

FACULDADE DAMAS DA INSTRUÇÃO CRISTÃ
CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO
RODRIGO DOS PASSOS TAVARES

COMPLEXO CULTURAL AURORA:
ESTUDO PRELIMINAR DE UM COMPLEXO CULTURAL NO BAIRRO SANTO
AMARO, RECIFE - PE

RECIFE
2012

RODRIGO DOS PASSOS TAVARES

COMPLEXO CULTURAL AURORA:

ESTUDO PRELIMINAR DE UM COMPLEXO CULTURAL NO BAIRRO SANTO
AMARO, RECIFE - PE

Trabalho de graduação desenvolvido
pelo aluno Rodrigo dos Passos
Tavares, orientado pela Profª Drª
Luciana Santiago Costa, e,
apresentado ao Curso de Arquitetura
e Urbanismo da Faculdade Damas da
Instrução Cristã.

RECIFE

2012

Tavares, R. P.

Complexo Cultural Aurora: estudo preliminar de um complexo cultural no bairro de Santo Amaro, Recife- PE. Rodrigo dos Passos Tavares. Recife: O Autor, 2012.

107 folhas.

Orientador (a):Profª Drª Luciana Santiago

Monografia (graduação) – Arquitetura e Urbanismo - Faculdade Damas da Instrução Cristã.

Trabalho de conclusão de curso, 2012.

Inclui bibliografia.

1. Arquitetura e Urbanismo 2. Edifício Cultural 3. Quadra Aberta 4.Tipologia 5. Complexo Cultural.

720 CDU (2ªed.)

720 CDD (22ª ed.)

Faculdade Damas

TCC 2014 – 249

ANEXO 15

FACULDADE DAMAS DA INSTRUÇÃO CRISTÃ

Curso de Arquitetura e Urbanismo

ATA DE AVALIAÇÃO FINAL DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Às 11:00 horas do dia 10 / 12 / 2012, reuniu-se a Banca Examinadora de Trabalho de Graduação II, para julgar, em exame final, o trabalho intitulado Anteprojeto Arquitetônico de um complexo cultural em Santo Amaro desenvolvido pelo(a) aluno(a) Rodrigo dos Passos Tavares, como requisito final de obtenção do Grau de Arquiteto Urbanista, de acordo com as normas em vigor. Aberta a sessão, o professor Luciana S. Costa, orientador do trabalho, autorizou a apresentação pelo aluno. Logo após, seguiram-se as colocações dos membros e conseqüente arguição a(o) aluno(a), com sua respectiva defesa. Ao final, a banca se reuniu, sem a presença de todos, para julgamento e atribuição do resultado final, declarando o(a) candidato(a) aprovado, com a nota 7,0. O resultado final foi comunicado publicamente ao (à) candidato(a) pelo Orientador(a) do Trabalho, tendo todos os membros presentes assinado a Ata.

[Assinatura]
Nome e assinatura do Convidado(a) externo(a)

[Assinatura]
Nome e assinatura do Convidado(a) interno(a)

Luciana S. Costa.
Nome e assinatura do Professor(a) Orientador(a)

Rodrigo dos Passos Tavares
Nome e assinatura do Candidato(a)

Dedico este trabalho ao meu pai e aos meus melhores amigos, que me apoiaram desde o início da minha escolha, me deram suporte e incentivos incessantes que me mantiveram em pé, e vivo para concluir esta etapa decisiva na minha vida, assim como vibraram a cada conquista e sucesso que obtive, e me levantaram a cada derrota, nesta realização de um sonho.

Agradeço ao meu pai pela insistente crença em meus estudos e trabalhos, e por apoio incondicional! À minha mãe e família que procuram me entender, e torcem pela minha pessoa. Aos meus melhores amigos(as) – Andréia Rocha [irmã], Camila Ribeiro, Elżbieta Mazurek, Melissa Bastos, Perseu Bastos, Rafaela Teixeira, e Sofia Galvão, por serem as pessoas que me fortalecem e me inspiram, à todo momento! Aos professores com quem eu adquiri bastante conhecimento, principalmente Paulo Diniz, a quem sou grato por toda provocação e inspiração para lecionar no futuro, à Maria Luiza de Lavôr, pelos constantes diálogos e questionamentos arquitetônicos, e parceria de trabalho, e à minha orientadora Luciana Santiago, pela força e estímulo durante todo o trabalho, pela compreensão em inúmeras vezes, por novas parcerias, e por me aceitar como orientador, e assumir o desafio de me ajudar a elaborar este trabalho e seus desdobramentos. Aos meus chefes de estágio/concurso pelas oportunidades oferecidas a mim e pela constante paciência de me ensinar e tirar dúvidas, assim como conversar e esclarecer todas as questões que levantei, Cláudio Cruz, Cristiano Borba [amigo], Francisco Fittipaldi, Josemar Melo, Luiz Carvalho, Robson Canuto, Vera Freire, e Zeca Brandão. E aos arquitetos, pela constante inspiração, Herzog & de Meuron, Norman Foster, Rem Koolhaas.

“Eu ainda estou aprendendo.”

(Michelangelo)

“A simplicidade é a sofisticação final.”

(Leonardo da Vinci)

“Aprender nunca esgota a mente.”

(Leonardo da Vinci)

RESUMO

Este trabalho trata da arquitetura produzida para fins culturais como produção adequada ao momento contemporâneo. Defende-se o complexo cultural como o tipo mais apropriado à atender os anseios da sociedade e da cidade contemporânea, sendo assim um produto recorrente da arquitetura recente. A identificação dessa ocorrência surge de um estudo que tem por objetivo entender, ao longo da história da arquitetura, a tipologia do edifício cultural, com foco em seus desdobramentos e mutações espaciais e programáticas. Estuda uma metodologia projetual que age sobre o tecido urbano, de forma a gerar permeabilidade intra-quadra. Sob essas condições, este trabalho busca elaborar um estudo preliminar de um complexo cultural, utilizando como base teórica as questões tipológicas do edifício cultural, e a metodologia projetual da quadra aberta, a fim de atender demandas urbanas de um espaço-tempo arquitetônico, e um contexto, contemporâneo.

Palavras-chave: Edifício cultural. Quadra aberta. Tipologia. Complexo cultural.

ABSTRACT

This work deals with the architecture produced to cultural purposes as appropriate production to the contemporary moment. Argues the cultural complex as the most appropriate type to meet the expectations of society and the contemporary city, so it is a recurring product of recent architecture. The identification of such occurrence arises from a study that aims to understand, throughout the history of architecture, the typology of the cultural building, focusing on its consequences and spatial and programmatic changes. Studies a design methodology which acts on the urban fabric, to generate intra-block permeability. Under these conditions, this paper sought to elaborate a preliminary study of a cultural complex, using as theoretical basis typological issues of cultural building and design methodology of open court, in order to meet demands of an urban architectural space-time, and a contemporary context.

Keywords: Cultural building. Open block. Typology. Cultural complex.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Projeto de um museu, E.L. Boulée, 1783	27
Figura 02 – Projeto para um museu genérico, J.N.L. Durand, 1803	28
Figura 03 – Glyptothek de Munique, Leo von Klenze, 1816-1830	29
Figura 04 – Planta baixa, Altes Museum Berlim, K.F. Schinkel, 1823-1830	30
Figura 05 – Corte, Altes Museum Berlim, K.F. Schinkel, 1823-1830	30
Figura 06 – Maquete do Musée de la Connaissance, Le Corbusier, 1931	31
Figura 07 – Interior do Museu Guggenheim em Nova York	32
Figura 08 – Museu Guggenheim em Nova York	32
Figura 09 – Fundação Maeght, 1964, Nice - França	33
Figura 10 – Corte, Fundação Joan Miró, 1975	34
Figura 11 – Kunsthalle, Alemanha, 1966	34
Figura 12 – Planta baixa, Kunsthalle, Alemanha, 1966	34
Figura 13 – MAM – RJ, 1954	35
Figura 14 – MASP, São Paulo	35
Figura 15 – Centro Cultural Georges Pompidou, 1977	38
Figura 16 – Centro Cultural Georges Pompidou, 1977	38
Figura 17 – Museu Guggenheim Bilbao	39
Figura 18 – Museu Guggenheim Bilbao	39
Figura 19 – Tate Modern, Londres	41
Figura 20 – Tate Modern, Londres	41
Figura 21 – Planta baixa, Cidade das Artes, RJ	41
Figura 22 – Zonas do Bairro do Recife e inserção da Quadra da CPPE	46
Figura 23 – Ocupação do entorno da quadra da CPPE	47
Figura 24 – Vista aérea da quadra da CPPE e entorno	48
Figura 25 – Características morfológicas da Rua do Brum	48
Figura 26 – Características morfológicas da Rua de São Jorge	49

Figura 27 – Características morfológicas da Travessa Tiradentes	50
Figura 28 – Definição dos alinhamento e visadas do novo edifício	51
Figura 29 – Vista superior do conjunto edificado – implantação do novo edifício	52
Figura 30 – Perspectivas do projeto da quadra da Capitania dos Portos de Pernambuco	53
Figura 31 – Localização do MASP	57
Figura 32 – Primeiros estudos para o projeto MASP, Lina Bo Bardi, 1956	58
Figura 33 – Construção do MASP, 1967	59
Figura 34 – Planta baixa pavimento superiores, MASP	60
Figura 35 – Planta baixa pavimento subsolo, MASP	61
Figura 36 – Corte esquemático, MASP	62
Figura 37 – Relação edifício x esplanada e uso, MASP	63
Figura 38 – Esplanada e seu uso, MASP	63
Figura 39 – Relação entrada do edifício x uso, MASP	64
Figura 40 – Esplanada e seu uso, MASP	64
Figura 41 – Vista aérea Museu MAXXI, Roma	65
Figura 42 – Planta baixa 1º pavimento, MAXXI	66
Figura 43 – Planta baixa térreo, MAXXI	67
Figura 44 – Planta baixa subsolo, MAXXI	69
Figura 45 - Planta baixa 2º pavimento, MAXXI	69
Figura 46 – Planta de situação, MAXXI	70
Figura 47 – Detalhe telhado de vidro, MAXXI	71
Figura 48 – Detalhe telhado de vidro, MAXXI	71
Figura 49 – Tenerife Espacio de las Artes - TEA	73
Figura 50 – Sala de exposição, TEA	74
Figura 51 – Pátio e biblioteca, TEA	74
Figura 52 – Parede da biblioteca, TEA	75
Figura 53 – Clarabóias vista externa, TEA	75
Figura 54 – Acesso permeável, TEA	76
Figura 55 – Relação contextual, TEA	76

Figura 56 – Inserção da cidade do Recife no nordeste brasileiro	82
Figura 57 – Localização do bairro de Santo Amaro no contexto do Recife	84
Figura 58 – Delimitação do Quadrilátero de Santo Amaro	85
Figura 59 – Parque linear na faixa lindeira	87
Figura 60 – Edifícios residenciais da faixa beira mar	87
Figura 61 – Localização do terreno no entorno imediato	88
Figura 62 – Foto da Rua 2 de Julho	89
Figura 63 – Foto da Av. Cruz Cabugá	89
Figura 64 – Zoneamento do Plano Microregional de Santo Amaro	90
Figura 65 – Diagrama dos percursos da ventilação predominante na área	92
Figura 66 – Diagrama da incidência solar no terreno	93
Figura 67 – Mapeamento de Ilhas de Calor na área escolhida	93
Figura 68 - Gesto Projetual 1, Complexo Cultural Aurora	97
Figura 69 - Gesto Projetual 2, Complexo Cultural Aurora	97
Figura 70 - Gesto Projetual 3, Complexo Cultural Aurora	98
Figura 71 - Gesto Projetual 4, Complexo Cultural Aurora	98
Figura 72 - Gesto Projetual 5, Complexo Cultural Aurora	99
Figura 73 – Gesto Projetual 6, Complexo Cultural Aurora	99
Figura 74 – Gesto projetual 7, Complexo Cultural Aurora	100
Figura 75 – Percursos de menor distância entre Av. Cruz Cabugá e pontos atrativos	101
Figura 76 – Manipulação das linhas resultantes de travessia, geometrias resultantes	102

LISTA DE QUADROS

Quadro 01 – Comparação entre os estudos de caso	77
---	----

LISTA DE TABELAS

Tabela 01 – Parâmetros urbanísticos	90
-------------------------------------	----

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 01 – Frequência de ocorrência de Ventos no Recife	91
---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO UM – SOBRE CULTURA E ARQUITETURA	
1.1 CULTURA	19
1.2 ARQUITETURA	22
1.2.1 Sobre o espaço	23
1.3 CULTURA E ARQUITETURA	24
1.3.1 O início do museu	25
1.3.2 O museu modernista	30
1.3.3 O centro cultural pós-moderno	36
1.3.4 O complexo cultural contemporâneo	40
CAPÍTULO DOIS – METODOLOGIA PROJETUAL	
2.1 A PROJETUALIDADE DA PEQUENA ESCALA COMO ESTRATÉGIA DE RECICLAGEM URBANA: INTERVENÇÃO NA QUADRA DA CAPITANIA DOS PORTOS DE PERNAMBUCO	43
2.1.1 Sobre a metodologia	43
2.1.2 A aplicação do método	45
CAPÍTULO TRÊS – ESTUDO DE CASOS	
3.1 MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO – MASP	57
3.1.1 Espacialidade	59
3.1.2 Tipológica	60
3.1.3 Metodológica	62
3.2 MUSEU MAXXI	64
3.2.1 Espacialidade	65
3.2.2 Tipológica	66
3.2.3 Metodológica	68
3.3 TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES –TEA	71

3.3.1 Espacialidade	72
3.3.2 Tipológica	74
3.3.3 Metodológica	75
3.4 ANÁLISE COMPARATIVA	76
CAPÍTULO QUATRO – CARACTERIZAÇÃO DA ÁREA	
4.1 CONTEXTO URBANO	81
4.1.1 Bairro de Santo Amaro	83
4.1.2 Configuração da área e terreno escolhido	85
4.2 CONDICIONANTES DO TERRENO	89
4.2.1 Condicionantes legislativos	89
4.2.2 Condicionantes climáticos	91
CAPÍTULO CINCO – EXERCÍCIO PROJETUAL	
5.1 DECISÕES PROJETUAIS	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107
APÊNDICE	

INTRODUÇÃO

Este trabalho defende que a produção contemporânea do edifício cultural é destacado pelo **complexo cultural**, definido aqui como a tipologia que veio superar o monofuncionalismo modernista, abordando os espaços para cultura através de um pluralismo programático, mais jz ao debate e às demandas contemporâneas da cidade, arquitetura e seus usuários.

É identificado diferentes tipos edilícios voltados para a cultura, ao longo da historiografia da arquitetura, iniciando com os primeiros palácios transformados em museus, e os primeiros projetos para museus ao longo dos séculos XVIII e XIX. Essa fase foi marcada por uma produção de experimentação genérica, de modelos e tipos de galerias, museus, para guardar acervos particulares e públicos.

Ao início do século XX, percebe-se as novas propóostas da arquitetura moderna para esse programa, com abordagens como o Musée de la Connaissance, e o museu Guggenheim NY, ambos explorando a questão do circuito de visitaão em sequência, e iluminação zenital nos locais principais dos museus, defendidas por Durand (1819), Klenze (1830) e Schinkel (1830).

À medida que a arquitetura alcança o estado pós-modernista, a produção de edificações culturais atinge uma configuração mais aberta, denominada de espaço cultural, na qual já apresenta uma diversidade de programas, sendo culturais, existindo no mesmo edifício. O espaço passou a estabelecer grandes plantas livres, com pouca hierarquia interna, e dentro dessa espacialidade o programa começa a ser trabalhado com certa flexibilidade.

Em tempos contemporâneos, chega-se ao complexo cultural, que leva as configurações espaciais do edifício cultural à mutabilidade programática,

ao levar a outro estágio a flexibilidade e o mix de programas na edificação. O espaço neutro entra em voga nessa abordagem, como um fenômeno porvir, em constante fase de construção e interação com os usuários. Esses aspectos são reflexos do cenário contemporâneo, mais condizentes com o caráter multicultural do século XXI.

A fim de explorar esse conceito, este trabalho está estruturado para a elaboração de um ensaio projetual de um complexo cultural. Para tal, foi estudado uma metodologia projetual que lida com a aplicabilidade de estratégias arquitetônicas no projeto de desenho urbano, na escala da quadra. Em sequência casos específicos foram estudados, em seus aspectos espaciais, tipológicos, e metodológicos, que serviram de referência projetual para o ensaio. Esses casos foram escolhidos pela similaridade de caso com o local e programa escolhido para o exercício, tais foram: Museu de Arte de São Paulo (MASP), Museu de Arte do Século XXI (MAXXI), e Tenerife Espacio de las Artes (TEA).

Em quarta etapa, foi elaborado um estudo geral da condição e aspectos atuais da área selecionada para o exercício projetual, analisando-a através de compreensões urbanas, em diferentes escalas, e o terreno escolhido em si, e suas relações. Nesse estudo foi discursado sobre o contexto urbano, no qual abordou-se a cidade do Recife e o bairro de Santo Amaro, decorrendo também sobre a configuração da quadra na qual o terreno está localizado. Ainda na seção da caracterização da área, foi estudado os condicionantes referentes ao lote, como a legislação, e as implicações climáticas.

Por fim, o trabalho se concentrou num exercício projetual, a nível de estudo preliminar, como objeto de expressão e aplicação de todo o conhecimento estudado aqui. Seguido a tipologia de complexo cultural, o estudo preliminar buscou a inserção de um tipo contemporâneo, elaborado através de uma metodologia projetual contemporânea, com

bases contextuais, desenvolvido de maneira a se utilizar do escopo de estudo dos casos analisados, e das informações coletadas e analisadas na área, gerando assim um produto projetual ao fim deste trabalho.

CAPÍTULO UM - SOBRE CULTURA E ARQUITETURA

"Cultura é a expressão das pessoas." (Waking Life, 2001)

"Culturally and socially, space is never simply the inert background of our material existence. It is a key aspect of how societies and cultures are constituted in the real world, and, through this constitution, structured for us as 'objective' realities." (Bill Hillier, 1996)

CAPÍTULO UM - SOBRE CULTURA E ARQUITETURA

Este capítulo aborda os conceitos norteadores deste estudo, para assim oferecer base teórica para a análise de casos e para a solução arquitetônica.

Em primeiro momento é explanada a definição de Cultura, como fenômeno social, numa abordagem histórica - da origem do conceito ao sentido contemporâneo adotado para este trabalho. Em seguida é apresentado um breve conceito de arquitetura e as linhas de pensamento arquitetônico, utilizados na construção do raciocínio analítico e projetual do autor.

Por fim, é analisado como a arquitetura serviu, ao longo da história, à cultura, dando ênfase à espacialidade, materialidade, morfologia e ao programa; para assim, estabelecer as necessidades arquitetônicas contemporâneas de um Complexo Cultural, e levantar as particularidades pertinentes a essa temática.

1.1 CULTURA

Cultura é, ao mesmo tempo, imaterial e tangível, e proclama por interesses multidisciplinares, sendo estudada a partir de diferentes enfoques, por diferentes áreas - antropologia, sociologia, história, comunicação, economia, artes, entre outras. (CANEDO, 2009)

Cultura, como termo, surgiu como síntese de outros dois termos - *Kultur* e *Civilization* - utilizados para conceituar fenômenos naturais expressivos de duas nações, em específico: Alemanha e França, respectivamente. O termo alemão simbolizava o espírito de uma comunidade, em seus diversos aspectos antropológicos e sociais, sendo bastante amplo e

intangível. O termo francês se referia às realizações materiais de um povo.

A síntese desses termos foi realizada no século XIX - ano de 1871 - por Edward Tylor, no termo inglês *Culture*, definindo-a como "um todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade." (LARAIA, 1986, p.25). Tylor defendeu a idéia de cultura sendo um fenômeno natural, e sua diversidade como resultado da desigualdade entre os estágios evolutivos sociais de um grupo. (HONÓRIO, 2003).

Contestada por seu etnocentrismo e evolucionismo, principalmente por Franz Boas (1896), a definição de cultura de Tylor foi gradativamente revista, e aprimorada em resposta a um contexto mais amplo e abrangente. Segundo Laraia (1986), teorias idealistas sobre cultura surgiram de três diferentes abordagens, as quais Roger Keesing se refere: Sistema Cognitivo, Sistemas Simbólicos, e Sistemas Estruturais.

Na abordagem cognitiva, a cultura refere-se mais à ideia, à um espectro imaterial que abrange um sistema de conhecimento necessário ao indivíduo para agir de maneira aceitável dentro de sua sociedade. (GOODENOUGH, 1970).

A corrente simbolista parte do princípio que a cultura não deve ser considerada como um complexo de comportamentos concretos, pois, segundo o próprio Keesing (1974, p.40), "cultura é um sistema de símbolos e significados partilhados pelos membros dessa cultura, que compreende regras sobre relações e modos de comportamento".

Já nos sistemas estruturais, segundo perspectiva de Claude Lévi-Strauss (1976), a cultura é um sistema simbólico de referência, pelo qual o

indivíduo ao acumular diversos conhecimentos, ofícios e aprendizados, estabelece como referência, sendo assim uma criação da própria mente humana.

Em evolução dos Sistemas Simbólicos, David Schneider (1968) e Clifford Geertz (1973) representam um papel importante no sentido do conceito de cultura. Segundo Schneider (1968), a cultura trata-se, de um sistema mais complexo, de símbolos e significados, pelos quais o homem interage, produzindo-os e utilizando-os, com a sociedade. Em detrimento dessa definição, Geertz (1973, p.53), a partir de uma analogia feita por Max Weber, define:

O conceito de cultura (...) é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado.

Dessa forma, Geertz (1973) define a ideia de cultura nesse universo do homem em busca de significados, como um fenômeno social - propagado como uma memória coletiva - à cargo dos atores sociais, no qual sempre será público e inserido em um contexto no qual os símbolos podem ser descritos inteligivelmente com densidade.

Em desfecho, após esta breve discussão sobre o conceito do que vem a ser cultura, este estudo toma como base não uma escolha de um conceito em específico, e sim uma reflexão sobre o conceito em si, definindo, assim, cultura, como um fenômeno social de características simbólico-cognitivas, criado e produzido pelo homem dentro de sua sociedade, como resultado do acúmulo de suas ações, significados e conhecimentos,

refletindo a época em que está inserido, e o contexto intelectual específico de cada um.

1.2 ARQUITETURA

Quando se trata de arquitetura, como conceito, pode-se abordar diversos aspectos - forma, função, espaço, materiais, escala - e definí-la através desses. Porém dentre os vários, segundo Zevi (1984), o substantivo mais latente e importante - o que difere a arquitetura de outras artes, ou da mera construção - é o espaço.

Utilizando um vocabulário tridimensional, a arquitetura é semelhante a uma grande peça de arte escavada, cujo interior é acessível e voltada para o homem. Esse vazio arquitetural se torna assim o protagonista em questão (ZEVI, 1984).

Alguns filósofos, como Bachelard, Lefebvre, Coutinho, relacionam o espaço com a arquitetura partindo do princípio que a segunda tem o poder de manipular o primeiro, tornando-o aspecto essencial e definidor do fazer arquitetônico (NASCIMENTO, 2005).

Assim, "a definição mais precisa que se pode dar atualmente da arquitetura é a que leva em conta o espaço." (ZEVI, 1984, p.24). Porém não só de espaço se constitui a arquitetura, visto que para atingir o espaço como resultado, a edificação detém de materialidade, formas e funções, que na concepção de MARKUS (1993) completa o conceito de arquitetura, além de, ela por si só, caracterizar-se "por uma pluralidade de valores: econômicos, sociais, técnicos, funcionais, artísticos, espaciais e decorativos" (ZEVI, 1984, p.26).

1.2.1 Sobre o espaço

Mas o que é o espaço arquitetônico? Assim como discursa Zevi (1984, p. 23) "este vazio arquitetônico, o espaço (...) é um fenômeno que se concretiza apenas em arquitetura e que desta constitui por isso a característica específica."

O espaço é percebido, experienciado e voltado ao humano, sendo assim o principal agente externo do espaço arquitetônico, porém, apesar disso, é pouco usual tomar conhecimento de noções básicas do espaço como uma entidade independente (HILLIER, 1996).

