

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FERNANDO FLORES MOLETA

ARQUITETURA, PATRIMÔNIO E PAISAGEM: CENTRO CULTURAL NO BAIRRO
REBOUÇAS

CURITIBA

2017

FERNANDO FLORES MOLETA

**ARQUITETURA, PATRIMÔNIO E PAISAGEM: CENTRO CULTURAL NO BAIRRO
REBOUÇAS**

Trabalho Final de Graduação, apresentado à disciplina de Orientação e Pesquisa, do Curso Superior de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Paraná - UFPR, como requisito parcial para obtenção do título de Arquiteto e Urbanista

Orientadora:

Profa. Dra. Juliana Harumi Suzuki

CURITIBA

2017

TERMO DE APROVAÇÃO

FERNANDO FLORES MOLETA

ARQUITETURA, PATRIMÔNIO E PAISAGEM: CENTRO CULTURAL NO BAIRRO REBOUÇAS

Trabalho Final de Graduação, apresentado à disciplina de Orientação de Pesquisa, do Curso Superior de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Paraná – UFPR, como requisito parcial para obtenção do título de Arquiteto e Urbanista, pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. Juliana Harumi Suzuki
Orientadora – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, UFPR

Examinador (a):

Examinador (a):

Curitiba, junho de 2017.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha família, em especial aos meus pais, Deomar e Inês Moleta, pois sem eles este percurso não teria sido trilhado. Agradeço imensamente todo o esforço dedicado a mim, e o mais importante: todo o amor que vocês me dão.

A minha orientadora Prof. Dra. Juliana Harumi Suzuki, que além de uma ótima professora, foi uma grande mãe dentro do curso de arquitetura, pois além de todas as gratificantes conversas sobre arquitetura, onde aprendi muito, houveram brilhantes conselhos que somente um coração grande de mãe pode proporcionar.

Ao professor Humberto Mezzadri, o mestre que nos deixou cedo de mais. Obrigado pela amizade e companheirismo de quem entende que conhecimento se compartilha. Obrigado por me mostrar o estado de poesia que é estar viajando. Obrigado por me ensinar que cheiros dão vida. Que a culinária é uma arte da felicidade, do riso e da amizade. A mesa cheia, o copo cheio. A sobremesa pra adoçar a vida.

Aos meus amigos que acompanharam o meu crescer, crescendo junto comigo. Obrigado pelas madrugadas de projeto, pelos concursos vencidos ou não, pelo discussões, mas principalmente, obrigado por todo o companheirismo nesses anos de faculdade.

Obrigado a todos e a todas que de alguma maneira passaram por este momento, desde os menores até os maiores atos.

*“A paisagem é justamente a apresentação culturalmente
instituída dessa natureza que me move”*

Anne Cauquelin

RESUMO

MOLETA. Fernando Flores. **Arquitetura, patrimônio e paisagem: Centro cultural no bairro Rebouças**. 2017. 77p. Monografia (Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2017.

O presente estudo explora as noções contemporâneas de patrimônio e paisagem enquanto conceitos integrantes da cultura das sociedades. Tem como objetivo desenvolver a leitura da paisagem industrial do bairro Rebouças, em Curitiba, e através dela, em etapa posterior, elaborar um projeto de arquitetura contemporânea, onde sua linguagem e seu programa dialoguem com a paisagem local. O trabalho é estruturado em quatro seções: Patrimônio e paisagem, onde os conceitos de paisagem e patrimônio são estudados desde os seus princípios até os dias de hoje, observados através do olhar contemporâneo. Centro cultural, uma vez que este é o programa arquitetônico deste trabalho, além da sociedade operária, também estudada neste capítulo. Os Casos correlatos, no qual serão esmiuçados as propostas de intervenção semelhantes a este tema. E por fim, a Interpretação da realidade, juntamente com o estabelecimento das diretrizes projetuais para que a arquitetura contemporânea em questão dialogue com a paisagem industrial.

Palavras chave: Arquitetura contemporânea, paisagem cultural, paisagem industrial, patrimônio cultural.

ABSTRACT

MOLETA. Fernando Flores. **Architecture, heritage and landscape: Cultural center in the district Rebouças**. 2017. 77p. Monografia (Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2017.

The present study explores the contemporary notions of heritage and landscape as integral concepts of the culture of the societies. It aims to develop the reading of the industrial landscape of the Rebouças neighborhood in Curitiba, and through it, at a later stage, develop a contemporary architectural design, where its language and its program dialogue with the local landscape. The work is structured in four sections: Heritage and landscape, where the concepts of landscape and heritage are studied from its principles to the present, observed through the contemporary look. Cultural center, since this is the architectural program of this work, in addition to the working society, also studied in this chapter. The case studies, which scrutinized the intervention proposals similar to this topic. And finally, the Interpretation of reality, together with the establishment of the design guidelines for the contemporary architecture in question dialogue with the industrial landscape.

Keywords: Contemporary architecture, cultural landscape, heritage.

LISTA DE FIGURAS

Figura 2.1 - Pinturas rupestres de Lascaux.....	p.19
Figura 2.2 - Paisagem Industrial de Blaenavon.....	p.25
Figura 3.1 - Centre Georges Pompidou.....	p.28
Figura 3.2 - Centro Cultural São Paulo.....	p.29
Figura 3.3 - Museu Guggenheim Bilbao.....	p.32
Figura 3.4 - Sesc Pompéia.....	p.35
Figura 4.1 - Diagrama espacial do Teatro Armani.....	p.33
Figura 4.2 - Foyer Teatro Armani.....	p.35
Figura 4.3 - Vista externa do Teatro Armani.....	p.35
Figura 4.4 - Vista externa do MUDEC.....	p.36
Figura 4.5 - Vista externa do MUDEC.....	p.37
Figura 4.6 - Planta baixa do térreo do MUDEC.....	p.38
Figura 4.7 - Planta baixa do nível um do MUDEC.....	p.38
Figura 4.7 - Diagrama espacial da Fundação Prada.....	p.39
Figura 4.8 - Vista externa da Fundação Prada.....	p.40
Figura 4.7 - Vista do pátio da Fundação Prada.....	p.41
Figura 4.8 - Planta do térreo da Fundação Prada.....	p.42
Figura 4.9 - Planta do primeiro pavimento da Fundação Prada.....	p.43
Figura 4.10 - Vista externa do Tate Modern.....	p.44
Figura 4.11 - Vista interna do Tate Modern.....	p.46
Figura 4.12 - Planta baixa do primeiro pavimento do Tate Modern.....	p.47
Figura 4.13 - Corte transversal do Tate Modern.....	p.48
Figura 5.1 - Antiga Estação Ferroviária de Curitiba.....	p.52
Figura 5.2 - Fábrica Leão Junior antes da demolição.....	p.55
Figura 5.3 - Fundação Cultural de Curitiba e antiga Fábrica Leão Junior.....	p.56
Figura 5.4 - Fundação Cultural de Curitiba.....	p.57
Figura 5.5 - Mapa do zoneamento atual do bairro Rebouças.....	p.58
Figura 5.6 - Mapa das tipologias do bairro Rebouças.....	p.59
Figura 5.7 - Imagem aérea vizinha ao terreno.....	p.60

Figura 5.8 - Situação do terreno.....	p.61
Figura 5.9 - Vista aérea do terreno.....	p.62
Figura 5.10 - Divisão programática.....	p.68
Figura 5.11 - Gabarito.....	p.69

LISTA DE TABELAS

Tabela 2.1 - Categorias de Paisagem Cultural da UNESCO.....	p.22
Tabela 2.2 - Critérios das Paisagem Cultural da UNESCO.....	p.23
Tabela 5.3.1 - Quadro de áreas: Museu industrial, setor de exposições e lazer....	p.63
Tabela 5.3.2 - Quadro de áreas: Museu industrial, setor administrativo.....	p.64
Tabela 5.3.3 - Quadro de áreas: Museu industrial, setor de depósitos.....	p.64
Tabela 5.3.4 - Quadro de áreas: Sociedade operária, setor administrativo.....	p.64
Tabela 5.3.5 - Quadro de áreas: Sociedade operária, setor educativo.....	p.65
Tabela 5.3.6 - Quadro de áreas: Sociedade operária setor de depósitos.....	p.66
Tabela 5.3.7 - Quadro de áreas: Sociedade operária, setor de lazer.....	p.67

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 PATRIMÔNIO E PAISAGEM.....	12
2.1 PATRIMÔNIO CULTURAL	12
2.2 ASPECTOS HISTÓRICOS DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO.....	15
2.4 PAISAGEM INDUSTRIAL	25
2.4.1 Preservação da Paisagem Industrial	27
3 CENTRO CULTURAL	28
3.1 AS SOCIEDADES OPERÁRIAS E OS CENTROS DE RECREAÇÃO	33
4 CASOS CORRELATOS	37
4.1 TORTONA E VICENTINO, MILÃO.....	37
4.1.1 Teatro Armani, Tadao Ando	38
4.1.2 MUDEC, David Chipperfield	40
4.1.3 Fondazione Prada, OMA/Rem Koolhaas.....	43
4.2 TATE MODERN, HERZOG & DE MEURON	48
5 INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE.....	52
5.1 AS ORIGENS DA APTIDÃO INDUSTRIAL DO BAIRRO REBOUÇAS.....	52
5.2 MAPAS DO BAIRRO	57
5.3 O LOTE.....	60
5.3 PROGRAMA DE NECESSIDADES.....	64
5.4 DIRETRIZES PROJETUAIS	68
6 CONCLUSÃO	70
BIBLIOGRAFIA.....	71
FONTE DAS ILUSTRAÇÕES	76

1 INTRODUÇÃO

As cidades contemporâneas vêm sofrendo sucessivas perdas culturais, seja por parte da expansão descontrolada, da especulação imobiliária ou por parte das gestões conservadoras que desmazelam a cultura. Este trabalho busca preservar e resgatar a memória cultural industrial do bairro Rebouças, na cidade de Curitiba, Paraná.

O presente estudo pretende utilizar a preservação, os usos e as dinâmicas contemporâneas como alternativas à demolição dos edifícios que compõem a paisagem industrial. Estas intervenções deixarão claro que, mantendo esse patrimônio em uso e adaptando-o a funções compatíveis com os dias atuais, além da construção de novas arquiteturas (como é o caso) possibilitem a transmissão deste legado ao futuro, valorizando-o como memória socio-cultural.

Metodologicamente, esta pesquisa compõe-se de revisão de literatura sobre os temas da preservação do patrimônio e da paisagem cultural. Já no segundo capítulo aparecem esses temas, onde os conceitos de paisagem e patrimônio são estudados desde os seus princípios até os dias de hoje, observados através do olhar contemporâneo. O terceiro capítulo analisa especificamente o tema do centro cultural e das sociedades operárias e clubes recreativos.

Propostas de intervenções semelhantes foram avaliadas através de estudos de caso, e por fim foram estabelecidas diretrizes projetuais para que a arquitetura contemporânea dialogue com a paisagem industrial em questão.

2 PATRIMÔNIO E PAISAGEM

Neste capítulo serão abordadas as questões relativas ao patrimônio cultural ao longo da história, bem como os conceitos contemporâneos que nortearão o trabalho. Além disso, também será discutido o conceito de paisagem e a sua abordagem atual na inserção da arquitetura contemporânea.

2.1 PATRIMÔNIO CULTURAL

Cultura é um conceito mutável em ampla discussão. Alfredo Bosi (1998 *apud* RAMOS, 2007) defende que a origem do termo cultura está relacionada com a ideia do cultivo, do acumulativo e do trabalho. Para o autor, cultura é algo que se aprende, se desenvolve e se cultiva. Bosi afirma que a cultura é “o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social. A educação é o momento institucionalizado deste processo” (BOSI, 1998, p.22 *apud* RAMOS, 2007, p. 52).

Neste sentido, Santos (1983) reitera que a cultura está baseada nas “relações da sociedade com a natureza e principalmente nas relações de seus membros entre si” (SANTOS, 1983, p. 12).

Assim, todas as atividades, manifestações, costumes e modos de agir de uma sociedade, produzem o que se chama de cultura. O registro, a manifestação e a produção dessa cultura são denominadas como o patrimônio deste grupo social. Segundo a Organização das Nações Unidas, para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), o Patrimônio Cultural pode ser compreendido como:

“[...] o legado que recebemos do passado, vivemos no presente e transmitimos às futuras gerações. Nosso patrimônio cultural e natural é fonte insubstituível de vida e inspiração, nossa pedra de toque, nosso ponto de referência, nossa identidade.” (UNESCO, 2015)

Porém, o conceito de patrimônio é mutável, não devendo ser entendido como coisa única, pois ele abrange diversos outros conceitos, tais como: a cultura (como

citado), a diversidade, a identidade, a memória, a herança, a permanência, a posse, dentre tantos outros.

O Artigo 216 da Constituição Brasileira conceitua patrimônio cultural como sendo os bens “de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”. A conservação destes patrimônios, sejam materiais (arquitetura, escultura, pintura, etc) ou imateriais (culinária, rituais, música etc) é de interesse social devido ao elo com determinado fato histórico excepcional ou por seu notável valor artístico, ambiental, bibliográfico ou etnográfico.

Para não se utilizar do conceito de patrimônio de uma forma ingênua, deve-se observá-lo em cada caso, através de suas mais diversas manifestações. A investigação fenomenológica Heideggeriana do conceito de patrimônio utilizado no livro “A Pedra e o Tempo” do professor doutor Flavio de Lemos Carsalade, possibilita a compreensão do patrimônio de uma maneira holística.

A herança de um povo é o seu patrimônio. Segundo Carsalade (2014), a palavra “patrimônio” está ligada à “herança de pai” do direito romano, e somente após a Revolução Francesa este conceito desloca-se do individual ao coletivo, constituindo assim a posse de toda uma nação. Mas para o autor, soma-se a ideia de propriedade, a noção de proteção, no sentido de defesa. Com isso, uma nação teria o entendimento de que se deve guardar, proteger e defender o seu patrimônio.

O patrimônio também está relacionado diretamente com o seu lugar. Para Norberg-Schulz (1979, p.5) “o lugar é a concreta manifestação do habitar humano”, deve-se entender que para este autor, o habitar significa muito mais do que o abrigo, habitar é sinônimo do que ele chama de suporte existencial. A base deste pensamento está no filósofo Heidegger¹ que diz que “o modo no qual você está e eu estou, o modo no qual nós humanos estamos sobre a terra, é habitar”. Resumindo, o espaço só se torna um lugar no momento em que ele é ocupado pelo homem, física ou simbolicamente.

Portanto, ao qualificar um espaço e dotá-lo de personalidade, o homem cria condições para que "seus descendentes se orientem, se identifiquem, e reconheçam

¹ Martin Heidegger (1889-1976) foi filósofo, escritor, professor universitário, reitor e um dos grandes pensadores do século 20. Entre as principais obras de Heidegger encontram-se: "Novas Indagações sobre Lógica" (1912), "Ser e Tempo" (1927), "Fenomenologia e Teologia" (1970), entre outras (E BIOGRAFIA, 2017).

aquele lugar como seu berço e sua vida, como seu patrimônio, portanto” (CARSALADE, 2014, p. 177). Quando há esse senso, o ser humano identifica determinados lugares como algo a se preservar.

Nesse sentido, a fim de atingir um futuro além da própria vida e com isso deixar marcas, o homem semeia culturas, cria arquiteturas e concebe lugares, transgredindo, assim, sua própria existência. A manutenção de tais bens e valores seria a perpetuação de uma ideologia.

Essa ideologia está correlacionada com o vocábulo *identidade*, que contém várias interpretações. Através da abordagem antropológica, Carsalade (2014) afirma que a identidade faz as pessoas se reconhecerem como grupo: valores comuns, ritos e ritmos compartilhados, assim o autor defende como nasce o conceito de identidade cultural, “como tentativa de criar blocos sociais coesos, unidades de intervenção e defesa” Carsalade (2014, p.179).

Além disso, a humanidade identifica através dos símbolos artísticos, arquitetônicos, urbanísticos, esculturais, etc, os significados relacionados ao lado afetivo e emocional do entendimento da existência humana sobre a paisagem. Nesse sentido, o patrimônio tem este caráter representativo do espaço habitado, onde o homem se identifica, criando "o senso heideggeriano de pertencimento, de empatia e de imersão em um determinado lugar e tempo” (CARSALADE, 2014, p. 181).

Por fim, há a questão monumental do patrimônio. O monumento de um povo foi explorado ao longo da história da civilização a fim de estabelecer nações e sentimentos pátrios. Para Françoise Choay², segundo Carsalade, a função do monumento seria tocar pela emoção, pela memória viva, seria ainda a manutenção das identidades. Alois Riegl³ também se preocupou com o conceito de monumento dentro do patrimônio, diferenciando-o em dois aspectos: os monumentos intencionais, esses criados com valor artístico e com clara função rememorativa, ou seja, feitos para sobreviverem ao tempo e os monumentos não intencionais que acabaram sobrevivendo ao tempo sem clara intenção, sendo assim monumentos históricos.

² Françoise Choay (1925 -) É historiadora das teorias e formas urbanas e arquitetônicas e professora de urbanismo, arte e arquitetura na Université de Paris VIII (GUSTAVO GILLI, 2017).

³ Alois Riegl (1858 - 1905) foi um historiador da arte pertencente à Escola de Viena de História da Arte (VITRUVIUS, 2017).

Através desta exploração do conceito de patrimônio, é possível entendê-lo hoje como um conceito amplo que abrange muitos outros significados, possibilitando assim preservar diversos tipos de Bens. Como afirma Carsalade (2014, p.189), “não se coloca mais o edifício isolado como o mais importante, mas privilegiam-se as relações de entorno e as paisagens urbanas coesas que referenciam o tempo histórico e ambientam as cidades”, o que será de extrema importância neste caso de preservação da paisagem industrial.

Deve-se alertar quanto aos novos usos do patrimônio, pois muitas vezes ele é utilizado em favor de um suposto gosto internacional, através do *marketing* global. Com isso, o Bem perde os seus conteúdos simbólicos citados acima, o reduzindo-os aos interesses do mercado.

Segundo Carsalade (2014, p.190) “a espetacularização e a adaptação das realidades locais a um gosto internacional tem resultado em dois problemas graves: a gentrificação e a homogeneização dos lugares”. Este trabalho, visa, então, resguardar a paisagem industrial do bairro Rebouças, para que estes problemas não venham a acontecer e a memória do lugar continue ativa para as próximas gerações.

A fim de proteger o senso de lugar, recorrer-se-á aos conceitos de paisagem cultural e industrial a serem explorados nos próximos capítulos.

