

# Ensaio sobre dez decretos: uma reflexão sobre projeto e crítica<sup>1</sup>

*Essay about ten decrees: a reflection on design and critic*

Luiz Gustavo Sobral Fernandes<sup>2</sup>

Universidade de São Paulo; Universidade Presbiteriana Mackenzie;

luiz.gustavo.fernandes@usp.br

**Resumo.** O texto aqui apresentado é versão resumida de monografia realizada para a obtenção do título de bacharel em Arquitetura e Urbanismo. O trabalho se constrói a partir da reunião de textos, livros e referências de vários campos disciplinares que interessaram ao autor durante os cinco anos do curso e que reverberam na proposição de projeto final. Optou-se por organizar todo o emaranhado de informação em dez *decretos* - substituídos por outros tópicos nesta publicação, que vão linearmente construindo as reflexões por trás de cada ação de projeto: como as formas textuais se transfiguram em matéria física, objetivo final da disciplina.

**Palavras chave:** Brás; Projeto de arquitetura; Trabalho Final de graduação;

**Abstract.** *The text presented here is abridged version of monograph performed to obtain the Bachelor of Science degree in Architecture and Urbanism. The work is built from the meeting of texts, books and references from various disciplinary fields that interested the author during the five years of the course and that reverberate in the final project proposal. It was decided to organize the tangle of information in ten decrees - replaced by other topics in this publication, which will linearly building reflections behind each project action: as textual forms are transfigured in physical matter, ultimate goal of discipline.*

**Keywords:** *Brás; architectural design; Final work degree;*

---

<sup>1</sup> A publicação apresenta os resultados da Monografia redigida para a obtenção do título de bacharel em arquitetura e urbanismo pelo Mackenzie durante a primavera de 2014. A orientação da monografia ficou sob responsabilidade de Lizete Maria Rubano, tendo sido a banca final composta pelos professores Igor Guatelli (Mackenzie), Luiz António Recamán Barros (FAU USP) e Lizete Maria Rubano. O trabalho completo pode ser visualizado em: <http://issuu.com/luizgustavosobralfernandes/docs/merged.compressed>

<sup>2</sup> É arquiteto e urbanista pelo Mackenzie e graduando em Geografia pela Universidade de São Paulo. É também mestrando em Arquitetura e Urbanismo pela USP.

Iniciação - Revista de Iniciação Científica, Tecnológica e Artística - Vol. 6 nº 2 - novembro de 2016

## 1. Prólogo

Quando as primeiras ideias surgiram para a realização da monografia imaginou-se que seria prudente selecionar um tema e destrinchar em uma abordagem possível de ser relacionada com uma prática de projeto, imaginando - como é sempre adequado - através de aportes teóricos ou de pesquisa possibilidades de projeto. Escolheu-se inicialmente como área de trabalho a estação Brás do metrô da Cidade de São Paulo considerando junto com ela um raio de quadras adjacentes. Era imaginado que se tratava de um bairro central da cidade, que havia recebido em meados do século passado uma série de indústrias e que vivenciou posteriormente intervenções questionáveis do ponto de vista arquitetônico e urbano. Um bairro em estado de latência, que perdeu uma função industrial e que sob várias perspectivas era inadequado para o convívio e o uso das pessoas.

Em pouco tempo de orientação a ideia de um único *tema* foi perdendo força e passou-se a considerar como uma hipótese investigativa de projeto a perspectiva de desenvolver abordagens diversas que se tornaram relevantes para o autor ao longo dos anos que passou junto à faculdade de arquitetura. Mais do que encontrar uma pesquisa para ancorar e desenvolver uma formulação de projeto a monografia pretendeu estabelecer um texto retroativo das referências que se tornaram relevantes ao autor enquanto estudante de arquitetura, mantendo o Brás como área de estudo.

O presente manuscrito versa apresentar um panorama breve do trabalho realizado, apenas destacando algumas nuances considerando espaço reduzido que uma publicação deste porte exige. O texto original da monografia era dividido em dez longos decretos, que iam articulando os autores com o projeto realizado - quase simultaneamente -, uma forma de conectar mais explicitamente a *obra* e a *leitura* e inverter muitas das tradicionais monografias que apresentam uma *pesquisa* e um *projeto* desconexos. Os atuais tópicos de debate são relacionados a 1. *As primeiras observações: condições espaciais* onde objetiva-se discutir a área de estudo e intervenção a partir de uma abordagem histórica. É também trabalhada uma discussão sobre a contemporaneidade a partir de sua formação espacial e necessidades e perspectivas de intervenção. 2. *Uma hipótese de explosão*, onde o texto é dirigido à possibilidades trabalhadas no edifício que se referem a uma problemática urbana e finalmente 3. *Analogias a um mundo real*, onde possibilidades de desenho de projeto são esclarecidas (analogias, interpretações de uso e demarcações espaciais).

## 2. As primeiras observações: condições espaciais

### Sobre o território Brás

Com a expansão do cultivo do café no final do século XIX São Paulo abandona sua condição de vila, passando a se configurar como uma cidade de localização estratégica e de relevante importância econômica. A alteração da condição de vilarejo a uma cidade propriamente urbanizada gerou alterações expressivas nas suas relações espaciais: A industrialização brasileira, que se inicia na região sudeste (e principalmente no estado de São Paulo) começa timidamente ainda durante a República Velha, intensificando-se posteriormente na era Vargas. O Bairro do Brás foi palco de todo esse processo histórico

e lá se encontram as estruturas que suportaram o embrião da industrialização do país, estando imersas no tecido urbano projetos como a hospedaria do imigrante - símbolo máximo do processo de imigração europeia empreendida pelo Estado brasileiro, tão significativo para o desenvolvimento industrial e do cultivo de café no interior paulista. O bairro paulistano é o território de atuação desse trabalho de conclusão de curso: as estruturas previstas se localizam em um raio de algumas quadras partindo da estação Brás do metrô da cidade de São Paulo. É previsto um conjunto de intervenções na área, que serão detalhadas posteriormente em cada decreto, estando presentes a construção de vielas, redesenho da centralidade principal (praça do metrô) e realização de novos edifícios escolares.

O Brás é um bairro comercial que se desenvolve ainda no começo do século passado com a construção do mercado Central, atualmente conhecido como mercado Municipal Paulistano. "O edifício foi projetado pelo escritório de Ramos de Azevedo para substituir o antigo mercado que ficava na rua 25 de março, sendo um dos exemplares mais representativos do período do café. Tal qual o mercado antigo, o mercado municipal reforçou a vocação comercial da várzea que remonta desde a época em que o rio Tamanduateí era navegável" (MEYER E GROSTEIN, 2010, p.111). A vocação comercial da região perdura até os dias de hoje, principalmente nos arredores das ruas com maior circulação de pessoas e automóveis.

**Figura 01: Área atualmente. É possível observar no centro da imagem o grande vazio deixado pelo projeto da linha de Metrô e as quadras originais. O preto representa área edificada e o branco áreas públicas, livres ou circulação de pedestres e veículos.**



**Fonte: Autoria própria**

"A vizinhança com o mercado municipal, somada à existência das ferrovias que transportavam as safras do interior dos subúrbios próximos à cidade, consolidou no Brás a área de comercialização de produtos primários, a Zona Cerealista.(...) A Zona Cerealista foi a única área de abastecimento de grãos e hortifrutigranjeiros da cidade de São Paulo até a década de 60, quando tiveram início os estudos para a criação de um novo centro de abastecimento na zona Oeste da cidade- a companhia de entrepostos e Armazéns Gerais de São Paulo (Ceagesp), inaugurado em 1969" (MEYER E GROSTEIN, 2010, p.111).

A partir do ano de 1930 o bairro do Brás começa a ter função comercial mais intensa na área, com ampliação significativa do número de estabelecimentos de comércio variado "além dos estabelecimentos do ramo de couros e de madeiras que foram paulatinamente ocupando a área em torno da rua do Gasômetro" (MEYER E GROSTEIN, 2010, p.111). Regina Meyer e Marta Grostein lembram ainda que, "se por um lado esse movimento transformava o Brás em um subcentro de referência para a cidade de São Paulo, por outro, degradava as condições urbanas e habitacionais ali presentes. A partir da década de 1940 o bairro começou gradativamente a perder população, passando de mais de 80 mil residentes para menos de 40 mil em 1989" (MEYER E GROSTEIN, 2010, p.111). Ainda segundo as autoras o esvaziamento do bairro teria uma base histórica: enquanto parte dos moradores mais abastados fugiam de uma área degradada e ambientalmente desagradável, outros, de menor renda, fugiam do pagamento mensal do aluguel ao conquistar a construção de moradia própria em área periférica (MEYER E GROSTEIN, 2010).

