

SILVIA LAIS UMATA MATSUNE

• ESCOLA DE F O T O G R A F I A DE CURITIBA •

CURITIBA
2008

SILVIA LAIS UMATA MATSUNE

ESCOLA DE FOTOGRAFIA DE CURITIBA

Trabalho apresentado à disciplina de
Orientação de Pesquisa, ministrada
pelo professor Key Imaguire Jr. do
curso de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade Federal do Paraná.
Professor orientador: José La Pastina
Filho.

**CURITIBA
2008**

“Fotografar é colocar na mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração”.

Henri Cartier-Bresson, 1994.

AGRADECIMENTOS

Ao professor La Pastina, pela orientação, paciência, disposição e compreensão.

Ao professor Key Imaguire Jr., pela colaboração na realização deste trabalho.

Aos demais professores da UFPR, pelos preciosos ensinamentos ao longo dos últimos cinco anos.

À Carla Choma Frankl, pela disposição e contribuição para o levantamento de arquivos e informações sobre casarões históricos de Curitiba.

A Osvaldo Santos Lima, por seus ensinamentos técnicos e por transmitir um pouco de sua paixão pela arte fotográfica.

Aos amigos e amigas da Arquitetura e Urbanismo da UFPR, pelo incentivo mútuo, pelos momentos compartilhados, e por muitas vezes serem o principal estímulo à permanência no curso.

Ao Gustavo, por seu amor e apoio inesgotáveis.

Aos meus pais, por me proporcionarem a oportunidade de conviver de perto com dois grandes exemplos de compreensão, caráter e determinação.



RESUMO

A pesquisa apresentada a seguir visa os embasamentos técnico, histórico e teórico para o desenvolvimento de um projeto arquitetônico de uma escola de fotografia em Curitiba, Paraná. Tal proposta alia-se à opção pela reciclagem de edifício, de modo a utilizar um espaço preexistente na cidade e contribuir para a revalorização da área onde se situa.

Assim sendo, a pesquisa inicialmente contextualiza o tema “fotografia” no tempo e espaço em questão, juntamente com uma breve introdução sobre a importância da preservação do patrimônio histórico através da intervenção arquitetônica em edifícios antigos. Em seguida, os estudos de caso apresentados contribuem para a delimitação dos objetivos do projeto, agregando novas possibilidades e idéias para o desenvolvimento deste.

Após a familiarização com o tema, a pesquisa é concluída com a definição dos objetivos e programa do projeto a ser realizado, bem como sua organização básica (organograma e setorização), escolha e análise do espaço a ser ocupado.



ABSTRACT

The presented research aims at the technical, historical and theoretical foundations for the development of an architectural project of a school of photography in Curitiba, Paraná. Such a proposal chooses the option for the recycling of building, as a way to use a preexistent space in the city and to contribute to the valorization of the area where it is situated.

So being, the inquiry initially contextualize the subject “photography” in the time and space open to question, together with a short introduction on the importance of the preservation of the historical inheritance through the architectural intervention in ancient buildings. Next, the presented case studies contribute to the delimitation of the objectives of the project, collecting new means and ideas for the development of this.

After the familiarization with the subject, the inquiry is ended by the definition of the objectives of the project to be carried out, as well as its basic organization (organization chart and flow chart), choice and analysis of the space to be occupied.



SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. CONCEITUAÇÃO TEMÁTICA	11
2.1. HISTÓRICO DA FOTOGRAFIA ANALÓGICA	11
2.2. HISTÓRICO DA FOTOGRAFIA DIGITAL	18
2.3. FOTOGRAFIA NO BRASIL.....	21
2.4. FOTOGRAFIA EM CURITIBA.....	25
2.5. A FORMAÇÃO DO FOTÓGRAFO BRASILEIRO.....	28
2.6. PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO	29
2.6.1. Histórico.....	29
2.6.2. Documentos, cartas e recomendações	33
2.6.3. O projeto de restauro.....	34
2.6.4. Reciclagem e princípios de intervenção	35
3. ESTUDO DE CASOS.....	37
3.1. ESCOLA E ESTÚDIO DE FOTOGRAFIA PORTFÓLIO	37
3.1.1. A Escola	37
3.1.2. A casa.....	38
3.2. OMICRON ESTÚDIO E ESCOLA DE FOTOGRAFIA.....	41
3.2.1. A escola.....	41
3.2.2. A nova sede.....	41
3.3. ESCOLA PANAMERICANA DE ARTES	45
3.3.1. A Escola	45
3.3.2. O edifício	46
3.4. IOWA NEW BUILDING FOR ART AND ART HISTORY	51
3.4.1. A Universidade	51
3.4.2. O edifício	52
3.5. TATE MODERN.....	57
3.5.1. O Museu	57
3.5.2. O edifício	58
3.6. CASA HOFFMANN – CENTRO DE ESTUDOS DO MOVIMENTO.....	60