2.2 ASPECTOS HISTÓRICOS DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO

O Renascimento foi a primeira época da história da Humanidade onde o olhar se volta para o passado, pois foi o período em “que há grande interesse pela cultura grega clássica e os artistas deste período inspiram-se na antiguidade grega para expressar uma linguagem renovada” (BRAGA, 2003, p.4). Trata-se do início da consciência histórica, ou seja, de que há um passado a ser descoberto. Ainda não havia, porém, pressupostos para intervenções em edifícios antigos. Somente no período do Iluminismo, com a difusão do conhecimento através da criação da imprensa na Revolução Industrial, permitiu-se o avanço das pesquisas científicas, que, por sua vez, geraram as preocupações que possibilitaram a compreensão

sobre o monumento histórico enquanto instrumento de preservação da memória coletiva. A Revolução Francesa também foi importante para este tema, pois:

Passada a fúria política da mudança foram possíveis providências estatais visando preservar os bens históricos, levando à criação da primeira legislação governamental sobre o assunto, baseada em relatórios que destacavam a necessidade de respeitar o bem público, propriedade de todos; (...) (DI MARCO&ZEIN, 2007, p. 2)

Neste panorama, houve diversos teóricos que se preocuparam com esta questão, tais como: Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, John Ruskin, Camillo Boito, Gustavo Giovanonni e Cesare Brandi.

John Ruskin foi o primeiro deles a se preocupar com os tecidos urbanos, em *The Stones of Venice* (1851-1853), redigiu observações sobre os tecidos urbanos da cidade italiana de Veneza, criticando as intervenções que feriam a malha urbana da cidade histórica, defendendo que “no caso específico de Veneza, a arquitetura doméstica como um todo desempenha o papel de monumento histórico”. (OLIVEIRA, 2009, p.80). Sendo assim, registrou uma das primeiras preocupações sobre o campo urbano do patrimônio.

Em outro livro de Ruskin, *The Lamps of Architecture*, o crítico manifesta o valor da memória para o patrimônio edificado. Para ele, dever-se-ia usufruir das cidades antigas como no passado “viver as cidades históricas no presente” (CHOAY, 2003, p.), e dessa forma garantir a identidade individual e coletiva.

Gustavo Giovannoni também deu um passo fundamental para que o campo do restauro se ampliasse ao incorporar o termo “patrimônio urbano”, preocupando-se assim com o entorno imediato ao Bem. Assim, não somente o Bem seria preservado, mas todo o seu entorno também, pois conforme Cunha (2010, p.34), para Giovannoni, o entorno “deveria também ser alvo de intervenções no sentido de valorizá-lo”. Dessa maneira, o patrimônio urbano associou-se ao patrimônio arquitetônico, deixando de ser um elemento independente e sim se constituindo como parte do todo.

A partir da ideia dos teóricos citados, iniciou-se a preocupação de que a conservação do patrimônio fosse tomada a partir de documentos que contivessem as diretrizes necessárias para tal cuidado. A primeira delas, foi a Carta de Atenas

desenvolvida durante o CIAM de 1933 (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna).

Após a avassaladora destruição das cidades na Segunda Guerra Mundial e o crescente debate sobre o restauro filológico defendido por Giovannoni, elabora-se em 1964 a Carta de Veneza no II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos. A Carta de Veneza foi uma reavaliação dos critérios precedentes, como as diretrizes da Carta de Atenas elaborada em 1933 no IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM). Mais que isso, a Carta de Veneza evidenciava “o amadurecimento de uma apreensão mais ampla daquilo que se definia como patrimônio cultural, abarcando sob a denominação do termo não apenas os monumentos excepcionais, mas também obras modestas e conjuntos urbanos” (RUFINONI, 2013, p.137).

No documento de Veneza, segundo Ruffinoni (2013, p.136), “buscou-se discutir a problemática relativa à tutela dos centros históricos, a questão do encontro antigo-novo, o papel do projeto de intervenção com relação ao preexistente e a preservação de ambientes e paisagens”.

As diretrizes lançadas em 1964 não têm o intuito de congelar o edifício no tempo, pois se acredita que:

A conservação dos monumentos é sempre favorecida por sua destinação a uma função útil a sociedade; tal destinação é, portanto, desmale, mas não pode nem deve alterar a disposição ou alteração dos edificadros. É somente dentro destes limites que se devem conceber e se podem autorizar as modificações exigidas pela evolução dos usos e costumes (CARTA DE VENEZA, 1964).

A evolução dos usos e costumes reflete-se nas interferências no patrimônio tão necessárias nos dias atuais. Segundo a Carta, nessas intervenções preconiza-se que as estruturas antigas e novas sejam visivelmente distinguíveis, e que sejam compostas de maneira harmoniosa e reversível.

Nos anos seguintes, diversos documentos foram elaborados com o intuito de aprofundar tópicos específicos da Carta de Veneza. Como exemplos, pode-se citar a Conferência Geral da Unesco, realizada em Paris, em 1972; a Carta de Washington, de 1987 e por fim a Carta de NihznyTagil, elaborada em 2003.

Especificamente sobre a temática industrial (abordada com maior ênfase posteriormente), o documento dos Princípios de Dublin, publicado em 2011, diz respeito à conservação de áreas, paisagens, estruturas e sítios industriais. O documento defende a conversão das estruturas industriais, pois são mais vulneráveis devido ao pouco valor e reconhecimento da sociedade. A inovação, neste documento, refere-se ao incentivo através de programas de difusão do conhecimento sobre as técnicas e estruturas industriais, desse modo buscam-se maneiras de propagar a apreciação e a consciência dos valores do patrimônio industrial (TICCIH – UNESCO, 2011).

Quanto às Cartas Patrimoniais em geral, observa-se que:

São fruto de um determinado momento. Antes de tudo, não têm a pretensão de ser um sistema teórico desenvolvido de maneira extensa e com absoluto rigor, nem de expor toda a fundamentação teórica do período. As cartas são documentos concisos e sintetizam os pontos a respeito dos quais foi possível obter consenso, oferecendo indicações de caráter geral. Seu caráter, portanto, é indicativo ou, no máximo, prescritivo. Obviamente, cartas internacionais, como a de Veneza, não podem ter caráter normativo, pois suas indicações devem ser reinterpretadas e aprofundadas para as diversas realidades culturais de cada país, e ser, ou não, absorvidas em suas propostas legislativas. As cartas internacionais, se devidamente reinterpretadas para as realidades locais, podem resultar em cartas nacionais, ou articularem-se a elas; podem, assim, ter papel importantíssimo na construção normativa relacionada à preservação dos bens culturais dos vários países (KÜHL, 2008, p. 45).

2.3 PAISAGEM CULTURAL

O conceito de paisagem é essencialmente polissêmico e dinâmico, já que ao longo da história do pensamento sobre este termo, o conceito teve múltiplas interpretações de acordo com a abordagem histórico-geográfica.

Porém, a existência humana já possuía a ideia de paisagem desde os seus primórdios, muito antes de qualquer especulação sobre o conceito do termo. É possível citar as expressões desta noção de paisagem com as pinturas rupestres da França (Lascaux) e norte da Espanha, que datam de período entre 30mil e 10mil

anos a.C., como afirma Jellycoe y Jellycoe (1995, *apud* MAXIMILIANO, 2004), como as primeiras concepções conscientes do ser humano a respeito da paisagem.

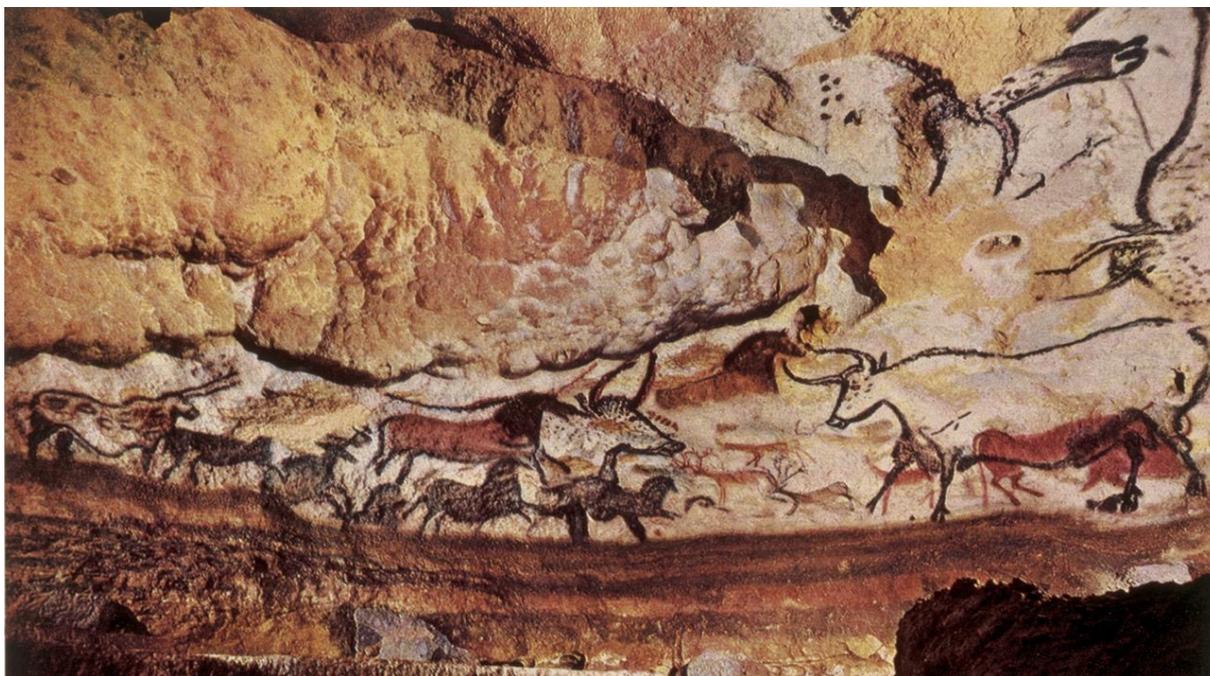


Figura 2.1 - Pinturas Rupestres de Lascaux, na França

FONTE: MEROS (2017)

A primeira definição da palavra *paysage* foi encontrada nos dicionários franceses do século XVI, segundo Collot (2013), para designar um quadro que representava uma determinada porção de país, lugar, região, etc. Posteriormente, com a invenção do quadro, da “janela” pictórica no Renascimento, adquire o entendimento de que a paisagem seria “o mundo tal qual ele é visto de uma janela, quer esta janela seja somente uma parte do quadro, quer ela se confunda com o próprio quadro em sua totalidade.” (BESSE, 2009). Ou seja, para o Renascimento, onde a ideia de paisagem artística ganhou forma, a paisagem seria somente uma vista enquadrada.

Ao longo do desenvolvimento técnico-científico da civilização, o conceito de paisagem foi sendo desenvolvido. Alexander von Humboldt⁴ viajou para a América do Sul com o aval da Coroa espanhola, onde publicou diversos materiais desta viagem. Neles, o explorador integrou tanto fatos naturais, como sociais, produzindo

⁴ Alexander von Humboldt (1769 - 1859) foi um explorador alemão, considerado por muitos historiadores como o fundador da tradição paisagística (CAPEL, 1981 *apud* RIBEIRO, 2007).

uma visão holística sobre a paisagem visitada (RIBEIRO, 2007). Assim, “em Humboldt, segundo o espírito da *Naturphilosophie* alemã, a paisagem é entendida como a imagem da natureza em seu caráter totalizante” (TISSIER, 2003 *apud* RIBEIRO, 2007, p.17).

Também é possível citar C. Sauer⁵ que surgiu como um movimento contrário ao determinismo geográfico⁶, ou ambientalismo, que regia o pensamento geográfico da época, ao entender, em 1925, a paisagem “como um organismo complexo, [...] constitui-se de elementos materiais e de recursos naturais disponíveis em um lugar, combinados às obras humanas resultantes do uso que aquele grupo cultural fez da terra” (MAXIMILIANO, 2004, p.86). A frase característica de Sauer para definir seus conceitos de paisagem cultural é: “a cultura é o agente, a área natural o meio e a paisagem cultural é o resultado” (SAUER, 1996 *apud* RIBEIRO, 2007).

Segundo RIBEIRO (2007), Sauer interessava-se em observar a transformação da paisagem natural em paisagem cultural através do trabalho do homem no meio. Nesse sentido, para o geógrafo, a paisagem não é estática, ela está sujeita a alteração, tanto pelo desenvolvimento da cultura, como pela substituição desta. “Assim haveria um momento de desenvolvimento da paisagem cultural até que esta alcançasse o clímax, passando então a um período de decadência onde poderia haver a imposição de uma nova cultura que iniciaria o processo de construção de sua paisagem cultural novamente” (SAUER, 1996 *apud* RIBEIRO, 2007 p. 22).

Já em 1960, inicia-se a ruptura com o positivismo que influenciava as ideias de Sauer, com isso, a geografia aproxima-se com as filosofias humanistas. Dentro desta conjuntura, a paisagem é introduzida no contexto dos valores humanos, definindo relações complexas entre as atitudes e a percepção sobre o meio ao

⁵ Carl O. Sauer: Autor do artigo “A morfologia da paisagem”, que em 1925 marcou a escola de Berkeley, nos Estados Unidos. (MAXIMILIANO, 2004)

⁶ Princípio segundo o qual as características das sociedades humanas deveriam ser estudadas através de seu ambiente, uma vez que é ele quem as molda. Seduzia pela possibilidade de estabelecimento de leis gerais que regeriam as sociedades e a forma como estas transformam seus espaços e suas paisagens: a um ambiente dado, caberia um único tipo de sociedade, deixando pouco espaço para o arbítrio humano. A teoria dos climas de Montesquieu era uma grande inspiração para muitos, uma vez que atribuía, por exemplo, aos climas temperados melhores condições para o desenvolvimento de sociedades avançadas, enquanto afirmava que o clima tropical limitava o trabalho e por isso essas regiões estariam fadadas a abrigar sociedades atrasadas. (RIBEIRO, 2007)

apresentar-se como um documento a ser lido, a partir de um momento intelectual de processo civilizatório, como exemplifica Duncan:

As paisagens nunca têm um único significado; sempre há a possibilidade de diferentes leituras. Nem a produção, nem a leitura de paisagens são inocentes. Ambas são políticas no sentido mais amplo do termo, uma vez que estão inextricavelmente ligadas aos interesses materiais das várias classes e posições de poder dentro da sociedade (DUNCAN, 1990 *apud* RIBEIRO, 2007, p.23).

Recentemente, em 1971, o Conselho Europeu, concluiu que “o meio natural, moldados pelos fatores sociais e econômicos, torna-se paisagem, sob o olhar humano”. Ou seja, a paisagem é entendida como um meio de ação da humanidade, deixando de lado a concepção naturalista intocável.

Sobretudo, a interpretação contemporânea de paisagem deixa de analisá-la como horizontes para contemplar ou territórios para transformar, para entendê-la como algo à volta, a ser construída a partir do ser dentro da paisagem. “Devíamos habituar-nos, parece, à ideia de que as paisagens são locais nos quais estamos inseridos, antes de serem objetos de contemplação e de criação” (BESSE, 2013, p. 33). É o que diz, de outro modo, o antropólogo Tim Ingold:

A paisagem [...] não é um todo sobre o qual quem quer que seja possa lançar o olhar, ela é, sobretudo, o mundo no interior do qual nos situamos ao assumirmos um ponto de vista sobre o qual nos rodeia. E é no contexto deste compromisso atento na paisagem que a imaginação humana trabalha, elaborando ideias a seu respeito. Porque a paisagem, tomando emprestada uma frase de Merleau-Ponty, não é tanto o objeto, mas a pátria dos nossos pensamentos (INGOLD, 2000, p.207).

Com isso, é possível perceber a paisagem a partir da ótica fenomenológica que guia boa parte deste trabalho. Para a fenomenologia, a paisagem é sensível aos seres no mundo. Nesse sentido, conclui-se que paisagens são atmosferas, ambiências e meios, sensíveis às implicações dos seres que a habitam ao longo da história, e tais atitudes ficam registradas sobre o solo através dos estratos históricos. Mas, também, não se deve deixar de lado os aspectos ligados aos cinco sentidos, bem como a emoção, como afirma Besse (2009, p.35), “uma espécie de geografia

afetiva que repercute os poderes de reverberação que os lugares têm sobre o imaginário”.

A paisagem não é o espaço geográfico sistematizado e fechado, nem muito menos o espaço naturalista, ela é feita através do ser, no espaço-tempo, sendo uma experiência, onde acontecem as atividades do ser em um dado momento e lugar. Ela é “o evento do encontro concreto entre o homem e o mundo que o envolve” (BESSE, 2009, p.35). Jean-Luc Nancy exemplifica este fato:

(...) que o mundo é, ao contrário, um meio no qual estamos e que não podemos apreender senão do interior(...). Também se pode dizer que nunca vemos um mundo: estamos nele, o habitamos, o exploramos, nos encontramos ou nos perdemos nele (NANCY, 2008, *apud* BESSE, 2009, p. 49).

É possível compreender, então, que “toda paisagem é cultural” (BESSE, 2009), pois ela foi produzida no interior de um conjunto de práticas culturais, econômicas, políticas e sociais que ela simboliza, a partir da inter-relação do ser com a paisagem naquele dado momento e local específicos.

Quanto ao projeto de paisagem, ele requer certos cuidados, pois não é uma página em branco, nem muito menos um terreno vago a ser projeto sem cuidado com o seu entorno paisagístico e cultural. O projeto de paisagem, segundo Besse (2009), é imaginar o real. Ou seja, criar algo que já estava ali. Mas este “já estava ali” deve ser tratado de modo dinâmico, pois como visto, a paisagem é uma eterna forma em devir.

[...] porque o que é inventado já está, ao mesmo tempo, presente no território, mas como não visto e não sabido até então. A invenção releva o que já estava ali, ela libera e desvela, assim um novo plano de realidade. Mas esta realidade não seria vista se não fosse desenhada e pensada (BESSE, 2009, p.46).

2.3.1 Preservação da Paisagem Cultural

Somente em 1992, na Unesco, a paisagem cultural foi criada como uma categoria específica do patrimônio cultural. Antes disso, havia um antagonismo entre as categorias de patrimônio cultural e patrimônio natural, fruto do debate dualístico entre a preocupação da preservação de sítios culturais e a conservação da natureza. Segundo Ribeiro (2007), o que contribuiu para a junção das discussões em favor da paisagem cultural, foi o desenvolvimento das disciplinas como a ecologia política e o desenvolvimento sustentável, isso provocou uma valorização das relações harmoniosas entre os homens e o meio ambiente.