"A esse período foi dado o nome de 'esvaziamento voluntário da população', ou seja, momento marcado pela saída expressiva de moradores da região, motivada por mecanismos próprios do mercado. Posteriormente o bairro do Brás viveria uma nova etapa de decréscimo populacional, que se relacionaria principalmente à implementação de obras viárias de grande porte realizadas pelo poder público" (MEYER E GROSTEIN, 2010, p.111).

No final dos anos 80 e começo dos anos 90 o Estado realiza intervenções urbanas questionáveis na região. A estação Brás (assim como todo o ramal leste da linha vermelha do metrô) concebe o espaço na escala local de forma catastrófica, ignorando a espacialidade do bairro e a força negativa que as grandes estruturas viárias exercem sobre o território (desarticulando mais intensamente um lugar já esfacelado). A realização dos conjuntos COHAB, acaba por ser inadequado como arranjo urbano e tipológico. Tratados como núcleos condominiais, esses edifícios pouco interagem com a área livre e pública aberta pelo metrô, ou com as áreas lindeiras de vilas e galpões industriais. É, acima de tudo uma proposta de construção de espaço de baixa densidade em um local privilegiado da cidade de São Paulo quando analisamos os eixos estruturais de transporte, sendo um equívoco urbano inaceitável.

Toda a região do Brás chega ao século XXI como um espaço em uma condição de singular precariedade espacial. A região é um emaranhado de acontecimentos que se sobrepõem sem qualquer relação produtiva entre seus elementos constituintes: As fábricas, memória do passado do estado de São Paulo, bem como outros edifícios de relevância histórica ou, ainda, os relativamente recentes edifícios habitacionais e as novas estruturas de transporte são *pontos* dentro do tecido urbano, fatos isolados. As estruturas viárias, o metrô e os equipamentos públicos são produtos de um estado empreendedor e desastroso, interessado na perspectiva de construção de 'coisas', como um empresário interessado no preenchimento de planilhas. O desastre espacial é evidente: todo o bairro é um espaço em 'latência', que se desvinculou de sua função original e aguarda - à deriva- uma nova perspectiva de uso do espaço.

A política Neoliberal adotada em praticamente todo o lado ocidental do planeta, no final do século passado, agrava essas condições e parece ter influenciado desastrosamente no desenho dos espaços urbanos. A ausência de um Estado que gerencie a construção da cidade, que una os interesses sociais com as forças econômicas é algo a ser revisto. Nos últimos anos as maneiras de intervenção no espaço não passam mais pela decisão governamental da forma até então conhecida: A Maastrich Tower (2000) e o Templo de Salomão (2014) são projetos na proximidade da área de estudo onde a megalomania e a irracionalidade prevalecem. O Estado nem se aproxima mais como construtor: ele que nas décadas passadas fazia ineficientemente o seu papel, reafirma-se, hoje, como uma engrenagem da especulação. É um aparelho que capta investidores, altera leis vigentes de zoneamento e realiza as alterações no sistema viário para atender as demandas de

setores especulativos da economia, com a justificativa fantasiosa de que esses empreendimentos geram *requalificação urbana*.

### **Sobre uma construção de lugar**

As condições urbanas vivenciadas no começo deste século são inéditas na história do homem. O espaço não se configura mais como nos tempos passados: os elementos que antes estruturavam as cidades hoje ocupam papéis secundários. A relação com o território vem se invertendo, já que o espaço (outrora suporte das relações humanas) hoje se transfigurou em um objeto desagregado de sentido e valor social, onde o predomínio do genérico e do homogêneo parece ter se tornado a regra geral. Conforme Cacciari (2010) "outrora as formas de cidade eram absolutamente diferentes (vejam-se as diferenças entre Roma, Florença e Veneza). Agora, só existe uma *forma urbis*, ou melhor, um processo único de dissolução de toda e qualquer identidade urbana" (CACCIARI, 2010, p.31). Transformações no mundo a partir da terceira revolução industrial interferiram em novas dinâmicas espaciais: Tecnologia e facilidade de comunicação e transporte parecem ter, por consequência, gerado um outro tipo de homem urbano, agora desvinculado do solo, do espaço e das relações em sociedade.

Essa visível nova característica urbana é denominada *cidade genérica* por Koolhaas, (2010), e *cidade território* por Massimo Cacciari (2010). Em trabalhos escritos com quase dez anos de distância, os autores tangenciam preocupações em comum, ao observar criticamente formas urbanas vigentes. Ambos colocam desafios quanto à construção de um lugar em uma condição de cidade que já não se configura essencialmente a partir do território.

"A cidade genérica é a cidade libertada da clausura do centro, do espartilho da identidade. A cidade genérica rompe com o ciclo destrutivo da dependência, não é mais do que um reflexo da necessidade atual e da capacidade atual. É a cidade sem história. É suficientemente grande para toda a gente. É fácil. Não necessita de manutenção. Se se tornar demasiado pequena simplesmente expande-se. Se ficar velha, simplesmente autodestrói-se e renova-se. É igualmente emocionante - ou pouco emocionante- em toda parte. É superficial tal como um estúdio de Hollywood pode produzir uma nova identidade todas as manhãs de segunda feira" (KOOLHAAS, 2010, p.36).

As cidades vêm se construindo dentro destas lógicas em todo o mundo (norte ou sul, países desenvolvidos ou em desenvolvimento) variando muito pouco qualitativamente o desenho dos espaços que, em essência, não são tão distantes (os projetos de renovação urbana e o culturalismo de mercado são exemplos desse processo). Os Estados com tradição de bem-estar social ainda têm políticas públicas de desenvolvimento territorial mais democráticas. Mas, ainda assim, os territórios periféricos delas são muito diferentes das áreas da cidade historicamente conformadas. Esse é o caso de Madrid ou Barcelona, por exemplo: os trechos construídos anteriormente à grande crise econômica do final do século passado apresentam índices de urbanidade mais desejados. Hoje Barcelona se constrói com características de cidade genérica: o bairro gótico e o plano Cerdá são marcas de um passado histórico. O Estado que construiu as quadras hexagonais tão características da cidade catalã, hoje estrutura o território do @22, voltado à ideia do "cluster informacional", com áreas condominiais fechadas e espaços públicos de escala monumental.

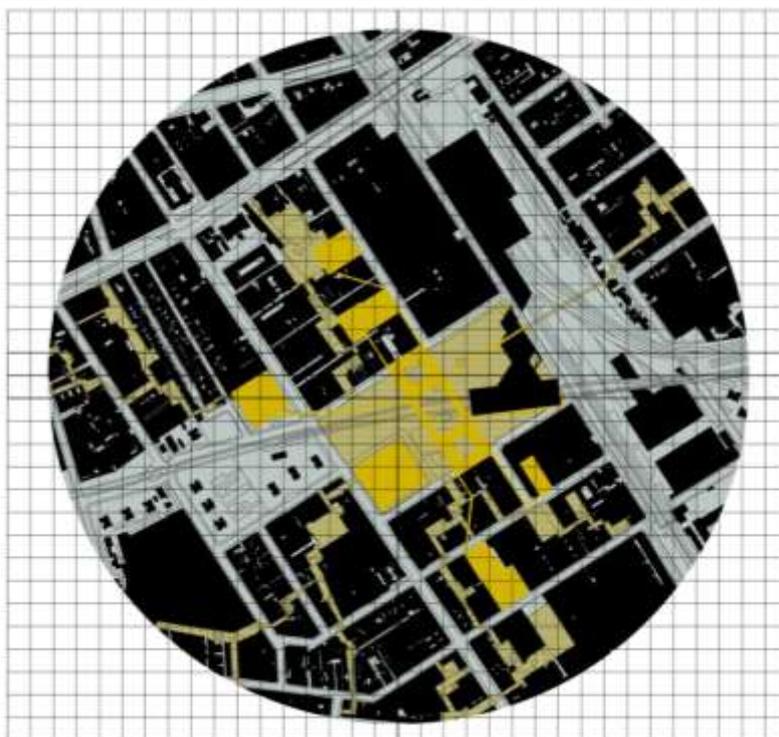
Como complemento a esse processo em curso, a Europa em geral parece ter sucumbido ao grande turismo de massa, onde símbolos frágeis de uma suposta modernidade (ou de uma suposta identidade) são explorados porque apreciados por turistas do mundo todo. O volume de visitantes dos quatro cantos do mundo completa o esvaziamento de sentido das características locais, afugentando antigos moradores e desconstruindo suas relações de significado com o espaço.

Frente ao espaço genérico como proceder?