Espaço é mais que uma estrutura neutra, na qual o comportamento humano acontece, assim como afirma Hillier (1996, p. 20):

Culturalmente e socialmente, espaço nunca é um simples plano de fundo inerte da nossa existência material. É o aspecto-chave de como as sociedades e culturas são constituídas no mundo real, e, através dessa constituição, estruturado para nós como realidades objetivas.

Entendendo e acreditando na importância das questões antropológicas desse espectro arquitetônico, este trabalho não procura desvincular esse propósito do espaço, mas, entretanto, se deter ao que é, em entendimentos arquitetônicos, este espaço.

Bem percebido por Hillier (1996), a ideia de espaço é comumente associada diretamente ao comportamento e intencionalidade humana, como o uso, a percepção, produção e concepções do espaço. Mas tais relações mais configuram propriedades primárias ao invés de se aproximar do sentido de espaço arquitetônico.

Na arquitetura é bastante comum o espaço ser descrito de forma dependente a outros elementos arquitetônicos, como o conceito de *spatial enclosure* - tradução mais aproximada seria recinto espacial - que referencia o espaço às formas que o define (HILLIER, 1996).

Compactuando com esta noção de espaço, mais comum da arquitetura, Silva (2005, p.59) evidencia a importância da morfologia arquitetônica na criação deste espaço, na seguinte afirmação:

A arquitetura, sobre tudo, consiste em configurar o vazio, ou seja, definir o espaço pelas suas bordas, numa montagem e estruturação comandadas por uma intenção estética, que se sobrepõe as suas demandas funcionais apenas.

Ao levar em consideração que os estudiosos do espaço arquitetônico o colocam na posição de protagonista da arquitetura, pode-se considerar, também, que os aspectos arquitetônicos, como a morfologia, materialidade, função, são coadjuvantes de direta interferência na criação desse espaço, então de extrema importância para seu resultado final.

Numa concepção inversa ao que Descartes (2008) defende, neste estudo acredita-se que o espaço não é a extensão dos objetos físicos que o cerca, e sim, esse invólucro torna a ser a propriedade primária do espaço, que se relaciona de forma simbiótica com todos os aspectos da obra arquitetônica.

1.3 CULTURA E ARQUITETURA

Ao definir cultura como um fenômeno social produzido pelo homem, considerando o seu contexto específico, pode-se estreitamente considerar a arquitetura uma produção social, e, assim, cultural. Como bem apontou Harvey (2000, p. 159), sobre a construção coletiva do homem, a

arquitetura, e a cidade, se transforma em uma extensão do que uma coletividade quer:

Do mesmo modo como produzimos coletivamente as nossas cidades, também produzimos coletivamente a nós mesmos. Projetos que prefigurem a cidade que queremos são, portanto, projetos sobre (nossas) possibilidades humanas, sobre quem queremos vir a ser - ou, talvez de modo mais pertinente, em quem não queremos nos transformar.

O entendimento de arquitetura neste trabalho está focado no espaço arquitetônico, como apontado anteriormente, e por isso a relação entre espaço e cultura será de muita importância. E, por excelência, o museu é o espaço instituído, ao longo da história, para a guarda e culto da cultura material produzida - que veio a se desdobrar em outras qualidades.

1.3.1 O início do museu

O museu, epistemologicamente, se refere à santuários voltados para receber oferendas direcionadas às musas gregas, contudo a constituição do espaço do museu, com a finalidade que conhecemos e ainda se produz, tem seu início na reunião das coleções reais no palácio dos Médici, na Renascença (KIEFER, 2000).

Porém o primeiro espaço dedicado exclusivamente às artes - leia-se produção cultural - surgiu em Florença, em meados do século XVI, ao se aproveitar um andar de uma edificação de escritórios, para reunir toda a coleção de obras de arte de François I. Esse espaço foi denominado de *galerie*, e se tornou uma referência à construção de um imaginário burguês, de prestígio e importância (KIEFER, 2000).

Essa referência foi apropriada durante o século seguinte, mas concentrada em coleções privadas, tanto de burgueses como de reis. Mas, apenas no

final do século XVIII foi composto os primeiros museus públicos, porém ainda com grande restrições ao acesso de parte da população (KIEFER, 2000).

Os primeiros museus tomaram a tipologia dos palácios como sua primeira forma de expressão arquitetônica, antigas sedes de monarquias se transformara em espaço de coleção e exposição de arte e cultura, como Kiefer (2000, p. 14) bem observa:

As idéias iluministas que vão desaguar na Revolução Francesa são as mesmas que estão por trás da criação dos primeiros museus. (...) O exemplo mais notório, é o caso do Museu do Louvre, em Paris, que ocupou parte do palácio do governo, em 1793, pouco depois, portanto, da Revolução Francesa.

Esse momento na história coincide com o surgimento da estética neoclássica, que busca a recuperação do estilo grego em sua maior essência, condenando o estilo clássico renascentista, o rotulando de deturpação grosseira do verdadeiro classicismo.

O neoclassicismo tem um importante papel no entendimento da arquitetura de museu propositiva, principalmente ao propor as formas de composição desses espaços, baseados em um racionalismo pragmático. J.N.L. Durand (1819), se torna o principal difusor dessas práticas, ao escrever o tratado de arquitetura *Précis des leçons d'architecture*, distribuído por toda a Europa no século XIX (KIEFER, 2000).

Anteriormente a Durand, um dos principais teóricos a versar sobre a arquitetura de museu, foi Étienne-Louis Boullée (1783), que abordou a relação entre arquitetura e arte, além de apresentar modelos genéricos de projetos para tal tipologia, porém sem muitos detalhes no que diz respeito ao seu caráter e programa (KIEFER, 2000).

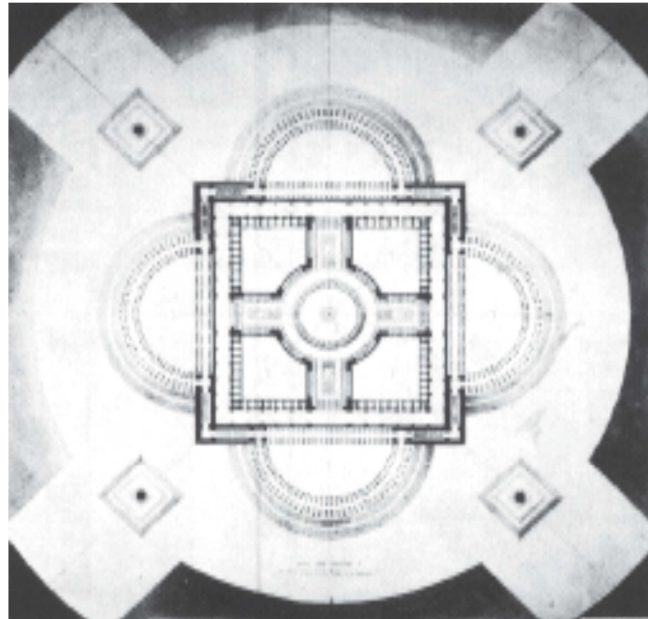


FIGURA 01: Projeto de um museu, E.L. Boullée, 1783
FONTE: KIEFER, Arquitetura de Museus, 2000

Sem nenhum vínculo com encomendas estabelecidas, o museu de Boullée (1783) detém uma escala enorme, e é configurado por quatro eixos de simetrias, que se cruzam no ponto central do edifício proposto. É detectável dois espaços bem definidos e separados e dispostos de forma concentrica, apesar de a forma quadricular do espaço mais central.

Já no tratado de arquitetura escrito por Durand (1819), surge o programa de museu, contendo orientações sobre o construir desse tipo de arquitetura. "Segundo ele (Durand), os museus deveriam ser erigidos dentro do mesmo espírito das bibliotecas, ou seja, um edifício que guarda um tesouro público e que é, ao mesmo tempo, um templo consagrado aos estudos" (KIEFER, 2000, p. 13).

Essa definição evoca a vocação educacional dos museus, que nesse momento funcionaram como verdadeiras escolas de arte, pois abrigavam aprendizes em seus ateliês, que estudavam e praticavam durante todo o dia. Ao analisar esquemas básicos de museus, de Durand (1819), pode-se

perceber a distribuição do espaço em dois setores principais: a galeria de exposição, e os gabinetes dos artistas.

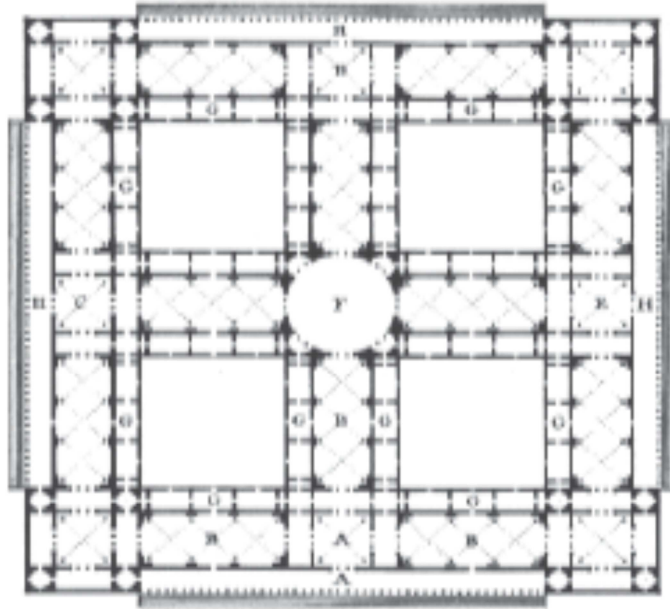


FIGURA 02: Projeto para um museu genérico, J.N.L. Durand, 1803
FONTE: KIEFER, Arquitetura de Museus, 2000

De acordo com Durand (1819) a edificação de um museu deve ser disposta de uma forma a proporcionar a maior segurança e calma possível, e que o tipo de museu será diferenciado pelo tipo de cidade que vai recebê-lo, em questões de escala e programa. Para cidades de maior porte seriam destinados os museus para a guarda dos objetos mais raros e as obras mestras das artes. Já nas cidades de menor porte, deveriam ser reunidos todos os programas, inclusive a biblioteca, em um mesmo edifício.

Alguns anos depois, influenciado pelas lições de Durand (1819), Klenze utiliza os ensinamentos do tratado na construção da Glyptothek de Munique (1816-1830), mas também utilizou-se de adaptações às demandas locais, e pode explorar novos aspectos não previstos por Durand, devido a abertura de aplicação desses ensinamentos, como Searing (1982, p. 54) aponta sobre essa obra de Klenze:

Demonstra a persuasão internacional dos paradigmas de Durand, devido, sem dúvida, à oportunidade que eles ofereciam a uma interpretação individual e à flexibilidade com que podiam ser realizados pela combinação de diferentes aspectos de muitos projetos.

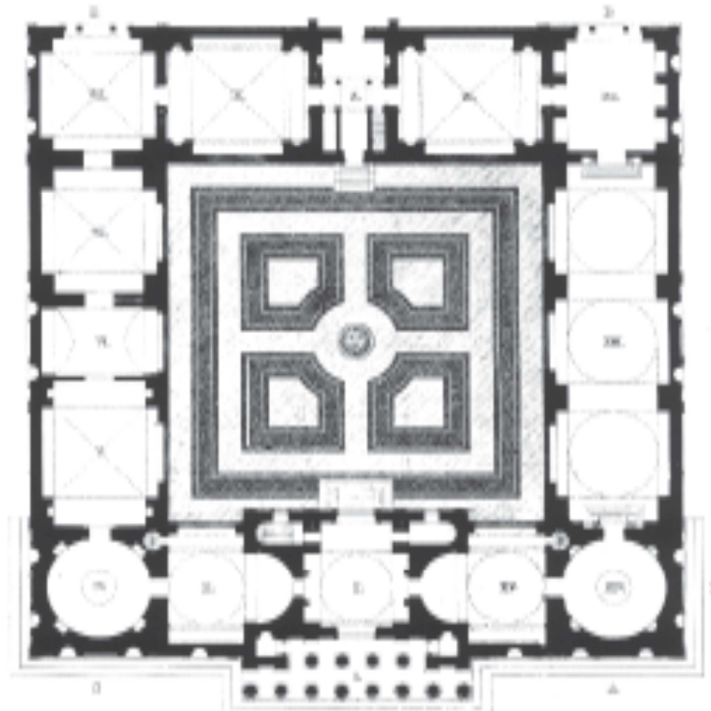


FIGURA 03: Glyptothek de Munique, Leo von Klenze, 1816-1830
FONTE: KIEFER, Arquitetura de Museus, 2000

Klenze propôs a eliminação de todo o espaço secundário, organizando os espaços de forma interligada entre si, privilegiando a luz zenital para iluminar as rotundas, e as galerias através do pátio interno, essas não sendo abertas para o exterior, que apenas detém falsas janelas que compõem a fachada.

Em outra variação dos ensinamentos de Durand, pode-se identificar o Altes Museum de Berlim, projeto de Karl Friedrich Schinkel, concluído em 1830. Diferente do projeto de Klenze, Schinkel optou, para o Altes Museum, um único espaço central - uma rotunda - no eixo geométrico do edifício, o colocando como o clímax da composição. Esse espaço, de pé-

direito triplo, não tem sua existência revelada na perspectiva exterior da edificação, que o disfarça com muros dispostos em forma quadrada (SEARING, 1982).

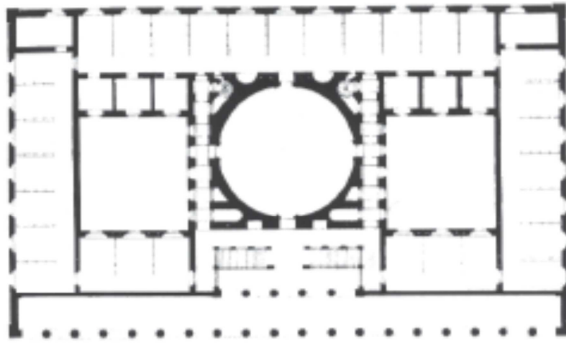


FIGURA 04: Planta baixa - Altes Museum Berlim, K.F. Schinkel, 1823-1830
FONTE: SEARING, 1982

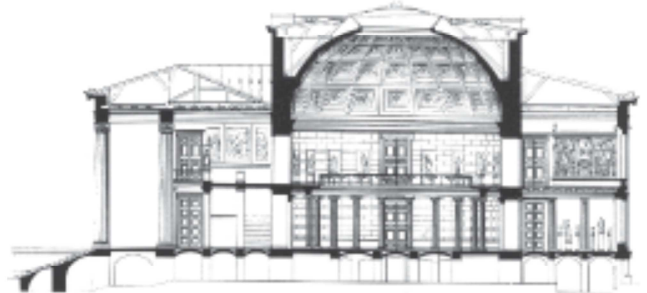


FIGURA 05: Corte - Altes Museum Berlim, K.F. Schinkel, 1823-1830
FONTE: SEARING, 1982

Ambos exemplos conseguiram resultados significativos, dentro da fórmula museu-palácio, em termos urbanos e simbólicos, e representando modelos protótipos para outros projetos da mesma época. Entre as suas qualidades podem ser apontadas como as mais relevantes, a criação de um circuito sequencial de visita, e a consolidação de subcircuitos independentes (KIEFER, 2000).

1.3.2 O museu modernista

Apesar da arte moderna ter se iniciado no início do século XX - duas datas importantes são consideradas, 1912 e 1917, com as obras de Picasso e Duchamp, respectivamente - a arquitetura de museus, de caráter modernista só tem seu surgimento em 1931, com o projeto do Musée de la Connaissance, de Le Corbusier, nos arredores de Paris.

Sem distância da crítica modernista à arquitetura eclética, os museus já vinham recebendo severas críticas desde o final do século XIX, quando os

movimentos vanguardistas denominaram os velhos museus de necrópole da arte, termo presente em seus manifestos (KIEFER, 2000).

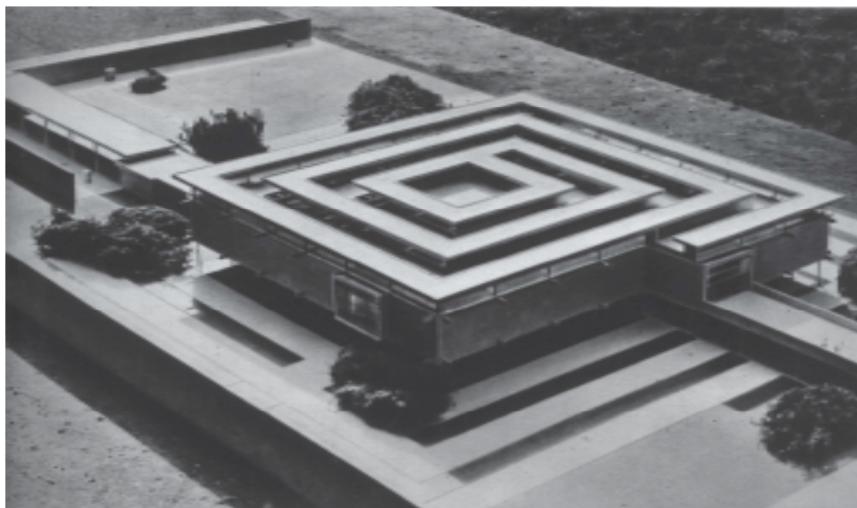


FIGURA 06: Maquete do Musée de la Connaissance, Le Corbusier, 1931

FONTE: KIEFER, Arquitetura de Museus, 2000

Devido as crises das consequentes guerras, a realização de novos museus foi retardada, forçando esse debate tardio sobre tal tipologia, no modernismo. O projeto do Musée de la Connaissance, assume um caráter revolucionário, disposto em uma forma espiral quadrada, que oferece um possível crescimento indefinido. Esta característica, percebida nas demandas e aspectos dos antigos museus, foi trabalhada de forma extremamente racional nesse ensaio, e que pode-se perceber de forma explícita na seguinte afirmação de Le Corbusier (1931, apud KIEFER, 2000, p. 18):

Deixe eu lhes trazer minha contribuição à ideia de criação de um museu de arte moderna em Paris. Não é um projeto de museu que eu lhes dou aqui, não mesmo. É um meio de conseguir construir, em Paris, um museu em condições que não sejam arbitrárias, mas, ao contrário, que sigam as leis naturais do crescimento, de acordo com a ordem que a vida orgânica manifesta: um elemento sendo suscetível de se juntar à ideia de harmonia, à ideia da parte. (...) O museu não tem fachada; o visitante nunca verá fachadas; ele

somente verá o interior do museu. Porque ele entra no coração do museu por um subterrâneo (...) O museu é expansível à vontade: sua planta é uma espiral; verdadeira forma de crescimento harmoniosa e regular.

É possível notar que o princípio utilizado, doze anos depois - 1943 - por Wright, no projeto do museu Guggenheim em Nova York, foi semelhante ao que Le Corbusier propôs ao Connaissance, transformando o circuito sequencial em uma espiral ascendente e curva, que gira em torno de um vazio, privilegiado com iluminação zenital (KIEFER, 2000).



FIGURA 07: Interior do Museu Guggenheim em Nova York
FONTE: Jim M. Goldstein



FIGURA 08: Museu Guggenheim em Nova York
FONTE: The Guggenheim Org.

É notadamente percebido a relação que os primeiros museus modernistas tiveram com o preconizado por Durand (1819), e propostos por Klenze (1830) e Schinkel (1830), no que diz respeito à lógica do espaço e a configuração do mesmo. Os exemplos contêm circuitos de visita em sequência, e a presença constante de rotundas iluminadas de forma zenital, dispostas nos locais de maior clímax do edifício.

As releituras modernistas, nesse sentido, evidenciou e potencializou dentro da proposta, esses caracteres específicos, os transformando. O exemplo de Le Corbusier trouxe evidência ao circuito, enquanto Wright fez do circuito e do vazio da rotunda, a própria edificação.

Os projetos dessa tipologia, no modernismo, estão concentrados nessas preocupações principais, a iluminação natural e o circuito sequencial dos espaços internos. Como resposta a tais concernimentos, os arquitetos modernistas ao desenvolver outros projetos de museus, exploraram novas soluções para esses problemas.

Como pode-se observar no projeto elaborado por Sert, para a Fundação Maeght (1959-1964), em Nice, França, no qual é destacável a solução de iluminação zenital, com sheds em curva, utilizando toda a possibilidade do concreto armado para potencializar a iluminação natural, e também a ventilação (KIEFER, 2000).



FIGURA 09: Fundação Maeght, 1964, Nice - França
FONTE: KIEFER, Arquitetura de Museus, 2000

Esse elemento foi utilizado também em outro projeto do Sert, para a Fundação Miró, novamente para a captação de iluminação natural, e ventilação (KIEFER, 2000).

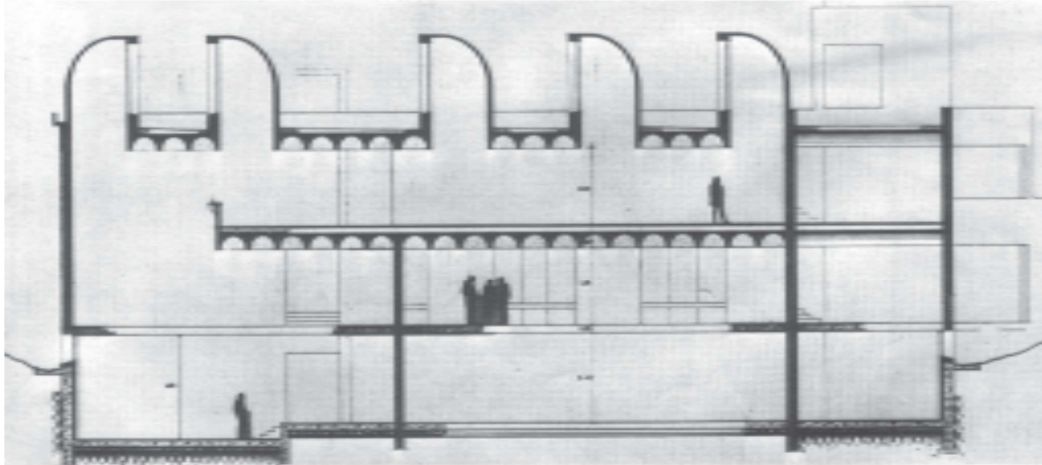


FIGURA 10: Corte - Fundação Joan Miró, 1975 - Barcelona
FONTE: KIEFER, Arquitetura de Museus, 2000

Philip Johnson, por sua vez, alcançou um grande avanço na tipologia de espaço cultural, com o seu projeto para a Kunsthalle (1966), na Alemanha. Considerado como um expoente da arquitetura, por muitos críticos e historiadores da área, o projeto de Johnson reúne as principais ambições arquitetônicas de seu tempo, transcrevendo em solução a "transparência, continuidade espacial entre salas e circulações, explicitação da estrutura e descontextualização urbana" (KIEFER, 2000, p. 20).

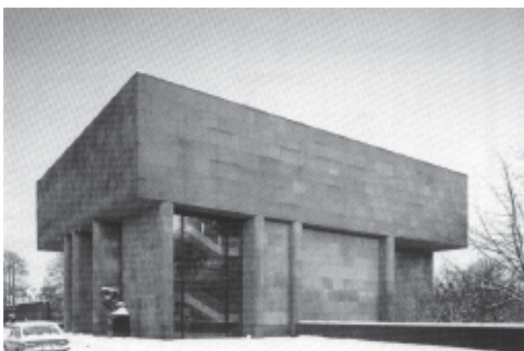


FIGURA 11: Kunsthalle, Alemanha, 1966
FONTE: KIEFER, Arquitetura de Museus, 2000

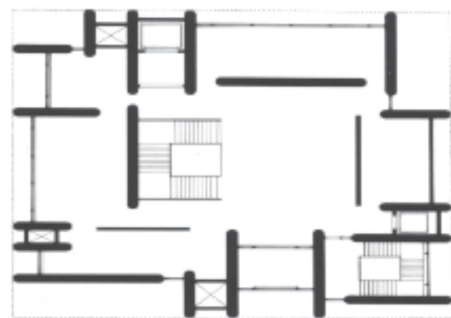


FIGURA 12: Planta baixa - Kunsthalle, Alemanha, 1966
FONTE: KIEFER, Arquitetura de Museus, 2000

No Brasil há dois grandes exemplos dessa época, que marcaram a história por sua contundência e soluções propostas. O primeiro caso é o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM-RJ - , projeto de Reidy em 1954,

que ostenta um grande salão de 26 x 130 metros livres, sem pilares internos, com uma solução de muito esmero para o controle da iluminação natural.