Já no Brasil, ela foi incorporada como nova categoria de patrimônio cultural pela Portaria do IPHAN no. 127 Chancela⁷, de 2009. No artigo 1º da referida Portaria, o IPHAN define Paisagem Cultural Brasileira como:

“Uma porção peculiar do território nacional, representativa do processo de interação do homem com o meio natural, à qual a vida e a ciência humana imprimiram marcas ou atribuíram valores”

A UNESCO possui três categorias que determinam a inscrição de paisagens culturais na classificação de Patrimônio Mundial, tais como:

Tabela 2.1 - Categorias de Paisagem Cultural da UNESCO

FONTE: MITCHELL, 2009, p. 21. Traduzido e adaptado pelo autor.

Categoria de Paisagem Cultural	ORIENTAÇÕES OPERACIONAIS PARA A APLICAÇÃO DA CONVENÇÃO DO PATRIMÓNIO MUNDIAL
i	O mais facilmente identificável é a paisagem claramente definida projetada e criada intencionalmente pelo homem. Isto engloba paisagens de jardins e parques construídas por razões estéticas que são frequentemente (mas nem sempre) associadas a edifícios religiosos ou outros monumentos e conjuntos.

⁷ “Chancela da paisagem cultural figura como instrumento atualizado de preservação do patrimônio cultural, inserida num contexto de ampliação da ação do Iphan no território nacional, de revisão metodológica e conceitual, de inovação técnica e instrumental, trazemos ao conhecimento de todos as reflexões e convencimentos acerca da Paisagem Cultural Brasileira, buscando o estabelecimento de entendimentos – dados a partir de experiências concretas – e de uma estratégia de atuação para o futuro. [...] Neste ponto, importa ressaltar que a chancela não é um instrumento de proteção, tal como o tombamento. [...] a chancela deverá ser acompanhada, antecedida ou complementada pelo tombamento, pelo registro e/ou por outras formas de proteção” (IPHAN, 2011)

Categoria de Paisagem Cultural	ORIENTAÇÕES OPERACIONAIS PARA A APLICAÇÃO DA CONVENÇÃO DO PATRIMÓNIO MUNDIAL
ii	<p>A segunda categoria é a paisagem organicamente evoluída. Isso resulta de um imperativo social, econômico, administrativo e / ou religioso inicial e desenvolveu sua forma presente por meio da associação e em resposta ao seu ambiente natural. Tais paisagens refletem esse processo de evolução em sua forma e características componentes. Eles se dividem em duas subcategorias:</p> <ul style="list-style-type: none"> - uma paisagem relíquia (ou fóssil) é aquela em que um processo evolutivo chegou ao fim em algum momento do passado, abruptamente ou durante um período. Suas características distintivas significativas são, no entanto, ainda visíveis na forma material. - uma paisagem contínua é aquela que mantém um papel social ativo na sociedade contemporânea, estreitamente associada ao modo de vida tradicional, e em que o processo evolutivo ainda está em andamento. Ao mesmo tempo, apresenta evidência material significativa de sua evolução ao longo do tempo.
iii	<p>A categoria final é a paisagem cultural associativa. A inclusão de tais paisagens na Lista do Património Mundial é justificável em virtude das poderosas associações religiosas, artísticas ou culturais do elemento natural, em vez de evidências culturais materiais que podem ser insignificantes ou mesmo ausentes.</p>

Juntamente com estas categorias, enquadram-se critérios conceituais, os quais são:

Tabela 2.2 - Critérios das Paisagem Cultural da UNESCO

FONTE: MITCHELL, 2009, p. 22. Traduzido e adaptado pelo autor.

Número do Critério	ORIENTAÇÕES OPERACIONAIS PARA A APLICAÇÃO DA CONVENÇÃO DO PATRIMÓNIO MUNDIAL (parágrafo 77)
i	Representam uma obra-prima do gênio criativo humano; ou
ii	Mostram um importante intercâmbio de valores humanos, ao longo de um período de tempo ou dentro de uma área cultural do mundo, sobre desenvolvimentos em arquitetura ou tecnologia, artes monumentais, urbanismo ou paisagismo; ou
iii	Um testemunho único ou pelo menos excepcional, de uma tradição cultural ou de uma civilização viva ou desaparecida; ou
iv	Ser um excelente exemplo de um tipo de edifício ou de conjunto arquitetônico ou tecnológico ou paisagem que ilustra (a) etapas significativas da história da humanidade; ou

Número do Critério	ORIENTAÇÕES OPERACIONAIS PARA A APLICAÇÃO DA CONVENÇÃO DO PATRIMÓNIO MUNDIAL (parágrafo 77)
v	Ser um excelente exemplo de um assentamento humano tradicional ou de um uso da terra que represente uma cultura (ou culturas), especialmente quando se tornou vulnerável sob o impacto de uma mudança irreversível; ou
vi	Estar direta ou sensivelmente associada a acontecimentos ou a tradições vivas, com ideias ou crenças, com obras artísticas e literárias de importância universal excepcional (o Comitê considera que este critério deve justificar a inclusão na lista apenas em circunstâncias excepcionais e em conjugação com outros critérios culturais ou naturais); ou
vii	Conter fenômenos naturais superlativos ou áreas de excepcional beleza natural e importância estética; ou
viii	Ser exemplos notáveis representando os estágios principais da história da terra, incluindo o registro da vida, processos geológicos contínuos significativos no desenvolvimento de formas naturais, ou características geomórficas ou fisiomórficas significativas; ou
ix	Ser exemplos notáveis representando significativos processos ecológicos e biológicos em curso na evolução e desenvolvimento de ecossistemas terrestres, de água doce, costeiros e marinhos e comunidades de plantas e animais; ou
x	Conter os habitats naturais mais importantes e significativos para a conservação <i>in situ</i> da diversidade biológica, incluindo aquelas que contêm espécies ameaçadas de valor universal excepcional do ponto de vista da ciência ou da conservação;

Dessa maneira, é possível concluir que, o conceito de paisagem cultural do Comitê de Patrimônio Mundial ressalta a relação entre a cultura e o meio natural, entre as pessoas e o seu ambiente. Essa concepção abarca também idéias de pertencimento, significado, valor e singularidade do lugar (FOWLER, 2003 *apud* RIBEIRO, 2007).

2.4 PAISAGEM INDUSTRIAL

Se “a paisagem é um espaço social” (BESSE, 2009, p.24), portanto, não é ideal somente observar a paisagem a partir do seu modelo estético, mas considerá-la como um lugar onde as necessidades humanas são satisfeitas. Por isso, neste

caso, além de somente observar os elementos que compõem a paisagem industrial, também se deve perceber a necessidade humana da indústria.

A paisagem é uma maneira dos homens darem uma medida e um sentido à superfície da Terra. Toda paisagem, de uma maneira que lhe é própria, é relativa a um projeto social, mesmo que este projeto não seja “consciente”, mesmo que ele seja a tradução inconsciente da organização de uma vida social (BESSE, 2009, p.24).

A partir da Revolução Industrial, na Inglaterra, as cidades foram adquirindo uma nova tipologia urbana, caracterizada por instalações fabris, com grandes dimensões e altas chaminés. Essa nova tipologia tinha grande destaque na paisagem urbana pela sua dimensão, devido à necessidade dos padrões industriais. Segundo Pinheiro (2012) as forças motrizes, como o ferro e a máquina a vapor, foram fundamentais para a definição desta tipologia, além dos processos de produção que demandavam espaços projetados especificamente para a dinâmica fabril.

Além dos grandes espaços destinados para a produção, começou-se a pensar em outras áreas dedicadas ao funcionamento da vida operária próxima à fábrica, de modo a garantir um controle quase que total dos trabalhadores pelo empregador. Dentro dessa lógica, foram construídos conjuntos habitacionais, escolas, postos médicos, centro recreativos e religiosos próximos aos centros de produção, determinando assim a paisagem industrial.

Nesse sentido, Beatriz Kühl acrescenta que:

O interesse pela preservação do patrimônio industrial volta-se, desde seus inícios, ademais, no que se refere à arquitetura, ao conjunto de bens que se articulam ao processo de industrialização como um todo, procurando conhecer e tutelar as especificidades de cada um deles (KÜHL, 2008, p. 40).

Ou seja, um edifício, isoladamente, não conforma uma paisagem industrial, já que as fábricas sempre estão vinculadas a um meio de transporte, como a ferrovia, à moradia dos seus operários, aos seus galpões, aos armazéns, entre outros.

2.4.1 Preservação da Paisagem Industrial

Um clássico exemplo sobre a preservação da paisagem industrial é o caso da preservação da Paisagem Industrial de Blaenavon, no Reino Unido. As indústrias de Blaenavon foram uma das principais forças dinâmicas para a Revolução Industrial, por isso a importância da preservação da sua paisagem. Blaenavon também é importante porque, em 1878, Sidney Gilchrist Thomas descobriu um processo que permitiu o uso do minério de ferro de menor qualidade na fabricação de aço e levou à rápida expansão da produção de aço em todo o mundo (MITCHELL, 2009).

Os critérios utilizados pela UNESCO para a inserção no Patrimônio Mundial segundo Mitchell (2009) foram: O critério iii, pois a paisagem de Blaenavon constitui uma ilustração excepcional na forma material da estrutura social e econômica da indústria do século XIX e o critério iv, visto que os componentes da paisagem industrial Blaenavon juntos formam um notável exemplo completo de uma paisagem industrial do século XIX.

Além destes sítios de grande importância para a história da humanidade, atualmente há uma crescente preocupação com artefatos até então considerados “menores”, mas que hoje são salvaguardados pela ampliação do conceito de patrimônio, contexto em que podem ser inseridos muitos exemplares do patrimônio industrial.

Além das novas interpretações sobre o conceito de patrimônio, segundo Ruffinoni (2013), os estudos de Neil Cossons⁸ foram essenciais para a análise da paisagem (além dos edifícios isolados) para a compreensão das transformações espaciais geradas pela industrialização. Ele destaca as paisagens industriais como a conformação da “personalidade” de uma região.

São justamente a escala monumental, a perfeita assimilação dos edifícios ao entorno e o efeito de conjunto os atributos que lhe conferem a destacada representatividade; atributos que excitam a imaginação e estimulam os sentidos (COSSONS *apud* RUFFINONI, 2013, p. 189).

⁸ Sir Neil Cossons OBE FSA FMA (1939 -) é um historiador e diretor de museu britânico. Escreveu diversos livros sobre a preservação do patrimônio industrial. (BEESTON NOTTS, 2017)



Figura 2.2 - Paisagem Industrial de Blaenavon
FONTE: WORLD HERITAGE PHOTOS (2017)

Ou seja, a preservação dos bens industriais está intimamente ligada à questão urbana, conservando a identidade e conseqüentemente, a paisagem cultural industrial de um determinado lugar. Nesse sentido, devemos “pensar a inserção de novos elementos em sintonia com o preexistente [...] integrar projetos pontuais a projetos de maior abrangência, reinserindo com cuidado as áreas restauradas uma nova realidade” (RUFINONI, 2013).

3 CENTRO CULTURAL

Como já explicitado, a cultura é a base de um povo. Um espaço que se digne a representá-la deve criar as possibilidades de estabelecer relações com a sociedade e a cultura ali representada. Visto que a cultura é um bem comum, o centro cultural deve, então, ser um centro irradiador e não uma fortaleza cercada e fechada e é a arquitetura que deve possibilitar isso.

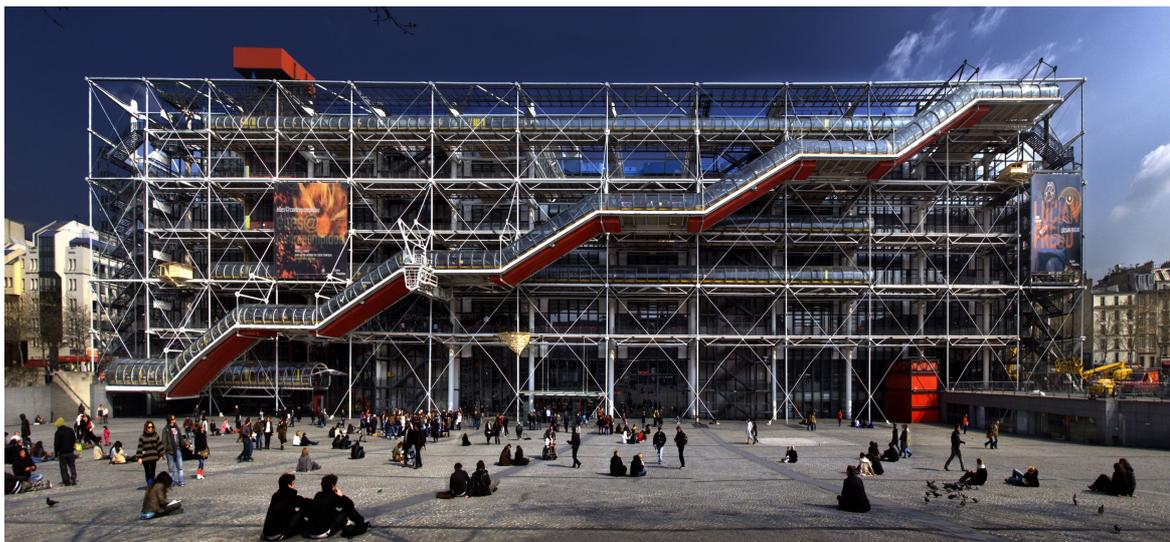


Figura 3.1 - Centre Georges Pompidou
FONTE: ARCHDAILY (2017)

A preocupação com a criação de centros culturais no Brasil e no mundo é recente. Segundo Ramos (2007), a França utilizou inicialmente os centros culturais como opção de lazer para atender à sociedade operária francesa, gerando novas relações de trabalho, áreas de convivência, quadras esportivas e centros sociais. Somente após a iniciativa pioneira da França, com a construção do Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou⁹, inaugurado em 1977, que tais equipamentos começaram a ser construídos pelo mundo.

O Centro Pompidou causou um grande impacto mundial quando inaugurado, uma vez que a sua arquitetura proporciona uma relação completamente diversa com o seu entorno, mas ao mesmo tempo, chama a sociedade para o convívio em sua praça. Segundo Milanesi, outro impacto é o seu interior, pois “tudo é informação e toda informação é mutante: livros, discos, vídeos, telas, esculturas, objetos, a paisagem externa, forma um todo complexo e inter-relacionado” (MILANESI, 1997, p.17 *apud* RAMOS, 2007, p. 80).

Todo este impacto também ocasionou críticas severas, como Baudrillard¹⁰, que defendeu em seu livro "L'effet Beaubourg", publicado em 1977, ano da

⁹ O Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou está localizado em Paris, foi projetado pelo arquiteto italiano Renzo Piano e pelo arquiteto britânico Richard Rogers (Archdaily, 2017)

¹⁰ Jean Baudrillard é considerado um dos principais teóricos da pós-modernidade e um dos autores que melhor diagnosticaram o mal-estar contemporâneo. Foi autor do célebre livro "A Sociedade de Consumo" (1970) (E BIOGRAFIAS, 2017).

inauguração do centro, que o edifício era “um palácio voltado para o consumo da cultura e da arte, ou mesmo um hipermercado cultural, sua ação aproximava-se da discussão política e da simulação” (RAMOS, 2007, p.81).

Apesar das críticas, o Centro Pompidou difundiu o centro cultural pelo mundo, chegando no Brasil na década de 1980 com a criação do Centro Cultural São Paulo, de autoria dos arquitetos Eurico Prado Lopes e Luiz Telles.

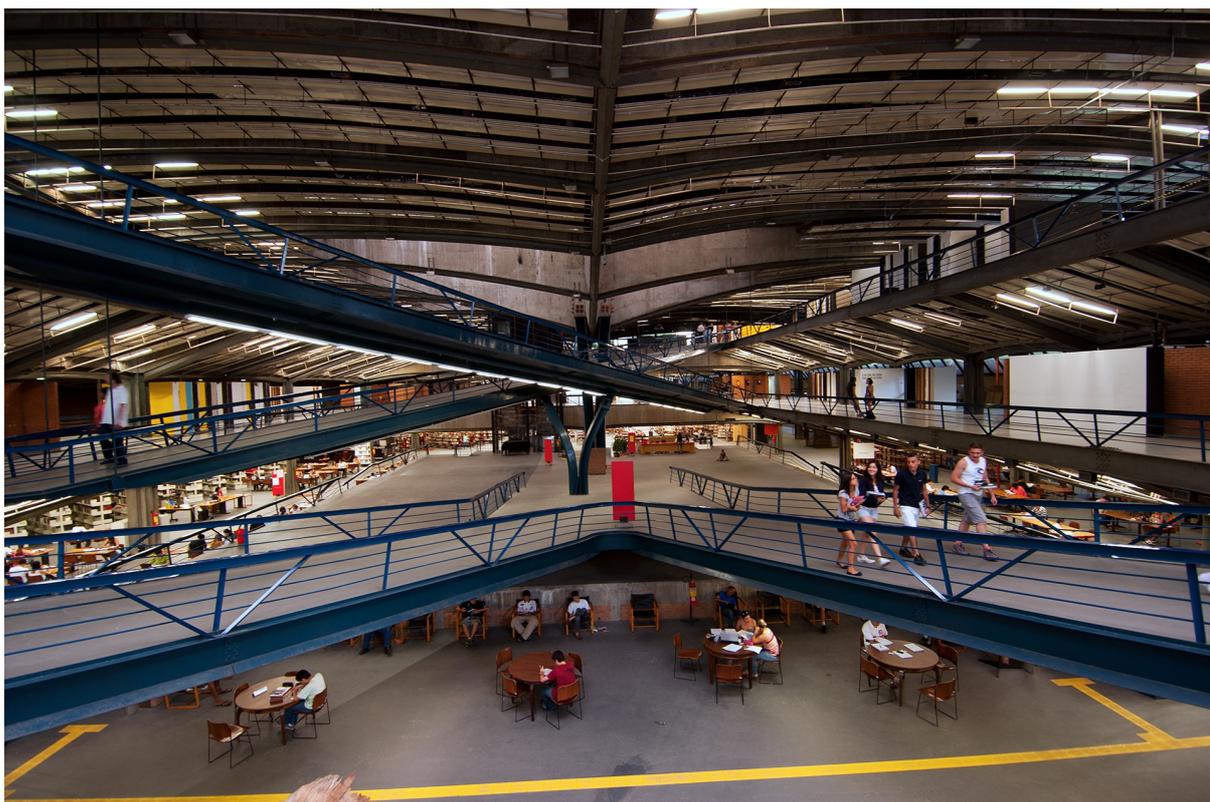


Figura 3.2 - Centro Cultural São Paulo

FONTE: ARCHDAILY (2017)

Atualmente, os centros culturais não são somente uma opção de lazer, eles constituem-se como espaços críticos de função polivalente, pois o caminho a ser seguido é o de integrar o acesso ao conhecimento às ações de discussão, gerar novas compreensões e difundir novas informações para toda a comunidade envolvida.