A intervenção urbana quando da crítica à modernidade partia do pressuposto que princípios locais interessavam -e muito- como referenciais: o existente seria uma base para a reflexão acerca do novo, onde as questões dadas dentro de um contexto específico participam da elaboração projetual. Nos anos 1960, "(...) nada mais anti-valor (de troca) do que o "lugar" redescoberto e contraposto ao espaço homogêneo dos modernos e do mercado. Portanto melhor reabilitar do que demolir, valorizar o habitat ordinário, reanimar a vida dos bairros sem violentar os moradores, e por aí afora..." (ARANTES, 2000, p.44).

Tanto Koolhaas (2010) como o Cacciari (2010) esclarecem que, nas últimas décadas, existe uma tendência a não consolidação de características particulares, associadas ao processo histórico do lugar. Existiria uma diferença substancial, entre Veneza e Nova York? Milton Santos (2012) citando Michel Serres afirma: "[...] nossa relação com o mundo mudou. Antes, era ela local-local; agora ela é local-global [...]" (SANTOS, 2012, p.313). E posteriormente sugere que, "para apreender essa nova realidade do lugar, não basta adotar um tratamento localista, já que o mundo está em toda parte" (SANTOS, 2012, p. 314).

**Figura 02: Intervenção proposta na área. Em amarelo, no centro da imagem, é proposto o novo edifício escolar, com blocos anexos e conexões. Em marrom as vielas abertas no interior das quadras, que estabeleceriam ligações pedonais atualmente inexistentes.**



**Fonte: Aatoria própria**

E o que seria um processo contrário ao que gera o espaço homogêneo? O que gera o espaço *em comum*?

Milton Santos (2012) além, como visto, de criticar interpretações localistas (já que o local se tornou global), sugere que uma possibilidade para fazer o espaço *comunicar* seria *colocar coisas em comum*. Em decretos futuros os temas relacionados ao colocar

em comum serão melhor desenvolvidos. Mas vale dizer que essa foi uma das questões do projeto da escola: relaciona-se a sala de aula à casa, zona de conforto que sirva ao processo de aprendizagem (inclusive pela dimensão horizontal, de atenção e de carinho que simboliza o espaço da moradia), estando todo o tratamento plástico relacionado a esse princípio. No exterior das salas de aula realiza-se associações semelhantes: o piso é de paralelepípedo e as paredes são de tijolos ou de elemento vazado, estabelecendo uma possível relação com alguns elementos do passado industrial. No centro da praça foi desenhado um terreiro circular, como nas formas primeiras de organização do espaço comunitário, com perímetro vegetado, uma natureza recriada, reportando-se à floresta tropical. A forma como a escola se organiza, com articulações e sobreposição esclarecem que as novas formas características de um mundo global também fazem parte do 'por em comum'.

Os elementos deslocados, figurações de formas feitas não têm caráter localista. Os elementos associados ao projeto não são, por necessidade, relacionados ao território do Brás. Já que os processos genéricos se tornaram a regra, a base referencial do projeto é, em parte, o *mundo*. Do mundo da tribo indígena, que desenha uma clareira como espaço coletivo à casa e a dimensão da proximidade e do afeto.

Paula Braga (2013) destaca uma singularidade no trabalho de Helio Oiticica, que intitula 'mundo erigindo mundo': interpretando os trabalhos do artista e a infinidade de registros documentais, chega à conclusão que Helio tinha uma característica singular para recompor coisas do mundo, por meio de uma infinidade de referências que iam se agregando ao trabalho do artista (o que é de interesse quanto à busca de outras perspectivas possíveis).

Os elementos que foram aqui recompostos no projeto são experimentais ou atenderam às necessidades de outro homem em outro tempo, e a sua implantação no projeto pode, por bem, ser um aspecto a ser observado no futuro.

### **3. Uma hipótese de explosão**

#### **Um edifício articulador**

O edifício escolar aqui proposto não se desenha com lógicas tradicionais. O programa usual de uma escola, tradicionalmente composto por um conjunto de salas de aula e programas adjacentes (laboratórios, anfiteatro, programa esportivo) é aqui *explodido*, de forma que somente o essencial se posicione realmente nas dependências da escola. É uma proposta experimental: a escola é um programa síntese, composto de salas de aula e poucos programas de apoio. A hipótese é que outras demandas da comunidade escolar seriam compartilhadas com outros edifícios públicos que seriam construídos no entorno (como exemplo aulas de ginástica poderiam ser feitas no Sesc, bem como a biblioteca do bairro poderia atender aos alunos). O projeto se ancora no princípio de que os edifícios públicos de escala metropolitana oferecem estrutura suficiente para as necessidades da escola: caberia apenas estabelecer conexões a fim de tornar os trajetos mais confortáveis e seguros.

A segunda metade do século XX viu uma sequência de arquitetos experimentais ganharem destaque no quadro da disciplina, sendo de relevância os Metabolistas no Japão do pós-guerra.

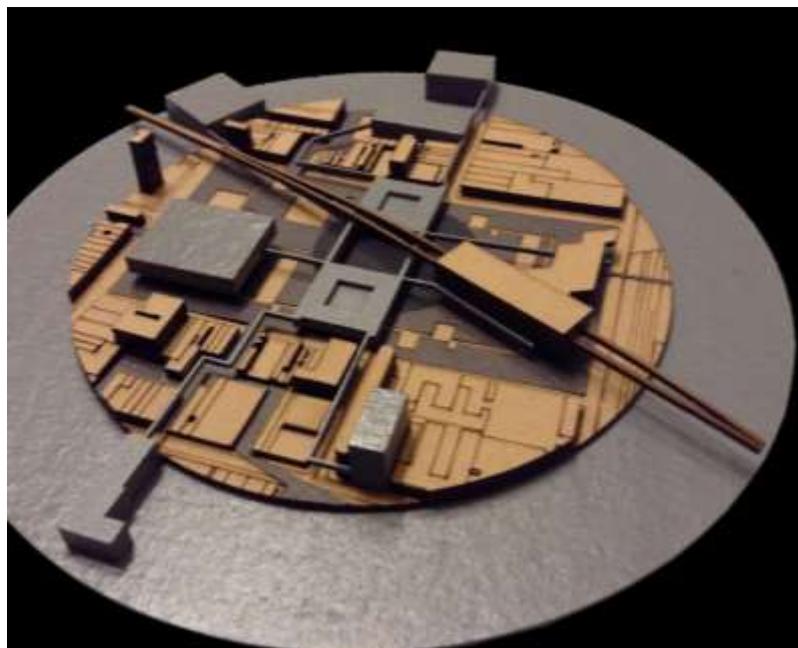
"Em meados dos anos 30, o Japão invade a China, com a intenção de construir a 'maior esfera de prosperidade da Ásia' (...). A esfera oferecia deslumbrantes possibilidades para os arquitetos Japoneses: um continente onde eles poderiam começar. Dez anos mais

tarde, duas bombas atômicas completaram a destruição de sua terra natal. Para completar a humilhação, as forças americanas impuseram a democracia aos perdedores. Os mesmos arquitetos e urbanistas que haviam projetado nos anos 30 vastas ocupações em espaços livres e abertos, fora do Japão, estavam agora confrontados com suas próprias cidades transformadas em ilhas de radiação. Da utopia ao apocalipse em menos de uma geração" (KOOLHAAS e OBRIST, 2011, p.12).

As condições dadas em um Japão destruído (em todas as esferas possíveis, da política à econômica) desencadearam um dos grupos de arquitetos mais interessantes do período. De Kenzo Tange a Kisho Kurokawa o Japão vivenciaria, nas décadas seguintes, um conjunto de propostas diversas e preocupações heterogêneas que refletiam as formas de fazer da arquitetura.

A efervescência social dos anos 60 contribuiu para reflexões não menos expressivas na porção oeste do planeta. Como afirma Rodrigo Kamimura (2010), o período de ampliação de horizontes e liberação de energias conflita com reivindicações estudantis e protestos contra a guerra do Vietnã: todos se referem a um momento de rebeldia e contexto social conturbado, em um período onde a polarização política e ideológica EUA e URSS era evidente. A New Babylon de Constant, a plug-in City do Coletivo Archigram e o Monumento contínuo e No-Stop City do Superstudio e Archizoom são estratégias exemplares do período, onde a busca por emancipação e a crítica aos problemas existentes estão atrelados ao desenvolvimento tecnológico e às suas relações com a afirmação de uma sociedade de massas voltada para o consumo (KAMIMURA, 2010).

