

Da obra ao conceito: a poética do espaço

Paulo Henrique Paranhos
Prof. Dr. Miguel Gally
orientador

Universidade de Brasília
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Da obra ao conceito: a poética do espaço

Paulo Henrique Paranhos
Prof. Dr. Miguel Gally
orientador

Tese de doutoramento apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pesquisa e Pós-graduação de Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília.

Área de Concentração
Teoria, História e Crítica

Linha de Pesquisa
Estética, Hermenêutica e Semiótica

Brasília
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

e-mail: taoarquitetura@uol.com.br

PP 223o Paranhos, Paulo Henrique.
Da obra ao conceito: a poética do espaço / Paulo Henrique Paranhos; orientador Miguel Gally. -- Brasília, 2018.
185 p.

Tese (Doutorado – Doutorado em Arquitetura e Urbanismo)
- Universidade de Brasília, 2018.

1. Arquitetura. 2. Estética. 3. Espaço. 4. Escala. 5.
Forma. I. Gally, Miguel, orient. II. Título.

*Àquelas,
Ana e Marcela,
que me fazem ir além de mim mesmo*

Agradecimentos

Agradeço ao professor Miguel Gally, por acreditar na intenção ética da minha proposta de pesquisa, por ter me orientado no discernimento de tantas questões que me pareciam obscuras no campo da teoria, e por perseverar ao meu lado em momentos acadêmicos delicados nessa empreitada. Agradeço também ao professor Marcio Buzar, à professora Raquel Blumenschein e a todos que apoiaram o êxito dessa conquista.

Agradeço imensamente à Professora Emilia Stenzel pelo constante estímulo, amiga que sempre revelou entusiasmo com esse trabalho e com toda minha produção no campo da arquitetura.

Agradeço especialmente ao professor e amigo Matheus Gorovitz, importante referencia pessoal e intelectual, em nome de quem agradeço a todos os demais professores que me tem acompanhado e incentivado em minha carreira profissional.

Agradeço a todos os arquitetos, estudantes e colaboradores, sem os quais esse trabalho não teria se tornado realidade. Menciono de modo particular aqueles que contribuíram de forma direta nesses anos de pesquisa: Paulo Lourenço, Mariana Bueno, Cláudia Cássia, Dante Uwai, Mariana Dinero, Gabriel Daher, Deryck Danton, Ana Cristina Palhas, Halina Miranda, Jordana e Iane.

À minha irmã, Maria Fernanda, agradecimento pelo envolvimento e participação essencial na forma e conteúdo desse trabalho.

Meus agradecimentos se estendem à participação generosa e entusiasmada dos que comungam comigo a paixão pela arquitetura.

Sumário

11	Resumo	
13	Abstract	
15	Introdução	
20	Capítulo 1	Para uma estética do espaço
40	Capítulo 2	Gentilezas urbanas e generosidade espacial
66	Capítulo 3	O edifício e a ambiência urbana: a relação entre escalas
88	Capítulo 4	Articulações contextuais da forma arquitetônica
108	Capítulo 5.0	O horizonte tratado a partir do vazio
130	Capítulo 5.1	A preeminência do vazio na concepção do edifício
148	Capítulo 6	O pavilhão de Sevilha: exposição de um espaço
175	Conclusão	
183	Bibliografia	

Resumo

Este trabalho nasce de uma inquietação teórica de conceitos e articulações históricas despertadas a partir de pensamentos recorrentes na concepção e no desenvolvimento de uma produção autoral de arquitetura. Respalado pela estética da verdade e pela estética da experiência, investiga conceitos sobre valores contemporâneos da filosofia, da arte, da sociologia e do urbanismo, além de áreas diversas que podem iluminar a arquitetura. Para elucidar as proposições, colocam-se obras que evidenciam alguns elementos afins, cumprindo o papel de comunicar aquilo que extrapola nossas capacidades de comunicação e síntese: valores eminentemente conceituais de um projeto de arquitetura que se desdobram em dimensões de grande subjetividade. Nessa perspectiva de estar tratando a arquitetura enquanto obra de arte, as questões teóricas elencadas não seguem qualquer hierarquia de valores, mas, pelo contrário, ganham mais vida quando contempladas simultaneamente. A partir da arquitetura foi possível fazer a reflexão estética da produção autoral através de cinco elementos teóricos a sintetizar as abordagens alcançadas por essa pesquisa: generosidade, escalas, forma, horizonte e vazio. Assim como na arquitetura e nas artes, a harmonia do conjunto a construir uma espacialidade imensurável está na composição que aqui amplia entendimentos e cria novas percepções, contribuindo com a contemporaneidade.

Palavras-chave: espaço, escalas, forma, ambiência, horizonte, vazio.

Abstract

This work emerges from a theoretical restlessness of historical concepts and articulations awakened from recurrent thoughts in the conception and development of an authorial production in architecture. Supported by the aesthetic of truth and by the aesthetic of experience, it investigates concepts on contemporary values in philosophy, arts, sociology, and urbanism, as well as diverse areas that can enlighten architecture. In order to elucidate the propositions, this work shows projects that evidence certain related elements fulfilling the role of simple case studies, which is the reason of communicating something that can extrapolate our communication and synthesis capacities: eminently conceptual values of an architectural project that unfold itself in great subjectivity dimensions. In the perspective of treating architecture as a work of art, the theoretical questions listed do not follow any hierarchy of value, but, on the contrary, gain more life when treated simultaneously. From the architecture, it was possible to make an aesthetic reflection on the authorial production through five theoretical elements that synthesize the approaches reached in this work: generosity, scales, shape, horizon, and emptiness. As in architecture and in the arts, the harmony of the set, in order to build an immeasurable spatiality, is in the composition that is proposed here of amplifying the understandings and creating new perspectives that contribute with contemporaneity.

Key-words: space, scales, shape, ambiance, horizon, emptiness.



Pavilhão de Sevilha
Imagem 01 Fonte: Desenvolvido pelo autor

Arquitetura é, antes de mais nada, construção; mas construção concebida com o propósito primordial de ordenar o espaço para determinada finalidade e visando a determinada intenção. E nesse processo fundamental de ordenar e expressar-se ela se revela igualmente arte plástica, portanto nos inumeráveis problemas com que se defronta o arquiteto desde a germinação do projeto até a conclusão efetiva da obra, há sempre, para cada caso específico, certa margem final de opção entre os limites máximos e mínimos determinados pelo cálculo, preconizados pela técnica, condicionados pelo meio, reclamados pela função ou impostos pelo programa cabendo então ao sentimento individual do arquiteto (ao artista, portanto) escolher, na escala de valores contidos entre tais limites extremos, a forma plástica apropriada a cada pormenor em função da unidade última da obra idealizada. (COSTA, Lúcio. Considerações sobre arte contemporânea, p. 608)

Introdução

As reflexões que embasam esta tese surgem a partir de uma experiência projetual, recorrências de articulações formais, características espaciais, relações entre interior e exterior, permeabilidade, relação com o sítio e, além de apontarem certa identidade entre as obras em questão, nos asseguram que estas experiências originaram uma relação intrínseca de conteúdos abordados aqui a partir de um olhar eminentemente teórico.

São desdobramentos, no nível teórico, que nos permitem identificar, nessas soluções de projetos arquitetônicos, valores e diálogos conceituais com evidente entendimento e significados da originalidade da estética que tal obra traz.

É pela identificação, revelação, dessas dimensões estéticas que se dará o acesso privilegiado à obra. Será possível, por essas vias, revelar em que

medida as diversas escalas do edifício, do urbano e do território se rearticulam por essa arquitetura que privilegia os intervalos espaciais, o horizonte, o vazio. Há uma inquestionável urbanidade presente desde a concepção dos diversos projetos, na criação de uma nova topografia, na economia de gestos e elementos construtivos a definir formas que balizam o espaço nas mais diversas escalas.

Entende-se por urbanidade as características da cidade com suas dimensões físico-espaciais que, nas escalas apropriadas, constituem uma estética de generosidade espacial, onde pode haver qualidade de vida para a população enquanto coletividade. São referências aos espaços da cidade que proporcionam uma vida de encontros e trocas, onde são vivenciados os valores da cultura de um povo. O fio condutor a iluminar todo esse trabalho é, portanto, a demonstração,

escrita e/ou em imagens diagramadas, do espaço articulando escalas e assim criando uma linguagem com novas possibilidades estéticas. São aspectos teóricos que revelam uma investigação formal em que a premissa norteadora é a ideia de centralidade da dimensão estética na construção do espaço. É, portanto, proposta central dessa tese a identificação de uma estética do espaço.

Por uma questão didática é importante colocar que a apresentação das obras arquitetônicas limita-se a reiterar os aspectos teóricos dos respectivos projetos sem o intuito de analisá-los de forma isolada. Não são abordadas virtudes ou deficiências desses projetos, mas são exclusivamente apresentados como testemunho “a posteriori”, identificando os entendimentos teóricos implícitos em sua concepção. Trata-se da reflexão de uma estética aplicada na construção de uma linguagem.

São os projetos que testemunham as questões, aspectos teóricos que também podem ser apreciados em inúmeras outras obras de mestres da arquitetura. É importante entender que não se trata de incrustar conceitos pré-definidos nas obras estudadas, mas em decorrência delas, revelar aspectos teóricos de modo mais detalhado onde conceitos, aparências, soluções e diálogos contribuirão na formação de outras concepções até então pouco exploradas.

Para a identificação dos conceitos foi indispensável fazer uma retrospectiva, voltar os olhos para a experiência artístico-arquitetônica que corresponde à obra de arquitetura produzida. Naturalmente esse percurso nasce pelas obras/projetos mais recentes, no caso o Projeto da CAPES em 2006 retroagindo até o Pavilhão de Sevilha feito em 1992.

Ainda que o reconhecimento seja feito a partir da obra, não há na sequência lógica adotada qualquer priorização entre conceito e obra. Mesmo que já concebidas, as obras estão apresentadas concomitantemente às considerações teóricas, com o intuito de elucidar melhor essa leitura. Na verdade, as obras aparecem como um testemunho concreto, uma afirmação esclarecedora das abordagens teóricas defendidas em tese.

A explanação do trabalho segue uma sequência iniciada nas considerações a respeito das limitações urbanas impostas, pré-existentes à concepção do projeto, tratando em seguida das diversas dimensões do objeto construído e ao final buscando o entendimento de conceitos mais subjetivos como o horizonte e o vazio na obra arquitetônica em tela.

Assim, como importante instrumento para a correta elucidação do trabalho, são apresentadas quatro obras de arquitetura, nomeadamente Museu

Brasileiro da Escultura em São Paulo, de autoria de Paulo Mendes da Rocha, Espaço Oscar Niemeyer em Le Havre, França, de autoria de Oscar Niemeyer, Plataforma Rodoviária de Brasília, de autoria de Lucio Costa e o Templo da Água em Tsuna-Gun, Hyogo, Japão, de autoria de Tadao Ando.

Contribuem também nessa elucidação outros projetos de minha autoria, quais sejam: Prefeitura de Palmas, Sede da CAPES, Estádio Nilton Santos e a proposta vencedora para a Shikenchiku International Competition. Em condição especial, por testemunhar de forma evidente em uma mesma obra os conceitos revelados em todos os capítulos defendidos em tese, foi elencada a proposta para o Pavilhão de Sevilha.

Assim sendo, as considerações serão apresentadas em uma sequência de tópicos, sem qualquer hierarquização dos conteúdos expostos. A leitura deve considerar sempre a interconectividade entre os diversos conceitos abordados, a exemplo dos processos criativos, aonde o ir e vir do processo perpassa as diversas fases e camadas da concepção da obra em seu todo.

A apresentação se dará em seis capítulos:

No capítulo 1, “Para uma estética espacial” será tratada brevemente a questão

das estéticas da experiência e da verdade, a ideia do percurso previsto da tese com abordagens sobre três elementos teóricos: Generosidade, Escalas, Vazio & Horizonte e por fim uma exposição introdutória do projeto do Pavilhão de Sevilha como paradigma.

No capítulo 2, “Gentilezas urbanas e generosidade espacial” será abordada relação do edifício com as condições urbanas impostas onde será demonstrado como as variáveis urbanas influenciam a concepção das obras estudadas.

No capítulo 3, “O edifício e a ambiência urbana: articulação entre escalas”, o olhar se volta para a atmosfera dos espaços da cidade, suas escalas, que alimentam a estética dos projetos arquitetônicos em causa.

No capítulo 4, “Articulações contextuais da forma arquitetônica”, mostra-se considerações teóricas acerca da forma trabalhada visando grande inteireza ao contexto onde será implantada.

No capítulo 5, “O horizonte tratado a partir do edifício”, o foco recai sobre a importância do horizonte natural e ou construído enriquecendo a composição arquitetônica em pauta.

. “A preeminência do vazio na concepção do edifício”, demonstra que é possível fazer com que o vazio seja o protagonista da condição estética. É a

revelação do valor intrínseco do vazio pelo vazio a contribuir na formulação de uma estética.

No capítulo 6, “ O Pavilhão de Sevilha como evidencia de uma estética”, será apresentado como paradigma, com o protagonismo de uma obra que aglutina em um mesmo projeto os diversos aspectos teóricos identificados nas demais obras apresentadas.

1 Para uma estética do espaço



Imagem 12: A primazia do espaço na revelação do edifício
Fonte: <https://triplelights.com/japan/tour/kagawa-naoshima-holy-islandcontemporary-art-1893>

*Para os leitores não totalmente familiarizados com o significado preciso deste termo “estética”, tão abusado pela ignorância, o que se segue poderá servir como explicação. Todas as coisas capazes de manifestação fenomênica podem ser consideradas sob quatro aspectos diferentes. Uma coisa pode se relacionar diretamente com nossos sentidos (com nosso ser e bem-estar): este é seu caráter físico. Ou pode se relacionar com intelecto e nos proporcionar o conhecimento: este é seu caráter lógico. Ou pode se relacionar com nossa vontade a ser considerada como um objeto de escolha por um ser racional: este é seu caráter moral. Ou, finalmente, pode se relacionar com a totalidade de nossas diferentes funções sem ser um objeto definido por nenhuma delas singularmente: e este é seu caráter estético. (SCHILLER, Friedrich. *On the Aesthetic Education of Man*. 1982, p. 141)*

Este capítulo trata brevemente da questão das estéticas da experiência e da verdade e da ideia do percurso previsto, com abordagens sobre três elementos teóricos: Generosidade, Escalas, Vazio & Horizonte. E, por fim, da exposição introdutória do projeto do Pavilhão de Sevilha como paradigma.

Oscilando entre as estéticas da experiência e da verdade

Seja como espaço desenhado ou projetado, seja como espaço vivido, a percepção estética poderá

ser enquadrada como experiência ou como verdade. Isto é, dentro de uma visão ampla de como podemos conceber uma estética, estará em questão se se trata de uma relação imediata, reflexiva ou mesmo mística, ou se está em questão alguma propriedade dos objetos experimentados, algum significado, sentido, ideia, ou, enfim, alguma mediação com pretensões de verdade no lugar de uma experiência. Poder-se-ia, talvez, simplificar separando ambas as perspectivas enquanto sendo ou relativa ao sujeito, ou relativa ao objeto. No entanto, sabemos que uma experiência guarda traços dos objetos e do sujeito. O mesmo valeria para a verdade quando pensada como aquilo no que se acredita, uma espécie de verdade dos sujeitos e não simplesmente relativa aos objetos ou ao que eles são ou representam.

Quando imaginamos a possibilidade de uma estética do espaço, tal qual iremos defender nesta tese, pretendemos não ficar presos nem ter de escolher se estamos fazendo uma estética da experiência ou se pretendemos alcançar uma estética da verdade. Isso porque os elementos que compõem tal estética, sem nome nem rótulo, surgiram de uma experiência com esses espaços, ora projetados ora vividos, mas nos levaram a um conjunto de propriedades que fazem parte desses espaços. São eles, sobretudo, que têm orientado nossa

produção artística e compreensão do que é arquitetura. Assim, a estética do espaço que trazemos para discussão oscila propositalmente entre uma estética da experiência e uma estética da verdade, de modo que cada um desses elementos guarda um sentido e se constitui como uma verdade para a arquitetura, sendo igualmente uma experiência.

A filosofia da arte, vista a partir de uma estética da verdade, suscita a possibilidade de se descobrir regras da arte na própria ação criadora ou em sua recepção, nem por isso elimina, necessariamente, uma estética da experiência. Nesse sentido, cabe discutir o processo de criação, o entendimento sobre o momento de concepção da obra de arte que aqui interessa enquanto ligado também a uma experiência:

A construção, numa obra de arte, diz respeito à sua lógica interna, que não é a dos conceitos [...] Ao contrário da construção conceitual, a estética diz respeito à singularidade do artefato, de sua inteireza como algo único. A construção estética é semelhante, em seu princípio, ao processo de síntese que leva ao conhecimento conceitual. Entretanto, diferentemente deste último, aquela não tem como objetivo algo externo à própria relação entre o sujeito e o objeto, ou seja, entre o fruidor e a obra [...] sua coerência, sua identidade, não deve ser buscada a partir de um ponto externo

à própria obra, pois ela surge a partir da própria experiência com a coisa. (ADORNO, Theodor W. Experiência e criação artística. Lisboa: Edições 70, 2003).

Para Adorno, por exemplo, a obra enquanto criação artística levanta dois pontos de reflexão que ocorrem muitas vezes simultaneamente: primeiro trata do processo de criação, das circunstâncias da criação e do universo que alimenta tal percurso criativo, que acompanha e induz o artista àquele processo, ou seja, uma experiência que ele atravessa; o segundo é no sentido do artista conseguir, ainda na criação, conquistar elementos e princípios que viabilizem a obra esperada. São pontos que nascem na concepção da obra, muitas vezes de forma intuitiva. São questões, portanto, complementares, afinal, por qualquer um desses raciocínios chega-se à constatação do caráter subjetivo da relação entre autor e obra na busca da consciência de um sentimento que orienta as decisões para a criação de um conteúdo.

Trazendo para o contexto da arquitetura, Lúcio Costa coloca esse aspecto explorando a abertura própria da estética da experiência, mesmo quando há fortes limitações e imposições enfrentadas pela criação de uma obra arquitetônica, e o faz a partir da proposição de uma diferença entre

origem da obra, objetividade e validade necessárias, e essência, vinculada a uma carga de amor, a uma liberdade sutil, presente em todo ato criativo:

O que caracteriza a obra de arte é, precisamente, esta eterna presença da coisa, daquela carga de amor e saber que um dia, a configurou. Importa, pois, antes de mais nada, a distinção entre essência e origem, porque nessa diferença preliminar reside a chave do entendimento do que seja verdadeiramente arte. Se é indubitável que a origem da arte é interessada, pois a sua ocorrência depende sempre de fatores que lhe são alheios – o meio físico e econômico social, a época, a técnica utilizada, os recursos disponíveis e o programa escolhido ou imposto –, não é menos verdadeiro que na sua essência, naquilo por que se distingue de todas as demais atividades humanas, é manifestação isenta, porquanto nos sucessivos processos de escolha a que afinal se reduz a elaboração da obra, escolha indefinidamente renovada entre duas cores, duas tonalidades, duas formas, dois partidos igualmente apropriados ao fim proposto, nessa escolha última, ela tão só – arte pela arte – intervém e opta. (COSTA, Lúcio, Arquitetura, José Olympio, 2002, p. 17-18)

Interessa aqui exaltar justamente o limite do ato criativo, a dimensão conceitual envolvida, o sentido de poiesis - um fabricar que engendra, uma criação que organiza, ordena e instaura uma realidade nova, um ser – a obra de arte. (NUNES,

2003, p. 20) São infindáveis as possibilidades e descobertas do processo conceitual, seja por atos conscientes, seja pelos inesgotáveis processos que vão além de nossa consciência, que seriam na essência frutos e resultados de uma experiência.

Há que se considerar aí a presença do homem enquanto sujeito que nutre a vocação da criação artística, que visa o outro, que pretende compartilhar, que se reconhece como parte de um todo social e coletivo. A estética espacial que iremos propor brota desses pressupostos humanistas, e seus três elementos fundamentais refletem tal preocupação.

Tais elementos, os quais passamos a expô-los brevemente neste capítulo de abertura, são integrados uns aos outros de tal modo que precisaremos permanecer atentos a essa condição quando eles forem trabalhados individualmente nos capítulos seguintes, ou seja, será inevitável repetir alguns pontos e argumentos, na medida em que eles terminam sendo mais bem compreendidos quando associados uns aos outros. Para uma análise mais detalhada, seguida de uma problematização individual, eles foram, portanto, separados em: generosidade urbana, relação entre escalas e horizontalidade & vazios.

A generosidade espacial

Que esperança podemos jamais alimentar de empenhar a humanidade em uma prática admitidamente cheia de austeridade e rigor? (HUME, David. “Das qualidades imediatamente agradáveis a nós mesmos”, in Uma investigação sobre os princípios da moral. Campinas, SP. 2013, página 139.)

As palavras gentileza e generosidade não devem ser vistas aqui na amplitude de suas grandezas, mas como o reconhecimento dos méritos que um espaço pode alcançar. Compreendida como virtude, assemelha-se à pessoa que trata ou enriquece a outra com determinado valor moral, intelectual ou de outra ordem, como é o caso das condições espaciais tratadas aqui visando enriquecer a arquitetura e o urbanismo.

É o espaço apresentando contribuições além das demandas prático-funcionais, e até mesmo dos anseios de pessoas limitadas às condições individualistas, mas apresentando colaborações para a qualidade do público, de sua coletividade, ainda que nos limites dos espaços privados.

Está se falando do espaço que é concebido com a vocação natural de intercambiar arquitetura e urbanismo em prol da coletividade,

enriquecendo assim seus meios com a condição de nobreza que advém do espírito público.

Uma citação que sinaliza a essência dessas colocações foi mencionada por Luciano Margotto, transcrita abaixo:

Para Comte-Sponville, “trata-se de agir, e não em função de determinado texto, de determinada lei; mas além de qualquer texto, além de qualquer lei, em todo caso humana, e unicamente de acordo com as exigências do amor, da moral ou da solidariedade”. Segundo ele, a partir de Descartes, a generosidade “é ao mesmo tempo a consciência de sua própria liberdade e a firme resolução de bem usá-la. Consciência e confiança, pois: consciência de ser livre, confiança no uso que se fará disso”. (COMTE-SPONVILLE, André. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 98. COMTE-SPONVILLE, André. Op. cit., p. 105)

Realmente são ações que, pelos limites da legalidade ou das atribuições profissionais, poderiam não ser implementadas, mas, pela opção em contribuir com uma realidade mais ampla do bem comum, são construídas. Seja nos espaços de uma edificação ou nas soluções espaciais urbanas como ações que se revelam contribuições valorosas à cidade, gentilezas urbanas.

Os entendimentos que a

filósofa Hannah Arendt traz em seus estudos sobre a condição humana são aqui uma referência importante. Ao tratar da concepção da *pólis* ela menciona o insondável sentimento de realização do homem em instaurar o “lado público do mundo”, que extrapola em sua grandeza qualquer outra realização humana.

As condições públicas e privadas são interdependentes, ou seja, sem uma a outra não prospera e a generosidade espacial tem papel significativo na preservação desses dois domínios.

A questão pública é o cerne da constituição da polis como instituição criada em prol da preservação do conhecimento e da história. Para Hannah Arendt, o motivo maior e a condição nobre para a criação do domínio público é a promessa de transcendência.

Diferente da natureza que preserva sua imortalidade na condição de membros de uma mesma espécie e não na condição de indivíduos, o homem, de outra forma, necessita afirmar sua individualidade nesse contexto que tudo engloba, para além do alcance da natureza.

Apenas o homem pode expressar a alteridade e a individualidade, somente ele pode distinguir-se e comunicar-se a si

mesmo e não meramente comunicar alguma coisa – sede ou fome, afeição, hostilidade ou medo. (ARENDETT, Hannah. “Trabalho, obra, ação”. Trad. Adriano Correia. Em: Cadernos de Ética e Filosofia Política, 7, 2/2005, p. 190).

Na busca pela imortalidade, o homem sente, a partir de sua condição individual, a necessidade de ir além de si mesmo, ou seja, alcançar a alteridade, como um dos objetivos que o leve a extrapolar a própria existência humana.

O sujeito descobre que construir o mundo comum é tarefa que extrapola a dimensão terrena e natural do homem como simples parte da natureza, e que é resultado de uma ação deliberada do ser em prol do seu próprio crescimento e o de todos os seus semelhantes.

São ações, gestos de uma vida que procura construir e cuidar de um mundo que transcenda sua própria história, fazer do mundo um “lar não mortal de seres imortais”. (RIBEIRO, Rodrigo, Individuo e Sociedade em Hanna Arendt. Departamento de Filosofia UFRN, p.02)

A experiência do “lado público do mundo” enseja o potencial de encarar o mundo numa outra perspectiva, onde a história do homem individual se revela na coletividade e pode construir nas realidades plurais objetivos mais significativos, que

alcancem outras gerações e, quem sabe, outras espécies nas dimensões mundanas.

Considerando também as condições de limites espaciais, pode-se dizer que é um ato de generosidade eliminar fronteiras entre os diversos espaços públicos e privados. É necessário conceber espaços de individualização, de intimidade, de forma diferente daqueles de cunho coletivo, porém, é interessante que essas categorias possam, dentro do possível, não restringir categorias de ocupação. É nessa perspectiva que se deve respeitar e cuidar dos valores intrínsecos dos diversos espaços, sejam eles públicos ou privados, dentro da delicadeza que o processo exige, ou seja, dentro de um espírito de gentileza.

Sabendo que no capítulo dois será apresentado como estudo de caso o MUBE, de autoria de Paulo Mendes da Rocha, exemplo de edifício que apresenta soluções de generosidade espacial, concluímos essas considerações iniciais deste tema com uma frase do arquiteto:

Nós arquitetos, não deveríamos pensar em espaços privados e espaços públicos. O único espaço privado é a mente humana e o grande desejo do homem é que sua mente se faça pública, que consiga se comunicar. Sem os outros não somos nada e a arquitetura deveria refletir isso. (ROCHA, Paulo Mendes da, America

Cidade e Natureza, 2012, p. 91)
O edifício e a ambiência urbana: a articulação de escalas

Considerada ponto importante desta tese, a ambiência urbana é pensada aqui como conceito que deve contemplar concomitantemente duas expectativas em direções opostas: capacitar a arquitetura do edifício enquanto qualificador da cidade e criar inteireza nas relações espaciais visando intensificar a relação entre os espaços públicos e privados do contexto da cidade também.

É pressuposto básico que nessa arquitetura o edifício não se limite em si mesmo, sua concepção arquitetônica é pensada como uma intervenção no contexto e na escala da paisagem e em todas as paisagens envolvidas, como bem ilustra a citação de Paulo Mendes da Rocha:

Nunca me interessam os edifícios isolados, autorreferentes, porque não é assim que funciona a vida. Os edifícios são instrumentos para a cidade da mesma maneira que as pedras o são para as catedrais. (VILLAC, Maria Isabel Org. ROCHA, Paulo Mendes. América, cidade e natureza. Coleção Estúdio Aberto, vol. 1. Estação Liberdade, São Paulo, SP, Brasil, Estação Liberdade, 2012, p. 88)

Nessa concepção, as dimensões do edifício não constituem bar-

reiras, fazendo-se presentes a partir de determinadas fronteiras.

Nesta delicadeza de relações nasce o princípio da ambiência urbana que constrói a arquitetura e urbanismo defendido na teoria proposta. As peculiaridades e dimensões espaciais dessa ambiência acontecem fisicamente a partir da articulação das escalas no contexto do urbanismo ou da arquitetura aqui proposta. É a elaboração da atmosfera do lugar. Assim sendo, mesmo que a ambiência venha a ser tratada com mais ênfase no terceiro capítulo, para subsidiar esse tema é necessário fazer alguns esclarecimentos sobre o entendimento de escala considerado nesta tese.

As escalas se encaixam como estratégia de desenvolvimento das obras arquitetônicas que serão apresentadas, mas será útil também como referência que vai facilitar pontos importantes deste trabalho. Adota-se a relação das escalas e suas articulações como aspectos de grande evidência no universo a ser apreciado nos capítulos seguintes.

Tratado dentro das categorias estéticas, o tema das escalas se desenvolve aqui a partir das percepções humanas, não necessariamente vinculadas às medidas do corpo do homem, mas resultantes da experiência, da história e da formação cultural

do homem.

Inicia-se, portanto, com um trecho que revela de antemão a preocupação de colocar o homem como centro das referências que serão analisadas:

Só por escala humana pode reger-se o dimensionamento de todas as coisas dentro do dispositivo urbano (...) a medida natural do homem deve servir de base a todas as escalas que se encontram em relação com a vida e com as diversas funções do ser. Escala das medidas a serem aplicadas às superfícies e às distâncias, que serão consideradas em relação ao andar natural do homem, escala dos horários que devem ser determinados tendo em conta o percurso cotidiano do sol. (La Carta de Atenas, Buenos Aires, Ed. Contemporânea, 1954, p. 122.)

Tratar das articulações entre escalas envolve diversas relações dentre as quais: o tratamento da volumetria, as espacialidades externas e internas, a permeabilidade, a urbanidade proposta, a nova paisagem construída com uma série de escalas envolvidas que levam a cabo o seu conjunto de proposições, e a produção que contém em si inegável dimensão estética própria.

A apreciação das escalas e suas articulações exige acuidade na análise, além de alguns entendimentos acerca de qual escala está sendo trata-

da em cada caso. No decorrer da leitura isso vai se aclarando, mas como introdução é possível fazer algumas considerações acerca dessa dimensão tão cara à estética em causa:

Nous ne parlons pas ici de l'échelle dont se servent les ouvriers pour monter sur les échafauds, non plus des échelles, que étaient en permanence sur les places réservées aux exécutions, at auxquelles on attachait les gens coupables de faux serments ou de quelque délit honteux, pour les laisser ainsi exposés aus quolibets de la foule. Nous ne nous occupons que de l'échelle relative. Em architecture, on dit "l'échelle d'un monument.... Cet edifice nest pas à l'échelle". L'échelle d'une cabane soit en proportion avec l'animal qu'elle doit contenir. Une cabane à chien dans laquelle un âne pourrait entrer et se coucher ne serait pas à l'échelle. (Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'Architecture, Paris, 1859)

Não se trata das primeiras dimensões que a técnica exige para a realização da obra enquanto construção civil. Não se trata, ainda, da relação entre medidas de projeto de arquitetura em relação às normas e exigências construtivas. Não está limitado aos conceitos de harmonia, leveza, altura, profundidade, mas, enfim, engloba dimensões objetivas e subjetivas que juntas contribuem para o efeito estético pretendido.

Alcança uma relação muito próxima com os conceitos de propor-

ção ainda que a abrangência da escala vá além do universo que se estabelece para a proporção quando esta trata apenas do edifício em sua individualidade. Para elucidar, interessa os conceitos de proporção e escala, analisados por Philippe Bouillon:

No caso da proporção, a medida se efetua por transferência de um elemento do espaço a um outro elemento do mesmo espaço, considerando-se o conjunto como um sistema fechado (...) a escala pressupõe a medida de um edifício, ou de uma parte deste, com relação a um elemento exterior a ele (...) não se trata, nesse caso, de um pensamento racional fundado sobre uma razão puramente numérica, cuja origem é o ratio ou relação matemática (...) não se trata, igualmente, de uma medida do espaço verdadeiro, medida de proporções ou de partes de um edifício, relacionadas umas às outras. Trata-se de um pensamento do espaço arquitetural que o mede em relação a ele mesmo, mas que pressupõe uma definição do espaço arquitetural compreendendo, ao mesmo tempo, o espaço verdadeiro do edifício e o espaço mental do pensamento do arquiteto. (BOUDON, P., Sur l'espace architectural, Paris, Dunod, pp. 58-59)

Nota-se, portanto, que a escala nasce no universo da concepção da obra enquanto obra de arte, da obra como resultado da relação entre dimensões reais do objeto construído vinculadas às dimensões oriundas do pensamento, da intuição, enfim,

da intenção subjetiva do arquiteto. É resultado de uma escolha, de um ato deliberativo e livre para se criar uma circunstância ao conjunto a ser concebido.

É natural dizer que as escalas serão tratadas como categoria estética, afinal o valor estético intrínseco às escalas, nas dimensões do edifício e nas dimensões urbanas e territoriais, ou seja, em todas as dimensões que compõem a arquitetura e o urbanismo, contribuem de forma direta para o aperfeiçoamento das mais diversas linguagens contemporâneas afins.

O emprego da escala, enquanto categoria capaz de qualificar a atividade arquitetural como modo de expressão das particularidades dos agrupamentos humanos, atribui à arquitetura a condição de obra de arte. Arte entendida como forma especificamente humana de apropriação das coisas e natureza ou, no explicar de Artigas: Arte(...) [como] uma das formas concretas e necessárias da ação do homem na criação de natureza propriamente humana. (Artigas, J.B.V., op. CASSIER, E. Filosofia de la ilustración, México, Fondo de Cultura Económica, p. 33, p. 45 em GOROVITZ, Matheus. Brasília uma questão de escala, p. 59)

Nesse sentido, pode-se compreender que a escala encontra lugar na arquitetura enquanto arte, e arte vinculada às dimensões eminentemente humanas. Arte esta que supre

as necessidades humanas e, dentre essas, talvez a mais importante: a necessidade de convivência humana. Se a arquitetura é vocacionada a atender questões prático-utilitárias, da construção e do uso, faz mais do que isso ao atender as necessidades do espírito e da subjetividade do homem. Lúcio Costa fala sobre arquitetura e construção, assim ele discorre:

A mais tolhida das artes, a arquitetura é antes de mais nada, construção, mais construção concebida com propósito de organizar e ordenar plasticamente o espaço e os volumes decorrentes, em função de uma determinada técnica, de um determinado programa e de uma determinada interação. (COSTA, Lúcio. Arquitetura, Rio de Janeiro, MEC-FENAME/BLOCH, 1980, p. 7)

Para tratar da escala enquanto categoria estética que embasa este trabalho teórico, é indispensável também entender qual é o entendimento que está sendo adotado como “dimensão humana”.

Edgar Graeff, ao falar sobre Brasília, consegue esclarecer bem a escala considerada aqui:

(...) Fundamentalmente escala das percepções estéticas do ser humano (...) não se baseia em qualquer dimensão do corpo, mas nasce de uma medida da consciência humana – consciência que não pode ser definida por meio de deduções matemáticas e malabarismos

geométricos, mas somente através de sínteses históricas e culturais (GRAEFF, E. Brasília, dois caminhos para a arquitetura contemporânea em Cidade Utopia, Belo Horizonte. VEGA/EDUSP, 1979, p. 28)

Trata-se de um pensamento vinculado à *racionalidade dialética* seguida por Lúcio Costa, diferente da *racionalidade mecânica* trabalhada por Le Corbusier. Enquanto Lúcio Costa considera as dimensões da experiência intelectual do homem, de sua memória e vivência, do seu processo histórico, Le Corbusier enxerga a questão das escalas a partir de uma manipulação de realidades que não considera o homem como sujeito envolvido ou memória viva envolvida no processo de concepção.

Contrapõe-se o conceito de escala do homem enquanto ser cultural, postulado por Lúcio Costa, ao do homem enquanto ser natural, na formulação de Corbusier. Ambos tratam da relação do homem com o meio. Para Lúcio Costa, um meio transformado pela ação humana: um meio aculturado. Para Le Corbusier o mesmo equilíbrio deverá ser encontrado, mas com o meio natural: a natureza.

É de suma importância entender em qual contexto se encaixa o entendimento das escalas que será mencionado, um bom exemplo são as referências citadas por Julio Katinski ao falar sobre a concepção das escalas

em Brasília:

As fontes francesas de Lúcio Costa estão bem definidas: aparecem com meridiana clareza em estudos como A Arquitetura Jesuítica no Brasil ou O Novo Humanismo Científico e Tecnológico. Ou ainda na adesão entusiástica ao utopismo socialista do mestre Le Corbusier. Já o empirismo inglês é uma presença discreta, mas não menos vigorosa. Podemos reconhecer essa orientação empirista em Lúcio Costa, quando, ao lado de uma das mais precisas classificações dos retábulos coloniais no primeiro estudo mencionado acima, encontramos sua atenção voltada com a mesma energia para manifestações populares, como o retábulo de Santo Antônio, em São Roque, e o da capela de Voturuna, em São Paulo; ao lado das escalas – monumental e doméstica – em Brasília, o arquiteto encontra lugar para uma “escala gregária”, cujo modelo vai buscar na Rua do Ouvidor, coração (e talvez cérebro) da antiga capital. E mesmo seu “italianismo”, agudamente identificado por Hitchcock, em 1954 (Lúcio Costa inúmeras vezes demonstrou sua paixão pela Florença de Brunelleschi e de sempre), parece-me da mesma natureza que seu entusiasmo mais recente por sutis relações de planos e patamares encontráveis na arquitetura e paisagismo do Extremo Oriente, e que também em Brasília comparecem. Nada mais que a mesma flexibilidade em aceitar, inteligentemente, a sugestão dos fatos presentes. (Julio Roberto Katinsky, São Paulo, 15 de abril de 1985 em GOROVITZ, Matheus. Brasília uma questão de escala, p. 9).

As escalas do Plano Piloto, em Brasília, são talvez o melhor exemplo concreto de articulações espaciais. Ainda que seja um projeto urbanístico, esses ensinamentos se encaixam perfeitamente nas situações estudadas quando falam também da arquitetura e das relações dessa arquitetura com a cidade.

Como mencionado anteriormente, Lúcio Costa, entendendo que a escala humana é relativa, ao conceber Brasília organiza o projeto a partir de três escalas: escala monumental, gregária e residencial.

Em seu livro *Brasília uma questão de escalas*, Matheus Gorovitz não só demonstra o posicionamento de Lúcio Costa sobre os conceitos de escalas, mas revela algumas faces da inter-relação que existe entre esses conceitos na cidade construída. Essas inter-relações constataam que as escalas regem também intenções arquitetônicas harmonizadas aos respectivos usos, às características fundamentais da cidade em suas quatro escalas: monumental, residencial, gregária e bucólica. Dessa forma, o desenho envolvido pela relação intrínseca de escalas não só enriquece suas condições físico-espaciais, mas também contribui para alinhar as condicionantes estruturais, que vão conferir a importante unidade de todo o conjunto arquitetônico e urbano.

Horizonte

Quando definimos o homem como um ser que pode superar todas as suas fronteiras, sabemos que o horizonte ele não pode superar. É uma fronteira absoluta. (BOLLNOW, Otto. O homem e o Espaço. p. 80)

A abordagem sobre o horizonte, em todo este trabalho teórico, será feita considerando-o a partir do edifício, com o objetivo de integralizar o horizonte natural e construído ao edifício, para complementar a composição arquitetônica.

O horizonte expresso em grandes vãos enriquece a arquitetura, mas, nesse caso, o horizonte que se busca é uma ilimitada perspectiva que extrapola a percepção humana, é mais do que um vão, é a perspectiva derramada na extensa horizontalidade, muito além do alcance da pessoa.

Van Peursen trabalhou de modo muito claro esse duplo caráter do horizonte: estender o campo da evolução espacial para as pessoas e, ao mesmo tempo, delimitar novamente. “O horizonte”, assim diz, “determina uma fronteira à qual a pessoa se expande... por seu olhar, por seus desejos”. Ele enfatiza o “aspecto duplo do horizonte”: “fronteira inatingível e espaço para avançar” (BOLLNOW, Otto. O homem e o Espaço. p. 81).

Impregnar à obra de arquitetura a dimensão do horizonte é transportar o homem às diversas experiências que sua imaginação pode alcançar e, até mesmo, permitir que o corpo e a imaginação do homem se expandam nos espaços contínuos sem limites, para vislumbrar: a relação do horizonte visual ao entorno horizontal sem barreiras, ou seja, a paisagem natural.

A expressão infinita do horizonte, ao fazer o espectador se sentir reduzido em suas próprias dimensões, traz-lhe o enorme prazer de colocá-lo em contato com o infinito:

Em geral, o horizonte não se estreita às pessoas, mas ao contrário: Abre-se à frente delas num campo vasto de sua visão e de seu movimento rumo ao espaço. Ele é, na verdade, uma fronteira, mas não uma fronteira aprisionante. À medida que recua, ele convida exatamente à busca do longínquo (BOLLNOW, Otto. O homem e o Espaço. p. 80).

Essas ações complementares resultam em conceitos que vão além de sua condição física e material, alcançando as dimensões de escalas de alcances mais amplos, de territórios mais abrangentes e de universos que vão além das dimensões mensuráveis pelo homem, e até mesmo além do próprio horizonte.

Quando tratada nos projetos

aqui abordados, vamos notar que a relação entre horizonte e edifício não se dá apenas a partir de um olhar distante, mas durante os percursos relacionados com a própria linha horizontal em evidência.

Assim, também a presença da linha do horizonte em Brasília, por exemplo, enfatiza a integração entre paisagem e obra. A estreita relação do desenho urbano com o sítio dialoga de forma tão próxima à topografia que, ao analisarmos a paisagem resultante, notamos o enriquecimento daquela geografia. O uso apropriado do horizonte na relação das escalas torna-se um forte elemento de interação entre o natural e o construído.

O Plano Piloto é um projeto urbanístico cuja sintonia de sua implantação com as linhas do horizonte enriquece as perspectivas e a percepção das diversas visuais, e assim, enriquece ainda mais suas escalas espaciais.

As questões do horizonte, a amplitude, o vazio e a riqueza dos espaços urbanos em sintonia com a paisagem, contemplam os mais diversos pontos da cidade, e permitem que os elementos de sua arquitetura usufruam dessa virtude maior.

Também fazem com que o horizonte compareça em pequenos

detalhes das edificações, bem como na arquitetura paisagística do conjunto urbano como um todo. A relação da cidade com o território é evidente a ponto de ser considerada um aspecto a ser preservado, conforme documento de tombamento do Plano Piloto.

Quem vive em cidades como Brasília respira o céu e vive o horizonte. O costume de estar na maioria das vezes muito bem alocado topograficamente gera naturalidade com essas questões colocadas.

Vazio

No universo da composição artística, dentro dos aspectos tratados neste trabalho, a arquitetura é amparada pelas escalas e o edifício funciona como um elemento integrador da composição urbana e paisagística.

Como já foi dito anteriormente, o edifício não existe isoladamente, mas é concebido com o intuito de contribuir na conexão das diversas escalas. Ele existe muitas vezes para contribuir com as dimensões mais amplas da busca pelo horizonte e configuração do vazio. Daí pode-se ressaltar sua expressão de grande proximidade e até mesmo cumplicidade com a expressão estética do horizonte.

No campo da estética da experiência, com suas características

de forte subjetividade, o vazio em pauta se revela nas dimensões do imaterial, da proximidade do homem a um espaço de limites indecifráveis. Mais importante que suas extensões mensuráveis são as configurações que acontecem pela leitura do seu caráter, principalmente do seu caráter estético.

Quando muito, se pode dizer que o vazio está conformado por circunstâncias, e não necessariamente por medidas geométricas. Enfatizar a horizontalidade da obra é uma das estratégias que constrói um hiato na sua composição espacial, o vazio.

No horizonte muitas vezes se encontra o silêncio, contato com a dimensão celeste: o vazio que tanto nos encanta.

Por todas as condições materiais que o cercam e o delimitam, o vazio alcança sua preeminência indispensável na sua condução estética de grande ênfase, permitindo a leitura da transparência, do etéreo.

Em sua composição, lança-se mão de emoldurá-lo com elementos arquitetônicos de extrema sobriedade, quando não por volumes dissolvidos na paisagem em que está inserido. Na maioria das vezes formas simples, para que os elementos construídos não chamem atenção e não roubem a cena do elemento principal, que é

o vazio. O silêncio e o vazio muitas vezes permitem a contemplação do infinito. Trata-se da extrema leveza dos espaços em si ou, em outras palavras, da expressão do etéreo e fugaz sobre o tectônico claramente constituído.

Em todos esses casos está se falando de um espaço vazio com marcante expressão estética, diferente do espaço aberto urbano quase imperceptível, tão comum em nossas cidades modernas. Não se trata apenas do vão entre os objetos construídos. Por fim, os temas aqui apresentados serão tratados nos próximos capítulos com auxílio dos diversos projetos apresentados como estudo de caso.

O Pavilhão como paradigma

O projeto proposto para o Pavilhão Brasileiro na Exposição Universal de Sevilha é considerado paradigmático por ser o estudo de caso que contempla em uma só obra, todos os conteúdos explorados teoricamente nesta tese.

Ainda que esse projeto venha a ser analisado mais detalhadamente no capítulo cinco, será apresentado aqui apenas uma breve introdução, para contribuir desde já como referência na leitura de todo o trabalho.

Foi proposta apresentada no Concurso Nacional de Projetos de Ar-

quitetura promovido pelo Instituto de Arquitetos do Brasil, conquistando o segundo lugar juntamente com outros três projetos.

A título de contextualização inicial, é importante falar sobre a importância histórica dos projetos desses pavilhões que compõem as exposições universais. Na História da Arquitetura, os pavilhões de feiras internacionais têm se revelado notáveis exemplos a serem apreciados por várias gerações, momento em que os efusivos debates contribuem para a evolução da cultura arquitetônica.

O Pavilhão Brasileiro em Nova York, de autoria de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, o Pavilhão de Osaka, de autoria de Paulo Mendes da Rocha, o Pavilhão de Bruxelas, de autoria de Sergio Bernardes, dentre outros, são exemplos que contribuem para o melhor reconhecimento da história de nossa arquitetura e jamais devem ser desconsiderados.

Essas feiras internacionais são realizadas para que os mais diversos países tenham a oportunidade de apresentar suas potencialidades no campo do desenvolvimento social, econômico, cultural, tecnológico e científico. Espera-se, assim, que dentro da dimensão representacional da feira, a arquitetura do edifício construído para cada Pavilhão revele

as virtudes implícitas do momento vivido pelo país ali representado.

A riqueza do tema em questão, assim como o potencial de uma edificação com caráter eminentemente representativo, como é o caso desse Pavilhão, evoca a união de soluções construtivas com dimensões conceituais em sua concepção arquitetônica.

No caso da Feira Internacional Expo 92 de Sevilha, não foi diferente. Desde o início, as dimensões conceituais foram priorizadas, transcendendo os limitados raciocínios de uma arquitetura que se preocupa apenas com o sistema construtivo e as questões eminentemente programáticas. Almejava-se ir além e expressar valores que dizem respeito à nação representada. A linguagem arquitetônica adotada deve exprimir e representar algo que tenha a ver com a visão da arquitetura de seu respectivo país.

Não faltam referências para descrever o espaço criado do ponto de vista de sua gênese histórico-cultural na realidade brasileira: as escalas trabalhadas, a relação dos vazios, o verde, a água, bem como a grande viga metálica, são elementos citados na memória do projeto e que, em muitos casos, são reconhecidos nas pracinhas das cidades brasileiras; nossos rios e montanhas, paisagens em contato

com o horizonte e até mesmo no rico desenho da arquitetura e urbanismo que tão bem convivem no traçado de Brasília. O recinto criado reafirma as características de ambientes urbanos familiares.