O segundo exemplo brasileiro modernista ficou a cargo de Lina Bo Bardi (1957), no projeto para o Museu de Arte de São Paulo - MASP - que disposta em peculiaridade na sua inserção ao contexto urbano, projetando um vão livre no nível do térreo, de 70 metros de extensão.

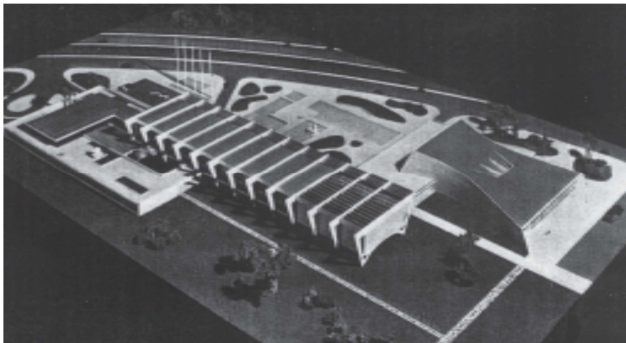


FIGURA 13: MAM - RJ, Rio de Janeiro, 1954
FONTE: KIEFER, Arquitetura de Museus, 2000



FIGURA 14: MASP, São Paulo
FONTE: TAVARES, 2012

Por outro lado, apesar das grandes contribuições da arquitetura moderna à tipologia que atendeu à espacialização de programas para a cultura, a fórmula modernista "a forma segue a função" prejudicou as questões funcionais dos projetos (KIEFER, 2000).

A busca por um formalismo desequilibrou a qualidade dos espaços arquitetônicos, na arquitetura moderna como um todo, por frequentemente prejudicar a performance da mesma, com pouco funcionalismo dos espaços internos.

Mas, contudo, o maior legado modernista para os museus, está em sua espacialidade. A simplificação dos espaços, com fluidez e transparência, que integrou as salas de exposição e as circulações em um *continuum*

espacial, será uma característica dos projetos de museus, a ser explorada na pós-modernidade, e ainda na contemporaneidade.

Um fato importante para este trabalho, que se deu no período modernista da arquitetura voltada para os museus, foi a mudança gradativa do programa desse tipo edifício, como foi bem percebido por Kiefer (2000, p. 20):

Mas não era apenas a forma do museu que estava mudando, havia toda uma nova conceituação por trás desses projetos. Os museus agora eram projetados para serem lugares agradáveis de ficar até mesmo independentemente de seus motivos-objeto, o acervo exposto. Para isso foram agregados novos serviços como restaurantes, lojas, parques e jardins, além de outras facilidades e, mais do que tudo, em contraposição ao museu antigo, muita luz natural iluminando amplas circulações e grandes espaços de exposição muito mais integrados e fluidos.

Essa mudança programática vai dar origem a diversas variações de museus, com diferenças ditadas pelas demandas espaciais e funcionais do lugar, dando origem aos conhecidos Centros Culturais.

1.3.3 O Centro Cultural pós-moderno

A transformação gradativa da função do museu, criou possibilidades do surgimento de novas tipologias, como os Centros Culturais, os quais reúnem em um só edifício, ou conjunto edificado, diversas funções voltadas à cultura e ao público visitante (DALL'AGNA e GASTAUD, 2010).

Devido também ao fato da cultura ganhar grande visibilidade, dentro da sociedade capitalista, esses espaços tornaram-se peças-chave da economia, dando resposta ao consumo do capital. Apesar das bases espaciais fundamentalmente modernas, o espaço se torna um meio de

integração da arte na esfera da cultura, possibilitando esse consumo cultural (ALVES, 2010; SPERLING, 2005).

Com isso, os espaços museais passaram a abrigar uma série de novos espaços, suprimindo necessidades dessas novas demandas sociais e culturais. Programas como restaurantes, cafés, lojas, livrarias, bibliotecas, teatros, passaram a fazer parte do ideário do espaço da cultura (ALVES, 2010).

Os Centros Culturais surgem como resposta a esse novo panorama de espaços, apostando na característica efêmera das artes pós-moderna, e assim focando suas edificações para exposições temporárias e performances em festivais (ALVES, 2010).

Ambas características contribuíram para a mudança de público e frequência de uso desses espaços. Os Centros Culturais passaram a atrair um maior público, mais variado, dentro de uma lógica turística urbana, pertencente a um sistema mercadológico-capital (ALVES, 2010).

Embora o seu espaço seja pautado na caixa modernista, o Centro Cultural Georges Pompidou, projetado por Richard Rogers e Renzo Piano em 1977, tornou-se um marco pós-moderno por sua arquitetura, pluralismo funcional não só contendo áreas de exposição, e proporcionando um grande espaço de domínio público, mas também por gerar um pólo de convivência, o que veio a ser uma característica marcante nessa nova tipologia (ALVES, 2010; SPERLING, 2005).



FIGURA 15: Centro Cultural Georges Pompidou, 1977

FONTE: ALVES, O Lugar da Arte, 2010



FIGURA 16: Centro Cultural Georges Pompidou, 1977

FONTE: DALL'AGNA e GASTAUD, Museu: Permanência e Transformação, 2010

Devido ao fator do mix de tendências artístico-culturais e socio-econômicas, a amplitude de funções presentes no programa desses espaços, levou às diversas formas de configuração estética, culminando em princípios já contemporâneos (ALVES, 2010).

Arquitetonicamente, os edifícios foram desdobrando-se em soluções que se libertaram da caixa funcionalista, assumindo experimentações mais ousadas, possíveis por conta do avanço tecnológico e da utilização de softwares no processo projetual arquitetônico.

A exemplo disso pode-se destacar um outro marco oferecido pela linha Guggenheim, agora em Bilbao, com um projeto de Frank O. Gehry. Nesse projeto está bem expresso o desdobramento possível da arquitetura, gerando novos atributos para a espacialidade dessa tipologia.

É bastante latente a relação que a arquitetura tem com as artes, participando ativamente das esferas culturais. Os conceitos principais da arte contemporânea já estavam presentes no fazer arquitetônico voltado para a cultura, a partir do pós-modernismo, e passando a ser essencialmente contemporâneo.

"O quebrar a ordem, o deslocar significados e o incitar interpretações" (ALVES, 2010, p. 11) da arte contemporânea estão refletidos no espaço destinado à abriga-la. Por causa disso, e da amplitude com a qual é trabalhada, buscando também atender um novo aspecto da sociedade contemporânea, o individualismo, não se pode classificar as soluções arquitetônicas de certas ou erradas, e sim se o objeto corresponde ao que se pretende expor, ao foco, seja artístico, histórico, científico, didático, tecnológico, que o espaço deve responder (ALVES, 2010).



FIGURA 17: Museu Guggenheim Bilbao
FONTE: Edificando Online, 2011



FIGURA 18: Museu Guggenheim Bilbao
FONTE: NY Times, 2007

1.3.4 O complexo cultural contemporâneo

Esse breve tópico procura identificar em alguns projetos de espaços voltados para programas culturais, o surgimento de uma nova tipologia, a qual o museu deixa de ter a maior evidência e importância quanto a programa, e surgem programas mais equilibrados, com especificidades múltiplas, gerando em sua maioria edifícios de programas híbridos.

Com a proliferação da cultura, surgiu uma maior acessibilidade a tal setor, exigindo muito mais da arquitetura, passando a transformar sua configuração espacial de estática para mutável, múltiplos, sempre relativos, fazendo maior referência ao caráter multicultural do século XXI (MONTANER, 2003; ALVES, 2010).

Um dos primeiros projetos a serem feitos com uma proposta mais equilibrada, foi a filial da Tate Gallery, a Tate Modern, na qual as variadas atividades extras tomaram tamanha importância atrativa para o edifício, quanto os espaços destinados às exposições.

Projetado por Herzog & de Meuron, a Tate Modern possui um vasto programa, que conta com, além das galerias expositivas, café, restaurante, auditórios, livraria, bar, espaço para atividades educativas, entre outros. O que dinamizou o uso do espaço, por parte dos visitantes, e também garantiu para que a edificação escapasse de ser uma ruína contemporânea.

É perceptível o tratamento equilibrado na importância dos diversos programas da Tate Modern, e o poder de renovação urbana que esse projeto conseguiu atribuir ao local, antes degradado, em Londres. Fato que mostra outra característica dessa tipologia contemporânea, que desde o Guggenheim de Bilbao, projetos desse tipo são peças-chave em processos de renovação urbana.



FIGURA 19: Tate Modern, Londres
FONTE: London Attractions.Info



FIGURA 20: Tate Modern, Londres
FONTE: Blog Adaptivereuse.com

Também assumindo o mesmo princípio de um mix de programa arquitetônico, a Cidade das Artes no Rio de Janeiro, projeto do arquiteto francês Portzamparc, representa um exemplo a essa tipologia. Com diferentes teatros, museu, e espaços de convívio com cafés, restaurantes, o edifício da Cidade da Música carrega em si essa pluralidade de funções.

Há muitos exemplos que poderiam ser citados neste trabalho, de forma a ilustrar e aprofundar o estudo dessa tipologia contemporânea, como o Heydar Aliyev Cultural Centre (projeto de Zaha Hadid Architects), Complexo Cultural Luz (projeto ainda em fase de desenvolvimento, por Herzog & de Meuron), porém este estudo vai se deter e concentrar-se na essência da tipologia, no conceito definidor que atribui classificação a ela, para assim ser trabalhada no produto final propositivo.

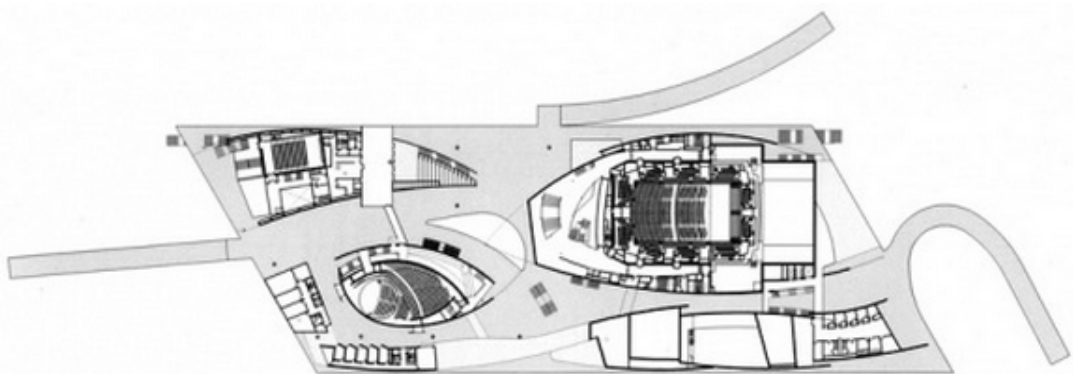


FIGURA 21: Planta baixa - Cidade das Artes, RJ
FONTE: Wikipedia, 2012

CAPÍTULO DOIS - METODOLOGIA PROJETUAL

"To keep thinking about what architecture could be."

(Rem Koolhaas, 2000)

CAPÍTULO DOIS - METODOLOGIA PROJETUAL

Este capítulo traz, o estudo de uma metodologia focada na intervenção urbana na escala da quadra, utilizando-se de artifícios da projeção arquitetônica, a fim de ultrapassar os limites do perímetro e adentrar no interior da quadra.

2.1 A PROJETUALIDADE DA PEQUENA ESCALA COMO ESTRATÉGIA DE RECICLAGEM URBANA: INTERVENÇÃO NA QUADRA DA CAPITANIA DOS PORTOS DE PERNAMBUCO

Desenvolvida e apresentada, em forma de artigo, pelos arquitetos e investigadores Brandão e Nascimento (2010), essa metodologia de intervenção é de grande importância para este trabalho, no que diz respeito ao ato projetual, teórico, e modelo para uma metodologia complementar, proposta neste capítulo.

2.1.1 Sobre a metodologia

A metodologia prima por um modelo de intervenção pontual, utilizando-se da projetualidade própria da escala edilícia arquitetônica, na escala da quadra urbana - compreendida como a menor escala de intervenção urbana. Assim os autores propõem consequências projetuais mais abrangentes que apenas a intervenção lindeira aos lotes da quadra (BRANDÃO e NASCIMENTO, 2010).

Baseado em três conceitos gerais - permeabilidade, contextualização e urbanidade - esse processo projetual compactua com a ideia de quadra aberta, difundida por Portzamparc - arquiteto e urbanista francês - na qual "busca-se obter, concomitantemente, autonomia plástica e salubridade dos edifícios (...) e a garantia de continuidade dos espaços

públicos com os espaços interiores à quadra" (BRANDÃO e NASCIMENTO, 2010, p.5).

Em linhas gerais, Brandão e Nascimento (2010) definem o entendimento básico dos três conceitos bases do método, apoiados em outros autores: Holanda (2002), Secchi (2006) e Jacobs (2001).

Permeabilidade foi compreendida como a predisposição do ambiente urbano construído de nele se efetuar deslocamentos de pedestres entre os espaços formadores desse ambiente, definindo o maior grau permeável quando esses movimentos se dão com mais facilidade, não somente por uma rua, mas também de uma para outra, e também através do menor número de mudanças de direção no deslocamento (BRANDÃO e NASCIMENTO, 2010; HOLANDA, 2002).

O conceito de contextualização trabalha a "relação morfológica entre as massas construídas dos edifícios" (BRANDÃO e NASCIMENTO, 2010, p.5), porém desvinculando-a da imitação ou repetição dos aspectos plásticos ou dos estilismos do entorno. Essa relação preza pela consonância entre as massas volumétricas existentes, do ambiente construído, e as novas, propostas. (SECCHI, 2006).

Os autores ainda defendem que há gestos projetuais que podem garantir esse diálogo, de acordo com a seguinte afirmação:

Tal consonância pode advir, (...) da manutenção de gabaritos, alinhamentos ou pela delimitação dos volumes construídos através do prolongamento de eixos urbanos preexistentes que limitam avanços e recuos no perfil do objeto proposto (BRANDÃO e NASCIMENTO, 2010, p.5).

Já a conceituação de urbanidade está ligada à potencialidade em que o ambiente construído detém, em relação aos usos possíveis que ele pode

suportar. Um ambiente que gere mais contatos entre as edificações e o espaço público, seja por aberturas no próprio edifício ou pela tenacidade de movimentos de pedestres que ele provoca, configura um lugar de alto grau de urbanidade (BRANDÃO e NASCIMENTO, 2010; JACOBS, 2001).

2.1.2 A aplicação do método

O primeiro exercício no qual o método foi aplicado tomou como área de estudo a quadra que contém o edifício da Capitania dos Portos de Pernambuco (CPPE), na porção centro-norte do bairro do Recife. A escolha dessa quadra se deu dentro do contexto de ocupação do Porto Digital - Organização Social responsável pela instalação e manutenção de um ambiente de oportunidades em Tecnologia da Informação e da Comunicação (TIC).

O edifício da CPPE está localizado ao Norte da Praça do Arsenal da Marinha, espaço público de frequente uso nas adjacências da Torre Malakof - edifício de importância histórica e patrimonial do Recife, monumento de referência do bairro. Porém, como identificaram os autores, "o edifício da Capitania dos Portos não apresenta nenhum acesso direto para a praça." (BRANDÃO e NASCIMENTO, 2010, p. 6), apenas se relacionando com o espaço livre através de plano contínuo de sua fachada, sem apresentar nenhuma abertura em seu pavimento térreo.

A quadra possui um condicionante especial, pois está inserida nas proximidades do polígono de preservação mais restrita - setor sul - do bairro do Recife, por esse motivo, sob sua área de influência. A área do exercício está compreendida entre as ruas do Observatório e do Brum, a Travessa Tiradentes e a Rua de São Jorge, ocupando uma área de 15.336,05m² - dos quais 85% pertence ao conjunto da CPPE, e os 15% restantes à sobrados do século XIX, hoje desocupados ou subutilizados, dos quais sete imóveis privados voltados para a Travessa Tiradentes, dois

voltados para a Rua do Brum, e um edifício pertencente à empresa Moinho Recife, este dotado de uma arquitetura mais recente (BRANDÃO e NASCIMENTO, 2010).



FIGURA 22: Zonas do Bairro do Recife e inserção da Quadra da CPPE

FONTE: BRANDÃO e NASCIMENTO, 2010, p. 3

Apesar de deter também alguns sobrados do século XIX, a parte oeste da quadra, voltada para a Rua do Brum, concentra, nesse casario, diferentes níveis de descaracterização, e edifícios de características arquitetônicas do início do século XX. Já na parte leste, se destaca o conjunto proto-moderno das edificações da Secretaria da Fazenda, Receita Federal e os silos da empresa Moinho Recife, esses dois últimos representando os maiores gabaritos do entorno - 22,00m e 45,00m respectivamente (BRANDÃO e NASCIMENTO, 2010).

Devido à situação particular, de importância histórica, da área de estudo, a proposta de intervenção se serviu de características preexistentes como referência de ocupação e composição geral das massas arquitetônicas, buscando distinguir esteticamente a nova proposta na inserção urbana, da ocupação já existente. Algumas dessas características mais pertinentes ao

exercício estão na própria quadra da intervenção, assim como afirmam Brandão e Nascimento (2010, p.7):

Entende-se que imóveis de relevância no processo histórico de ocupação da quadra devem ser mantidos, como: o edifício-sede da CPPE, (...) as edificações voltadas para a Rua do Brum, e as edificações voltadas para a Travessa Tiradentes.

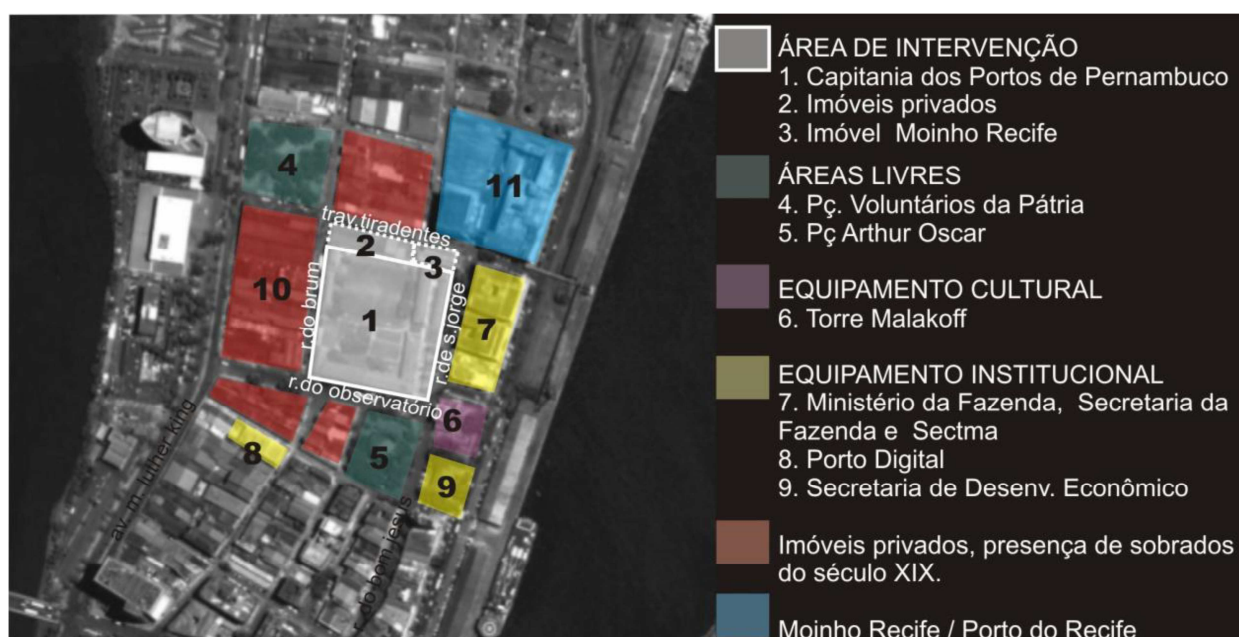


FIGURA 23: Ocupação do entorno da quadra da CPPE

FONTE: BRANDÃO e NASCIMENTO, 2010

Juntamente com a permanência dos edifícios de relevância histórica, as edificações, que compõem a quadra, que não constituem referências de valor histórico ou estão em níveis elevados de descaracterização, são passíveis de demolição, por não configurar interesse em sua preservação (BRANDÃO e NASCIMENTO, 2010).

Edificações que não apresentam características estéticas de destaque, como a do Moinho Recife, porém servem de importante referência para o alinhamento do edifício proposto, gera interesse de preservação, com a condição de ser incorporado como parte do empreendimento (BRANDÃO e NASCIMENTO, 2010).

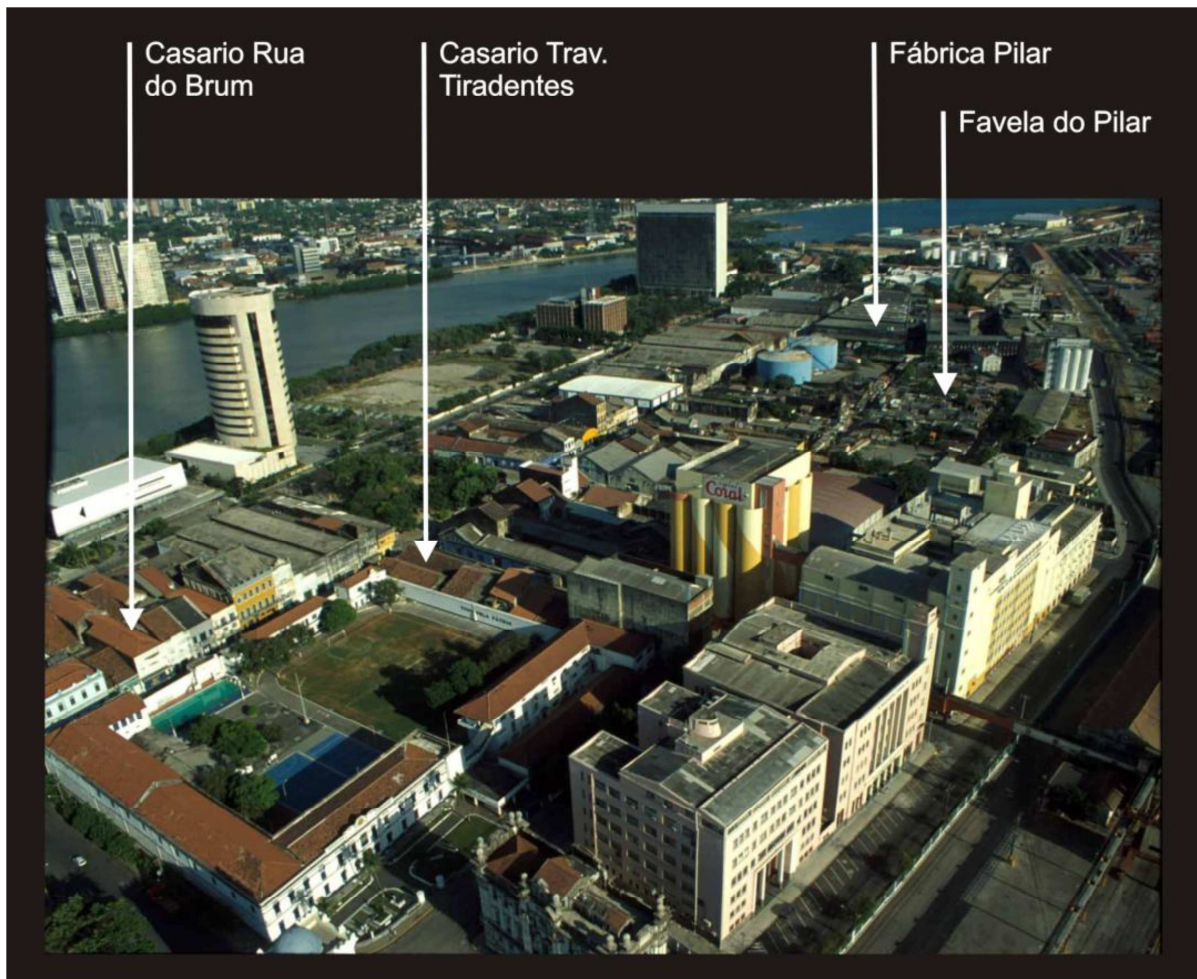


FIGURA 24: Vista aérea da quadra da CPPE e entorno
FONTE: BRANDÃO e NASCIMENTO, 2010



FIGURA 25: Características morfológicas da Rua do Brum
FONTE: BRANDÃO e NASCIMENTO, 2010

A nova edificação foi projetada na área livre, contornada pelo edifício da CPPE, "de predominância horizontal e caráter lienear" (BRANDÃO e NASCIMENTO, 2010, p. 8), computando cerca de 10.200,00m², dedicados hoje aos campos desportivos da instituição.