Nesse sentido, Teixeira Coelho (1986) afirma que os centros culturais são espaços para se fazer a *cultura viva*. Uma *cultura viva* é construída pelos próprios sujeitos, em interação com outros sujeitos, com a obra de arte, com a informação; inseridos em um processo crítico, criativo, provocativo, grupal e dinâmico.

Uma vez associada com a sociedade, a relação entre o centro cultural e a cidade também é fundamental. Para Teixeira Coelho (1986), não se pode fazer uma cultura desapegada da realidade local. O equipamento cultural deve se relacionar com a comunidade e os acontecimentos correlacionados com a paisagem imediata.

Nunes *apud* Silva (1995), destaca a importância do centro cultural pertencer à cidade no sentido de ser frequentado pela maior parte dos habitantes, servindo-os dos serviços de biblioteca, museu, teatro, cinema, dança, atividades lúdicas, etc, sendo assim um lugar de contínua formação, onde os processos críticos são discutidos. O centro cultural deve, então, ser um lugar por excelência público e político, servindo de ponto de encontro e discussão, onde a liberdade de expressão se faça presente.

Entretanto, deve-se observar o fato de que este equipamento também tem compromisso preservacionista com o seu acervo, já que um centro cultural:

Visa reunir bens culturais e colocá-los à disposição do público. Neste ponto, fica assegurada a idéia de preservação. Entretanto, ele quer mais, quer ser um espaço de criação de novos bens. Isto garante a sua funcionalidade. Ao reunir os bens culturais pode se promover também a sua reinterpretação. O conhecimento adquire um caráter dinâmico. Não se trata somente da memória, mas da consciência dela, tornando-a viva. Tudo passa a ser informação (PASSOS *apud* SILVA, 1995, p.121).

Neste sentido encontra-se a ideia de dinamismo e complexidade que envolvem um centro cultural. Estas ideias ficam claras para Teixeira Coelho (1986) e Milanesi (1997), pois segundo Ramos (2007), os autores defendem que os centros culturais devem propiciar práticas e condutas que integrem três campos comuns ao trabalho cultural: a criação, a circulação e a preservação.

Para o primeiro campo, devem-se reunir ações que visam incentivar a produção de bens culturais. Estas ações podem ser oficinas, cursos e laboratórios; investindo, assim, na formação artística e na educação estética da comunidade. Após a produção do bem cultural, este deve vir a público, através de um regime de eventos que possibilite a participação da sociedade. A circulação do bem cultural e da informação, de acordo com Milanesi (1997), "cria novas demandas culturais e informacionais, e esta é uma condição básica do trabalho cultural" (RAMOS, 2007, p.9). Por fim, o campo da preservação. Depois de criado e exposto, o bem cultural

deve ser preservado, para garantir a manutenção da memória cultural daquela coletividade, pois a vinculação entre a memória e a cultura seria uma condição indispensável para a solidificação dos valores de uma sociedade.

Além da sua conceituação, é importante também observar o uso dos edifícios culturais como equipamentos revitalizadores dos espaços urbanos degradados através do *City Marketing*¹¹. O primeiro equipamento projetado com esta finalidade foi Guggenheim Bilbao, do arquiteto americano Frank Gehry.

Bilbao é uma cidade espanhola na fronteira entre Espanha e França, que anteriormente à construção do museu, tinha como base da sua economia o seu porto e as suas indústrias. A alternativa utilizada pela prefeitura para sanar o problema de marketing e econômico, foi a implantação do museu através da fundação Solomon R. Guggenheim.

O impacto socioeconômico da implantação do museu foi surpreendente. Os primeiros três anos, segundo o *site* Archdaily (2017), a cidade foi visitada por quase quatro milhões de turistas, gerando cerca de 600 milhões de dólares de lucro, entre gastos de hotéis, restaurantes, lojas e transporte. Este “boom” gerou o “efeito Bilbao”, caracterizado pela explosão da construção das “arquiteturas de grife” projetadas pelos “*star architects*”¹².

Quanto à aparência do museu, ele é um grande gesto arquitetônico do seu criador. Apesar da forma metálica do titânio exterior seja floreada quando observada pelo topo, o edifício mais se parece um barco visto do olhar humano, lembrando o passado industrial portuário da cidade.

Em suma, nesse sentido, o centro cultural funciona como um equipamento que possibilita a mudança da dinâmica social e econômica de uma cidade, transcendendo o seu próprio programa.

¹¹ “O chamado city marketing provém do mecanismo institucional de promoção e venda da cidade como lugar onde se concretiza o espírito de inovação e de onde as novidades são irradiadas”. (RIBEIRO E GARCIA, 1996, p. 16)

¹² Star Architects é um termo em inglês utilizado para designar arquitetos famosos, geralmente vencedores do prêmio Pritzker de arquitetura.



Figura 3.3 - Museu Guggenheim Bilbao

FONTE: ARCHDAILY

3.1 AS SOCIEDADES OPERÁRIAS E OS CENTROS DE RECREAÇÃO

Arnaldo Sússekind¹³ (*apud* Brêtas, 2006) afirma que a fadiga “abala o sistema nervoso do operário, embrutecendo-lhe o espírito e enfraquecendo-lhe o corpo”. A partir deste pensamento e de outros neste sentido, Sússekind defendeu e implantou o Serviço de Recreação Operária (S.R.O.) no Brasil entre os anos 1943 e 1945.

Neste período promoveu-se a gerência da organização dos trabalhadores em sindicatos através da Consolidação das Leis do Trabalho em 1943. Também em 1943, “o Ministro Marcondes Filho nomeia uma comissão para a elaboração do Projeto de Serviço de Recreação Operária. Através do artigo 7º do decreto-lei n. 4.298, de 14 de maio de 1942, previa “a aplicação do imposto sindical em finalidades culturais e esportivas” (PEIXOTO, 2008).

O projeto foi justificado como um modo de controlar os meios de recreação da classe operária, para que os trabalhadores abandonassem antigos costumes no que

¹³ Arnaldo Lopes Sússekind (1917 - 2012) foi um importante personagem da construção do Direito do Trabalho no Brasil, onde integrou o grupo de procuradores da Justiça do Trabalho em 1941 e a Comissão que elaborou a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) anunciada em 1943. Foi assessor do ministro do Trabalho, Indústria e Comércio Alexandre Marcondes Filho e participou da elaboração e da implantação do Serviço de Recreação Operária do qual foi o primeiro diretor.

se referia à diversão, conformando sujeitos moralmente instruídos para o programa da nação do Brasil nacional-desenvolvimentista.

Süssekind defendia o programa pois "o trabalhador, de um modo geral, não tinha recursos para lazeres, e então o objetivo do Serviço de Recreação Operária (não existiam ainda o SESI e o SESC) seria fazer, nas vilas operárias, um centro de recreação." (SÜSSEKIND *apud* GOMES, 2003, p. 310). Este centro de recreação propunha-se a desenvolver diversas atividades que permitissem a ocupação do tempo livre do trabalhador de maneira a aumentar o nível de cultura da classe operária, visto que o Estado compreendia que o trabalhador possuía "baixos" níveis de cultura.

Para Süssekind:

"de nada valerá o direito ao trabalho e ao descanso para o operário analfabeto, ou simplesmente alfabetizado, porque não terá possibilidade de progredir no seu emprego, obtendo melhores salários, nem poderá utilizar suas horas de repouso com proveito para o seu espírito, visto que as formas mais sadias de recreação estarão sempre situadas num plano que não pode ser alcançado pela sua inteligência restrita e ignorante. De conseguinte, a recreação pressupõe a educação, pelo menos primária, daquele que pretende com ela se beneficiar (SÜSSEKIND, *apud* PEIXOTO, 2008, p. 11).

A partir disso, pode-se supor que o Serviço poderia ser uma ferramenta de manipulação e controle, mas como afirma Brêtas (2006), se esta fosse a principal questão, poderiam ter sido tomadas medidas mais coercitivas. Porém o que houve "foi uma estratégia de negociação, pois como assinala Foucault¹⁴ o poder não deve ser apenas considerado por sua face repressiva" (BRÊTAS, 2006, 204).

Partindo dessa análise, Brêtas (2006), afirma que os objetivos do Serviço de Recreação Operária foram sete: auxiliar na diminuição do número de acidentes de trabalho; estimular a sindicalização; integrar o conjunto de realizações que possibilitam a concretização do discurso político da época acerca da preocupação do Estado com aspectos da vida do trabalhador, situados para além da proteção das leis trabalhistas e do amparo da previdência social; controlar e disciplinar o tempo livre do operário; formalizar uma experiência de educação não-formal do

¹⁴ FOUCAULT, Michel. **A microfísica do poder**. 10ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

trabalhador; fortalecer física e espiritualmente o operário de modo a fazê-lo participar do esforço de guerra e elevar seu nível cultural.

Assim, o S.R.O. procurou intervir no tempo livre, do não-trabalho, do operário brasileiro, ao criar novas fruições lúdicas. Sua criação e sua metodologia reforçam a idéia de que os trabalhadores não se submetiam passivamente aos ditames do Poder, sendo dessa maneira, uma espécie de projeto piloto do que viria a ser mais tarde o "Sistema S"¹⁵, num movimento histórico de retomada da política de "pão e circo" a fim de evitar a formação da classe operária no Brasil (PEIXOTO, 2008, p. 21).

Dentro do Sistema S, mas especificamente no SESC, nasceu o projeto do Centro de Lazer Fábrica da Pompéia de Lina Bo Bardi¹⁶. Durante nove anos (1977 a 1986), Lina Bo e sua equipe, desenvolveu o projeto, "numa atividade diária em meio ao canteiro de obras: acompanhamento dos trabalhos, experimentações *in loco* e grande envolvimento de técnicos, artistas e, sobretudo, operários" (FERRAZ, 2008).

Segundo Marcelo Ferraz, quando os(as) arquitetos(as) chegaram ao conjunto para iniciar os trabalhos e instalar o escritório, o SESC já promovia atividades culturais e esportivas naquele espaço. "Na Pompéia, encontramos várias equipes de futebol de salão, teatro amador, o baile da terceira idade, o churrasco aos sábados e muita criança circulando por todo lado. Lina, captou o lugar: "O que queremos é exatamente manter e amplificar aquilo que encontramos aqui, nada mais" (FERRAZ, 2008).

O projeto é uma reabilitação de uma antiga fábrica de tambores no bairro Pompéia, em São Paulo. O fato da fábrica ter sido readequada para o novo projeto de centro de lazer, faz com que a história do lugar, e do trabalho humano permaneça

¹⁵ O Sistema S começou a estabelecer-se no no Brasil nos anos 1940 para oferecer uma rede de ensino que melhorasse a produtividade da mão-de-obra, além de serviços culturais e de lazer. Ele é composto por nove entidades: Sesi, Senai, Ses, Senac, Sebrae, Senar. SESCOOP, Sest e Senat (NEXO JORNAL, 2017)

¹⁶ Achilina di Enrico Bo (mais conhecida por Lina Bo Bardi) (1914-1992) nasceu em Roma e começou a trabalhar como arquiteta e publicitária durante a Segunda Guerra, tendo firme atuação na resistência contra o fascismo. Em 1946, decepcionada com os rumos políticos europeus, abandonou a Itália e, na companhia do marido, o jornalista e colecionador Pietro Maria Bardi, desembarcou no Rio de Janeiro. Lá conheceu Oscar Niemeyer, Lucio Costa e Edgar da Rocha Miranda. Em 1951 naturalizou-se brasileira e nunca mais retornou à terra natal. Foi Lina quem se encarregou de projetar e construir a nova sede do Museu de Arte de São Paulo, o MASP, sob a direção de Pietro Maria Bardi, projetado sobre o então maior vão livre do mundo. (VITRUVIUS, 2013)

no espaço como forma de respeito a história industrial. No projeto, Bardi e sua equipe, mantiveram diversas características formais e funcionais da antiga fábrica.

Ferraz relata que:

perguntada por estudantes que visitavam o SESC Pompéia nos anos 1980 sobre o papel de arquitetura, Lina responde, referindo-se especificamente àquele projeto: “Arquitetura, para mim, é ver um velhinho, ou uma criança com um prato cheio de comida atravessando elegantemente o espaço do nosso restaurante à procura de um lugar para se sentar, numa mesa coletiva”. E, para arrematar, com a voz embargada de quem desabafa uma vida de trabalho e de sonho por um mundo melhor, disse: “Fizemos aqui, uma experiência socialista (FERRAZ, 2008).

O Sesc Pompéia é uma pequena cidade que abraça, diariamente, milhares de pessoas interessadas em cultura, esporte e lazer.



Figura 3.4 - Sesc Pompéia
FONTE: ARCHDAILY (2017)

4 CASOS CORRELATOS

Os estudos de caso a seguir foram selecionados dentro da lógica da construção e idealização da paisagem industrial contemporânea. Não necessariamente condizem com o programa de um centro cultural, mas o importante aqui é observar como foram inseridas e como foram construídas as arquiteturas contemporâneas dentro de um tecido industrial.

Os primeiros três exemplares fazem parte de um mesmo desígnio, o de tornar os antigos bairros industriais milaneses, Tortona e Vicentino, centros irradiadores da cultura. Já o quarto caso diz mais respeito ao programa, mas também está inserido no contexto da revitalização urbana.

4.1 TORTONA E VICENTINO, MILÃO

Tortona e Vicentino são bairros industriais da cidade de Milão, no norte da Itália. Foram criados no final dos anos 1800, com o começo da industrialização na cidade, juntamente com a linha férrea que circundava os bairros através da estação de Porta Genova. Além da ferrovia, também eram utilizados os canais aquáticos como forma de transporte de mercadorias e pessoas, facilitando a instalação de fábricas e residências operárias. Atualmente os bairros e as fábricas foram requalificados, dando lugar a atividades culturais e de serviço, possibilitando que a arquitetura contemporânea conviva com aquela fabril. Os bairros são caracterizados por grandes quadras ocupadas por fábricas de tijolo aparente, esquadrias metálicas com panos de vidro que ocupam quase a totalidade da fachada.

Serão analisados três projetos contemporâneos relativos a esta paisagem. O primeiro é o Teatro Armani, projetado pelo arquiteto japonês Tadao Ando, o segundo é o MUDEC (Museu da Cultura), projetado pelo arquiteto britânico David Chipperfield, já o terceiro é a Fondazione Prada, projetada pelo escritório holandês OMA, do arquiteto Rem Koolhaas. Apesar das instituições financiadoras dos projetos fazerem parte da alta moda burguesa, o que será analisado não diz respeito especificamente ao programa, mas sim à relação destas arquiteturas contemporâneas com a paisagem fabril onde elas foram inseridas.

4.1.1 Teatro Armani, Tadao Ando

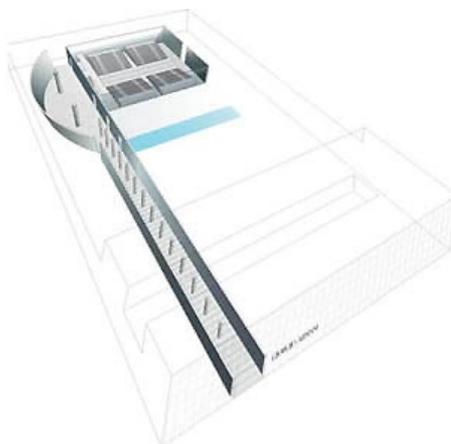


Figura 4.1 - Diagrama espacial do Teatro Armani
FONTE: ARMANI (2017)

A nova sede da marca Armani em Milão, do estilista Giorgio Armani foi implantada na antiga fábrica da Nestlé na *Via Borgognone* 59, inaugurada em 2014. A ex-fábrica possui uma estrutura de pilares de concreto ritmada através de uma grelha estrutural aparente na fachada do edifício, acompanhada por janelas verticais que compõem a fachada juntamente com os pilares.

A intervenção de Tadao Ando é sutil quanto à modificação da paisagem fabril, ele somente modifica a porta de entrada, mantendo as características externas da antiga fábrica. O arquiteto se ateu a intervir somente no interior do edifício, pois após a porta de entrada, o visitante encontra um corredor de 100 metros de comprimento, ritmado por uma estrutura de pilares quadrados de concreto aparente. Este corredor “conduz da entrada a um foyer que se define como o gesto simples de extroversão curva e da inclinação da parede” (ESPOSITO, 2011, p. 54).

Do foyer, o espaço mais sensual, entra-se na sala de banquetes, “que capta a luz natural de um pátio pavimentando com um espelho d’água, e no teatro, em que as tribunas retráteis e a passarela desmontável permitem diversas configurações espaciais para vários tipos de manifestações” (ESPOSITO, 2011, p.55). No teatro, o arquiteto deixou visível a estrutura metálica curvada original da fábrica, que Esposito defende que seria uma sensação de indefinição das junções de tempo.

Quanto à apropriação da paisagem industrial, a Armani também ocupa os antigos silos da fábrica Nestlé exatamente em frente ao projeto de Tadao Ando. Da mesma maneira que Ando, os silos permanecem como foram projetados em 1950, com a forte característica da janela fita, mas que agora dão lugar a um museu de moda de Giorgio Armani.