**Figura 03: Maquete do conjunto. Imagem apresenta em papel cartão os elementos atualmente existentes na área. É possível observar o edifício escolar no centro e seus respectivos módulos auxiliares, com suas conexões. No térreo as vielas e aberturas nas quadras são também representadas.**



**Fonte: A autoria própria**

"E é justamente essa componente *política* que parece marcar vigorosamente todas as elaborações (...). Nelas, o que observamos não são necessariamente propostas 'melhores' para um mundo melhor, regido sob uma nova ordem, resultando na construção de cidades mais belas. O que há, ao contrário, é um desejado distanciamento da realidade para que nela se possa intervir, buscando-se o despojamento de todos os

seus resíduos ideológicos. O que pode ser discutível, no entanto, é o quão longe tal atitude 'política' pode realmente encontrar-se dos 'confortáveis espaços da academia'" (KAMIMURA, 2010, p.203).

Apesar das recorrentes críticas aos trabalhos de todos esses arquitetos, e à dúvida latente de qual teriam sido suas reais contribuições à disciplina (os trabalhos são manifestos e representam uma busca incansável pelo impensável, quase como um desejo intelectual de autopublicidade), valoriza-se, neste trabalho, a importância dessas reflexões-tese. Mesmo que esses arquitetos não tenham encontrado formas possíveis e de interesse a um mundo existente, todos encabeçaram discussões polêmicas e agitaram o cenário do urbanismo e da arquitetura.

**Figura 04: Ilustração que objetiva apresentar a ambiência das vielas projetadas, que seriam dotadas de comércio local e áreas de permanência e lazer.**



**Fonte: Autoria própria**

Gordon Cullen reforça a importância do desenho espacial, a preocupação com as marcações visuais, com as perspectivas, com o contraste que nos motiva ao caminhar. Trata-se de uma atenção ao desenho de paisagem a partir de elementos estruturantes que configurem espacialidades a um homem urbano. Afirma que:

"O ritmo com que se processam hoje as mudanças impede os urbanistas de assentar e aprender empiricamente a humanizar a matéria em bruto que se lhes depara. O ambiente é mal digerido. Londres sofre de indigestão. Os sucos gástricos, neste caso os urbanistas, não têm conseguido transformar os pedaços enormes dessa refeição engolida à pressa num alimento emocionalmente nutritivo. Fazemos muitas coisas que nossos avós não faziam, mas não podemos digerir mais depressa. Quer se trate do estômago, quer do cérebro, as coisas processam-se dentro dos limites da condição humana. Teremos, pois, de proceder a determinadas alterações organizativas de forma a conciliar da melhor maneira a aceleração do progresso com a noção de escala humana" (CULLEN, 2008, p.15).

O recorte do trabalho de Cullen, escrito no final dos anos cinquenta, tem assustadora semelhança às preocupações apresentadas por Koolhaas e Cacciari em uma variedade de trabalhos. Diferentemente deles, o arquiteto inglês parece desenrolar todo o trabalho em cima de possibilidades de projeto que incluam noções de *escala humana*, feita através de preocupações com a percepção e uso da dimensão espacial. O trabalho de Cullen vai na contramão das críticas estabelecidas por Kamimura, já que estabelece formas reais e possíveis de construção arquitetônica/urbana, algo que os arquitetos experimentais abandonaram.

A explosão dos programas escolares, decisão que se ampara na liberdade reflexiva dos trabalhos apresentados nos anos 60, reflete no desenho do térreo da proposta. As passarelas conectoras do edifício escolar aos anexos demarcam áreas sombreadas na praça central, definindo zonas de diferentes tamanhos e proporções. Todo o conjunto é também uma referência visual de relevância, ensaiada por uma série de arquitetos em projetos passados: Álvaro Siza, na cidade de Évora, projeta entre o conjunto de casas populares um aqueduto estruturador, que permeia as unidades, atravessando ruas, áreas públicas e sombreando trechos mais restritos. A proposta do arquiteto português é primorosa nesse aspecto, sabendo conciliar uma necessidade técnica (o transporte de água por gravidade se fazia necessário) com desejos de projeto (é uma tese experimental e real), que passavam pela criação de um elemento que referendasse aquela ocupação, em território afastado do núcleo histórico.

A maneira com que se busca desenhar as passarelas dos anexos tem intenção semelhante, transformar algo que parte de uma necessidade em uma forma de desenhar espaços de interesse. Ser uma 'tese' que reconheça os valores da reflexão, mas que se funda com um homem existente, como Siza faz em Évora.

#### **4. Analogias a um mundo real**

##### **O ensino e o desenho de uma escola**

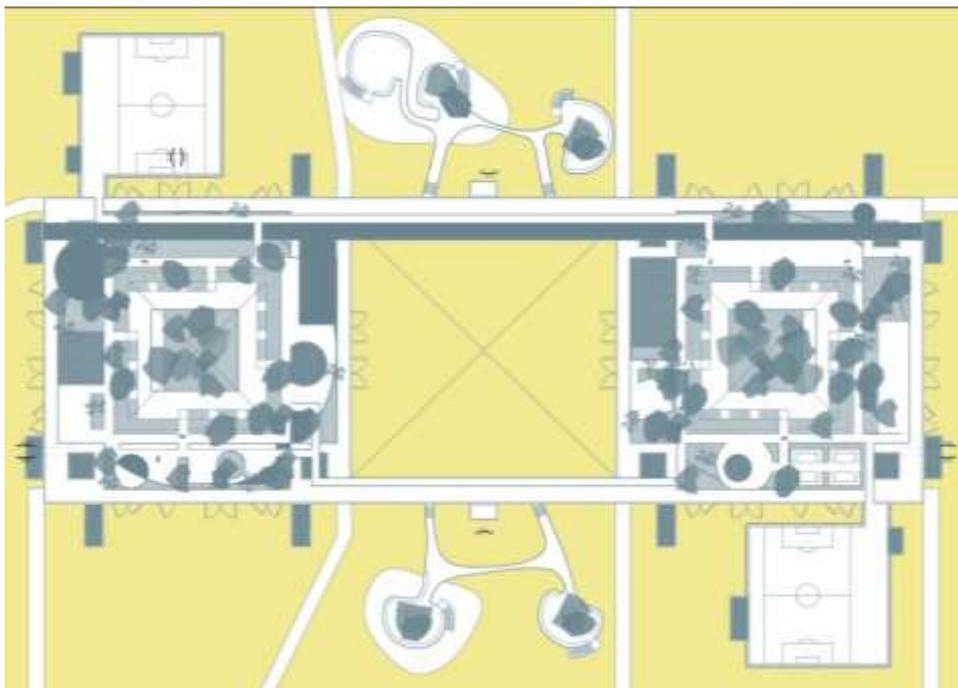
Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour dão contribuição ao campo de projeto com 'Learning with Las Vegas', originalmente publicado em 1977. Resultado de uma pesquisa coordenada pelos autores junto com estudantes de Yale, o trabalho direciona um outro olhar para as formas construídas pela cidade dos cassinos: os arquitetos estão interessados nos significados desenvolvidos pelas inúmeras casas de jogo da cidade, uma forma simbólica de interpretação espacial, legítima e descartada pela arquitetura moderna ortodoxa (pelo menos em princípio). Um outro olhar para as formas do banal é proposto. A cidade símbolo de uma face Estadunidense, perversa, que funde o divertimento banal com pressupostos de enriquecimento pessoal, é considerada realização humana e passa a ser referencial aos projetos de Venturi e Denise Brown durante décadas.

As escolas e os arquitetos que visualizaram a necessidade de descobrir outras possibilidades de projeto chegaram à conclusão que "os arquitetos perderam o hábito de olhar para o ambiente sem emitir julgamentos porque a arquitetura moderna ortodoxa é progressista, se não revolucionária, utópica e purista; ela não está satisfeita com as condições existentes. A arquitetura moderna tem sido de tudo, menos tolerante: os arquitetos preferiram mudar o entorno existente em vez de realçar o que já existe" (VENTURI, 2003, p.25).

A arquitetura moderna brasileira também desenvolveu, no século passado, outras formas de ver o "banal", interpretando-o e utilizando-o como instrumento de projeto. Quando se retomam as principais construções teóricas da arquitetura moderna no Brasil, essencialmente as formulações de Lúcio Costa, destacam-se as argumentações de como nossa arquitetura colonial poderia ser referência a uma modernidade daqui. Tão autênticos quanto os modernos, os construtores do Brasil colônia poderiam ser vistos como precursores da honestidade construtiva e do saber fazer demonstrado, tão caros às formulações modernistas.

O projeto que Lúcio Costa e equipe realizaram para o Ministério de Educação e Saúde (1937-1945) teria sido supostamente um acerto, no sentido de um modernismo real (para além da reprodução de uma aparência moderna, como na casa da rua Santa Cruz, de Warchavchik, 1928), das lógicas internacionais postas, aplicadas à realidade brasileira. A construção dessa hipótese consagra a arquitetura nacional, desencadeando desdobramentos que se utilizam da mesma matriz para se colocar como hipótese moderna, legitimada por aquilo que Otília Arantes (1997), identifica como estrutural: o vínculo com a vanguarda europeia via Le Corbusier, um Estado forte que buscava sua representação numa lógica desenvolvimentista e a alternativa apresentada por Lúcio como a de cunho local, que legitimaria uma formulação própria (arquitetura colonial brasileira e sua "verdade" técnico-construtiva).