No caso brasileiro, o sítio onde seria implantado o pavilhão apresentou um diferencial que favoreceu o tratamento do espaço. Lote de esquina, às margens do conjunto urbano, fora das excessivas especulações formais dos diversos países, tinha a elevação principal voltada para as águas do rio, margeando a feira. O espelho d'água traz alívio espacial acompanhado com sua referência de amplitude do horizonte. Dessa forma, foi possível pensar o edifício com uma forma transponível a fazer a transição entre a paisagem natural e o urbanismo denso, edificado.

Como forma de priorizar o homem, ao se apropriar do lote no qual a obra se localiza, o Pavilhão aqui proposto foi pensado como um equipamento urbano público, uma praça que lembra um pier, onde o visitante se apropria da obra, reconhecendo-a com seu horizonte intrínseco à sua linguagem, sem interpretá-la como um monumento demasiadamente colossal.

Para iniciar as ponderações que serão desdobradas posterior-

mente, o projeto arquitetônico será apresentado para considerações teóricas, sem se ater a seus aspectos construtivos ou projetuais. Abaixo o memorial descritivo com as considerações devidas naquele momento.

Memorial descritivo:

O Novo Mundo já não é este lado do Atlântico, nem tampouco o outro lado do Pacífico. O Novo Mundo já não está à esquerda nem à direita, mas em cima de nós, precisamos elevar o espírito para alcançá-lo, pois já não é uma questão de espaço, porém de tempo, de evolução e de maturidade. O Novo Mundo é agora a nova era, e cabe à inteligência retomar o seu comando (COSTA, Lúcio. O Novo Humanismo Científico e Tecnológico, 1961, p. 384).

O tema colocado e as questões relativas ao meio ambiente exigem uma reflexão mais cuidadosa para a concepção do partido Arquitetônico. Dessa forma, o Pavilhão do Brasil vem expressar, não como um dado de programa, mas como uma atitude decisiva de projeto, a Sintonia perfeita entre Arquitetura e Natureza (imagem 03).

Dialogando então com o intenso projeto paisagístico implantado na Ilha, surge “a praça”, o vazio que se contrapõe à excessiva especulação formal presente nas demais edificações, assim como nos diversos equipa-

mentos.

Surpreendido pela forte expressão do espaço, então monumental, o espectador atento faz uma leitura minuciosa dos elementos arquitetônicos que definem a paisagem. A riqueza de suas formas, a grande “viga” em aço escovado em harmonia com o azul da lâmina d’água, evidenciam a silhueta do “relevo” criado. O volume do hall principal, um cristal bem posicionado, comunga com a vegetação simbolicamente implantada numa vedação virtual entre vidro e verde, foco principal, ponto de maior interesse deste “lugar”.

Seduzido a continuar a descoberta, o visitante passeia pela rampa rodeada pelo renque de palmeiras de onde se vislumbra o salão de exposições. Conduzido ao hall de distribuição, o visitante se depara com o painel do auditório, podendo optar pela administração, pelo auditório ou pelo Grande Salão.

Com suas dimensões enriquecidas com pé direito variável, sente-se uma sensação bastante agradável provocada pelo contato com a natureza. Neste Salão, mais uma vez se manifesta o caráter simbólico da vegetação, cuja composição dos tons, exclusivamente verdes, remetem de novo a atenção do visitante para a essência da questão colocada.

De volta ao hall principal, o visitante pode optar pelo restaurante, de onde se pode apreciar novamente a praça, o pavilhão vizinho de Portugal, além de uma vista privilegiada do grande Lago Central.

O Sistema construtivo do projeto foi pensado de forma a atender as solicitações de projeto, sendo uma estrutura simples, em concreto, permitindo o uso de peças pré-fabricadas de acordo com a disponibilidade do canteiro.

O acesso principal se dá através de um volume em vidro, com um discreto tratamento interno de proteção solar. Em outros casos, como por exemplo no Salão de Exposições, dispensam tratamentos de conforto ambiental devido à pequena altura do edifício e os trabalhos feitos com uma “cortina verde”.

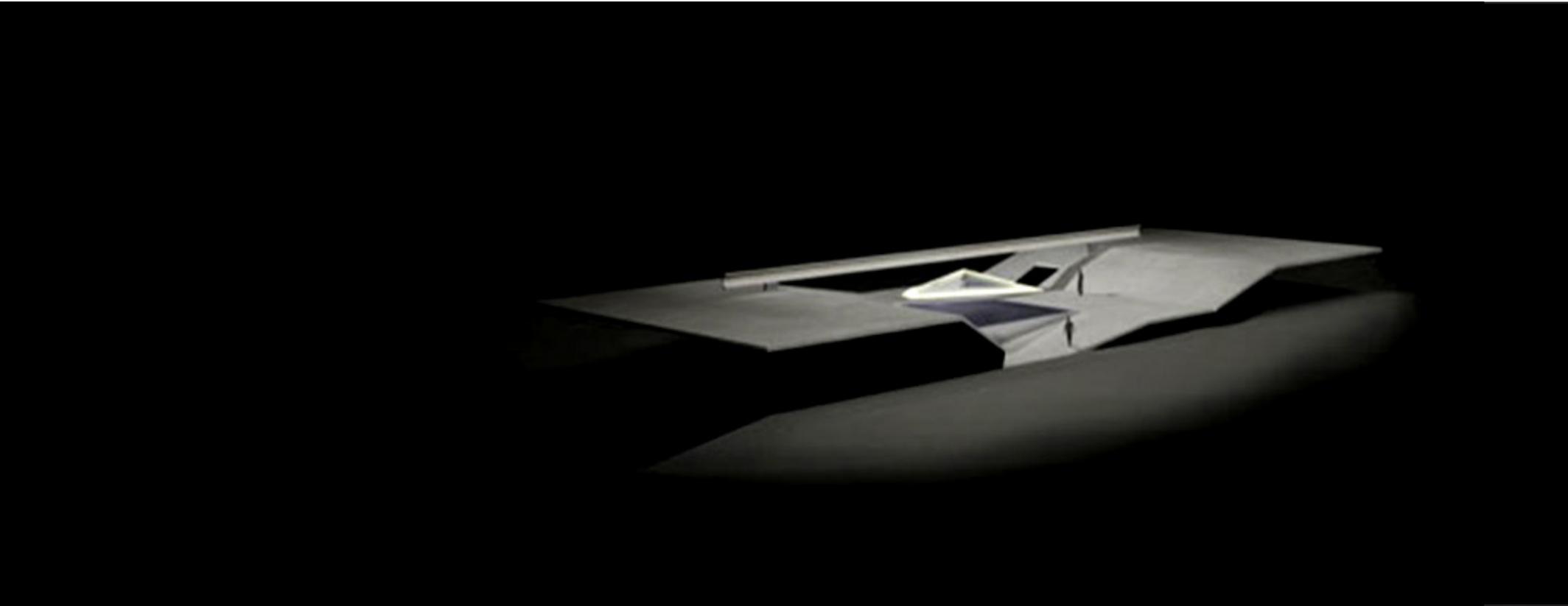
O edifício, resumindo-se em duas grandes lajes, permite grande flexibilidade para possíveis usos posteriores, conforme solicitado (imagem 04).

Foram previstos fluxos diferenciados adequados às necessidades de programas, reiterando a grande permeabilidade do edifício.

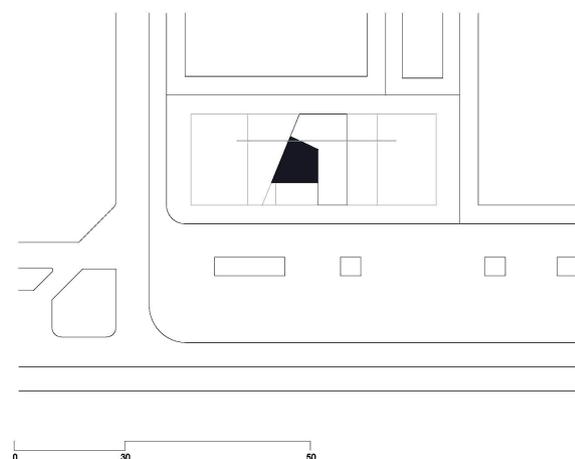


Imagem 03: Croqui de concepção. O edifício e o espaço em evidência
Fonte: Desenvolvido pelo autor

Imagem 04: Modelo virtual
Fonte: Desenvolvido pelo autor

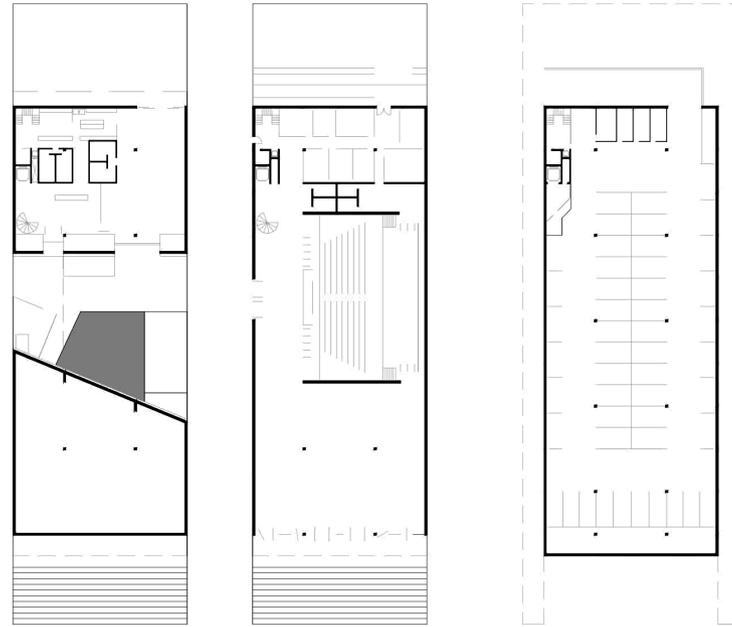


O Projeto Arquitetônico proposto:



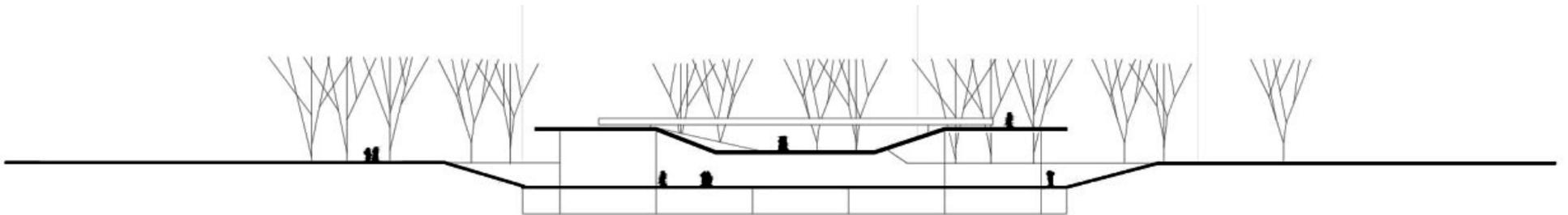
Implantação

Paulo Henrique Paranhos
Colaborador: Regina Lúcia Sigmaringa Seixas
Sevilha – Espanha
1992



plantas baixas

0 2 5 10 20



corte

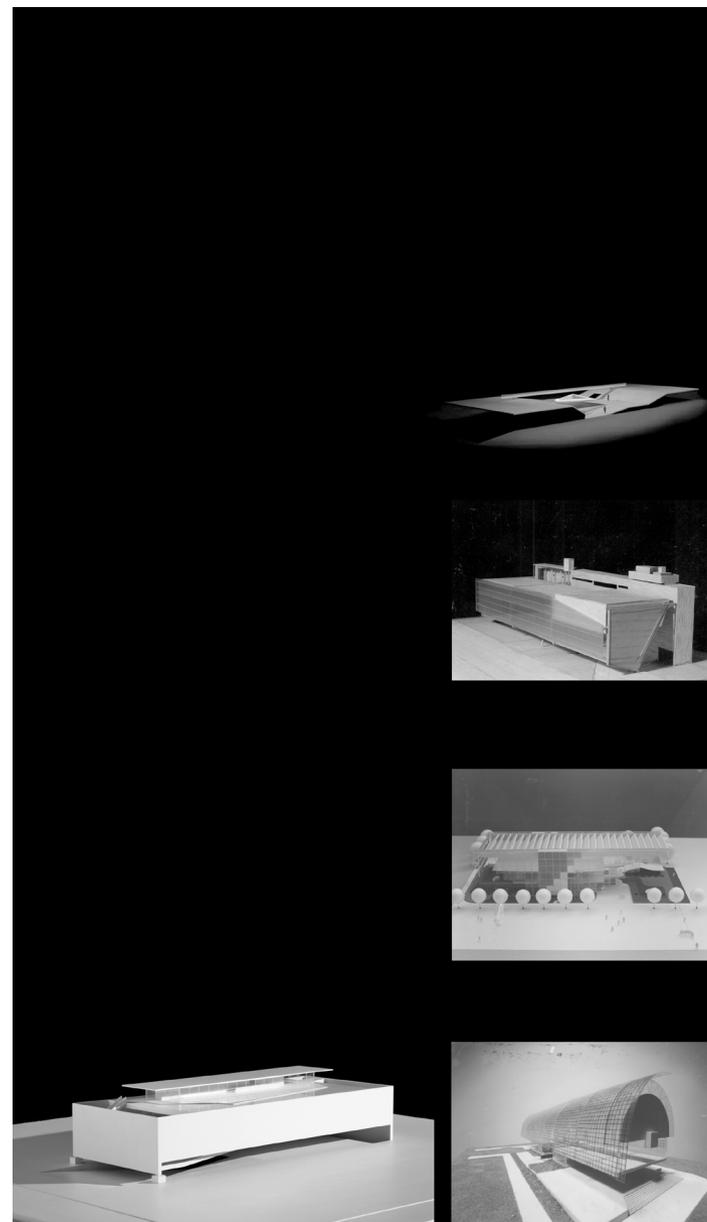
O Concurso, que elegeu o projeto vencedor, teve participação de vários escritórios brasileiros. Vários artigos e estudos já abordaram esse importante evento que muito contribuiu e ainda contribui para o avanço da arquitetura brasileira.

Os demais países não deixaram de convocar também os seus quadros da arquitetura para apresentarem as propostas que poderiam representar suas respectivas nações.

Como referência, segue abaixo algumas imagens de projetos que participaram do concurso (imagens 05, 06).

Imagem 05 Projetos premiados em primeiro e segundo lugar no Concurso com destaque para o projeto vencedor.

Autores: Ângelo Bucci, Álvaro Puntoni e João Villela; Paulo Henrique Paranhos (Colaboração de Regina Sigmaringa); Vinícius Gorgati; Sergio Parada; Pedro Paulo Melo Saraiva.



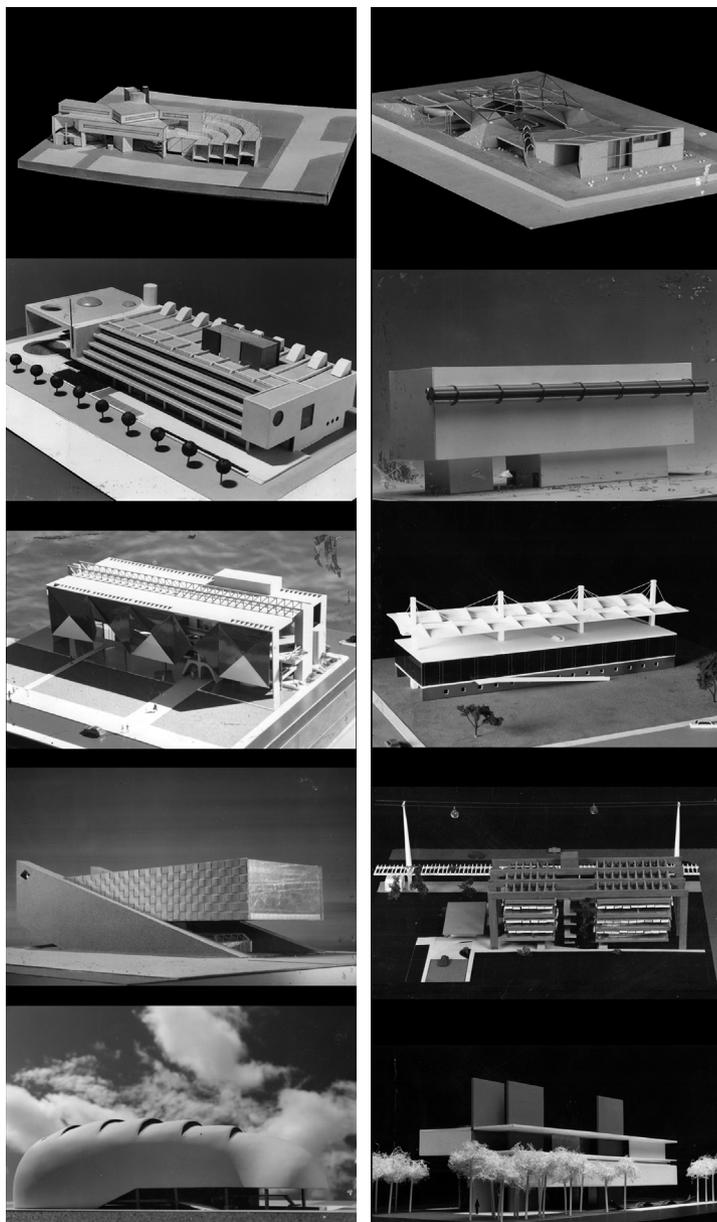


Imagem 06 Projetos premiados com menções honrosas e outros que mereceram atenção do júri.

Autores: Nonato Veloso; Matheus Gorovitz; Marcos Konder; Lina Bo Bardi; Aleixo Furtado; Luis Cruvinel; Glauco Noguchi; Gilson Paranhos; Paulo Laender; Anne Sumner.

2 Gentilezas urbanas e generosidade espacial



Imagem 07: MuBE; Uma evidência gentileza urbana Fonte: Desenvolvido pelo autor

Considerando como ponto primordial deste trabalho a relação das escalas territorial e urbana na produção arquitetural, onde os espaços urbanos influenciam a realidade dos conceitos apresentados, este capítulo foi dividido em duas etapas:

No primeiro momento serão abordados aspectos das condições urbanas impostas atualmente, que têm restringido a liberdade de se compor uma arquitetura vinculada à cidade. É fundamental analisar essas imposições urbanísticas para que elas sejam superadas e não comprometam o objetivo de construir edifícios cuja arquitetura tenha relações intrínsecas com os espaços da cidade, ou seja, uma arquitetura de forte urbanidade. Para tanto, a título de exemplo, dois pontos fundamentais são tratados aqui: as dinâmicas relativas à ocupação do território quando se fala dos problemas da cidade contemporânea e o aprofundamento histórico da relação entre os espaços público e privado.

No segundo momento serão apresentados projetos a fim de ampliar as compreensões abordadas inicialmente. Será apresentado o projeto do Museu Brasileiro da Escultura, do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, onde alguns conceitos serão evidenciados.

Ainda nesse segundo momento, foi inserido o projeto de minha autoria, qual seja: a Prefeitura de Palmas.

A urbanidade que é ponto fundamental para essa concepção arquitetural, nasce para qualificar o contexto urbano onde o edifício será implantado. Resulta disso, como prioritário, o resgate da dimensão pública e coletiva na revalorização dos espaços da cidade. Há, nessa urbanidade, uma acentuada relação entre as escalas arquitetônicas voltadas para a dimensão humana. O fenômeno estético será aqui vinculado à articulação das espacialidades que promovem a interação dos mais diversos espaços seja internos ou externos, resultando na construção de uma nova paisagem e reafirmando o entendimento da arquitetura e urbanismo como uma mesma disciplina.

2.1 Considerações sobre as cidades contemporâneas.

A dinâmica urbana, na história recente, perpassa os problemas internos da cidade, levando a questionamentos sobre o caráter urbano até então conhecido. As transformações do processo de ocupação territorial e da dimensão urbana, com as chamadas metrópoles, megalópoles e cidades território, exigem que os profissionais da arquitetura e urbanismo façam uma reflexão acerca das concepções espaciais para que melhor atendam às novas demandas da vida na cidade, como menciona B. Secchi:

O que estamos percebendo é que muitos fenômenos são fundamentalmente sobredeterminados, ou seja, eles são o resultado de um número desmesurado de causas concorrentes. Entre essas, a transformação da cidade e do território. Para dizer o que entendo não existe melhor referência do que o “Homem sem Qualidades”. Como todos sabem, o problema que Musil enfrenta é o das motivações do primeiro conflito mundial. Resultado de um número de causas superiores às necessárias, entre as quais se torna difícil estabelecer uma ordem de importância e de prioridade, o conflito aparece, precisamente, aos olhos do Musil, como um fenômeno sobredeterminado, como o são, por exemplo, muitos fenômenos meteorológicos, não por acaso evocados no início do romance. Analogicamente as transformações da cidade e dos territórios europeus de hoje nos parecem sobredeterminadas. (SECCHI, Bernardo,

A cidade do Século Vinte, 2009, p. 18)

Se a arquitetura e urbanismo têm como missão fundamental atender às demandas que se apresentam, diante das constatações acima, as reflexões acerca das concepções espaciais que melhor atendam às novas demandas dos espaços na cidade se tornam desafiadoras.

A concentração urbana inadequada em certas regiões da cidade, assim como a intensificação de diversas atividades em curto espaço de tempo, decorre da dinâmica social atual. Tal dinâmica é marcada ainda pela aceleração dos processos de comunicação, informação, produção e troca de bens e pelo alto nível de competição do sistema econômico atual. Tudo isso compromete a previsibilidade dos programas de planejamento urbano e dos vetores de crescimento da cidade no âmbito local e regional. Além disso, a promiscuidade entre os domínios públicos e privados das cidades atuais faz com que os grupos sociais menos competitivos sejam colocados à margem das áreas de grandes interesses.

A pressão insustentável pelo adensamento urbano exige infundáveis exercícios de qualificação desses espaços. São demandas sociais: atividades de esporte, lazer, lugares para encontros e descanso, que, em alguns centros urbanos, se instalam na cobertura dos

prédios, distantes da calçada de circulação do grande público. A distância entre os edifícios geram espaços vazios residuais, e a desproporcional verticalidade em relação aos espaços urbanos ocupados pela coletividade tem deixado nossas cidades cada vez mais desqualificadas.

A relação entre espaço e tempo determina a constante busca por diversidade na infraestrutura urbana, alimentando certa instabilidade na dinâmica espacial e no processo de transformação da realidade urbana. Nesse processo, a mobilidade é um grande desafio. São aspectos que também exigem outra forma de pensar o espaço, até então relacionado apenas às distâncias, e agora vinculado de forma decisiva à condição do tempo.

As transformações sociais do papel da cidade têm concentrado lugares que atendem a serviços de produção e troca de bens de consumo numa proporção metropolitana, influenciando as populações urbanas em sua forma de pensar e organizar os seus respectivos espaços públicos e privados.

Em relação ao passado, a cidade se tornou uma máquina de produção e ao mesmo tempo, de integração, mas também de exclusão e segregação ainda mais poderosa. (SECCHI, Bernardo, A cidade do Século Vinte, 2009, p.18)

Com o advento do automóvel,

a mobilidade urbana fez com que as grandes vias assumissem protagonismo no desenho das cidades, conforme relata B. Secchi abaixo:

A infraestrutura da mobilidade assume uma presença visual cada vez mais importante. Ao longo de toda a primeira metade do século, essa presença visual sugere, aos arquitetos e urbanistas, imagens, planos e projetos que provocam a dilatação de dimensões e da escala do espaço urbano, que o transforma em megaestruturas, que o monumentaliza: os desenhos de Eugene Henard para Paris, no início do século, ou aqueles, pouco posteriores, de Harvey Wiley Corbett para Nova York, principalmente, aqueles de Auguste Perret, Le Corbusier e Ludwig Hilberseimer nos anos vinte, as realizações de Robert Moses, em Nova York entre os anos 1920 e 1940, as imagens “futurama” produzidas por Norman Bel Geddes para a exposição mundial de Nova York em 1939, o plano de Filadélfia de Louis I. Kahn (1956), o de Kenzo Tange para Tóquio (1961), o de Bakema e Van der Broek para a expansão de Amsterdã (1965), aos quais se seguem muitas autoestradas de cruzamento e anéis viários urbanos que se tornam as vitrines de espaços comerciais e empresas. (SECCHI, Bernardo, A cidade do Século Vinte, 2009, p. 36)

A realidade de hoje exige da dinâmica das cidades um entendimento e um desenho que atendam às demandas atuais, em que a própria compreensão de mobilidade enxergue a ocupação do território como um processo dinâmico

que precisa ser revisto com frequência.

Parece que projetar cidades nos dias atuais significa trabalhar em meio à constante mutação do próprio processo de ocupação do território, criando uma arquitetura coerente com essa dinâmica. O desenho dessa arquitetura deve partir do pressuposto de uma vida em mutação.

Se a cidade intensifica sua centralização pela dinâmica sócio-econômica acima mencionada, a complexidade aumenta quando se constata e se reconhece também o espraiamento das cidades, a ponto de alterar a relação entre uma cidade e outra. Isso significa que as cidades hoje devem ser pensadas na escala do território. Ou seja, a cidade sofre um processo de expansão de crescimento desordenado, chegando à dissolução de suas formas até então conhecidas.

É possível afirmar que as disciplinas voltadas à cidade e ao território são obrigadas a rever determinadas concepções de planejamento, considerando como realidade uma nova forma de habitar. São novas organizações políticas e sociais que exigem do urbanismo e da arquitetura novas interpretações e novos procedimentos.

Pode-se dizer que surge, então, um caráter diferenciado da cidade, uma realidade que não pode desconsiderar as

dinâmicas de integração social, tal como expõe Secchi:

De fato, nesses anos, literatura e imaginários ocidentais começam a se impregnar de imagens ambivalentes e inquietantes: a metrópole de Simmel, Sombart, Benjamim, que presencia os imaginários do início do século, se torna megalópole, se esparrama no sprawl do subúrbio americano, se transforma naquilo que, mais tarde, na Europa, assumirá as formas da cidade difusa. Há séculos a Europa é um continente fortemente antropizado, constituído por uma densa rede de assentamentos dispersos. Marcel Roncayolo mostra como, depois de Colbert, as políticas urbanas de Paris ou de Marselha oscilam entre exigências de ampliação da coesão urbana e da tentativa de frear a dispersão das classes mais elevadas nos territórios circunstantes. Na Alemanha do início do século, a pequena cidade nem metrópole nem vilarejo – é considerada a única situação em condição de garantir coesão social e liberdade individual. (SECCHI, Bernardo. A cidade do Século Vinte, 2009)

Diante da complexidade encontrada e das correlações de forças entre concentração, expansão, crescimento e dissolução da cidade, embrenhadas num processo complexo da contemporaneidade, das relações políticas e sociais e das estruturas de poder, com suas dinâmicas pouco legíveis, pode-se reafirmar que a arquitetura e urbanismo precisam se readaptar à agilidade das atuais demandas das cidades com seus

dinâmicos processos de transformação.

Essa visão um tanto ampla e histórica das recentes transformações das cidades, ainda que com parâmetros abrangentes e complexos, influenciam diretamente as intervenções espaciais, seja no universo da cidade e do território, seja na escala do edifício. São essas reflexões, ora mais abrangentes, ora mais pontuais, que alimentam a necessidade da concepção de uma arquitetura que contribua na excelência das cidades.

Quando Vilanova Artigas cita “A cidade como casa, a casa como cidade”, fala da importância de respeitar a isonomia do público e do privado e as demandas advindas da necessária individuação das pessoas sem as forças do individualismo, e, acima de tudo, da importante consciência em lutar em prol do exercício da coletividade na construção de uma sociedade mais humana através da arquitetura.

A cidade é testemunha da importância de se lutar contra posturas individualistas que constroem um desenvolvimento perverso da nossa sociedade, sem resultado sustentável que inclua todas as correlações de forças do mundo atual.

Fica então a pergunta: qual seria a cidade que poderíamos pensar como casa, e qual a casa que pode servir como referência para pensarmos

a cidade? Não é uma resposta fácil e certamente reitera a busca de uma reflexão profunda sobre qual arquitetura contribuirá na construção de uma cidade verdadeiramente contemporânea. Cacciari cita esse paradoxo que traz complexidade à concepção das cidades contemporâneas:

Por um lado, concebemos a cidade como lugar para nos encontrarmos e reconhecermos como comunidade, um lugar acolhedor, um “seio”, um lugar onde residir bem e viver em paz, uma casa (a casa como ideia reguladora através da qual desde as origens, nos aproximamos dessa revolucionária forma de vida associada); por outro lado, cada vez mais consideramos a cidade como uma máquina, uma função, um instrumento que nos permite com o mínimo impedimento, fazer os nossos negócios. De um lado, a cidade como lugar de “otium”, lugar de troca humana, seguramente efetivo, inteligente, enfim, um lugar para morar; do outro, o lugar onde desenvolver os “negotia” da maneira mais eficaz possível. (CACCIARI, Massimo. A cidade, Tradução: José J.C. Serra. Barcelona, Espanha: Edit. Gusavo Gili, SL, 2010, p. 26)

São tantas expectativas sobre o caráter da cidade que fica difícil pensá-la como casa, onde haja “lugares” agradáveis, âncoras emocionais, referências e porto seguro, um lugar de confiança e plena interação emocional, um universo indescritível que se assemelhe ao útero materno, que nos qualifique para um posterior exercício de vida em sociedade. Em última instância, um lugar onde

se possa usufruir de certa privacidade e onde o privado aconteça de forma apropriada, legítima e enriquecedora. A casa como cidade fica ainda mais desafiadora quando se conscientiza que nossas cidades ganharam nos últimos tempos uma dimensão praticamente indefinida. Estamos falando da metrópole, da pós-metrópole (CACCIARI, 2010), ou, quem sabe, da cidade território.

Na arquitetura, embora as dimensões espaciais sejam valorizadas e reconhecidas, é praticamente impossível quantificá-las de forma objetiva, dado à sua forte subjetividade. A arquitetura e urbanismo, como uma só disciplina, evolui nas relações espaciais urbanas de forma um tanto complexa, onde a relação entre espaço, tempo e mobilidade passa a exigir novos paradigmas no agenciamento de suas variáveis.

Se por um lado o espaço urbano deve contribuir para viabilização de uma intensa e rápida mobilidade, por outro, esse mesmo espaço urbano deve atender também às exigências humanas daquilo que chamamos de “lugar”. Com os avanços tecnológicos, ao mesmo tempo em que estamos em um lugar, podemos acessar outras realidades através do sistema de interação virtual.

Assim, a cidade continua a ser o lugar que habitamos e onde nos são oferecidos espaços de troca e de pausa?

Será permanentemente insone e peregrino, como as almas em voo em redor do Poeta no Paraíso, ou terá que parar para descansar? E onde? Em estações de “recarga”? Em distribuidores de energia? Ou noutras lugares? Mas quais? É evidente que esse homem jamais conseguirá reconhecer como seus os lugares dos antigos espaços urbanos, nem sequer os das antigas metrópoles. (CACCIARI, A cidade, 2010, p. 45)

Como seria possível imaginar uma cidade fruto da soberania dos valores humanistas, se na realidade vivemos em grandes metrópoles que resultam da prosperidade de um sistema de produção orquestrado pela indústria e pelo comércio?

A evolução no sentido da metrópole foi possível porque o ponto de partida da cidade europeia não foi a polis grega, mas a civitas romana. A nossa ideia de cidade é totalmente romana, é civitasmobilisau-genscens, fato fundamental como demonstra a história das transformações urbanas, nas revoluções políticas que tem a cidade como centro, ao contrário de outras cidades, onde a forma urbis se modificou precisamente por influência, ou melhor, pelo salto da civilização ocidental. (CACCIARI, Massimo. A cidade, Tradução: José J.C. Serra. Barcelona, Espanha: Edit. Gusavo Gili, SL, 2010, p.30)

É inegável que atualmente as escalas de produção e distribuição dos bens de consumo e as novas formas de comunicação alteram o modo de vida e de operação dos programas de organiza-

ção espacial, dos edifícios e da relação dos espaços urbanos. Se for possível denominar os limites hoje alcançados, pode-se dizer que sua amplitude nos leva a viver, em muitos casos, em uma cidade-território que ocupa espaços com limites indecifráveis por suas dimensões territoriais e, ao mesmo tempo, revelam-se “pasteurizados” pela homogeneização ou pela falta de lugares de expressão marcante. É como se fosse um agrupamento regido por condutores diferentes das lógicas urbanísticas conhecidas até então.

Não existem dúvidas de que o território em que habitamos representa um desafio radical a todas as formas tradicionais de vida comunitária. O desenraizamento que produz é real. Mas para isso é necessário que o espaço assuma precisamente o aspecto de uma forma a priori, equivalente e homogêneo em todos os seus pontos, ou seja, que desapareça a dimensão de lugar, a possibilidade de definir lugares dentro do espaço, ou de caracterizar esse último segundo uma hierarquia de lugares simbolicamente significativos. (CACCIARI, Massimo. A cidade. Tradução: José J.C. Serra. Barcelona, Espanha: Edit. Gusavo Gili, SL, 2010, p. 35)

As discussões dessa natureza de ocupação refletem diretamente na condição do homem diante da realidade. Quais serão as novas condições e circunstâncias dos espaços enquanto lugares nessa nova realidade? É a falta de um espaço que tenha caráter, um

lugar que faça com que o território pós-metropolitano seja “desterritorializante”.

Há que se conceber a arquitetura e urbanismo a partir de um espaço que não seja visto como obstáculo para, dessa forma, propiciar a condição de ubiquidade. Portanto, nas palavras de Cacciari:

Superação do vínculo espacial não é mais que o primeiro passo na direção da superação do vínculo temporal, ou seja, na direção da possibilidade de uma forma da comunicação deveras completamente angélica. (CACCIARI, Massimo. A cidade, Tradução: José J.C. Serra. Barcelona, Espanha: Edit. Gusavo Gili, SL, 2010, p. 48)

Mais uma vez recorreremos à materialidade da arquitetura, já que, diante desse “desenho de movimento físico e de espiritualização”, o edifício, ainda que excessivamente transparente, jamais deixará de ter presença forte, quando não altamente simbólica, no sítio ocupado. Ocorre que os edifícios, e determinadas soluções espaciais, podem ser interpretadas como verdadeiros contentores.

Ainda que a condição do contentor, na dinâmica de grande mobilidade, traga como consequência direta a desvalorização do valor simbólico, pode-se dizer que ainda assim não há uma deterioração da exigência estética, porque a indefinição do processo de

desterritorialização garante uma forma em permanente mutação, uma espécie de geografia de acontecimentos.

Para entender melhor:

Espaço fechado, não é, naturalmente, apenas o edifício definido na base de uma função, ou de uma única “propriedade”; é-o, e mais ainda, o bairro “residencial”; espaços fechados são os parques de diversão, onde o próprio divertimento se torna “crônico”, como a doença nos hospitais, a educação nas escolas ou nos campus, a cultura nos museus e nos teatros. (...) Na impossibilidade de encontrar lugares no espaço-tempo do território, quem pode vive uma parte do seu dia nesta mobilização universal e, depois, foge para aquelas que os sociólogos americanos chamam gated communities (comunidades fechadas) (CACCIARI, Massimo. A cidade, Tradução: José J.C. Serra. Barcelona, Espanha: Edit. Gusavo Gili, SL, 2010, p. 50).

Nesse caso, há certa dificuldade em administrar esses territórios pela indefinição de seus limites. São indefinidos porque considerados “uma geografia de acontecimentos. O limite do espaço pós-metropolitano só é dado pela ‘fronteira’ da rede de comunicações” (CACCIARI, A cidade, 2010, p. 54).

O território não é indefinido apenas em sua configuração geográfica, mas pelo próprio traçado urbano, que tem funções a partir de dinâmicas indefinidas, de uma diversidade de

centralidades interconectadas entre si, e outras características também indefinidas. Aqui há uma inversão na leitura das tipologias, ou seja, os pontos focais se interrelacionam em decorrência da lógica dos acontecimentos e de suas demandas, e não pela determinação das tipologias pré-definidas.

É uma excitação dos “espíritos animais” do sistema, ou o processo acena a um intelecto geral capaz de “recuperar terreno” em formas diferentes das do passado. Por outras palavras, o território pós-metropolitano é a negação de toda a possibilidade de lugar ou é possível “inventar” lugares próprios do tempo em que a vitalidade deles parecia ser-lhes negada?(CACCIARI, Massimo. A cidade, Tradução: José J.C. Serra. Barcelona, Espanha: Edit. Gusavo Gili, SL, 2010, p. 53)

De uma forma mais extrema, no entendimento do território desterritorializado, o elemento construído com sua espacialidade é considerado um obstáculo, um objeto que deixa de ser barreira apenas quando “espiritualizado”. Ou seja, já não se raciocina mais em termos de programas de atividades, mas do potencial de desenvolvimento de atividades que objetivam acontecimentos sem compromisso com seu tempo de duração. Cria-se uma atividade que se instala naquela edificação e, dentro de um curto espaço de tempo, se altera aquela ocupação para outra atividade, em conformidade com a dinâmica dos diversos interesses da região.

Cada vez menos programável e governável. Quanto mais a “rede nervosa” se dilata, mais devora o território circundante e mais o seu “espírito” parece perder-se. O intelecto metropolitano sofre uma espécie de “crise espacial”. (CACCIARI, Massimo. A cidade, Tradução: José J.C. Serra. Barcelona, Espanha: Edit. Gusavo Gili, SL, 2010, p. 58)

Se considerarmos que não é possível viver à deriva em uma condição incontrolável, vamos precisar restaurar condições e edifícios, transformando-os em lugares que correspondam à vida pós-metropolitana nessa nova realidade.

Nos dias de hoje, em que é necessário reinventar realidades a cada momento, no que diz respeito às formas de apropriação dos espaços, do uso e ocupação do território, não poderia ser diferente. É importante reinterpretar as visões sobre a condição espacial dinamizada na atual relação entre espaço e tempo sem prejudicar as condições humanas das nossas cidades.

Pontuamos mais uma vez a importância de vincular a arquitetura ao urbanismo para conseguir despertar novas formas de apropriação dos espaços.

Cacciari indica caminhos que passam pela “polivalência dos edifícios”:

O espaço global nascerá da interação en-

tre os seus vários corpos: elásticos, “deformáveis”, capazes de se “acolherem” reciprocamente, de penetrarem uns nos outros, de serem esponjosos. Cada qual será polivalente não apenas englobando em si diferentes funções, eventualmente “confinando-as” de novo no seu seio, apresionado-as dentro de si, mas também entrando intimamente em relação com o outro diferente de si, enquanto capaz de o reflectir. Nesse espaço, cada parte é como uma mónada que acolhe em si a globalidade do todo, que tem em si a lógica do todo: uma individualidade universal. (CACCIARI, Massimo. A cidade, Tradução: José J.C. Serra. Barcelona, Espanha: Edit. Gusavo Gili, SL, 2010, p. 59).

Diante da interação dos corpos, não há nessas colocações a negação da privatividade nas relações intercambiáveis, ou seja, ressalta-se a necessidade de respeitar as diferenças individuais e as dimensões do privado, que tanto contribuem para a qualidade do público e, nesse caso, também do coletivo.

E também não podemos morar num comboio, num automóvel, numa estação, num aeroporto (...). Podemos talvez habitar lá onde o completamente formal do lugar concorda com a universalidade das informações que nele recebemos, lá onde o próprio individual nos comunica o universal. (...) Devemos projetar os nossos edifícios como estabelecimento no ante espaço da rede informática como nós da rede, polivalentes e intercambiáveis. (CACCIARI, Massimo. A cidade, Tradução: José J.C. Serra. Barcelona, Espanha: Edit. Gusavo Gili, SL, 2010, p. 60)

Toda essa evolução tem como fator preponderante a especial atenção ao indivíduo e suas aspirações, ponto central no desenvolvimento do urbanismo. Ainda que existam as dinâmicas de expansão da cidade, sempre se deve priorizar a preocupação com as escalas no que diz respeito aos valores relacionados ao cidadão. São dimensões corporais no universo urbano, ou seja, dimensões físicas que dizem respeito ao indivíduo e à coletividade, concomitantemente.

Na mesma linha, um ponto importantíssimo que está presente em todos os aspectos a serem levantados é a relação entre os espaços públicos e privados.

A arquitetura e o urbanismo retratam os movimentos políticos e sociais nas ocupações do território e nas dinâmicas urbanas, como mencionado acima. Denotam amplas escalas com as dimensões coletivas das diversas ocupações, mas revelam também as realidades políticas e sociais na escala da edificação. Portanto, não se pode furtar ao desafio do olhar dedutivo/indutivo, do todo e da parte, do individual e do coletivo. O estudo em tela, com suas variáveis estéticas, referencia essas realidades de escalas diversas, seja nos movimentos territoriais, na cidade ou mesmo na dinâmica intrínseca da edificação.

Está se falando de uma questão que envolve todo este trabalho: uma arquitetura onde o público e o privado têm importância singular, onde o fazer arquitetura é literalmente construir cidades.

Porque a urbanidade é embrionária da concepção arquitetônica aqui analisada, pode-se afirmar que o reconhecimento do protagonismo da dimensão pública é uma atitude ética que visa tornar a espacialidade mais nobre. Dessa forma, a espacialidade generosa contribui para a qualidade pública dos espaços.

2.2 Generosidade espacial a partir da condição pública e privada

No contexto das condições urbanas que envolvem diretamente o pensamento da arquitetura, a relação entre os espaços públicos e privados tem grande relevância. A partir da leitura dos projetos que serão apresentados neste trabalho, poderá se constatar a importância dessa relação. Trata-se de uma contextualização do tema, a partir da qual será possível evidenciar também a razão de esses conceitos serem tão caros a essa disciplina.

Os estudos da filósofa alemã Hannah Arendt contribuem para essa contextualização ao tematizar a relação

entre privado e público na Antiguidade Grega, que se reflete na modernidade:

A esfera privada:

É a esfera da casa (oikos), da família e daquilo que é próprio (idion) ao homem. Baseia-se em relações de parentesco como a phratría (irmandade) e a phyle (amizade). (ANTUNES, Marco Antonio, O público e o privado em Hannah Arendt. Tese de Mestrado. Universidade da Beira Interior / São Paulo. p. 2)

A esfera pública:

É a esfera do comum (koinon) na vida política da polis. Baseia-se no uso da palavra e da persuasão através da arte da Política e da Retórica. Para Aristóteles, a esfera pública era o domínio da vida política, que se exercia através da ação (praxis) e do discurso (lexis). Os cidadãos exerciam a sua vida política participando nos assuntos da polis. (ANTUNES, Marco Antonio, O público e o privado em Hannah Arendt. Dissertação de Mestrado. Universidade da Beira Interior / São Paulo. p. 3)

Desde os primórdios o privado estava voltado às relações restritas da família e o público ao exercício da prática política.

A condição de domínio privado se encontrava numa correlação de forças com o domínio público, ou melhor, tratava-se da ausência daqueles que estão nessa condição em relação àquele ou àquilo que está no universo público,

sob o conhecimento de todos. Arendt classifica essa condição como sendo “a privação da privatidade”. Isso significa que era um domínio que tinha sua privatidade privada, ou melhor, desconsiderada pelo outro; pelo público.

Ainda que haja contraposição entre os dois domínios, essa condição de diversidade entre eles é saudável para a preservação da indispensável realidade política. É o reconhecimento e o respeito a esse antagonismo que torna saudável a relação política.

Arendt considera o “público” sob dois aspectos: tudo o que é “público” está acessível às pessoas e, num outro enfoque, aquilo que é “público”, ou seja, o próprio mundo, é aquilo que é comum e pertencente a todos.

Sem menosprezo às questões privadas, Arendt sinaliza mais um ponto relativo ao domínio público, que revela também a interdependência entre tais domínios:

Uma vez que nosso senso de realidade depende totalmente da aparência e, portanto, da existência de um domínio público no qual as coisas possam emergir da treva de uma existência resguardada, até a meia luz que ilumina nossas vidas privada e íntima deriva, em última análise, da luz muito mais intensa do domínio público. (AREN- DT, Hannah. A Condição Humana. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2000, p. 63.)

Sua concepção estava vinculada a essa condição. O domínio público, espaço destinado ao exercício da política, deveria ser construído não só para os homens vivos, mas também para ir além dos limites da vida dos mortais. Não como um bem para usufruto da coletividade presente, mas como algo maior, por onde as pessoas passavam, e que permanecia. Era a preocupação com o bem maior que levava o homem a tratar o espaço público com mais respeito e dignidade. Na direção de evidenciar os valores do domínio público como conteúdo relativo ao coletivo, as considerações abaixo mostram atributos na experiência de um universo eminentemente público, a “polis”.

Nesse contexto,

A finalidade da instituição e do cuidado do mundo é garantir a permanência e a durabilidade exigida por aqueles seres que nascem e morrem uma vida individual: os homens, os mais instáveis e fúteis seres de que temos conhecimento. (AREN- DT, Hannah. A Condição Humana. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2000, p. 131)

A fim de superar essa perecibilidade e essa fragilidade da mais humana dentre as atividades pelas quais o homem busca, por feitos e obras, criar um mundo adequado ao aparecimento humano, a Antiguidade grega pré-filosófica instaurou a experiência democrática da polis. (RIBEIRO, Rodrigo. Mundo e Acosmismo na Obra de Hannah Arendt, 2007, p. 104).

A polis é democrática por excelência ao atender acima de tudo a dimensão política do mundo, na perspectiva da imortalidade do homem, condição essa que até então estava restrita à natureza. Em decorrência disso, numa dimensão genuinamente política vivida segundo os parâmetros da pólis, poder-se-ia promover o “lado público do mundo”, garantindo à condição humana sua imortalidade.

A razão de ser da polis estava totalmente norteadada pelo entendimento de espaço para assegurar a eternização do chamado “mundo comum”.

O mundo comum é aquilo que adentramos ao nascer e que deixamos para trás quando morremos. Transcende a duração de nossa vida tanto no passado quanto no futuro: preexistia à nossa chegada e sobreviverá à nossa breve permanência. É isto o que temos em comum não só com aqueles que vivem conosco, mas também com aqueles que aqui estiveram antes e aqueles que virão depois de nós. (ARENDDT, Hannah. A Condição Humana. 10º ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2000, p. 65)

(...) a instauração da polis prescrevia que os homens não vivem nem morrem como os animais, visto que estão sempre em luta, através de “grandes feitos e grandes palavras” (Homero), por algo que confira à sua existência mortal alguma “grandeza” e lhe outorgue um vestígio de imortalidade. Imortalidade é o que a natureza possui sem esforço e sem assistência de ninguém,

e imortalidade é, pois, o que os mortais precisam tentar alcançar se desejam sobreviver às coisas que os circundam e em cuja companhia foram admitidos por curto tempo. (RIBEIRO, Rodrigo, Indivíduo e Sociedade em Hanna Arendt. Departamento de Filosofia UFRN, p.02)

A esfera pública interessava ao homem em sua busca incessante por questões mais amplas da coletividade, pelo interesse de que sua contribuição pudesse vir a ser reconhecida na posteridade.