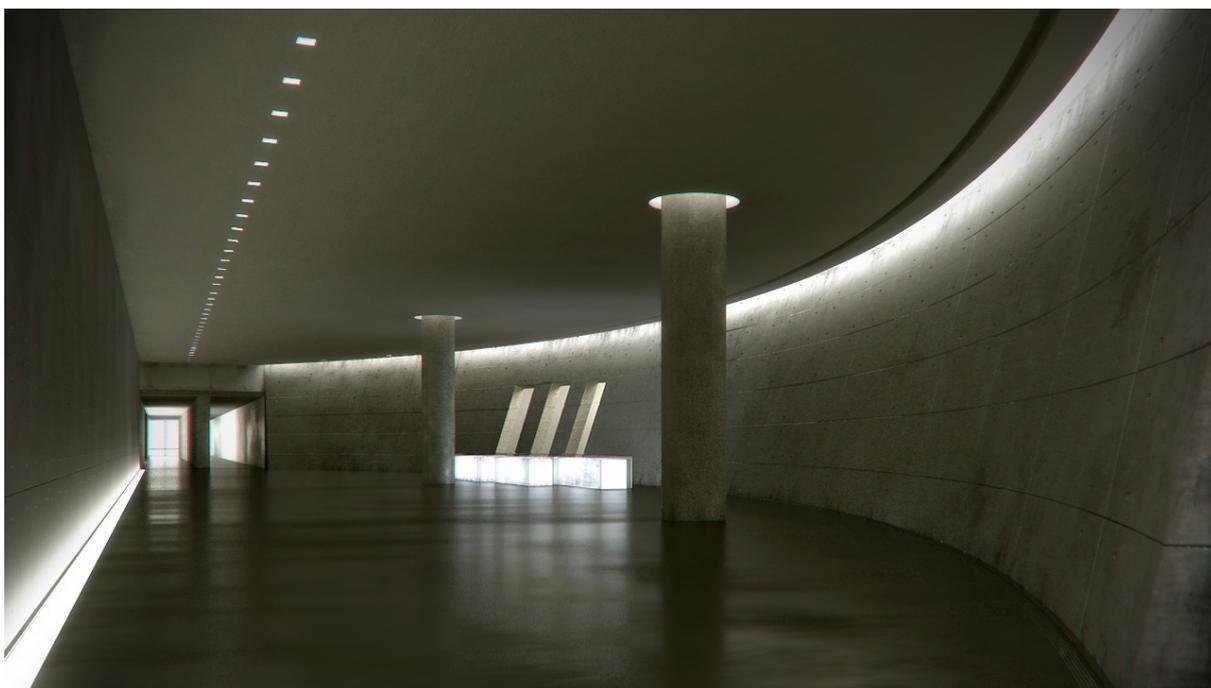


Figura 4.2 - Foyer Teatro Armani

FONTE: ARMANI (2017)

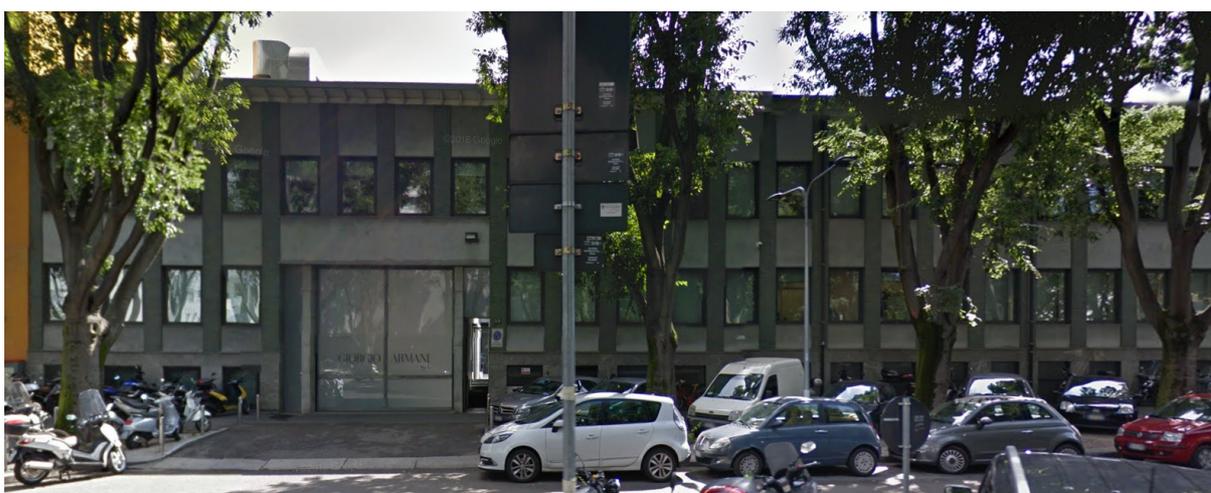


Figura 4.3 - Vista externa do Teatro Armani

FONTE: GOOGLE MAPS (2017)

4.1.2 MUDEC, David Chipperfield

Inaugurado em 2015, o MUDEC também nasceu como uma operação de recuperação urbana do bairro de Tortona, assim como o Teatro Armani. A prefeitura adquiriu, ainda nos anos 1990, a antiga área industrial de Ansaldo, afim de ali promover suas atividades culturais.

O arquiteto responsável pelo projeto é o britânico David Chipperfield. O arquiteto, diferente de Tadao Ando no caso anterior, preferiu apresentar sua arquitetura contemporânea diversa daquela industrial, pois "o museu se distingue por seu hall central de vidro translúcido que apresenta uma forma orgânica que cria um pátio interno em forma de "flor": uma praça coberta" (MUDEC, 2017, tradução do autor). Este hall eleva-se através de um pé direito duplo que ultrapassa o gabarito original da fábrica, possibilitando que seja visto de fora, e com isso modificando a paisagem industrial. Além do hall de vidro, o edifício é caracterizado por blocos retangulares revestidos de zinco, assemelhando-se com à arquitetura das fábricas contemporâneas.

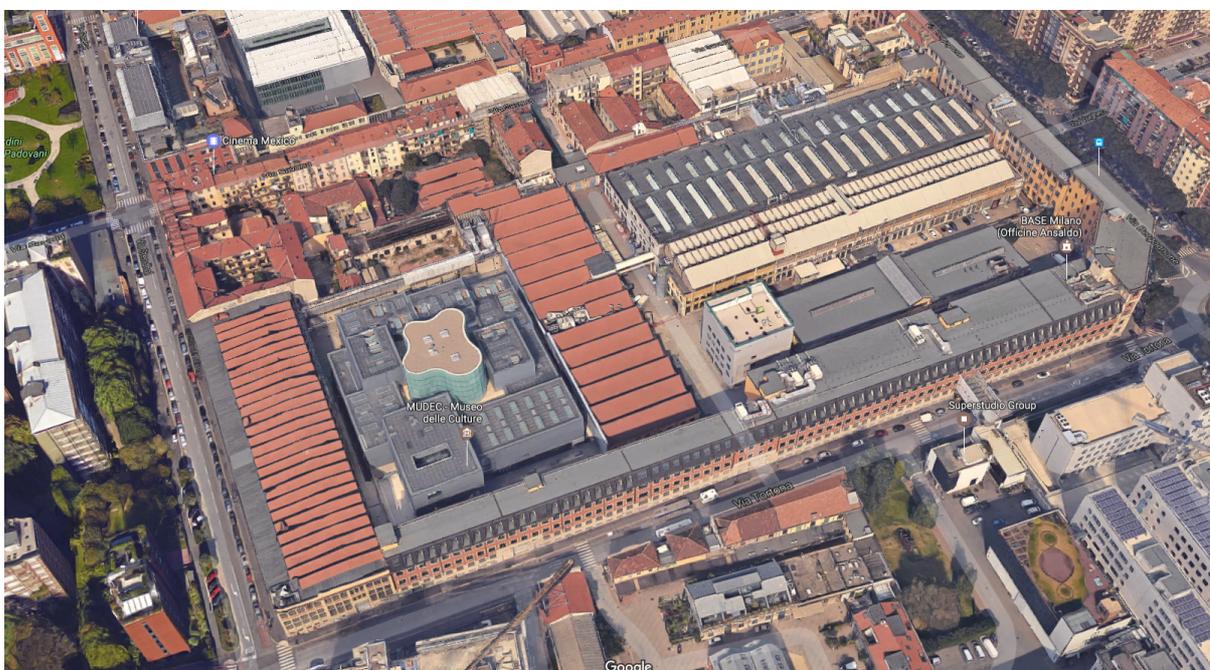


Figura 4.4 - Vista externa do MUDEC

FONTE: GOOGLE MAPS (2017)

O programa do edifício, dividido por 17 mil metros quadrados, conta com diversos serviços culturais. No térreo encontram-se os serviços de acolhimento, como a bilheteria, a loja e o guarda-roupa, onde também estão localizados os espaços didáticos, como a sala conferência, e o laboratório de restauro, além de um depósito. Também no térreo encontra-se o MUDEC Junior, um espaço destinado à aproximação cultural pelas crianças, através de atividades lúdicas.

A área expositiva está localizada no primeiro pavimento, dedicada a coleção permanente e a mostras temporárias. Completa o primeiro pavimento um auditório com capacidade de 300 lugares. No segundo pavimento localiza-se o restaurante MUDEC Club.

Diferente do Teatro Armani, Chipperfield decidiu contrastar sua arquitetura com aquela da paisagem fabril, diferenciando os materiais e as formas. Assim, a fábrica antiga e o novo projeto não se confundem, mas se complementam, uma vez que o novo projeto não elimina a fábrica, mas a deixa no seu estado natural e soma-se a ela através do novo programa cultural.



Figura 4.5 - Vista externa do MUDEC

FONTE: MUDEC (2017)

All. C



Figura 4.6 - Planta baixa do térreo

FONTE: MUDEC (2017)



Figura 4.6 - Planta baixa do nível um

FONTE: MUDEC (2017)

4.1.3 *Fondazione Prada*, OMA/Rem Koolhaas



Figura 4.7 - Diagrama espacial da Fundação Prada

FONTE: OMA (2017)

O último correlato da antiga zona industrial de Milão é a Fundação Prada projetada pelo escritório holandês OMA, liderado pelo arquiteto Rem Koolhaas. A Fundação foi inaugurada em 2014 e conta com 19 mil metros quadrados.

A proposta foi articulada através da combinação da ocupação de edifícios preexistentes de uma antiga destilaria de 1910 com três novos edifícios, chamados de Podium, Cinema e Torre.

No projeto coexistem duas dimensões: a obra de conservação e idealização de uma nova arquitetura. Para o arquiteto “o projeto da Fundação Prada não é uma obra de conservação e nem muito menos de idealização de uma nova arquitetura. As duas dimensões coexistem, mantêm distância, e se confrontam reciprocamente em um processo de contínua interação, nunca formando uma imagem única e definida, em que um elemento prevalece sobre o outro” (OMA, 2017, tradução do autor).

O novo e o antigo, horizontal e vertical, o largo e o estreito, branco e preto, o aberto e o fechado - todos esses contrastes estabelecem a gama de oposições que definem o projeto. Com a introdução de tantas variáveis espaciais, a complexidade arquitetônica promoverá uma programação

aberta instável, onde a arte e a arquitetura se beneficiarão dos desafios de cada uma (FONDAZIONE PRADA, 2017, tradução do autor).

O escritório OMA, de forma a diferenciar seus novos edifícios com os blocos da antiga destilaria, valem-se de materiais contemporâneos, como a aplicação de folha de ouro sobre a “casa mal-assombrada”, a camuflagem do bloco “cinema” por espelhos e o revestimento do bloco “podium” por um material totalmente novo, desenvolvido pelo próprio escritório, a espuma de alumínio, com padrão de bolhas.

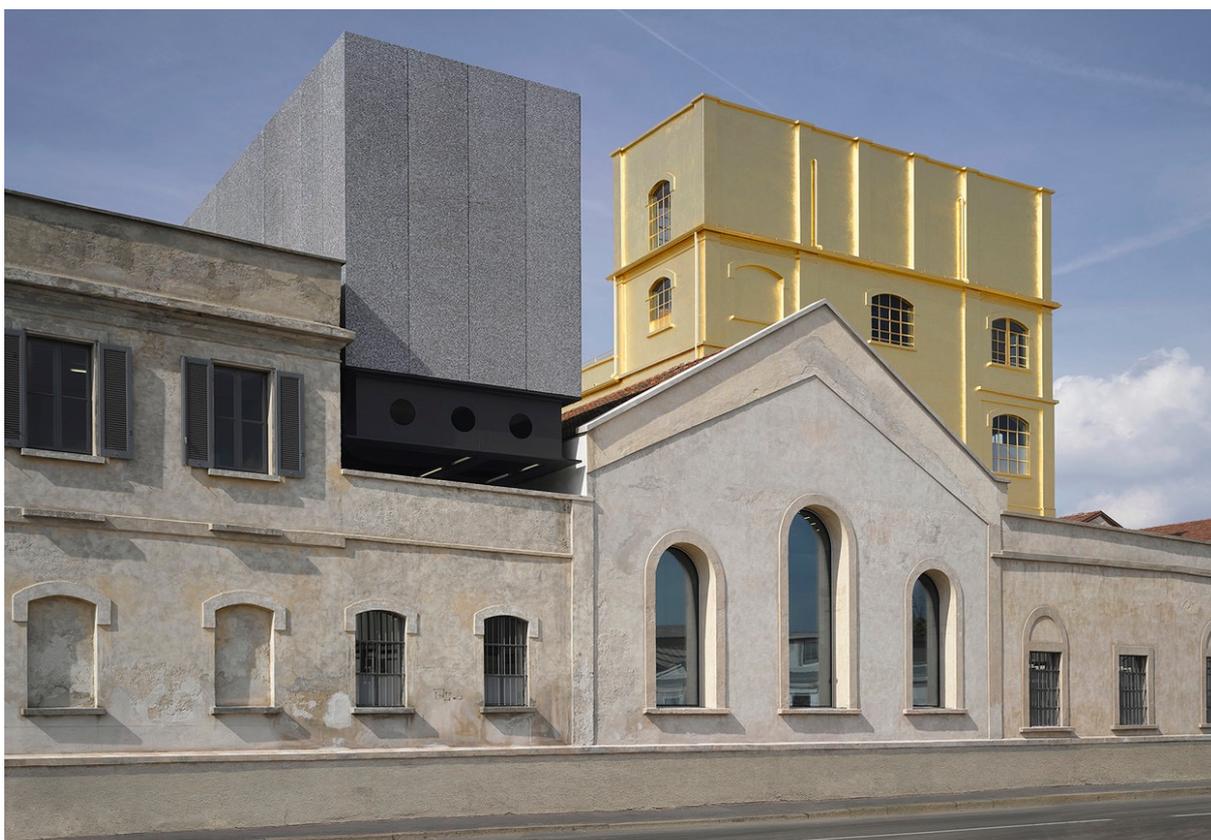


Figura 4.8 - Vista externa da Fundação Prada

FONTE: OMA (2017)

A antiga fábrica contava com duas estruturas autônomas: uma plana e quadrada e outra vertical. O edifício quadrado foi demolido, pois segundo o OMA, ele não oferecia possibilidades atraentes, dessa maneira, o pátio foi liberado, permitindo seu uso ao ar livre.

Tanto blocos antigos, como os novos, funcionam de maneira autônoma. O objeto chamado de Cisterna, um dos remanescentes da antiga destilaria, é dividido em três salas com três “púlpitos” interiores interligados a uma varanda exterior. "Sua

configuração sugere uma necessidade industrial precisa que agora se lê como um ambiente quase religioso” (OMA, 2017, tradução do autor).

Já o novo espaço, "o Cinema" é ainda mais independente. O seu programa é destinado a novas mídias artísticas, por isso apresenta uma multifuncionalidade, podendo tanto servir como um grande auditório ou como um grande espaço livre através dos assentos totalmente reclináveis, que podem ser escondidos sob o assoalho. Também possui grandes portas camarão, o que permite que ele possa ser facilmente conectado ao pátio.



Figura 4.7 - Vista do pátio. Ao lado esquerdo estão os antigos blocos, já ao lado direito encontra-se o “cinema”.

FONTE: OMA (2017)

Quatro antigas “casas” ao norte acomodam as funções administrativas da Fundação. Acima eleva-se a “casa mal assombrada”, um edifício preexistente que foi revestido inteiramente com folhas de ouro. No seu interior, a escala íntima proporcionada por um pé direito baixo, gera um cenário "doméstico" para obras específicas. Ao lado, o “Podium”, um edifício novo, forma o centro do complexo, este bloco é um um pódio totalmente sem vidros e sem coluna no piso térreo. Por fim,

descansando no topo, acontece outro espaço de galeria revestido em espuma de alumínio, com o padrão borbulhado. Ambas as galerias oferecem grandes áreas híbridas para exposições temporárias e eventos.

Com isso, é possível perceber que o projeto da Fundação Prada consegue alinhar o debate entre o antigo e o novo através da somatória da percepção destas duas temporalidades arquitetônicas, permitindo que o usuário não se divida entre uma e outra, mas sim, compreenda-as no tempo corrente.

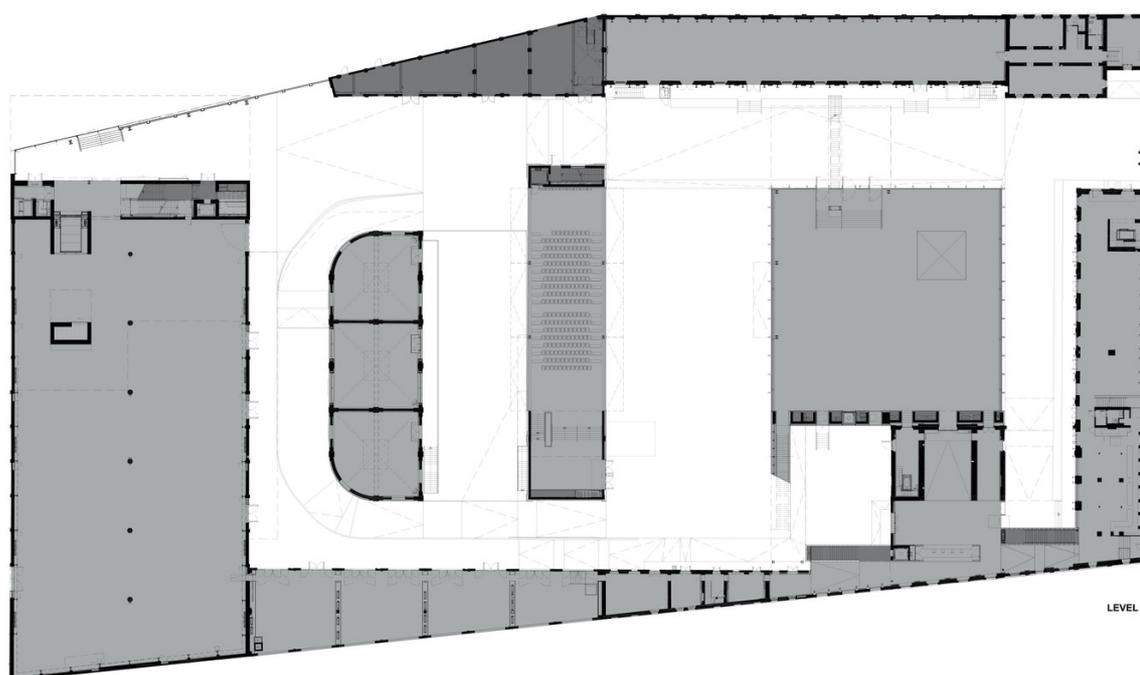


Figura 4.8 - Planta do Térreo
FONTE: ARCHDAILY (2017)



Figura 4.9 - Planta do Primeiro Pavimento

FONTE: ARCHDAILY (2017)

4.2 TATE MODERN, HERZOG & DE MEURON



Figura 4.10 - Vista externa do museu

FONTE: ARCHDAILY (2017)

O Tate Modern funciona hoje onde antigamente foi a Bankside Power Station¹⁷, uma das estações de energia de Londres, que apesar de ter sido concluída em 1963, apresenta uma imagem mais próxima da arquitetura industrial Vitoriana do que do funcionalismo dos anos 1960, pois é "composta por uma massa de tijolos aparentes, com estrutura em aço e uma única torre-chaminé no centro da edificação marcando o seu eixo de simetria" (BRANDÃO, 2000). Segundo Brandão (2010) a estação foi abandonada vinte anos após o término da sua construção, ficando em desuso de 1981 até 2000, quando abriu ao público como o Museu Tate Modern.