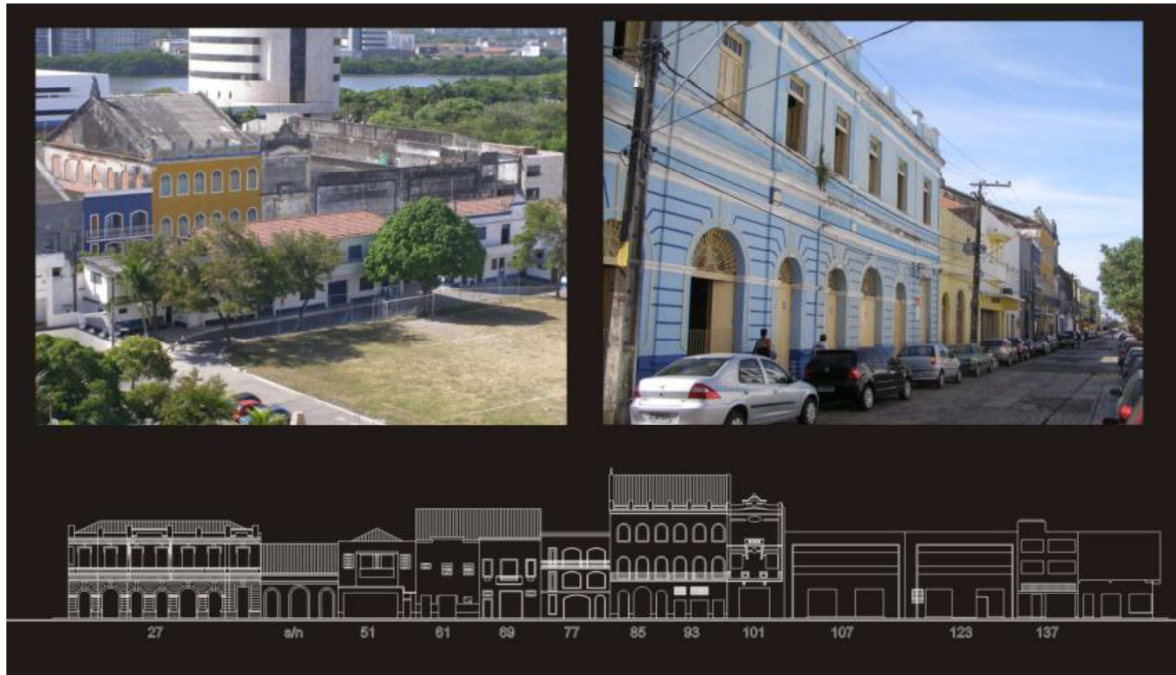


FIGURA 26: Características morfológicas da Rua de São Jorge
FONTE: BRANDÃO e NASCIMENTO, 2010

A intervenção toma referência não só do contexto morfológico, mas também de particularidades locais, como importante aspecto de viabilidade e adequação da proposta, como por exemplo a legislação local. Entre as exigências da legislação, as de maior preocupação foram a necessidade de criar um número considerável de vagas de estacionamento e a preservação de 40% do solo natural do terreno (BRANDÃO e NASCIMENTO, 2010).

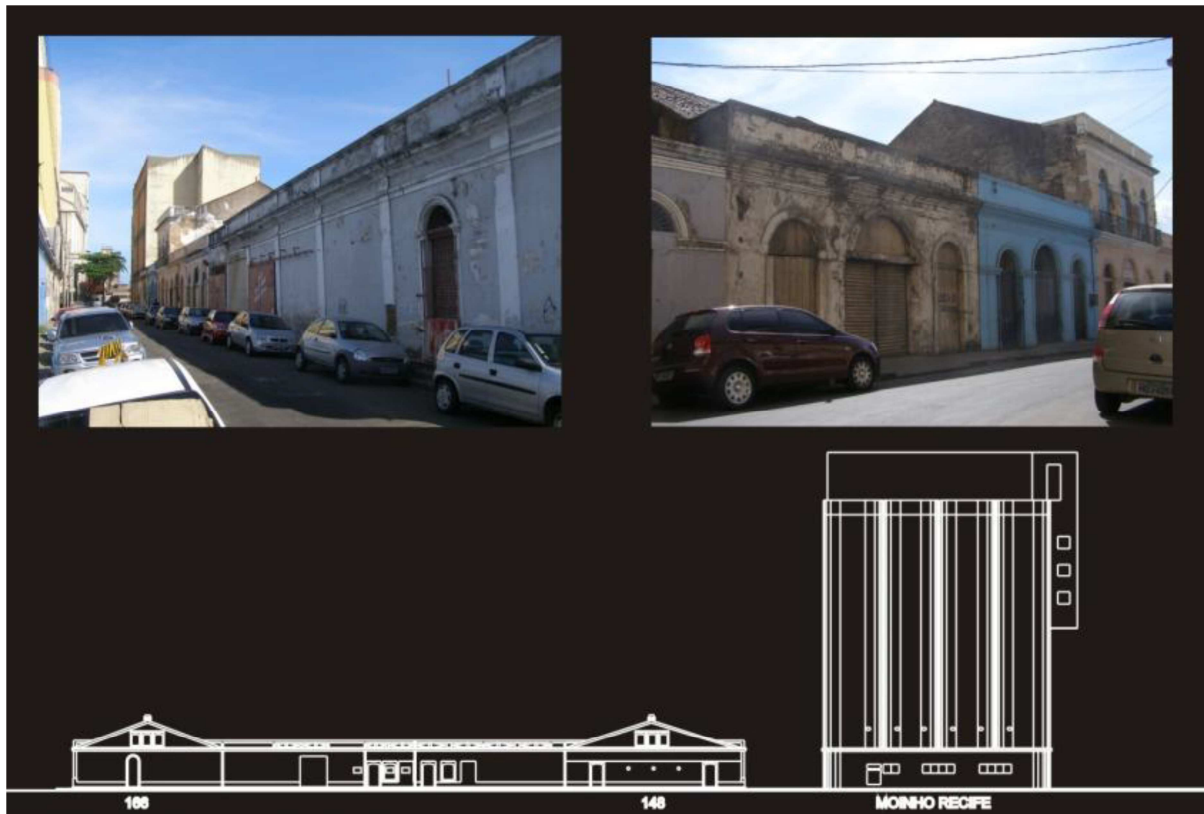


FIGURA 27: Características morfológicas da Travessa Tiradentes

FONTE: BRANDÃO e NASCIMENTO, 2010

A partir dessas condições, explanadas neste item, os autores nortearam o início do projeto, assim como eles definiram:

Como princípio de composição principal, promove-se uma releitura da organização dos volumes em um corpo contínuo, como uma barra única, ou uma fita, que se dobra sobre si com o objetivo de ora delimitar espaços no interior da quadra, ora delimitar o perfil da quadra em si, mas sempre com a capacidade de resguardar espaços livres no interior da quadra e responder satisfatoriamente às exigências de ordem legal (BRANDÃO e NASCIMENTO, 2010, p. 10).

Para a composição dessa fita contínua foram utilizadas linhas referenciais como elementos da concepção urbana e definição da volumetria final.

Essa conformação se deu em sete gestos projetuais:

1. Alinhamento do paramento das ruas do Brum e São Jorge;
2. Alinhamento do paramento do edifício original da CPPE da rua São Jorge;
3. Alinhamento das fachadas posteriores dos sobrados da Travessa Tiradentes;
4. Parâmetros para ocupação estabelecidos pelo alinhamento das fachadas internas do edifício original da CPPE;
5. Eixo de visada entre os imóveis da Receita Federal e Ministério da Fazenda;
6. Linha resultante para afastamento ao norte do edifício original;
7. Linha resultante para a travessia perpendicular à quadra (eixo leste-oeste).

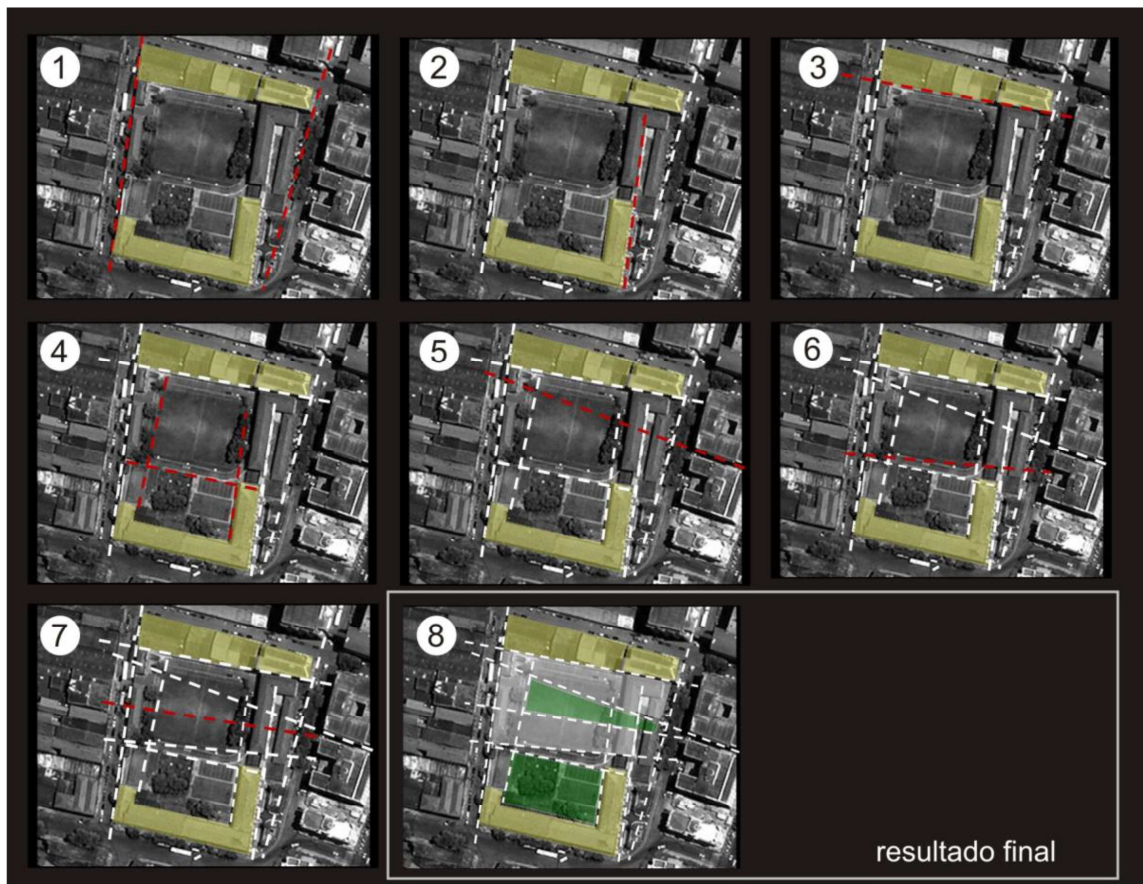


FIGURA 28: Definição dos alinhamentos e visadas do novo edifício

FONTE: BRANDÃO e NASCIMENTO, 2010

O princípio de alinhamentos e visadas utilizado nesse projeto traz possibilidades organizacionais da volumetria da quadra e geração de espaços semi-públicos como pátios, mediando o edifício e as ruas, dando acesso ao espaço público urbano entrar na quadra, assim como a composição tipológica favorável à flexibilização dos espaços internos, e à captação de iluminação natural (BRANDÃO e NASCIMENTO, 2010).



FIGURA 29: Vista superior do conjunto edificado - Implantação do novo edifício
FONTE: BRANDÃO e NASCIMENTO, 2010

Brandão e Nascimento (2010, p. 12) resumem, "a proposta (...) é utilizar o interior das quadras para a geração de espaços semi-públicos com

possibilidades de conter a cobertura vegetal e solo natural, enquanto que a ocupação periférica busca a manutenção dos alinhamentos tradicionais."

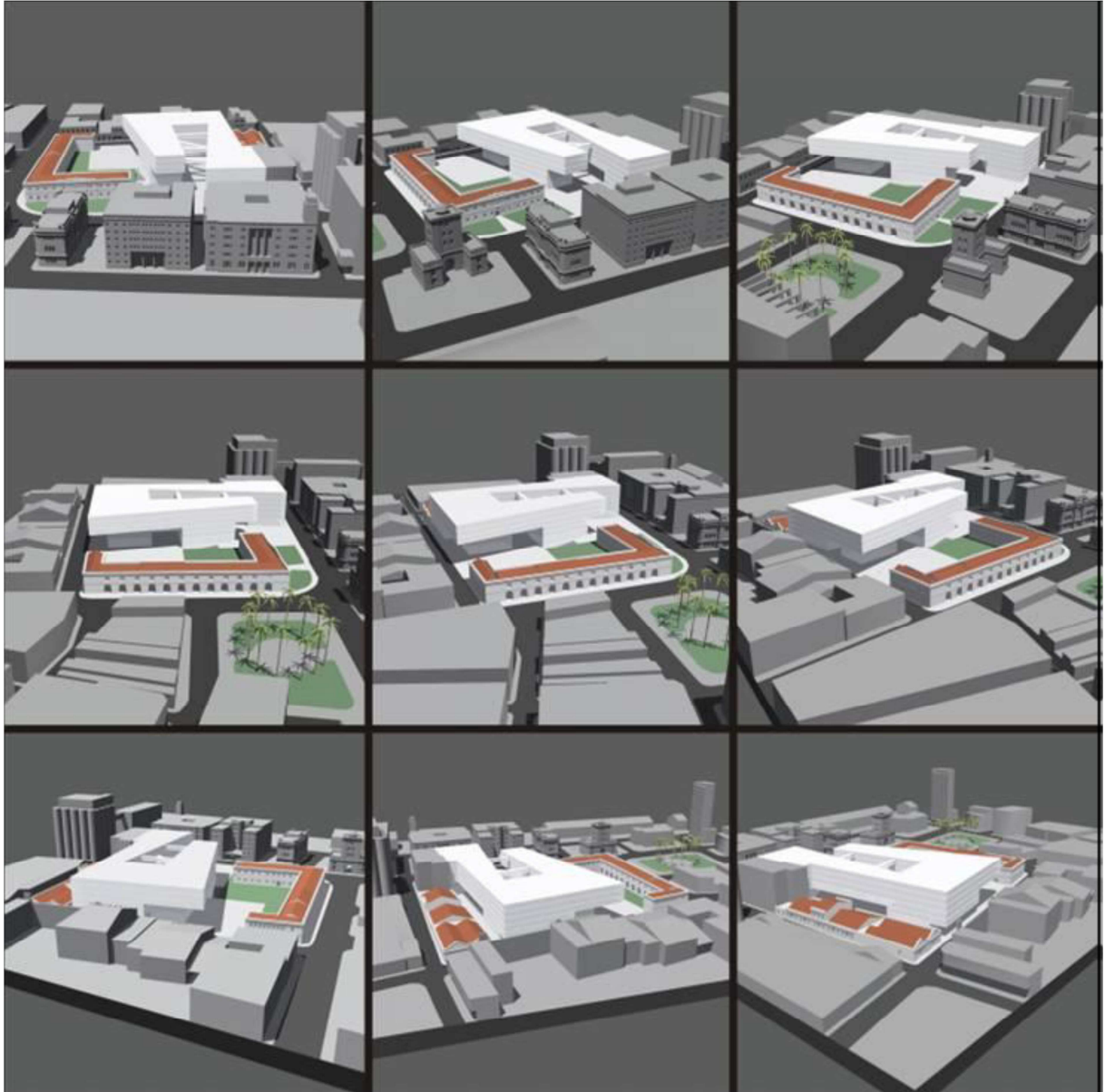


FIGURA 30: Perspectivas do projeto da quadra da Capitania dos Portos de Pernambuco
FONTE: BRANDÃO e NASCIMENTO, 2010

Através desse estudo é possível captar a sutileza da intervenção no espaço construído, com muito esmero e dedicação nas questões de preservação e diálogo entre as novas propostas e as já consolidadas através do tempo. Além disso, a ideia de abrir a quadra para ser utilizada como espaço semi-público é de importante valor, principalmente na cidade do Recife, onde as ruas tendem a ser locais inóspitos por

consequência de uma combinação de fatores, liderada pela baixa urbanidade de alguns lugares, devido ao pouco uso, à morfologia urbana, ao espaço público gerado, e à baixa densidade - fatores combinados.

A intenção deste trabalho em relação a essa metodologia será utilizá-la como referência projetual e como base para a proposta final.

CAPÍTULO TRÊS - ESTUDOS DE CASO

"Not many architects have the luxury to reject significant things."
(Rem Koolhaas, 2001)

CAPÍTULO TRÊS - ESTUDOS DE CASO

Este capítulo possui estudos de caso que concentram exemplos pertinentes ao tema, e representam referências importantes para a configuração do projeto elaborado como produto final deste trabalho. Os três projetos arquitetônicos elegidos para tal, detêm características semelhantes entre si, e em condições congêneres às preocupações projetuais deste estudo.

Os estudos de caso foram analisados segundo três aspectos gerais, presentes na fundamentação teórica e na metodologia projetual: a espacialidade, as características gerais tipológicas, e os conceitos-base da metodologia projetual:

- Espacialidade: foram observados os aspectos formadores do espaço, como materialidade, volumetria, e o espaço em si gerado, como essência da arquitetura;
- Tipológica: procurou-se identificar quais as soluções específicas para as características básicas da tipologia em questão, como a iluminação natural, a disposição dos espaços, pé-direitos, entre outros;
- Metodológica: buscou-se perceber de que forma se deram as questões relacionadas à urbanidade, permeabilidade e contextualização, em seu resultado projetual ou final.

Por fim, uma análise comparativa entre os três projetos estudados neste capítulo foi elaborada, resultando em um quadro no qual reúne as comparações críticas analisadas, comentadas.

3.1 MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO - MASP

Concluído em 1968, após doze anos de trabalhos desde projeto e execução da obra, o Museu de Arte de São Paulo - MASP - projetado pela arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi, foi idealizado para servir de nova sede ao museu, que já havia sido instituído no ano de 1947, e funcionara no edifício dos Diários Associados, no centro de São Paulo. Fundado por Assis Chateaubriand e P.M. Bardi, o museu está no hall dos dezenove museu que detém os mais importantes acervos da arte européia moderna.

O projeto foi elaborado entorno de duas condições impostas pelo doador do terreno, à Prefeitura de São Paulo, que exigiu a preservação das vistas para o centro da cidade, e para a Serra da Cantareira, através do vale da avenida 9 de Julho (MASP, 2012; CARRILHO, 2004).



FIGURA 31: Localização do MASP
FONTE: MASP, 2012

Os primeiros estudos de Lina Bo, foram concentrados em um partido arquitetônico compreendido em uma pirâmide de vidro, porém este foi o início de uma proposta, que progrediu mantendo a mesma lógica

estrutural, transformando-o em uma caixa envriadaçada, suspensa por um pórtico formado por quatro grandes vigas (CARRILHO, 2004).

O edifício compreende 11.000,00 m², distribuídos em cinco pavimentos, sendo três deles em subsolo e dois suspensos, e no intervalo entre esses dois grupos, uma esplanada embaixo de um vão de 74 metros, resultado da suspensão da caixa de vidro e concreto (MASP, 2012).



FIGURA 32: Primeiros estudos para o projeto MASP - Lina Bo Bardi, 1956

FONTE: Revista AU, Dezembro, 2004

Seu programa é dividido em duas grandes pavimentos de exposições na parte suspensa, dois pavimentos, no subsolo, compartilhados entre exposição, administração e serviço, e um terceiro pavimento subterrâneo destinado à reserva técnica.



FIGURA 33: Construção do MASP, 1967
FONTE: MASP, 2012

3.1.1 Espacialidade

O MASP é configurado por diferentes espaços nos seus diferentes grupos, o subsolo, a esplanada, e a caixa suspensa. As salas de exposição dos pavimentos superiores são caracterizadas por uma espacialidade estática, detida de planta livre, uma volumetria prismática de simples geometria, definida por lajes de concreto aparente e vedações laterais de vidro. Essas características a confere um nível de flexibilidade desejável ao programa voltado para as exposições, e configura o reflexo de seu contexto modernista, respondendo aos princípios-base do mesmo.

O espaço da esplanada amplia a característica da espacialidade contínua ao relacionar-se diretamente com o espaço público da avenida Paulista, e paisagisticamente com o centro da cidade de São Paulo e com a serra da

Cantareira. Isso possibilita uma continuidade espacial urbana à arquitetura de forma direta e explícita.

Já os pavimentos da porção abaixo do nível da esplanada, é caracterizado por uma espacialidade um pouco fragmentada, porém com o mesmo princípio de amplitude dos espaços superiores, conferido no subsolo pelo grande vazio central.

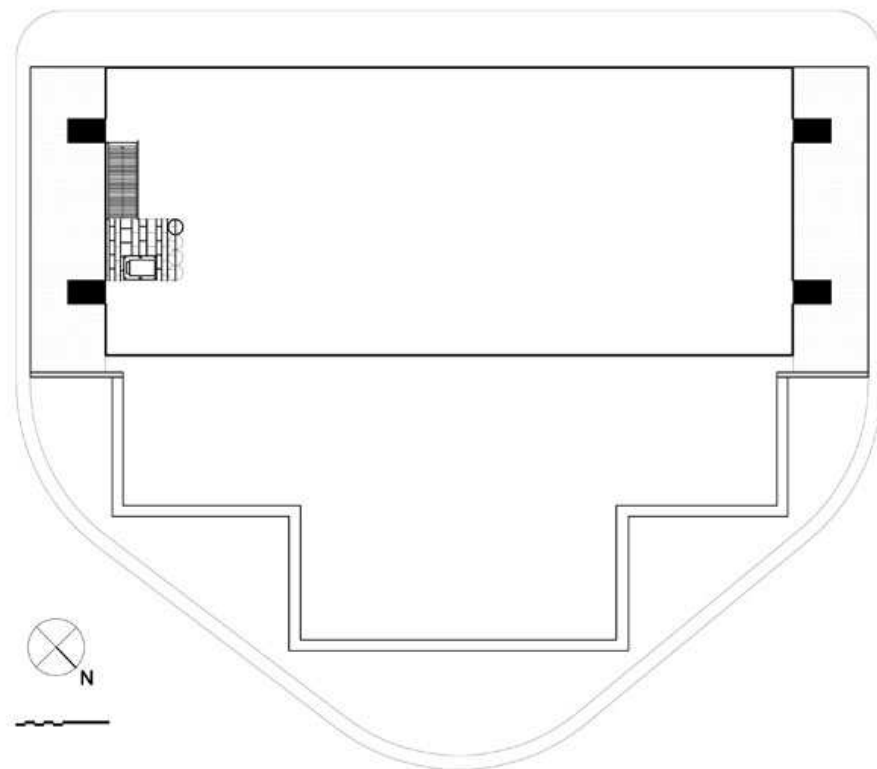


FIGURA 34: Planta baixa pavtº superiores - MASP
FONTE: MASTROCOLA, 2012

3.1.2 Tipológica

Apesar das grandes vantagens que a esplanada oferece, não só para o próprio edifício em termos de estética, inserção, mas também para o espaço público da cidade de São Paulo, esse elemento do projeto do MASP, não favorece a funcionalidade do programa.