Dentro desse contexto da preocupação com a coletividade, a preservação do “espaço de aparência” era uma das mais importantes tarefas da política; lugar das mais nobres revelações dos homens mortais em busca da imortalidade.

A pólis, na prática, não estava necessariamente relacionada a um sítio físico, mas como instituição e como conceito, agia na preservação de valores e memórias:

Os que agiam podiam estabelecer, juntos, a memória eterna de suas ações, boas ou más, e de inspirar a admiração dos contemporâneos e da posteridade. Em outras palavras, a convivência dos homens sob a forma da polis parecia garantir a imperecibilidade das mais fúteis atividades humanas – a ação e o discurso – e dos menos tangíveis e mais efêmeros ‘produtos’ do homem – os feitos e as histórias que deles resultam. (ARENDDT, Hannah. A Condição Humana. 10º ed. Rio de Janeiro: Ed. Fo-

rense Universitária, 2000, p. 210).

Criar uma relação de fato harmoniosa com a própria natureza reforça a condição de imortalidade do homem, uma vez que a natureza sempre foi reconhecida como imortal.

Na busca pela imortalidade, o homem sente, a partir de sua condição individual, a necessidade de ir além de si mesmo, ou seja, alcançar a alteridade, como um dos objetivos que o leve a extrapolar a própria existência humana.

Na polis, fica claro o cuidado com a pluralidade como condição básica da política, daquilo que é comum e não desigual. A coexistência entre indivíduos diferentes, que não anula a integridade de cada um, é uma das mais importantes condições para a vida daqueles que são iguais. Ao cuidar da diversidade, a polis conquista condições que lhe ajudam a ir além de qualquer outro grupo ou associação que cuide apenas do eu individual dos homens.

A partir da valorização e do respeito mínimo pela coisa coletiva, a polis consegue criar valores, usos e costumes capazes de construir uma realidade mais qualificada para a convivência humana e para a construção de um mundo perpétuo, hoje cada vez mais ameaçado. Essa potencialidade só pode ser conquistada e desenvolvida através da condição humana que consegue se

comunicar, interagir e evoluir enquanto ser coletivo.

A *polis* não tratava da política apenas buscando formas ou organização de governos, ou visando a institucionalização de órgãos, como acontece atualmente, por isso ela pode servir como referência para o resgate dos valores essenciais nas organizações políticas e institucionais dos dias de hoje.

Embora a experiência efetiva da polis preceda toda constituição formal e institucional de um governo, desde a fundação da polis grega, as “cidades-estados” se tornaram na cultura ocidental uma condição material importante para a organização política da convivência humana, para a estabilização e preservação da teia de relações humanas. Enquanto vincula os homens entre si, essa teia se constitui como a grande “potencialidade” da ação. Todo aquele que, por algum motivo, se isola e não participa dessa convivência, renuncia ao poder político e se torna impotente, por maior que seja a sua força e por mais válida que sejam suas razões. (ARENDETT, Hannah. Apud RIBEIRO, Rodrigo, A pólis democrática: a “solução grega” para a fragilidade da ação, Hypnos, São Paulo 2008, p. 131)

As esferas privada e pública, assim como os domínios da família e da política, foram consideradas entidades diferentes e viviam separadas desde o surgimento da antiga Cidade-estado. Num momento posterior houve a eclosão da esfera social, cuja origem coincidiu com a eclosão da era moderna e encontra sua forma política no

Estado-nação.

A esfera social não era considerada privada e nem pública, por isso a incompreensão dessas esferas persiste há tempos e torna-se ainda mais confusa nas concepções de sociedade.

Se até um determinado momento foi possível enxergar com clareza as potencialidades e virtudes do mundo público com total independência e autonomia em sua inter-relação com o mundo privado, a partir de certo momento esses dois universos perdem sua nitidez e independência, suas relações ganham complexidade e se tornam muitas vezes indecifráveis.

Nasce aí o entendimento de que a política é apenas uma função da sociedade, o que anula o necessário distanciamento entre as duas esferas.

No entender de Hannah Arendt, com o advento da esfera social, há na modernidade uma indevida contaminação entre os campos de interesses público e privado, o que acaba comprometendo tanto a esfera pública como a privada. Ela acredita que: “a busca irresponsável de interesses privados na esfera pública-política é tão prejudicial ao bem público quanto a arrogante tentativa dos governos de regular a vida privada de seus cidadãos é prejudicial para a felicidade privada”.

Os limites entre o público e o privado no campo da sociedade são realmente

indecifráveis. Arendt assegura que é inviável e contraditório o social ter seu espaço próprio em relação a esses dois mundos, uma vez que o social tem uma forma parasita de ser, já que sobrevive exatamente da indistinção entre o público e o privado.

Além de toda a complexidade histórica apresentada até agora, é necessário também considerar a história recente dos movimentos urbanos e as perspectivas e demandas oriundas da realidade contemporânea em relação ao solo urbano e territorial, o que deve influenciar inclusive esteticamente a arquitetura a ser proposta.

Nos dias atuais, o resgate da dimensão pública na qualificação dos espaços da cidade atende a uma necessidade da sociedade. A defesa dos interesses coletivos independentes dos interesses privados é fundamental. É preciso entender que a cidade é para todos, e que deve se enriquecer no exercício de sua própria pluralidade, afinal, a grande missão dos arquitetos, diante desses pressupostos, é construir lugares que atendam às necessidades do seu próprio tempo.

A promulgação de uma cidade pública e coletiva, que privilegie espaços diversos com equipamentos urbanos, parques, jardins e novas infraestruturas de mobilidades urbanas para melhorar a qualidade de vida no ambiente urbano é importante, mas parece não resolver o problema como um todo. Talvez seja necessário estabelecer a criação de espaços polivalentes com

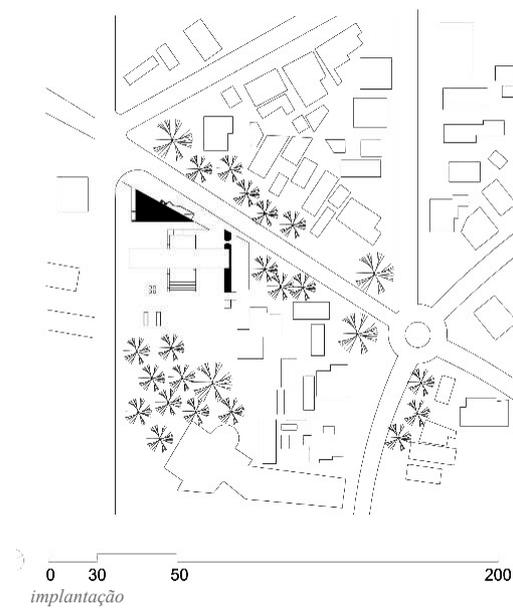
dinâmicas ocupações dos espaços urbanos como estratégia para atender as demandas contemporâneas.

A arquitetura pode contribuir com essa condição eliminando as fronteiras entre os diversos espaços públicos e privados. É necessário ainda conceber espaços de individuação e de intimidade, diferentemente daqueles de cunho coletivo ou até mesmo de domínio público, sem necessariamente restringir suas características de ocupação.

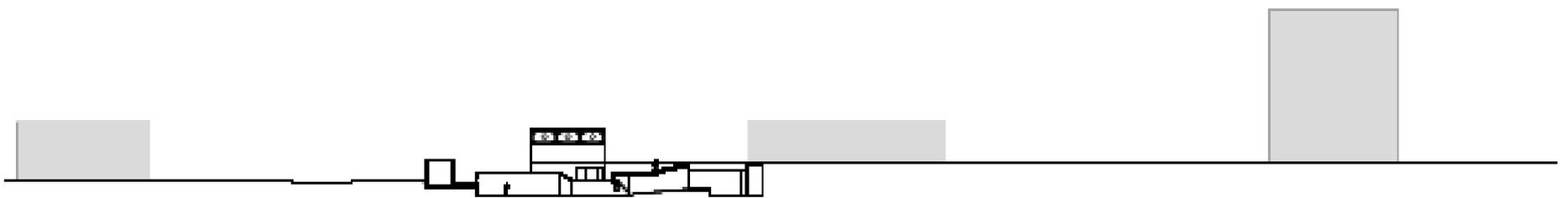
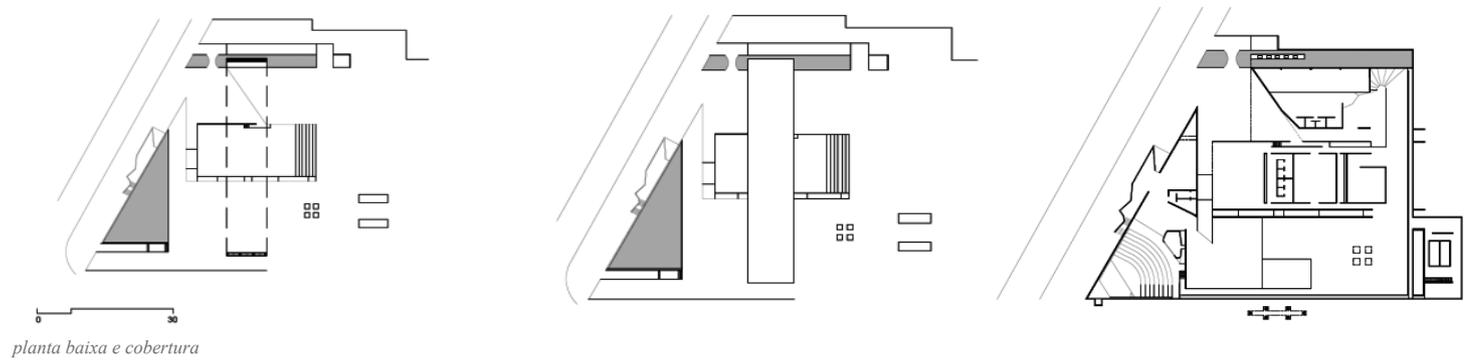
Mesmo nas situações atuais, em que o traçado urbano coloca condições de severa compartimentação do uso e da ocupação do solo, é necessário buscar alternativas arquitetônicas, estratégias projetuais, para uma arquitetura mais generosa no trato das cidades, conforme procuramos exemplificar com os projetos que selecionamos abaixo.

Intencionalmente, os projetos analisados neste trabalho estão, de forma evidente, relacionados às reflexões sobre a cidade no que diz respeito à arquitetura das edificações e às limitações impostas pelos respectivos contextos urbanos.

O Museu Brasileiro da Escultura,
uma gentileza urbana em sua generosidade espacial



corte



Paulo Mendes da Rocha
São Paulo - SP
1987
Área 3.478,80 M²



*Imagem 08: A delicada intervenção do edifício na paisagem
Fonte: Desenvolvido pelo autor*

O Museu Brasileiro da Escultura, em São Paulo, é um projeto que responde aos desafios mencionados anteriormente, e que interfere na qualidade da paisagem urbana.

Foi implantado na região da Cidade Jardim de São Paulo, num setor residencial com escala urbana apropriada às condições locais, de baixa densidade ocupacional e amplas áreas verdes. Em meio à paisagem bucólica, o terreno de esquina apresenta todas as condições para receber a intervenção desejada: o museu. O entorno urbano apresenta um

paisagismo exuberante com vias locais destinadas a um trânsito não muito intenso e de baixa velocidade.
(imagem 08)

Se as condições eram apropriadas para receber esse equipamento de uso público, a intervenção feita revela de forma ainda mais objetiva o desenvolvimento do potencial de uma arquitetura que pode contribuir na requalificação do espaço urbano a partir de uma integrada condição pública e urbana.

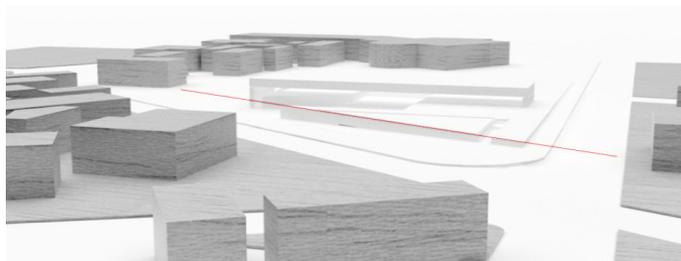
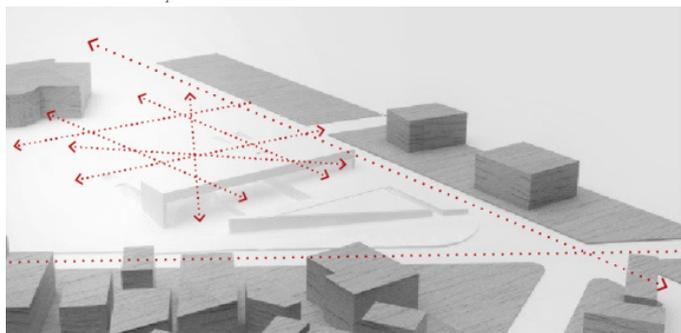


Imagem 09, 10: O edifício constitui espaços vazios que qualificam a cidade.
Fonte: Desenvolvido pelo autor



O partido arquitetônico adotado chama a atenção pela inteireza criada entre edifício e entorno. A preocupação da proposta para que o projeto arquitetônico seja oriundo do desenho urbano contribui, de fato, para requalificação do território. Requalificação no sentido de que ele reconstrói a paisagem de maneira a qualificá-la ainda mais. A paisagem urbana recriada é de grande permeabilidade e generosidade com o contexto onde o edifício está inserido. São espaços públicos propícios à coletividade. É uma intervenção na realidade existente, que foi implantada sem afrontar o entorno, e, pelo contrário, harmoniza-se a ele de modo que o valoriza. (imagens 09, 10, 11)

Não bastasse priorizar a dimensão do piso da cidade sobre o edifício, a decisão formal de instalar um elemento horizontal de referências urbanas confere ao edifício a estética apropriada de escalas mais amplas. (imagens 12, 13)

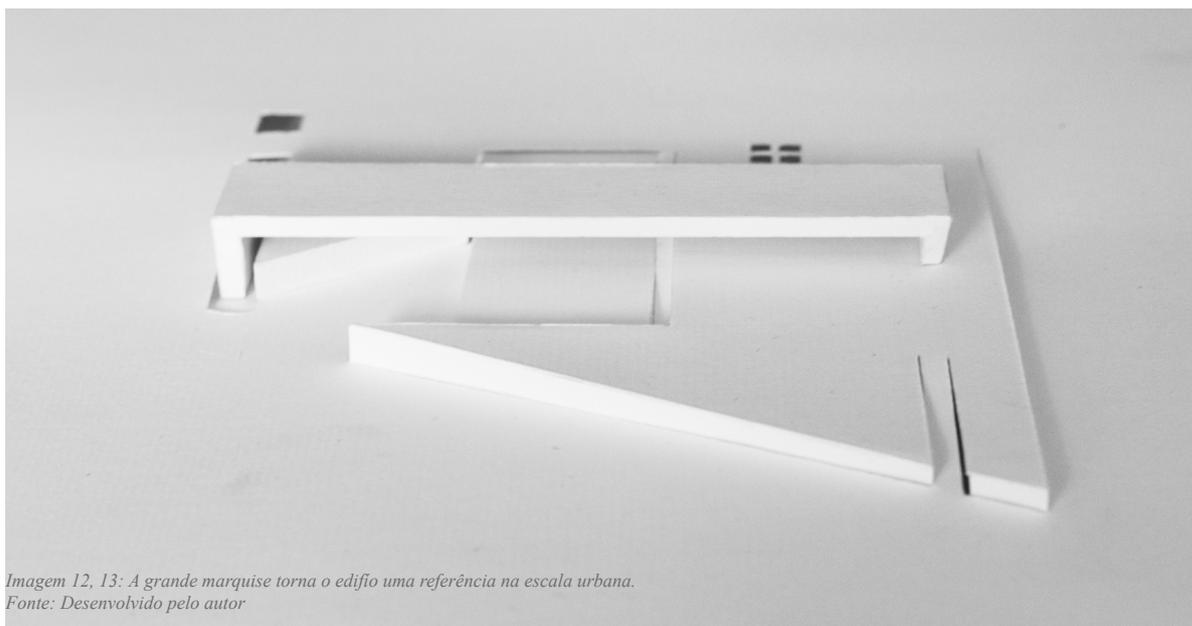
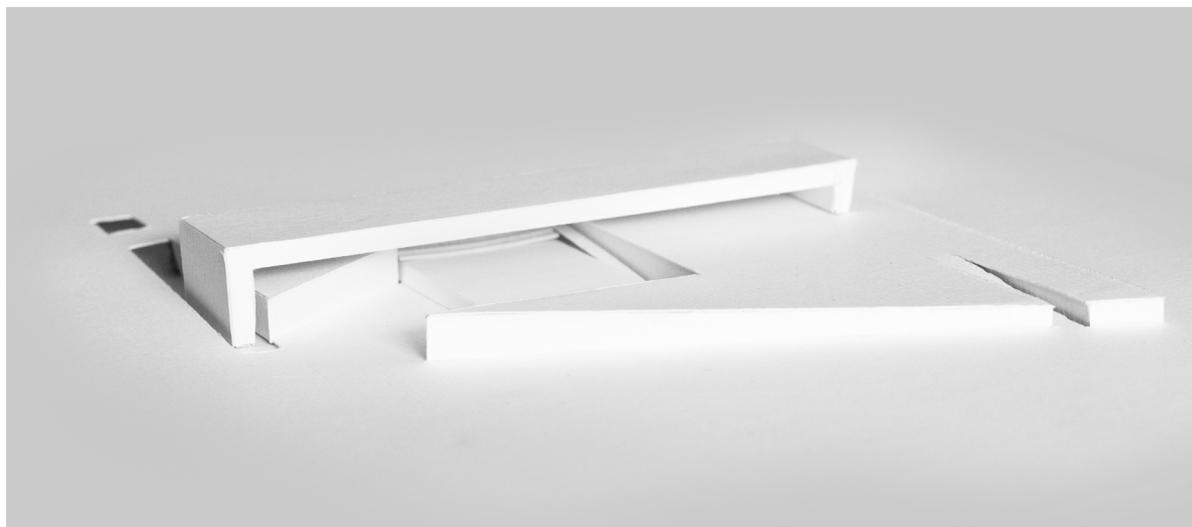
Há a clara intenção em fazer do edifício um equipamento que possa devolver ao território sua vocação primeira de usufruto da coletividade. Como diz Paulo Mendes: “A arquitetura é um trabalho na geografia”. Sua topografia é desenhada de forma a enriquecer aquele setor. O tectônico fica completamente dissimulado no vazio urbano, enriquecendo-o e quali-

ficando-o, de forma que o sítio físico vira um lugar. “Lugar” como espaço com características de escala gregária, espaços de eventos diversos, um espaço não residual, mas de vocação alinhada às demandas da cidade, uma cidade que tem as características de metrópole ou, ainda, de megalópole.

Mesmo sendo propriedade privada, o edifício atende aos anseios da vida na cidade. É nessa direção que esta tese explora a urbanidade da arquitetura, nos momentos em que a qualidade do edifício está vinculada à sua vocação de espaço de uso público e coletivo. É o individual contribuindo na socialização dos espaços para a boa vida na cidade.

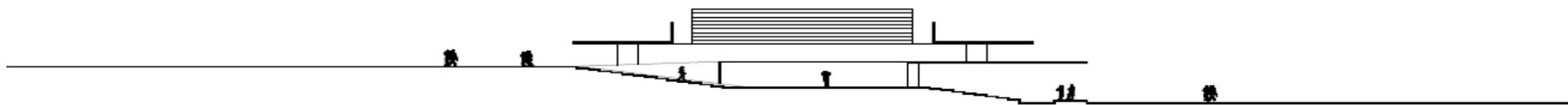
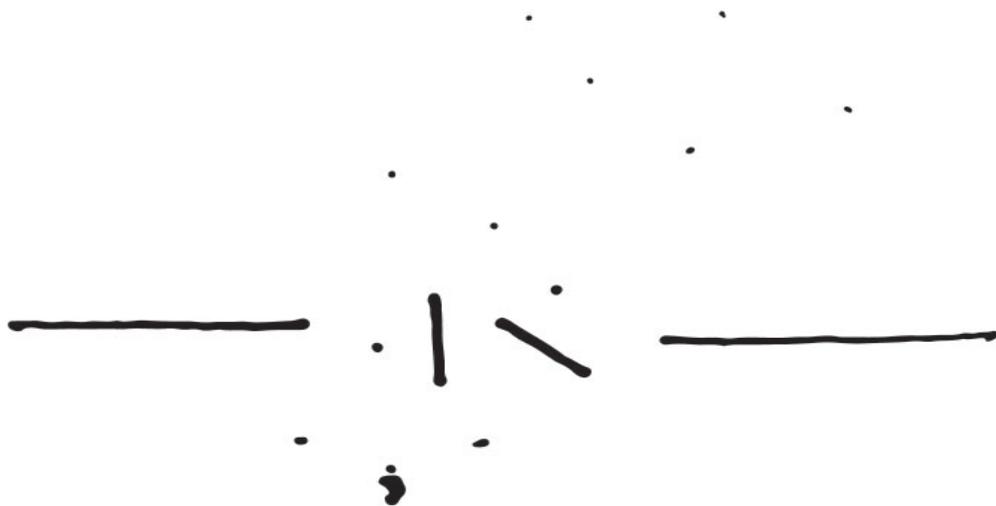


*Imagem 11: Vista de topo da volumetria do MuBE
Fonte: Desenvolvido pelo autor*

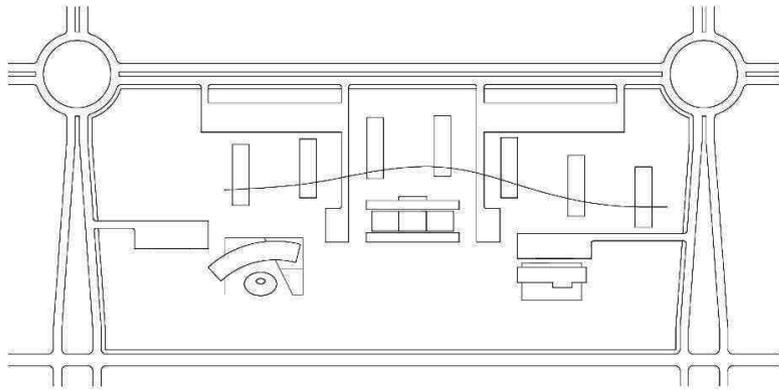


*Imagem 12, 13: A grande marquise torna o edifício uma referência na escala urbana.
Fonte: Desenvolvido pelo autor*

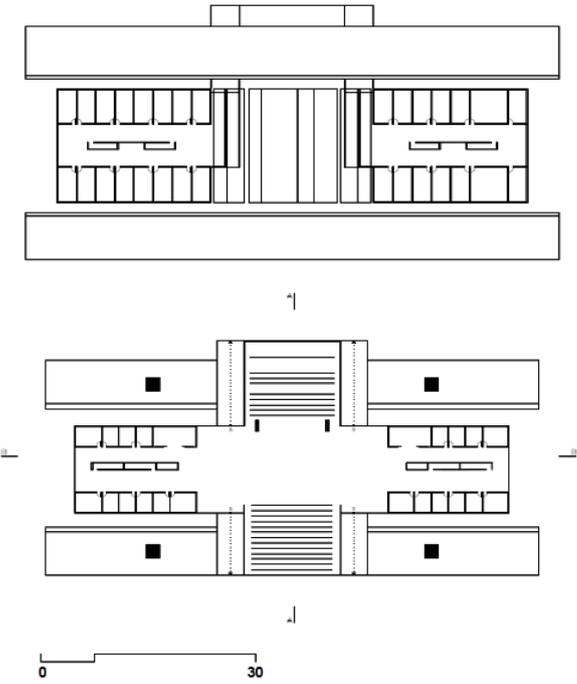
A Prefeitura de Palmas, gentileza urbana e generosidade espacial



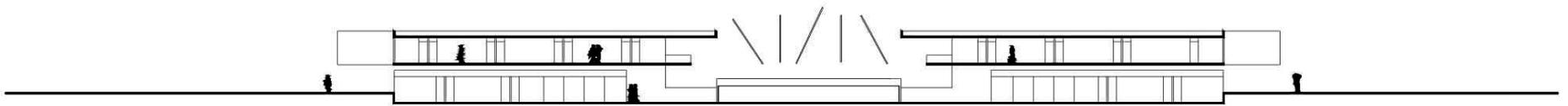
corte



implantação



plantas



corte

Paulo Henrique Paranhos
 Colaboradores: Eder Alencar,
 Daniel Miike
 Palmas - TO (2003)
 Área 3.570m²

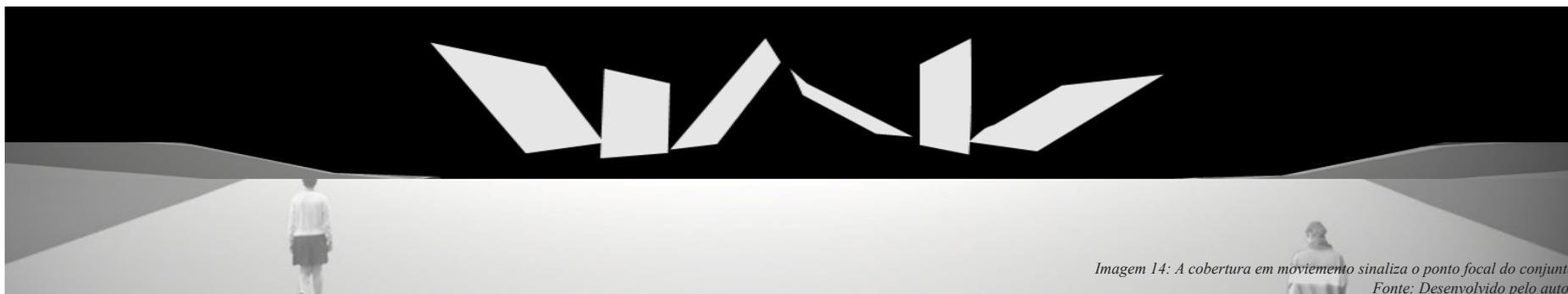


Imagem 14: A cobertura em movimento sinaliza o ponto focal do conjunto
Fonte: Desenvolvido pelo autor

A cidade de Palmas, capital do Estado do Tocantins, nasce do cruzamento de dois eixos marcado pela Sede do Poder Executivo Estadual. Em um dos eixos, na principal avenida da cidade, está localizado o Centro Cívico da capital do Estado: sede dos poderes locais. No sentido de imprimir caráter a esse importante equipamento urbano, referência para a cidade, um grande espaço de expressão simbólica foi desenhado: O Paço Municipal de Palmas.

Nesse contexto, no centro

da praça, implanta-se a sede do Poder Executivo: a Prefeitura de Palmas. No cruzamento de eixos virtuais criados na praça, surge a edificação aberta de generosa espacialidade, lugar de encontro, praça coberta, palco de manifestações e salão de grandes atos.

Se todo o quarteirão revela monumentalidade em sua implantação, o desenho do edifício busca expressão de leveza a incrementar as características do conjunto, que tem caráter representativo e simbólico.

Sobre suave ondulação do piso, a volumetria se manifesta em forma de barras paralelas horizontais tocando o solo e dando sustentação às grandes placas transversais que funcionam como brises. É a expressão de um gesto eminentemente estético que transcende a escala do próprio edifício e alimenta o contínuo espacial. É um sinal de acolhimento que ao mesmo tempo sinaliza nas pétalas em movimento uma referência icônica a acenar para a cidade (imagem 14).

Os quatro pilares, que expressam grandes vãos, fazem lembrar a citação de Rilke: “Como as árvores são magníficas, porém o mais magnífico ainda é o espaço sublime e patético entre elas” (Rilke *apud* NIEMEYER, Oscar. *Conversa de Arquiteto*. Rio de Janeiro: Revan, 1999, p. 20).

Sobre generosidade espacial, lembrar a citação de Margotto:

(...) espaços amplos e contínuos, fluidos, de circulação ágil e eficiente. Do ponto vista da concepção dos espaços,



Imagem 15: Em sua horizontalidade o volume se dissolve na paisagem do conjunto
 Fonte: Desenvolvido pelo autor

ilustram essa aceção aquelas obras que, embora atendendo a programas relativamente pequenos ou controláveis, possuem grandes dimensões e condições materiais quase irrestritas (MARGOTTO, Luciano. Lições de arquitetura: leituras a partir de poéticas, p. 55).

Protegido do sol poente pelas barras horizontais, esse “lugar” com aletas na cobertura enriquece a permeabilidade e a singularidade estética da edificação.

Os gabinetes, no segundo

pavimento, se abrem ao pé direito duplo no interior do edifício, propiciando assim mais verticalidade espacial, contrastando com o grande horizonte até então evidenciado.

As atividades administrativas no térreo semienterrado dão continuidade à grande praça cívica, mantendo a unidade e a elegância do conjunto. Ainda sob a inflexão do piso do entorno imediato, ficam as instalações de garagens e atividades de apoio.

A relação da paisagem com o edifício viabiliza a criação de um objeto estético autônomo, onde há a inversão da escala volumétrica, ou seja, o conjunto ganha protagonismo em detrimento do edifício isolado. Toda essa estratégia evidencia também a relação seminal do edifício com a cidade. (imagem 15)

Considerando as peculiaridades urbanas inerentes a cada projeto apresentado neste capítulo, pode-se notar que a intenção é frisar a importância da arquitetura pensada

em função de qualificar o espaço urbano. Assim como nos demais projetos apresentados, a arquitetura ganha urbanidade e contribui de forma acentuada na qualificação das condições urbanas do seu contexto (imagem 16, 17).



Imagem 16: O volume e sua relação com o paço municipal
Fonte: Desenvolvido pelo autor

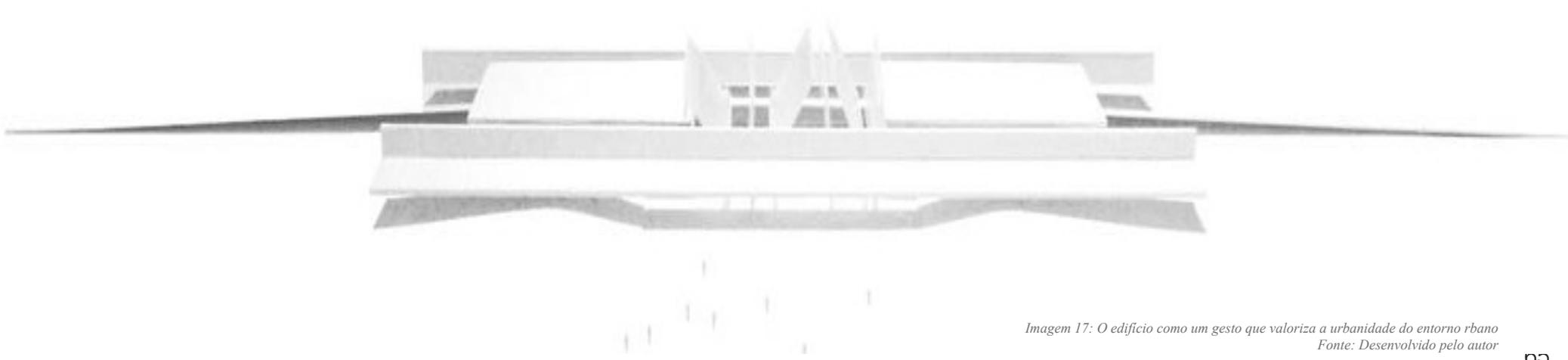


Imagem 17: O edifício como um gesto que valoriza a urbanidade do entorno urbano
Fonte: Desenvolvido pelo autor

3 O edifício e a ambiência urbana: a relação entre escalas



Imagem 19: Edifício e cidade, um mesmo ambiente.
Fonte: <https://www.casaemercado.com.br/ensaio-fotografico-expoe-contrastes-na-arquitetura-de-sao-paulo/>

Em referência ao respeito do papel do edifício na construção de uma ambiência urbana (imagem 19) e, concomitantemente, a ambiência urbana como instrumento a valorizar o edifício, salientamos o quão decisivas são as condições urbanas na qualidade da ambiência de uma cidade. A ambiência urbana nasce da concepção do traçado urbano, quando, a priori, são consideradas as relações físico-espaciais de suas ocupações como fator preponderante no desenho da cidade. São essas relações que determinam o possível desenvolvimento das diversas ambiências a serem trabalhadas.

Relembramos a comparação entre os traçados urbanos de Brasília e Chandigarh, feita por Matheus Gorovitz:

Duas diferenças destacam-se no confronto entre projetos de Chandigarh e de Brasília: Em Brasília são as funções que, de acordo com sua natureza, determinam o arcabouço estrutural, contrariamente a Chandigarh, onde funções de naturezas diferentes adaptam-se a um arcabouço predeterminado. O centro cívico é considerado de forma diversa nos dois projetos: em Chandigarh ele se localiza na periferia da cidade, não sendo considerado elemento condicionador do desenho urbano; ou seja, se considerarmos a malha como arcabouço que se propõe a integrar num todos os elementos constituintes

da cidade, o centro cívico e a ela não se vincula, ocorre à margem da malha. Em Brasília, centro cívico é um dos elementos fundamentais na definição do desenho – é condição para o projeto. (GOROVITZ, M. Brasília uma questão de escala. 1. ed. São Paulo: Projeto Editores Associados Ltda, 1985. v. 1, p.25)

Ainda que as duas capitais tenham sido desenvolvidas a partir da setorização de atividades, em Chandigarh o espaço é em sua grande maioria homogêneo, pela vinculação a uma malha geométrica pré-definida. Em Brasília, as funções, ainda que setorizadas, se posicionam de forma a contribuir como integradoras dos diversos elementos constituintes da cidade (imagem 20).

Os diferentes setores criados em ambos os projetos são geradores de ambiências urbanas distintas. Assim como o Plano Piloto de Brasília, o projeto de Lúcio Costa para o Campus da Universidade do Brasil no Rio de Janeiro apresenta as mesmas características: a influência dos setores sobre a ambiência.

Em contraste com o sistema de módulos individualizados e independentes, Lúcio Costa estabelece entre as partes do projeto uma relação de hierarquia. Sem abandonar a linguagem abstratogeométrica, as edificações se particularizam ao se adequarem não apenas às diretrizes de caráter geral (eixos, orientação



Imagem 20: geometria que consegue aglutinar espaços e funções em um mesmo desenho
Fonte: https://www.worldtravelserver.com/travel/en/brazil/brasilia/gallery_brasilia

solar; etc.), mas também ao contexto particular onde se inserem no projeto; locação, dimensionamento e forma têm sempre compromissos, simultaneamente de ordem programática e plástica. (GOROVITZ, M. *Os Riscos do projeto*. 1. ed. São Paulo/Brasília: Studio Nobel/Edunb, 1993. v. 1, p. 41)

Entretanto, o que se pretende sobre a relação entre edifício e ambiência urbana é levantar uma hipótese da importância de fazer uma arquitetura imbuída da atmosfera dos espaços da cidade. As escalas dos espaços urbanos são referências importantes na estética dos projetos arquitetônicos em causa.

Trata-se da caracterização, da qualificação dos espaços do edifício numa relação simbiótica com os espaços da cidade e no ambiente, que transmuta os limites do edifício construído em contínuo com a dinâmica urbana, com os habitantes, espectadores e todas as forças que dão vida ao entorno existente.

Inicia-se essa abordagem pela reflexão do espaço como elemento gerador de uma estética, analisado sob as condições circunstanciadas na ambiência urbana.

Inicialmente é interessante lembrar que a partir do século dezoito, sobretudo, o espaço ganha

ainda mais protagonismo na teoria da arquitetura, segundo Peter Collins (1970, p. 293 - 294). A partir de então o projeto de arquitetura coloca como prioritárias as condições do espaço.

Deixa de ser possível pensar arquitetura sem usar como princípio os significados do espaço. Concepções arquitetônicas nascem já considerando as expressões advindas das mais diversas espacialidades que as inserem.

É condição básica que a dimensão expressiva do espaço seja fator primordial na interpretação da arquitetura, como acredita o arquiteto e pensador Étienne-Louis Boullée (1728-1799), que, ao pensar a arquitetura como espaço desenhado, radicaliza o abandono de orientação vitruviana de ver a arquitetura apenas como arte de construir (BOULEÉ, 1985:67). Desta forma, consolida-se o espaço abstraído no desenho como arquitetura.

Antes o espaço aparecia como coadjuvante da questão estrutural construtiva e compositiva; relativo, por exemplo, à proporção da edificação. Mesmo sendo abordado quando se tratava do objeto construído e dos limites espaciais das edificações, o espaço não tinha protagonismo e autossuficiência na dimensão que se pode ver nos dias de

hoje, o que será explorado no desenvolvimento desta tese, no que tange, por exemplo, a ambiência criada a partir de e com seu entorno. Os entendimentos acerca de espaço, lugar e contexto urbano estão intimamente vinculados a essa abordagem de ambiência urbana como qualidade do espaço e do lugar na cidade contemporânea.

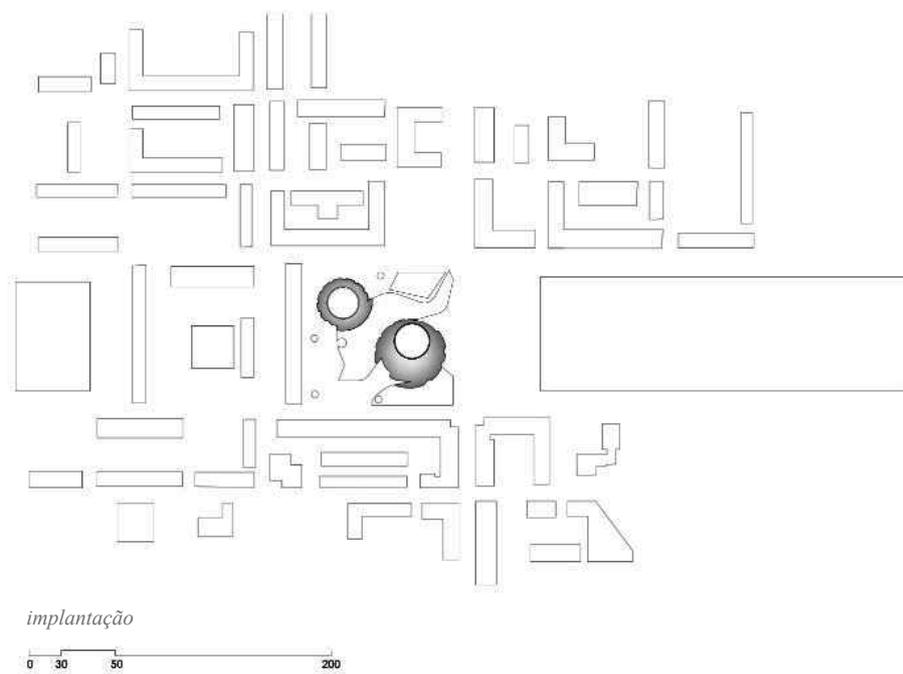
Num segundo momento, no século XIX e XX, com o desenvolvimento de novos materiais como vidro e aço, foi possível pensar uma arquitetura produzida em escala industrial e de grande potencial em soluções estruturais. A partir de então, ganha força não tanto a representação, mas a expressão do espaço construído, que gera questões sobre a estética na interatividade dos espaços interno e externo, uma nova dinâmica de apreciação e de experimentação da obra como um todo.

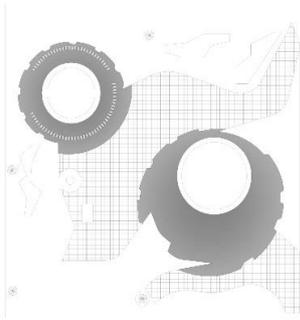
Com a evolução do potencial construtivo e a conquista de novas tecnologias, a era da máquina contribui no avanço na história da arquitetura: falar de arquitetura passou a significar falar de espaço a ser construído. Os arquitetos se viram com maior liberdade ao lidar com a espacialidade e passaram a fazer novas reinterpretações dos espaços internos diante dos mais diversos programas de necessidades, como

é o caso de Frank Loyd Wright ou Mies Van der Rohe. Os tratamentos espaciais, antes considerados exclusivos a obras mais sofisticadas como palácios, igrejas, etc., se tornaram mais acessíveis, sendo então adotados em outros edifícios.

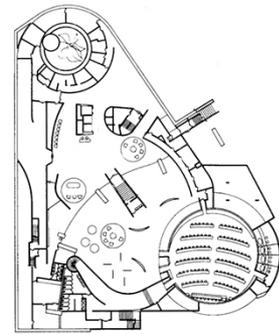
A partir dessas condições, torna-se possível a criação de um desenho que revela a síntese da materialidade do edifício permitindo mais autonomia ao seu caráter espacial. Vale lembrar Berlage no que diz respeito às atribuições do arquiteto: “a arte do arquiteto consiste nisto: na criação do espaço, não apenas no desenho de fachadas” (BERLAGE, 1908).

Le havre:
a ambiência urbana numa articulação entre escalas

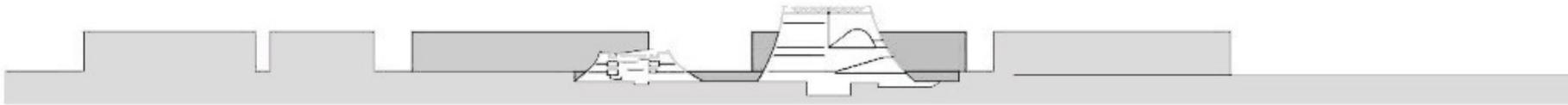




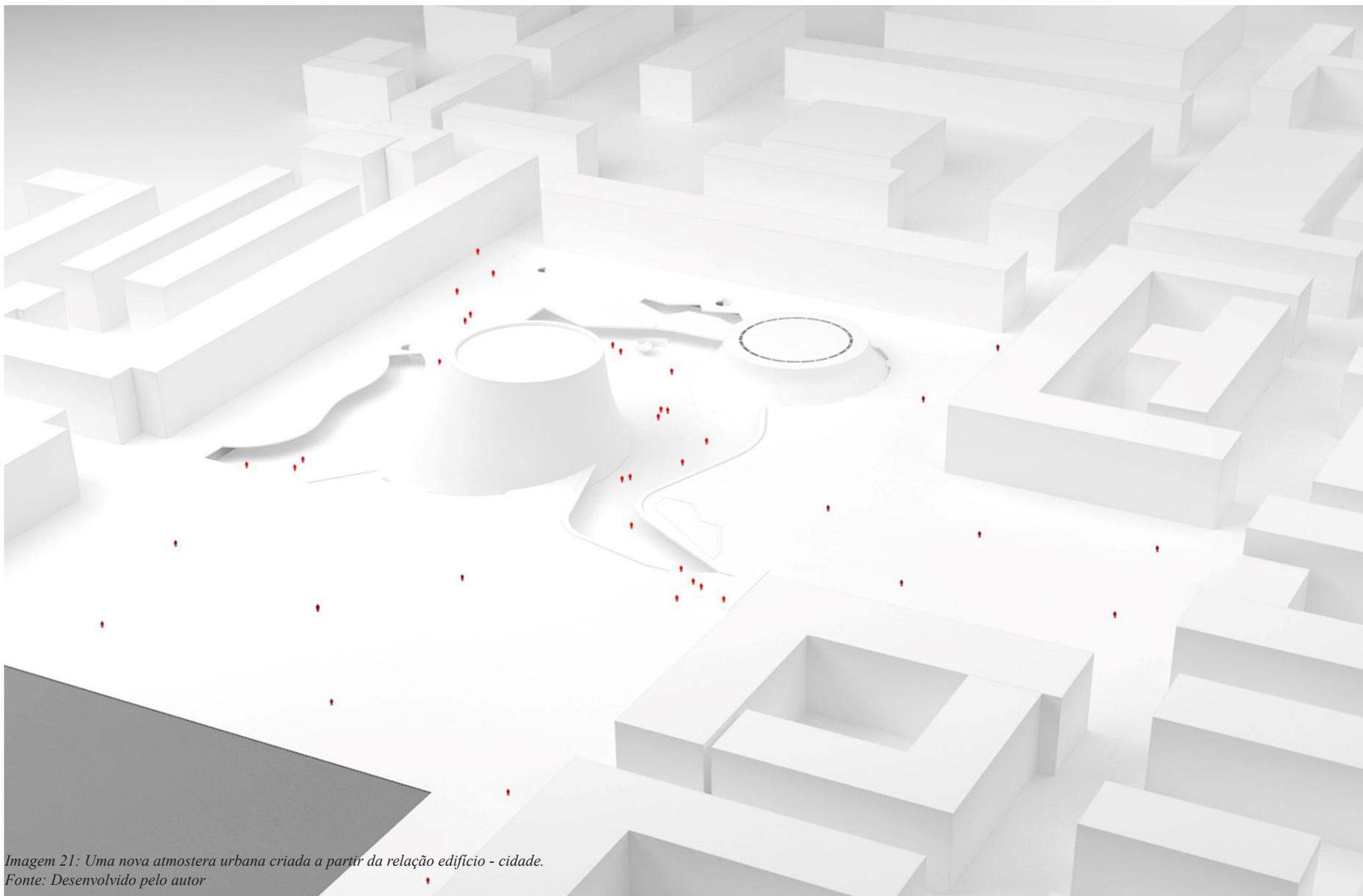
cobertura



planta baixa



corte



*Imagem 21: Uma nova atmosfera urbana criada a partir da relação edifício - cidade.
Fonte: Desenvolvido pelo autor*

O Centro Cultural de Le Havre, obra de Oscar Niemeyer na França, ilustra os conceitos a respeito da ambiência urbana no edifício, ou seja, espacialidade da cidade inserida com os espaços arquiteturais da obra. A análise deve ser feita dentro do conceito das escalas espaciais que se interconectam e se revelam espacialidades de caráter próprio.

O edifício foi implantado em um contexto urbano histórico de malha ortogonal de grande densidade e edificações com realidades arquitetônicas de outros tempos. Marca presença, por exemplo, pelo contraste entre edificações de tempos históricos distintos, por sua contemporaneidade e pela postura diversa de tratar suas relações com a cidade. Sua implantação acontece em decorrência das circunstâncias e do tratamento dado aos volumes, juntamente com a intenção de não fazê-los edificações auto referenciadas, mas elementos coadjuvantes na composição de um espaço maior. Percebe-se, portanto, que essa implantação expressa a liberdade dinâmica dos traços, desenhos, percursos e caminhos.

Nota-se, então, que o gesto arquitetural escolhido foi capaz de valorizar a região transformando a expressão daquele sítio através das características marcantes do conjunto construído, reforçando a essência da praça como lugar de encontro, lazer e cultura. No campo da subjetividade é possível vislumbrar a ambiência na criação de uma atmosfera que existe na arquitetura da praça, e que outorga caráter ao lugar (imagem 21).