O projeto foi fruto de um concurso internacional, vencido pelos arquitetos suíços Herzog & De Meuron. Os arquitetos abordaram a conversão de maneira sutil, "o máximo aproveitamento da Power Station esteve presente desde os primeiros esboços da proposta e a sua demolição nem se quer foi considerada pela equipe. Para a equipe a edificação existente era como uma paisagem construída onde o

¹⁷ Projetada por Sir Giles Gilbert Scott (1880 - 1960) Arquiteto britânico, autor da Catedral Anglicana de Liverpool e das tradicionais cabines telefônicas vermelhas. (Vitruvius, 2017)

projeto seria inserido”. (BRANDÃO, 2000) Ao utilizar a totalidade da estação, criou-se um espaço público de arte contemporânea sem diminuir a presença histórica do edifício.

A modificação exterior mais notável é o bloco horizontal situado no topo da cobertura, sendo um contraste horizontal à alta chaminé vertical. "A geometria mínima da caixa iluminada e sua materialidade de vidro translúcido diferencia claramente da alvenaria escura e detalhada da fachada original” (ARCHDAILY, 2016). Em suma, Herzog & de Meuron referenciam o caráter industrial do projeto de Scott em cada detalhe, evitando interferências desarmônicas. Além das citadas preservações, também conservou as gruas e guinchos industriais e agora os utiliza como auxiliar na montagem das exposições.

Quanto ao projeto espacial, ao distribuir o programa:

[...] Os arquitetos optaram pela manutenção dos três macro-espços já dominantes no projeto original da Power Station. O primeiro consiste num grande vazio central compreendido pela máxima extensão e pé direito do galpão, onde antes funcionavam as gigantescas turbinas da usina. Hoje este espaço, conhecido como Turbine Hall, formaliza uma praça coberta que atua como ponto de referência ao público durante toda a visitaçã. O segundo macro-espço se encontra ao norte da praça e tem como principal elemento o bloco das galerias. Composto por três pavimentos, este bloco abriga salas para exposiçã de dimensões variadas que sã intercaladas por áreas de descanso estrategicamente situadas com vistas para o exterior ou para a praça interna. Acima desta área de exposiçã foram projetados mais dois pavimentos que definem o coroamento luminoso e abrigam as salas dos sócios, o café e o restaurante. No térreo, nível do terreno, foram localizados a administraçã e o auditório, enquanto no subsolo, que possui a mesma cota de piso da praça coberta, se encontram as lojas, um centro de artes e os serviços gerais do museu. Finalmente, ao sul da Turbine Hall, definindo o terceiro macro-espço, se encontra ainda em uso uma subestaçã da usina que futuramente será transformada em área de exposiçã de caráter mais informal (BRANDÃO, 2000).

Dessa maneira, Herzog & De Meuron dividiram o interior em duas partes: A sala das turbinas, ao sul, é livre, como uma rua coberta, fazendo as vezes de espço multiuso. Já no outro lado, ao norte, voltado para o rio, estã as galerias nos sete andares de uma nova estrutura metálica.



Figura 4.11 - Vista interna do museu

FONTE: ARCHDAILY (2017)

A principal entrada, a oeste, leva ao Turbine Hall através de uma longa rampa de 155 metros de comprimento por 23 metros de largura e 35 metros de altura (PROJETO DESIGN, 2000). Neste acesso, encontram-se as escadas, escadas rolantes e elevadores. Além dos acessos, há uma loja de 500 m². Também no primeiro pavimento, há salas de oficinas e pequenos auditórios, totalizando 390 m². Já o segundo pavimento possui um café-restaurant que conta com 240 assentos. Este mesmo piso contém um auditório com 260 lugares, com salas de projeção, seminários e conferências. Por fim, há salas administrativas (PROJETO DESIGN, 2000).

No que diz respeito aos sistemas ambientais, o vidro é duplo para melhorar o isolamento térmico e acústico, além do piso de concreto polido que conta com um sistema de aquecimento subterrâneo. Também as enormes janelas originais de alumínio foram restauradas e receberam vidro duplo para controle climático (PROJETO DESIGN, 2000).

Em síntese, a principal discussão que cabe aqui é que o projeto do Tate Modern conseguiu readequar uma estrutura industrial, localizada em uma antiga paisagem industrial, já alterada, em um espaço cultural contemporâneo, pois

consegue ser ao mesmo tempo um lugar neutro, que permite a agradável visualização das obras de arte sem muita perturbação e também consegue ser uma obra arquitetônica de qualidades artísticas que atrai o público.

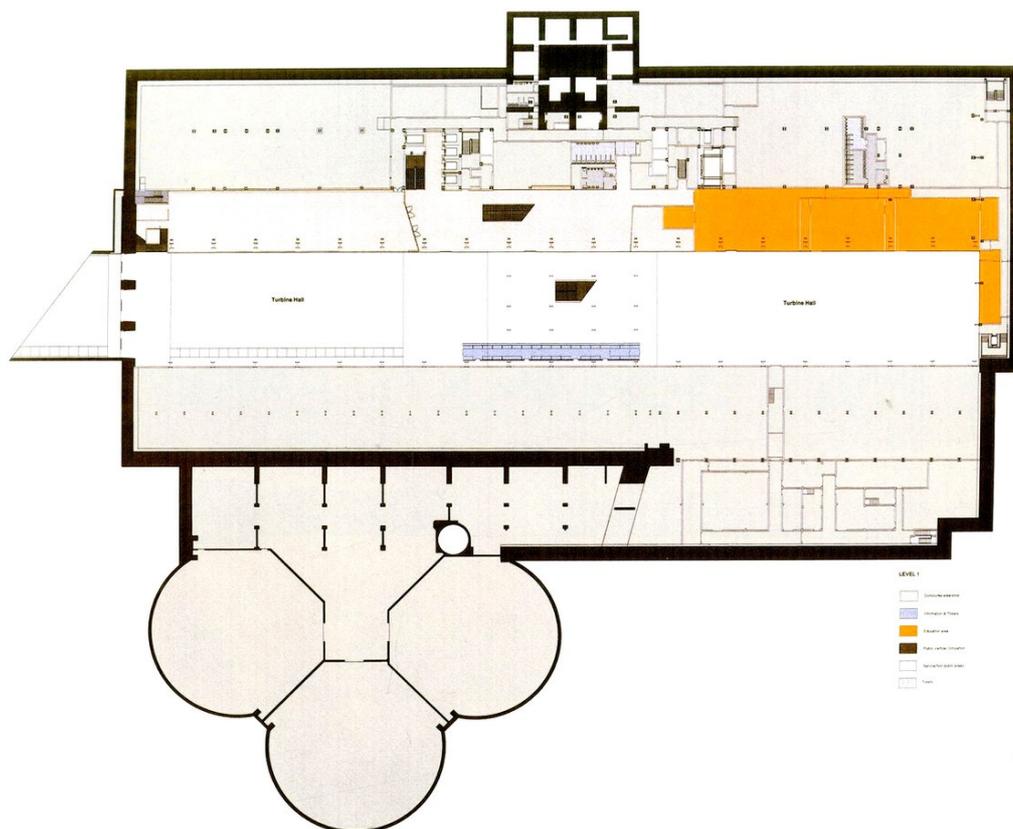


Figura 4.12 - Planta baixa do primeiro pavimento
FONTE: ARCHDAILY (2017)

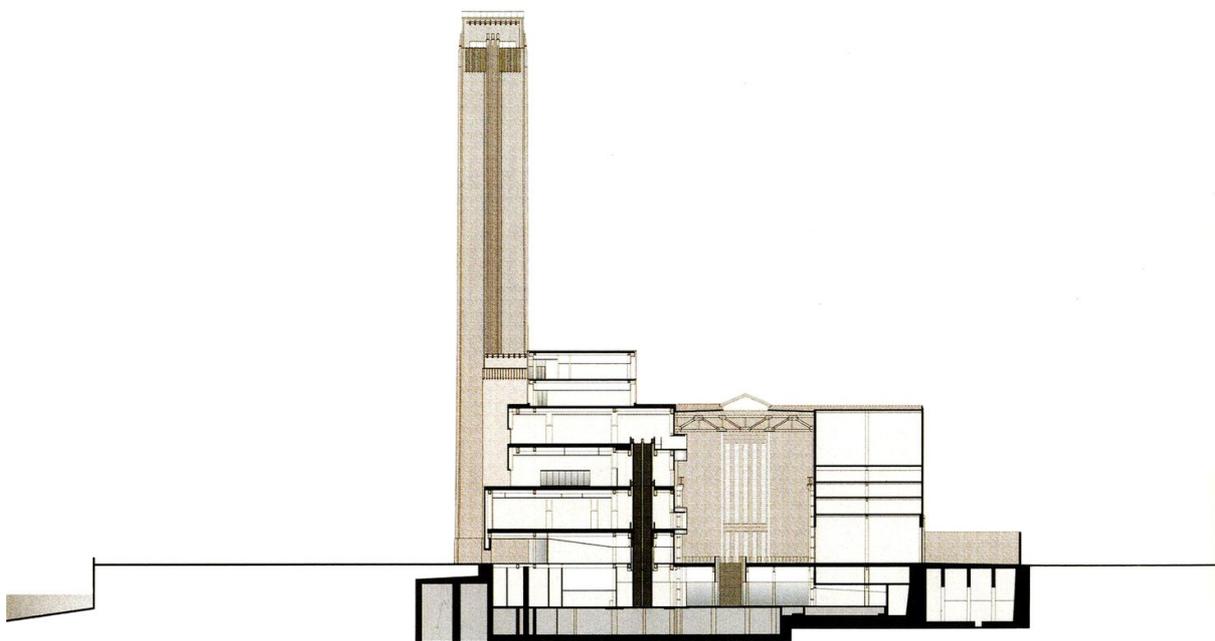


Figura 4.13 - Corte transversal
FONTE: ARCHDAILY (2017)

5 INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE

5.1 AS ORIGENS DA APTIDÃO INDUSTRIAL DO BAIRRO REBOUÇAS

O bairro Rebouças, em Curitiba, começou a se consolidar como setor industrial a partir do terceiro ciclo da erva mate na capital paranaense, que teve início entre 1875 e 1880. Este ciclo foi marcado pelo deslocamento dos engenhos de erva mate do interior do estado para o planalto curitibano e também pela mecanização dos processos ervateiros, com a construção das fábricas no bairro (PINHEIRO *et al.*, 2012).

No início do século XX, Curitiba contava com aproximadamente 30 mil habitantes, a partir desse momento notou-se a necessidade de desenvolver

economicamente a cidade, para isso necessitava-se de vias de comunicação que ligassem Curitiba a outras regiões. Então a cidade começou a tomar forma de capital, pois as avenidas largas começaram a ser implantadas, o bonde elétrico substituiu o de tração animal e as indústrias cresceram no bairro Rebouças (PUGLIELLI *apud* PINHEIRO et al., 2012). Outro fator importante para a consolidação da vocação industrial do bairro foi a implantação da ferrovia em 1880, que liga Curitiba a Paranaguá, pois a proximidade com a estação facilitava a chegada e o escoamento dos produtos.

A fim de continuar o progresso, foi implantada a estrada de ferro, destinada a servir a área industrial e residencial em uma localização estratégica, pois se situava “no final da Rua da Liberdade (atual Barão do Rio Branco, então uma rua carente de benfeitorias), local relativamente afastado do centro comercial, (...) mas de fácil acesso” (BARRACHO, 2000, p.02).

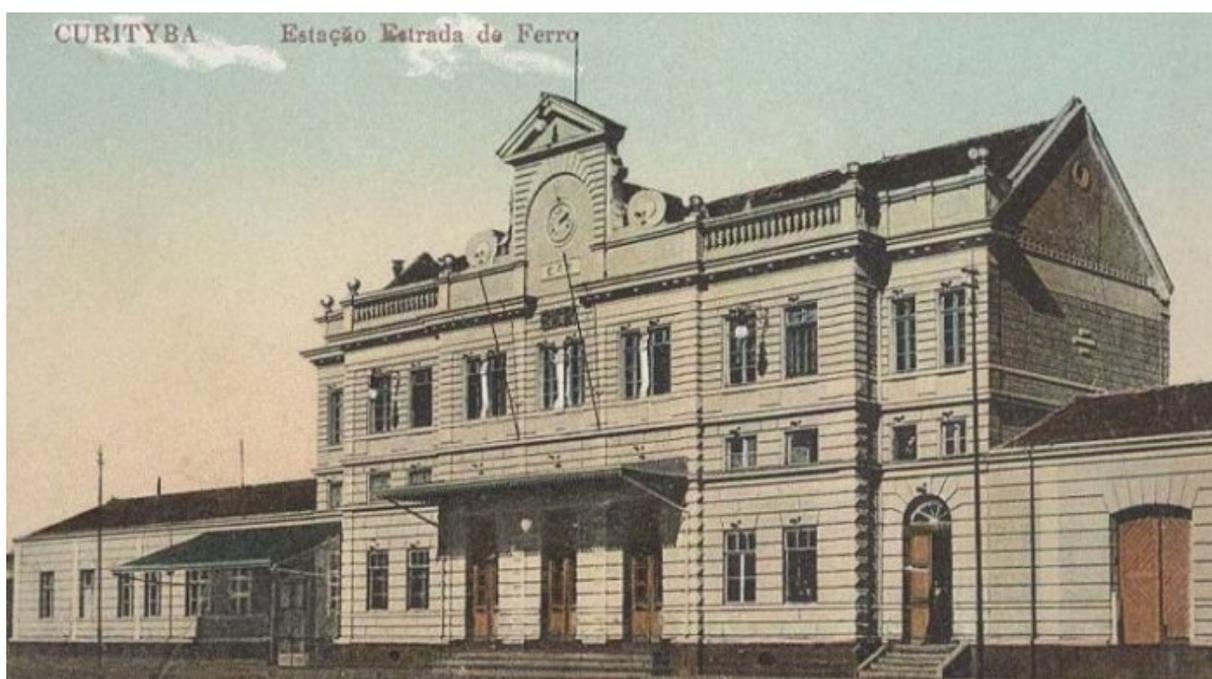


Figura 5.1 -Antiga Estação Ferroviária de Curitiba
FONTE: ESTAÇÕES FERROVIÁRIAS DO BRASIL

O projeto da estação é do engenheiro italiano Michelângelo Cuniberti, que projetou um edifício funcional, confortável e de baixo custo, seguindo a corrente italiana para esta tipologia. Posteriormente, devido ao intenso movimento, a estação foi reformada, ganhando “fachada em bossagem contínua, vão em arco pleno no

térreo e retangulares no pavimento superior, balaustradas e frontão triangular coroando o relógio no cimo central da fachada” (SUTIL *apud* BARRACHO, 2000, p. 11).

Dessa maneira, constituiu-se a paisagem industrial do bairro Rebouças, marcada por edificações de grande porte, por chaminés e áreas de extensos pátios, as quais determinaram a condição estratégica da região para a instalação de um polo fabril (PINHEIRO *et al.*, 2012).

Nesse contexto (final do século XIX a 1943) nasceu o Plano Agache¹⁸ em 1943. Com princípios modernistas da Carta de Atenas, o Plano tinha como um dos objetivos setorizar as funções da cidade, e aproveitando-se das fábricas já consolidadas no Rebouças, o Plano instituiu o bairro como industrial da cidade de Curitiba. Agache defendeu a zona industrial da cidade como ideal, pois era atendida pelas redes de transporte ferroviário e rodoviário, além do acesso à mão de obra pela proximidade das residências operárias vizinhas à estrada de ferro. Assim determinou-se a zona industrial de Curitiba entre a Rua Marechal Floriano Peixoto e o Rio Belém (DUDEQUE, 2010).

De acordo com Barracho (2000), a primeira indústria relevante a se estabelecer no bairro foi a Fábrica Paranaense de Phósphoros de Segurança, em 1895. A fábrica ocupa uma área de 25.324 metros quadrados, em um terreno de 30.400 metros quadrados. Atualmente é controlada pelo grupo mundial Swedish Match.

As cervejarias também foram um ramo importante para a zona industrial do Rebouças, ali se instalaram a Cervejaria da Glória, localizada nas esquinas das atuais Rua Alferes Poli e Avenida Sete de Setembro. além da Cervejaria Atlântica, situada na quadra entre a Avenida Iguaçu e a Avenida Getúlio Vargas.

As madeireiras também ocupavam seu lugar, como a marcenaria e carpintaria Maurício Thá, iniciada na década de 1910. Já em 1930, foi criada a construtora Irmão Thá & Cia. Ltda. “Além de elaborar plantas e orçamentos, a Thá comercializava materiais para construção. A firma possuía carpintaria, seção de

¹⁸ O Plano Agache foi um plano diretor desenvolvido em 1940, por iniciativa do prefeito Rozaldo de Mello Leitão, que contratou a empresa carioca Coimbra Bueno & Cia Ltda, e através do urbanista francês Alfred-Donat Agache foi projetado o plano para a cidade de Curitiba (1875 - 1959) (DUDEQUE, 2010)

beneficiamento de madeira, serralheria, pedreira, forno de cal e cerâmica” (BARRACHO, 2000, p. 34).

Outra importante fábrica fundada em 1898, foi a indústria de Nicolau Mäder, destinada a produção da erva-mate, abastecia tanto o mercado interno como exportava para a Argentina e o Uruguai. Reconhecida por produzir erva-mate de qualidade, a fábrica também se destacava pelo maquinário moderno, movido a vapor (BARRACHO, 2000).