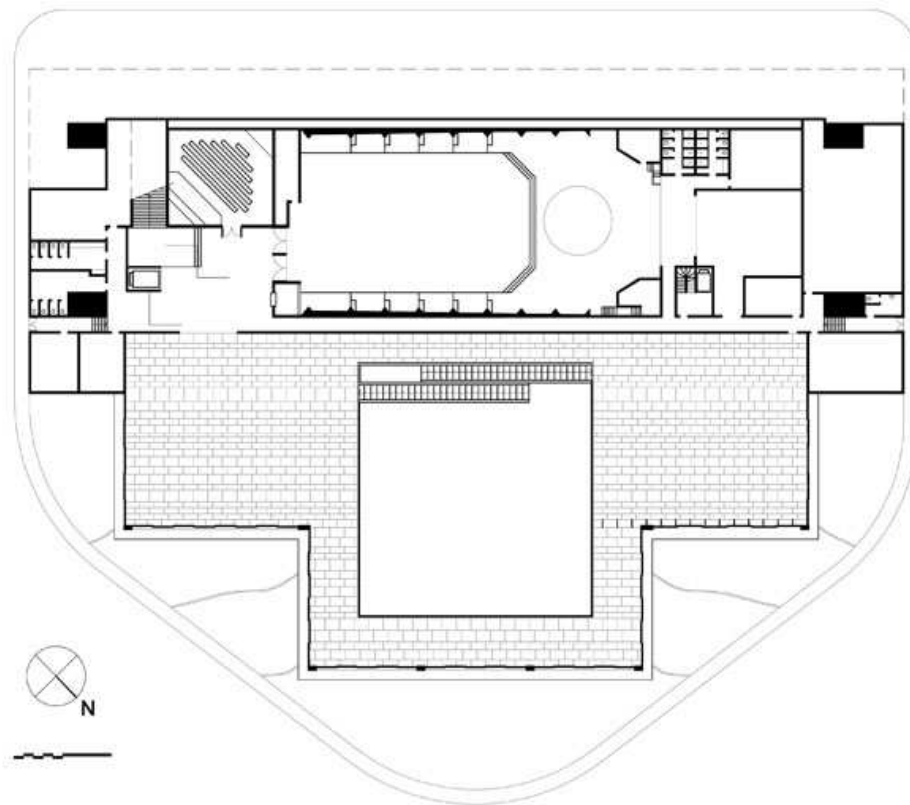


FIGURA 35: Planta baixa pavtº subsolo - MASP
FONTE: MASTROCOLA, 2012

Devido ao vazio no nível térreo, os espaços foram dispostos em dois grupos segregados, o que dificulta o fácil acesso da reserva técnica às salas de exposições, estando restrito apenas à circulação vertical, garantida por escadas e elevadores, também separados.

Também por conta desse tipo de disposição, não é possível estabelecer uma continuidade espacial, que, como foi observado anteriormente, foi um benéfico avanço na funcionalidade dos espaços expositivos no modernismo, livrando-se das galerias isoladas, que caracterizava espaços mais fragmentados.

Em relação às especificidades arquitetônicas que essa tipologia traz consigo ao longo dos anos, o projeto do MASP possui soluções de importante contribuição à configuração espacial, como a solução para o

aproveitamento de iluminação natural no edifício, que se dá pelas laterais, através de panos de vidro.

Atualmente há planos que bloqueiam a luz natural direta, fazendo com que se estabeleça um desvio, tornando a entrada da luz solar de forma indireta, refletindo no teto. O museu tem pé-direitos variados, mas em sua maioria são de grande dimensão, o que proporciona uma flexibilidade e maior compatibilidade com o uso do espaço.

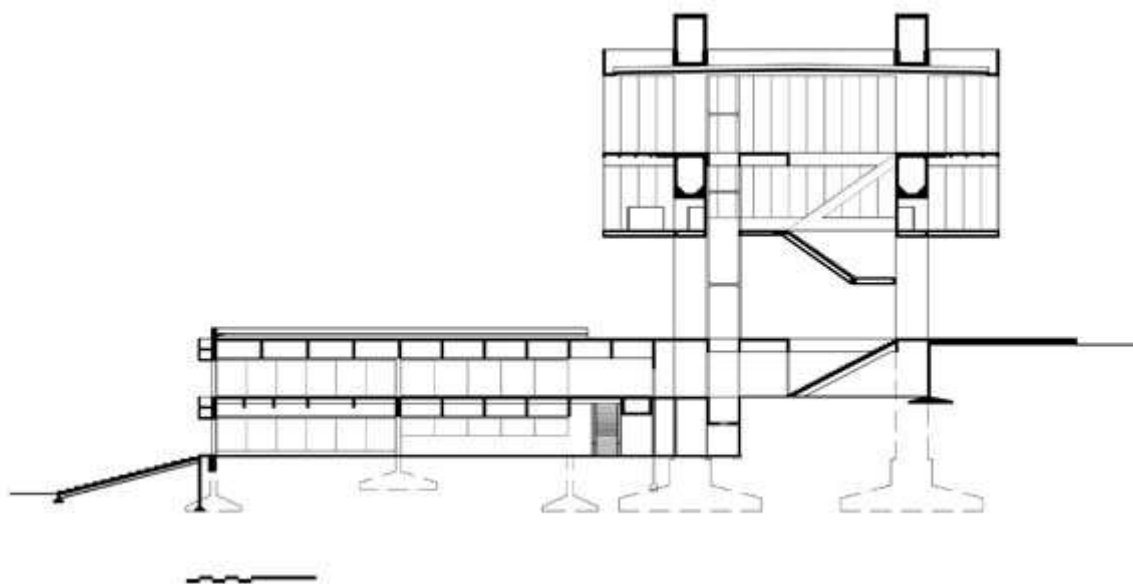


FIGURA 36: Corte esquemático - MASP
FONTE: MASTROCOLA, 2012

3.1.3 Metodológica

Em torno da contextualização do prédio do Museu de Arte de São Paulo, com seu entorno próximo, pode-se identificar uma relação de correspondência entre a materialidade assumida pelo projeto do museu, e os projetos posteriores, destacando-o como referência aos projetos mais recentes.

Sua relação contextual, no momento em que foi projetado, se deu de maneira a respeitar a paisagem, oferecendo uma livre vista da Serra da

Cantareira e do Centro da cidade, para o pedestre; e se relacionar com eixos urbanos da avenida Paulista, e do Parque Trianon.

A cerca de a permeabilidade, o edifício do MASP garantiu essa característica, porém de ordem visual e semi-física, apenas, pois concentra-se na conexão entre o espaço público da avenida Paulista e o semi-público do museu, nos terraços. Assim a configuração permeável do espaço não se dá em níveis altos, principalmente por não conferir acesso a outros lugares de caráter público, como as ruas paralelas e transversais à avenida.

No que diz respeito a urbanidade, o museu gerou um lugar que pode ser considerado de alta urbanidade, por sua esplanada no vão de 74 metros. Esse espaço por ser de caráter semi-público, porém com nenhuma barreira física, ou simbólica, para delimitar o semi do puramente público, oferece suporte para vários outros usos de caráter temporário, em pleno contato com o espaço público, e ao mesmo tempo é devidamente ocupado pelas pessoas de forma efetiva.



FIGURA 37: Relação edifício x esplanada, e seu uso, MASP
FONTE: TAVARES, 2012



FIGURA 38: Esplanada, e seu uso, MASP
FONTE: TAVARES, 2012



FIGURA 39: Relação entrada do edifício x esplanada, e seu uso, MASP
FONTE: TAVARES, 2012



FIGURA 40: Esplanada, e seu uso, MASP
FONTE: TAVARES, 2012

3.2 MUSEU MAXXI

Situado em Roma, o Museu MAXXI é o primeiro museu de arte e arquitetura contemporânea da cidade italiana, projetado pelo escritório Zaha Hadid Architects, o projeto foi vencedor de um concurso internacional, ocorrido em 1998.

Com estética essencialmente contemporânea, o projeto do museu está inserido em um entorno marcado pela presença do antigo quartel Manello, no Flaminio, perto do projeto do pavilhão desportivo construído para os jogos Olímpicos de 1960, projetado por Pierluigi Nervi (SANTORO, 2010).

O projeto além de marcar a cidade no panorama arquitetônico contemporâneo, é sim si a confirmação da maturidade expressiva alcançada por Zaha Hadid, após anos de experimentações propositivas desde o começo de sua carreira (SANTORO, 2010).

O museu gerou 21.200 m² de espaço interno, divididos entre espaços expositivos (10.000m²), serviços (6.000m²), e as exposições permanentes (5.200m²). Além de compreender 19.640m² de área externa, com uma praça pública dentro do terreno do museu (SANTORO, 2010).



FIGURA 41: Vista aérea Museu MAXXI, Roma
FONTE: EL CROQUIS, 2001

3.2.1 Espacialidade

A concepção espacial do MAXXI está fundamentada em uma fluidez contínua, dentro de um continuum espacial, que confere ao museu espaços dinâmicos, com diferentes densidades e porosidades, potencializados por sua geométrica baseada em dobras, garantindo a neutralidade e flexibilidade do espaço.

Diferentemente de outros museus, esse projetado pelo escritório de Zaha Hadid, lançou mão de interconexões entre as diferentes galerias, e espaços confluentes ao hall principal. Outro aspecto que garante a espacialidade dinâmica, está por conta da articulação das circulações verticais e oblíquas.

O espaço formulado possui uma volumetria sinuosa, que também revela o caráter essencial e neutro da edificação. A dinamicidade formal foi

garantida pela plasticidade com a qual foi trabalhada o concreto, que se mostra aparente, dialogando com o vidro e o aço, também em seus aspectos autênticos.

3.2.2 Tipológica

Um dos pontos mais fortes do Museu MAXXI está na forma com que o programa do projeto foi disposto, de forma essencialmente funcional, porém sem perder a dinamicidade que o objeto arquitetônico gerou. Concebido em um continuum espacial, o museu conduz o visitante através do espaço, de maneira a percorrer todas as salas de exposição e os acessos a outros setores, como os auditórios e a livraria, de maneira fluida, e sequencial.

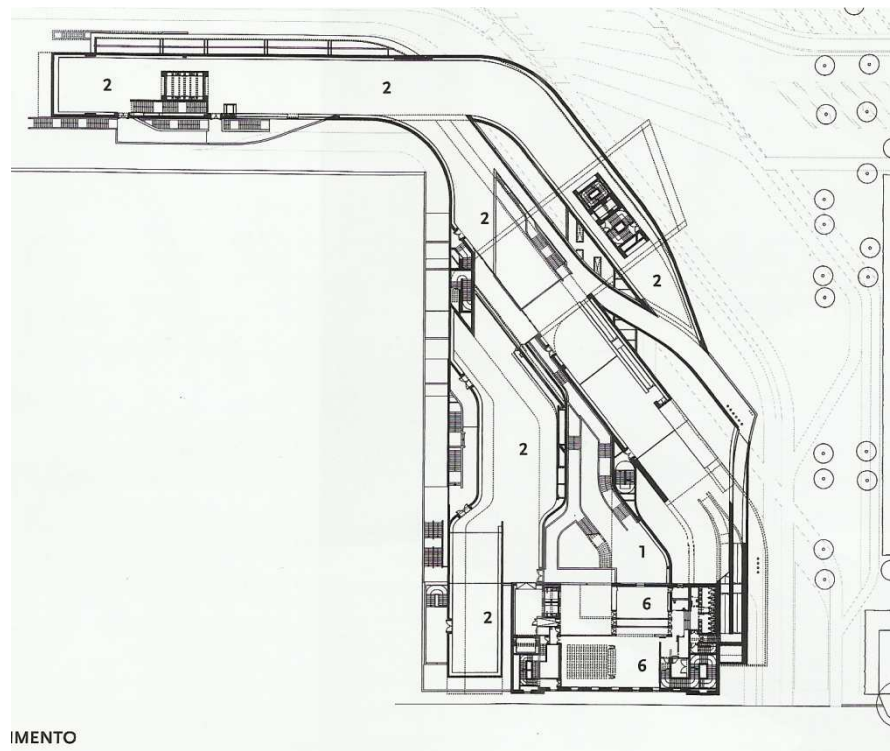


FIGURA 42: Planta Baixa 1º pav - MAXXI
FONTE: Revista AU, Julho de 2010

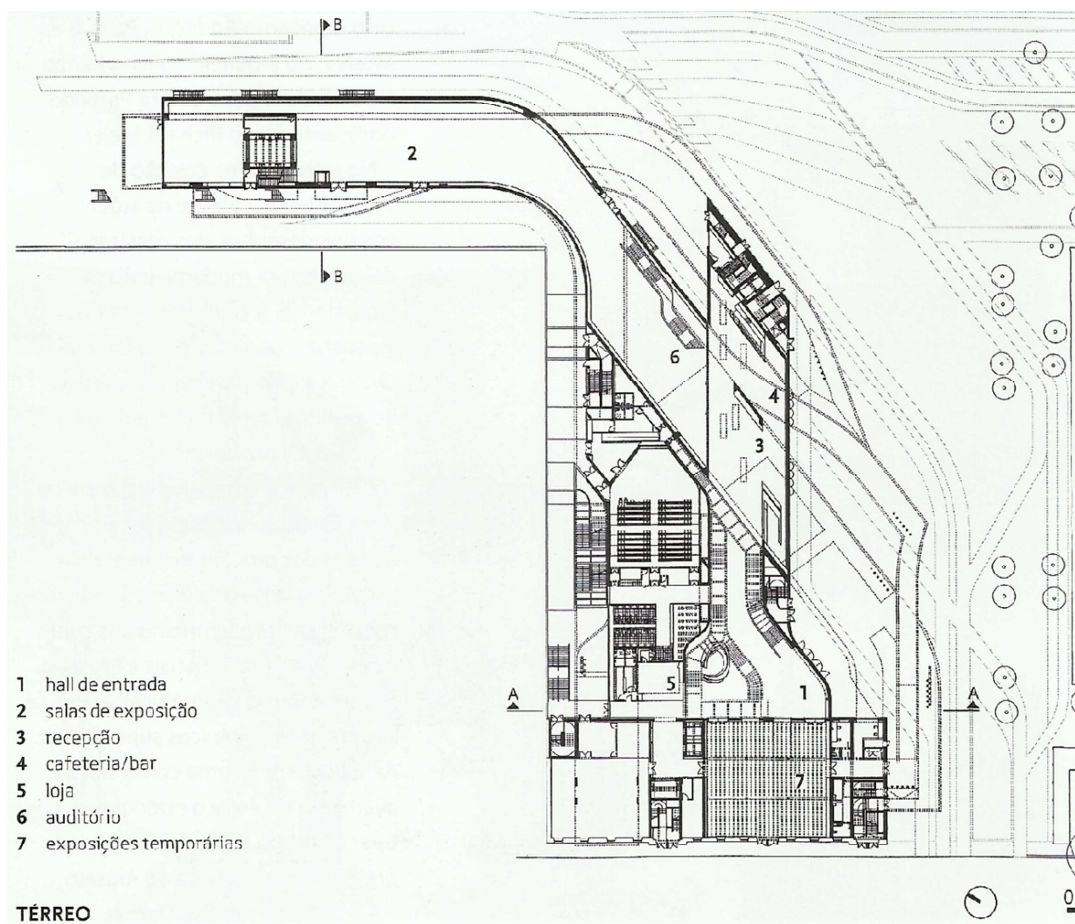


FIGURA 43: Planta Baixa Térreo - MAXXI

FONTE: Revista AU, Julho de 2010

O programa está disposto por níveis, que são interligados através de circulações verticais e oblíquas, garantidas por rampas, escadas e elevadores. No nível enterrado, concentra-se toda a reserva técnica do museu, que serve diretamente às salas de exposição e aos demais setores do edifício.

O piso térreo abriga as áreas de acesso livre ao público, recepção, auditório, livraria, café, e também as salas de exposição permanente, de arte e arquitetura contemporânea. O primeiro e segundo pavimento são essencialmente espaços expositivos, com o único diferencial entre ambos, a existência de um segundo auditório no primeiro nível superior.

A respeito de a iluminação natural, o MAXXI é coberto por um sistema de iluminação zenital que é composto por um telhado de vidro, que oferece ampla entrada de luz natural, que é filtrada pelas vigas de aço revestido que apoiam esse telhado. Entre o telhado de vidro e as vigas de aço, há um sistema de cortina e brises que é programado tecnologicamente para o seu funcionamento mecânico correto, de acordo com as mudanças climáticas e de incidência solar.

3.2.3 Metodológica

Esse projeto de Zaha Hadid Architects é um exemplo de como a arquitetura pode - e o faz - interferir no ambiente urbano, de forma mais efetiva. É bastante nítida a intenção de intervir com a arquitetura no tecido urbano do entorno, ao ligar as diferentes tramas geométricas às dinâmicas formas superpostas (SANTORO, 2010).

A permeabilidade é garantida ao abrir espaço entre a nova edificação e uma remanescente do quartel Montello, criando uma praça de caráter semipúblico, que interliga as duas ruas circundantes desse trecho da quadra, na qual o museu está inserido.

O fator de contextualização foi o aspecto primordial na concepção desse projeto, o que gerou espaços semipúblicos de alta qualidade, com níveis de permeabilidade e urbanidade de alto grau. A relação contextual é baseada na intenção de diálogo com o entorno, e o gesto mais notável foi a manutenção da proporção original dos quarteis, numa evidência das linhas perimetrais da quadra. Esses gestos também comprova o processo morfogenético pelo qual o projeto passou (SANTORO, 2010).