O modelo analisado é exemplo de

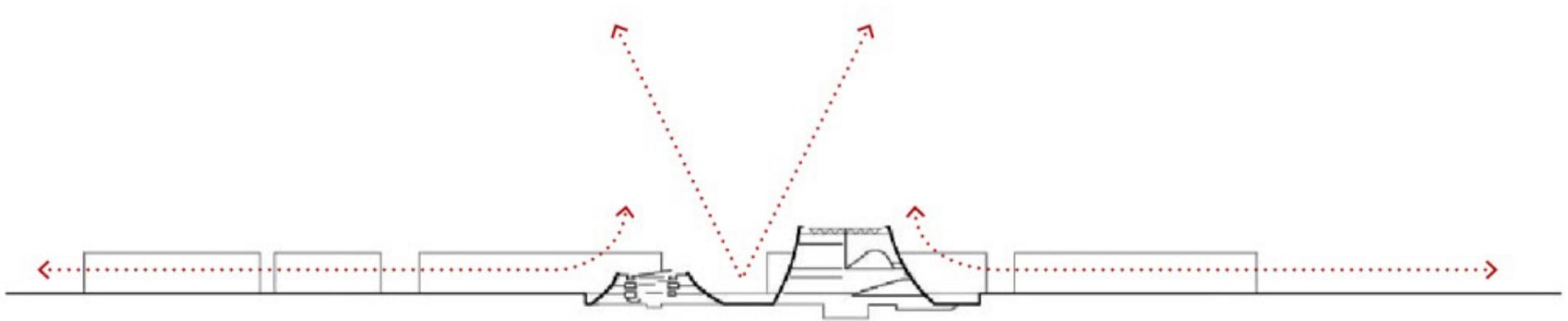


Imagem 22: O desenho do edifício surge do desenho da cidade
Fonte: Desenvolvido pelo autor

composição arquitetônica onde arquitetura e urbanidade interagem tão intensamente que se torna impossível identificar quem foi concebido primeiro, o edifício ou a praça. A composição final resulta em um conjunto de volumetrias dispostas ao redor de uma grande praça rebaixada e, pelo desenho resultante, a espacialidade urbana da praça ganha protagonismo sem comprometer a dimensão da arquitetura proposta, e, pelo contrário, enriquece mutuamente os elementos constituintes do complexo construído.

Amplia-se a reflexão quando analisa essas condições como requisitos básicos para construção de um lugar, e como tal, para a definição de seu caráter. Essas considerações nos remetem ao pensamento de Schulz, arquiteto norueguês que resgata a noção de uma personalidade, o “Genius loci”, num pensamento romano de

que cada lugar contém o seu espírito, seu genius. É o guardião que dá vida às pessoas e aos lugares e lhes propicia essência.

Desta forma, Schulz resgata o entendimento de que independente de qualquer relação humana ou temporal, o lugar já tem o seu caráter próprio. E, mais ainda, é ele que dá vida às pessoas e aos lugares revelando sua essência.

Dentre os entendimentos colocados por Schulz, um ponto nevrálgico é a preocupação com a identidade e com a vocação do lugar a influenciar a concepção da arquitetura implantada. É a partir do reconhecimento do “Genius loci” que se criam espaços com mais significados.

É função do arquiteto visualizar o “Genius loci” de cada lugar e a partir dele

criar espaços significativos. Construir o “Genius loci” significa inserir em uma obra arquitetônica as propriedades do lugar e aproximá-las do homem. Para ele o lugar é mais do que uma localização geográfica, o lugar é a concreta manifestação do habitar humano e a identidade do homem depende do seu pertencimento ao lugar. (NORBERG-SCHULZ, Christian. Genius Loci. Towards a phenomenology of architecture. Editora Rizzoli International Publications, INC. Nova York, 1980)

Esse projeto revela maturidade de uma intervenção que trabalha com a realidade existente, que respeita os saberes locais e assim pode avançar em direção a um espaço contemporâneo de forte personalidade (imagem 22).

Ele mostra que é importante considerar os saberes locais dentro do contexto do processo criativo, do pro-

cesso de concepção ou produção da arquitetura como obra de arte. Inclui-se, portanto, subjetividade e valores abstratos decorrentes do processo de criação artística.

Quando a arquitetura usa as características do lugar, torna-se uma arquitetura mais espacial e experimental do que orientada apenas para as imagens ou efeitos cenográficos. (FRAMPTON, Kenneth. História Crítica da Arquitetura Moderna. Tradução Jefferson Luiz Camargo. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 1997)

Esse centro de cultura e lazer é um exemplo da conformação de espaços ambíguos que, ao mesmo tempo, possuem características de usos públicos e privados. São internos e externos às volumetrias. Se os volumes existentes não possuem grandes aberturas dado seu programa de necessidades, abrigando teatros,



Imagem 23, 24: Maquetes volumétricas
Fonte: Desenvolvido pelo autor

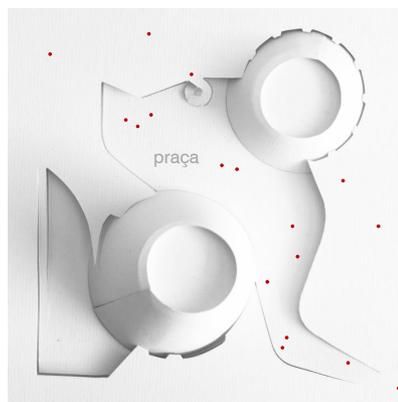


Imagem 25: A arquitetura resgata a amplitude da espacialidade urbana.
Fonte: <http://unesco.lehavre.fr/en/understand/the-niemeyer-cultural-centre>

espaços cênicos e etc., ainda assim demonstram generosidade com os grandes espaços existentes entre eles, somadas à maleabilidade, à leveza e à sinuosidade, que por sua vez harmonizam-se muito bem com os espaços abertos naquele recorte da cidade.

O visitante, ao andar pela praça, não se sente diminuído pela presença dos grandes volumes porque, ainda que tenha altura considerável, a escala resultante composta pelo contínuo espacial de largo alcance faz com que o olhar do observador consiga dominar amplas vistas ao seu redor (imagem 23,24, 25).

Em decorrência do que foi mencionado, a espacialidade dominante na praça não se restringe apenas a ela, mas é enriquecida pelo conjunto urbano circunvizinho. A implantação do Centro Cultural na cidade de Le Havre pode ser interpretada como um oásis contemporâneo em meio a um tradicional sítio histórico.

A implantação ganha destaque ainda pelo novo recorte topográfico criado. É um delicado gesto que, ao rebaixar o piso, consegue, dentre outras virtudes, promover uma condição de acolhimento ao visitante. O desenho da topografia da praça marca a feição do complexo cultural pela sua generosidade, escala e vazios.

Os desenhos de plantas e cortes evidenciam a interatividade entre prédios e praça, edifício e entorno. São traços que nascem no piso e se elevam. Traços que formam volumes e, em ato contínuo, desenham o

piso, que se desenrola em rampas, escadas e rasgos nas elevações.

Dessa forma o visitante percorre o espaço em estudo e se sente parte daquele ambiente. É o domínio dessa espacialidade que confere ao espectador uma liberdade territorial que nasce sob seus pés. É na desenvoltura das linhas jogadas ao ar, na sinuosidade displicente do risco, que o desenho reitera a linguagem estética da obra e implica uma confluência entre as escalas humana e monumental.

Trata-se de uma escala territorial, perceptível ao observador na perspectiva sem limites, no piso que conduz ao horizonte sem encontrar barreiras e no espaço contínuo que se expande sobre ruas e calçadas o olhar a flutuar sobre o grande espelho d'água que aporta a cidade (Imagem 26, 27).

A ambiência presente na praça não se limita aos espaços aqui analisados, assim como a atmosfera sentida nesse projeto não se limita ao edifício projetado, se evidencia na articulação das escalas (imagem 28).

O lugar visto a partir do ponto de vista da pessoa em sua individualidade no contexto da relação entre espaço, tempo e movimento adequa-se ainda a essas colocações sobre os espaços em tela. Quando Certeau propõe a experiência do caminhar como discurso: “o caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial” (1998, p. 178), abrem-se inúmeras possibilidades de experimentações e apropriações dos diversos



Imagem 26, 27: A forma dos volumes engrandescem as perspectivas da cidade

Fonte: <http://www.vincentlafargue.fr/le-havre/>



Imagem 28: Os desníveis enriquecem os espaços da grande praça urbana
 Fonte: Desenvolvido pelo autor



Imagem 29
 Fonte: <http://acasculpture.blogspot.com.br/2009/02/oscar-niemeyer-le-sculpteur-de-brasilia.html>



Imagem 30: As sinuosidades do desenho se evidenciam ao sinalizar os espaços arquiteturais
 Fonte: <http://unesco.lehavre.fr/es/decouvrir/el-espacio-oscar-niemeyer>

espaços a constituir um lugar.

É importante colocar que mesmo que os prédios tenham uma presença notável dado à sua volumetria, focar nesses edifícios seria uma análise equivocada. O foco deve se voltar para a relação entre os espaços não edificadas, espaços construídos conceitualmente (imagens 29, 30). Pode-se dizer que é a experiência em ler as espacialidades em primeiro plano com as volumetrias edificadas na condição de coadjuvante. É a inversão da escala volumétrica, ou seja, inverte-se a leitura volume versus vazio, colocando o segundo em primeiro plano.

“Quando iniciei o projeto do Havre, pensava que a arquitetura estava ligada a um conjunto, ao clima, e não queria uma praça onde as pessoas olhassem para os elementos sob um único ponto de vista. Ali sempre venta e queria encontrar uma solução que protegesse a praça desse vento. Situando-a num nível inferior, ela poderia ser vista também de cima, dessa forma, dava outras dimensões à sua vida e ao seu espaço arquitetônico.” (PETIT, J. Niemeyer Poeta da Arquitetura. Lugano: Fidia Edizioni d’Arte, 1998 p. 43-4)

Segundo Michel de Certeau, num mesmo lugar podem coexistir elementos distintos e singulares, e é nessa complexidade que surgem outros questionamentos sobre a natureza dos atuais vínculos identitários e sobre a existência ou a inexistência de determinadas identidades, como parece acontecer nos dias atuais, e, também, sobre a perda da relação afetiva entre o indivíduo e o espaço onde habita, transita e experimenta a dinâmica da cidade contemporânea. É pre-

ciso refletir sobre a dinâmica dessas identidades espaciais ou até mesmo a coexistência de diversas identidades que, em momentos distintos, podem ganhar maior ou menor protagonismo sobre a realidade de um mesmo espaço. Ele afirma ainda que o lugar exista sob outra relação entre espaço e tempo. Para ele, o lugar é “uma configuração instantânea de posições. Implica uma relação de estabilidade” (1998, p. 201). Os espaços devem ser entendidos como prática do lugar e transformados de acordo com suas apropriações e vivências.

(...) a rua geometricamente definida pelo urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. (CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano. Petrópolis, 1998, p. 202).

São os passos que moldam os lugares e os transformam em espaços, que inserem e inscrevem nestas camadas simbólicas que se sobrepõem e criam uma extensa rede de significados que, compartilhados simbolicamente através da comunicação, modificam os usos que os sujeitos fazem dos mesmos (CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano. Petrópolis, 1998, p. 176).

(...) uma história múltipla, sem autor nem espectador, formado em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços (CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano. Petrópolis, 1998, p. 171).

Tratando-se da qualificação

do lugar enquanto ambiência urbana, é fundamental ainda analisar as características das espacialidades que interagem entre interior e exterior, edificação e cidade, arquitetura e urbanismo, cheios e vazios, ou seja, a articulação das escalas que ampliam os limites da atmosfera de uma realidade espacial.

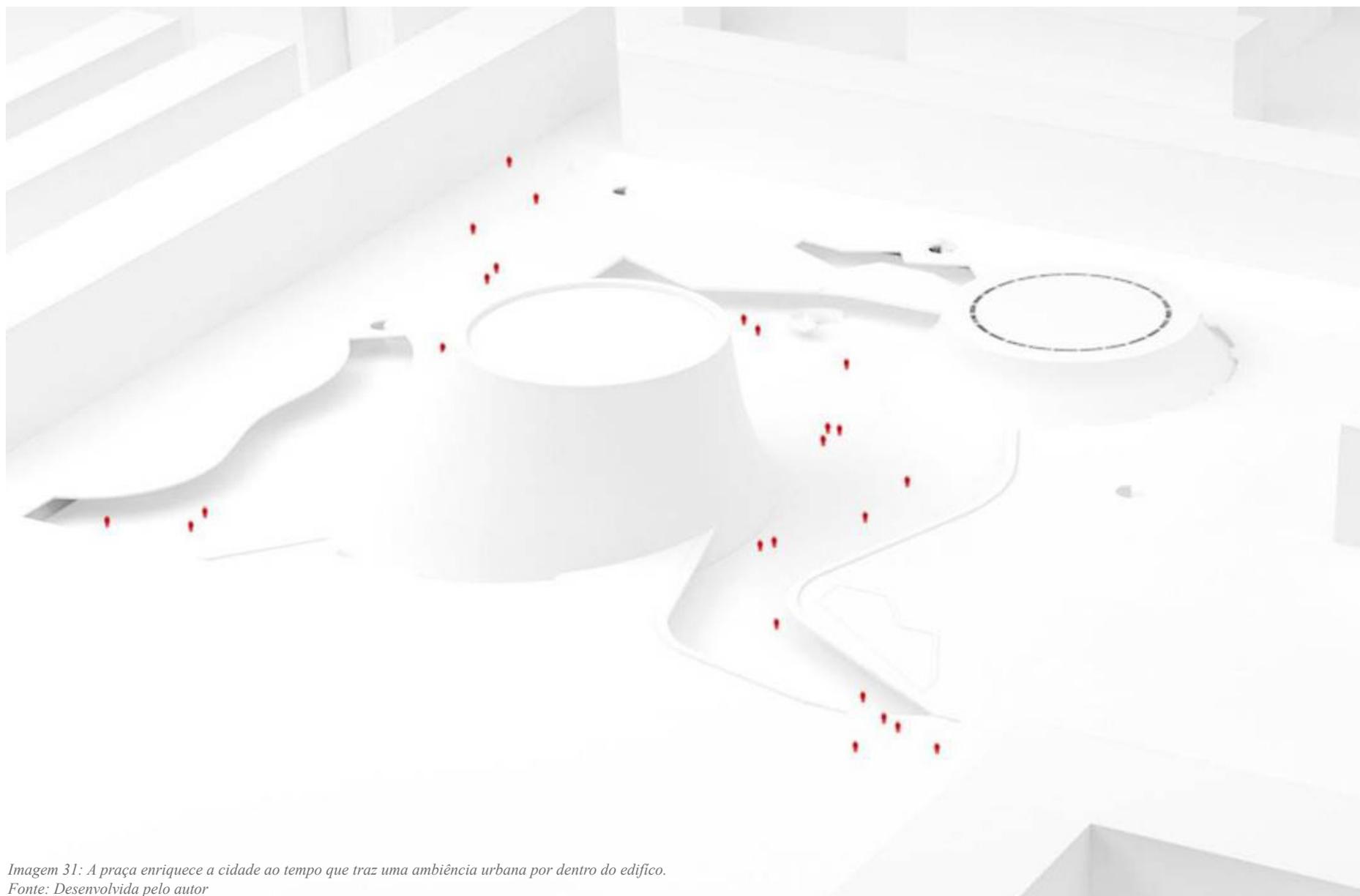
Ambiência essa que, na praça, é perceptível ao ultrapassar seus limites físicos e se integrar ao espelho d’água, e até mesmo ao adentrar pelas ruas da cidade histórica de forma conciliadora.

Há no projeto uma preocupação na constituição dos espaços vinculados à cidade, como se confirma nas palavras do próprio autor quando diz que não se trata apenas de uma preocupação com a volumetria do conjunto, mas também de uma estratégia para proteger o visitante do frio e dos ventos, permitindo que ele fique mais tempo no lugar, como citado abaixo:

(...) no Espaço Oscar Niemeyer, no Havre, rebaixando a praça para protegê-la do frio e dos ventos permanentes no local, solução como outra não existe na Europa, criando nos edifícios superfícies curvas, suaves, cegas, quase abstratas. Obra que mereceu de Zevi, no Congresso do Cairo, este elogio inesperado: Coloco a Praça do Havre entre as 10 melhores obras da arquitetura

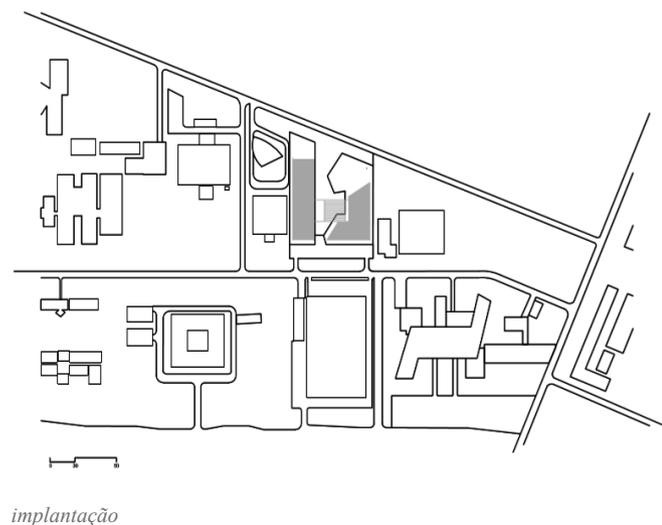
ra contemporânea (NIEMEYER, Oscar. As Curvas do Tempo. Memórias, Rio de Janeiro: Revan, 1998, p. 269).

Conclui-se este item afirmando que o edifício tem a imensa responsabilidade ao contribuir na qualificação da ambiência urbana, e em levar o edifício para dentro da cidade e trazer a cidade para dentro do edifício, pensando essa ambiência a partir da colocação de Schulz: “uma Ambiência como fenômeno que qualifica uma totalidade” (Imagem 31).

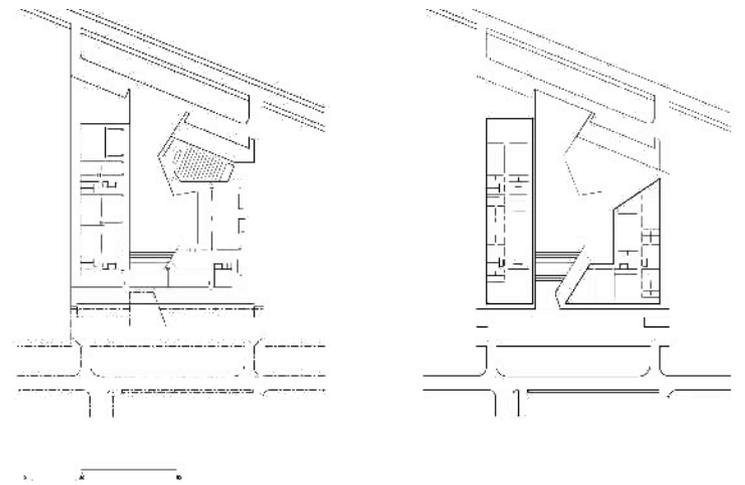


*Imagem 31: A praça enriquece a cidade ao tempo que traz uma ambiência urbana por dentro do edifício.
Fonte: Desenvolvida pelo autor*

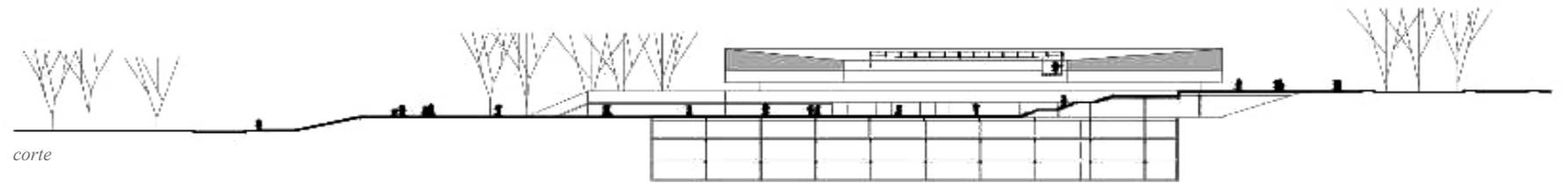
CAPES e a ambiência urbana: articulação de escalas



Paulo Henrique Paranhos
Colaboradores: Eder Alencar, Ana Carolina Vaz, Tiago Pimentel,
Matheus Resende, Marco Porto, Hermes Romão
Brasília – DF
2006



plantas baixas



corte

No projeto para a sede em Brasília, a CAPES também atesta características de uma ambiência qualificada, uma vez que o projeto é composto por um conjunto de edifícios que emolduram a grande praça servida de uma escadaria. A relação das escalas que envolvem e transcendem o edifício resultam em uma ambiência (imagem 32, 33).

Ao analisar a volumetria das edificações como um todo, é possível observar que o volume único dos blocos foi desmembrado para enriquecer a integração dos edifícios com a cidade. Os prédios se abrem para o urbano. De repente, o desenho dos edifícios quase perde o seu sentido, sendo assim observado apenas em seu conjunto. Criou-se uma composição de cheios e vazios trazendo a espacialidade do entorno para dentro do conjunto construído.

A implantação se reclina sobre a topografia do sítio, de forma que o complexo passa a ser parte inerente a ela. A relação entre volumes e pisos se apropria da topografia local, ressaltando-a, sobretudo, a partir dos espaços abertos e das disposições horizontais e verticais.

Nas disposições físicas espaciais, as ocupações dos edifícios construídos revelam que a importância maior está na espacialidade e não nos volumes construídos. A flexibilidade dos espaços é vista como condição básica do projeto. As circulações e apropriações são as mais diversas, gerando no conjunto uma delicada composição de cheios e vazios.



*Imagem 32. 33: A arquitetura nasce a partir de sua condição urbana.
Fonte: Desenvolvidos pelo autor*

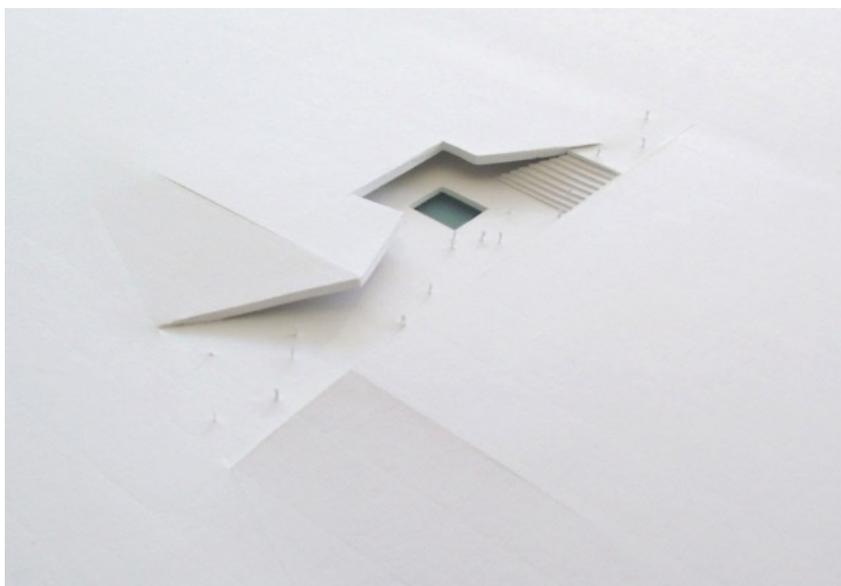


Imagem 34, 35: O edifício se organiza a partir de uma nova geografia
Fonte: Desenvolvidos pelo autor

Nesta relação entre as espacialidades e os elementos construídos, é fundamental a análise das mais diversas topologias com as potencialidades espaciais para que as relações intramuros e extramuros possam contribuir com a arquitetura na sua relação com a cidade. As edificações são retroalimentadas pelas circulações, aberturas, permeabilidades e porosidades que enriquecem a relação entre o edifício e sua base de sustentação.

A exploração das espacialidades a partir da aplicação de novas tecnologias, faz com que o interior e o exterior tenham mais unicidade, permitindo assim relações espaciais de outras naturezas nas edificações, dando significados mais interessantes à obra.

É uma postura de concepção, reafirmando um desenho que alcança a síntese na relação material e expressão espacial, ambos ganhando uma nova força na arte construtiva. Pode-se considerar decorrências das famosas plantas cujo vidro e aço são usados com grande rigor na obra de Mies Van der Rohe. O desenho resultante, a síntese e a continuidade de suas espacialidades, no contínuo interior e exterior anima uma dinâmica de apreciação e experimentação da obra de arquitetura (imagem 34, 35).

Seriam exemplos nos quais o construído apenas contribui para a materialização de uma espacialidade. Aqui o espaço passa a ter autonomia na linguagem e força na estruturação compositiva, e, assim, nasce um novo olhar, cuja estética principal está na

relação das diversas espacialidades (imagem 36).

Acredita-se que, por esses caminhos, os de explorar as espacialidades da edificação em sintonia com a cidade, é possível contribuir na melhora de qualidade dos espaços e lugares das cidades que tem sido altamente desprezados por alguns desenhos urbanos atuais. A especulação imobiliária prejudica a caracterização e a boa qualificação dos espaços urbanos.

Essa obra da CAPES em análise demonstra essa preocupação, e, como estratégia, se organiza em torno de um espaço de convivência e de interesses do coletivo urbano. Ainda que o projeto contemple uma praça com desenho diferente dos outros projetos analisados nesse capítulo, em todos eles a praça se acomoda na paisagem e ganha protagonismo por ser um forte ponto de convergência. Esses espaços de praça fazem diálogo direto com a horizontalidade dos complexos, que resulta na integração natural a eles.

Pode-se dizer que nesse caso a praça é uma inequívoca área de convivência. Sob uma extensa grelha, esses espaços de sombra ao ar livre se configuram um espaço convidativo de encontros e eventos (imagem 37). Uma “sala de estar” ao ar livre, uma ambiência agradável que atrai os visitantes onde existem expressões espaciais de escadas variadas que dialogam entre si e dão caráter ao lugar, somando o edifício à própria ambiência urbana.

Sob os aspectos apontados acima,

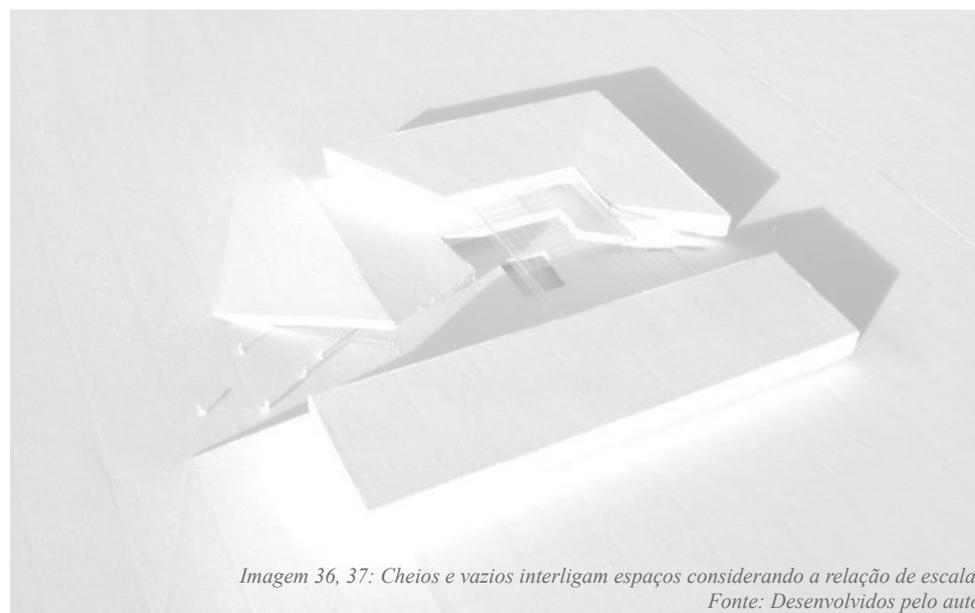
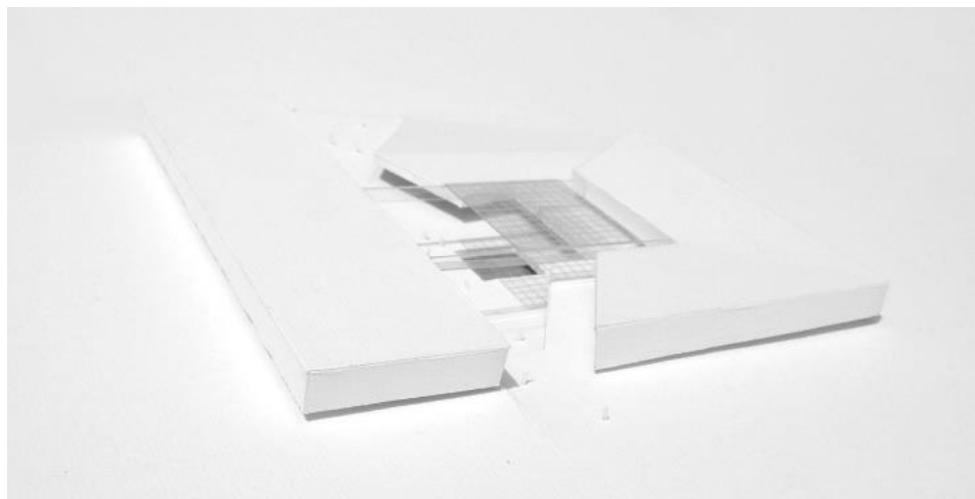


Imagem 36, 37: Cheios e vazios interligam espaços considerando a relação de escadas.
Fonte: Desenvolvidos pelo autor

o complexo possui atributos que o qualificam como edificação que estima os espaços abertos e revela um equipamento de uso coletivo e de valorização da arquitetura e do urbanismo (imagem 38, 39). Tem ainda papel de evidência quando se fala das relações entre os espaços público e privados, os espaços entre o edifício e seu entorno, e, enfim, as diversas relações interespaiais que constituem as escalas mencionadas nesta tese.

A boa condição ambiental, no sentido da estética, só acontece quando há a adequada articulação de escalas ainda que equacionadas as relações de cheios e vazios e as condições de proporção e densidade construtiva. Os símbolos da boa arquitetura e urbanismo no mundo todo gozam de uma boa ambiência cujo fator escala tem importância estruturante.

Na CAPES essas dimensões urbanas e territoriais se articulam com a escala do edifício e com as áreas internas e restritas ao prédio, indo além do seu próprio limite construtivo e do limite do edifício. Assim, é possível criar uma espacialidade do complexo segundo dimensões irrestritas.

É uma espacialidade tão generosa, que se torna impossível definir limites, conforme se vê nas imagens aéreas, de onde o prédio pode ser vis-

to como um todo. A edificação mostra que desde sua concepção até a obra constituída, o elemento definidor é o gesto de urbanidade onde o edifício reverencia os espaços da cidade.

E uma linguagem está presente nessas obras, uma linguagem urbana onde o fechado e o aberto se completam e o previsível com o inesperado, o protegido e o exposto, o privado e o comum, o geométrico e o orgânico, em suma: a unidade e a variedade. (COELHO NETTO, A. J. T. . A Construção do Sentido Na Arquitetura. SAO PAULO: PERSPECTIVA, 1979, p. 19)

Essas condicionantes não se limitam às dimensões urbanas mais amplas conectadas ao edifício, mas contempla uma atmosfera urbana de escalas quando possibilita uma maior harmonia com as ambiências do seu entorno. Mais ainda, quando trazem para determinados pontos do interior da edificação o espírito da cidade, ou seja, cria espaços com ares de cidade. Se as escalas não advêm de uma simples relação de medidas geométricas e de fatores objetivos de análise, ao construir a ambiência a partir de suas articulações, elas conseguem evidenciar a generosidade espacial tão sensível ao homem.

A partir desses pressupostos, a ambiência urbana contribui na qualificação da cidade em prol do usufruto, da estabilidade e da potencialidade

do lugar como espaço de permanência com ou sem atividades objetivas. A ambiência se revela nas diversas dimensões do espaço, independentemente da dimensão ou da categoria das cidades, como metrópole, megalópole, e até mesmo as que se nomeiam cidade território.

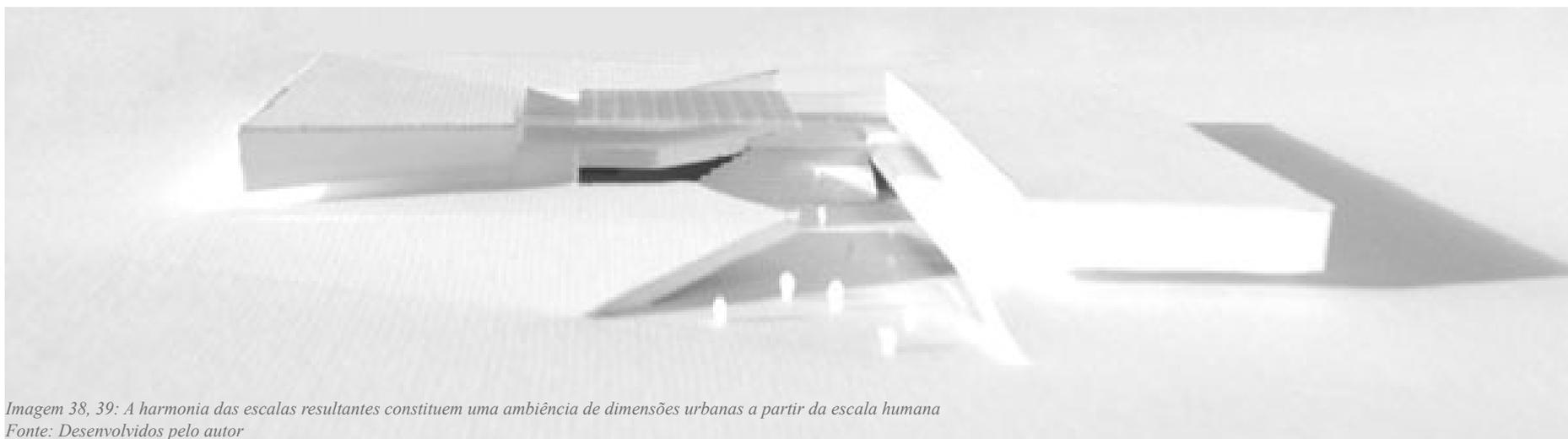
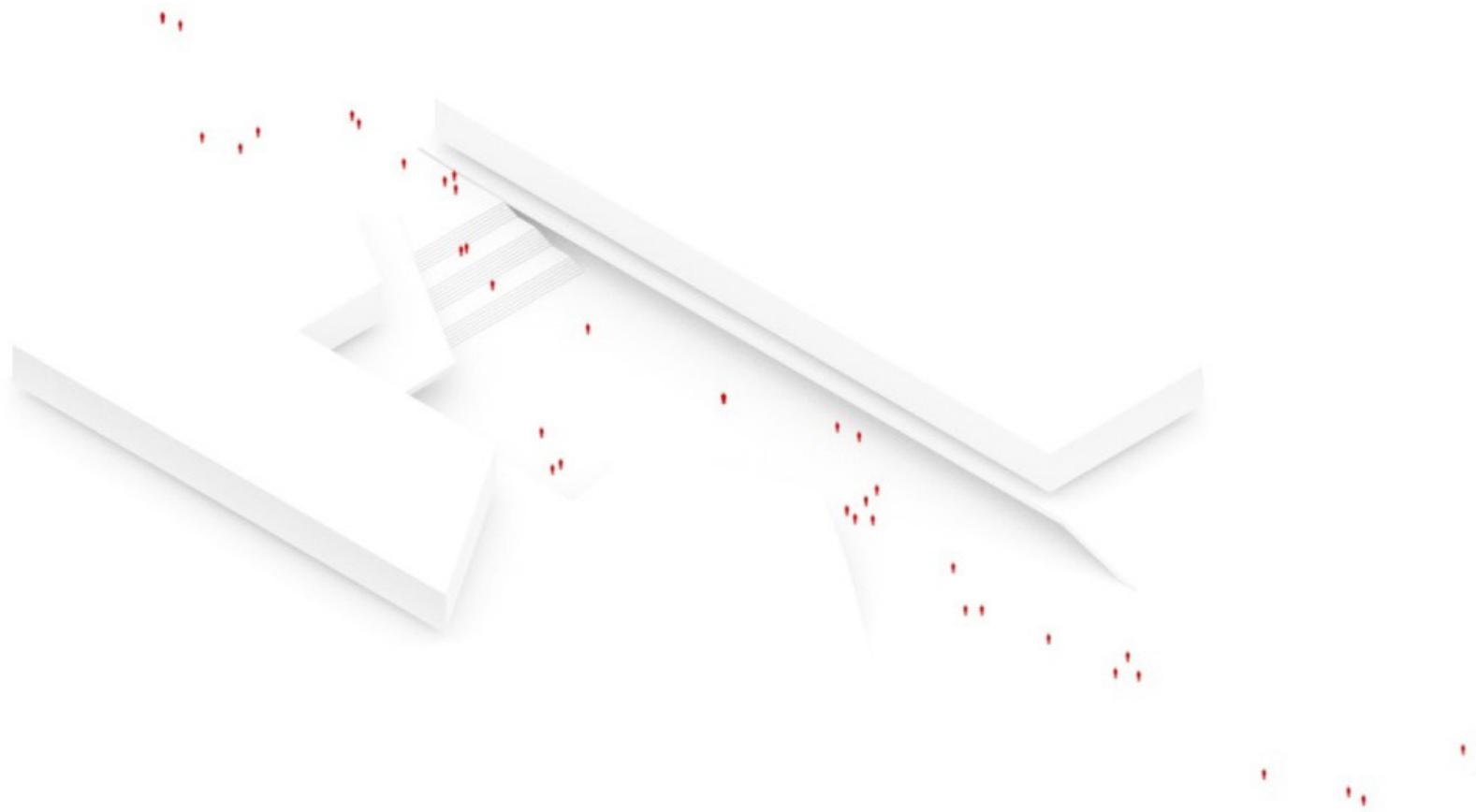


Imagem 38, 39: A harmonia das escalas resultantes constituem uma ambiência de dimensões urbanas a partir da escala humana
Fonte: Desenvolvidos pelo autor



4 Articulações contextuais da forma arquitetônica



Imagem 40: A forma contextualizada na paisagem
Fonte: <https://visualizingarchitecture.com/tag/landscape/>

As alternativas que visam contextualizar a forma arquitetônica têm grande importância no processo de articulação das escalas. A hierarquização volumétrica entre edifício e entorno, o vínculo espacial e o elemento arquitetônico considerado aparelho que interconecta os espaços arquiteturais serão explorados na leitura de projetos apresentados neste capítulo.

Se a forma pode ser entendida como processo no sentido de “à maneira de” ou como “o jeito de” e também como forma de se comunicar, na arquitetura essa mesma forma alcança, necessariamente, outros estágios, não apenas como reveladora do *modus operandi*, mas na concretização de sua própria materialidade.

A “forma” que está sendo tratada aqui como representação formal estética (imagem 40), não se limita à maneira de um raciocínio mental, mas trata-se daquilo que se cristaliza na edificação de maneira concreta, como meio e fim do processo constituído (Imagem 41). É a concepção arquitetônica de um edifício que se apresenta pela forma resultante de seu conjunto edificado, aquele que pela forma revela sua identidade e também responde a uma demanda em perfeita harmonia com o contexto envolvente.

Essa discussão é delicada e deve ser tratada com atenção para

não se negar a autonomia da forma no processo estético. Seria um equívoco imaginar a forma sem autonomia em relação às funções programáticas do edifício no que concerne às suas “atividades utilitárias”. Enfim, ela é, em si, a responsável pela definição estética do projeto arquitetônico.

É imprescindível que essa mesma forma corrobore em todos os momentos do processo projetual dentro do compromisso ético das forças geradoras de sua concepção, assegurando que ela resulte do ato responsável e compromissado com a realidade física, cultural, social e política da obra em questão.

Verifica-se que a forma, na arquitetura, é parte de importante significado na revelação da verdade que enseja o projeto arquitetônico em si. É estruturante na elaboração dos paradigmas então considerados no contexto da obra e, portanto, imprescindível no entendimento final da arquitetura enquanto obra de arte. Interessa-nos aqui tratar da forma com os fundamentos que a enobrecem, na arquitetura, como objeto de expressão. Estamos tratando de sua dimensão construtiva, concebida dentro dos parâmetros da criação artística, da volumetria que encanta o espectador interessado, evitando a busca do novo pelo novo.



Imagem 41: Unidade entre forma e topografia
Fonte: <https://www.homedsgn.com/2013/03/06/house-hafner-by-hormung-and-jacobi-architecture/>



Imagem 42: Forma integrada ao sítio
Fonte: <https://www.dortemandrup.dk/>



Imagem 43: Forma integrada ao sítio
Fonte: <https://br.pinterest.com/orango336/alvaro-silva-71p-11ue>

Não se pode concebê-la como solução artificial de uma arquitetura formalista desvinculada da dimensão propositiva, que justifica a boa arquitetura e que beneficia o projeto como instrumento de qualificação das condições urbanas e territoriais em harmonia com a construção de uma nova condição humana de sociedade.

Nessa direção, há que se notar que em todo esse estudo não se fala de uma classificação de estilos, mas de uma busca incessante de critérios que possam orientar uma estética. O foco não é a busca que visa apenas o inusitado ou uma postura demasiadamente vanguardista no âmbito da história da arte.

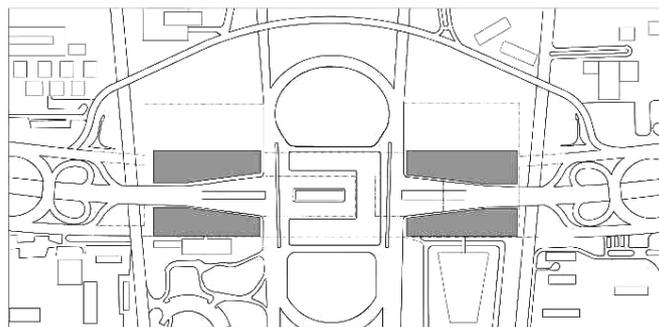
Há algum tempo a vanguarda pela vanguarda deixou de prenunciar ou abrir caminhos para as possíveis mudanças das artes e da sociedade. É preciso continuar valorizando as utopias inovadoras e bem fundamentadas, que possam empoderar os trabalhos de conscientização e evolução de nossa sociedade. É inegável a importância da vanguarda no sentido de revolucionar os códigos artísticos para se libertar da excessiva tradição, a necessária liberdade para se construir o futuro (Imagem 42).

Não se pretende aqui tirar a liberdade criativa para nos atermos a uma exagerada sobriedade de formas, ou uma camisa de força que nos leve às geometrias básicas em nome de uma

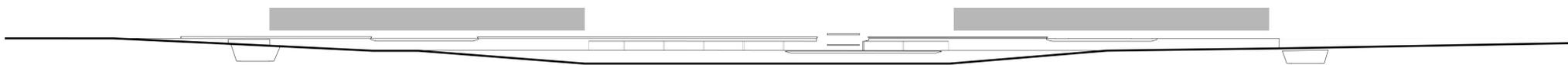
equivocada pureza formal. Há que se ter sempre a maestria no trato das formas da arquitetura para não se perder o rico encanto de suas expressões. Interessa explorá-la em sua abrangente contextualização, identidade e mimetismo, ou ainda, quando for o caso, pelo contraste, mas sempre inter-relacionada com o meio onde ficará implantada (Imagem 43).

Para tratar dessa inteireza, é fundamental buscar a condição arquitetônica que privilegie o binômio contexto/forma, enunciados nos projetos que apresentamos.

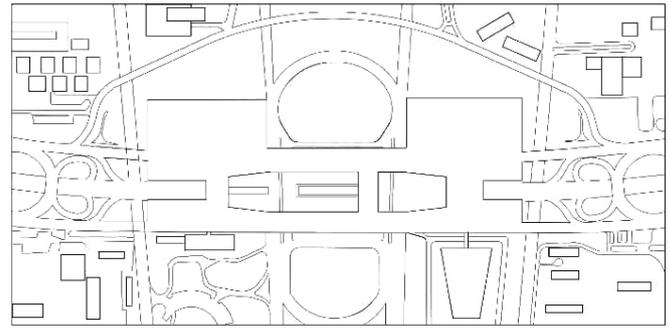
As articulações contextuais da Plataforma Rodoviária de Brasília
através de sua forma arquitetônica intrincada no projeto da cidade



planta baixa térreo



corte



planta baixa superior



corle

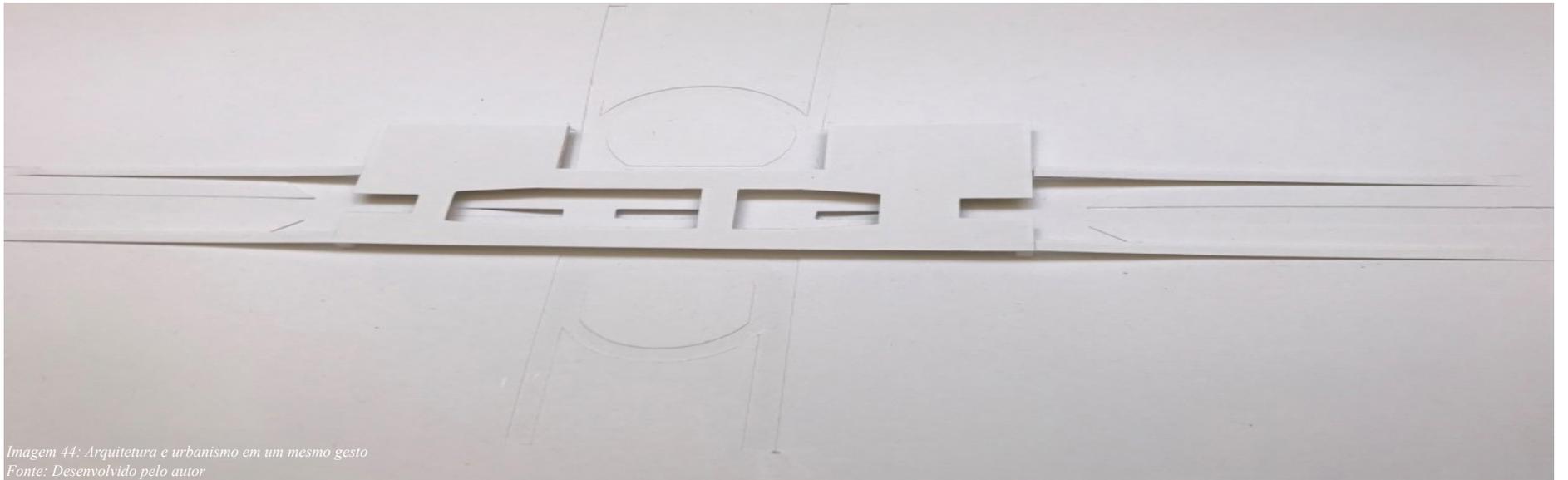


Imagem 44: Arquitetura e urbanismo em um mesmo gesto
Fonte: Desenvolvido pelo autor

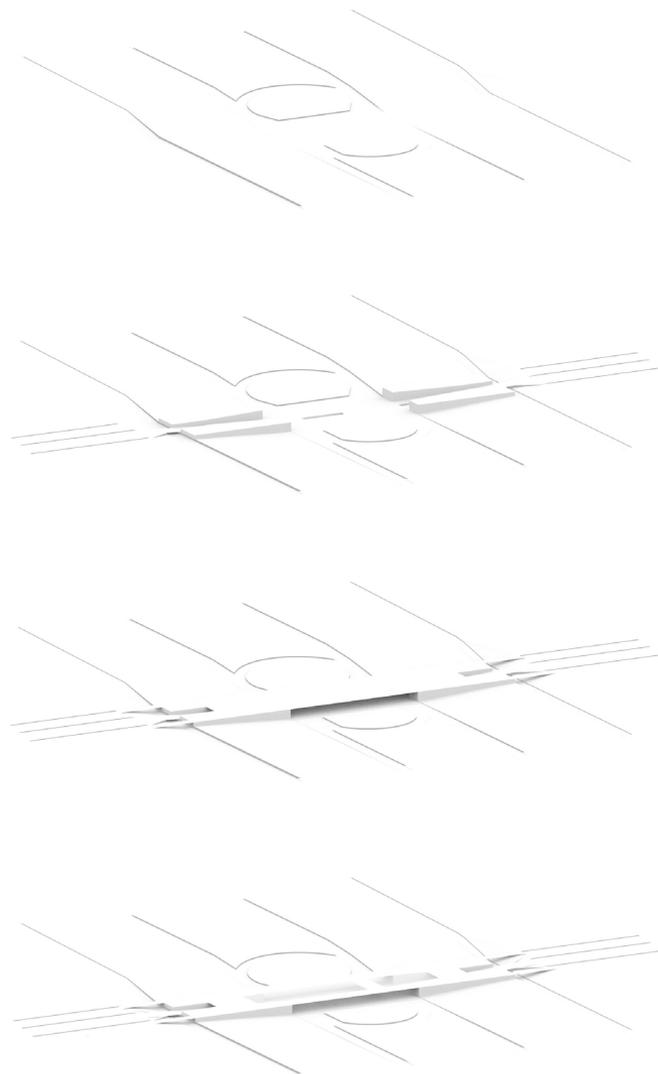


Imagem 45: A forma e a topografia se organizam em um mesmo gesto
Fonte: Desenvolvido pelo autor

A Plataforma Rodoviária de Brasília confere de maneira clara os seguimentos conceituais tratados neste capítulo. Trata-se de um edifício espreado no centro da cidade, cujo desenho resulta do entrelaçamento de vias urbanas articuladas, envoltas em áreas de estar, serviço e comércio. As edificações emolduram as vias que fazem o cruzamento dos dois eixos formuladores do Plano Piloto da capital.