Outra das mais importantes fábricas estabelecidas na região foi a Leão Junior, que também produzia erva-mate. Implantada em 1930 na Avenida Getúlio Vargas, a unidade fabril contribuiu significativamente para o desenvolvimento da configuração da paisagem industrial, além da modernização da região:

Edificamos aqui outra instalação, com equipamento moderno, constituindo um conjunto industrial onde dispomos de amplos armazéns, fábricas de caixas, serraria, instalação para a renomada “Matte Leão”, ambulatório, oficina mecânica, refeitório, barracaria, etc. Para o contínuo e melhor aparelhamento desse bloco, áreas próximas foram adquiridas a fim de atendermos as exigências de nossas necessidades de expansão (MEMÓRIA CINQUENTENÁRIA DE FUNDAÇÃO, 1951 *apud* PINHEIRO et al., 2012, p. 24).

A edificação da Matte Leão foi um marco para a cidade de Curitiba, não somente pela sua expressão arquitetônica, mas pelas “lembranças, recordações, memórias construídas em imagens, sons e aromas transformados ao sabor da modernidade, que lentamente, contribuiu para modificação da paisagem urbana de Curitiba” (PINHEIRO, et al., 2012, p. 24).

O controle da Leão Junior passou para a Coca Cola em 2007 e o conjunto industrial foi demolido em 2011 para a construção de um templo religioso da Igreja Universal do Reino de Deus. Tal fato contribui para a discussão da preservação da paisagem industrial de Curitiba, visto que o cenário não é dos mais favoráveis.

Por fim, os engenhos de moagem de trigo, como o Moinho Paranaense Ltda., também marcaram o desenvolvimento industrial. Atualmente, este exemplar teve mais sorte que o anterior, pois é ocupado pela Fundação Cultural de Curitiba, sendo um exemplo de reciclagem e preservação industrial no bairro.



Figura 5.2 - Fábrica Leão Junior antes da demolição
FONTE: GAZETA DO POVO



Figura 5.3 - Antiga Fábrica Leão Junior
FONTE: JORNAL DO POVO PARANÁ

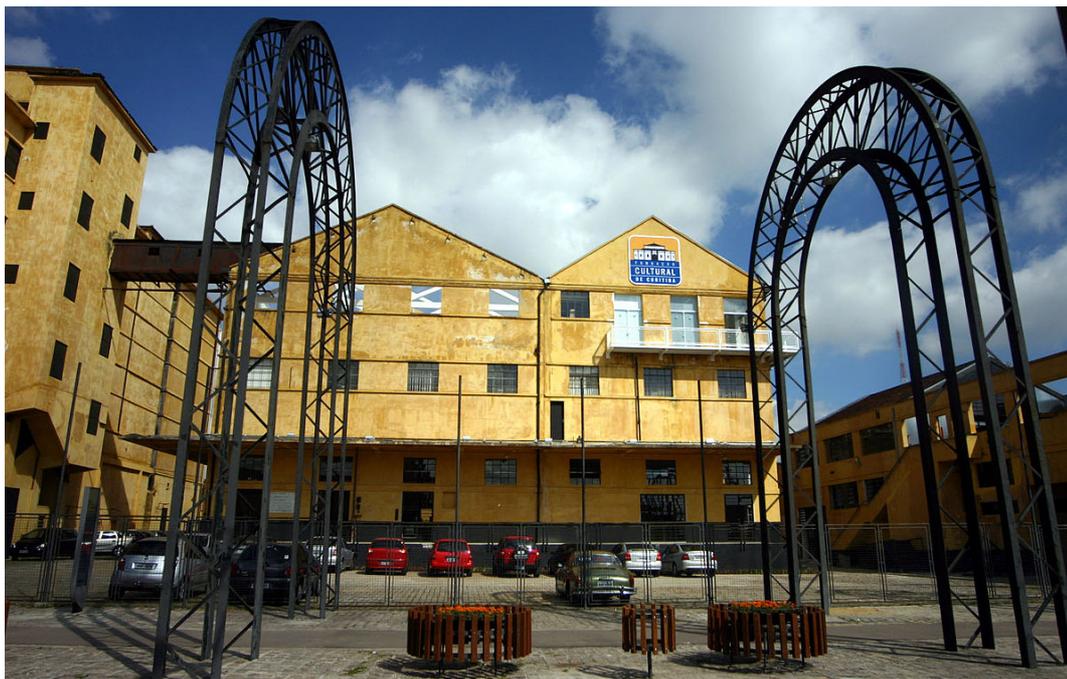


Figura 5.4 - Fundação Cultural de Curitiba
FONTE: JORNAL DO POVO PARANÁ

Dessa maneira, a partir desta breve descrição, conclui-se que a região do Rebouças foi um grande polo industrial de Curitiba, pois funcionava de maneira muito prática, principalmente na questão logística devido a proximidade com a estrada de ferro. O bairro manteve tais características até a criação da CIC (Cidade Industrial de Curitiba), dentro do Plano Diretor de 1965¹⁹.

Com a criação da CIC, o Rebouças passou a ser, gradativamente, negligenciado, tanto pelo poder público, como abandonado pela população que o frequentava. Segundo Pinheiro, “o bairro tornou-se uma região com baixa densidade populacional, fato associado ao abandono das grandes estruturas edificadas, o que se refletiu nas condições sociais e de segurança do bairro” (PINHEIRO *et al.*, 2012, p. 39).

5.2 MAPAS DO BAIRRO

¹⁹ Plano Diretor Wilhelm-IPPUC de 1965. Foi elaborado pelo arquiteto paulista Wilhelm a partir da concessionária SERETE, e posteriormente desenvolvido pela equipe local de arquitetos do IPPUC (Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba). (DUDEQUE, 2010).

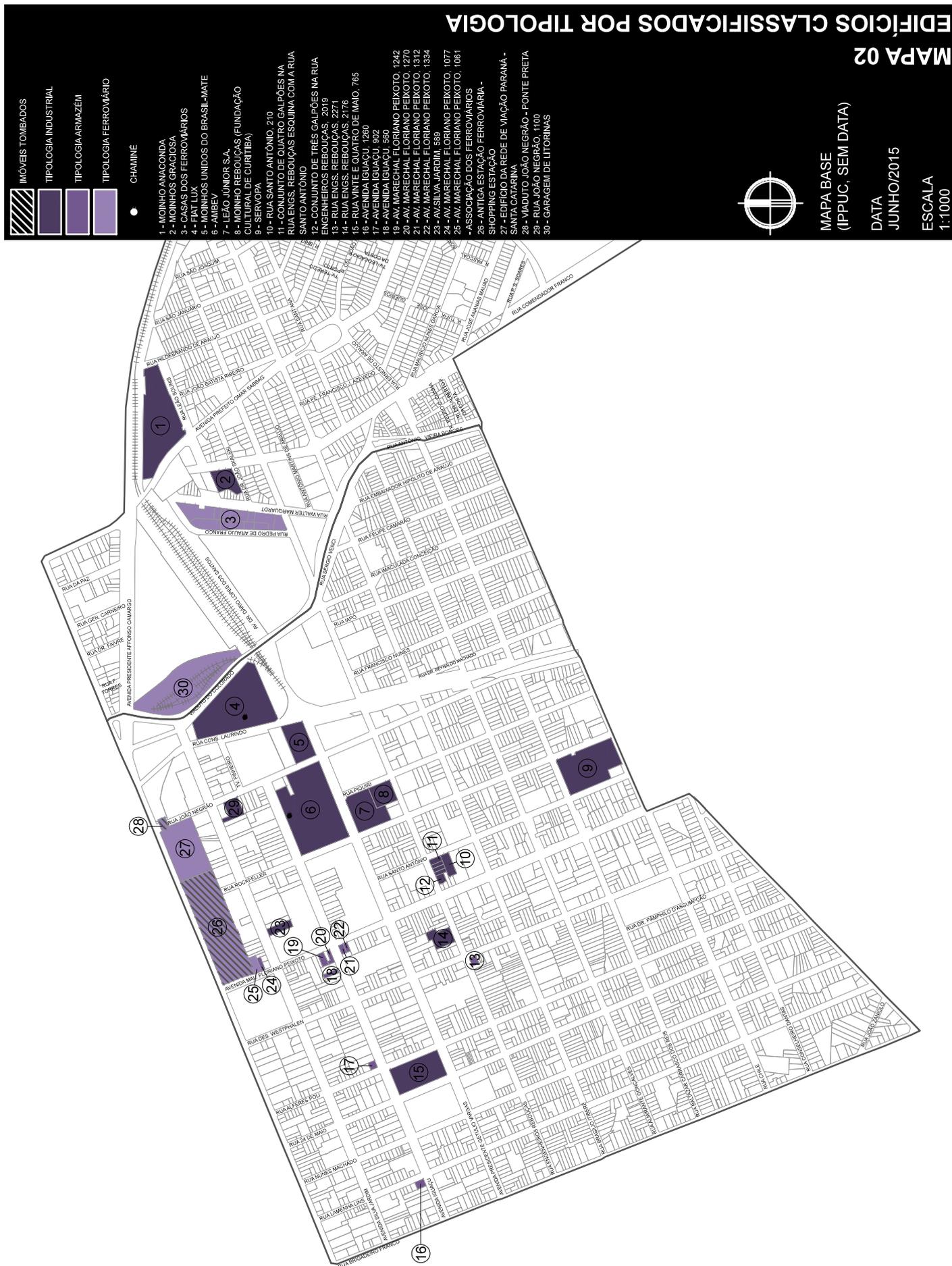


Figura 5.6 - Mapa das tipologias do bairro Rebouças

FONTE: BAKI, Marina Passeto (2016)

5.3 O LOTE

O terreno selecionado para o projeto possui quatro testadas, entre: Avenida Presidente Affonso Camargo (com testada de 55 metros), Rua Tibagi (com testada de 123 metros), Rua Mariano Torres (com testada de 116,80 metros) e por fim a Avenida Silva Jardim (com apenas 13 metros de testada). Possuindo perímetro de 321 metros e área total de 4.637 metros quadrados.

A paisagem ao redor do lote é conformada por indústrias e pela atual Rodoferroviária de Curitiba, dessa maneira, sendo vizinho também da rede ferroviária. Um interessante exemplar da paisagem industrial vizinha são as garagens dos trens da ALL²⁰, onde atualmente funciona a sede da Associação Brasileira de Preservação Ferroviária. Sua arquitetura é caracterizada por três galpões de estrutura de concreto armado.



Figura 5.7 - Imagem aérea vizinha ao terreno

FONTE: Associação Brasileira de Preservação Ferroviária (2017)

Através dos eixos da Avenida Sete de Setembro e da Avenida Iguaçu, configura-se a paisagem industrial do Rebouças através de diversos exemplares industriais (ver figura 5.6). Com isso, o terreno escolhido fica entre enclaves, como a

²⁰ A América Latina Logística (ALL) foi uma companhia ferroviária do Brasil e da América do Sul. Atualmente é parte da fusão com a empresa de logística Rumo (RUMO, 2017).

relação entre a antiga estação ferroviária e a atual e a conexão entre os remanescentes industriais e a cidade contemporânea que se desenvolve a partir do eixo da Rua Mariano Torres.

A paisagem industrial do bairro Rebouças fica entre o zoneamento ZR-3, ZR-4, Setor Especial Marechal Floriano e o Setor Especial Estrutural (Sete de Setembro) segundo a Lei Municipal 9800 de janeiro de 2000 (Curitiba, 2000). O lote escolhido fica nesta faixa, precisamente no SE - Setor Especial Estrutural (Sete de Setembro). O maior incentivo para este zoneamento é para uso residencial de média e alta densidade (habitação coletiva, institucional e transitória) e os usos comerciais, de serviços e comunitários. Quanto ao gabarito máximo, é livre para os usos habitacionais e comerciais, devendo se atentar ao limite da ANATEL e do cone da aeronáutica. Assim, a condicionante de zoneamento é respeitada, devendo-se atentar para as áreas construídas, recuos e estacionamento (conforme o decreto 1021/2013 da Prefeitura Municipal de Curitiba).

Os parâmetros construtivos para o uso comunitário 2 (uso cultural) são determinados pela Secretaria Municipal do Urbanismo, ou seja, o uso é permitido, mas o parâmetro não é claro. Assim fica optado os parâmetros construtivos para o uso de habitação coletiva, da seguinte maneira:

1. Coeficiente de aproveitamento: 1,0 ou máximo de 2,5 com compra de potencial construtivo;
2. Taxa de Ocupação: Subsolo, térreo e primeiro pavimento até o máximo de 100%, atendido decreto 190/2000. Os demais pavimentos 50%.
3. Taxa de Permeabilidade: Obrigatória a implantação de mecanismos de contenção de cheias conforme o contido no decreto 191/2003);
4. Altura Máxima: Livre. 2 pavimentos
5. Recuo Frontal: 10 metros (em outras vias: 5 metros);
6. Afastamento das divisas: Facultado até 2 pavimentos, H/6 nos restantes (considerando mínimo de 2,5 metros). Também deverá ser atendido um recuo de 30 metros nos fundos do terreno, pois ele é sujeito a inundação. Além disso, há uma faixa de preservação permanente de 50 metros da testada dos fundos.

De acordo com estas classificações de usos do lote, é possível a elaboração de um projeto cultural com área acima de dois mil metros quadrados para o local.

Logo, é possível efetuar o cálculo do potencial construtivo máximo para o projeto através de cálculo:

- Potencial = (área do terreno x coeficiente de aproveitamento)
- Potencial = 4.637 x 2,5
- Potencial = 11.592 metros quadrados

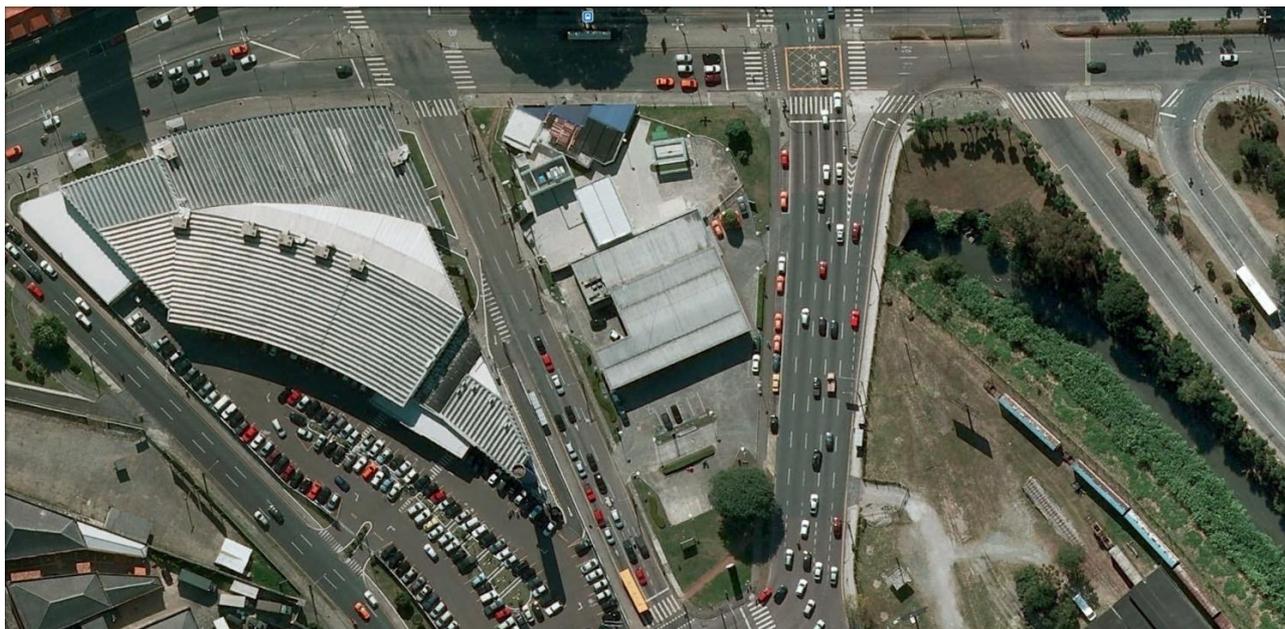


Figura 5.8 - Vista aérea do terreno

FONTE: Google maps (2017)



Figura 5.9 - Situação
FONTE: AUTOR (2017)

5.3 PROGRAMA DE NECESSIDADES

Em linhas gerais, o programa de necessidades foi dividido em dois grandes setores:

- Museu Industrial
- Sociedade Operária

Para o setor do Museu Industrial será necessário outros 3 setores:

- Administração
- Depósitos
- Exposição

Já para a Sociedade Operária, haverá a necessidade de 4 setores:

- Administrativo
- Depósitos
- Lazer
- Educativo

Dessa maneira, através das condicionantes de Neufert²¹ e do estudo dos casos correlatos, fica pré-estabelecido o seguinte quadro de áreas:

Tabela 5.3.1 - Museu industrial, setor administrativo;

	TIPO	AMBIENTE	QTDE	ÁREA UNITÁRIA (m ²)	ÁREA TOTAL (m ²)
Administração	Administração	Recepção	1	10	10
		Controle Funcionários	1	10	10
		Secretaria	1	25	25
		Escritório	8	25	200
		Sala de Reunião	2	40	80
		Sala de Conferência	1	25	25
	Apoio	DML	1	10	10
		BWCs	4	25	100
		Servidores, TI e infraestrutura	1	30	30
		Almoxarifado	1	20	20
	Total				

²¹ NEUFERT. Ernst. **A arte de projetar em arquitetura**. 5a ed. São Paulo, GG, 1976.