**Figura 05: Planta de cobertura do edifício escolar.**



**Fonte: Autoria própria**

Essa "alma nacional" teria - ainda em Lúcio - desdobramentos percebidos nas investigações e nas propostas projetuais que reúnem características das abstrações formais e das técnicas modernas às próprias da arquitetura vernacular: no Park Hotel São Clemente, em nova Friburgo, de 1944 e no Parque Guinle, 1948-1954, elementos de novo tipo (técnica do concreto ou a tipologia laminar) aparecem associados a soluções tradicionais em madeira ou são acrescidos de peças tradicionais da arquitetura colonial, como os cobogós. E, mais que componentes construtivos, nos projetos há uma espacialidade que nos remete às varandas, aos espaços intermediários entre sombra e luz do país tropical.

"A ambivalência e a multiplicidade do 'lugar' artístico de Lúcio Costa repousam, em última análise, no fato de ele ter sido o sujeito definidor de uma importante singularidade da história arquitetônica brasileira: a da conexão entre modernidade e tradição" (WISNIK, 2001, p.13).

Os trabalhos de Lina Bardi tangenciam de certa forma o trabalho de Lúcio Costa, no que se refere a uma possibilidade de projeto que parte de um olhar não somente para as novas vanguardas ou para as novas possibilidades construtivas, mas também para aquilo que é originário do país e que também indica caminhos possíveis para a disciplina de projeto. Porém, diferente de Lúcio Costa, "a noção de autenticidade era deslocada: autêntico era o povo. Definitivamente, Lina não era bossa nova, sua dissonância era outra" (RUBINO e GRINOVER, 2009, p.34).

Depois de alguns anos morando no Brasil, Lina é convidada para dirigir o museu de arte da Bahia e lecionar na universidade federal dali, morando em Salvador entre 1958 e 1964. Durante esse período vivencia um contexto social e cultural diferente e profundo nas suas raízes, e é onde começa a enxergar mais intensamente formas outras para o projeto que se distanciam das possibilidades que haviam sido apresentadas pela vanguarda do modernismo. A arte popular desenvolvida pelos nordestinos era para Lina uma não alienação, o mais perto da necessidade de cada dia, e se apresentava como uma possibilidade em todos os sentidos (BARDI e SUZUKI, 1994). "Lina inicia um percurso que se apoiava na habilidade criativa daqueles sem posses e meios como trampolim para o desenvolvimento de uma estética brasileira que tinha como base o que chamava de 'pré-artesanato'" (LIMA, 2009, p.135; BARDI e SUZUKI, 1994, p.12).

O termo buscava evitar confusões com a definição de folclore, que "geralmente serve a turistas e às senhoras que acreditam em beneficência". Quando o trabalho popular "se petrifica em folclore, as verdadeiras e suculentas raízes culturais de um país secam: é um sinal de que interesses internos ou de importação tomaram o poder central, e as possibilidades de cultura autóctone são substituídas por 'frases feitas', pela 'supina repetição' e pela definitiva sujeição a esquemas esvaziados" (BARDI e SUZUKI, 1994, p. 20/21).

De certa forma, estabelece-se aqui um olhar para formas possíveis de desejo, que possam representar formas para além das interpretações tradicionais. O trabalho percorre tangenciando as reflexões estabelecidas por Venturi, Lina e Lucio Costa: um olhar para formas que seriam banais (de fato) se não pudessem representar lógicas que fossem de interesse à disciplina, por estabelecer elos com experiências empíricas e construir um objeto que faça sentido inclusive dentro da memória social "A memória coletiva é apontada como um cimento indispensável à sobrevivência das sociedades, o elemento de coesão garantidor da permanência e da elaboração do futuro" (SANTOS, 2012, p.329).

O exterior das salas de aula da escola tem como princípio estabelecer formas que figurativizam a opressora verticalidade industrial, através do piso de paralelepípedo, das grandes dimensões e dos corredores simétricos. O perímetro é de concreto armado aparente, não existindo laje de vedação nos corredores: Nos vãos principais, algumas 'janelas' de 3 metros são posicionadas, junto com alguns trechos com aberturas de cobogós. O espaço seria um espaço exterior, mesmo estando no interior, já que graças à pouca vedação, chove dentro desse ambiente, venta, entra folhas.... As portas de madeira não são funcionais no sentido de fechar o espaço, isolá-lo ou protegê-lo das intempéries. Elas simbolizam a perspectiva do interno: o exterior aqui é mais 'interior', o usuário que transita por esses corredores tem a impressão de observar a janela do lado de 'fora', como quem observa uma janela da rua.

Já o interior das salas de aula é desenhado como uma zona de conforto, o refúgio horizontal das formas opressivas estabelecidas com os corredores externos. O desenho e a materialidade desses elementos se configura a partir da lógica da residência operária: o piso é de taco (como tantas outras casinhas operárias) e as unidades têm forro de duas águas (semelhante a um telhado tradicional). Considera-se aqui uma analogia com as formas industriais, onde a casa sempre foi o lugar de refúgio, onde o conforto prevalecia e a fábrica era sinônimo das relações autoritárias. Pela escola estar localizada em um bairro de passado industrial, essas reflexões foram parecendo pertinentes e que poderiam estabelecer relações de interesse. Como é costume em muitas escolas brasileiras, cada sala de aula tem ainda uma abertura envidraçada e do lado externo uma pequena jardineira para atividades escolares: cada turma pode ter a sua própria horta que, por localizar-se do lado de fora das salas de aula, é exposta a todos os outros alunos - o 'jardim' particular de cada 'casa'.

Interpretações semelhantes foram trabalhadas por arquitetos como Lina que, como visto, é de grande contribuição ao tema. Como na época do projeto para o SESC Pompéia quando Lina desenha um possível logo para o conjunto: uma chaminé de fábrica industrial que no lugar de liberar fuligem, como seria esperado, libera flores. O projeto gráfico da arquiteta é um símbolo das transformações vividas pelo espaço, da fábrica operária (lugar da opressão, da vigilância, da ordem e do controle) passando a centro de esportes, cultura e lazer, onde esses mesmos visitantes podem vivenciar outro espaço, mesmo que estruturalmente todos os elementos arquitetônicos sejam praticamente os mesmos. Lina altera a marca do conjunto, e o espaço do *Homo Faber* dá licença ao *Homo Ludens*, em um espaço experimental que abre perspectiva a uma 'cidadela da liberdade', onde o homem emancipado está presente (SILVA, 2013).

Associação que também é de interesse é a realizada por Oscar Niemeyer no palácio do Alvorada. Frequentemente criticado por arquitetos pela sua quase nula relevância estrutural do conjunto, as colunas externas da edificação parecem ter alcançado outra frequência de proposta projetual. A associação do desenho das colunas com a posição que as tradicionais redes de algodão formam quando posicionadas nas varandas das casas brasileiras parece ser uma leitura reflexiva de projeto que interessa, mesmo que com todas as críticas possíveis (e pertinentes) de serem feitas com relação ao trabalho de Oscar. As redes de concreto que o arquiteto carioca faz para a residência oficial do presidente da república não serve para o repouso, não podem ser removidas ou lavadas. Elas carregam o peso de uma tradição cultural construída em longo tempo histórico, e representá-las em uma edificação símbolo do país é uma estratégia sábia que ultrapassa qualquer barreira funcional.

## **Fossos e abertura**

As teses modernas apresentadas no começo do século XX apontavam uma perspectiva de construção do espaço a partir de lógicas que supostamente priorizavam as práticas funcionais da disciplina. As experiências desenvolvidas nesse período começaram rapidamente a se envolver em comentários críticos já na segunda metade do século. A questão do projeto como 'abstração', ato único e lógico frente à diversidade inerente ao espaço, fez com que outras possibilidades fossem desenvolvidas por necessidade, sendo a demolição do conjunto Pruitt Igoe, no começo dos anos 70, considerada marca esclarecedora de novas divergências e da necessidade de renovação das formas de projeto. Já no início dos anos 60 várias experiências teóricas repercutiram no meio dos arquitetos e surgem outros ensaios nas décadas consecutivas. Frente à visível falência do projeto, pautado por normas tecnicistas e estéticas, a pergunta dada seria: Como fazer com que o projeto, nas suas mais diferentes escalas, esteja mais próximo das questões humanas e sociais, servindo como objeto de suporte e conforto para as mais diferentes atividades de forma plena?