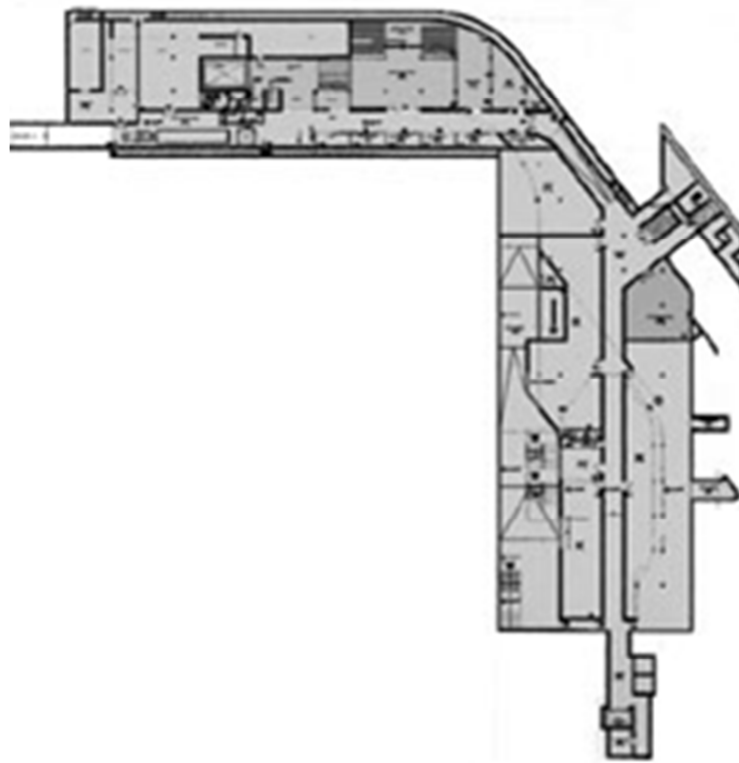


FIGURA 44: Planta baixa subsolo - MAXXI
FONTE: Beniculturali, IT

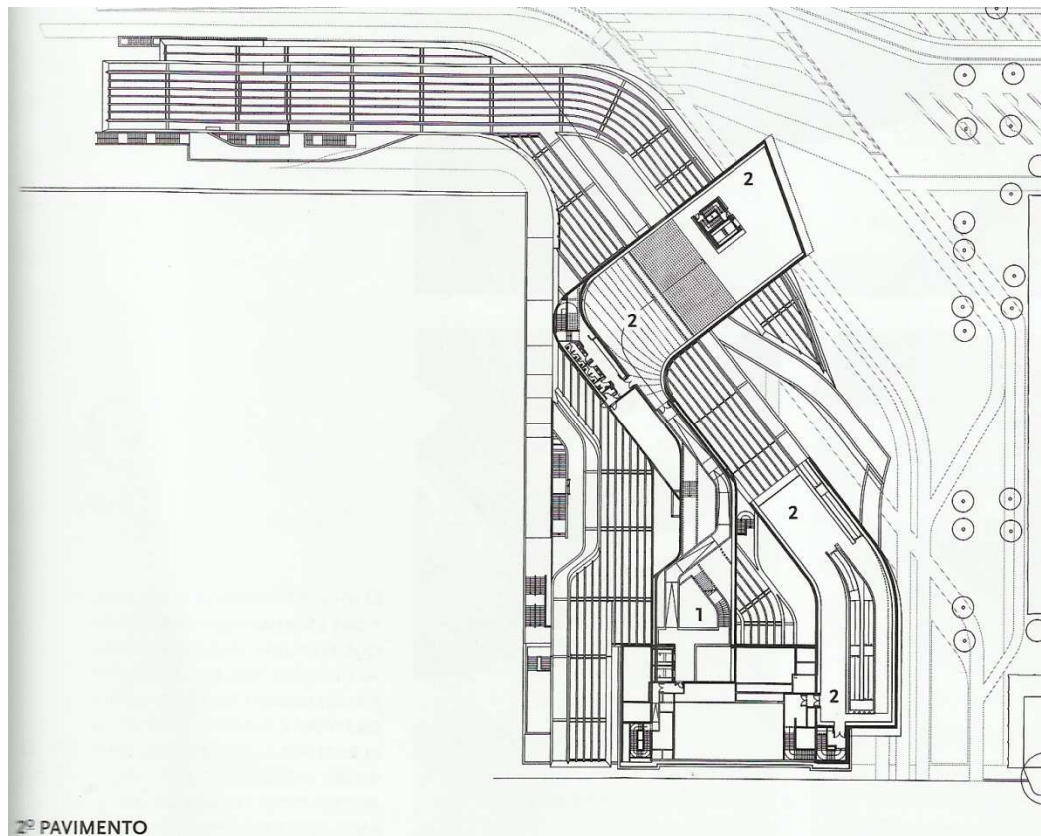


FIGURA 45: Planta baixa 2º pav - MAXXI
FONTE: Revista AU, Julho 2010

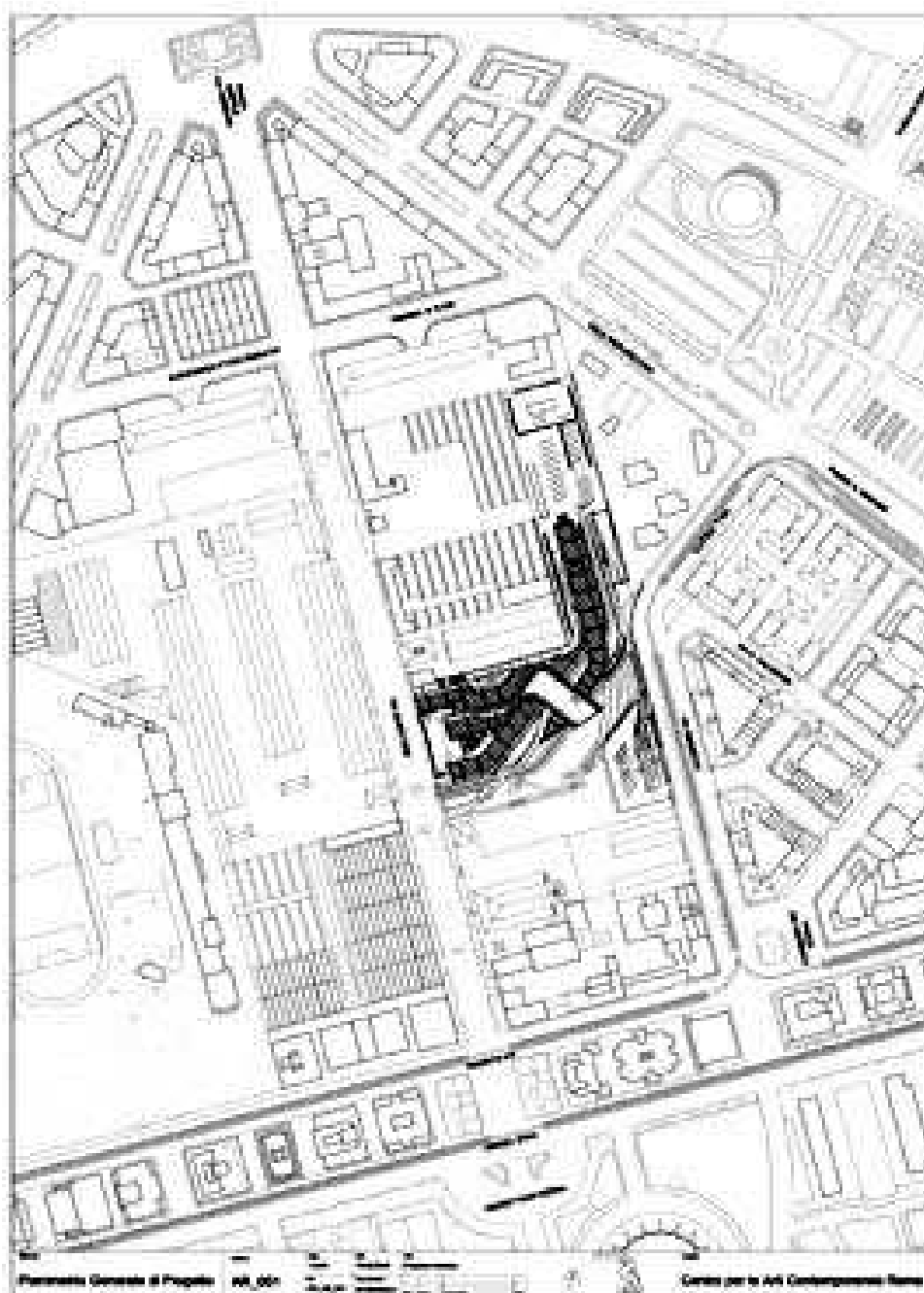


FIGURA 46: Planta de situação - MAXXI
FONTE: Beniculturali, IT

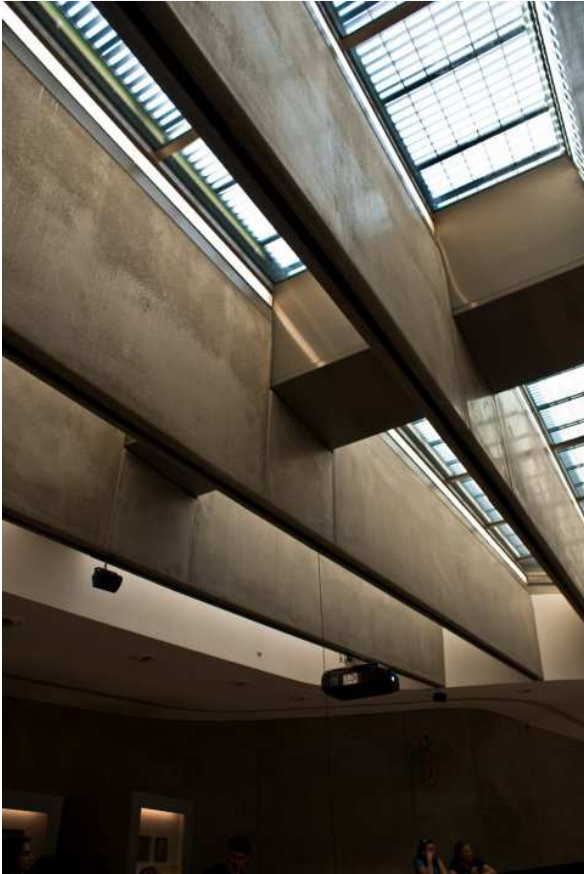


FIGURA 47: Detalhe telhado de vidro - MAXXI
FONTE: TAVARES, 2012

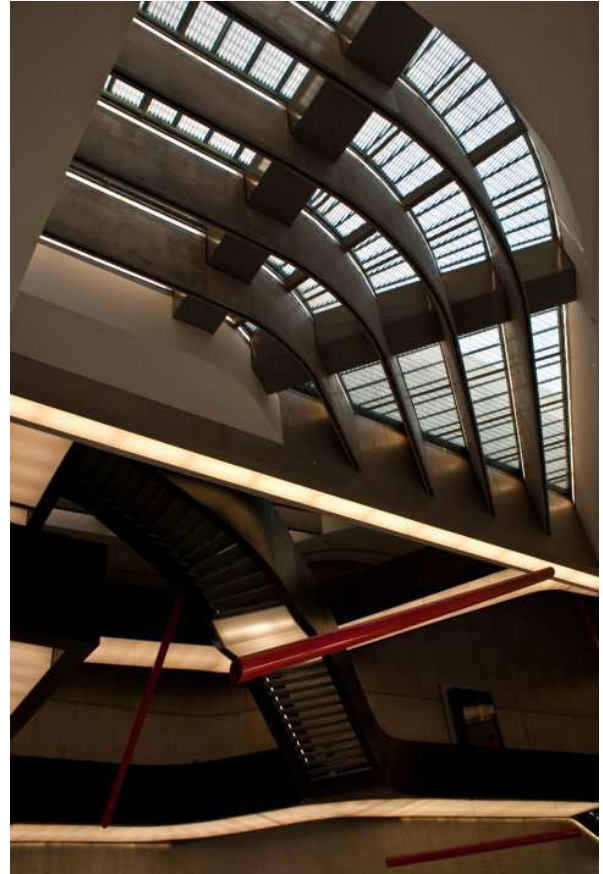


FIGURA 48: Detalhe telhado de vidro - MAXXI
FONTE: TAVARES, 2012

Pode-se notar que os espaços gerados pelo museu, tanto internos como externos, são polivalentes. Característica que o torna capaz de abrigar diversas manifestações artísticas, sociais e diferentes ocupações do espaço público, permitindo um alto nível de contato com as outras edificações, e ao movimento tenaz de pedestres, o que configura um alto grau de urbanidade.

3.3 TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES - TEA

Localizado em Santa Cruz de Tenerife, nas Ilhas Canárias, esse edifício projetado pela dupla suíça Herzog & de Meuron, abriga de forma explícita um programa cultural de forma essencialmente contemporânea, tratando cada diferente função, de forma equilibrada.

As diferentes atividades do Centro, possibilitaram a criação de diferentes espaços para atendê-los, e apesar de terem diferentes funções, eles foram concebidos de forma a misturarem-se mas ao mesmo tempo representarem grupos definidos.

O programa é organizado em três grupos, que podem ser classificados em zonas de exibição (espaços museáveis), biblioteca e seus suportes, e o pátio, também usado como uma plaza para eventos abertos.

Abrigando esse programa, o edifício é servido de 20.600m² em um volume prismático com recortes estratégicos que cedem ao público, livre circulação entre o Centro e o entorno, contemplando-os com um pátio central. Essa estratégia projetual pode ser legitimada através do discurso do próprio Jacques Herzog, quando declarou:

A tipologia do edifício do nosso projeto para o TEA é baseada em pátios. O pátio alongado é importante em muitos aspectos, como o fornecimento de luz natural, possibilidade de vistas, e orientação para os visitantes e usuários dos espaços do museu e da biblioteca (HERZOG, 2008 apud. JODIDIO, 2011, p. 184).

3.3.1 Espacialidade

Com poucas fragmentações internas, o espaço concebido por Herzog & de Meuron, ganha a amplitude desejável para essa tipologia. Os espaços são muito bem integrados entre si, seja verticalmente ou horizontalmente, e principalmente com o espaço semipúblico do pátio central, para onde o espaço de exposições e a biblioteca, se voltam.



FIGURA 49: Tenerife Espacio de las Artes - TEA
FONTE: ARCHDAILY, 2010

Em volumetria de princípio prismático, de arestas inclinadas e de aspecto horizontal, e com relação com a escala humana em diversos trechos, os espaços estão ligeiramente separados fisicamente, porém interligados com um vazio central, que assume caráter semipúblico, e ao mesmo tempo o papel de conexão entre as duas porções da edificação.

A eficácia dessa conexão está presente na materialidade escolhida para o edifício, que em suas faces mais externas, se apresenta com uma sóbria austeridade promovida pelo concreto aparente, e aberturas estratégicas, mas, em contraponto, os volumes voltados para o pátio garantem a transparência necessária para ligar visualmente e permitir o acesso físico, por suas esquadrias de vidro, que circundam todo o vazio central. Interiormente um outro material é muito presente, no piso, a madeira, concedendo ao espaço um aspecto bastante neutro.



FIGURA 50: Sala de exposição, TEA
FONTE: ARCSpace, 2012



FIGURA 51: Pátio e Biblioteca, TEA
FONTE: HERZOG & DE MEURON, 2012

3.3.2 Tipológica

A disposição programática do edifício da TEA é o aspecto que mais o diferencia dos centros culturais mais comuns, ou o que chamou-se de centro cultural pós-moderno, neste trabalho, devido à forma com que o que antes seria programa auxiliar, se torna função-base do projeto.

O fato do espaço expositivo estar separado fisicamente do espaço que compreende a biblioteca, auditório, e lojas, configura essa relação de independência e protagonismo no edifício, apesar de estarem interligados espacialmente, através do pátio. Assim, pode-se levar a uma abordagem mais próxima do que seria um Complexo Cultural.

Porém não há uma preocupação explícita em relação à continuidade espacial do programa, apesar de não haver espaços fragmentados, possibilitando assim um percurso mais livre entre as áreas de exposição e da biblioteca.

A questão da iluminação natural está garantida por três elementos que provém a entrada da luz diurna pela coberta, com clarabóias de base retangular, peles de vidro no pátio central, que permitem maior potencial

de luz nos espaços mais amplos, e pequenos rasgos nas faces externas, que jogam a luz de forma diferencial dentro da edificação.



FIGURA 52: Parede da Biblioteca, TEA
FONTE: Centre for the Aesthetic Revolution



FIGURA 53: Clarabóias Vista externa, TEA
FONTE:Centre for the Aesthetic Revolution

3.3.3 Metodológica

As questões analisadas neste item trouxe o ponto mais forte desse projeto nas Ilhas Canárias, no que diz respeito ao aspecto de seu valor urbano. É bem notável o cuidado com que a dupla suíça trabalhou a questão contextual do edifício em resposta ao entorno próximo. A opção por uma disposição mais horizontal contempla a manutenção do gabarito adjacente, das edificações mais antigas, assim como o alinhamento do paramento das mesmas.

Também perceptível o gesto projetual de abrir a quadra através da edificação, que dá acesso ao pátio central, e permite um grau de permeabilidade urbana desejável, em compensação à ocupação de quase todo perímetro da quadra. Os recortes na volumetria permite as entradas de todos os lados da TEA.



FIGURA 54: Acesso permeável, TEA
FONTE: ARCSpace, 2012



FIGURA 55: Relação contextual, TEA
FONTE: ARCSpace, 2012

Além de todos esses atributos que o projeto para a TEA possui, a questão de alto grau de urbanidade não se deu como uma consequência das ações citadas acima, como a que garantiu um nível alto de permeabilidade, tornando convidativa a passagem do pedestre por entre o edifício.

A intenção da alta urbanidade já estava presente no processo projetual, como objetivo, como pode-se identificar na preocupação conceitual da dupla suíça: "O novo Centro Cultural não é apenas um lugar de encontro para pessoas mas também um lugar de interseção para a paisagem (e uso) da cidade contemporânea" (HERZOG, 2008).

3.4 ANÁLISE COMPARATIVA

Como resultado das análises realizadas, dos três casos estudados neste capítulo, pode-se elaborar uma comparação sobre os aspectos mais relevantes dos projetos, apresentada no quadro a seguir:

Ilustrada no quadro abaixo, a comparação entre os estudos pode fornecer um delineamento mais preciso em torno do objeto a ser proposto, dentro das intenções, selecionadas como relevantes, para este exercício.

QUADRO 01: Comparação entre os estudos de caso

ASPECTOS ANALISADOS	MASP	MAXXI	TEA
M²	11.000m ²	21.200m ²	20.600m ²
Disposição do Programa	Disposição segregadora	Funcional e integrada	Setorizada e interligada
Iluminação Natural	Iluminação lateral/ ausência de iluminação zenital	Iluminação zenital ao longo de todo o edifício	Iluminação zenital e lateral
Continuidade Espacial	Não há continuidade espacial definida	Continuum espacial	Não há explícita preocupação, apesar do espaço não-fragmentado
Materialidade	Concreto e vidro	Concreto, vidro e aço	Concreto, vidro e aço
Volumetria	Prismática/geometria simples retilínea	Sinuosa, baseada em dobras, dinâmica	Prismática, com arestas inclinadas e oblíquas, dinâmica, relação com a escala humana
Espacialidade	Estática, ampla e flexível	Dinâmica, flexível e neutra	Integrada e não-fragmentada
Permeabilidade	Visual e semifísica	Física e visual	Física e de convívio
Urbanidade	Alta urbanidade	Alta urbanidade	Alta urbanidade
Contextualização	Diálogo com a paisagem	Diálogo com o entorno edificado	Diálogo com o entorno edificado

FONTE: TAVARES, 2012

Em questões de dimensão total dos edifícios, os estudos puderam revelar uma ordem de grandeza para esse tipo de projeto, a fim de abrigar não apenas exposições permanentes e temporárias, mas também outras atividades que a cidade contemporânea demanda à arquitetura, e também o lançamento de propostas inovadoras. Esse número está em torno de 20.000m², provendo espaços suficientes para comportar também áreas técnicas e novos programas com dimensão e importância equivalente aos expositivos.

Em consideração à disposição do programa dos projetos, a solução utilizada no MASP não privilegiou a funcionalidade do museu, restringindo os acessos da reserva técnica para as salas principais de exposição,

segregando esses dois setores. Em contrapartida as soluções utilizadas na TEA e no MAXXI buscaram uma disposição mais integrada.

No projeto de Herzog & de Meuron o programa é setorizado por macrofunções (espaço expositivo, biblioteca, pátio), concentrando todas as subfunções (áreas de apoio respectivas) integradas a cada setor correspondente, e os setores entre si estão interligados. Nesse quesito a disposição do MAXXI utilizou uma maneira mais eficaz para a tipologia, com funcionalidade e integração entre os espaços do programa.

Um item importante e sempre presente de forma primordial, nessa tipologia, é a questão da iluminação natural dentro dos espaços, porém é necessário que seja de forma indireta e amena, para evitar a degradação das obras expostas, e conceder condições de novos tipos de exposição, utilizando tecnologias de projeções, e eletrônicas.

A iluminação natural é obtida no MASP lateralmente, uma solução incomum ao tipo de projeto, porém sendo condizente à sua estética modernista. Isso acarretou a soluções posteriores para conduzir essa luz diurna de forma indireta para o espaço, bloqueando-a com septos laterais.

Já os projetos do MAXXI e da TEA contemplam iluminação zenital, de forma criativa e diferencial, mas também a TEA tem um bom contingente de iluminação natural através das fachadas e, principalmente, do pátio central, que permite a entrada da luz solar nos grandes espaços.

Na concepção de espaço expositivo, e o seu sistema de continuidade para a visita, o MAXXI reuniu de forma mais dinâmica, em um continuum espacial, as várias áreas de exposição, sendo assim, entre os estudos, o exemplo de melhor solução para essa tipologia.

Um ponto em comum que há entre os três exemplos estudados, está na materialidade utilizada, que concentra-se no concreto aparente, vidro e, no caso do MAXXI e TEA, aço, de maneira a assumir uma estética austera e simples.

Volumetricamente cada edifício tem sua proposta particular, e se comporta de maneiras diferentes. Todas as três volumetrias são de grande qualidade, principalmente relacionado a cada entorno, respectivamente inserido, sendo cada uma fruto também da relação entre a edificação e sua situação urbana.

Suas espacialidades diferem entre si, atendendo a cada solução específica, o espaço projetado para o MASP não atenderia às novas complexidades dos espaços de exposições contemporâneos, nos quais a amplitude estática não mais oferece altas qualidades espaciais para essa tipologia. MAXXI e TEA garantiram maiores qualidades espaciais com suas propostas, sendo assim de melhor referência ao exercício projetual.

No que atende às questões relacionadas à metodologia aqui estudada, os últimos dois casos representam maior referência à experimentação projetual, objetivo deste trabalho, por apresentar soluções de alto grau de permeabilidade, urbanidade, e interessantes relações contextuais. O MASP também representa uma referência, no que diz respeito à contextualização, e urbanidade, deixando apenas a permeabilidade em níveis satisfatórios, apenas.

Portanto, firma-se assim as referências mais pertinentes a auxiliar na proposição do produto final, elaborado pelo autor deste trabalho, no último capítulo do mesmo.

CAPÍTULO QUATRO - CARACTERIZAÇÃO DA ÁREA

CAPÍTULO QUATRO - CARACTERIZAÇÃO DA ÁREA

Este capítulo aborda uma caracterização básica da área na qual o exercício projetual deste trabalho foi situado. Para tal foi apresentado uma breve apresentação geral da cidade do Recife, seguida de uma apresentação do bairro de Santo Amaro.

Em sequência foram levantados os aspectos condicionantes do entorno e do entorno imediato, assim como condicionantes legislativos, climáticos, e de preservação. Para assim fomentar o exercício projetual deste trabalho.

4.1 CONTEXTO URBANO

O contexto urbano que compreende a área de estudo é formado pelo município do Recife, que está inserido na Região Metropolitana do Recife, na qual é a cidade mais importante, capital do estado de Pernambuco. A cidade do Recife representa também grande importância para a região nordeste brasileira, potencializado com os atuais interesses economico-financeiros no estado.

A cidade faz fronteira ao norte com os municípios de Abreu e Lima, Paulista, e Olinda. Ao oeste com Camaragibe e São Lourenço da Mata, e ao sul com Jaboatão dos Guararapes (IBGE, 2010).

Seus principais acessos se dão por meio das vias metropolitanas do eixo norte-sul e do eixo leste-oeste do sistema viário, ligando-o aos municípios vizinhos. Interestadualmente e internacionalmente a cidade do Recife tem acessos viários, aéreos e fluviais, por meio das rodovias federais, com mais destaque a BR-101, do aeroporto internacional Gilberto Freyre, e dos portos Suape e do Recife.



FIGURA 56: Inserção da cidade do Recife no nordeste brasileiro
FONTE: TAVARES, 2012

Inserida no clima tropical atlântico, com alta umidade relativa do ar, Recife detem uma estrutura hidrográfica de importância urbana ímpar, devido ao seu centro ter se desenvolvido ao longo das ilhas de terra que o rio Capibaribe serpenteia até chegar à sua foz (IBGE, 2010).

O município se estende por 218,50 quilômetros quadrados (km²), com uma população de 1.537.704 habitantes, configurando assim uma densidade demográfica em torno de 7.037,00 habitantes por quilômetro quadrado (hab/km²). Não possui o melhor Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) da região metropolitana, mas um dos mais altos. A economia da cidade representa o maior PIB do estado de Pernambuco, totalizando R\$ 20.418.764,00, sendo R\$ 13.278,73 percapita. (IBGE, 2010)

A cidade salvaguarda e mantém importante patrimônio histórico-cultural construído, principalmente nas áreas centrais, além de patrimônio mais recente, modernista, e imaterial, espalhados pela cidade em suas posteriores expansões (FUNDARPE, 2012).

4.1.1 Bairro de Santo Amaro

Descrito, pela carta foral dos bens territoriais conferidos à Câmara de Olinda, pelo donatário Duarte Coelho, como uma região de várzeas do rio Beberibe e Capibaribe. Esse território, doado a Francisco Rego Barros, passou a ser explorado como salinas, sendo assim conhecido como Salinas de Francisco Rego (FUNDARPE, 2010).

Após o período holandês (1637-1644), o bairro manteve-se como um pequeno núcleo, repleto de manguezais, representando apenas um posto de passagem entre Olinda e Recife. Assim como descreveu Pereira da Costa (1965, p. 500) como "uma zona de terrenos pantanosos, cobertos de mangue que nas grandes marés e cheias do rio, ficavam completamente alagados."

Apenas durante o século XIX que seu desenvolvimento foi impulsionado pela construção do Hospital e do Cemitério de Santo Amaro. No século XX foram instaladas diversas fábricas em Santo Amaro, e também a Vila operária, a vila naval, e o parque Treze de Maio (Prefeitura do Recife, 2001).

Hoje o bairro de Santo Amaro despertou interesse de investimentos tanto por parte da iniciativa privada, quanto do poder público, para dinamizar a área, principalmente mais próxima do rio Capibaribe, com usos de serviços e instituições. Recentemente foi previsto para o bairro, a expansão da Organização Social Porto Digital, que reuni diversas empresas da área de Tecnologia da Informação, e agora também abrigará empresas dentro da Indústria Criativa, no cenário incentivador do plano da Economia Criativa.

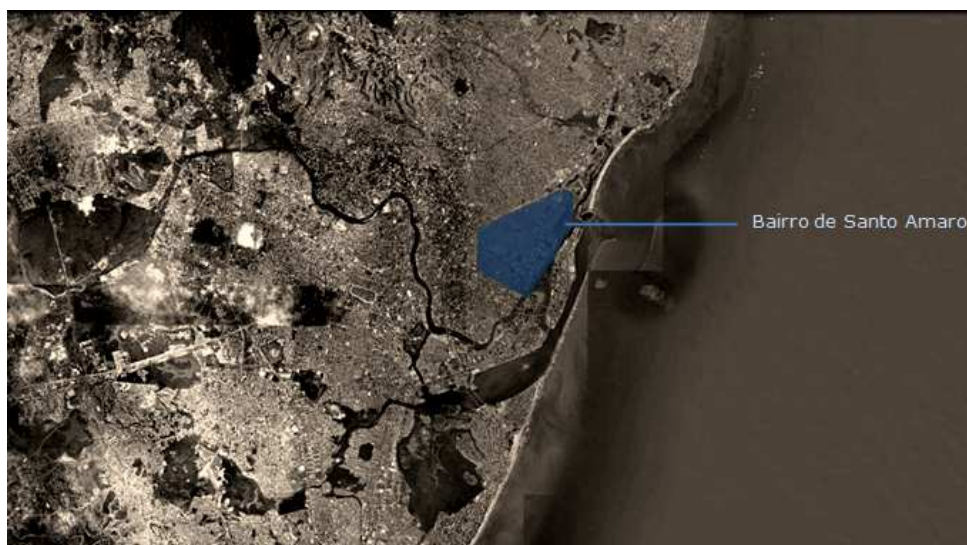


FIGURA 57: Localização do bairro de Santo Amaro no contexto do Recife
FONTE: Imagem de satélite Google editada pelo autor

O bairro de Santo Amaro está situado na Região Político-administrativa 01 (RPA 01) do município do Recife, com aproximadamente 77.607 habitantes, numa área de 1.606 hectares. Fica localizado ao norte do centro do Recife, entre o município de Olinda a norte, e a sul o bairro recifense da Boa Vista (IBGE, 2010).

Seus principais acessos se dão pela avenida Cruz Cabugá, que percorre o bairro no sentido norte-sul em direção ao centro comercial do Recife, assim como as avenidas Norte e Mário Melo, que dão acesso direto ao bairro, no sentido nordeste-centro, enquanto a rua da Aurora constitui o acesso principal a partir do centro do Recife (FUNDARPE, 2010).

Sua conformação espacial tem características de sua configuração de anos anteriores, com duas configurações mais latentes, como pode-se conferir na seguinte citação:

A malha urbana do bairro de Santo Amaro representa em sua configuração espacial uma formação histórica atrelada à sua condição socioeconômica. Sendo assim, o bairro apresenta uma composição diversificada formada por áreas bem adensadas e sem regularidade em suas ruas e quadras -

áreas mais antigas e de baixo poder aquisitivo - e outras pouco adensadas e com ruas e quadras bem definidas - áreas mais recentes e de padrão econômico mais elevado (FUNDARPE, 2010, p. 21).

4.1.2 Configuração da área e terreno escolhido

A área escolhida é conhecida por estar situada próximo ao centro da cidade do Recife, e detém alguns símbolos de referência visual e espacial para os habitantes da mesma.