Se esta tese levanta questões que visam à evolução para contribuir na qualificação das cidades, a Rodoviária, como equipamento urbano, é elemento estruturante que contribui de forma efetiva na articulação dos dois eixos da cidade (imagem 45).

A solução adotada para o ponto crucial da capital foi de um edifício, que é, em síntese, arquitetura e urbanismo (imagem 44). Não bastasse a rica contextualização formal na topografia local, sua volumetria mostra, ainda, a unicidade entre o “edifício” e o desenho de todo o conjunto urbano da capital. É, em última instância, um exemplo onde arquitetura e urbanismo, com suas dimensões plásticas, qualificam a condição do lugar.

Ao acolher as demandas do cruzamento dos eixos monumental e rodoviário, núcleo do projeto urbanístico, a plataforma revela em suas estruturas físico-espaciais a escala gregária no “coração da cidade”: “*Em Brasília, pelas características do traçado, sua concepção, o centro rodoviário foi localizado no próprio coração da cidade*”, de acordo com Lúcio Costa.

Mais do que isso, a edificação, ainda

que discreta, contribui com a articulação das quatro escalas que enriquecem o sentido estético do Plano Piloto, que são: residencial, monumental, gregária e bucólica. Afinal, essas escalas servem como exemplos concretos de articulações espaciais, motivo organizador desta tese.

Os espaços públicos de ruas, calçadas e atividades ao ar livre, cobertas e descobertas, são desproporcionalmente maiores do que as áreas privadas e controladas. Trata-se de

um espaço onde se concentra muita vida. É uma área nobre em meio ao eixo monumental e rodoviário, na significativa esplanada dos poderes. Na linguagem do desenho do plano urbanístico da nova capital, o centro do croqui é ponto de origem da cidade construída.

Há aí uma grande densidade de pedestres e transportes urbanos e interurbanos. Além de receber o terminal metroviário, o edifício se articula com outros equipamentos dos

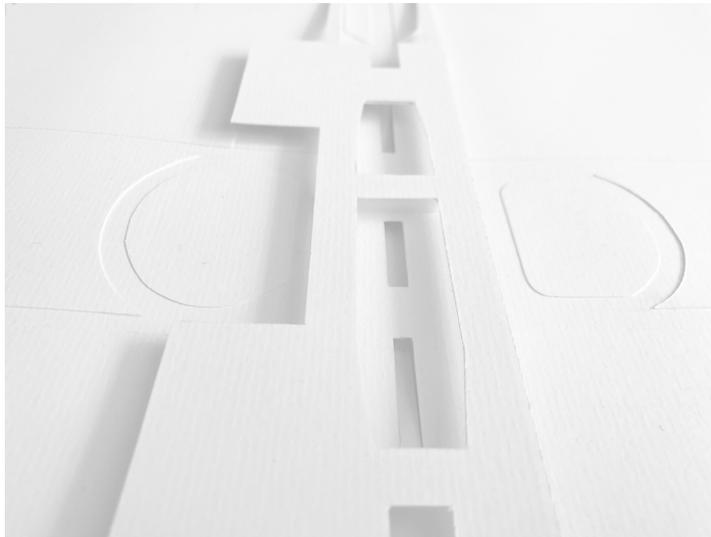
Setores Culturais Norte e Sul, Setores Comercial e Bancário, em proximidade ao Setor Hoteleiro.

Plataforma ou abrigo, lugar de múltiplas atividades que resulta num conjunto formal de unicidade construída. Pela magnitude de áreas construídas, a superestrutura em concreto armado vence grandes vãos preenchidos por lajes, o que resulta no desenho do prédio (imagem 46).

Edifícios ou equipamentos



Imagem 46: Um gesto urbano. A delicadeza da forma que enriquece a cidade
Fonte: Desenvolvido pelo autor



urbanos com vias que se fundem num jogo de tabuleiros, território de conceitos que muito interessa a esta tese, a interface entre arquitetura e urbanismo.

À distância, a intervenção do equipamento compõe mimeticamente a paisagem, de forma sutil, resultando numa volumetria despercebida na silhueta da cidade. São setecentos metros de extensão a desenhar uma paisagem linear de expressiva delicadeza em sua marcante horizontalidade (imagem 47).

Uma nova topografia, um mirante urbano a contemplar a esplanada dos poderes, uma prancha imperceptível, elevada, que reafirma a perspectiva do cenário, de onde se vê o conjunto arquitetônico emoldurando o cerrado do Planalto Central.

A forma diluída e a natureza fundida ao urbanismo remetem o olhar ao céu, ao horizonte infinito, à passagem que resulta na sucessão de imagens surpreendentes em momentos diversos das estações do ano, dos diversos horários e fluxos.

Diluir a forma nada mais é do que criar uma geometria aberta, sair de uma geometria pré-definida ou de uma volumetria mais robusta e optar pela fragmentação da volumetria do edifício, conseguindo, assim, a inversão da “escala volumétrica”. Faz-se assim uma expressão de marcante delicadeza

onde o volume construído permite que a paisagem se sobressaia, uma espacialidade estética.

No que diz respeito especificamente à volumetria formal, deve-se evitar a rigidez de determinadas formas que podem dificultar a interatividade das partes envolvidas, o contínuo espacial do edifício e seu entorno imediato. Desde o primeiro momento do projeto, deve-se fazer com que o desenho do piso natural ou da realidade urbana existente reforce a relação direta entre forma e topografia para que as curvas de níveis do piso funcionem como delineadoras da composição formal da edificação (imagem 48).

No livro “A Construção do Sentido na Arquitetura”, o exemplo da Casa da Cascata de Frank Lloyd Wright, é mencionado como estratégia perfeita de projeto onde a arquitetura é enriquecida pela correta apropriação do sítio físico onde a obra está inserida:

(...) a arquitetura é uma disposição, organização de um espaço, que tanto pode ser um espaço por ela criado como um espaço que a ela se oferece como dado inicial e já pronto. Que se pense na excepcional casa da Cascata (Fallingwaters) de F. L. Wright: pelo fato de as rochas se disporem com as paredes, ou de a água praticamente atravessar a casa, deixa esse edifício de ser uma obra, isto é, uma proposta, uma construção de Lloyd Wright? Ou são esses fatos tais que invalidam a existên-



Imagem 47, 48: O sítio e a condição urbana foram assimilados na delicadeza formal da generosa arquitetura.
Fonte: Desenvolvido pelo autor

cia, aí, de uma operação arquitetônica? Por certo não. Lloyd Wright dispôs um espaço artificialmente criado com um espaço que se lhe oferecia de imediato, com um dado: fez arquitetura. (NETTO, J. Teixeira Coelho, A Construção do Sentido na Arquitetura, 2002, p. 56 e 57)

Essa integração não consiste apenas em uma situação mimética, mas na força de uma linguagem que busca intensamente a desmaterialização da forma. A ligação do construído e do não construído, sem limites demarcados, faz com que o corpo e a imaginação do homem se expandam de forma elástica, transformando os espaços em um contínuo sem limites.

A concepção de espaço infinito como continuum natural, receptáculo de todo criado e visível, tem uma raiz ideal platônica. Platão fala do Timeo do chora como o espaço eterno e indestrutível, abstrato, cósmico, que provém a tudo que existe de uma posição. Trata-se do terceiro componente básico da realidade, junto ao Ser e ao Acontecer. (MONTANER, Josep Maria. A Modernidade Superada, 2001, p. 30)

No caso, o objeto construído torna-se coadjuvante, transferindo o protagonismo à expressão da espacialidade de uma paisagem soberana. O uso de variáveis do sistema e dos materiais construtivos, onde se pode explorar a transparência, a porosidade e outros artificios, amplia ainda mais

essa dimensão.

Amplia-se cada vez mais o potencial das leituras quando se olha a partir de um mesmo ponto, da somatória de espaços externo e interno, simultaneamente, enriquecidos com a quarta dimensão: o tempo.

Há que se comentar também as escalas intrínsecas ao edifício e suas variações de uso. As alturas das plataformas não se apresentam confinadas, mas se revelam amplas passagens com as alturas dos pavimentos, proporcionais aos grandes vãos, por consequência, harmônicos à escala urbana ali impregnada. O relevo e os desníveis da cidade, resultantes da topografia cuidadosamente desenhada, são enriquecidos pela inserção do edifício com sua volumetria apropriada às variáveis espaciais de seu entorno.

Outro exemplo interessante que relata esses mesmos conceitos é a proposta de Le Corbusier para o Plano Urbanístico do Rio de Janeiro, onde propõe um grande edifício em forma sinuosa à semelhança do desenho da própria topografia carioca, assim como o projeto de Reidy para o conjunto habitacional Pedregulho, também na cidade do Rio de Janeiro, que se utiliza da mesma estratégia.

Pode-se considerar que a leitura da topografia do sítio é inter-

pretada, nesses dois últimos casos, de forma direta e mimética, diferente da Plataforma onde o relevo artificial e a edificação nascem de uma mesma intervenção e de um mesmo traço. No caso de Brasília, há que se considerar a conjuntura do verde relacionado à cidade, a edificação que fica completamente contextualizada no relevo da cidade.

Exemplos emblemáticos em que a curva de nível é motivo gerador da definição formal do edifício são também recorrentes na obra do arquiteto português Álvaro Siza, onde os desníveis do sítio são pressupostos básicos para sua produção arquitetônica.

Nesses casos, olhando sobre o ponto de vista formal, o terreno ganha protagonismo na concepção do projeto, e assim é possível fazer com que o horizonte influencie de forma marcante a expressão estética do conjunto.

O que se está considerando é que, independente do lugar, a cidade, com seus equipamentos e edifícios de todas as ordens, obras e as mais diversas ocupações urbanas, não devem jamais abrir mão das dimensões estéticas em ambiências urbanas. De acordo com Siza:

Figura e terreno vivem em tensão perpétua e o local é remodelado em termos de

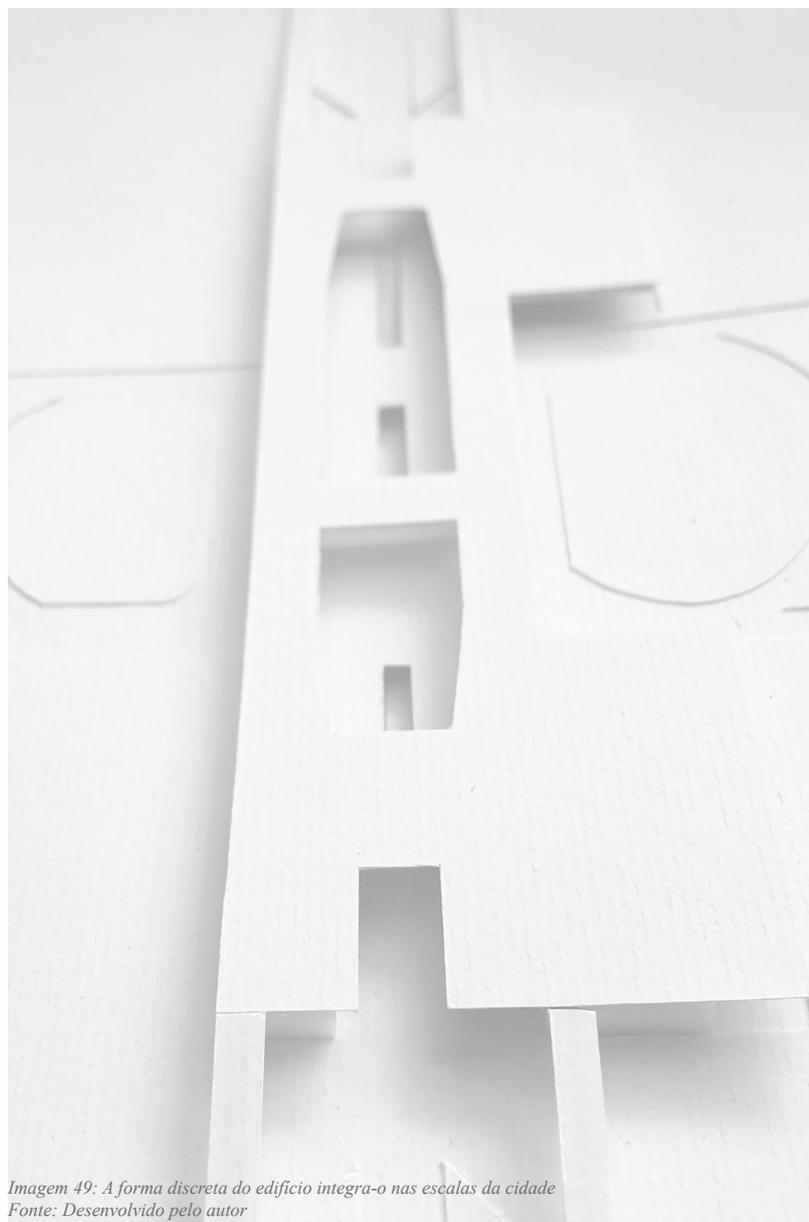


Imagem 49: A forma discreta do edifício integra-o nas escalas da cidade
Fonte: Desenvolvido pelo autor

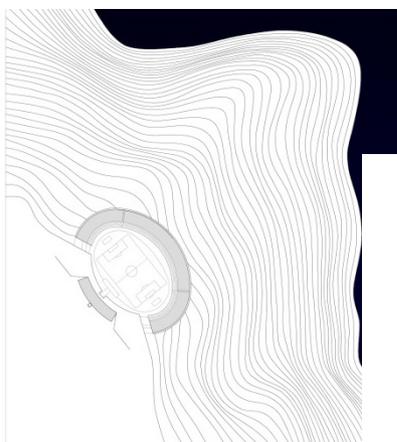
objetos e espaço, positivos e negativos. Curvas de nível e planos horizontais correm sobre edifícios e os interiores abrem inteiramente novas percepções do ajustamento. Peças da cidade, os projetos de Siza são também fragmentos da paisagem. Papéis e definições continuam a deslocar-se à medida que nos movemos (CURTIS, Wiliam j.R.in: Álvaro Siza: Obras e Projectos. Milão: Electa,1995, p. 20).

Um exemplo interessante que também nasce do diálogo com a topografia de uma forma bem peculiar, é a obra recente de Álvaro Siza no Brasil: o Museu Iberê Camargo, no Rio Grande do Sul. Sua forma não repete o desenho das curvas de níveis lindeiras, mas, ainda assim, os desníveis do terreno contribuem para tematizar o diálogo harmonioso com a paisagem circundante, enriquecendo o contexto urbano:

Em linhas gerais, o Museu Iberê Camargo é resultado de um processo que pensa o “lugar” de forma ampla, a partir de interpretações de uma realidade específica e apropriação criativas das particularidades de um determinado contexto físico e cultural. (A transformação do “lugar” na arquitetura contemporânea; Alvaro Siza & Rem Koolhaas – p. 57)

Nesse sentido, o sítio tem posição de destaque na concepção dos projetos que, de uma forma ou de outra, partem da contextualização de sua forma arquitetônica (imagem 49).

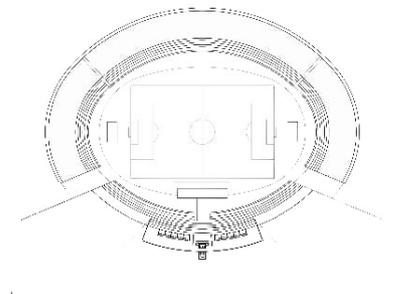
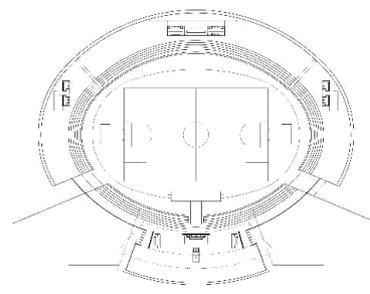
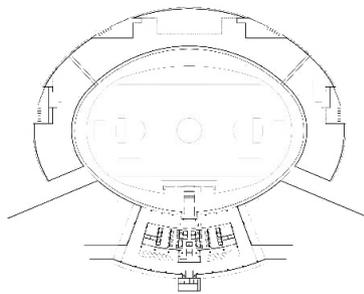
As articulações contextuais do Estádio Nilton Santos
com ênfase em sua forma arquitetônica



0 30 60 100 150 200

implantação

Paulo Henrique Paranhos
Colaborador: Eder Alencar; Cláudia Sá
Palmas - TO
2000
Capacidade 12.000 pessoas



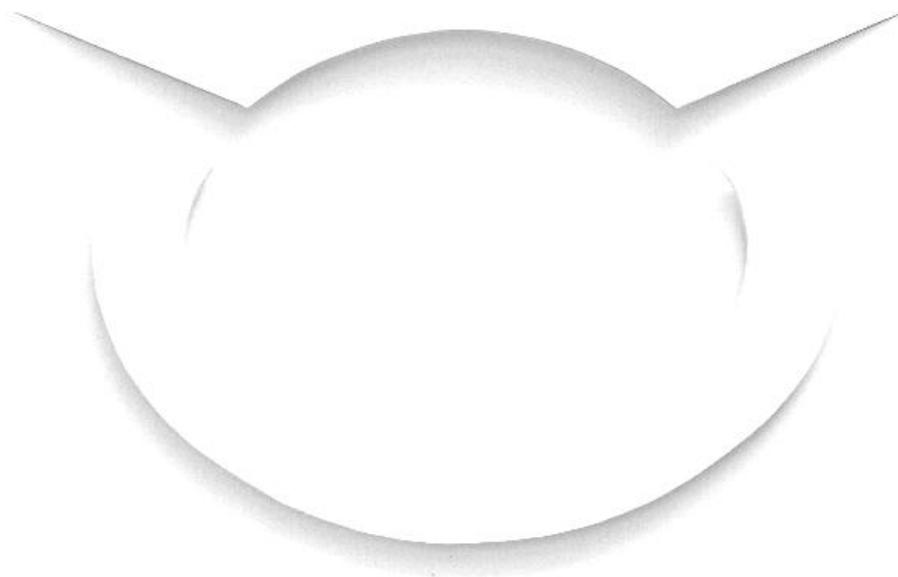
plantas baixas



corte



*Imagem 50: Inserida na topografia, a forma se desmancha em direção ao grande lago
Fonte: Desenvolvido pelo autor*



*Imagem 51: Do movimento de piso, um gesto configura a arquitetura
Fonte: Desenvolvido pelo autor*

Também no caso do estádio, projeto de minha autoria, a concepção da obra nasce da inserção de sua forma no sítio, o que permite criar um contínuo espacial com seu entorno. Assim como apresentado nos projetos anteriores, o Estádio Nilton Santos segue os mesmos conceitos ao se encaixar na paisagem. O edifício reverencia a expressão da natureza em seu entorno, o verde, os morros e a amplitude do horizonte tão presente naquela extremidade da cidade, às margens do Rio Tocantins (imagem 50). Evita, dessa forma, o seu protagonismo, direcionando o espectador às visuais da paisagem, diferente de muitos estádios com escalas excessivamente monumentais. Os estádios, em sua maioria, tem sido grandes barreiras nas conexões espaciais das cidades.

Concebido para ter relação apropriada à escala humana, o homem pode se aproximar de forma confortável se sentindo valorizado como coadjuvante do espetáculo esportivo. Sua volumetria consegue, pela delicadeza da forma, intervir de maneira complementar ao contexto. À grande área de preservação ambiental e à sua posição privilegiada em relação ao espelho d'água daquele ponto do rio, onde existe um grande lago (imagem 51).

Trata-se de uma elipse

fragmentada, posicionada a certa distância do centro da cidade, mas ainda vinculada ao eixo da Avenida Teotônio Segurado.

Através de soluções de extrema horizontalidade, o edifício do Estádio Nilton Santos não se apresenta como um equipamento cuja forma é agressiva na paisagem com excessiva monumentalidade, mas surge como um gesto delicado, resultante de uma geometria fragmentada (imagem 52).

O estádio de Palmas busca com sua espacialidade, suas aberturas generosas e fáceis acessos, marcar presença pela delicadeza de sua linha

curva que se desenvolve na paisagem.

Instalado ao alto de um grande declive, suas arquibancadas permitem ao visitante contemplar o verde, o lago e o horizonte infinito.

Se por um lado, no alto de suas arquibancadas desenha-se um grande avarandado, sua volumetria em forma de elipse se encaixa ao terreno e ao tempo que não distancia o espectador do espetáculo esportivo.

O contínuo espacial do edifício se inter-relaciona com o entorno verde, evitando fragmentar a paisagem. Nesse contínuo, um trecho se torna arquibancada em forma de teatro de arena aberto. Em outros

trechos, essa arquibancada acomodada na topografia serve como patamar elevado, de onde se contempla todas as visuais de dentro do edifício, que não está fechado por elementos construtivos altos (imagem 53). São apenas fronteiras, delimitações que não comprometem as visuais todas paisagem circundante.

Nesse caso, interior e exterior resultam vinculados entre si.

É com essas estratégias que se consegue conceber a forma do edifício, contribuindo com a relação integradora das escalas, do contexto urbano, do território e até mesmo daquelas dimensões infundáveis da

paisagem do horizonte.

No sentido de ligação das áreas da arquitetura, reconhecendo que a arquitetura e o urbanismo são dos tipos funcional, espacial, construtivo, formal e simbólico, formados de partes indissociáveis.

Da mesma maneira que este trabalho adota as escalas e suas articulações como estratégia de construção de uma estética, quando Montaner aborda o conceito de sistema, faz referência também a essas relações de escalas:

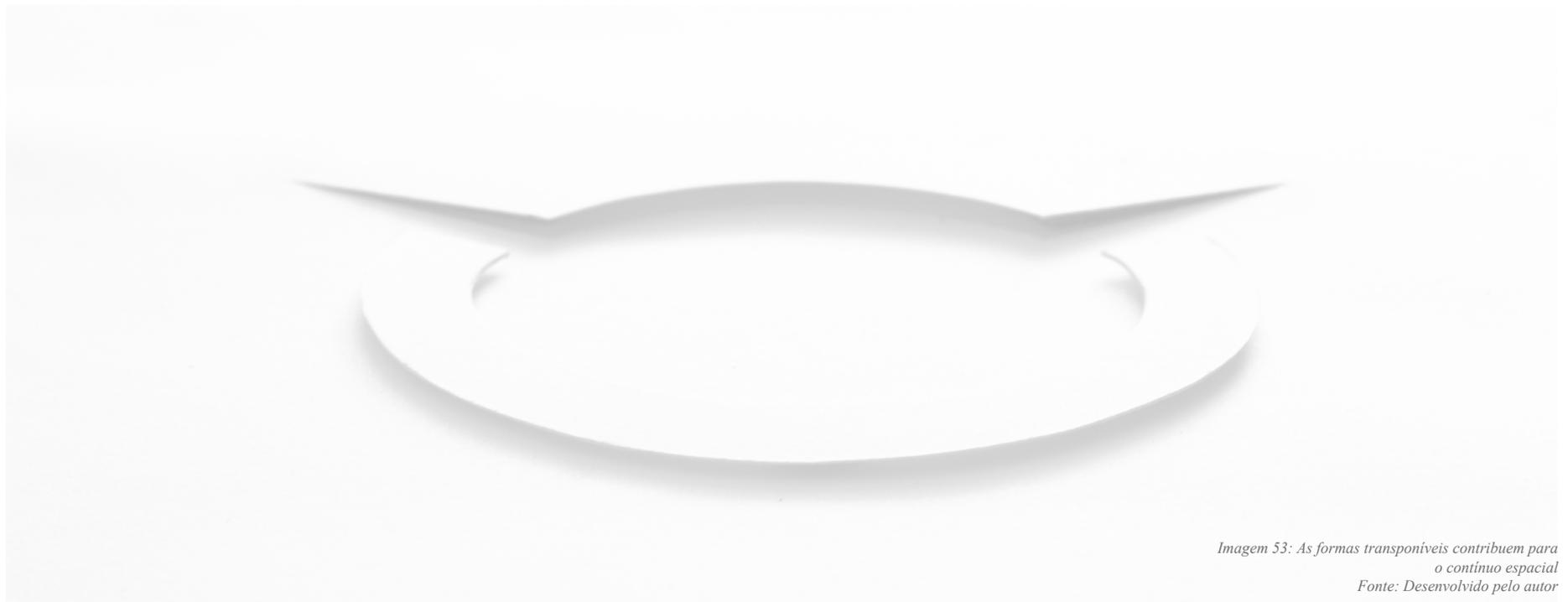
Abordar o conceito de sistema significa inscrever cada obra em escalas maio-



Imagem 52: Constituição volumétrica do edifício.
Fonte: Desenvolvido pelo autor

res e menores, já que toda a estrutura acessível à análise situa-se sempre em outros sistemas de ordem superior. Podemos falar, portanto, tanto de subsistemas de menor escala quanto sistemas de maior escala atuando como contextos. (MONTANER, J.M. Sistemas arquitectónicos contemporâneos. Barcelona: Gustavo Gili, 2008, p. 11)

A estratégia abordada das escalas permite alternativas que concretizam projetos, cujas possíveis barreiras reais ou conceituais entre arquitetura, urbanismo e paisagem deixam de existir (imagem 54, 55).



*Imagem 53: As formas transponíveis contribuem para o contínuo espacial
Fonte: Desenvolvido pelo autor*



*Imagem 54: Delicadeza estética da forma
Fonte: Desenvolvido pelo autor*



*Imagem 55: A pequena intervenção evidencia o protagonismo da paisagem natural
Fonte: Desenvolvido pelo autor*

5.0 O horizonte tratado a partir do edifício.



Imagem 56: A evidência do horizonte em contraste ao edifício
Fonte: <https://www.archdaily.com.br/766439/east-west-west-east-de-richard-serra>



Imagem 57: O conjunto contruído enfatiza o horizonte.
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/501940320953676675/>



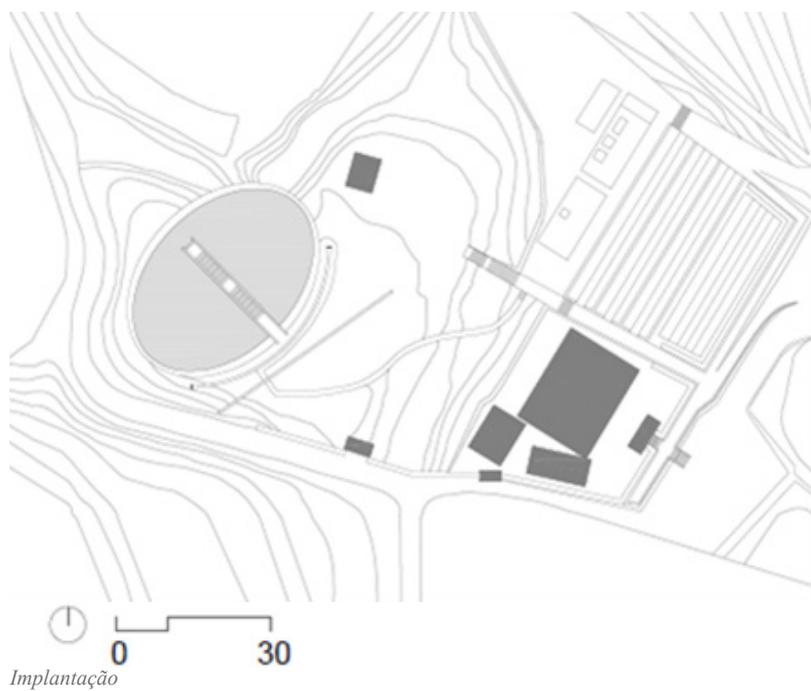
Imagem 58: Horizonte demarcado pela abertura do edifício

Fonte: <https://www.australiandesignreview.com/architecture/kengo-kuma-kaira-looro-competition/>

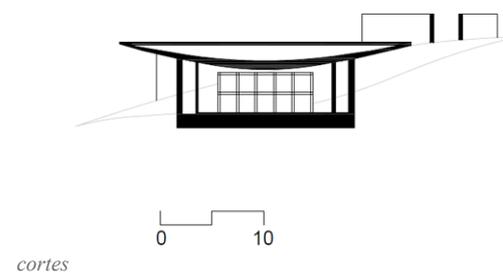
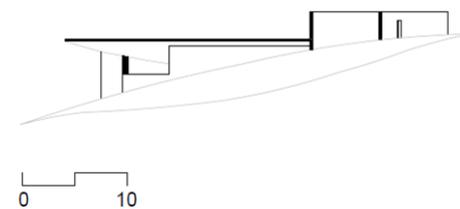
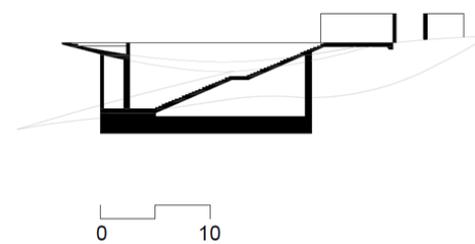
Neste capítulo, onde o foco é o horizonte tratado a partir do edifício, será importante integralizar o horizonte natural e construído para enriquecer a composição arquitetônica em pauta.

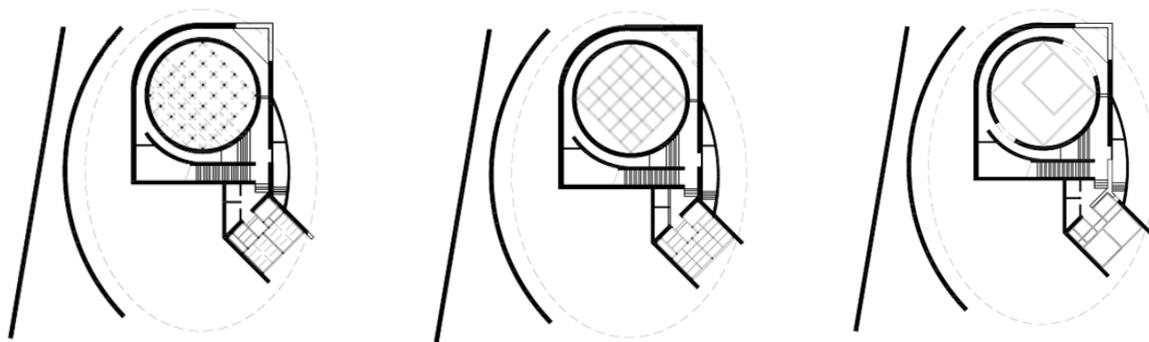
A condição do edifício como elemento de composição da paisagem amplia as dimensões da linguagem arquitetônica em discussão, trazendo para o edifício as condições necessárias para transformar ou compor esteticamente o horizonte a partir da própria obra (imagem 57, 58).

A presença do horizonte no Templo da Água

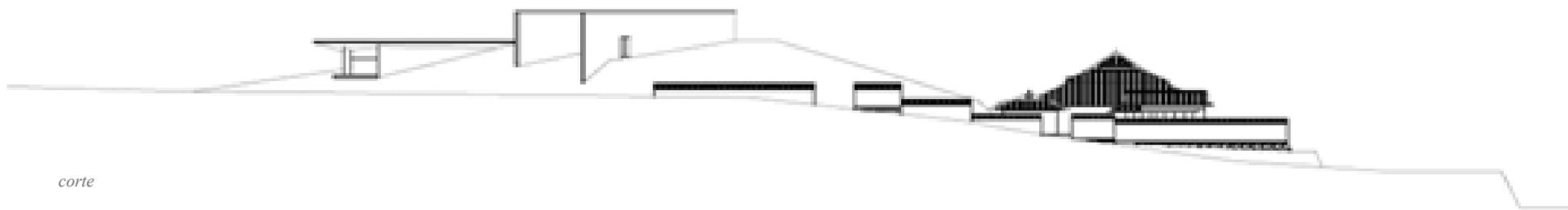


Tadao Ando
Ilha Awaji - Japão
1991





plantas baixas



corte

O Templo da Água é uma obra do arquiteto Tadao Ando no norte da ilha Awaji, no Japão, marcada por um espelho d'água em elipse, emoldurado por duas paredes. Sua simetria reforça o rasgo existente no centro e, visto na perspectiva do observador, a elipse ganha caráter de grande horizontalidade (imagem 59).

Por mais paradoxal que possa parecer, a expressão infinita do horizonte não faz o espectador se sentir reduzido em suas próprias dimensões, mas lhe traz um enorme prazer ao colocá-lo em contato com o infinito:

Em geral, o horizonte não se estreita às pessoas, mas ao contrário: abre-se à frente delas num campo vasto de sua visão e de seu movimento rumo ao espaço. Ele é, na verdade, uma fronteira, mas não uma fronteira aprisionante. À medida que recua, ele convida exatamente à busca do longínquo (BOLLNOW, Otto. O homem e o Espaço. p.80).

A virtude do horizonte se abrir e proporcionar movimento à obra, como foi mencionado acima, amplia ainda mais a afirmação de que o horizonte acentuado nas espacialidades das edificações, com a amplitude de suas dimensões. Não nos faltam exemplos na arquitetura moderna de obras que buscam as virtudes da horizontalidade na monumentalidade do espaço arquitetônico.

Muitas vezes a exploração da questão do horizonte na obra passa pela estratégia de resgatar virtudes e valores da paisagem local, como Ando comenta na citação abaixo:

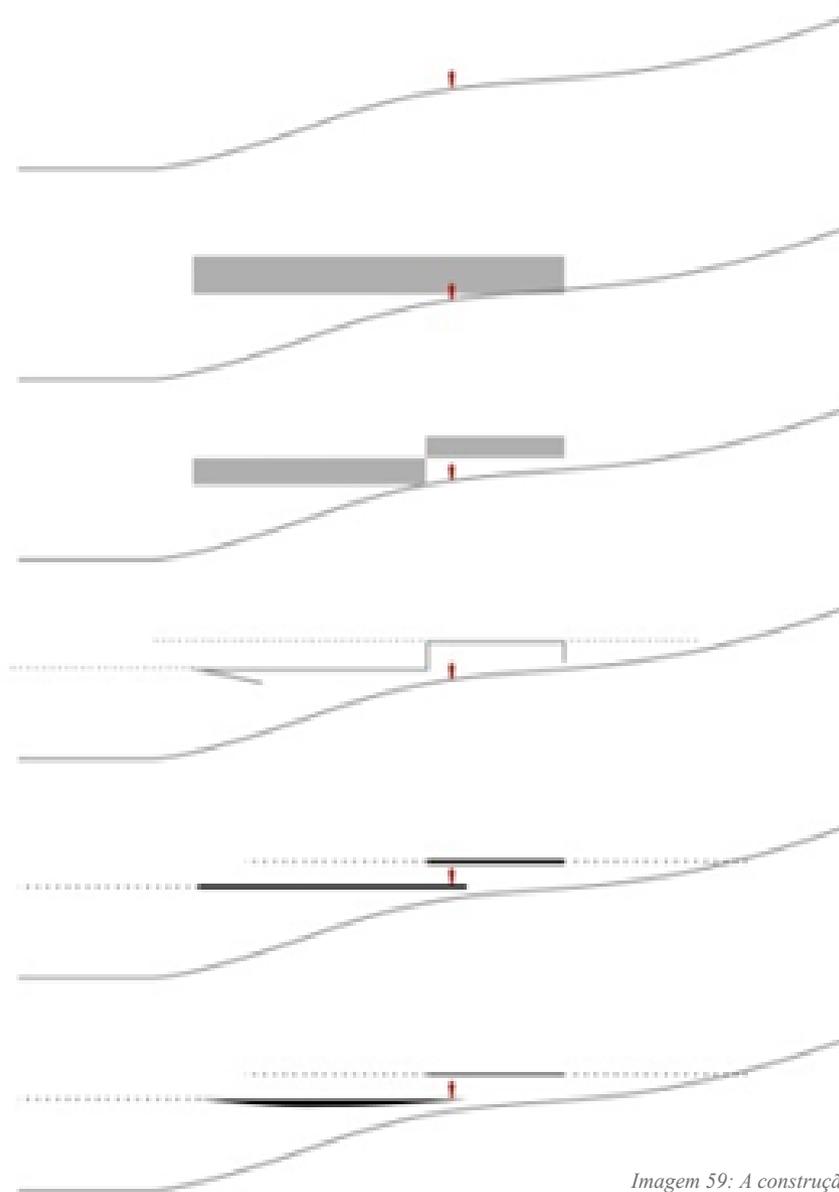


Imagem 59: A construção do horizonte
Fonte: Desenvolvido pelo autor

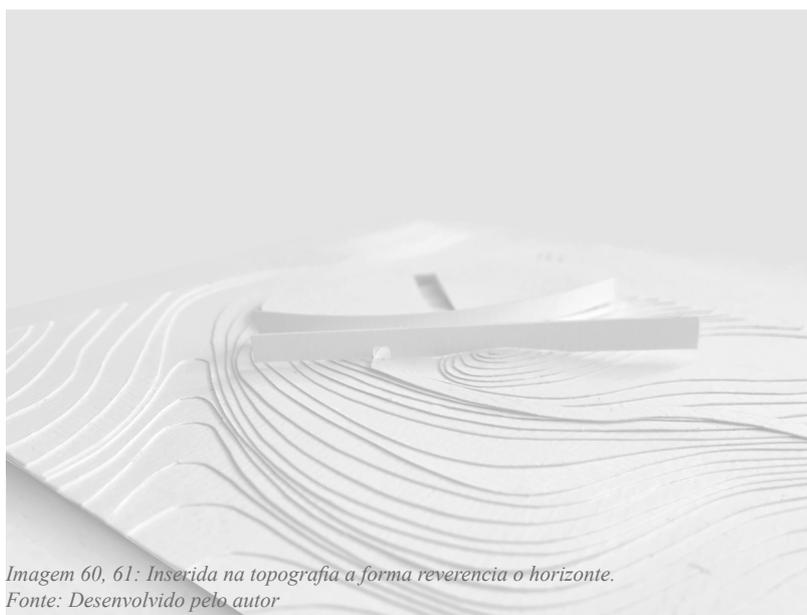
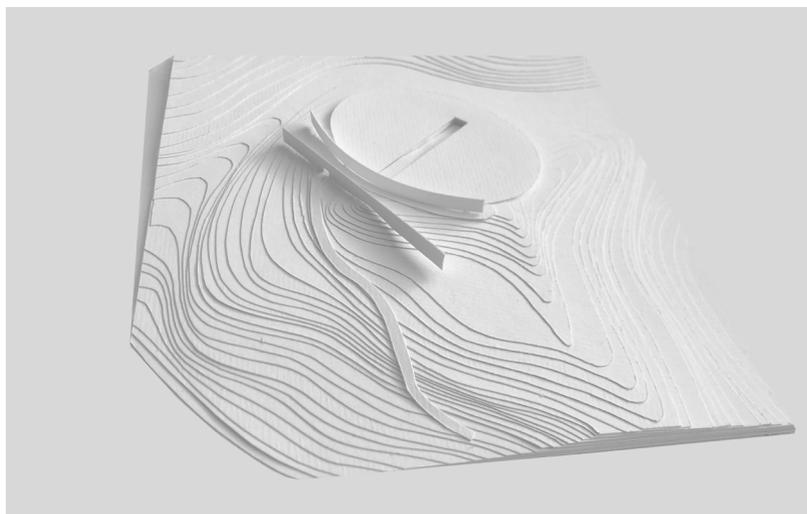


Imagem 60, 61: Inserida na topografia a forma reverencia o horizonte.
Fonte: Desenvolvido pelo autor

Eu componho a arquitetura procurando encontrar uma lógica essencial inerente ao lugar. A pesquisa arquitetônica supõe uma responsabilidade de descobrir e revelar as características formais de um sítio, ao lado de suas tradições culturais, clima e aspectos naturais e ambientais, a estrutura da cidade que lhe constitui o seu pano de fundo, e os padrões de vida e costumes ancestrais que as pessoas levarão para o futuro (ANDO, Tadao, Por Novos Horizontes na Arquitetura, 1991, p. 498).

Nesse caso, o arquiteto explora a posição do terreno numa topografia, onde as visuais do horizonte, e sua paisagem, são exploradas na percepção externa e interna do edifício (imagem 60, 61).

Em certos momentos da história, a arquitetura buscou a monumentalidade nos espaços sagrados com a exploração de grandes verticalidades espaciais, representando um gesto de aproximação ao divino. Nos tempos modernos, o avanço tecnológico permite a busca dessa monumentalidade através da construção de grandes vãos estruturais.

Numa outra perspectiva, o projeto aqui estudado é desmaterializado na topografia do sítio, deixando-o integrado às amplas dimensões do horizonte o que traz para a solução uma notável monumentalidade.

É nessa mesma leitura de diálogo do horizonte com a obra, que se pode perceber o contraste desse projeto em relação às edificações do entorno com seus telhados mais altos. Ando queria, desde a concepção do projeto, criar uma experiência diferente ao enterrar todo o projeto e deixar como elemento construído apenas duas

paredes em torno de um espelho d'água.

A vista que se tem do templo remete ao silêncio da paisagem, com evidência a expressão do verde em seu entorno. A força da implantação do projeto se faz no gesto de silenciar o edifício e dar voz à natureza.

Essa integração resulta numa grande força de expressão que passa pela desmaterialização da forma do elemento edificado. A ligação do construído e não construído sem limites físicos identificáveis, faz com que o corpo e a imaginação do homem se expandam de forma elástica, transformando os espaços em um contínuo sem limites.

A abstração geométrica se choca com a concretezude humana, então, a aparente contradição se dissolve na incongruência. (...) no Japão, todas as formas de exercício espiritual são tradicionalmente realizadas no contexto da inter-relação do homem com a natureza. (ANDO, Tadao, Por Novos Horizontes na Arquitetura, 1991, p. 498)

As duas paredes externas, únicos elementos visíveis ao espectador, reforçam a presença do horizonte pelo contraste que se evidencia na *promenade* arquitetural, o passeio de acesso à entrada do edifício (imagem 62, 63).

É o espaço sem barreiras, sofisticadamente demarcado pela sutileza de fronteiras, a possível sensação de que o solo ganha vida, e a edificação amplia seus limites. Acontece quando o espectador não domina visualmente o conjunto da forma/

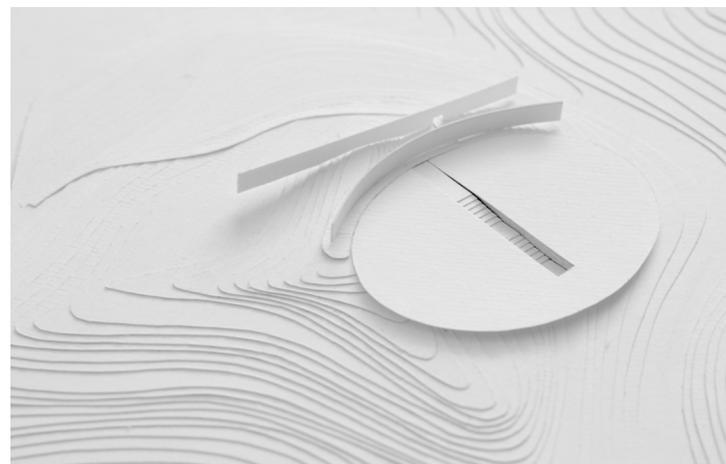


Imagem 62, 63: A horizontalidade do conjunto construído permite contemplar os horizontes naturais em evidência. Fonte: Desenvolvido pelo autor

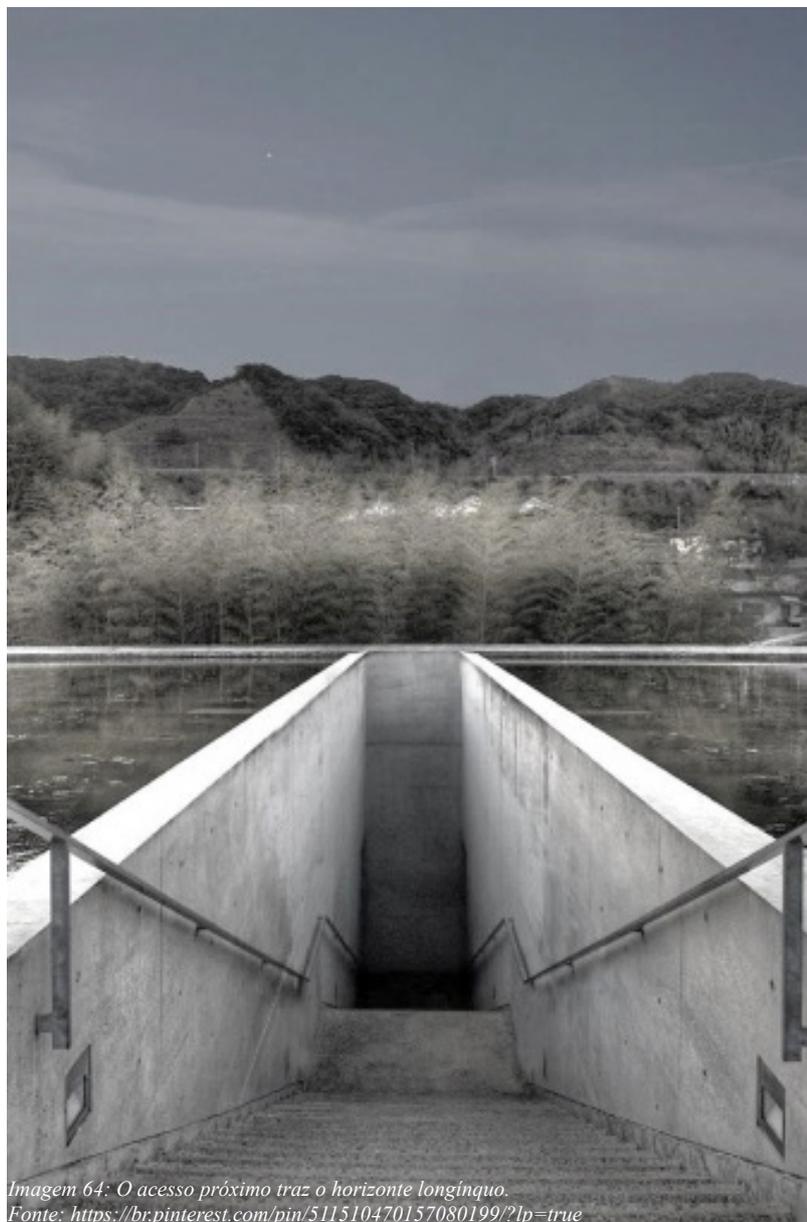


Imagem 64: O acesso próximo traz o horizonte longínquo.
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/511510470157080199/?lp=true>

volume em sua integridade, e assim ele passa a enxergar a obra como objeto dissimulado. Isso ocorre quando o olhar se apropria apenas de alguns elementos construídos. É essa condição intermediária que conduz o espectador, a se surpreender com o horizonte em sua dimensão infindável, a expressão de uma escala incalculável.

