROJEKTET
Disponível em : < http://www.bryghusprojektet.dk/English.aspx> Acesso em: 10.jun.2009

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA
Disponível em :< http://www.fccdigital.com.br/> Acesso em: 10.jun.2009

Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba. Revista Espaço Urbano. N°4. Abril 2003.
Disponível em < http://www.ippuc.org.br/informando/imagens/Revista04.pdf> Acesso em 10.jun.2009

PATRIMÔNIO CULTURAL
Disponível em
<http://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=264> Acesso em 17.maio.2009

BRASIL ARQUITETURA
Disponível em: http://www.brasilarq.com.br/projetos.php?mn=6&img=02&bg=img
Acesso em: 02.jun.2009

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

CAÑIZARES, Ana Cristina. **Lofts.** Barcelona: Annan Gràfiques Del Vallès, 2004.

CROSBIE. Michael J. **Multi-family housing: the art of sharing.** Hong Kong: Sing Cheong Printing, [s.d.]

DONIS, A. Dondis. **A sintaxe da linguagem visual.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.

GHIRARDO, Diane. **Arquitetura contemporânea: uma história concisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

KOOLHAAS, Rem. **Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan.** Rotterdam: 010 Publishers, 1994.

KRAUBE, Anna-Carola. **História da pintura: do renascimento aos nossos dias.** Colônia: Könemann, 2001.

LEE, Vinny. **Espacios reciclados.** Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades.** São Paulo: Unesp, 1998.

MOREIRA, Clarissa da Costa. **A cidade contemporânea entre a *tabula rasa* e a preservação: cenários para o porto do Rio de Janeiro**. São Paulo: UNESP, 2004.

NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura.** São Paulo: Cosac Naify, 2008.

OSBORNE, Harold. **A apreciação da arte.** São Paulo: Cultrix, [s.d.].

SOUZA, Marcelo Lopes. **ABC do desenvolvimento urbano.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.