O espaço é uma forma em constante mutação, já que o homem que o habita está dentro de determinado tempo histórico e constantemente adquirindo e perdendo referências e características específicas. Ettore Scola em 'o baile' apresenta ao espectador uma sala de dança onde se desenrola o enredo do filme. Sem diálogos ou mudança de cenário o trabalho do diretor tem como espaço principal uma mesma sala, onde entram as pessoas para dançar. Ao longo do filme os personagens envelhecem, se transformam: bem como o espaço, que mesmo mantendo as mesmas estruturas principais, abarca os modismos e as influências década a década. Peter Zumthor, comentando o filme, afirma que "coloco esta questão, porque estou convencido que um bom edifício deve ser capaz de absorver os vestígios da vida humana, e que através disso pode ganhar uma riqueza especial" (ZUMTHOR, 2009, p.24).

Alguns espaços são muito emblemáticos desses *vestígios*: a Casa de Vidro e o escritório de Paulo Mendes da Rocha são dois deles. Ambos adquiriram, ao longo de várias décadas de uso ininterrupto, características singulares dos moradores: A casa de Lina dos anos 50 era um pano de fundo frio, apresentando poucos e distintos móveis (design de interiores moderno por excelência) sendo preenchida por um volumoso conjunto de elementos de toda espécie nos anos posteriores. O escritório de Mendes da Rocha é um acúmulo de elementos da vida de arquiteto, com direito à poltrona paulistana em versão original, arquivos diversos, livros e objetos. Em ambos os espaços, uma *desordem humana* se desenvolve de forma curiosa, estando presentes objetos e utensílios sem qualquer valor monetário, mas que foram considerados pelos proprietários de relevante valor simbólico ou sentimental.

**Figura 06: Perspectiva eletrônica do edifício escolar. A imagem apresenta ainda o terreiro no térreo, que demarca uma área de uso específico no terreno.**



**Fonte: Autoria própria**

No final dos anos 50 Corbusier é convidado para desenhar o Carpenter center for visual arts da Universidade de Harvard. O edifício, que se estrutura a partir de lógicas de projeto recorrentes nos trabalhos do arquiteto nesse período (estruturas em concreto aparente, rampas, desenho de aberturas), foi realizado, aqui, a partir de uma interpretação espacial de grande valor. O terreno do Carpenter Center se localiza entre duas vias de circulação, tendo os lotes laterais ocupados por edifícios Georgianos que haviam sido construídos décadas antes. O lote vazio em um local estratégico do campus fez com que fosse utilizado, durante décadas, como espaço de passagem por alunos e

professores, o que resultou em um caminho sinuoso de vegetação morta e impossibilitada de se desenvolver. O projeto de Corbusier parte do princípio da existência de um processo de valor de uso do espaço, e o utiliza como uma estratégia para o desenho da edificação ao elevar esse percurso existente no solo e inseri-lo no interior do edifício. O edifício passa a abrigar a rampa, que permanece sendo um conector entre as vias de circulação, como no passado.

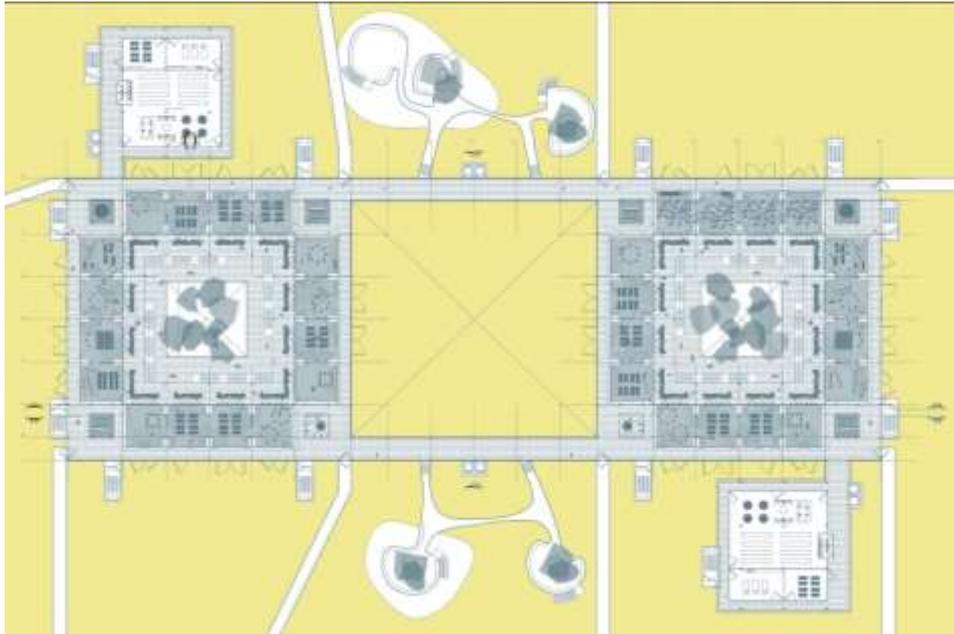
Outro ensaio de importância é o elaborado por Lina Bardi para o SESC Pompéia. Referente à visita que realiza ao local, ainda em etapa inicial de projeto, Lina afirma:

"Na segunda vez em que lá estive, um sábado, o ambiente era outro: não mais a elegante estrutura Hennebiqueana mas um público alegre de crianças, mães, pais, anciãos, passava de um pavilhão para outro. Crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo da chuva que caía dos telhados rachados, rindo com os chutes de bola na água. As mães preparavam churrasquinhos e sanduíches na entrada da mesma, cheio de crianças. Pensei: isso tudo deve continuar assim, com toda essa alegria" (RUBINO e GRINOVER, 2009, p.148).

Seria uma forma simplista se referir ao projeto de Lina para o SESC como um projeto unicamente da área de restauro. Como se pode perceber, Lina faz referência à relevância cultural da estrutura do conjunto fabril, porém o texto da arquiteta indica também algumas nuances outras de projeto que raramente são identificadas. Lina realiza uma leitura espacial também a partir de uma dimensão cultural vigente, que transparece esclarecida quando descreve as atividades que aconteciam no local do futuro centro esportivo. Para a arquiteta, aparenta ser de relevância o local ser 'usado', possuir mesmo antes do projeto uma relevância dentro de um contexto local. Pode-se supor que, para Lina, já seria um projeto *completo*, e caberia apenas algumas *interferências*: um local para o fogo, um mezanino, um laguinho. Como afirma posteriormente, "ninguém transformou nada. Encontramos uma fábrica com uma estrutura belíssima, arquitetonicamente importante, original, ninguém mexeu (...) Nós colocamos apenas algumas coisinhas: um pouco de água, uma lareira" (RUBINO e GRINOVER, 2009, p.149).

O homem em uso contínuo do espaço indica formas, desejos e características dos usuários em todas as esferas de projeto, da habitacional à escala urbana. A casa e o escritório, de Lina e Mendes da Rocha, o terreno vazio do Carpenter Center e as crianças do SESC Pompéia indicam possibilidades de projeto que não são tradicionalmente valorizadas. Saber olhar para essas formas de uso como legítimas é uma necessidade.

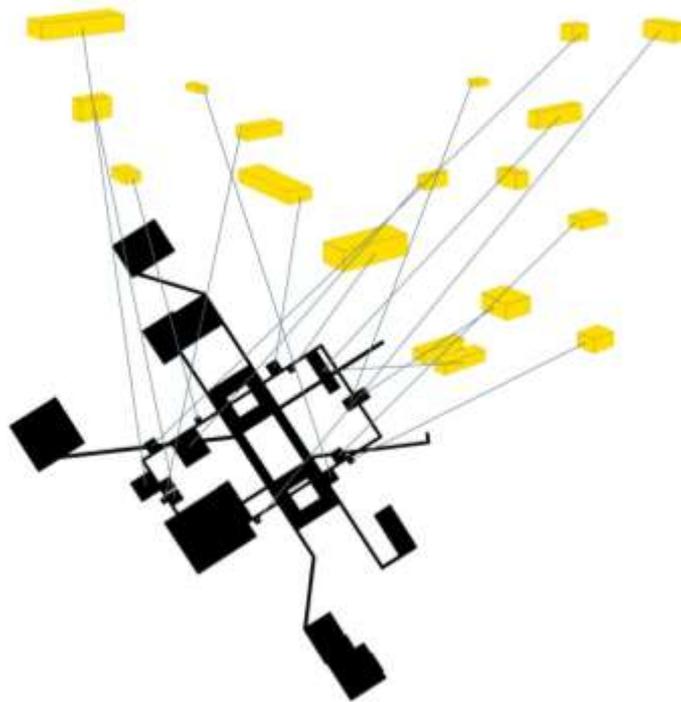
**Figura 07: Pavimento principal do edifício escolar.**



**Fonte: Autoria própria**

Essa foi uma questão posta a alguns arquitetos nas últimas décadas, como é o caso de Alejandro Aravena, com o Quinta Monroy. A proposta aqui se desenvolve a partir de alguns módulos construídos com os mais singelos meios construtivos. Alguns módulos habitacionais de alvenaria auto portante são projetados com uma lacuna entre as unidades, que poderia ser posteriormente 'agregada' às edificações adjacentes. Apesar de ser um projeto de importante contribuição reflexiva, a experiência tem uma infinidade de pontos críticos: aceita o fato da construção 'vulgar' ser a interpretação final, o que é bonito somente dentro do meio acadêmico que enxerga as marcas de um processo gradual de transformação, uso e apropriação do espaço. Para o usuário o projeto não seria qualitativamente mais interessante, já que ao construir uma outra casa complementar à sua, tem que fazê-la em condições infinitamente mais precárias, o que é indesejado.