A promenade continua ao descer a escada e notar o desaparecimento da linha do horizonte, a horizontalidade perdida, a falta de luz natural, o sentimento de introspecção. Descer a escada em um estreito vão entre paredes reforça a verticalidade e, na sensação de enclausuramento abre-se uma ponte para a nova realidade. É o peregrino conduzido ao encontro do divino, o espaço de meditação no piso inferior.

Essa articulação de escadas é fortalecida através da interpretação topocêntrica dos caminhos curvos, da sensação de continuidade e da limitação do horizonte. O percurso é em si um exercício de reflexão (imagens 64, 65, 66).

Ao retornar do ritual de passagem, subindo a escada, o horizonte abre-se novamente ao espectador em um respiro de alívio. O grande espelho d'água, que outrora tomou conta da vista do fruidor, agora traz o reflexo, põe o céu ao contato do peregrino, relação direta com a abóbada celeste.

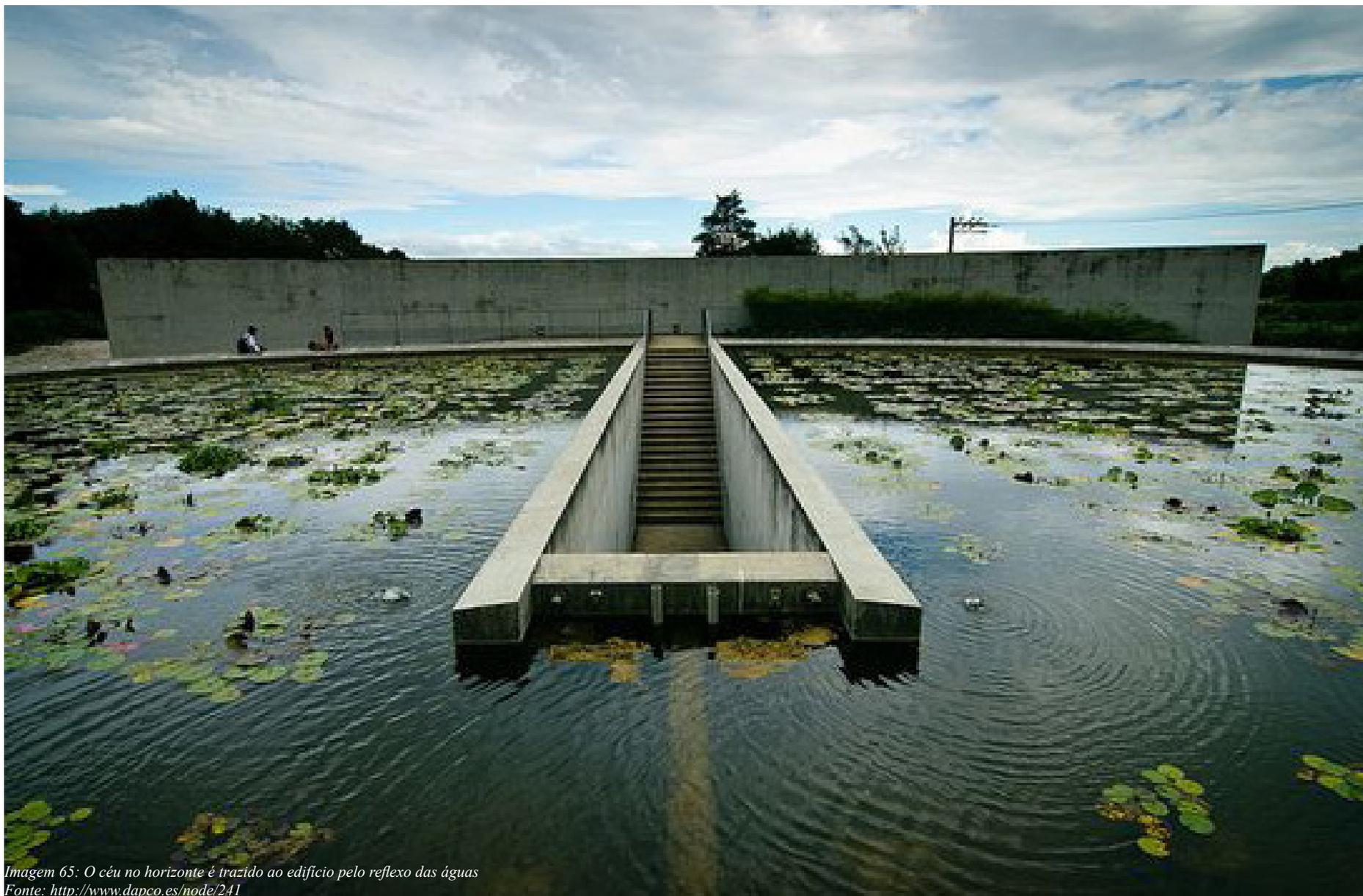


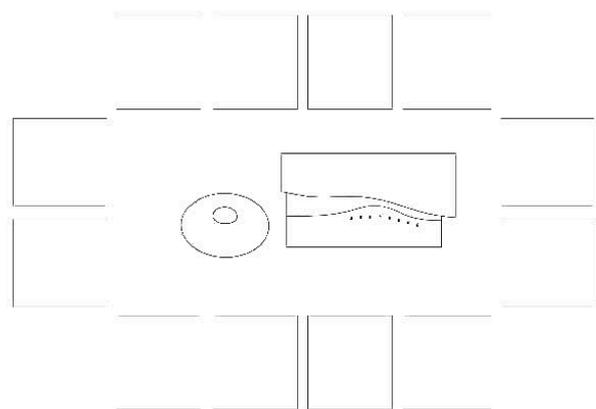
Imagem 65: O céu no horizonte é trazido ao edifício pelo reflexo das águas

Fonte: <http://www.dapco.es/node/241>



*Imagem 66: A água e o céu, um ponto no horizonte.
Fonte: Desenvolvido pelo autor*

A inserção do horizonte na condição urbana de Shikenchiku Design Competition

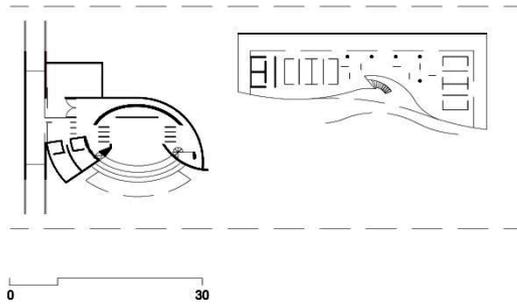


implantação

0 30 50



Paulo Henrique Paranhos
Colaboradores: Cláudio Sá, Eder Alencar
Japão, 1999
Área 3.734,50m²



plantas baixas

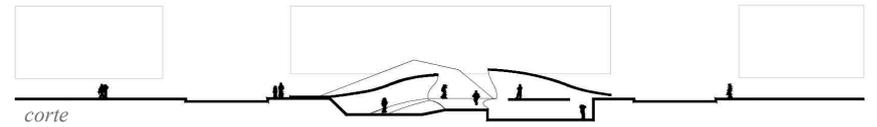
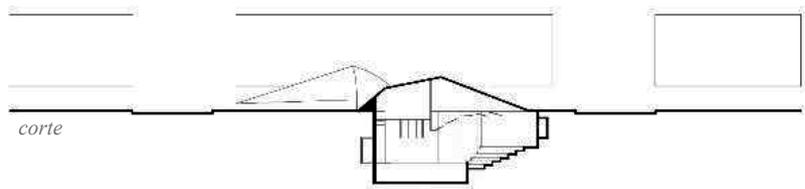
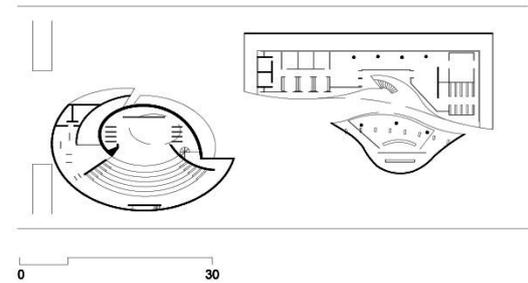
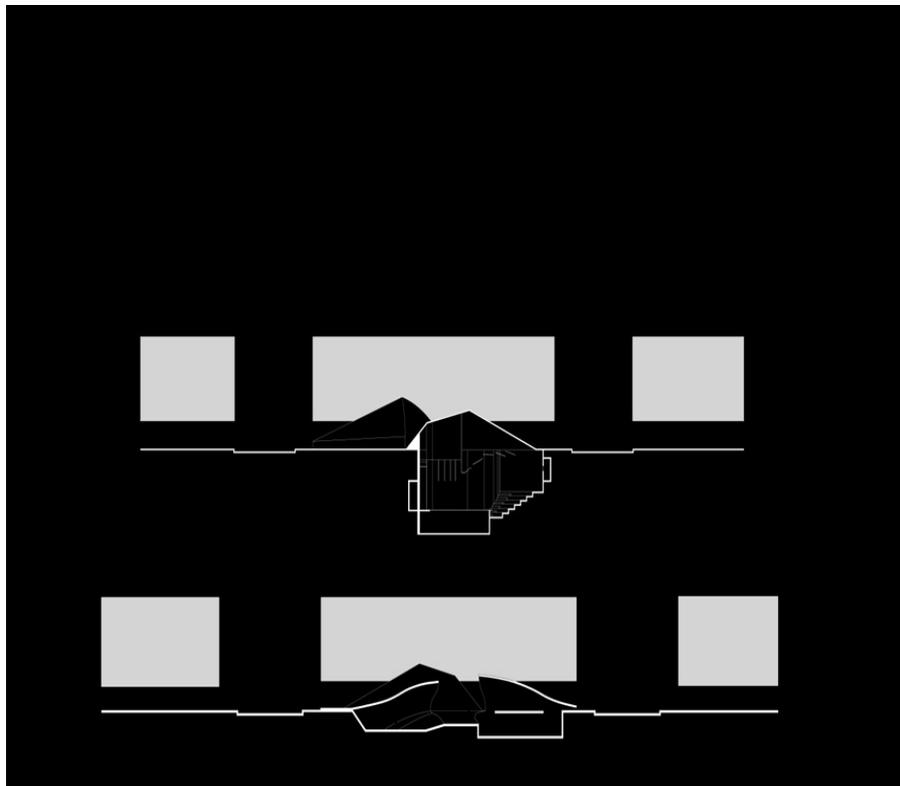




Imagem 67: O protagonismo do vazio na diversidade urbana existente
Fonte: Desenvolvido pelo autor



Devido às liberdades criativas dadas pelo concurso, o projeto é um movimento de piso emoldurado por um conjunto de edifícios com quatro pavimentos, ou seja, doze metros de altura (Imagem 67, 68).

A presença da praça, com sua permeabilidade, resulta em uma grande gentileza urbana, palco de eventos e de encontros, espaço marcante que, por um respiro espacial na densidade do conjunto urbano.

Mais do que construir visando abrigar determinados usos, a presença do horizonte no cerne da obra cria a noção da natureza serena. Cabe aqui ressaltar mais uma vez que, ao se falar de natureza, está-se referindo às diversas naturezas, incluindo a natureza vista pelos orientais como dimensão da espiritualidade. É uma natureza dissolvida entre leves fronteiras.

Dentro desses conceitos, sobre os aspectos mais formais, o projeto se caracteriza pela forma assimétrica e sinuosa. Um eixo que organiza toda a composição, interligando o gesto de um desprentensioso rasgo ao volume do auditório.

O rasgo, elemento unificador entre o lado externo e interno do edifício, dá leveza ao caráter tectônico e assim, o que antes poderia ser uma forma pesada, passa a ser um movimento do solo, que se revela uma simples casca. A forma lúdica de trazer o horizonte ao piso transforma o que há de mais denso em extrema leveza.

Além desse eixo formal que ordena a composição, um eixo subjetivo alinha edifício ao horizonte. Dos diversos pontos de vista da obra, não se percebe as edificações como um elemento autônomo construído, mas um gesto que, vinculado ao horizonte, extrapola e o campo visual ganha infinidade. A estratégica sinuosidade que une chão e edifício em seu movimento, cria integração visual entre ambos, a própria materialização de um novo horizonte (Imagem 69, 70, 71).

Pode-se dizer que essas ações complementares resultam em conceitos que vão além de sua condição física e material, alcançando as dimensões de escalas de alcances mais amplos, de territórios mais abrangentes, de universos que vão além das dimensões mensuráveis pelo homem.

Contribui para a reflexão, uma citação de Tadao Ando, que diz:

Minha ambição é transformar o lugar, pela arquitetura, em um plano abstrato e universal. Somente dessa maneira, a arquitetura pode repudiar o universo da tecnologia industrial e torna-se uma “grande arte”, no verdadeiro sentido da expressão (ANDO, Tadao, Por Novos Horizontes na Arquitetura, 1991, p. 498).

Esse entrelaçamento entre horizonte e edifício não se dá apenas à vista de um observador externo. Durante o percurso de acesso ao edifício, a movimentação do piso realça a própria linha do horizonte, reforçando novos aspectos estéticos.

Ao passear pelo projeto o especta-

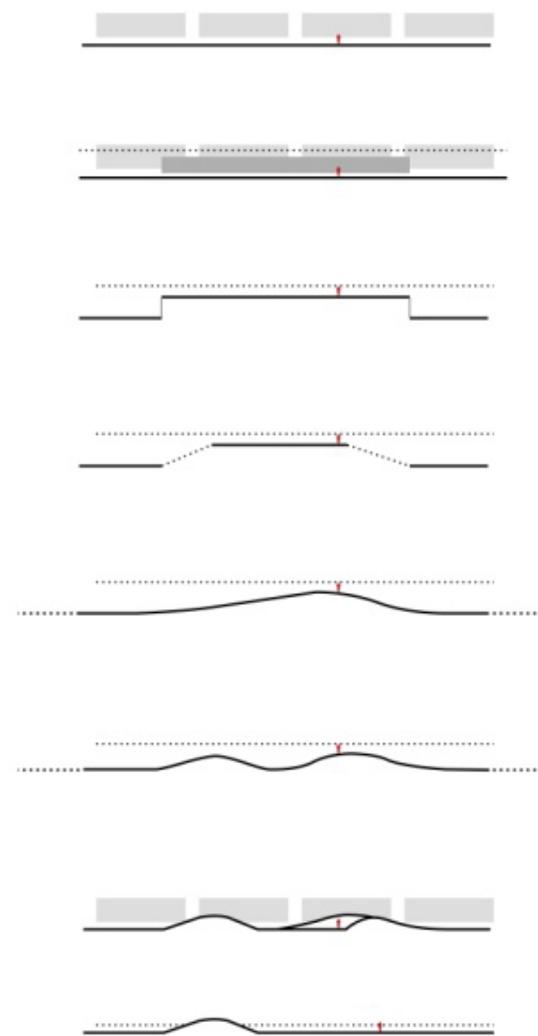


Imagem 69: estudo formal do conjunto arquitetônico
Fonte: Desenvolvido pelo autor



*Imagem 70, 71: Cheios e vazios que configuram um horizonte.
Fonte: Desenvolvido pelo autor*



Imagem 72: O edifício, o horizonte
Fonte: Desenvolvido pelo autor

dor é induzido a um contato com o horizonte através das suaves curvas em sua composição volumétrica. Ainda que o conjunto arquitetônico seja emoldurado por edifícios, ao passear pelo projeto o espectador é induzido a um contato com o horizonte devido à sua composição volumétrica (imagem 72, 73). O horizonte virtual se evidencia num olhar sobre a obra pelo simples movimento de piso.

É importante ressaltar que a dimensão mimética do projeto não se restringe à imitação artificial de uma forma específica, seja uma “duna” uma “onda”, mas traz a mimese das referências culturais e da estreita relação entre paisagem e horizonte.

Assim também a presença da linha do horizonte em Brasília, por exemplo, enfatiza a integração entre paisagem e obra. A estreita relação do desenho urbano em relação ao sítio dialoga de forma tão próxima à topografia que, ao analisarmos a paisagem resultante, notamos o enriquecimento daquela geografia. O uso apropriado do horizonte na relação das escalas torna-se um forte elemento de interação entre o natural e o construído.

O Plano Piloto é um projeto urbanístico cuja sintonia da implantação com as linhas do horizonte enriquece as perspectivas e a percepção das diversas visuais, e, assim,



Imagem 73: coloca o conjunto como uma referência no horizonte
Fonte: Desenvolvido pelo autor

enriquece ainda mais suas escalas espaciais (imagens 74, 75).

As questões do horizonte, a amplitude, o vazio e os espaços urbanos em sintonia com a paisagem contemplam os mais diversos pontos da cidade, e permitem que os elementos de sua arquitetura usufruam dessa virtude maior, fazendo com que o horizonte compareça pequenos detalhes das edificações, bem como na arquitetura paisagística do conjunto urbano como um todo. A relação da cidade com o território é evidente a ponto de ser considerada um aspecto a ser preservado, conforme documento de tombamento do Plano Piloto.

Essas considerações reafirmam o entendimento de que a riqueza da topografia trabalhada, integrada à volumetria do edifício, contribui para minimizar as dimensões verticais do objeto, amplia a vastidão das visuais e enriquecer o espaço arquitetural e, nessa condição, se expressa plenitude, na evidência dos espaços livres. É uma composição do solo contínuo que se reverte no tectônico construído e protagoniza a expressão do vazio - uma interessante expressão estética que será trabalhada no próximo capítulo (imagens 76).

O costume de estar na maioria das vezes muito bem alocado topograficamente gera naturalidade

na colocação dessas questões. Para a criação do projeto de Sevilha não foi diferente, o sítio pedia uma solução para a densidade da feira, uma saída para o sujeito transitar sem barreiras e permear e usufruir do espaço como veremos no Capítulo 5.



Imagem 74, 75: O horizonte como referência das escalas criadas em Brasília.
Fonte: Joana França



Imagem 76: O horizonte se evidencia nos movimentos de piso que caracteriza os edifícios. Fonte: Desenvolvido pelo autor

5.1 A preeminência do vazio na concepção do edifício



Imagem 77: Escala humana diante da expressão do vazio
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/39969515421427836/>

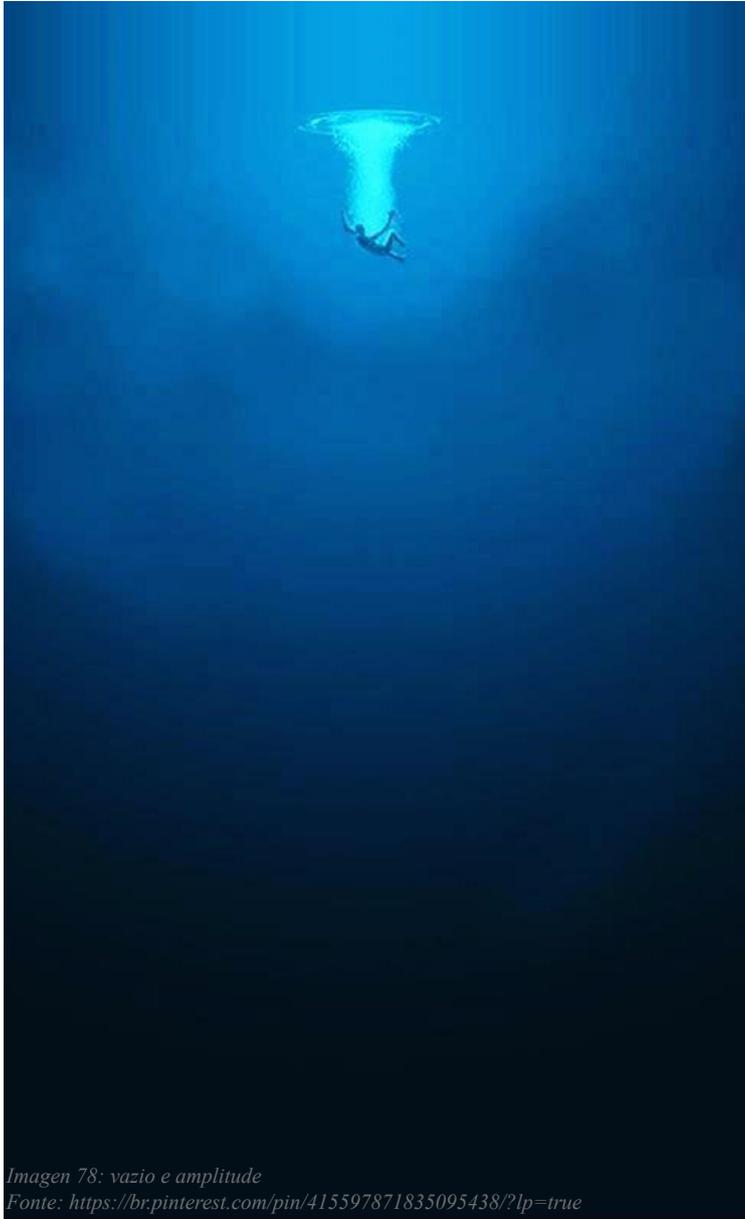


Imagem 78: vazio e amplitude

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/415597871835095438/?lp=true>

Nos capítulos anteriores já tratamos da generosidade espacial, da relação de escalas, do lugar, das espacialidades e do horizonte. Numa condição bem próxima ao horizonte, neste capítulo, como instrumento de estudo, são apresentadas obras onde o vazio reforça seu caráter estético, quais sejam: o Templo da Água, de Tadao Ando, e a proposta de nossa autoria para o concurso, o Pavilhão de Sevilha, em Shikenchicu, no Japão. Insistindo que não se pretende com esta tese fazer um diário de ateliê, mas fomentar a discussão a respeito dos atributos já mencionados, será acrescentado aqui, de forma mais específica, o vazio. O vazio visto a partir da relação do homem com o espaço arquitetural e em sua expressão estética que qualifica a identidade do lugar.

O tema a ser tratado neste capítulo é mais um aspecto dessa linguagem que coloca a arquitetura no campo das artes, no trato de questões eminentemente subjetivas que qualificam a obra em sua dimensão artística. Em busca de fundamentos a respeito dessas indagações do imaterial e da experiência, apontamos na mesma direção: o vínculo entre homem e espaço.

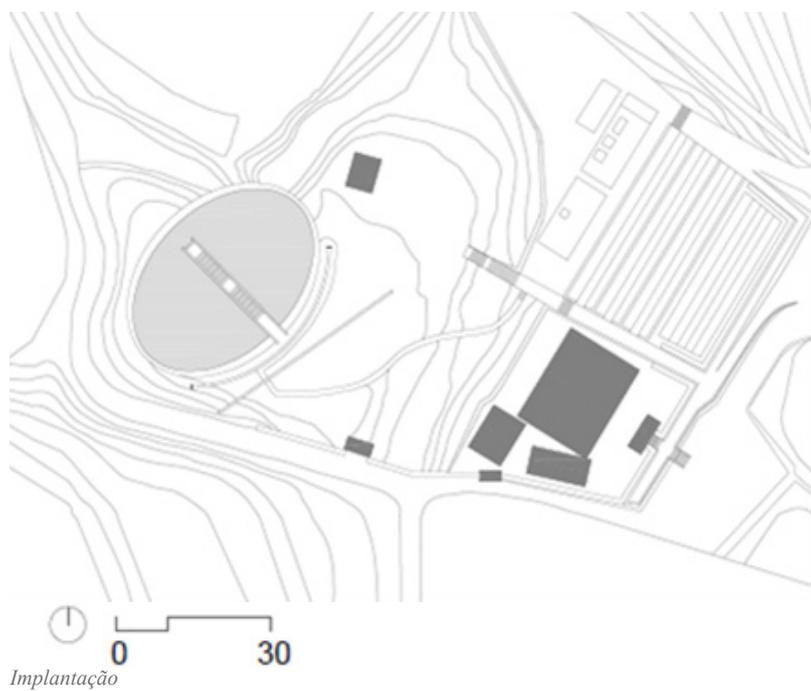
Quando se fala da preeminência do vazio na concepção do edifício, não se fala apenas do vazio que caracteriza os espaços desocupa-

dos ou desobstruídos, nem se limita àquele espaço restante entre objetos construídos.

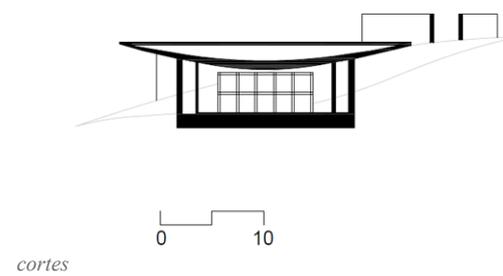
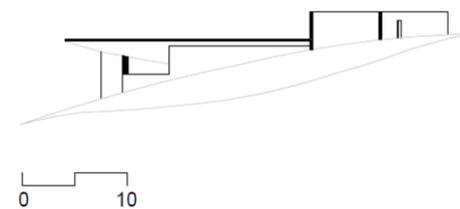
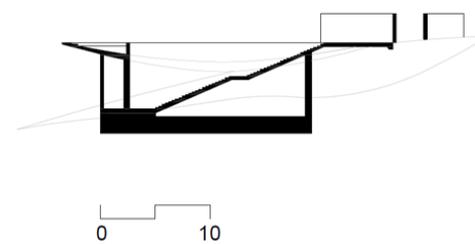
Está se falando na possibilidade, sim, de qualificar o espaço com um elemento que tenha caráter próprio, que amplie a expressão de um conjunto arquitetônico. É certo que a arquitetura é feita de espaços, e espaços são vazios, mas queremos aqui salientar a importância de se trabalhar o vazio desde sua preeminência.

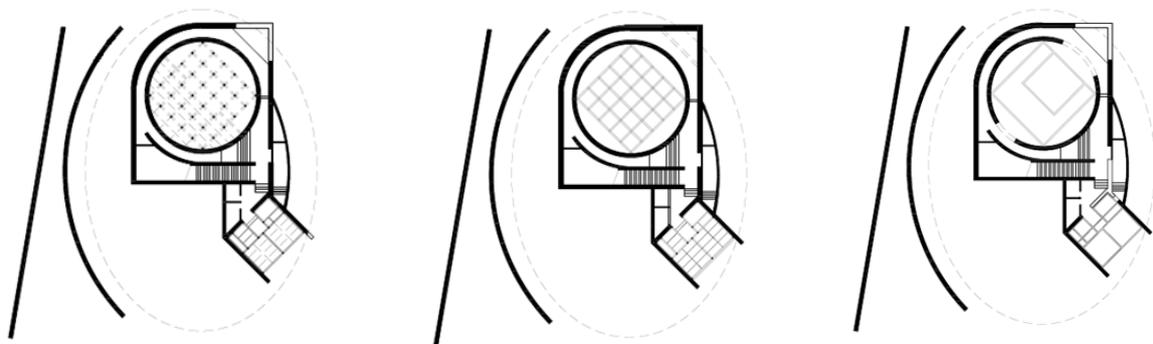
Essa condição é gestada necessária mente nos primeiros momentos da concepção da obra, exige uma postura consciente em trabalhar a ambiência, fazendo com que essa peça de composição estética assumia posição privilegiada na hierarquia dos elementos compositivos. É uma condição do espaço que ao configurar o vazio, assume uma posição de mais ênfase, um vazio vinculado a uma expressão de transparência ilimitada, qualificada por uma sensação do etéreo (Imagem 77, 78).

O Templo da Água e a preeminência do vazio

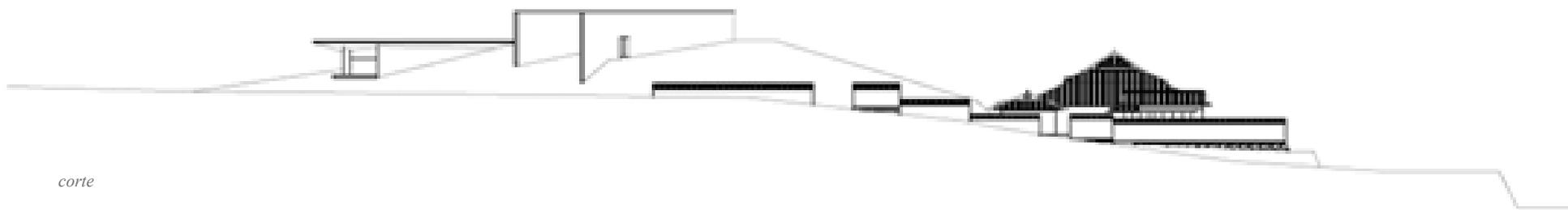


Tadao Ando
Ilha Awaji - Japão
1991

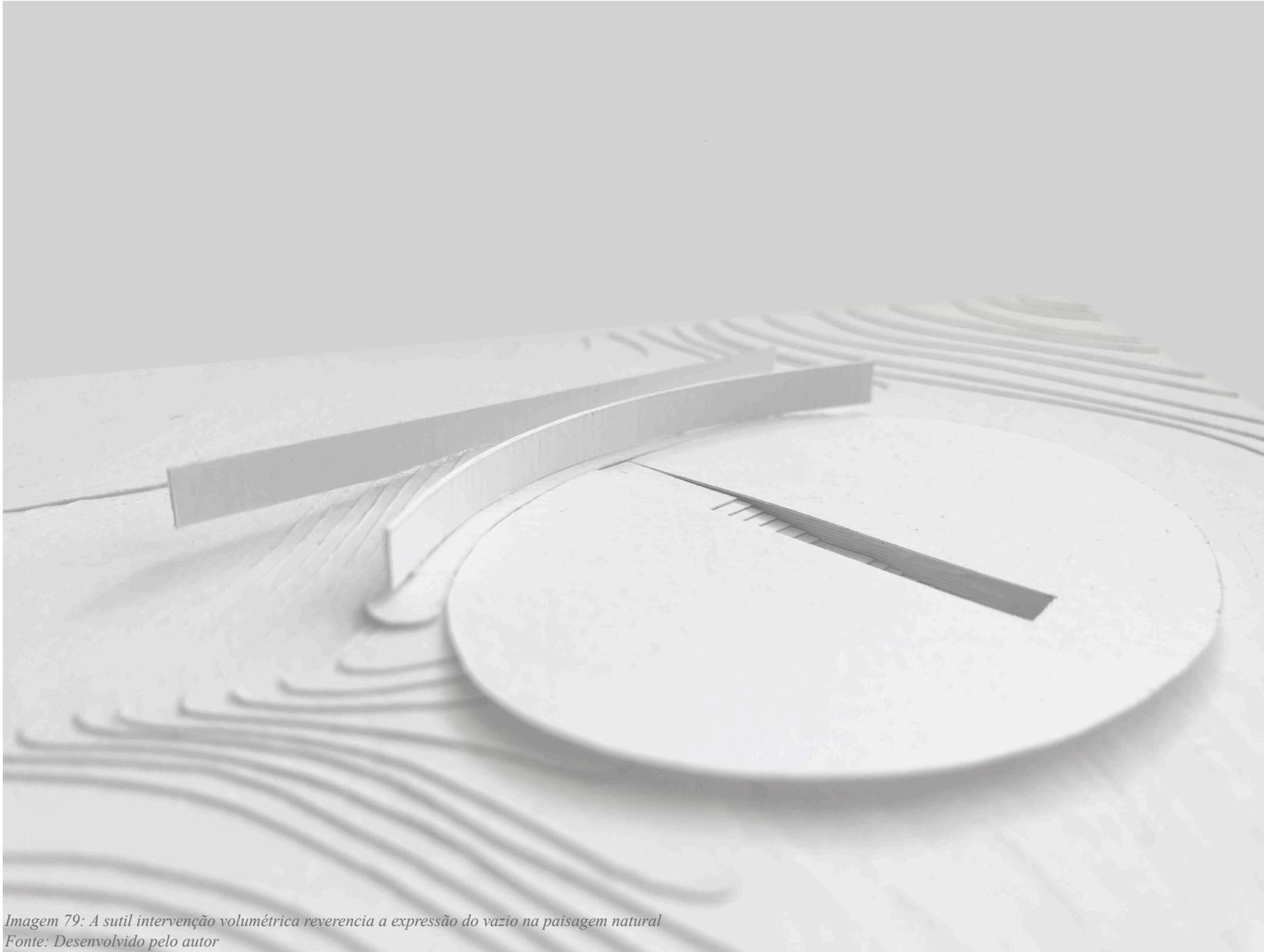




plantas baixas



corte



*Imagem 79: A sutil intervenção volumétrica reverencia a expressão do vazio na paisagem natural
Fonte: Desenvolvido pelo autor*

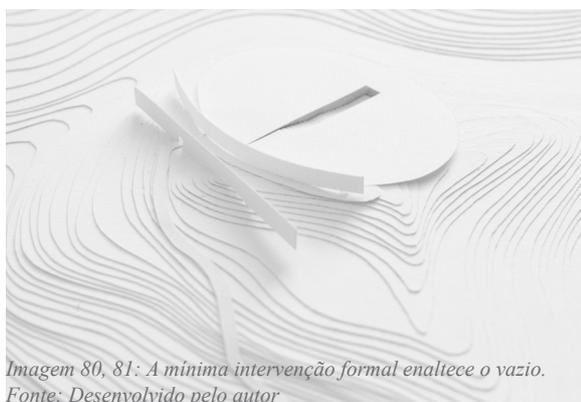
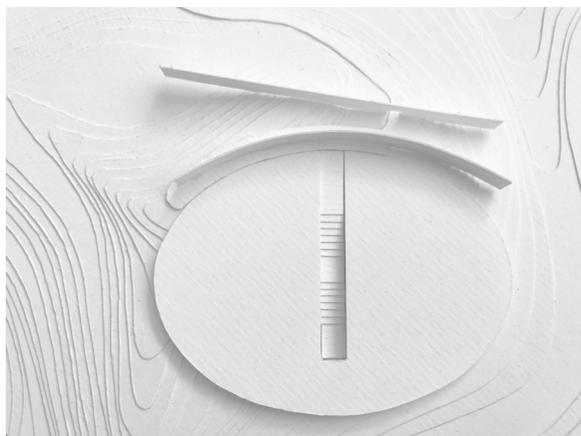


Imagem 80, 81: A mínima intervenção formal enaltece o vazio.
Fonte: Desenvolvido pelo autor

Somando-se às virtudes do Templo da Água consideradas no debate sobre o horizonte, a obra de Ando destaca-se novamente ao tratarmos do conceito do Vazio. A presença do vazio é proeminente no conjunto construído, fazendo com que a topografia, parede e piso resultem em uma composição dissolvida (imagem 79, 80). Suas paredes, em forma de painéis em concreto aparente, emolduram o vazio enriquecido pela lamina d'água ao centro. O arquiteto opta pela dissolução da massa e a supressão de elementos quando lança formas simples em concretizadas e leves curvaturas.

Os principais componentes construtivos silenciam a obra e criam uma ambiência que remete à introspecção: é o vazio presente na ausência (imagem 81).

É o desenho do espaço direcionado à percepção do nada. Fica claro esse pensamento na citação de Ximenes sobre a obra de Ando:

Tadao Ando, certa vez, definiu arquitetura como chohatsu suru hako, ou seja, "a caixa provocativa". O arquiteto não acredita que a arquitetura deva falar muito – silenciosa, ela permite que a natureza fale diretamente ao espírito humano. (GIMENES; Lourenço..Arquitetura Silenciosa. Re-

vista AU, Edição 154 - Janeiro/2007)

O Templo sugere ao visitante peregrino, em seu exercício de fé, a busca pela transcendência. A abertura na parede em forma de portal demarca o acesso ao caminho, que na verdade é um trilho formado entre paredes, que conduzem à sensação de infinito. É um caminho que se desenvolve, emoldurado pelo alongamento da parede curva e dá a sensação de não ter fim.

As espacialidades envoltas por lâminas de concreto despertam expectativas nesse momento de transição. O corpo em movimento dentro do edifício que se abre ao infinito faz com que essa experiência seja surpreendente, facilitando o entendimento de que o horizonte é ponto de passagem na direção de um universo desconhecido, como bem coloca a citação abaixo.

O caminho é a marca de uma distância infinita. Ele coloca a paisagem estática em movimento, um movimento para o horizonte. Nada na paisagem nos revela tanto convergente de caminho e estrada de ferro, que ao olho de modo algum parece terminar no horizonte mas que invisivelmente o ultrapassa. (BOLLNOW, Otto. O homem e o Espaço. p. 111)

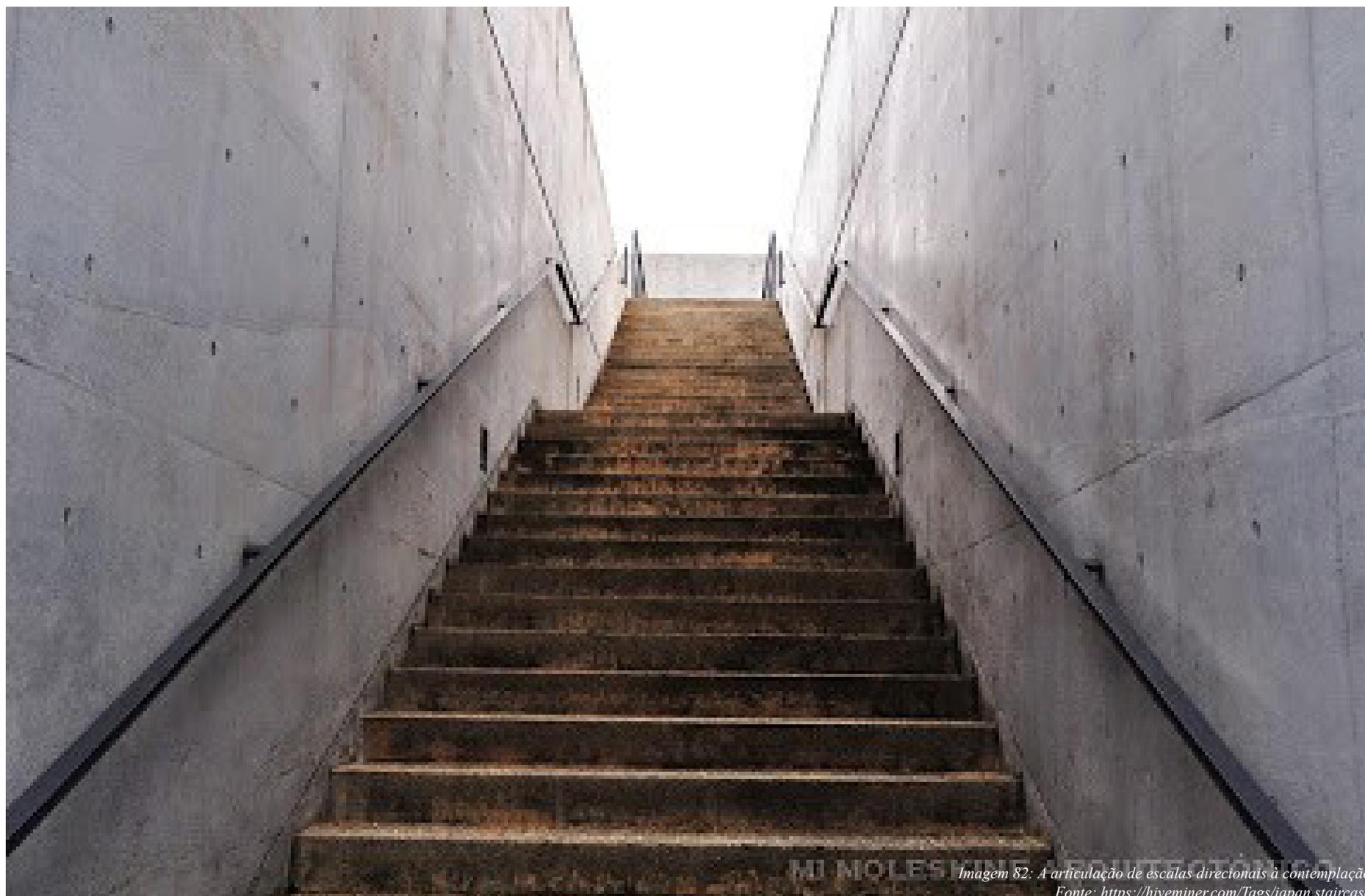
É na paisagem vazia que o edifica-

do propicia a passagem à atmosfera celeste. Como nos labirintos, todas as vistas trazem surpresas, e nessa expectativa surge de forma inesperada e impactante o reflexo do céu na água espalhada pelo chão. O paisagismo a flutuar sobre o delicado espelho d'água atrai e convida o espectador a mergulhar no interior das águas negras.

Não só nas águas, mas nas montanhas que refletidas nas águas desenharam o horizonte. O templo está cravado no alto, e o que se vê dele são águas incorporadas à paisagem, sugerindo a transcendência. O templo budista pré-existente fica como um tesouro a ser alcançado nas profundezas da água, na escuridão do seu interior. Nesse vazio cheio de significados acontece o cortejo da descida ao lugar que parece tanto interessar. É a sensação de ir em busca do infinito (imagem 82).

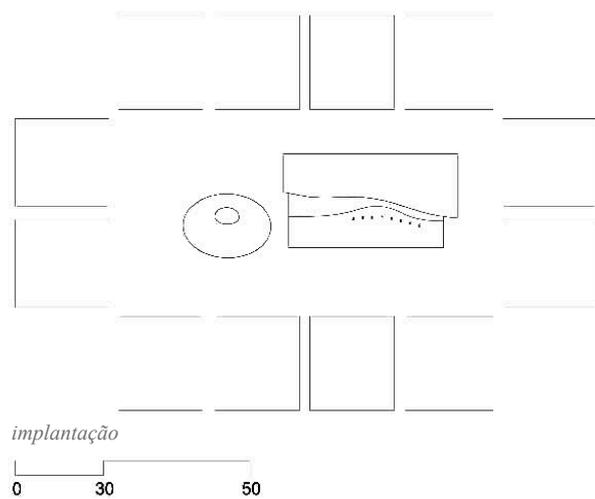
Ao sair do templo se retira de uma zona sombria e ao subir de cada degrau a luz se manifesta como o amanhecer do sol. Depois dessa visita, que se assimila a uma travessia, o homem vislumbra o céu. Então surge a parede curva que recebe o novo homem.

Toda essa experiência fenomenológica é dada pelo percurso e sua inerente proposta de imersão para dentro de si, como um convite à introspecção, a sinestesia do silêncio sonoro, o silêncio visual, o silêncio sentido na alma.



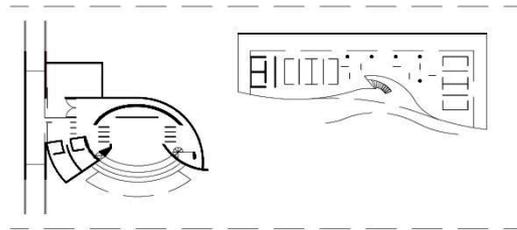
MI MOLESKINE ARCHITECTURE
Imagem 82: A articulação de escadas direcionais à contemplação
Fonte: <https://hiyeminer.com/Tags/japan.staircase>

A preeminência do vazio no Projeto do Shikenchiku Design Competition



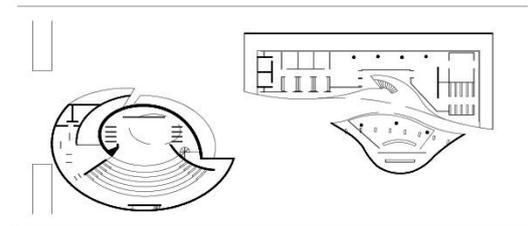
Paulo Henrique Paranhos
Colaboradores: Cláudio Sá, Eder Alencar
Japão, 1999
Área 3.734,50m²



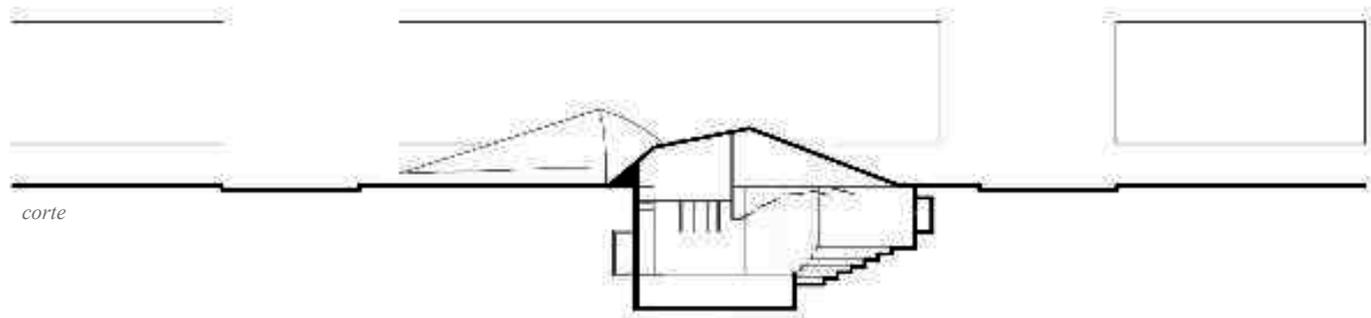


0 30

plantas baixas



0 30



corte

O local escolhido para implantar o Espaço Cultural Shikenchiku foi um lote destinado a uma praça em um conjunto urbano de alta densidade construtiva com edifícios residenciais homogêneos de quatro pavimentos. Trata-se de um bairro de cidade histórica com traçado urbano regular, quadriculado com ruas estreitas de pequeno porte. O conjunto arquitetônico é composto por um teatro para duzentos espectadores, uma biblioteca, um restaurante e um café. A construção do complexo nesse local objetivava que suas atividades contribuíssem para dar mais dinâmica àquele segmento da cidade, ou seja, mais vida àquela comunidade (imagem 83).