Espacialmente limitada pelo rio Capibaribe à leste, a área de estudo também possui um limite não-físico à oeste, a via de grande fluxo Avenida Cruz Cabugá. Ao norte se limita também pelo rio, que percorre ao encontro do rio Beberibe a esta localização, porém ao sul não há limitação visível devido a continuidade físico-espacial entre os bairros de Santo Amaro e Boa Vista.



FIGURA 58: Delimitação do Quadrilátero de Santo Amaro
FONTE: TAVARES, 2012

É possível identificar seis áreas de diferentes características do ambiente construído e natural desta área: faixa lindeira margeando o rio; faixa beira rio ao longo da rua da Aurora e da avenida Norte; faixa ao longo da avenida Cruz Cabugá; e porção verde ao sul da área.

A faixa lindeira é composta por um parque linear, servindo a área de espaços públicos de lazer, convívio e esportes, conectando paisagística e visualmente o bairro de Santo Amaro com o rio, e também com o bairro do Recife.

Já a faixa beira rio é configurada pelas edificações de maior porte e maior representatividade arquitetônica/urbana. Também tem sido lugar de interesse para novas edificações nas mais recentes intervenções da área, com usos institucionais e residencial.

As parcelas da área são diferenciadas pelo uso e urbanidade que cada um detém. A parcela mais a sul, abriga usos institucionais, serviços, e algumas residências, e apresenta uma vida urbana mais ativa. Apesar de muito próximo a porção mais a norte da área, concentra áreas subutilizadas e degradadas em seu espaço, apresentando assim uma vida urbana deficiente, e um potencial urbano mal aproveitado.

A porção ao longo da avenida Cruz Cabugá se distingue das outras pela predominância do uso comercial e religioso, e da tipologia em relação ao espaço público da via, configurado, em sua maioria, um afastamento maior, a partir da margem da avenida.

Já a subárea verde é caracterizada por uma ocupação mais aberta, e pelos representativos edifícios da Biblioteca Pública do Estado, das escolas Sizenando Silveira, e Sylvio Rabelo, da Câmara de Vereadores, e da Faculdade de Direito; e do espaço do Parque Treze de Maio.



FIGURA 59: Parque linear na faixa Lindeira, Santo Amaro
FONTE: TAVARES, 2012



FIGURA 60: Edifícios residenciais da faixa beira mar, Santo Amaro
FONTE: TAVARES, 2012

O sistema viário é configurado por uma lógica ortogonal retilínea com nível suficiente de interligação na porção sul da área, pois a porção norte apresenta uma deficiência na interligação do acesso por vias do sistema. Além as vias que circundam o quadrilátero, há vias de importância dentro da área, como a rua Capitão Lima, rua João Lira, rua Araripina, e rua São Geraldo.

Nessa área há algumas edificações de importância municipal e arquitetônica, tanto antigas como modernistas e contemporâneos, que estão concentradas em sua maioria próximo à margem do rio Capibaribe, na rua da Aurora. Alguns exemplos são: Assembléia Legislativa, Ginásio Pernambucano, Edifício Caetés, Biblioteca Pública do Estado, Câmara Municipal, Faculdade de Direito, Escolas Sizenando Silveira e Sylvio Rabelo, edifício da TV Jornal, Cemitério de Santo Amaro, e Secretaria de Planejamento e Gestão.

O terreno está localizado no chamado quadrilátero de Santo Amaro, que compreende uma área circundada pelas vias: Av. Cruz Cabugá, Av. Mário Melo, Av. Norte, e Rua da Aurora. Numa quadra delimitada pelas mesmas Av. Cruz Cabugá e Rua da Aurora, e as vias Rua Araripina e Rua 2 de Julho.

A área totaliza $61.096,35\text{m}^2$, computando 89,91% desta quadra. Compreendida hoje por um terreno utilizado pela Receita Federal, para depósito de veículos à norte da quadra. À sul, um depósito de materiais de construção usados, para reutilização, da construtora Pernambuco. À leste, área abandonada com edificações de antiga fábrica, em estado de degradação, e na face da avenida Cruz Cagubá, concentra-se estabelecimentos de comércio automotivo, sem valor arquitetônico.



FIGURA 61: Localização do terreno no entorno imediato
FONTE: TAVARES, 2012



FIGURA 62: Foto da rua 2 de Julho, Santo Amaro

FONTE: TAVARES, 2012

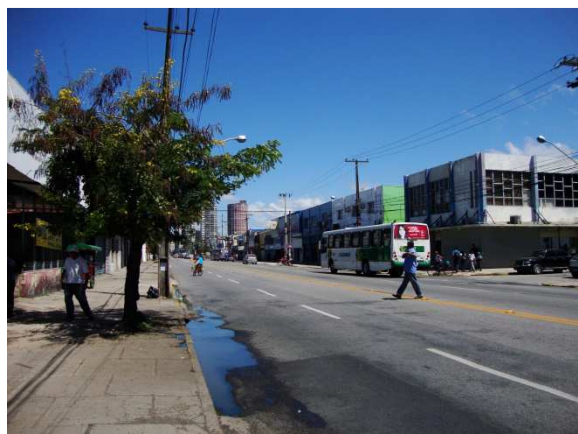


FIGURA 63: Foto da Av. Cruz Cabugá, Santo Amaro

FONTE: TAVARES, 2012

4.2 CONDICIONANTES DO TERRENO

Este item aborda os principais condicionantes que regem sobre o terreno escolhido, como os condicionantes legislativos, climáticos.

4.2.1 Condicionantes legislativos

Segundo o plano diretor do município do Recife, a área do estudo está inserida, pelo zoneamento desta lei, na Zona de Ambiente Construído I (ZAC I), que tem por objetivos reurbanizar e dinamizar as áreas ociosas, promover inclusão sócio-espacial, dinamizar as atividades de turismo, cultura, lazer, comércio, serviços e negócios (Prefeitura do Recife, 2008).

Essa zona é desmembrada em várias outras microzonas, e entre elas está a Zona Especial de Centro Principal (ZECP), que por sua vez é dividida em três setores: Setor de Centro Consolidado (SCC), Setor de Requalificação de Centro (SRC 1 e 2), e Setor de Preservação da Morfologia (SPM).

O terreno encontra-se dentro do Setor de Requalificação de Centro 1 (SRC 1), porém é lindeiro ao Setor de Preservação da Morfologia, existente na área em questão.



FIGURA 64: Zoneamento do Plano Microregional de Santo Amaro

FONTE: INSTITUTO DA CIDADE, 2012

No que se diz respeito aos parâmetros urbanísticos reguladores da ocupação do solo para essa determinada área, e setor específico, segundo o Plano Diretor do Recife, os parâmetros a serem utilizados estão na seguinte tabela:

TABELA 01: Parâmetros urbanísticos

TSN	μ	Afast.Inicial Frontal	Afast.Inicial Lat./Fundo <2 pavto	Afast.Inicial Lat./Fundo >2 pavto
25%	5,5	Nulo	Nulo/1,50m	Nulo/3,00m

FONTE: LEI Nº 17.489, 2008

4.2.2 Condicionantes climáticos

Através do estudo dos aspectos climáticos pertinentes à arquitetura e urbanismo que serão úteis ao projeto apresentado no próximo capítulo. Para tal, foi observado o estudo da ventilação e insolação incidente no entorno e no terreno, assim como a temperatura média da área, através da visualização do gráfico de ilhas de calor.

A ventilação predominante na cidade do Recife são de origens Sudeste, com ventos auxiliares-predominantes variando por estações do ano, sendo no Outono-Inverno, ventos Sul, e Primavera-Verão, ventos Leste. Assim como mostra o gráfico a seguir:

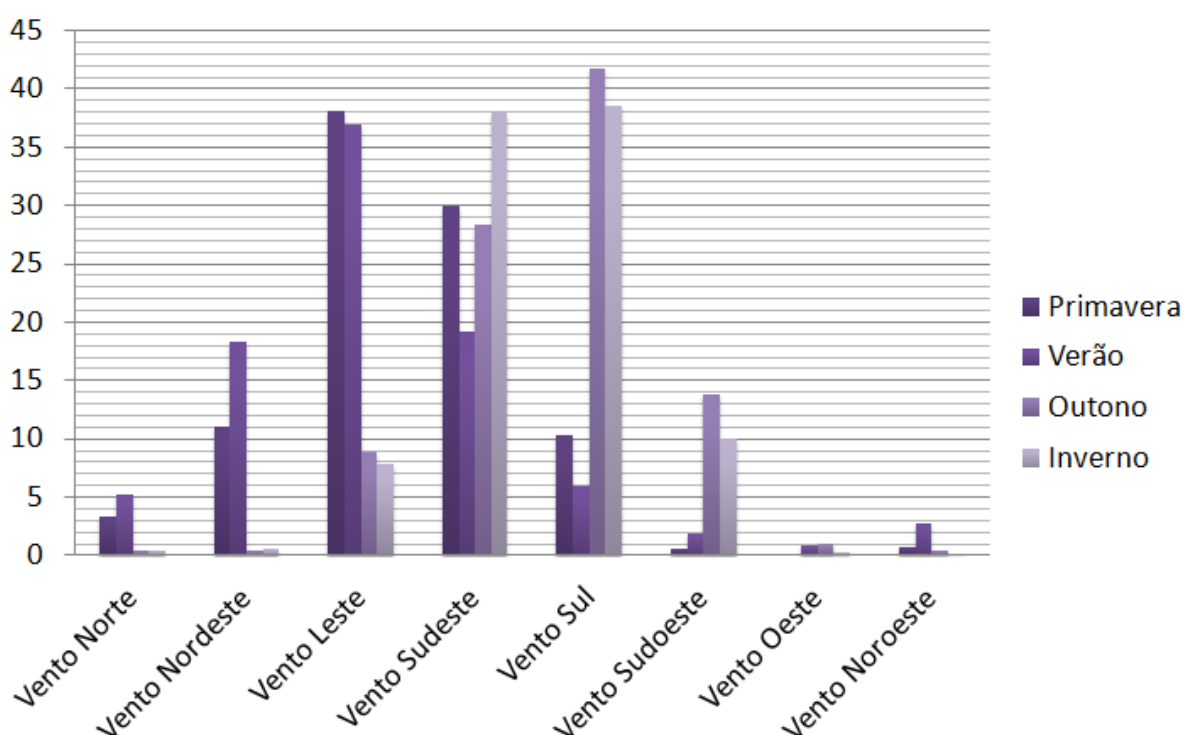


GRÁFICO 01: Frequência de ocorrência de Ventos no Recife
FONTE: TAVARES, 2012 - SOL-AR

A partir dessas informações foi elaborado um estudo do percurso das ventilações predominantes no entorno da área onde o terreno está inserido. Devido ao baixo gabarito, os ventos tem acesso facilitado entre

as edificações existente, mas apesar disso, o terreno encontra-se atualmente com muros que bloqueiam esse acesso para dentro do terreno, desprivilegiando o nível térreo, restringindo apenas à circulação do vento nas ruas, exceto por pequenas entradas na rua da Aurora, como pode-se ver no diagrama a seguir.

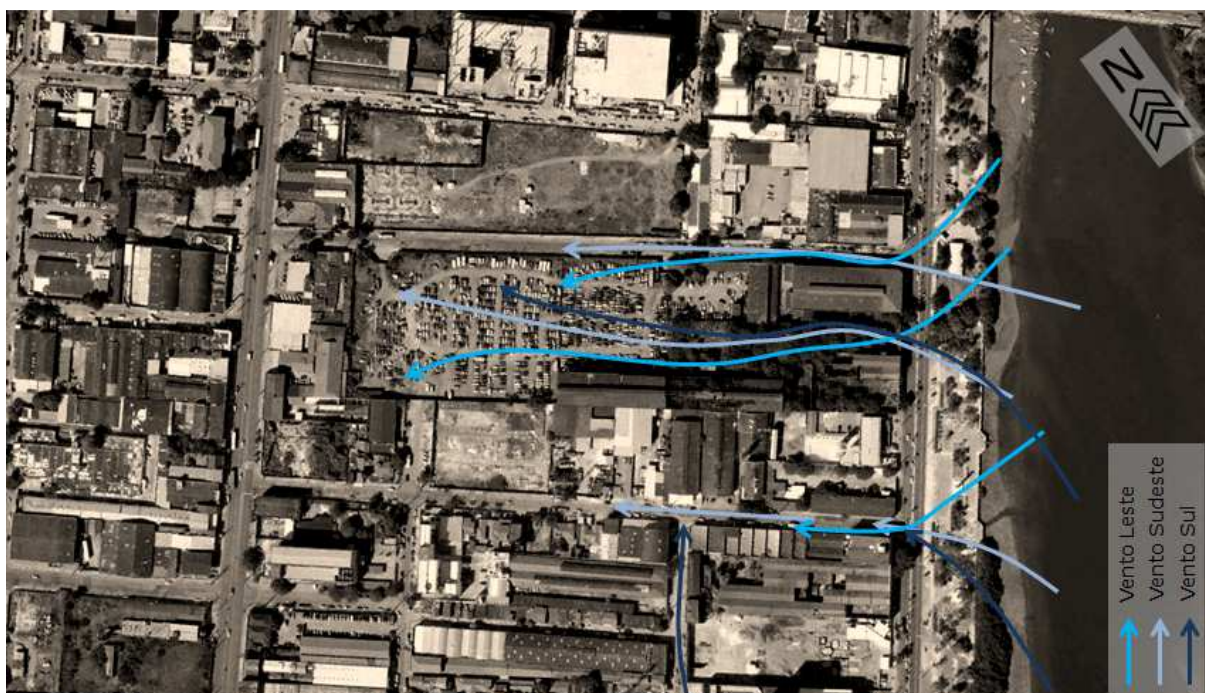


FIGURA 65: Diagrama dos percursos da ventilação predominante na área

FONTE: TAVARES, 2012

Em questão da incidência solar na terreno, as porções voltadas para o Norte, que são faces da rua 2 de Julho, e ao Leste, na rua da Aurora, são privilegiadas com insolação mais amena, devido à trajetória aparente do sol no solstício de Inverno, e ao fator nascente, nos horários menor intensão de calor.

As faces voltadas para o Oeste e Sul, respectivamente das vias Cruz Cabugá e Araripina, recebem as insolações de maior intensidade de calor, devido ao fator de um horário do poente solar, e da trajetória aparente do sol no solstício de Verão, como pode ser visto no seguinte diagrama.



FIGURA 66: Diagrama da incidência solar no terreno
FONTE: TAVARES, 2012

Também foi identificado através de gráficos de Ilhas de Calor, que, por fatores de adensamento atrelado à ocupação sem preocupação ambiental, e sucessivos cortes da vegetação existente, bolsões de calor concentram-se em várias porções dessa área, porém há ainda pequenas ilhas com níveis amenos de calor, que estão localizadas no terreno escolhido. Essa configuração responde à situação atual que a área encontra-se. Assim, um importante condicionante a ser considerado no exercício projetual.

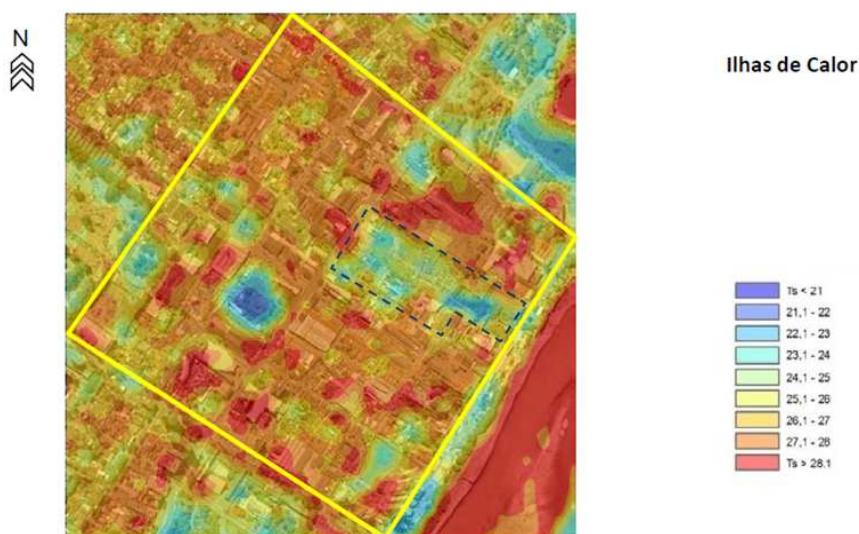


FIGURA 67: Mapeamento de Ilhas de Calor na área escolhida
FONTE: INSTITUTO DA CIDADE, 2012

CAPÍTULO CINCO - EXERCÍCIO PROJETUAL

"Na construção de prédios que funcionem bem no domínio público. Acho importante que as pessoas se sintam convidadas a entrar e a permanecer ali"
(Shohei Shigematsu, 2012)

CAPÍTULO CINCO - EXERCÍCIO PROJETUAL

Neste capítulo consta o exercício final deste trabalho, com soluções arquitetônicas para a hipotética edificação de um Complexo Cultural no bairro de Santo Amaro, Recife - Pernambuco. O projeto está dividido em dois momentos de soluções: decisões projetuais e desenvolvimento arquitetônico.

Ao final deste capítulo, encontra-se o conjunto de plantas referente ao projeto descrito e conduzido através do processo projetual que se deu, aqui. O projeto em sua forma final se apresenta em nível de anteprojeto, devido a sua dimensão o exercício não contemplou níveis de detalhamento mais profundo e de especificações mais precisas.

5.1 DECISÕES PROJETUAIS

O conjunto arquitetônico do Complexo Cultural Aurora é composto por quatro edificações, o Museu de Artes, o Centro Empresarial, o Centro Educacional e a Edificação preservada, todas localizadas na quadra compreendida pelas ruas da Fundação, 2 de Julho, Araripina, e pela avenida Cruz Cabugá, em Santo Amaro, Recife - PE.

O Complexo contém também um espaço semipúblico no interior da quadra, que oferece funções diferenciadas, configurando pontos atrativos para pessoas transitarem e ocuparem esse espaço.

O projeto tomou como ponto de partida os vários aspectos condicionantes trazidos por este trabalho, como pertinentes à esta fase do mesmo. Condições como a aplicação da metodologia projetual estudada, questões tipológicas e espaciais, tornaram-se os três focos principais ao elaborar o projeto.

O conjunto foi constituído como espaço a partir dos três conceitos-chave, abordados no capítulo dois deste trabalho, Permeabilidade, Urbanidade e Contextualização.

Os primeiros passos partiram em torno da contextualização da futura edificação com o seu entorno próximo, buscando estabelecer relações mais estreitas de diálogo entre o conjunto arquitetônico construído, afastando-se de soluções miméticas.

Para tal, a conformação do edifício no terreno, foi traçado um balizamento de uma área edificante dentro da quadra, considerando afastamentos e intervenções em edificação existente, eleita a ser mantida e integrada ao projeto.

Este balizamento foi elaborado através de gestos projetuais, por linhas referenciais de concepção urbana, que tornaram-se elementos delineadores da área na qual a edificação se dispõe.

As ações contextuais foram eleitas as primeiras a serem estudadas e tomadas, por fator de importância que foi dada à relação de diálogo em questão do entorno próximo construído, para estabelecer relações mais estreitas, formulando parâmetros iniciais.

Então, as linhas referenciais foram criadas pelas relações referentes aos seguintes gestos arquiteturais, privilegiando as intenções e conformações da tipologia de Complexo Cultural, juntamente com as referências metodológicas. Os passos foram:

1. Consideração da abertura da rua da Fundição;

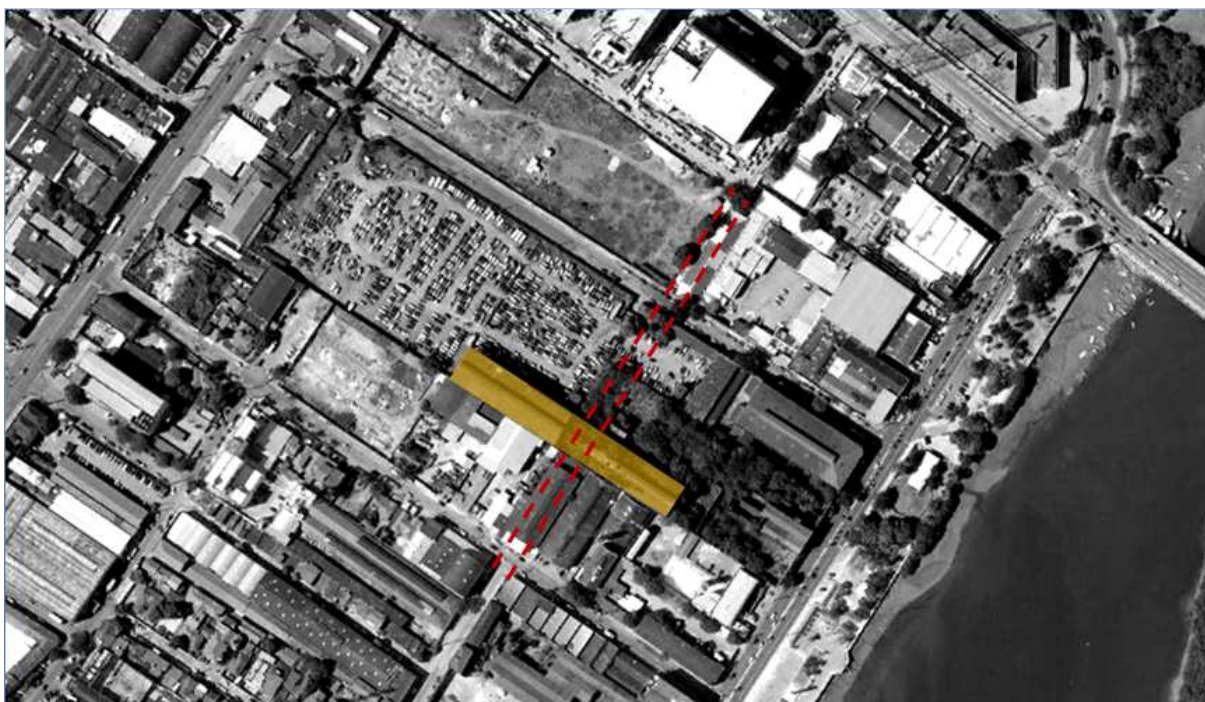


FIGURA 68: Gesto projetual 1, Complexo Cultural Aurora
FONTE: TAVARES, 2012

2. Alinhamento dos paramentos das faces da rua Araripina e Fundição, tomando como referência contextual o afastamento das edificações da área de preservação morfológica;