**Figura 08: Módulos comerciais distribuídos no térreo do projeto. A ilustração apresenta graficamente o edifício escolar e possíveis posições dos módulos.**



**Fonte: A autoria própria**

A proposta aqui diverge da de Aravena, já que o 'vulgar' é um artifício de leitura de espaço, contribuindo para uma reflexão de projeto. Podendo ser substituído fisicamente ou reinterpretado futuramente, ele não busca imaginar que o projeto pouco estruturado é uma hipótese final. A proposta é que a partir de uma proposição, de um fato novo, a linha temporal de acontecimentos indicará os programas bem ou mal sucedidos. A "vulgaridade" técnica das construções permitirá que elas sejam substituídas ou reconstruídas de forma diversa em um momento futuro. Diferentemente de Aravena, o vulgar não é o fim de um processo: é o que desencadeia outras ramificações em busca do que é de relevância para determinada comunidade.

No térreo da proposta para o Brás foi pensada uma série de programas para a cota da praça. Para isto foi desenhado um conjunto articulador, uma cinta retangular que percorre grande parte da quadra de estudo, perfurando inclusive os elementos no térreo da escola e dividindo os estabelecimentos comerciais em dois setores. A esse elemento, fossos com profundidades e dimensões variadas foram anexados: os fossos e a cinta são as estruturas permanentes, suportes para a construção dos programas possivelmente necessários à região. Sobre esses fossos foram inicialmente posicionados pequenos programas feitos de madeira compensada, construções rudimentares que buscam servir temporariamente à demanda do bairro. Após determinado tempo, esses blocos podem ser facilmente substituídos por construções mais elaboradas estruturalmente e as que não obtiveram sucesso podem ser removidas dando lugar a outras propostas.

A ideia tem como base algumas iniciativas de prefeituras de cidades americanas. Com a eminente crise do automóvel o Estado tem como intenção humanizar cidades construídas a partir de grandes eixos viários, fazendo pequenos lugares de estar, com bancos e árvores. Primeiramente esses elementos são instalados de forma precária e provisória (com pintura no chão e mobiliário de durabilidade questionável). Após a conclusão dessa primeira etapa funcionários da prefeitura visitam regularmente as instalações observando o volume de usuários no espaço. Passando alguns meses, caso a intervenção seja bem sucedida, com grande volume de usuários, o projeto preliminar

passa para uma etapa definitiva: ganha nivelamento de piso, vegetação e mobiliário adequado para resistir a vários anos de uso contínuo.

### **Sobre desenho: publicidade e privacidade**

Uma diversidade considerável de arquitetos aparenta se preocupar com a concepção de projetos de arquitetura e de urbanismo que desenvolvam diferentes graus e gradações de acesso, através de marcações territoriais e de elaboração de planos que possibilitem apropriações e usos mais intensos e significativos. "Quando, ao projetar cada espaço e segmento, temos consciência do grau de relevância da demarcação territorial e das formas concomitantes das possibilidades de 'acesso' aos espaços vizinhos, podemos expressar essas diferenças pela articulação de forma, material, luz e cor, e introduzir certo ornamento no projeto como um todo " (HERTZBERGER, 2002, p.19).

Sou Fujimoto, desenha a casa N no final dos anos 2000, uma residência estruturalmente resumida a três volumes concêntricos, cada qual com relações de intimidade distintas e graduais. "Um limite distinto não é encontrado, a exceção é uma mudança gradual de domínio. Pode-se dizer que uma arquitetura ideal é um espaço ao ar livre que se sente como espaço interior que se sente ao ar livre" (FUJIMOTO, 2009, p.70). O conjunto Gallaratese (1969) de Aldo Rossi é também uma reflexão similar. A proposta diverge do desenho laminar moderno comum, um bloco habitacional com pilotis dispersos no térreo. O edifício de Rossi funde essa forma moderna com uma materialização espacial mais rigorosa: aqui redimensionar os pilares e reposicioná-los em planta configura corredores de maior qualidade espacial, com iluminação filtrada e desenho de espaço mais restritivo e humanizado. Ambos são projetos conhecidos, que buscam questionar e trabalhar outras relações e transições no projeto de arquitetura, de uma maneira pouco convencional.

"Esta anatomia urbana deve ser fornecida com domínios especiais para todos os graus de privacidade e para todos os graus de vida comunitária, do mais intimamente privado ao mais intensamente comunal. (...) Somente quando impomos uma ordem semelhante ao habitar do homem urbanizado devolveremos talvez à vida urbana o frutífero equilíbrio entre comunidade e privacidade" (ALEXANDER e CHERMAYEFF, 1963, p.35).

Hertzberger (2002) apresenta as gradações e transições nas habitações em Bali, onde se encontram, muitas vezes, pequenas casas construídas separadamente, posicionadas no entorno de um pátio central que é adentrado por um portão. Como interpreta o autor, a sensação não é a de entrar em uma residência, apesar de ser isso o que ocorre de fato. "As unidades separadas da residência –área de cozinha, dormitórios e, às vezes, uma câmara mortuária e um berçário- possuem uma intimidade maior e são, certamente, de acesso menos fácil para um estranho. Desse modo a casa abrange uma sequência de gradações distintas de acesso" (HERTZBERGER, 2002, p.14). Determinadas decisões de projeto dão abertura à possibilidade da existência de esferas gradativas que contribuem para demarcar espaços e configurar possíveis usos a eles. O mesmo autor contribui para o debate quando indica possíveis diferenças físicas no projeto que contribuam para a criação dessas gradações.

"Quando, ao projetar cada espaço e segmento, temos consciência do grau de relevância da demarcação territorial e das formas concomitantes das possibilidades de 'acesso' aos espaços vizinhos, podemos expressar essas diferenças pela articulação de forma, material, luz e cor, e introduzir certo ornamento no projeto como um todo. Isto, por sua vez, pode aumentar a consciência dos moradores e visitantes quanto à composição do edifício, formado por ambientes diferente no que diz respeito ao acesso. O grau de acesso de espaços e lugares fornece padrões para o projeto. A escolha de motivos

arquitetônicos, sua articulação, forma e material são determinados, em parte, pelo grau de acesso exigido por um espaço" (HERTZBERGER, 2002, p.19).

Dois casos existentes (aldeia neolítica e a casa bandeirista, entre outros possíveis de serem discutidos) no quadro da arquitetura, podem servir de meio comparativo à ideia da existência de gradações e marcações territoriais em edificações com a intenção de conformar diferentes atividades humanas. Apesar dessas edificações não terem sido projetadas por um arquiteto, ou seja, um sujeito com uma suposta formação que permita análises mais sofisticadas para o território, e considerando-se as devidas distâncias sociais e econômicas, elas possuem conformações espaciais e territoriais bastante interessantes, certamente desenvolvidas ao longo de uma experiência empírica do espaço.

"A casa bandeirista instala-se num retângulo, com paredes de taipa de pilão, telhado de quatro águas e coberturas com telha de capa e canal. A planta se desenvolve segundo um esquema bem preciso: uma faixa social, fronteira, contém a capela e o quarto de hóspedes e, no meio, o alpendre; atrás dessa faixa e em correspondência com as divisões dela, em torno de uma sala central, os quartos se dispõem lateralmente. Enquanto a faixa fronteira se aquinhoa sempre com o pé-direito, como se quisesse, com isto, valorizar a sua destinação social, o restante da habitação comporta um segundo pavimento destinado ao depósito" (SAIA, 1995, p.130/131).