Diante das expectativas colocadas e do programa de atividades proposto, no primeiro momento foram consideradas as características do lote, a condição urbana em termos de densidade ocupacional e a paisagem construída com suas tipologias arquitetônicas de época.

Com as condicionantes acima, o partido arquitetônico opta pela possibilidade de vislumbrar um espaço aberto que traga a forte expressão estética do vazio. Olhando com mais atenção, essa proposta revela que é possível, nos interstícios das diversas arquiteturas, em meio aos complexos sistemas urbanos, dar uma contribuição à qualidade dos espaços considerando a presença do vazio, sua

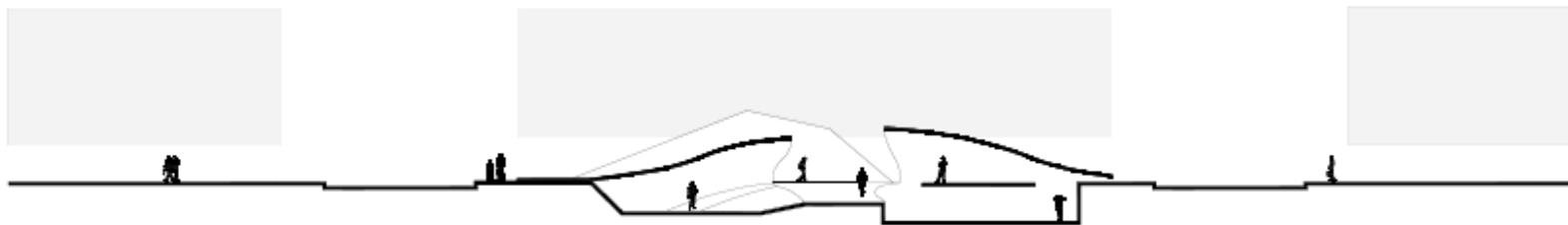


Imagem 83: A descrição da delicada praça eleva a condição do vazio
Fonte: Desenvolvido pelo autor

expressão marcante. Esse vazio ganha ainda mais destaque por ser trabalhado como instrumento de composição, não só do edifício, mas também do contexto urbano, no contraste entre a forte densidade construída e a extrema leveza dos espaços em si ou, em outras palavras, da expressão do etéreo e fugaz sobre o tectônico claramente constituído.

Sobre um olhar mais voltado para a relação entre os elementos construídos, este trabalho mostra que é a expressão do vazio, esteticamente bem elaborada, que resgata o encanta-

mento da obra sem apelos excessivamente formalistas, mas pela expressão do espaço, desde uma monumentalidade adequada à escala local. O protagonismo do vazio com o suporte da composição volumétrica qualifica o espaço arquitetural, permitindo a revelação das escalas nas mais diversas dimensões subjetivas. A arquitetura do vazio evita edifícios carregados e se preocupa em colocá-los em pleno diálogo formal com seu entorno (imagem 84).

Também nesse caso, a coexistência entre interior e exterior



*Imagem 84: À apropriada articulação de escalas propicia a força do vazio
Fonte: Desenvolvido pelo autor*



Imagem 85: O vazio em primazia
Fonte: Desenvolvido pelo autor

ampliando a apreensão do todo em um mesmo olhar e a extrema leveza volumétrica com sua consequente desmaterialização, fica ainda mais interessante, com as já mencionadas estruturas delgadas, grandes vãos estruturais com panos de vidros adequadamente explorados a enriquecer as diversas tipologias arquitetônicas.

A interação espacial como elemento estético tem resultado numa conjugação de forças e valores que contribuem para maior interação entre as diversas obras arquitetônicas e os respectivos contextos urbanos (imagem 85).

Trata-se de um espaço vazio com marcante expressão estética, diferente do espaço aberto urbano quase imperceptível, tão comum em nossas cidades modernas. Esses espaços abertos são importantes para articular a complexidade dos elementos urbanos das formas modernas abstratas, além de se tornar ainda mais interessante quando geram a integração dos espaços urbanos com os espaços das edificações, além de alcançar, ainda, a interação de espaços internos e externos das edificações com os espaços da cidade e da paisagem.

A possibilidade de evitar edificações de coroamento alto para, quando possível, enfatizar a horizontalidade da obra, agrega valor a essa

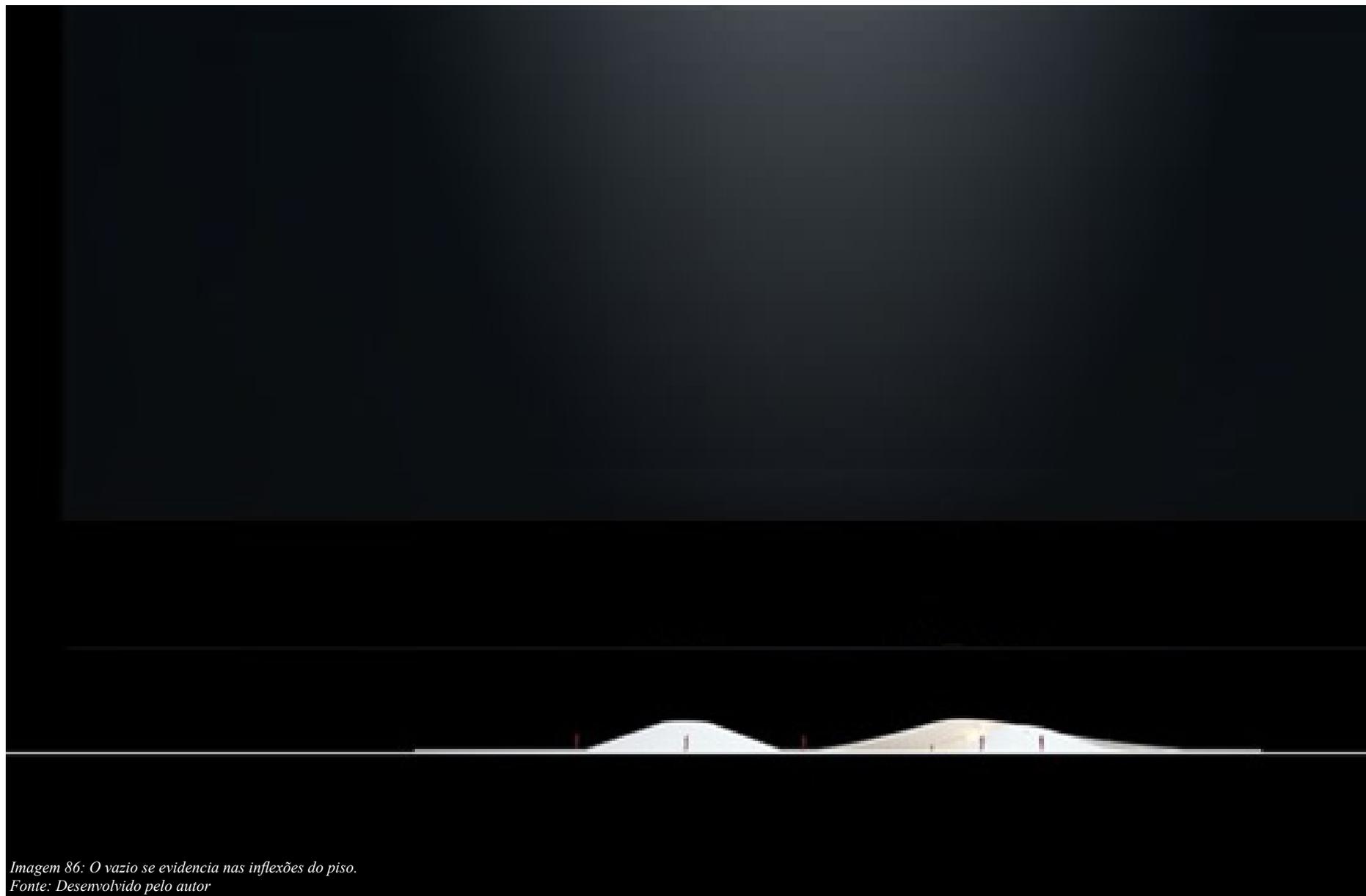
espacialidade. Assim, evidencia ainda a moldura existente e o contraste com o coroamento dos edifícios em seu entorno. Essas estratégias constroem um respiro espacial, o vazio que sobressai nítido em meio ao grupo de edificações em toda sua volta.

O observador rotineiro se sente mais livre com a ampla espacialidade proporcionada pela praça, onde reina uma delicada relação entre o construído e o não construído, do diálogo entre o dentro e o fora no intrigante silêncio do vazio em contato com o céu. Os caminhos são ininterruptos, acessando as aberturas em fendas que rasgam a massa construída e as suaves inflexões do piso da praça. É como se os acessos lhe fossem oferecidos e o edifício se instalasse aos seus pés. É grandioso o vazio preponderante que se apresenta subtraído das molduras edificadas em seu entorno e se derrama na suave edificação.

A obra em volumes sutis gesticula, mas não se impõe, convida. Sem privilégios e sem hierarquias em relação às outras edificações, céu e horizonte a privilegiam fazendo com que todos os espaços envolvidos se complementem. A composição arquitetural traz uma dimensão estética que não se sobressai, mas de forma elegante protagoniza a cena de uma paisagem que oferece expressões de transcendência.

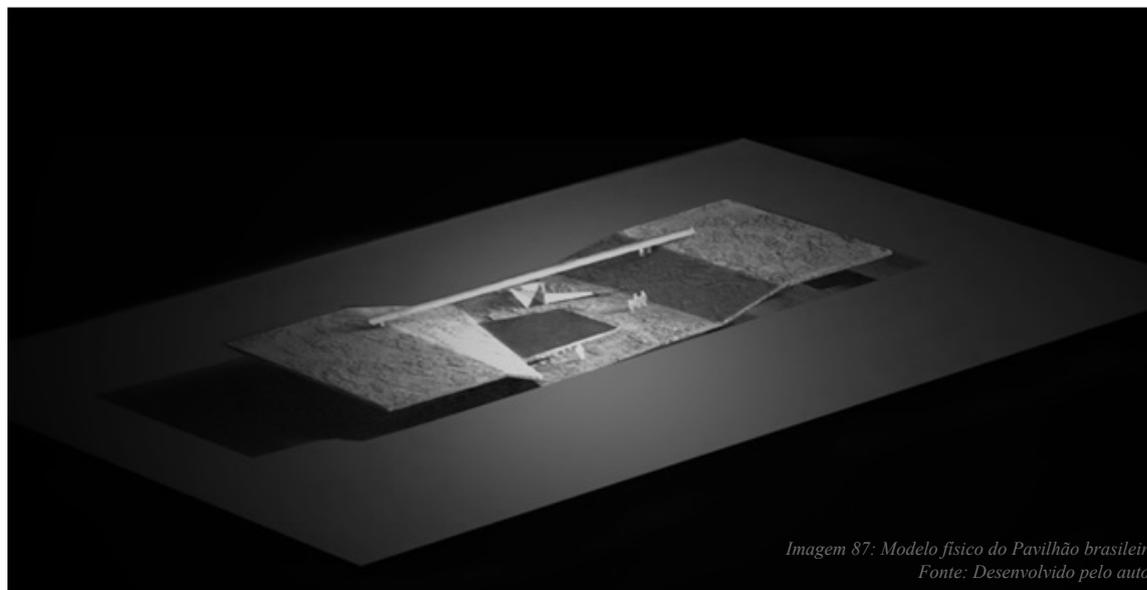
Pode-se até dizer, de forma reducionista, que, se reduzir o espaço a um ambiente, e dissecar seus excessos, assim o tornará vazio. Entretanto, o vazio pode ter também um conteúdo, pela configuração de espaços manipulados para revelar uma atmosfera que remeta o visitante a um instante atemporal. Uma inspiração transcendental, a volta do olhar a si mesmo e, o olhar à relação entre elas, quando em grupo de pessoas.

Em nossa perspectiva, a obra em questão trata da relação entre arquitetura e urbanismo e a virtude de um ambiente sensorial, enquadrado dentro de uma espacialidade determinada, cujo começo é o silêncio e o fim é o refúgio do olhar no próprio vazio (imagem 86).



*Imagem 86: O vazio se evidencia nas inflexões do piso.
Fonte: Desenvolvido pelo autor*

6 O pavilhão de Sevilha: exposição de um espaço



*Imagem 87: Modelo físico do Pavilhão brasileiro
Fonte: Desenvolvido pelo autor*

Neste capítulo será apresentado um único projeto: a proposta arquitetônica para o Pavilhão Brasileiro na Expo 92, por se tratar uma obra que revela todos os conceitos defendidos nesta tese. Fica visível a interdependência entre os diversos conceitos, sem necessariamente haver qualquer hierarquia de valores entre eles.

O Pavilhão de Sevilha: gentileza urbana e generosidade espacial

O olhar inicial enfoca as virtudes do projeto como uma gentileza urbana, contribuindo com sua generosidade espacial. Começa pelos desafios que o contexto urbano da feira apresenta e as respostas dadas pela proposta arquitetônica. São questões urbanas consideradas nesta pesquisa como problemáticas ou equivocadas, mas que aparecem com frequência em outras cidades e, assim sendo, devem ser, dentro do possível, otimizadas pela arquitetura proposta (imagens 87).

A cidade destina-se à exposição e é implantada com intuito de atender às demandas de um espaço de feira com suas realidades implícitas enquanto ocupação urbana. É um processo de implantação diferente das formas de apropriação do território nas diversas cidades tradicionalmente ocupadas. Nesse caso, é importante entender a relação da

Cidade da Feira com as ocupações do seu entorno, onde se encontra a antiga cidade de Sevilha. Inicialmente, essa cidade estava sendo pensada como uma extensão de Sevilha, como registra Renato Anelli:

A coincidência desse momento com a escolha de Sevilha para a Exposição Universal (1983) e a redação do Plano Geral de Ordenação Urbana – PGOU (1983/1988) alimentou as primeiras diretrizes para o projeto urbanístico da exposição. Ao contrário de Nova York, Bruxelas ou Osaka, pretendeu-se que a Expo 92 não resultasse em um simples parque público, mas na extensão da trama urbana induzindo o crescimento da cidade para a outra margem do Guadalquivir (ANELLI, Renato. A Expo 92 de Sevilha: O concurso para o pavilhão brasileiro, 2006, p. 131).

Ao final, a Feira não se caracterizou como uma continuidade da cidade tradicional, e nem mesmo veio para contribuir, na solução dos problemas da cidade existente, pelo contrário, resultou em um parque urbano segregado. Após a apresentação de uma proposta de Emilio Ambasz e outra de José Antonio Fernandez Ordoñez, uma equipe encarregada pela Sociedade Estatal desenhou o projeto urbano definitivo da Expo Sevilha 92 (imagens 88 e 89).

A única informação passada aos países participantes, além das normativas urbanas, é que a ocupação pós-feira se daria por instituições gover-

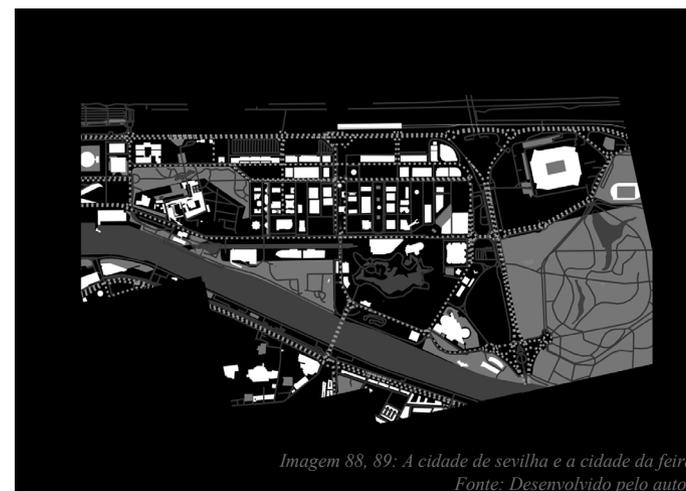


Imagem 88, 89: A cidade de sevilha e a cidade da feira
Fonte: Desenvolvido pelo autor



Imagem 90: A alta densidade nas áreas destinadas aos Pavilhões.
Fonte: Desenvolvido pelo autor

namentais e sedes de grandes empresas privadas.

Mesmo havendo a intenção em contribuir com a qualidade do conjunto urbano implantado, seu traçado desafia a possibilidade de qualquer melhoria na ambiência do conjunto. O projeto articula mal a relação entre os espaços coletivos e o setor de pavilhões. Ainda que tenha pequenas áreas de sombras, forrações vegetais, espelhos d'água e outros tratamentos, a excessiva pavimentação das áreas coletivas não atende a uma solução, conhecida nas cidades jardins eminentemente verdes sob árvores frondosas, ou cidades parque ambientalmente.

Há grande contraste entre as largas áreas de circulação e os diminutos vazios entre pavilhões. Não foram pensados para amenizar o contraste entre as espacialidades e volumetrias envolvidas ou áreas adequadas para tratamentos paisagísticos de cada nação, o que poderia amenizar o problema da alta densidade ocupacional (imagem 90).

É exatamente a partir dessa visão crítica em relação às limitações urbanas mencionadas acima, e buscando as virtudes do lote em questão, que nasceram os elementos estruturadores do partido arquitetônico adotado. Ele nasce, então, como uma resposta à alta densidade de ocupação dos lotes

destinados aos pavilhões.

Diferente de muitos projetos ali concebidos, a proposta brasileira emerge no sentido de ampliar as relações espaciais entre os pavilhões.

A proposta do Pavilhão surge como contribuição às circunstâncias de interconexão entre as diversas especialidades do seu entorno. Espaços tímidos foram transformados em áreas coletivas e generosas. Dessa forma, a proposta faz com que o edifício seja uma peça importante na inter-relação das unidades construídas para a construção de um conjunto urbano mais articulado (imagem 91).

Nota-se que a arquitetura proposta no conjunto da teoria aqui apresentada sugere o intervalo necessário entre as áreas construídas, o respiro entre edifícios, o necessário vazio urbano. São esses espaçamentos desenhados em harmonia à edificação que permitem a identidade de cada projeção com seu paisagismo, áreas verdes mais livres e generosas a emoldurar a edificação.

Portanto, a qualidade do individual é condição para que, sendo semanticamente coletivizado, resulte em riqueza coletiva. (...). Os espaços coletivos são a riqueza das cidades históricas e são, também, certamente, a estrutura principal da cidade futura. Quem sabe se em nossas cidades sejam os espaços



Imagem 91: O efusivo jogo de imagens configurando a paisagem urbana..
Fonte: Desenvolvido pelo autor.



Imagem 92: A proposta brasileira inserida no contexto urbano.
Fonte: Desenvolvido pelo autor

ambíguos em sua titularidade, terão a cada dia um significado maior para a vida social cotidiana, podendo usar-se e apropriar-se de formas diversas pelas diferentes tribos urbanas? Quem sabe as formas da cidade “distópica” de que fala o sociólogo Frederic Jamerson caracterizam, em nosso entorno, a perda simultânea do espaço público e da autoridade privada. (SOLA-MORALES, Manuel. Espaços públicos e espaços coletivos. In: HUET, Bernard et al. Os centros das metrópoles: reflexões e propostas para a cidade democrática do século XXI. São Paulo: Terceiro Nome, 2001, p. 106)

O Pavilhão e a ambiência urbana: a articulação entre escalas

Outra questão fundamental a ser tratada é a relação do Pavilhão e da ambiência urbana motivada por uma cuidadosa articulação entre escalas. Assim como no tema acima, alguns equívocos do projeto urbano da Feira mereciam atenção no projeto arquitetônico em causa.

Os grandes percentuais de ocupação dos lotes destinados aos pavilhões, assim como as cotas de coroamento descontroladas, comprometeram a boa relação entre os edifícios. As normas urbanas induziram também uma ocupação inadequada dos lotes, envoltos por pequenos espaços públicos pobres, residuais (imagens 92).

Residuais pela condição menor de servir apenas como base dos volumes edificadas sem o tratamento adequado que poderia lhes dar identidade, além de não estabelecerem qualquer complementaridade entre as individualidades de cada obra.

Como se vê, as diversas volumetrias excessivamente próximas entre si resultaram num conjunto de especulações formais exageradas, compondo um efeito de imagens visuais poluídas. Mesmo estando em um sítio físico eminentemente plano, sem acidentes topográficos consideráveis, com edificações implantadas sobre cotas de soleiras homogêneas, a diversidade de alturas das edificações criou uma silhueta urbana de escalas descontroladas e inapropriadas.

A proposta urbanística não privilegiou o convívio da diversidade, onde o pluralismo das formas entremeadas pela tolerância inerente ao tratamento paisagístico de espaços necessários e suficientes de áreas verdes livres e permeáveis para emoldurar as edificações, pudesse favorecer o convívio coletivo das volumetrias arquitetônicas. Seria um conjunto rico na harmonia da diversidade e do conjunto de arquiteturas heterogêneas.

Isso porque já era de se esperar que o conjunto das edificações tendessem a marcar presença através de suas expressões individuais inerentes aos

países que ali se fizeram representados, e, portanto, o desenho daquela cidadela deveria ter sido dotado de uma estratégia de ocupação que harmonizasse as diferenças na visão do conjunto.

A arquitetura dos pavilhões poderia, por sua vez, se preocupar com a interatividade espacial entre as diversas edificações, fazendo surgir uma maior complementaridade espacial entre o conjunto urbano e os diversos pavilhões.

Essa questionável autonomia das propostas de cada país, com limitada preocupação no que diz respeito à urbanidade de suas propostas, reivindicava um elemento articulador, ordenador e até aglutinador para propiciar o diálogo harmônico entre as partes em prol do conjunto (imagem 93).

É exatamente a partir dessa visão, da arquitetura promover melhoria nas cidades e fazer com que os edifícios sejam peças importantes na construção das inter-relações entre as unidades construídas, na construção de um conjunto urbano bem articulado, que nasceram os elementos norteadores do partido arquitetônico adotado para o Pavilhão Brasileiro em análise.

Nessa perspectiva, os dimensionamentos possíveis do lote do Pavilhão foram transformados em áreas de interconexão urbana, como no caso

da Rodoviária de Brasília, no sentido de contribuir para a urbanidade da feira através da criação de uma praça, com a intenção de criar um pouco de silêncio e delicadeza, e, isso quer dizer, um acesso ao horizonte (Imagem 94).

Trata-se aqui da ambiência urbana na relação do edifício e sua área de influência. Foca-se sobretudo nos aspectos que dizem respeito ao edifício que contribui de forma direta para a qualificação dos espaços da cidade, e, ainda, de forma concomitante, considera-se também as virtudes dos espaços urbanos que podem enriquecer os espaços do edifício em sua dimensão privada (Imagem 95).

Partindo desses pressupostos, acredita-se que a arquitetura é, desde sua gênese, também urbana. Afinal, o edifício e a cidade, a arquitetura e o urbanismo, em quaisquer circunstâncias, se retroalimentam em prol do homem e da sua coletividade. Esse entendimento está em sintonia com a citação de Solá Moraes, ao enaltecer o espaço coletivo:

O espaço coletivo é muito mais e muito menos que o espaço público, se caracterizarmos este apenas como propriedade administrativa. A riqueza civil e arquitetônica, urbanística e morfológica de uma cidade, são seus espaços coletivos, todos os lugares onde a vida coletiva se desenvolve, representa e recorda. Talvez estes sejam, cada dia mais, os espaços que não são nem públicos nem privados, se não

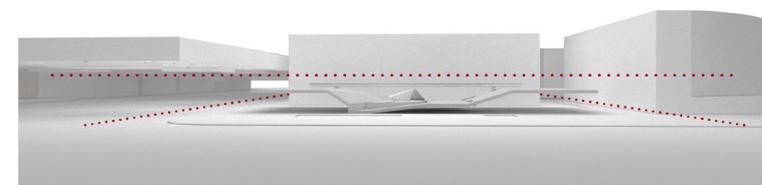
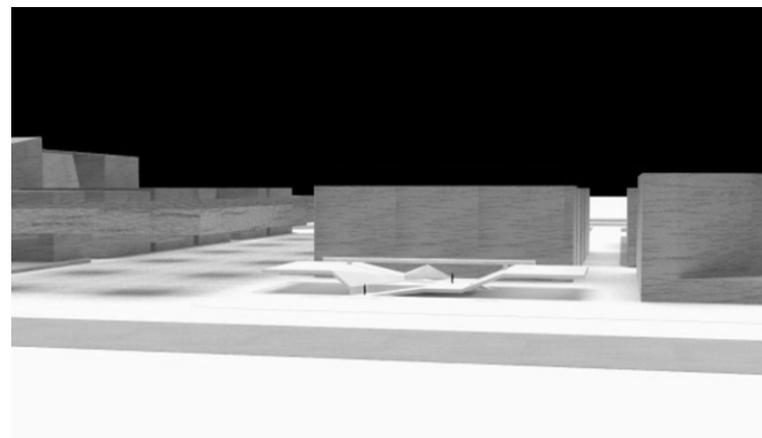
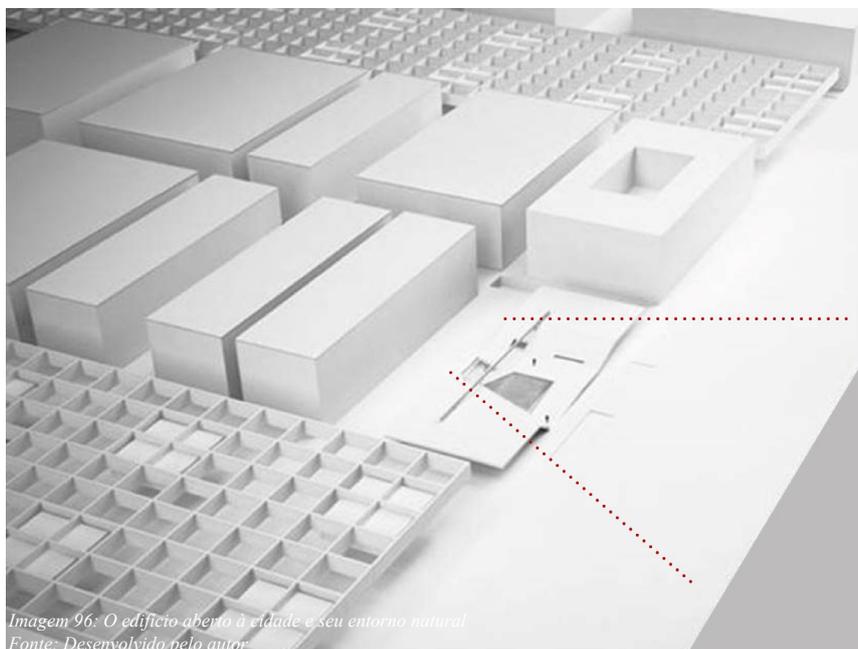


Imagem 93, 94, 95. Solução arquitetônica enriquecendo as condições urbanas; As articulações de escadas na relação edifício / espaços urbanos; O edifício usufruindo da riqueza espacial do seu entorno. Fonte: Desenvolvido pelo autor

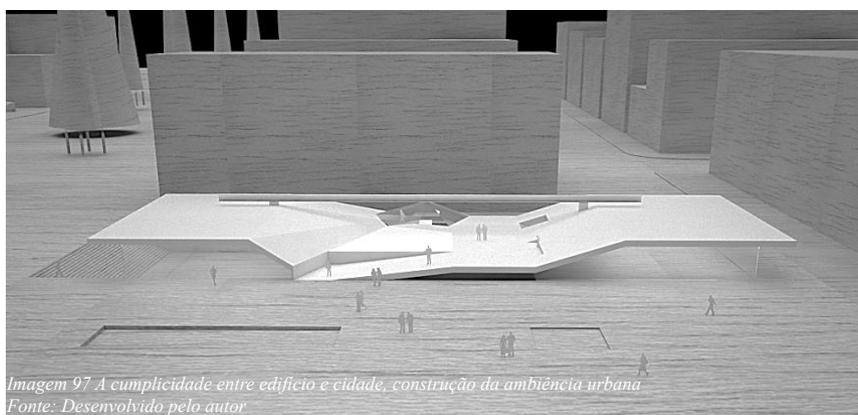


ambos ao mesmo tempo. Espaços públicos absorvidos por usos particulares, ou espaços privados que adquirem uma utilização coletiva. (SOLÁ-MORALES, Manuel. Espaços públicos e espaços coletivos. Em: HUET, Bernard et al. Os centros das metrópoles: reflexões e propostas para a cidade democrática do século XXI. São Paulo: Terceiro Nome, 2001, p.104)

Nesse contexto da relação entre a cidade e o edifício, a ambiência urbana tem importância significativa também na qualificação do espaço arquitetural, entre a arquitetura da edificação e o entorno urbano imediato. Na interface espacial entre o lote e seu entorno deve-se criar soluções de ricas escalas espaciais de caráter específico (imagem 96, 97).

Desde sua concepção, o projeto visa a mais estreita relação de sua volumetria com o entorno imediato, em relação ao sítio onde está implantado, enfim, considerando-o como elemento da paisagem. A concepção do projeto objetiva ampliar seu diálogo com o sítio de forma determinada e estruturante, almejando a evidência do contínuo interespaial.

É considerando os acessos e as circulações internas e externas dos edifícios, sua porosidade, o tratamento espacial entre o edifício e sua base de sustentação, e também a adequada implantação, e outros elementos, que se



cria a escala apropriada com ambiência urbana de boa qualidade.

Em arquitetura, interessam aquelas obras que alcançam mais do que é solicitado no estrito problema funcional que lhe dá origem. Em termos práticos, se tomado o problema do objeto arquitetônico privado, por exemplo, pode se referir a como se conformam os espaços de uso coletivo e ao seu contributo à cidade, isto é, às gentilezas urbanas que propõe. A generosidade também pode ser observada no arranjo dos espaços no interior de uma planta e depende muito de quem projeta e do contexto cultural na qual a obra está inserida. (MARGOTTO, Luciano. Lições de arquitetura: leituras a partir de poéticas, p. 50)

Trata-se de agir, e não em função de determinado texto, de determinada lei;

mas além de qualquer texto, além de qualquer lei, em todo caso humana, e unicamente de acordo com as exigências do amor, da moral ou da solidariedade. (COMTE-SPONVILLE, André. Pequeno tratado das pequenas virtudes, p. 105)

No caso do Pavilhão Brasileiro, como se percebe, as dimensões urbanas encontram-se entremeadas nos seus próprios limites físicos. Quando as superfícies do edifício ultrapassam os limites do seu volume e se abrem, a cidade adentra o Pavilhão, extrapola a sua “volumetria” e, num mesmo movimento, cria-se uma espacialidade quase que ilimitada que configura a transmutação espacial, resultando assim numa específica articulação de escalas (imagem 98).

A consciência de que os instrumentos urbanos não contribuíram para a boa relação entre pavilhões fez com que a proposta brasileira demonstrasse grande esforço em contribuir nesse sentido, sem a preocupação de que seu Pavilhão imperasse na competição de imagens imponentes dos demais pavilhões.

Seja monumental ou gregária, a escala noticiada pelo relevo criado na superfície do piso envolve a edificação fazendo daquele lugar um ponto de encontro e de estar que, em sua expressão, permite ao visitante a rápida apropriação do edifício.

São percursos que se abrem pelas diversidades espaciais rumo ao

restaurante, ao auditório, administração ou mesmo ao grande salão de exposições marcado com pés direitos variados. Com os projetos cenográficos instalados, esses espaços nos remetem à conhecida expressão de Le Corbusier, a “promenade architecturale”, quando se refere à análise da Villa Savoye: “Nesta casa, trata-se de um verdadeiro passeio arquitetural, oferecendo aspectos constantemente variados, inesperados, às vezes surpreendentes” (CORBUSIER, L. Oeuvre Complete, 1952 - 1957, V. VI, Zurich, Les Édition d’Architecture, 1966, p. 24).

Assim como o acesso principal, os demais acessos e a lógica dos percursos de visitas obedecem a eixos



Imagem 98: Busca-se pela volumetria o estreito diálogo entre edifício e cidade.
Fonte: Desenvolvido pelo autor

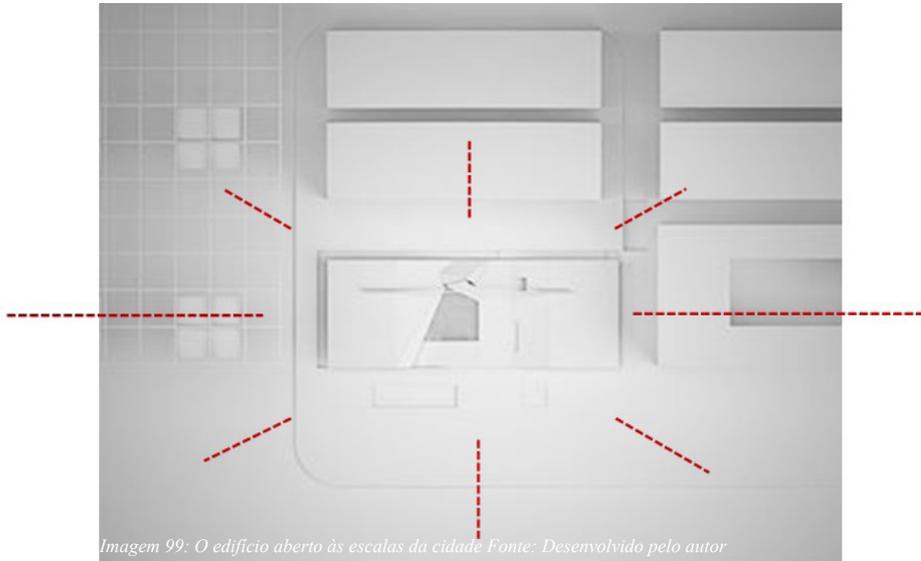


Imagem 99: O edifício aberto às escalas da cidade Fonte: Desenvolvido pelo autor

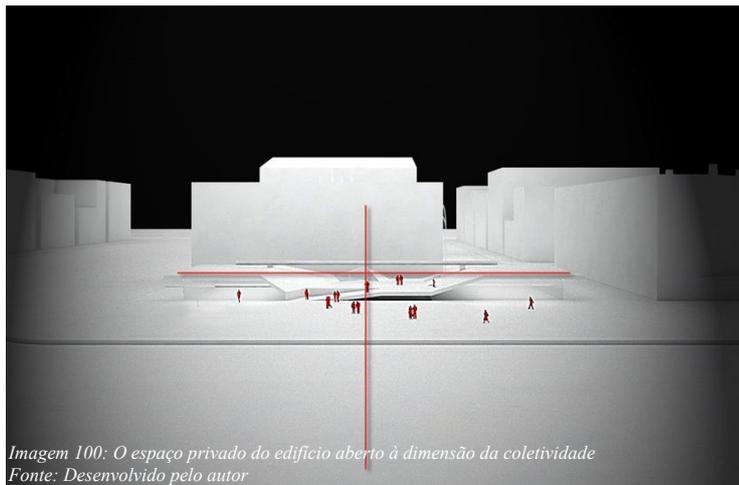


Imagem 100: O espaço privado do edifício aberto à dimensão da coletividade Fonte: Desenvolvido pelo autor

de circulações de fácil assimilação. Seja pelas elevações principais, transversais à avenida, seja pelas elevações laterais, voltadas para a via de acesso ou alameda, todas as aberturas são visíveis e funcionam como ruas de circulação, facilitando que o transeunte passeie pela edificação.

Essas considerações invocam também a dimensão temporal no contexto das diversas escalas, uma quarta dimensão. São considerações que, ainda no contexto do edifício, demonstram a integração urbana e natural na relação dinâmica do lugar e do tempo, o que bem sinaliza Bruno Zevi quando fala a respeito do conceito de lugar:

Através da dimensão temporal é que poderemos então conhecer um espaço, definindo-o e dotando-o de valor. Já dizia Zevi que além das três dimensões da perspectiva, e conseqüentemente da arquitetura, existia uma quarta. “Existe [...] outro elemento além das três dimensões tradicionais, e é precisamente o deslocamento sucessivo do ângulo visual. Assim designou-se o tempo, quarta dimensão. (Bruno Zevi, Apud REIS-ALVES, Luiz. O conceito de lugar, 2002, p. 1)

A leitura da relação espacial entre interior e exterior revela que os espaços são interconectados de forma ininterrupta entre exposições, acessos, praça, restaurante e a seqüência de zo-

nas de circulação. No que diz respeito à circulação e apropriação dos diversos espaços, a praça sinaliza, acolhe e articula as categorias espaciais como estar, exposição e administração.

A ambiência urbana ressalta o que se chama de espaço arquitetural na íntima relação entre edifício e cidade. As intersecções espaciais entre arquitetura e urbanismo imbuídas de um caráter que lhes é atribuído, enriquecem as espacialidades envolvidas. O caráter considerado, é de uma apreciação estética que também ajuda a evitar espaços residuais (imagem 99, 100).

Assim sendo, considerando que no Pavilhão a espacialidade urbana tem uma enorme interatividade com o edifício, torna-se impossível classificar a praça como pública ou privada, interna ou externa, edifício ou cidade. A escala delimitada pela barra horizontal metálica como elemento estético, caracteriza um ambiente que acolhe o observador, ainda que num lugar totalmente aberto e sem barreiras.

Dessa forma, as elevações mostram a notável intervenção no cenário urbano existente e revelam explícitas aberturas para o visitante, exatamente porque o acesso principal acontece pela praça elevada, que é o ponto focal do projeto.

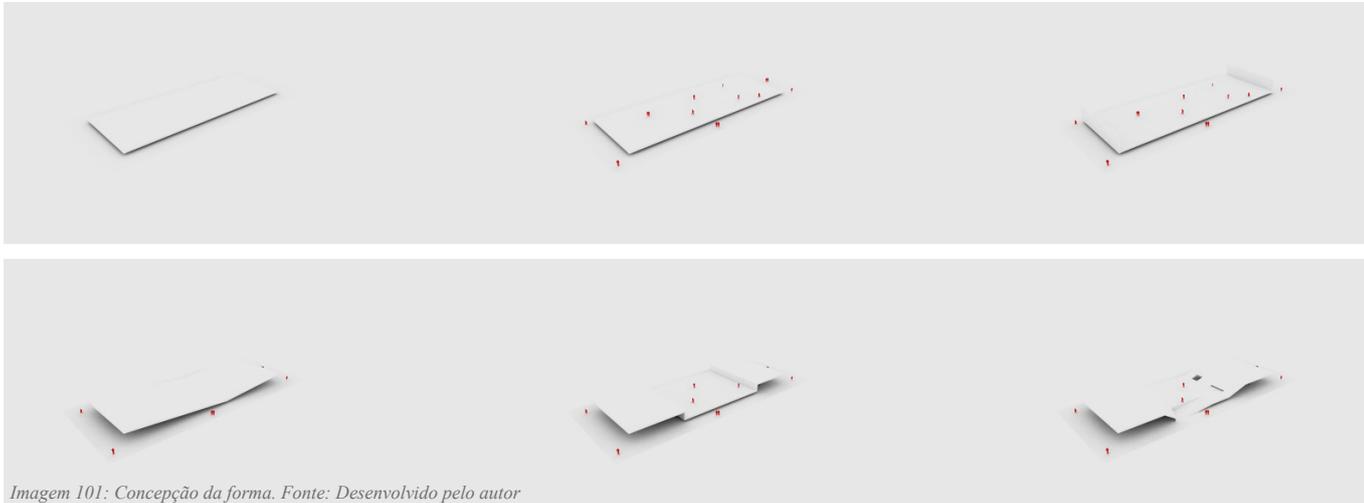


Imagem 101: Conceção da forma. Fonte: Desenvolvido pelo autor

Não bastasse o gesto significativo da inflexão da laje, a grande peça metálica que pousa suspensa e toca o movimento do piso enriquece a escala gregária do edifício e configura sua ambiência espacial. Um delicado espelho d'água induz ao cristal que envolve o hall de entrada, principal acesso ao “interior” do Pavilhão.

Portanto, a partir da delicadeza do construído, reforça o protagonismo da paisagem onde está inserido. A obra transcende os seus próprios limites, visando evidenciar o contínuo espacial do desenho sinuoso oferecido à cidade, mostrando-se um equipamento de indiscutível urbanidade.

As articulações contextuais do Pavilhão de Sevilha através de sua forma arquitetônica

Na formulação da estética em análise, onde já se falou da generosidade urbana e das relações entre escalas visando a apropriada ambiência urbana, deve-se falar também das articulações contextuais de sua forma arquitetônica (imagem 101).

Trata-se das questões relativas à expressão do edifício e da sua forma de se comunicar enquanto manifestação volumétrica.

Pode-se dizer que diferente de muitos casos, onde a forma se limita à volumetria do objeto construído, neste caso busca-se o protagonismo dos espaços criados. É a espacialidade que ganha força a partir do despojamento formal estabelecido, conferindo protagonismo à estética dos espaços que compõem a paisagem urbana resultante.

Nesse caso, a arquitetura contribui na reconfiguração da paisagem arquitetônica, onde os limites do edifício se tornam mais amplos do que a própria edificação, e no contínuo do traço alcançam uma área maior em sua interferência visual (imagem 102).

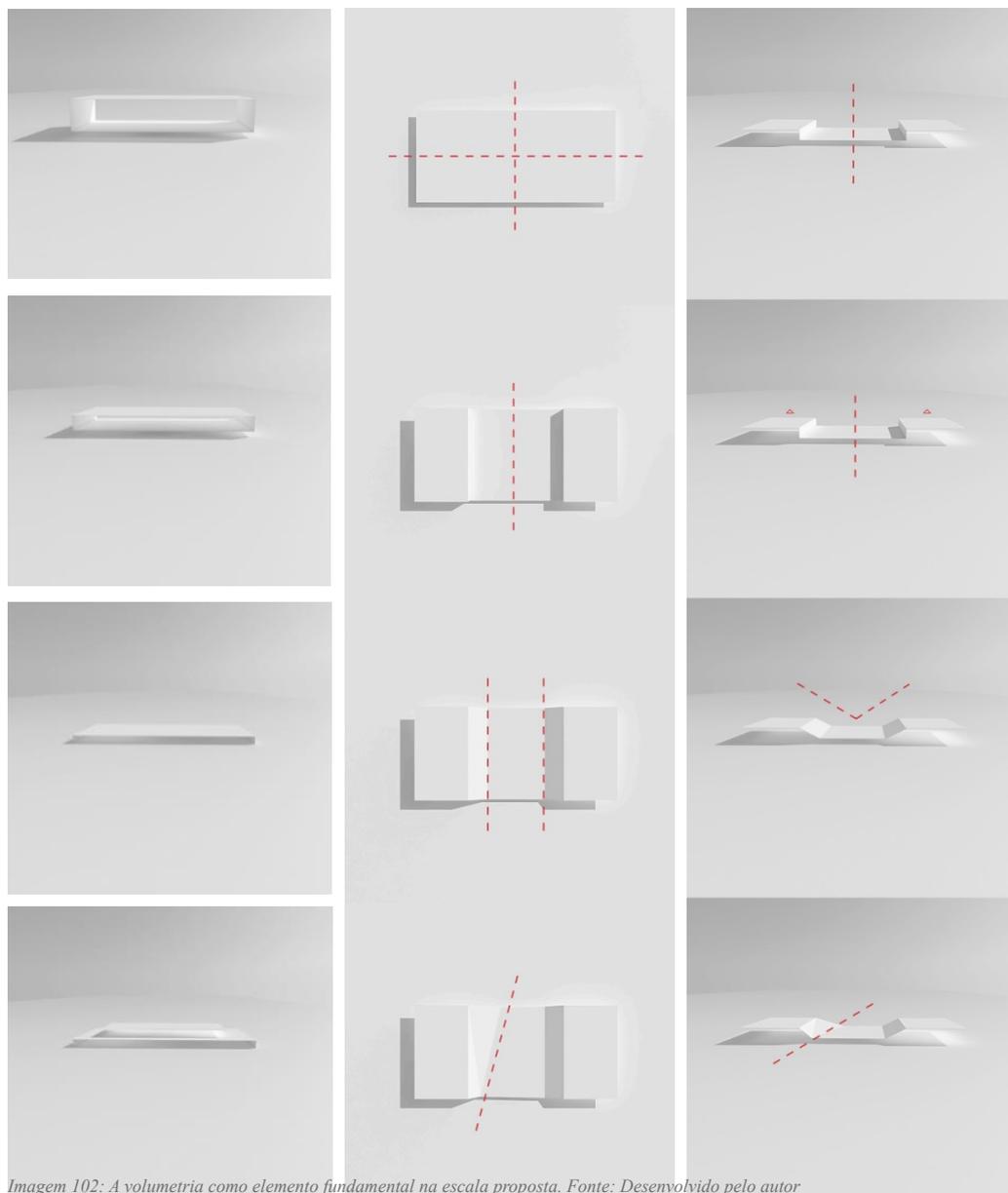


Imagem 102: A volumetria como elemento fundamental na escala proposta. Fonte: Desenvolvido pelo autor

Na volumetria do edifício citado, as formas volumétricas se deslocam do solo num retângulo que se configura sinuosa lâmina - movimentos de planos a proporcionar espaços livres delimitados por delicadas fronteiras, onde sua volumetria se revela com caráter de monumentalidade, marcante expressão de suas aberturas integradas ao conjunto urbano como um todo.

O projeto é a movimentação do piso que protagoniza, convida, acolhe e revela em suas inflexões o interstício das montanhas agora redesenhadas nessa segunda natureza: a natureza criada. É o edifício que se mistura ao piso natural do sítio, é “o chão que continua”. A viga invoca o horizonte e sinaliza um edifício aberto à cidade, sem perder sua relação com a escala humana.

Assim sendo, a expressão do edifício não protagoniza isoladamente a cena do tecido urbano ou natural. A concepção do Pavilhão surge de uma cuidadosa leitura das condições urbanas e dos elementos do entorno, da expressão dos espaços existentes como determinantes para a configuração do objeto a ser construído e, por consequência, objetivando qualificar a ambiência urbana com suas respectivas articulações de escalas.

Um pedaço de Natureza é, em rigor, uma



*Imagem 103: A sinuosidade da lâmina resulta em um edifício aberto de nítida expressão formal
Fonte: Desenvolvido pelo autor*

contradição em si; a natureza não tem fracções; é a unidade de um todo, e no momento em que dela algo se aparta deixa inteiramente de ser natureza, porque ele só pode existir justamente no seio dessa unidade sem fronteira, só pode existir como uma onda da torrente conjunta que é a natureza (SIMMEL, Gregor. A filosofia da paisagem, 2009, p. 6).

Num terreno plano e acanhado da feira, o desenho da volumetria do Pavilhão cria uma nova geografia artificial. A movimentação do “piso artificial” não se limita a acolher os ambientes desejados, mas, em sua expressiva horizontalidade, dialogar

com a cidade.

Nessa esquina da cidade de Sevilha, com dimensões horizontais generosas, no centro do piso delicadamente elevado, constituída basicamente por dois volumes retangulares, alinhados e bem espaçados entre si com limites insinuados por planos em desníveis, confere movimento e expressividade à edificação (imagem 103).

Os relevos e a viga configuram a ambiência da praça e contribuem de forma decisiva no seu forte

caráter estético. Enquanto elemento estético, essa viga ratifica a proporção do edifício, além de induzir o olhar do visitante ao silencioso horizonte criado.