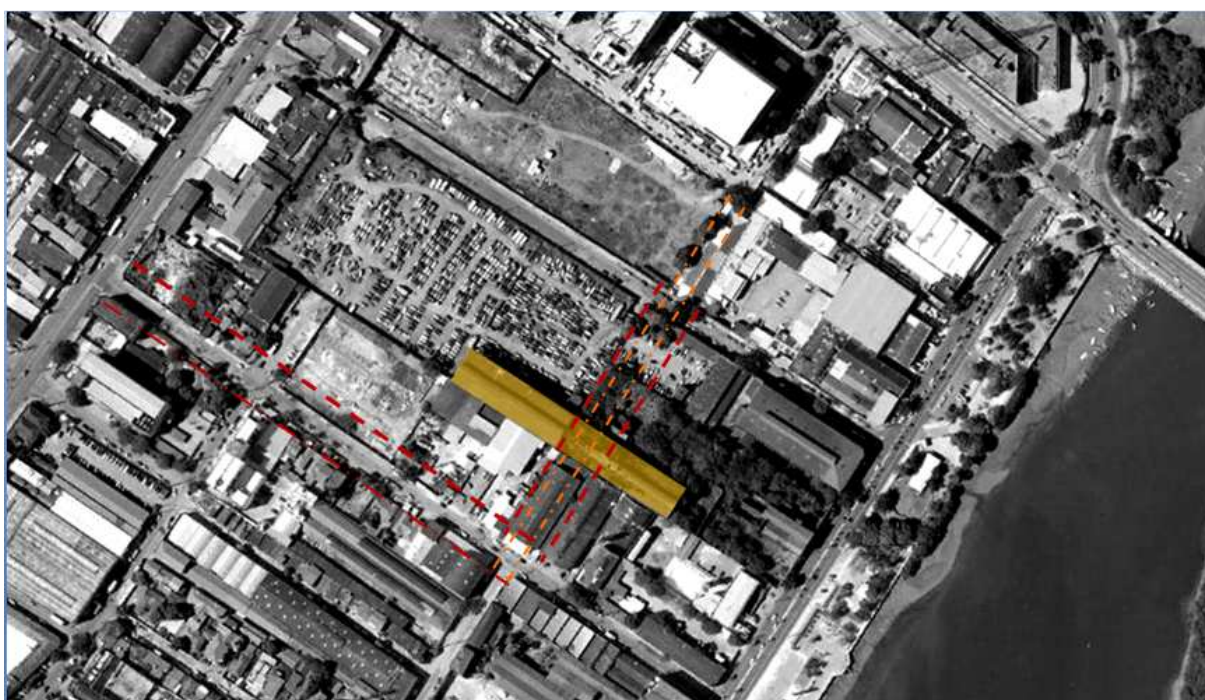


FIGURA 69: Gesto projetual 2, Complexo Cultural Aurora
FONTE: TAVARES, 2012

3. Recorte na edificação a ser mantida, seguindo os afastamentos estabelecidos;

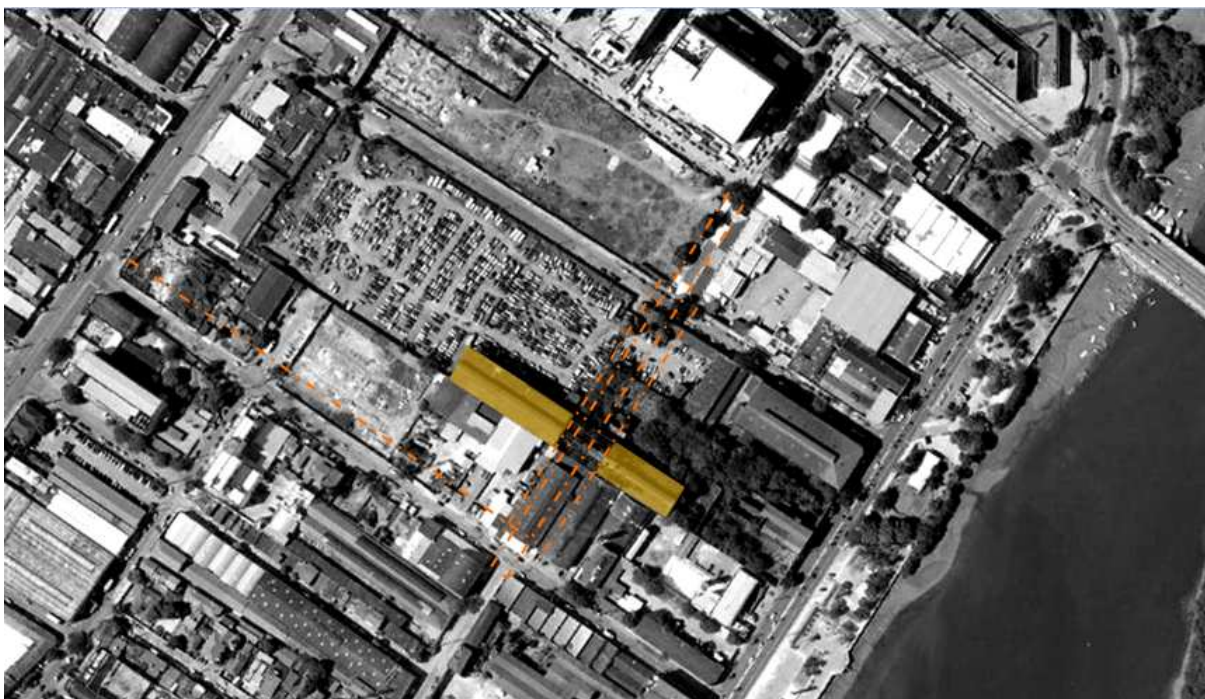


FIGURA 70: Gesto projetual 3, Complexo Cultural Aurora

FONTE: TAVARES, 2012

4. Parâmetros para ocupação estabelecidos por afastamento no entorno da edificação mantida;

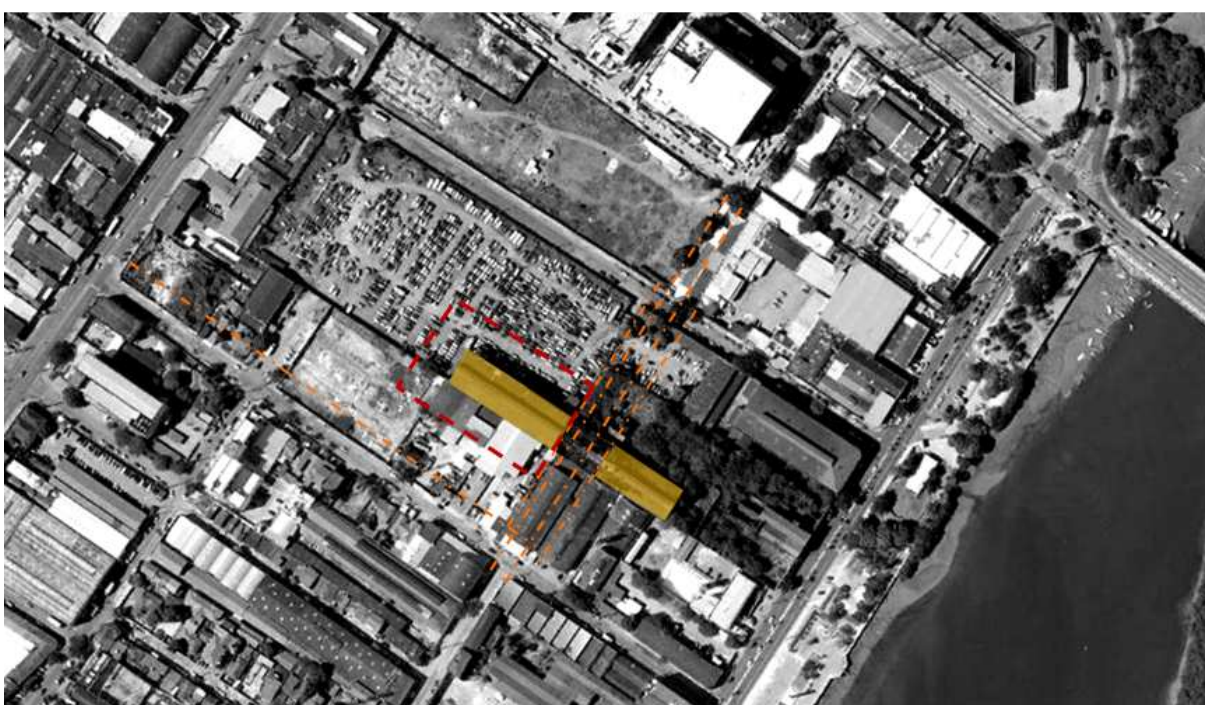


FIGURA 71: Gesto projetual 4, Complexo Cultural Aurora

FONTE: TAVARES, 2012

5. Alinhamento do paramento da face da avenida Cruz Cabugá, tomando como referência a calha da avenida;

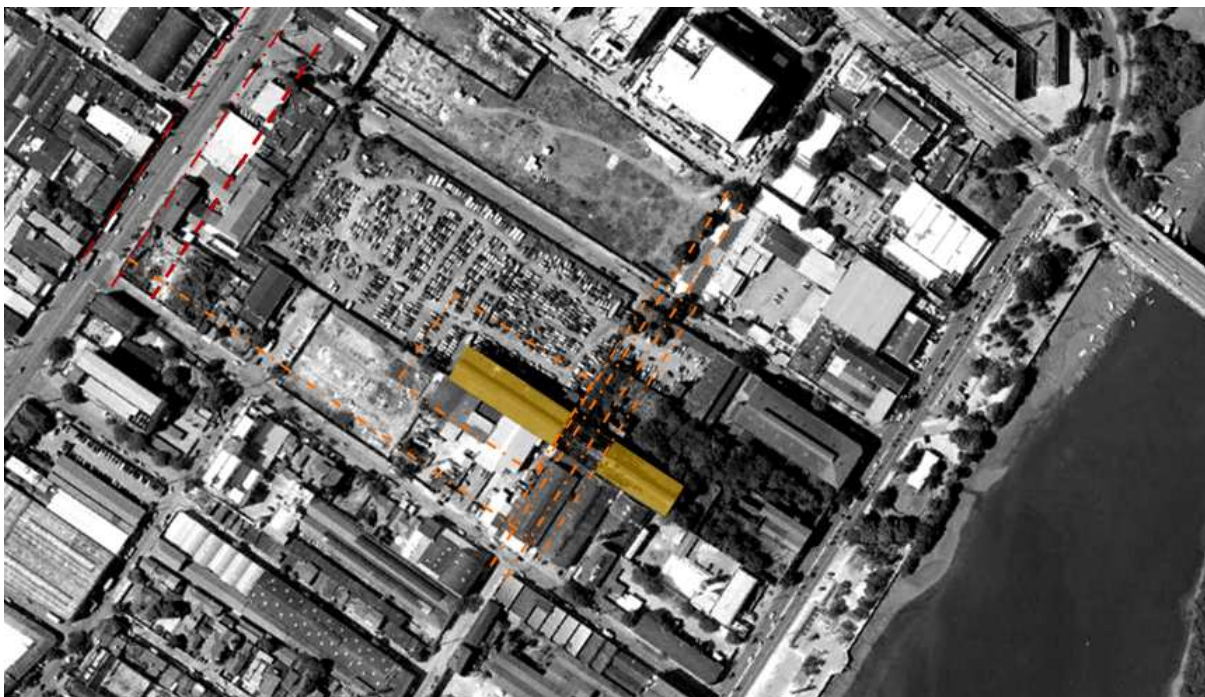


FIGURA 72: Gesto projetual 5, Complexo Cultural Aurora

FONTE: TAVARES, 2012

6. Alinhamento do paramento da face da rua 2 de Julho;

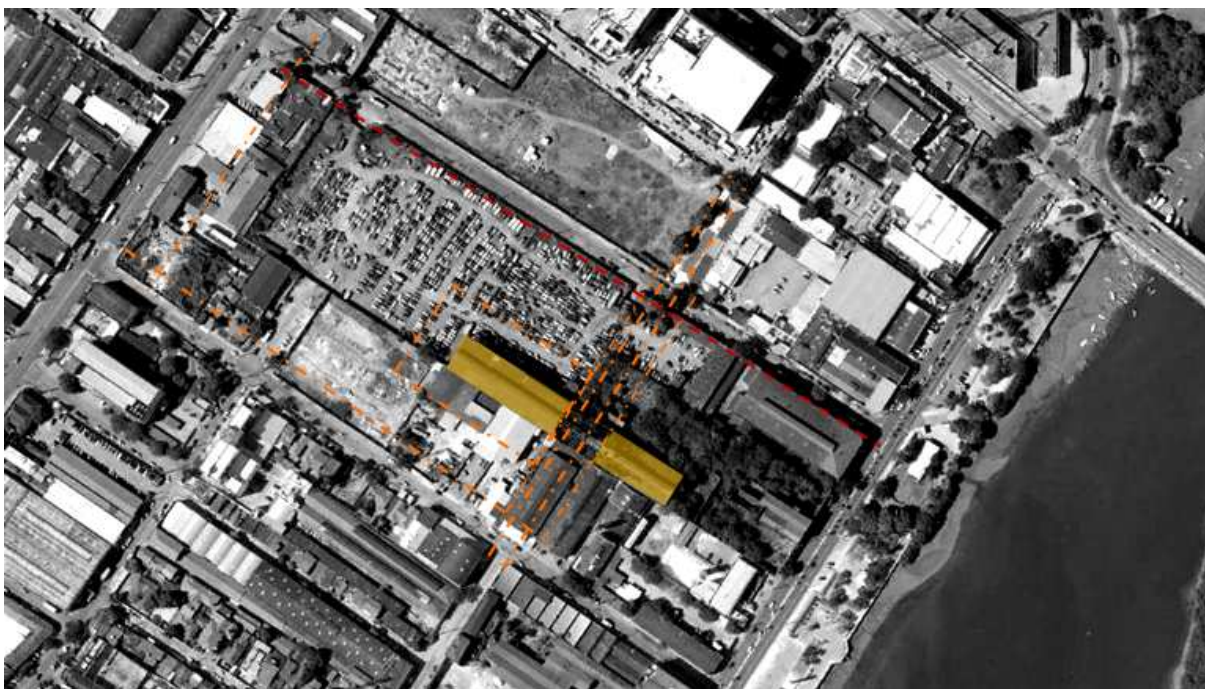


FIGURA 73: Gesto projetual 6, Complexo Cultural Aurora

FONTE: TAVARES, 2012

7. Área edificável e área destinada à espaço público.



FIGURA 74: Gesto projetual 7, Complexo Cultural Aurora
FONTE: TAVARES, 2012

A partir dos gestos projetuais, foi possível delimitar a área que serviu de ponto de partida de estudos de conformação das edificações, para abrigar as funções previstas e atender aos requisitos de projeto para este exercício.

Então, foi levantado a possibilidade de travessia através da quadra. Para isso, foi levado em conta atrativos de deslocamento no sentido Av. Cruz Cabugá - Rua da Aurora, que hoje apresenta o sentido mais prejudicado da travessia. Foi identificado três atrativos de maior fluxo de pessoas: Secretaria de Desenvolvimento Social - Tavares Buril, Empresa Contax e Secretaria de Planejamento e Gestão (SEPLAG).

Para o quesito referente à permeabilidade, foi traçado percursos hipotéticos, de menores distâncias no sentido Av. Cruz Cabugá - Rua da Aurora, cruzando a quadra em diagonais, e através da extensão da Rua da Fundação.

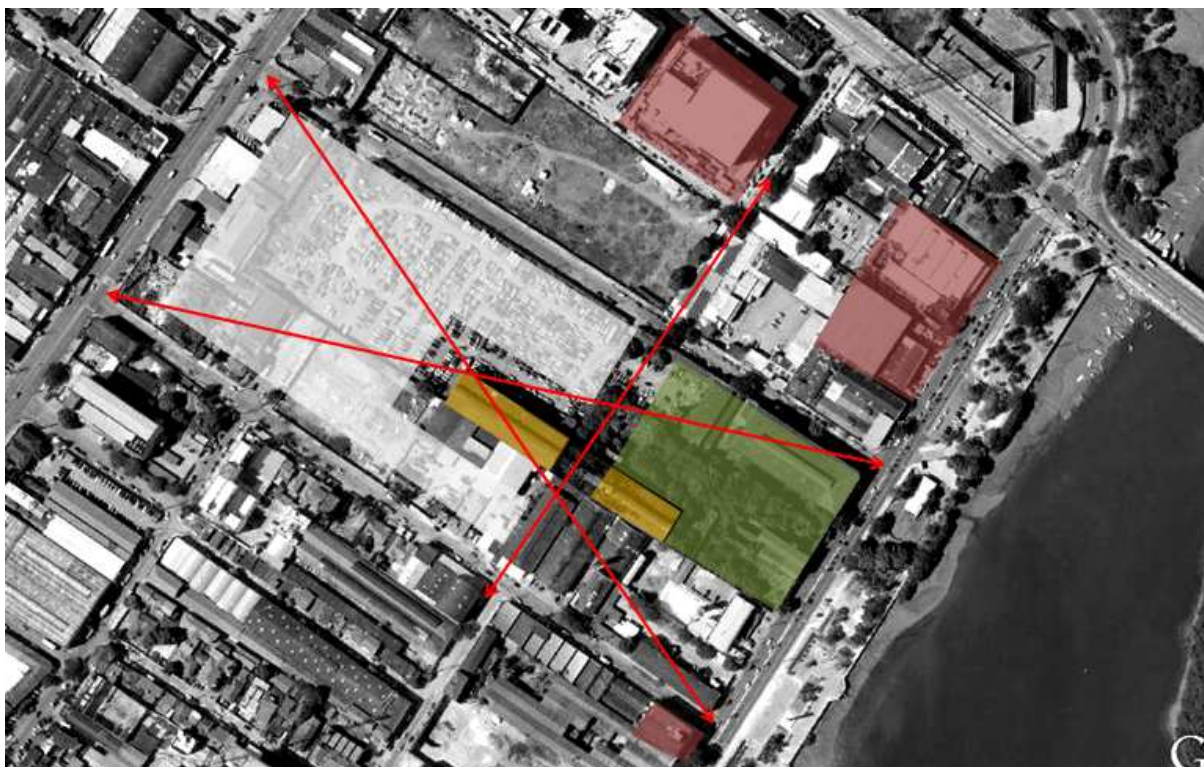


FIGURA 75: Percursos de menor distância entre a Av. Cruz Cabugá e pontos atrativos
FONTE: TAVARES, 2012

Essas linhas resultantes forneceram referencias para linhas-mestras de delineamento das edificações que compõem o conjunto arquitetônico do Complexo Cultural. Pela manipulação dessas linhas resultantes, pode-se chegar a um desenho esteticamente relevante para a proposta, aliado à áreas, por blocos, capazes de abrigar as funções pensadas para o Complexo. As demais áreas que não computaram, nesse processo, áreas satisfatórias para o programa, foram suprimidas, para a criação de um espaço interno de caráter semipúblico.

Assim, foram estabelecidas quatro entradas principais na quadra, para garantir o acesso ao miolo da mesma, assim como a travessia por ela, em destino aos pontos de maior atratividade de pedestres, gerando percursos e ao mesmo tempo, concentrando os futuros acessos das edificações, na área central da quadra.



FIGURA 76: Manipulação das linhas resultantes de travessia, geometrias resultantes
FONTE: TAVARES, 2012

Além do estabelecimento de uma área edificante, como início de estudo projetual, ainda referente à questão contextual, estabeleceu-se um parâmetro vertical, que limitou o novo conjunto arquitetônico, em nove metros e cinquenta centímetros de altura (9,50m), referente à altura das edificações existentes inseridas na área de preservação morfológica.

Para a oferta de um alto grau de urbanidade, foram previstos usos condizentes com o espaço semipúblico criado no interior da quadra, como comércio lojista, de caráter mais rotativo, e comércio alimentício, de caráter de longa permanência.

Também foi pensado, para a maior diversidade de uso, e maior fluxo da quadra, as edificações principais abrigam três funções diferentes complementares, também correspondentes ao princípio da tipologia de complexo cultural, sendo elas: Espaço museal, Centro empresarial, e Centro educacional.

Referente às questões tipológicas, os 3 edifícios são independentes entre si, porém interligados pela praça na parte central da quadra, e pelo estacionamento no subsolo, que conduz ao acesso do bloco empresarial, para o nível do térreo.

Detendo mais atenção ao espaço museal, a intenção foi mesclar a capturação de iluminação natural, pelas laterais do edifício, e via zenital, com momentos cegos estratégicos, para as questões de exposição, e para criar, também, paredes expositivas.

Elementos externos na fachada, garantem a filtragem dessa luz natural, fazendo papel duplo, de estética ao desenhar formas com a luz que entra, e criando um padrão para a face externa, como bloqueador solar, evitando a incidência em grande quantidade de luz solar.

A disposição do programa foi feita em dois pólos, que estão concentrados a área expositiva a nordeste, e a área técnica-administrativa a noroeste. Assim, sem perder conexão por ambos os pólos estarem em um só grande volume, as necessidades organizacionais foram pensadas, em suas soluções, a fim de estabelecer maior conectividade entre esses dois grandes setores.

O Complexo como um todo, foi idealizado, como quadra urbana, de maneira a não só consumir espaço, mas também criar espaço, principalmente público. Além da preocupação com um espaço interno poroso, que tenha permeabilidade visual e física, em momentos de diferentes perspectivas para o centro interligador dos diversos espaços e edificações do conjunto arquitetônico.

Por fim, as diferentes hierarquias de espaços (público, semipúblico, e privado), coexistem de maneira simbiótica, com pouca diferenciação entre

si, ao transpassar o percurso da quadra e acessar os edifícios, principalmente na posição de transeunte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procurou abordar questões teóricas e práticas sobre um tema baseado na troca disciplinar entre cultura e arquitetura, investigando as diferentes tipologias arquitetônicas voltadas para usos culturais ao longo da história, e atuais, para aplicar esse conhecimento ao projeto de um Complexo Cultural.

Devido a um extenso campo a ser pesquisado e à dimensão da proposta arquitetônica do exercício, as dificuldades se tornaram presentes em vários momentos, apesar do esforço empregado pelo autor, neste trabalho.

Mesmo assim, buscou-se experimentar o possível de arquitetura e teoria como atributo de conhecimento e crescimento acadêmico e pré-profissional, que a graduação pode oferecer.

Este trabalho aponta um fenômeno tipológico recente, o do Complexo Cultural, que surgiu através de adequações progressivas do modelo de espaço cultural, em busca de um atendimento por demandas do mundo contemporâneo. Foi percebido que este tipo arquitetônico pode proporcionar dinamismo urbano pelo fato de seu carácter multifuncional, suportando também, mutações por demandas futuras.

Duas outras investigações primárias despertou interesse por debates essenciais na arquitetura, como o espaço arquitetônico, pouco discutido como o cerne do objeto arquitetônico, e gerador de arquitetura. Assim como o estudo de uma metodologia projetual, que foi aplicada, buscando se adequar mais ao local e entorno, mas, principalmente, criar um diálogo entre a disciplina de Desenho Urbano e Arquitetura.

Em um apuramento final, percebe-se o potencial que este trabalho possui para se desdobrar em outras pesquisas de maior profundidade, como investigações sobre a genealogia do espaço arquitetônico como conceito, estudos sobre novas tipologias que geram um rebatimento urbano de maiores integrações com o entorno, ou o projetar o urbano.

Também, como uma potencialidade de futuros trabalhos, pode-se aprofundar os conceitos-base da metodologia projetual, permeabilidade, contextualização e urbanidade, relacionando com outros conceitos, como densidade urbana, e estratégias diagramáticas, num debate no qual a projetualidade do desenho urbano se torne estratégia para o projetar arquitetônico, para assim formular metodologias complementares à abordada neste trabalho.

Considerando assim, a conclusão deste trabalho como um abrir de novos caminhos de estudos para melhor compreensão e prática condizentes ao mundo contemporâneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Giovana Cruz. *O lugar da arte – um breve panorama sobre a arquitetura dos museus e centros culturais*. Espírito Santo: Arquimuseus – Anais do Seminário, 2010.
- BRANDÃO, Zeca; NASCIMENTO, Cristiano. *A projetualidade da pequena escala como estratégia de reciclagem urbana: intervenção na quadra da Capitania dos Portos de Pernambuco*. UFPB: URBICENTROS, 2010.
- CANEDO, Daniele. *Reflexões sobre o conceito de cultura*. Bahia: V ENECULT, 2009.
- DALL'IGNA, Cláudia; GASTAUD, Carla. *Museu, permanência e transformação*. Portugal: A.E.A.U.L.P., 2010.
- HARVEY, David. *Spaces of Hope*. United States of America: University of California Press, 2000.
- HILLIER, Bill. *Space is the Machine*. UCL and University of Cambridge. 2007.
- HOLANDA, Frederico. *O Espaço de Exceção*. UnB. 2002.
- JACOBS, Jane. *Morte e Vida de Grandes Cidades*. Martins Fontes, 2011.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura, Um conceito antropológico*. 2001.
- KIEFER, Flávio. *Arquitetura de Museus*. ArqTexto. 2000.
- MARKUS, T. A. *Buildings and Power: Freedom & Control in the Origin of Modern Building Types*. London: Routledge, 1993.
- MONTANER, Josep Maria. *Museus para o século XXI*. Barcelona: GG, 2003.
- SEARING, Helen. *New american art museums*. New York: Whitney Museum of American Art, 1982.
- SECCHI, Robert. *Primeira lição do urbanismo*. Debates Urbanismo: Perspectiva, 2006.
- SILVA, Robson Canuto da. *Geometrias complexas, tecnologias emergentes e novas espacialidades*. UFPE: CAC, 2005.
- SPERLING, David. *Museu contemporâneo: O espaço do evento como não-lugar*. São Carlos: USP, 2005.
- ZEVI, Bruno. *Saber ver a Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.