Tabela 5.3.2 - Museu industrial, setor de exposições e lazer;

SETOR	TIPO	AMBIENTE	QTDE	ÁREA UNITÁRIA (m2)	ÁREA TOTAL (m2)
Exposição	Exposição	Bilheteria	1	25	25
		Recepção	1	25	25
		Exposição Permanente	1	200	200
		Exposição Temporária	5	100	500
		Pátio Esculturas	1	200	200
		Auditório	1	300	300
		Saguão do Auditório	1	300	300
	BWCs	6	30	180	
	Comércio	Café	1	250	250
		Gift Shop/Livraria	1	100	100
		BWCs	2	30	60
	Apoio	DML	4	10	40
	Total				

Tabela 5.3.3 - Museu industrial, setor de depósitos;

MUSEU INDUSTRIAL					
SETOR	TIPO	AMBIENTE	QTDE	ÁREA UNITÁRIA (m2)	ÁREA TOTAL (m2)
Depósitos	Técnico	Portaria	1	10	10
		Doca Carga/Descarga	3	150	450
		Saída Lixo	1	30	30
		Catálogo	1	100	100
		Segurança	1	10	10
	Depósito	Consulta ao Acervo	1	30	30
		Depósito/ Acervo Técnico	1	100	100
	Total				

Tabela 5.3.4 - Sociedade operária, setor administrativo;

SETOR	TIPO	AMBIENTE	QTDE	ÁREA UNITÁRIA (m2)	ÁREA TOTAL (m2)	
Administração	Administração	Recepção	1	10	10	
		Controle Funcionários	1	10	10	
		Secretaria	1	25	25	
		Escritório	8	25	200	
		Sala de Reunião	2	40	80	
		Sala de Conferência	1	25	25	
	Apoio	DML	1	10	10	
		BWCs	4	25	100	
		Servidores, TI e infraestrutura	1	30	30	
		Almoxarifado	1	20	20	
	Total					510

Tabela 5.3.5 - Sociedade operária, setor educativo;

SETOR	TIPO	AMBIENTE	QTDE	ÁREA UNITÁRIA (m2)	ÁREA TOTAL (m2)
Educação	Estudo	Ateliê	2	100	200
		Sala de Conferência	2	50	100
		Sala de Estudos	4	25	100
		Salas Multifuncionais	4	50	200
		BWCs	4	30	120
	Administrativo	Recepção	1	10	10
		Escritório	4	15	60
		Sala de Reuniões	1	25	25
		DML	1	10	10
		BWCs	1	25	25
	Total				

Tabela 5.3.6 - Sociedade operária setor de depósitos;

SOCIEDADE OPERÁRIA					
SETOR	TIPO	AMBIENTE	QTDE	ÁREA UNITÁRIA (m2)	ÁREA TOTAL (m2)
Depósitos	Técnico	Portaria	1	10	10
		Doca Carga/Descarga	3	150	450
		Saída Lixo	1	30	30
	Total				490

Tabela 5.3.7 - Sociedade operária, setor de lazer;

SETOR	TIPO	AMBIENTE	QTDE	ÁREA UNITÁRIA (m2)	ÁREA TOTAL (m2)
Lazer	Salão de Baile	Recepção	1	25	25
		Bilheteria	1	15	15
		Bar	1	50	50
		Cozinha Industrial	1	150	150
		Fumódromo	1	75	75
		Palco	1	150	150
		Apoio	1	50	50
		Camarins	4	50	100
		Salão	1	750	750
		BWCs	4	30	120
	Apoio	DML	4	10	40
	Total				1525

Ao total, o programa do museu industrial e da sociedade operária contará com 6.850 metros quadrados.

5.4 DIRETRIZES PROJETUAIS

De modo a respeitar a paisagem industrial, este projeto possuirá diretrizes que balizarão tal respeito com o preexistente de maneira que este seja adequado para o bairro, visto que atualmente já existem arquiteturas contemporâneas no local que não têm nenhuma relação com o seu contexto urbano e social.

- a) Será respeitado o gabarito local, mais fortemente caracterizado pelo zoneamento ZR-3 e ZR-4, além do gabarito fabril, onde as fábricas são mais horizontais do que verticais, não alcançando grandes alturas.
- b) Estabelecer-se-á como diretriz o uso de materiais condizentes com o contexto industrial, uma vez que eles podem reforçar a linguagem fabril. Porém, estes materiais serão de tecnologias contemporâneas, de modo a não imitar o histórico.
- c) A guia amarela da prefeitura de Curitiba indica que deverá ser prevista uma faixa de preservação contínua de 30 metros na faixa da Avenida Silva Jardim devido a preservação e a contenção de cheias do Rio Belém. Dessa maneira é possível prever uma praça pública, uma vez que este programa é de cunho social e exige um local onde todos possam usufruir. Nesta praça, também acontecerá o acesso à Sociedade Operária, reforçando o fluxo social.
- d) Quanto ao acesso do Museu Industrial, sua entrada será localizada na Avenida Presidente Affonso Camargo, uma vez que ela está voltada para o eixo estrutural, onde há maior fluxos de pedestres e automóveis, possibilitando uma maior visibilidade para a programação do museu.
- e) Criação de um edifício híbrido, que atenda as necessidades qualitativas dos espaços, para que tanto o programa do museu, como da sociedade operária possam conviver de maneira harmoniosa.
- f) Conceber-se-á uma arquitetura que promova o encontro social, oferecendo os espaços privados ao coletivo, e com isso proporcione atividades ao ar livre abertas ao público em geral de modo a gerar vida ao entorno.

g) Por fim, que seja uma ação política por excelência, na aventura revolucionária da vida.



Figura 5.10 - Divisão programática

FONTE: AUTOR (2017)

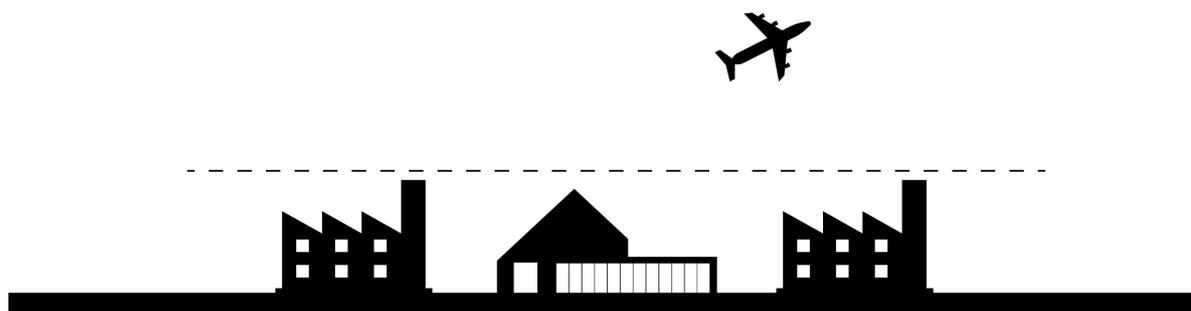


Figura 5.11 - Ilustração do gabarito a ser respeitado

FONTE: AUTOR (2017)

6 CONCLUSÃO

Após o presente trabalho, podemos extrair algumas considerações finais. A cultura é o elo de um povo, e suas representações físicas ou não-físicas são elementos importantes para a perpetuação de tal sociedade.

Dentro do bairro Rebouças observa-se estes elementos como estratos históricos da atuação da sociedade no território. Este território é marcado pela sua importância histórica, pela herança cultural e principalmente por compor o berço industrial do estado do Paraná.

Estas marcas hoje convivem com a sociedade contemporânea, que através de diferentes agentes, lutam por uma porção territorial, que em muitas vezes é transformada em edifícios que não correspondem com o contexto imediato.

Dessa maneira, a paisagem é interpretada como portadora de tais elementos, devendo ser preservada, cuidada e utilizada a seu favor através de uma relação harmônica entre ela e a humanidade.

Neste trabalho, esta relação não acontece de maneira engessada ou preservacionista, mas sim através da utilização e dos novos usos que a paisagem pode comportar, através de uma cuidadosa leitura a fim de instalar um objeto contemporâneo que possa relacionar-se harmonicamente com seu entorno.

Este objeto aqui é representado por um centro cultural portador de um museu industrial que possa dar conta da história da região, bem como dialogar com os desafios contemporâneos através da didática de um museu para com seu público. Também esta prevista a sociedade operaria, onde a força trabalhadora do bairro possa usufruir do lazer, da educação e da crítica social.

Desta forma, pretendeu-se alinhar as questões de preservação da paisagem e da memória urbana e suas relações com a arquitetura contemporânea, a fim de subsidiar o exercício projetual da próxima etapa.

BIBLIOGRAFIA

ÁBALOS, Iñaki. **A boa vida: Visita guiada às casas da modernidade**. Barcelona. Editorial Gustavo Gilli, 2003.

ARCHDAILY. **Clássicos da Arquitetura: Museu Tate Modern / Herzog & de Meuron**. Archdaily, set. 2016. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/795096/classicos-da-arquitetura-museu-tate-modern-herzog-and-de-meuron>> Acesso em: 02/05/2017.

BARRACHO, M.L.G. **Rebouças: o bairro na história da Cidade**. in: Boletim Informativo da Casa Romário Martins. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v26, n.124, 2000.

BESSE, Jean-Marc. Estar na paisagem, habitar, caminhar. In: CARDOSO, Isabel Lopes (Org.). **Paisagem Patrimônio**. Porto. Dafne Editora/CHAIA, 2013.

_____. **Le goût du monde. Exercices de paysage**. Arles: Actes Sud/ENSP, 2009.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BRANDÃO, Zeca. **Tate Modern: fábrica de cultura**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 01, n. 007.05, Vitruvius, dez. 2000. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/945>>. Acesso em: 02/05/2017

BRÊTAS. Angela. Trabalho e recreação: uma visão panorâmica dos fundamentos, da organização e das realizações do serviço de recreação operária (1943 - 1945). **Revista Esboços**, Florianópolis, n. 16, 2006.

CAUQUELIN. Anne. **A invenção da paisagem**. Tradução: Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007

CARSALADE, Flavio de Lemos. **A pedra e o tempo: arquitetura como patrimônio cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade/Ed.UNESP, 2001.

COLLOT, Michel. A Paisagem na Arte Contemporânea. In: CARDOSO, Isabel Lopes (Org.). **Paisagem Patrimônio**. Porto. Dafne Editora/CHAIA, 2013.

COELHO, Teixeira. **Usos da cultura: políticas de ação cultural**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

CUNHA, C. R. . **Restauração: diálogos entre teoria e prática no Brasil nas experiências do IPHAN**. 171 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo- FAUUSP, São Paulo, 2010.

CURITIBA. **Lei Municipal nº 9800 de 03 de janeiro de 2000**. Dispõe sobre o zoneamento, uso e ocupação do solo no Município de Curitiba e dá outras providências. Curitiba: Câmara Municipal de Curitiba, 2000. Disponível em <<http://multimidia.curitiba.pr.gov.br/2010/00084664.pdf>>. Acesso em: 16/05/2017 às 18:00.

DUDEQUE, Irã Taborda. **Nenhum dia sem uma linha: uma história do urbanismo em Curitiba**. São Paulo, Studio Nobel, 2010.

ESPOSITO, Antonio. **Tadao Ando**/ Antonio Esposito; [tradução: Gustavo Hitzschky], 1. ed. - São Paulo: Folha de São Paulo, 2011.

FERRAZ, Marcelo. **Numa velha fábrica de tambores. SESC-Pompéia comemora 25 anos**. *Minha Cidade*, São Paulo, ano 08, n. 093.01, Vitruvius, abr. 2008 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.093/1897>>. Acesso em 29/05/2017 às 18:56.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda São Paulo. **Dicionário Aurélio**. Editora Positivo, 2010.

FONDAZIONE PRADA. Disponível em: <<http://www.fondazioneprada.org/visit/visit-milano/>>. Acesso em: 24/04/2017

GOMES, Christianne Luce. Lazer no Brasil: trajetória de estudos, possibilidades de pesquisa. **Movimento**. Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 23-44, janeiro/abril, 2003.

IPHAN. **Patrimônio Cultural**. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/218>>. Acesso em: 06/03/2017.

IPHAN. **Dicionário Iphan de Patrimônio Cultural**. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1026>>. Acesso em: 06/03/2017.

INGOLD, Tim. **The perception of environment. Essay in livelihood, dwelling and skill**. London, Routledge, 2000.

KUHL, Beatriz Mugayar. **História e Ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos**. Revista CPC, 2005, v. 1, n. 1. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Anexo,%20texto%203.pdf>>. Acesso em: 31/02/2017.

MAXIMILIANO, L. A. **Considerações sobre o conceito de paisagem**. R. RAÍE GA, Curitiba, n. 8, p. 83-91, 2004. Editora UFPR.

MILANESI, Luis. **A casa da invenção**. Ateliê Editorial. São Caetano do Sul, 1997.

MITCHELL, N; RÖSSLER, M; TRICAUD, P. **World Heritage Cultural Landscapes. A Handbook for Conservation and Management**. UNESCO, 2009.

MUDEC. Disponível em: <<http://www.mudec.it/ita/il-museo/#storiadelmuseo>>. Acesso em: 24/04/2017.

NASCIMENTO, Flávia B.; SCIFONI, Simone. **A paisagem cultural como novo paradigma para a proteção do patrimônio cultural: a experiência do Vale do Ribeira-SP**. Revista CPC, São Paulo, n. 10, p. 29-48, maio/out 2010.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius Loci, paesaggio, ambiente, architettura**. Milano, Electa, 1979, p. 5.

OLIVEIRA R. P. D. de. **O pensamento de John Ruskin**. Vitruvius, n. 074.03, fev. 2008. Resenha de: RUSKIN, John. Las Siete Lámparas de la arquitectura. 4. Ed. Barcelona: Alta Fulla, 2004. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/07.074/3087>>. Acesso em: 06/03/2017.

OLIVEIRA, R. D. . **Teoria e Prática da Restauração. Patrimônio: Lazer & Turismo (UNISANTOS)** , v. 6, p. 75-91, 2009.

OMA. Disponível em: <<http://oma.eu/projects/fondazione-prada>>. Acesso em: 24/04/2017

PEIXOTO. Elza. O serviço de recreação operária e o projeto de conformação da classe operária no Brasil. **Pro-Posições**, vol.19 no.1. Campinas, Jan./Apr. 2008.

PINHEIRO, André. *et al.* **Paisagem fabril: Matte Leão e Matadouro Modelo**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2012.

PROJETO DESIGN. **Herzog & De Meuron Arquitetos: Museu Tate Modern**. Edição 245. São Paulo. 2000

RAMOS. Luciene Borges. **Centro Cultural: Território privilegiado da ação cultural e informacional na sociedade contemporânea**. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil.

RIBEIRO, J.; SANCHES GARCIA, F. **Citymarketing e Curitiba: cultura e comunicação na construção da imagem urbana**. São Paulo: UFSCAR, 1996.

RIBEIRO, Rafael Winter. **Paisagem cultural e patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN/COPEDOC. 2007

RUFINONI, Manoela Rossinetti. **Preservação e restauro urbano: intervenções em sítios históricos industriais**. São Paulo. Fap - Unifesp: Edusp, 2013.

SAUER, Carl O. **A morfologia da paisagem**. In: CORREA, R.L.; ROSENDAHL, Z. Paisagem, Tempo e Cultura. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998. p. 12-73.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é Cultura**. 16a edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. 91p.

SILVA, M. C. S. de M.. **Centro cultural: construção e reconstrução de conceitos**. 1995 .Universidade do Rio de Janeiro – UNI-RIO. Rio de Janeiro.

ZEIN, R. V.; DI MARCO, A. **A rosa por outro nome tão doce...seria?**. In: O moderno já passou | O passado no moderno - Reciclagem, requalificação, rearquitetura, 2007, Porto Alegre. Anais do 7o seminário DOCOMOMO Brasil, 2007.

FONTE DAS ILUSTRAÇÕES

ABPF. **Sede da ABPF**. Disponível em <<https://3.bp.blogspot.com/-TYYkW3rfXkA/WOPtX4eCoGI/AAAAAAAAABII/90coxHmD8EoXWhSj6wz02DAJI0bQND4IlgCLcB/s640/Sede%2Bvista%2Ba%25C3%25A9rea%2B2016.jpg>> Acesso em 13/06/2017 às 14:13

ARCHDAILY. **Clássicos da Arquitetura: Centre Georges Pompidou / Renzo Piano + Richard Rogers**. Disponível em <http://images.adsttc.com/media/images/5037/e1ba/28ba/0d59/9b00/01d2/medium_jpg/stringio.jpg?1414425474> Acesso em 16/04/2017 às 9:32

ARCHDAILY. **Centro Cultural São Paulo**. Disponível em <http://images.adsttc.com/media/images/51ff/c63a/e8e4/4e1e/ee00/001a/newsletter/centro_cultural_São_paulo.jpg?1375716917> Acesso em 16/04/2017 às 10:27

ARCHDAILY. **Clássicos da Arquitetura: Museu Guggenheim Bilbao / Frank Gehry**. Disponível em <http://images.adsttc.com/media/images/521f/a097/e8e4/4eb9/4a00/0038/large_jpg/Flickr_User_dbaron.jpg?1377804432> Acesso em 17/04/2017 às 11:07

ARCHDAILY. **Clássicos da Arquitetura: Museu Tate Modern / Herzog & de Meuron**. Disponível em <<http://www.archdaily.com.br/br/795096/classicos-da-arquitetura-museu-tate-modern-herzog-and-de-meuron>> Acesso em 17/05/2017 às 14:32

ARCHDAILY. **Clássicos da Arquitetura: SESC Pompéia / Lina Bo Bardi**. Disponível em <<http://images.adsttc.com/media/images/5285/f581/e8e4/4e8e/7200/01b2/slideshow/2.jpg?1384510842>> Acesso em 29/05/2017 às 19:29

ARMANI. **Teatro**. Disponível em <http://4.bp.blogspot.com/-W_BrMkXGmYE/UJUOTNu_lwl/AAAAAAAAAagg/QiPARfdt7QE/s1600/wr58_2_popup.jpg?> Acesso em 08/05/2017 às 10:24

ESTAÇÕES FERROVIÁRIAS DO BRASIL. **Curitiba**. Disponível em <<http://www.estacoesferroviarias.com.br/pr-cur-paran/fotos/curitiba9001.jpg>> Acesso em 27/05/2017 às 20:02

FONDAZIONE PRADA. **Milano**. Disponível em <<http://www.fondazioneprada.org/visit/visit-milano/>> Acesso em 10/05/2017 às 15:45

GAZETA DO POVO. **Coca-Cola precisa abandonar Nestea para manter a Leão**. Disponível em <http://www.gazetadopovo.com.br/ra/mega/Pub/GP/p2/2009/06/18/Economia/Imagens/matte-AC_180609.jpg> Acesso em 27/05/2017 às 20:08

JORNAL DO POVO PARANÁ. **Fundação Cultural de Curitiba**. Disponível em <<http://jornaldopovoparana.com/tags/fundacao-cultural-de-curitiba/>> Acesso em 27/05/2017 às 20:14

MEROS. **Lascaux Caves**. Disponível em <<http://www.meros.org/uploads/gallery/03/6f/66/0386f56616b437c91028bb016037ca7f.jpg>>. Acesso em 10/03/2017 às 16:20

MUDEC. Il Museo. Disponível em: <<http://www.mudec.it/ita/il-museo/>> Acesso em 08/05/2017 às 11:13

OMA. **Fondazione Prada**. Disponível em <<http://oma.eu/projects/fondazione-prada>> Acesso em 10/05/2017 às 15:17

WORLD HERITAGE PHOTOS. **Blaenavon Industrial Landscape**. Disponível em <<https://www.werelderfgoedfotos.nl/images/galleries/183/full/00315.Blaenavon%20Industrial%20Landscape%20-%20Photo%20by%20Albertine%20Slotboom.jpg>>. Acesso em 12/03/2017 às 17:43