Essas realidades espaciais acontecem em função das superfícies que se abrem para fora do corpo do edifício desenhando espaços. Ao analisar a volumetria como um todo, ela flutua sob as incidências de luz em suas superfícies gerando um conjunto de significativo caráter formal.

A citação a seguir fala sobre

os componentes que Lurçat delimita como campo da arquitetura e está fortemente presente em Sevilha:

Lurçat delimita o campo da arquitetura como sendo o dos volumes que se encontram e cujas proporções exatas são indicantes pela luz. Volume, superfície, espaço e luz são portanto, para Lurçat, os componentes da arquitetura (COELHO NETTO, A. J. T. . A Construção do Sentido Na Arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 19).

A euforia formal dos diversos pavilhões do entorno contrasta com o silêncio urbano da delicada

praça estruturada em pequenos gestos de uma mesma superfície, e ameniza o “barulho” gerado pelo desencontro entre as formas de diversos pavilhões.

O lote em questão, com grande área fronteira voltada para o rio, às margens da avenida em cruzamento com uma alameda pública, são elementos que influenciaram também o partido adotado. Nesse caso, a linguagem abstrata não resultou de uma geometria pré-definida, mas da composição formal regida pela inteireza do desenho do edifício com a geografia existente.

Trata-se de uma topologia onde não há o protagonismo da forma, dos volumes em grande escala, de tecnologias ou de materiais inovadores.

Essa integração não é resultante de uma opção mimética, ainda que venha da força de uma linguagem buscando intensamente a desmaterialização da forma. A ligação do construído e do não construído, sem limites demarcados, faz com que o corpo e a imaginação do homem se expandam de forma elástica, transfor-

mando os espaços em um contínuo ilimitado (imagem 104).

A falta de domínio visual da forma em sua totalidade enfatiza ainda mais a amplitude espacial do território, que não se limita à condição de inserção do homem, mas ao valor intrínseco das suas dimensões tão ricas e variadas, sem distinguir os limites entre piso e forma, mas apenas os grandes espaços emoldurados.

Isso lembra Le Corbusier, que enfatizava a importância da chamada quarta dimensão no ato

de projetar, ou seja, a necessidade de cuidarmos das relações espaciais apropriadas pelo espectador em movimento. Considerando a estaticidade da obra arquitetônica, essa dimensão não parte das relações intrínsecas da obra em si, mas do ponto de vista externo que deriva do observador em movimento.

Assim como Corbusier afirma que é impossível compreender a Vila Savoye a partir de um único ponto de vista, Picasso explora com maestria a simultaneidade de diferentes pontos de percepção materializa-



Imagem 104: Sobre o movimento do piso, a barra horizontal revela o edifício aberto à cidade. Fonte: Desenvolvido pelo autor

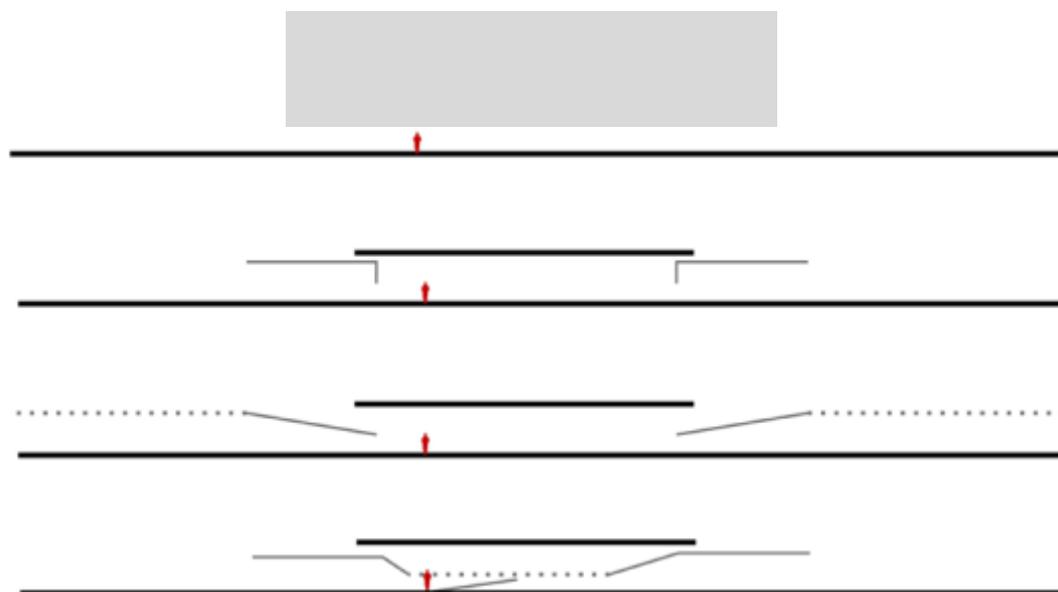


Imagem 105: Desenvolvimento da forma com enfoque no horizonte
Fonte: Desenvolvido pelo autor

dos em uma mesma pintura estática. É como se retratasse a um só tempo a expressão daquilo que estaria em movimento, ou seja, são imagens de diversos pontos de vista registradas em uma única obra.

Da mesma forma é a apreensão da transparência dos materiais construtivos que criam um resultado sofisticado na inter-relação entre edifício e paisagem, conforme considera Max Jammer quando se refere à Paralaxe.

“Paralaxe é deslocamento aparente de um objeto quando se muda o ponto de observação”, a dinâmica criada por essa experiência junto às explorações volumétricas resultam em um interessante resultado de três dimensões apreciadas em circunstâncias diversas de deslocamento do observador. Segundo ele, a penetração de um maior número de perspectivas que se interpenetram nas silhuetas construtivas é considerada talvez a maior revolução estética dos últimos tempos.

É o desenho em movimento, ao se apreciar o edifício andando, a maior riqueza da linguagem estética desse Pavilhão.”

O horizonte tratado a partir do edifício do Pavilhão de Sevilha

Dois elementos estratégicos de grande significado são o vazio e o horizonte. Embora a relação entre os dois na composição plástica seja de muita proximidade, quase que simbiótica, vamos tratá-los de forma distinta. É óbvio que esses elementos se

complementam e assim enriquecem as delicadas soluções para alcançar os resultados esperados deste estudo teórico.

Iniciando pelas dimensões do horizonte, consideramos que para criar uma paisagem plenamente contextualizada, integrada ao entorno urbano, o melhor caminho é reforçar seu diálogo com o horizonte e assim fazer uma compensação das diversas escalas em relação às escalas da edificação construída (imagem 105).

Imagem 106: Brasília e suas perspectivas no horizonte
Fonte: Joana França



A dimensão do horizonte intensifica o diálogo do Pavilhão com o sítio como elemento urbano que compõe a paisagem ao tempo que amplia suas expressões espaciais, suas perspectivas e suas escalas.

O horizonte inserido na paisagem urbana é um instrumento de grande potencialidade. As superfícies abertas pela amplitude e pelo vazio do horizonte descortinam ricas espacialidades, enriquecendo até mesmo conjuntos cuja densidade construtiva pode ser amenizada.

São as inúmeras perspectivas dimensionais e as relações entre distâncias horizontais somadas às leituras dos diversos horizontes, que criam mais surpresas quando a contemplação se dá em movimento. Niemeyer menciona o horizonte das pirâmides, de forma a nos fazer entender a capacidade de brilho que o horizonte traz a uma obra:

As pirâmides do Egito talvez não fossem tão belas e monumentais sem os espaços horizontais sem fim que as realçam e até as modificam, conforme

a luz de cada dia. (NIEMEYER, Oscar. Rilke: A planície tudo engrandece. 1986, p. 12)

É nos horizontes desenhados que resultam as superfícies das obras de Oscar Niemeyer no Congresso Nacional de Brasília no Museu de Arte de Caracas, nas rampas de seus palácios e nos edifícios de Vilanova Artigas, assim como nas obras de Paulo Mendes da Rocha quando ele as define como “articulações” ou “disposições espaciais”, tão nítidas nos cortes gráficos dos diversos projetos (imagem 106).

O projeto do Pavilhão é implantado originalmente em um contexto muito denso, porém, pode, assim como o projeto de Shikenchiku, ser alocado em diferentes contextos, uma vez que se faz valer o caráter universal do horizonte.

É a transformação de sua natureza topográfica que evidencia as raízes ontológicas da arquitetura. O processo projetual é apenas um ato secundário e subsequente, cujo propósito é reconciliar e harmonizar as consequências da negação, do conflito e da intervenção

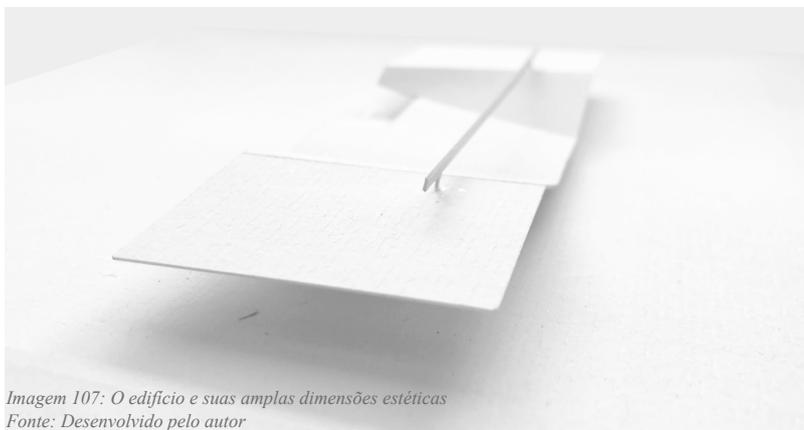


Imagem 107: O edifício e suas amplas dimensões estéticas
Fonte: Desenvolvido pelo autor

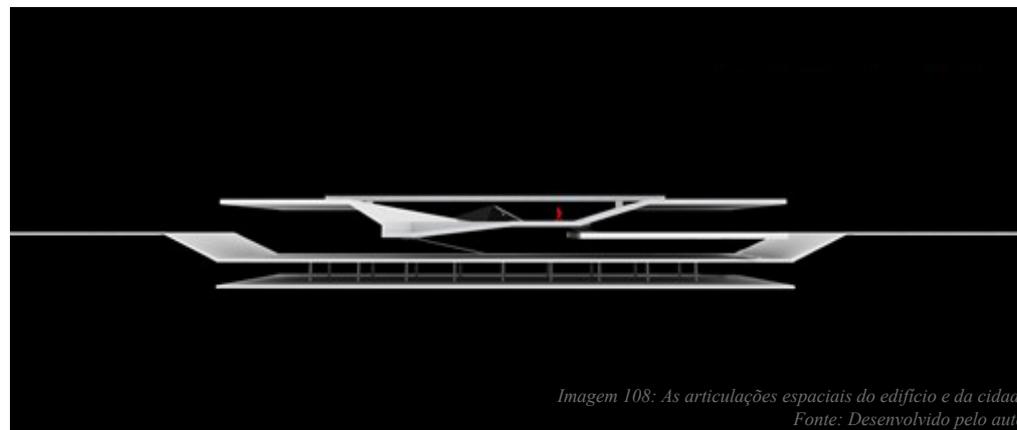


Imagem 108: As articulações espaciais do edifício e da cidade.
Fonte: Desenvolvido pelo autor

inicial. (ANDO, Tadao. *Por Novos Horizontes na Arquitetura*, 1991, p. 500)

Nesse projeto de Sevilha, o horizonte real é incorporado não somente por sua horizontalidade acentuada, mas também pelo movimento das duas “asas” com a praça elevada.

Na maioria das vezes as dimensões do horizonte são de apropriação irreal. Os edifícios são “pontos” na paisagem que, ao ter suas dimensões horizontais enriquecidas, emprestam percepções mais amplas às dimensões estéticas do edifício, criando uma relação rica entre o edifício e toda a ambiência urbana

constituída em um determinado território (imagem 107).

Tal estratégia pode ser percebida também em projetos como a proposta para o Centro George Pompidou, de Paulo Mendes da Rocha, e o museu de Caracas, de Oscar Niemeyer, onde as paredes inclinadas dissolvem o volume sólido, permitindo a forma se dissipar no infinito.

O entorno se manifesta como se fizesse parte do construído, a sensação é de que o solo ganha vida e a edificação não possui limites. O fruidor perde o domínio da forma como um todo, e as dimensões se tornam ilimitadas (imagem 108).

Cria-se um novo lugar, um espaço fluido, contínuo, aberto e infinito. Essa sensibilidade em relação ao lugar, por parte da arquitetura contemporânea, é recente e identificável por Montaner em seu livro *A Modernidade Superada*:

A concepção que desenvolvem as vanguardas, porém, baseia-se em um espaço livre, fluido, leve, contínuo, aberto, infinito, secularizado, transparente, abstrato, indiferenciado, newtoniano, em total contraposição ao espaço tradicional que é diferenciado volumetricamente, de forma identificável, descontínuo, delimitado, específico, cartesiano e estático. Esta nova modalidade de espaço, alguns a denominaram “espaço-tempo”, em relação à

*teoria de relatividade de Albert Einstein e à introdução da variável do movimento, e outros a qualificaram como “antiespaço” por ter sido gerada como contraposição e dissolução do tradicional espaço fechado, delimitado por paredes (MONTANER, Josep Maria. *A modernidade superada. Ensaio sobre a arquitetura contemporânea*. 1ª Edição, Barcelona, Gustavo Gili, 2013, p. 28).*

Essa apreensão vai além do espaço que pode reunir um grupo de pessoas, mas denota interesse na criação de uma concepção urbana e arquitetural que reafirma espaços segundo seu potencial de coletividade. Não se trata apenas da aproximação de espaços individuais de cada nação, mas da forte expressão de um espaço

maior de cidade, o espaço cujo caráter revela como valor a própria expressão da coletividade (imagem 108).

Ao se encontrar na praça, o fruidor já vem experimentando mudanças graduais de escalas promovidas pelos elementos viga, asas, praça, etc. As paredes inclinadas das “asas” proporcionam a percepção do contínuo espacial. A solução de unificação entre o construído e o natural, enriquecida por amplas aberturas, aumenta sua permeabilidade e contribui na criação de escalas mais generosas. Acontece assim a sincronização das diversas escalas do edifício com a escala urbana de todo o seu entorno e

da cidade.

Espaços internos e externos, coletivos e restritos, constituem a nova topografia dos planos agora existentes, o edifício enquanto do chão, da calçada. A arquitetura que se dissolve no urbanismo, ou o urbanismo que empresta à arquitetura sua condição maior de urbanidade que qualifica o lugar.

Com as estratégias aqui adotadas foram ampliadas as suas dimensões espaciais na confluência com o entorno urbano. Portanto, nota-se que todos os instrumentos projetuais contribuem para a construção de uma realidade concreta que

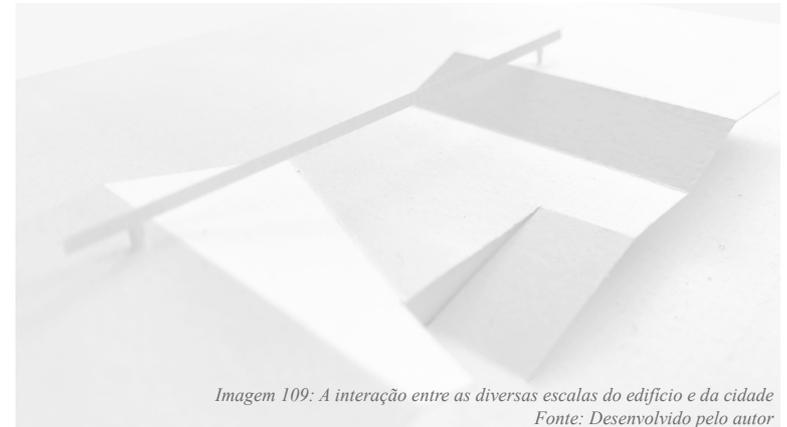


Imagem 109: A interação entre as diversas escalas do edifício e da cidade
Fonte: Desenvolvido pelo autor

é, na verdade, a materialização de uma concepção conceitual, onde em um gesto de ligação entre as diversas componentes arquiteturais, faz com que a dimensão do espaço ilimitado se manifeste e mostre toda sua relevância (imagem 109).

Considerando a importância de trabalhar a paisagem com suas adjacências urbanas, a expressão estética referida neste capítulo nasce vocacionado a reverenciá-la:

Alguns projetos paradigmáticos da arquitetura moderna no Brasil podem ser compreendidos como consequência de um procedimento dado pela incorporação dos projetos do edifício e da paisa-

gem como um único “desenho”, isto é, inexistente a idéia de inserção do objeto arquitetônico, pois o desenho idealiza o edifício e o lugar em simultâneo, como partes de um mesmo raciocínio, de um mesmo projeto. O edifício não se insere a uma superfície pré-existente, pois a superfície é o projeto (QUEIROZ, Rodrigo Cristiano. Projeto moderno e território americano: a arquitetura de uma nova paisagem. Em: 8o Seminário DOCOMOMO Brasil, 2009, Rio de Janeiro. Caderno de resumos, 8o Seminário Docomomo Brasil, 2009, p. 3).

Exemplos significantes onde essa operação se radicaliza são os projetos de Mendes da Rocha para o Pavilhão do Brasil, em Osaka, e o Museu Brasileiro da Escultura, em

São Paulo, já mencionados anteriormente.

O edifício como elemento de paisagem, nesse caso, assume uma importância maior. Ele evidencia desde o início de sua concepção, a

preocupação de expressar a arquitetura como linguagem de um determinado lugar, como um elemento intrinsecamente integrado àquela paisagem (imagens 110).

É exatamente esse gesto

híbrido que revela a íntima relação do edifício ao contexto onde está inserido, e que resulta a expressão maior de sua espacialidade:

Restituir o território à sua natureza, reorganizar a sua construção, reproporcionar a sua escala. Um

grande equilíbrio entre os elementos construídos, o seu posicionamento e o protagonismo que tinha que ser devolvido à paisagem. (COSTA, Nuno Brandão, 10, Archi News n° 21)

É exemplar o caso de Brasília quando Lúcio Costa cria o piloti,



Imagem 110: O edifício e a articulação de escadas 01
Fonte: Desenvolvido pelo autor

dizendo: “é o piso que continua”. Trata-se de uma radical decisão de projeto, uma estratégia específica da relação entre espaço público e privado, sítio e edifício, condição indispensável para a coesa relação de inteireza entre edifício e paisagem

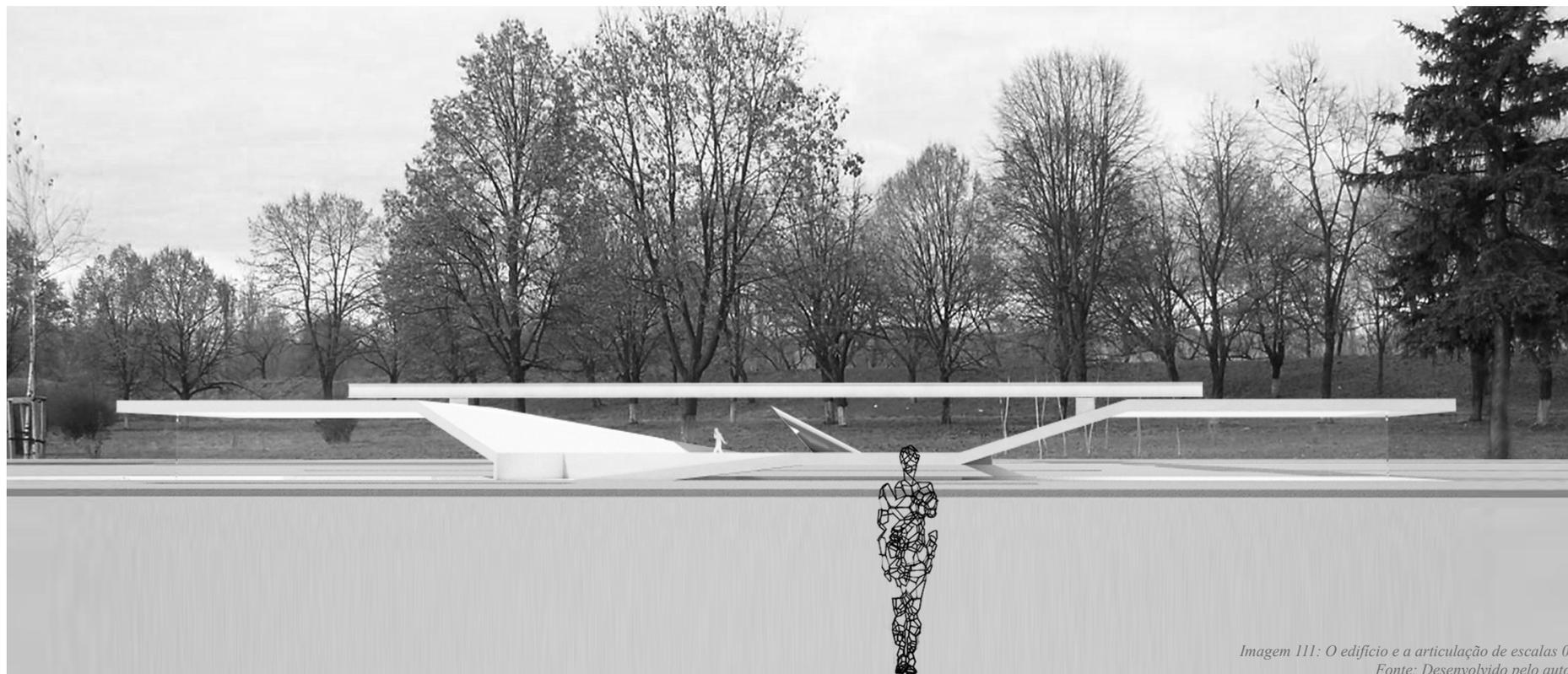
(imagem 111).

Em “Lugar e Topografia”, Kenneth Frampton faz uma crítica à visão abstrata de determinados espaços, afirmando o seguinte:

A implantação de um edifício no ter-

reno deveria gerar um diálogo com as especificidades do clima, da qualidade da luz e da força da malha urbana, que, em conjunto, representam a consciência “poética” do lugar (FRAMPTON, Kenneth. História Crítica da Arquitetura Moderna. São Paulo, 1997, p. 422)

Ao se tratar dessas questões, está se falando das virtudes da escala territorial, que não se limita às dimensões físicas do território como referência de escala, mas às diversas dimensões oriundas de um universo mais amplo que transcende as



*Imagem 111: O edifício e a articulação de escalas 02
Fonte: Desenvolvido pelo autor*

dimensões físicas quantificáveis. Quando um espaço urbano ou arquitetônico cria relação intrínseca com a paisagem, ele alcança as dimensões maiores que o horizonte apresenta.

Muitas vezes os paradoxos trazem conteúdos de grande interesse e essa relação paradoxal entre horizonte e vazio é mais uma delas, porque há interesse em enaltecer o horizonte, é necessário antes deixar o vazio assumir sua premissa.

A preeminência do vazio na concepção do Pavilhão de Sevilha

Quando bem elaboradas as questões da tese anteriormente mencionadas, somos levados à melhor percepção do vazio. Ganha mais destaque ainda quando contamos com outra estratégia de composição, quando há o contraste entre a forte densidade construída e a extrema leveza do espaço em si ou, em outras palavras, da expressão do etéreo e fugaz sobre o tectônico claramente constituído.

O vazio criado a partir do horizonte constituído no volume ganha maior protagonismo do que a edificação enquanto matéria física (imagem 112).

Consideramos nesse trabalho que ao arquiteto cabe criar, manipular e demarcar o espaço. No entanto, se quiser caracterizá-lo enquanto vazio, será neces-

sário fazê-lo dentro de uma concepção conceitual.

Se o espaço é, para os arquitetos, o protagonista, ele depende da manipulação dos elementos arquitetônicos materializados ou não. São os cheios e vazios, proporcionando objetos robustos, ou de extrema leveza, que o categoriza junto às variáveis construtivas ou fenomenológicas. Em todas e quaisquer circunstâncias desse universo, não se deve limitar o entendimento de uma categoria de espaço simplesmente dentro das coordenadas cartesianas.

É válido lembrar que nosso corpo se relaciona com o mundo, e nessa percepção, as dimensões mais sutis podem nos impactar. São sensações experimentais que acontecem quando nos colocamos em contato com situações que nos tiram da percepção do habitual e nos põem em contato direto com o espaço. São cenários que nos permitem apreciar as alternativas de sua composição, como, nesse caso, por exemplo, onde o tectônico é dissolvido para dar lugar à expressão do vazio. É a aproximação entre o homem e a forma construída a sugerir a sensação de liberdade diante do horizonte.

São possíveis fenômenos que acontecem e, como tal, resultam da intuição. A intuição empírica sobre o objeto, não necessariamente determinando, que nos leva à contemplação.



Imagem 112: O tectônico dando lugar ao vazio
Fonte: Desenvolvido pelo autor

Sobre esse raciocínio, Peter Zumthor remete à “A magia do real”:

*Existe a magia do real, do material, do corporal, das coisas que rodeiam. (...) em certos momentos, como efeito que um espaço arquitetônico exerce sobre mim, surge aquele encanto que se instalou, como um crescer devagar da alma de que primeiro não me apercebo. A magia do real é a alquimia da transformação de substâncias reais em emoções – assimilação emocional da matéria. (ZUMTHOR, Peter. *Pensar a arquitetura*. Ed. Barcelona: Gustavo Gilli, 2009, p. 83)*

Esses conceitos acrescentam algo ao entendimento do Pavilhão. Ele oferece aos visitantes, pela estética adotada, uma demonstração de gentileza ao permitir que eles se sintam parte da obra ao contemplá-la, ao enxergar o horizonte pelo piso elevado, ao estar na “praça” como contínuo do espaço urbano da feira e do restaurante no piso superior, além de participar da exposição brasileira como alternativa, e não como finalidade única.

O que esse projeto, neste trabalho, é a característica do espaço para celebrar a presença do homem numa condição diferenciada, é o sentimento do vazio que o acolhe, sem barreiras e em silêncio, sem inibir sua sensação de liberdade.

Pode-se dizer que é co-

nhecido o entendimento de que a arquitetura não se limita a levantar edificações, mas trata-se de uma arte concreta, física e determinante e que pode suscitar ao homem sensações incontroláveis. Mas é interessante insistir que a expressão do espaço que busca o protagonismo do vazio, é um elemento provocador da evolução de consciência ou rumo ao espiritual.

A cultura oriental distingue-se da cultura ocidental quando se fala da leitura do espaço e do conceito de percepção espacial, e isso nos ajuda a refletir:

*As diferenças entre o ocidente e o Japão não se limitam ao conflito entre falar com rodeios e ir direto ao assunto, nem à ênfase dada às linhas em oposição aos cruzamentos das linhas. Toda a experiência do espaço sob os aspectos mais essenciais é diferente da experiência da cultura ocidental. Quando Ocidentais pensam e falam sobre o espaço, eles estão se referindo à distância de objetos e a considerar que o espaço é “vazio”. O significado disso tudo se torna claro somente quando a atitude é comparada com a dos japoneses, ensinados a dar significado a espaços, a perceber a forma e o arranjo dos espaços. Para isso, eles dispõem de uma palavra, *ma*. O *ma*, ou intervalo, é um elemento básico de construção em todas as experiências espaciais japonesas (T-HALL, Edward. *A dimensão Oculta*, Martins Fontes, 2005, p. 193).*

Na condição mencionada por T-Hall, onde o vazio é um senso complexo com milhares de facetas e vertentes, é que essa linguagem tem pesquisado o vazio na arquitetura. O que o vazio pode trazer ao homem e para onde ele é capaz de transportá-lo.

Assim como a visão dos orientais a respeito da espacialidade, uma visão focada ao espaço como massa e não como um todo desocupado, nossa estética busca um espaço como provocador de experiências.

Os espaços vazios da arquitetura vão além de tradicionais distanciamentos entre massas e volumes, trata-se de um conceito a ser analisado e experimentado através da caracterização da espacialidade arquitetônica. É a relação com o objeto, espaço construído, forma e perímetro, mas neste caso, mais ainda, nos espaços ocupados de sentido, um intervalo que atribui caráter à edificação. Os vácuos podem ser espaços com sentidos indecifráveis, mas nesse caso são vazios tomados de significados, ainda que subjetivos. Trata-se da relação entre percepção material e transcendência, ou seja, onde a percepção humana reconhece a existência de dimensões para além da sensibilidade e do espaço visto como extensão (imagem 113).

O homem busca sempre algo



Imagem 113: A percepção do espaço transcende o edifício. Fonte: Desenvolvido pelo autor

para além de sua superfície corpórea. Segundo José Luiz Furtado, o corpo humano não deve ser encarado apenas como um conjunto de sensações sinestésicas. Mas, assim como a consciência, sua compreensão remete à noção de intencionalidade, encontra-se ao visar algo além de si na relação com o mundo e com os outros (imagem 114).

Furtado também menciona Sartre: “Condenado porque não se criou a si próprio; e, no entanto, livre, porque uma vez lançado ao mundo, é responsável por tudo quanto fizer” (SARTRE, 1978, p. 9), essa liberdade é o que nos diferencia de outros animais, por sua vez, preenchidos por instintos e sensações sinestésicas, não vê nada além de si, logo, é preso em si. A existência propriamente humana, segundo esses filósofos, busca algo além de o seu próprio corpo, pois sua consciência não tem consciência de si, assim, “O homem se faz, pois, a partir da sua liberdade, na abertura e exterioridade do horizonte do seu mundo. Viver é, antes de mais nada, tomar posse de um mundo de onde eu me encontro” (FURTADO, José Luiz. Fenomenologia e crise da arquitetura).

Colocações feitas satisfazem o intuito deste trabalho, que é de mostrar caminhos e revelar uma linguagem com seus processos de espe-

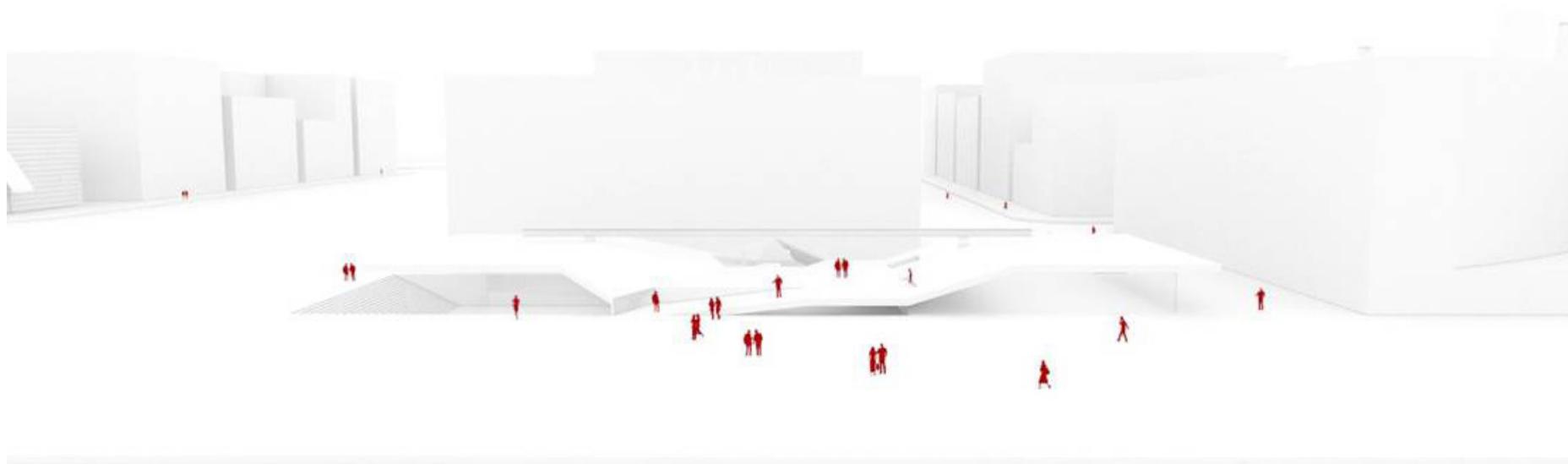
culações sobre os conceitos extraídos de uma experiência profissional.

Reforçamos aqui o pressuposto de que é impossível descrever e pensar a arquitetura da edificação separada da topografia, do desenho do piso, do projeto urbanístico. É ver a arquitetura e urbanismo a partir de uma abordagem em que o tratamento espacial resulta da materialização de uma mesma edificação, dos seus espaços agenciados por essas duas disciplinas em simultâneo, sendo capaz de transformar a paisagem de maneira harmônica.



Imagem 114: O edifício e o vazio. Fonte: Desenvolvido pelo autor

Conclusão



*Imagem 115: Ambiência urbana no contínuo espacial.
Fonte: Desenvolvido pelo autor*

Como conclusão da trajetória percorrida, defende-se nessa Tese que traços recorrentes em todos os projetos em causa evidenciam a essência de uma linguagem própria, a caracterização que desvenda a gênese estética de uma produção autoral (imagem 115).

A abordagem inicia-se pelo conceito de generosidade espacial, elemento inicial na estruturação da estética em tese. Dentro deste conceito, o projeto de cidade e arquitetura como um todo é concebido a partir da busca de melhores condições urbanas. A arquitetura é construída com ênfase no patrimônio coletivo, onde espaços privados transformam-se, na medida do possível, em espaços de interesse da coletividade.

Ao tratar do edifício e sua ambiência urbana, pode-se constatar que essa condição coloca edifício e cidade em um contínuo espacial. As relações entre escalas diversas envolvem uma gama de elementos arquiteturais dentro o quais tratamento volumétrico, interação entre espacialidades externas e internas, e permeabilidade. As estratégias de articulação entre escalas contribuem também para a concepção de edifícios onde barreiras entre arquitetura e urbanismo não existem. Arquitetura e urbanismo, edifício e cidade, a urbanidade incrustada nas escalas envolvidas.

Além dos elementos da ambiência urbana em suas relações entre es-

calas, importam as articulações contextuais da forma arquitetônica que evita geometrias fechadas, pré-definidas. A relação forma e contexto é premissa básica da qualidade formal dessa arquitetura. Abrange os valores da interação entre espaços e volumes, interface das edificações e vazios que compõem a paisagem arquitetônica. Nesse caso a forma nasce da complementariedade entre o edifício e o sítio, vínculo perfeito com a topografia existente.

Busca-se a assimilação da volumetria pela articulação das escalas, a paisagem envolve o edifício. Evita-se a exuberância formal em função do protagonismo da paisagem em si. Trata-se de mais uma condição onde o espaço, as conexões espaciais, enfim, a espacialidade estética, evidenciam essa linguagem.

Essas dimensões evoluem em direção à composição do edifício e seu entorno, à interação entre o desenho do edifício e o sítio, enfim, à forma dialogando de modo radicalmente vinculado à topografia existente. Não apenas no limite do desenho da paisagem integrada ao edifício como forma única, mas das escalas urbanas e territoriais, da relação entre o espaço público e privado, ou seja, a harmônica interação do edifício com o contexto onde está inserido. .

Tratando-se de um contínuo espacial, as intervenções volumétricas

não se impõem como barreiras, mas constroem fluidez e amplitude dos espaços ao trabalhar a partir de suas fronteiras. Como pode-se perceber, não se trata do gesto vulgar que se limita à criação de planos inclinados com jardins sobre lajes, coberturas que forçosamente dão continuidade ao piso da cidade.

É o silêncio da forma que acolhe a expressão do espaço em si, permitindo a materialização do espaço contínuo. A forma, com discrição, reforça a estética do horizonte e do vazio. Reiterada pelas condições citadas, sem limitar-se à representação de suas funções utilitárias, a forma ganha autonomia estética.

A busca por essa amplitude permite transmutar os limites formais da edificação no seu envolvimento com o horizonte e o vazio em seus limites indecifráveis. Trata-se de um universo relativo à construção de paisagens amplas, das relações de escalas que, em certos momentos, constituem monumentalidade, plasticidade dos espaços generosos a alcançar dimensões territoriais.

Esta estética alcança dimensões que se intercalam entre horizonte, espaços contínuos, espaços urbanos, enfim, paisagens com escalas espaciais generosas. Os espaços privados também se abrem à coletividade, visando sempre as melhores condições humanas.

O horizonte, visto na edificação ou a partir dela, é um elemento decisivo para a classificação dessa estética. É o horizonte que enriquece o caráter da edificação e a linguagem plástica do espaço constituído. Ao reforçar a contextualização volumétrica da obra no sítio, o horizonte contribui para a conjugação das escalas ambientais ou volumétricas almejadas.

O horizonte altera paradigmas ao inserir-se de maneira estruturante nessa obra arquitetônica. Inverte a hierarquia de valores entre obra e entorno, ganhando força de expressão e deixando a volumetria em segundo plano. É a concretização da inversão de escalas volumétricas, o protagonismo do não construído sobre o edificado.

O vazio também é um princípio identificado na estética em tese. Pela estética da experiência foi possível identificar a sua concreta dimensão imaterial. O vazio não se refere ao simples vão entre volumes e sim a uma conformação plástica bem constituída. São ocorrências do vazio que não se enquadram nas categorias espaciais geometricamente estabelecidas. Trata-se de uma arquitetura que privilegia as expressões sutis do horizonte, do vazio, enfim, de uma estética

espacial que se evidencia sobre os demais elementos construtivos.

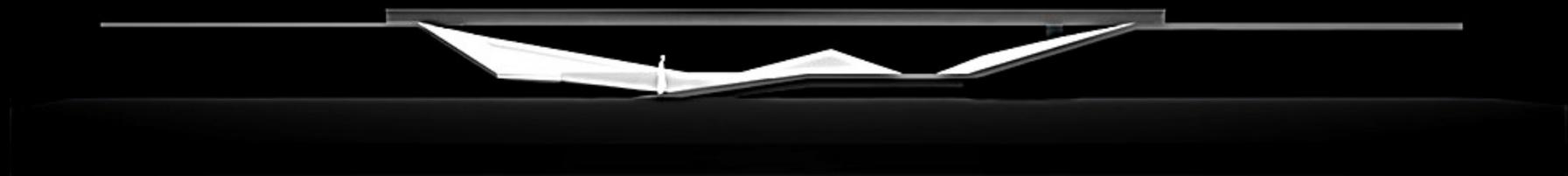
Os aspectos teóricos desta tese confirmam, portanto, a premissa norteadora, a centralidade da dimensão estética na construção do espaço, a evidência de uma estética do espaço. É uma arquitetura vocacionada a atender às necessidades do espírito, da subjetividade do homem. em sua condição primordial de obra de arte, além de atender às questões prático-utilitárias, da construção e do uso.

Essas relações entre espacialidades, a generosidade do espaço oriunda da dimensão urbana que subjaz a proposta, as relações e aproximações de escalas entre edifício e cidade, as contextualizações, articulações formais, o protagonismo do horizonte e vazio, são os fatores que, de forma evidente estão na gênese estética dessa linguagem.

Conclui-se que a análise e articulação dos elementos teóricos, identificados na obra, corroboram a existência de uma estética inovadora onde as espacialidades transmutam os limites formais da edificação, expressando o imaterial com limites indecifráveis.







Bibliografia

1. ADORNO, Theodor W. Experiência e criação artística. Lisboa: Edições 70, 2003.
2. ANELLI, Renato. A Expo 92 de Sevilha: O concurso para o pavilhão brasileiro, 2006
3. ANTUNES, Marco Antonio, O público e o privado em Hannah Arendt. Tese de Mestrado. Universidade da Beira Interior / São Paulo.
4. ARENDT, Hannah, A Condição Humana, 2014
5. ARENDT, Hannah, A vida do espírito, 2000
6. ARTIGAS, João Batista Vilanova, Caminhos da arquitetura, 2005
7. ARTIGAS, João Batista Vilanova. Caminhos da Arquitetura, São Paulo: Lech, 1976
8. ARTIGAS, João Batista Vilanova. Caminhos da arquitetura. São Paulo: Cosac e Naify, 1999
9. ARTIGAS, João Batista Villanova. Texto da Aula Inaugural pronunciada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 1967, Reedição da publicação do Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio da FAU-USP, 1975
10. BOLLNOW, Otto F. O Homem e o Espaço. Tradução de SCHIMID, Aloísio Leoni. Editora da UFPR: Curitiba-PR, 2008
11. CACCIARI, Massimo. A cidade, Tradução: José J.C. Serra. Barcelona, Espanha: Edit. Gusavo Gili, SL, 2010, CORBUSIER, L. Oeuvre Complete, 1952-1957, Vol VI, Zurich, Les Edition d'Architecture, 1966
12. COMTE-SPONVILLE, André. Pequeno tratado das pequenas virtudes. São Paulo: Martins Fontes, 2007)
13. CORBUSIER, Roland). Enciclopédia filosófica. (Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 1987, p. 161,162
14. CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano. Petrópolis, 1998
15. COSTA, Lucio, Arquitetura, José Olympio, 2002
16. COSTA, Lucio. Considerações sobre a arte contemporânea (1940) in:

Lucio Costa, Registro de uma vivencia. São Paulo; empresa das Artes, 1995.

17. COSTA, Lúcio. Considerações sobre arte contemporânea
18. COSTA, Lúcio. Considerações sobre nosso gosto e estilo, A Noite, Rio de Janeiro, 18 jun. 1924
19. COSTA, Lúcio. O Novo Humanismo Científico e Tecnológico, 1961
20. COSTA, Lúcio. Universidade do Brasil. XAVIER, Alberto (org). Lúcio Costa: sobre arquitetura. Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura – CEUA, Porto Alegre, 1962
21. FRAMPTON, Kenneth. História Crítica da Arquitetura Moderna. Tradução Jefferson Luiz Camargo. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 1997
22. GARCIA, Claudia. OS DESÍGNIOS DA ARQUITETURA: sobre a qualificação estética do desenho. Brasília: Editora Unb, 2009.
23. GOROVITZ, Matheus, Desenho e soberania: da educação do juízo de gosto*, 1999
24. GOROVITZ, Matheus. Os Riscos do Projeto, p. 27 apud Schiller 1982
25. GREGOTTI, Vittorio. Território da Arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 2004.
26. HEIDEGGER, Martin. A arte e o espaço, 1969
27. HEIDEGGER, Martin. Construir, Habitar e Pensar, conferência publicada em Vortäge und Aufsätze, G. Neske, Pfullingen, 1954. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schubak
28. HEIDEGGER, Martin. Ensaio e Conferências, Vozes, 2008
29. LEMOS, Carlos A C. O que é arquitetura, Brasiliense, 1980
30. MERCUSE apud NAVARRO, Marcelo G. Imaginação e razão em Bachelard e Marcuse: uma reflexão sobre a educação. 2008. Dissertação. (Mestrado em Filosofia). Universidade Estadual de Piracicaba. Piracicaba, São Paulo
31. MONTANER, Josep Maria. A modernidade superada. Ensaio sobre a arquitetura contemporânea. 1ª Edição, Barcelona, Gustavo Gili, 2013.
32. NESBITT, Kate (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica (1965-1995). Coleção Face Norte, volume 10. São Paulo, Cosac Naify, 2006.
33. NORBERG-SCHULZ, Christian. Genius Loci. Towards a phenomenology of architecture. Editora Rizzoli International Publications, INC. Nova York, 1980
34. OSTROWER, Fayga. Criatividades e processo de criação. Petrópolis: Vozes. 2003
35. PISANI, Daniele, Paulo Mendes da Rocha, Obra completa, 2013
36. QUEIROZ, Rodrigo Cristiano. Projeto moderno e território americano: a arquitetura de uma nova paisagem. In: 8o Seminário Docomomo Brasil, 2009, Rio de Janeiro. Caderno de resumos 8o Seminário Docomomo Brasil, 2009. p. 71-72.
37. REIS-ALVES, Luiz. O conceito de lugar, 2002.
38. RIBEIRO, Rodrigo, Indivíduo e Sociedade em Hanna Arendt, Departamento de Filosofia – UFRN
39. RIBEIRO, Rodrigo. Mundo e Acosmismo na Obra de Hannah Arendt, 2007
40. ROCHA, Paulo Mendes da, America Cidade e Natureza, 2012
41. RODRIGUES, Antônio Jacinto. Teoria da Arquitetura – O Projecto como processo integral na arquitectura de Álvaro Siza. Porto: FAUP, 1996
42. SALGADO, José e, SIZA, Álvaro. A Reconstrução do Chiado 2000
43. SARAMAGO, Ligia. Sobre A arte e o espaço 2008
44. SARAMAGO, Ligia. Topologia do ser - Lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger (A), PUC Rio, 2008
45. SCHILLER, Friedrich. Cartas sobre a educação estética da humanidade, São Paulo, EPU, 1992
46. SCHILLER, Friedrich. On the Aesthetic Education of Man, Oxford, Cla-

rendon, 1982

47. SECCHI, Bernardo, A cidade do Século Vinte, 2009
48. SIMMEL, Greog. A filosofia da paisagem, 2009
49. VILLAC, Maria Isabel (Org.). ROCHA, Paulo Mendes da. América, cidade e natureza . Coleção Estúdio Aberto, volume 1. Estação Liberdade, São Paulo SP Brasil, Estação Liberdade, 2012.
50. ZUMTHOR, Peter. Pensar a arquitetura, 2006
51. SARTRE, Jean-Paul, A imaginação. Porto Alegre: L&PM, 2008)
52. ARENDT, Hannah. “Trabalho, obra, ação”. Trad. Adriano Correia. Em: Cadernos de Ética e Filosofia Política, 7, 2/2005
53. ARENDT, Hannah. Apud RIBEIRO, Rodrigo, A pólis democrática: a “solução grega” para a fragilidade da ação, Hypnos, São Paulo 2008
54. NIEMEYER, Oscar. As Curvas do Tempo. Memórias, Rio de Janeiro: Revan, 1998
55. (Aristóteles, apud PANOFSKY, Erwin, A Evolução do Conceito de Belo. São Paulo: Martins Fontes, 1994
56. SCHILLER, Friedrich. Sobre Graça e Dignidade. Trad. Ana Resende. Porto Alegre: Movimento, 1793
57. PULS, Mauricio. Arquitetura E Filosofia. Annablume, 2006
58. QUEIROZ, Rodrigo Cristiano . Projeto moderno e território americano: a arquitetura de uma nova paisagem. In: 8o Seminário DOCOMOMO Brasil, 2009, Rio de Janeiro. Caderno de resumos 80 Seminário Docomomo Brasil, 2009
59. (GREGOTTI, vittorio. Território Da Arquitetura , Perspectiva, 2010
60. CURTIS, Wiliam j.R.in: Álvaro Siza: Obras e Projectos. Milão: Electa,1995
61. MONTANER, J.M. Sistemas arquitectónicos contemporâneos. Barcelona: Gustavo Gili, 2008
62. COSTA, Lúcio. Universidade do Brasil. XAVIER, Alberto (org). Lúcio

Costa: sobre arquitetura. Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura – CEUA, Porto Alegre, 1962

63. NIEMEYER, Oscar. Conversa de Arquiteto. Rio de Janeiro: Revan, 1997
64. MONTANER, Josep Maria. A modernidade superada. Ensaios sobre a arquitetura contemporânea. 1ª Edição , Barcelona, Gustavo Gili, 2013
65. NIEMEYER, Oscar. Conversa de Arquiteto. Rio de Janeiro: Revan, 1999.