Observa-se nesse caso a posição e a forma como o alpendre, o quarto de hóspedes e a capela se posicionam quando comparados com o restante da configuração. Posicionados na entrada da construção, esses elementos são materializados com uma intenção de abertura à publicidade, maior do que nos ambientes internos. Isso se explica quando analisamos a função desses três elementos, que serviam para a recepção e acomodação de visitantes. A varanda é constituída de forma aberta, uma área sombreada de demarcação territorial para receber visitas sem a necessidade de adentrarem no interior da residência (proporcionando ainda algum conforto). A capela e o quarto de hóspedes são elementos fechados entre quatro paredes, porém agregados à casa, sem conexão direta com o interior da mesma e onde, por consequência, o uso eventual desses espaços não incomodaria a intimidade dos moradores da residência.

Mesmo estabelecendo diálogo com uma referência construtiva ainda mais distante, essas ideias de uma construção gradativa desses espaços faz perfeito sentido. No primeiro capítulo do trabalho de Benévolo (2009) são apresentadas ilustrações que objetivam graficamente demonstrar as possibilidades de organização espacial de agrupamentos humanos anteriores à formulação das primeiras cidades. Entre as figuras encontra-se a imagem de uma habitação neolítica descoberta nos arredores de Nice, onde se percebe, claramente, uma distribuição espacial relacionada com o uso do espaço e suas respectivas gradações de publicidade: um espaço para a lareira, posicionado no centro do espaço é de uso coletivo, que atende aos grupos de trabalho individuais que permanecem no entorno. Estabelecendo um grau de publicidade, poderíamos nos arriscar a afirmar que o centro seria, no caso a publicidade em absoluto, assim como os núcleos de trabalho a privacidade máxima encontrada. Ainda no mesmo capítulo, em outra página, uma aldeia em Camarões, de formato circular, localiza uma série de aposentos para homens e mulheres no seu perímetro, existindo entre eles alguns cozinhas compartilhadas. No centro, celeiros e os aposentos do chefe. Nesse caso a organização delimita objetivos semelhantes: o que é de menor publicidade encontra-se mais distante do centro (habitações individuais) e o que seria de maior publicidade se instala na região central, de maior acesso e visibilidade (chefe e celeiros, que abrigam lugares frequentemente utilizados por todos).

**Figura 09: Perspectiva eletrônica superior da proposta, destacando o edifício escolar.**



**Fonte: Aatoria própria**

Interpretações semelhantes são realizadas na área de projeto. A praça do metrô se configura com demarcações espaciais específicas, com diferentes graus de privacidade e publicidade. Na área central, abaixo do edifício escolar principal foi planejado um terreiro de grandes proporções, enquanto todo o resto da área tem vegetação tropical densa, irregular. A proposta é análoga à configuração espacial de uma aldeia indígena: o terreiro no centro é o lugar de maior publicidade, onde se pode ver e ser visto, onde o sol penetra com maior facilidade. A terra e os poucos elementos contribuem para o uso de práticas diversas, delimitando ainda um lugar de acesso à escola, onde as escadas e rampas principais se localizam. O centro do terreiro é uma cota rebaixada em relação à rua: fica posicionado exatamente abaixo do edifício escolar e abriga uma pequena quadra esportiva (existente na área atualmente). A quadra é de uso público, estando a poucos metros abaixo da cota da praça: esse elemento permite uma outra frequência de uso ao espaço, já que o perímetro é sombreado pela escola e as crianças, saindo e circulando entre as salas de aula, podem ver os acontecimentos nesse patamar, bem como os usuários da cota térrea.

Relações gradativas entre publicidade e privacidade estão presentes de forma significativa na cobertura da proposta. A laje superior é um espaço em comum das duas escolas, onde estão todos os programas necessários às atividades escolares referentes à recreação. Optou-se por realizar marcações das mais diferentes formas: a superfície é primeiramente imaginada inteiramente vegetada, com espécies de pequeno, médio e grande porte em uma mistura de espécies tropicais. Posteriormente insere-se no conjunto percursos e bolsões para atividades diversas. Os bolsões têm tamanhos diferentes, e por consequência traduzem diferentes espacialidades mais privadas ou mais públicas. A vegetação também varia em cota, estando em alturas diferentes com relação ao observador.

**Figura 10: Ilustração que objetiva apresentar a ambiência das vielas projetadas, que seriam dotadas de comércio local e áreas de permanência e lazer.**



**Fonte: Autoria própria**

A escola é acessada por dois patamares de desenho orgânico, posicionados nas fachadas leste e oeste. Abstraindo a concepção geral das curvas de desenho elaborado por Le Corbusier para o centro de cálculos eletrônicos da Olivetti (1963-1965), estabelece-se diálogo com a ideia de soleira como proposto por Hertzberger (2002). Invertendo a lógica tradicional de concepção de uma estrutura meramente funcional (como são tradicionalmente as escadas) o projeto busca estender as mesmas com patamares de maior dimensão, que possa abrigar volume considerável de pessoas em reunião. Os patamares estão em uma cota inferior à da escola, cerca de 2,50 m acima da cota da praça central, e são desenhados como pequenos *bolsões de estar*: mesmo estando em uma área de acesso público, sua caracterização os configuraria como espaços de publicidade controlada, uma soleira expandida que serviria para atender à movimentação de familiares que se agrupam em frente às escolas no fim ou no começo das aulas (quando estão ali para pegar ou deixar seus filhos). Os espaços sinuosos, com vegetações e áreas para convívio e estar buscam dar suporte aos pressupostos identificados por Hertzberger.

## **5. Bibliografia**

1. ALEXANDER, Chistopher CHERMAYEFF, Serge. **Comunidad y privacidad**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision, 1973
2. ARANTES, Otília. **Uma estratégia fatal. A cultura nas novas gestões urbanas** in A cidade do pensamento único. Desmanchando consensos. Petrópolis: Vozes, 2000.
3. BENEVOLO, Leonardo. **História da cidade**. São Paulo: Perspectiva, 2009

4. BERENSTEIN, Paola. **Elogio aos errantes**. Salvador: UFBA, 2012
5. CACCIARI, Massimo. **A cidade**. Barcelona: Gustavo Gili, 2009
6. CARERI, Francesco. **Walkscapes, o caminhar como prática estética**. Barcelona: Gustavo Gili, 2013
7. CORBUSIER, Le. **Complete works 1910-1965**. Berlin: Birkhauser, 1999
8. CULLEN, GORDON. **Paisagem urbana**. Lisboa: Edições 70, 2006
9. Revista 2G N50. **Sou Fujimoto**. Gustavo Gili
10. HERTZBERGER, Herman. **Lições de arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2006
11. KOOLHAAS, REM. **Nova York delirante**. São Paulo: Cosac Naify, 2008
12. KOOLHAAS, Rem. OBRIST, Hans Ulbrich. **Project Japan Metabolism talks**. Espanha: Taschen, 2011
13. KOOLHAAS, Rem. **Três textos fundamentais**. Barcelona: Gustavo Gili, 2010
14. MEYER, Regina GROSTEIN, Marta Dora. **A Leste do centro**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010
15. KAMIMURA, RODRIGO. **Tecnologia, emancipação e consumo na arquitetura dos anos sessenta: Constant, Archigram, Archizoom e Superstudio**. Dissertação de mestrado. EESC- Universidade de São Paulo, 2010
16. RUBINO, Silvana GRINOVER, Marina. **Lina por escrito**. São Paulo: Cosac Naify, 2009
17. SAIA, Luis. **Morada paulista**. São Paulo: Perspectiva, 1995
18. SANTOS, MILTON. **A natureza do espaço**. São Paulo: Edusp, 2012

19. SANTOS, Milton. **o território e o saber local: algumas categorias de análise.** cadernos ippur. Rio de Janeiro, ano xiii, nº2, 1999, p.15 -26.
  
20. SILVA, Ricardo Luis. **A brutal sensibilidade da metamorfose: Sesc Fábrica da Pompéia como máquina de guerra.** In: X Seminário Docomomo Brasil, 2013 Curitiba, PR. Disponível em:  
[http://www.docomomo.org.br/seminario%2010%20pdfs/OBR\\_09.pdf](http://www.docomomo.org.br/seminario%2010%20pdfs/OBR_09.pdf)  
(acesso em: 28/02/2016)
  
21. SOLÀ-MORALES RUBIÓ, Ignasi. **Do contraste à analogia: novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica** in NESBIT, Kate. Uma nova agenda para a arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 2006;
  
22. VAINER, André. FERRAZ, Marcelo. SUZUKI, Marcelo (org.). **Lina Bo Bardi.** São Paulo: Imprensa oficial, 2008
  
23. VENTURI, ROBERT; BROWN, DENISE SCOTT; IZENOUR, STEVEN. **Aprendendo com Las Vegas.** São paulo: Cosac Naify, 2003
  
24. ZUMTHOR, PETER. **Pensar a arquitetura.** Barcelona: Gustavo Gili, 2009