3.6.1. O Centro de Estudos do Movimento.....	60
3.6.2. A Casa Hoffmann	62
4. INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE	65
4.1. ANÁLISE DO ENTORNO.....	66
4.2. O IMÓVEL E O LOTE VIZINHO.....	68
5. DIRETRIZES GERAIS DE PROJETO.....	76
5.1. CONCEITUAÇÃO PRÁTICA E TEÓRICA.....	76
5.2. PROGRAMA E PRÉ-DIMENSIONAMENTO.....	79
5.3. ORGANOGRAMA E SETORIZAÇÃO	81
6. CONCLUSÃO	82
7. REFERÊNCIAS	83



1. INTRODUÇÃO

A fotografia surgiu pela necessidade humana de retratar a sociedade onde vive, encarada atualmente como uma forma diferente de se olhar e pensar sobre o mundo. Representando um dos meios de produção mais populares do planeta, a fotografia passa por uma forte transição, caracterizada pelo surgimento do processo digital que simplificou, barateou e democratizou seu acesso. Nesse contexto, a necessidade da formalização dos métodos de aprendizagem da fotografia se torna cada vez mais necessária, evitando a banalização e a perda dos princípios fundamentais da arte fotográfica.

Curitiba, ícone nacional e internacional de desenvolvimento, inclusive cultural, apresenta-se como um local propício para a implantação de uma escola de fotografia. Eleita capital americana da cultura, em 2003, a cidade paranaense vem se firmando como um grande pólo cultural, através da realização de diversos eventos que mobilizam artistas de todo o mundo. Na área da fotografia, a realização de Bienais internacionais e eventos de grande porte, bem como a inauguração do 1º Museu Latino-americano de Fotografia, proporcionam destaque à cidade, atraindo olhares para sua relevância e importância no cenário mundial da cultura.

Nesse contexto, a Escola de Fotografia de Curitiba, a ser projetada, contribuirá para o fortalecimento da importância cultural da cidade. Voltada a profissionais em busca de aperfeiçoamento, estudantes e simpatizantes da fotografia, o novo espaço será implantado na região central curitibana, contribuindo para a requalificação de uma área que apresenta esvaziamento populacional, aumento do índice de violência e grande quantidade de edificações subutilizadas. A localização central da nova escola difere da das escolas existentes na cidade, concentradas nas regiões mais nobres, possibilitando maior interação entre profissionais e estudantes da fotografia com o público em geral.



Aproveitando os espaços livres e construídos de um casarão histórico do bairro São Francisco, à antiga edificação será acrescido um novo bloco, responsável por viabilizar o novo uso do sobrado. Para isso, é proposta a aquisição do terreno de esquina vizinho, concedendo maior liberdade para a implantação do anexo. Valendo-se das deficiências e potencialidades existentes no sítio e no entorno, o complexo surgirá como um objeto arquitetônico harmônico, uma proposta diferenciada onde se alia o antigo e o novo.

Para o projeto de reciclagem de edifício para uma escola direcionada à fotografia, faz-se necessário o conhecimento da evolução histórica do ofício fotográfico, bem como dos cenários local e nacional atuais do ensino e da profissão desse segmento artístico. Além disso, o estudo sobre a intervenção em edificações antigas também é imprescindível, evitando a descaracterização dos valores históricos, simbólicos, culturais e físicos do objeto existente. Sendo assim, foi realizada uma ampla pesquisa bibliográfica e webgráfica sobre ambos os assuntos, concedendo o embasamento geral sobre o tema.

A próxima fase do trabalho consiste no estudo de casos, compatíveis ou parcialmente compatíveis com o projeto a ser desenvolvido, através de pesquisa bibliográfica, webgráfica, visitas a campo e entrevistas. Por meio da análise de edificações de uso, tamanho e localidades distintos, pôde-se reunir idéias para a concretização da proposta arquitetônica para a Escola de Fotografia de Curitiba. Em seguida, tem-se a análise e a descrição do espaço a ser modificado, assim como uma visão geral sobre os entornos direto e indireto do lote escolhido. Tal estudo possibilitará a escolha das melhores soluções de projeto para a Escola.

Como resultado da pesquisa, obtém-se a organização e o dimensionamento preliminar da Escola, baseados no estudo de casos e na entrevista feita com um professor e profissional da área da fotografia. Todo o processo de coleta de dados visa a obtenção de informações que balizem a concepção de um



edifício bem inserido no entorno, organizado e equilibrado, reforçando o conceito inovador da filosofia educacional da escola e promovendo um interessante espaço cultural para a cidade.



2. CONCEITUAÇÃO TEMÁTICA

2.1. HISTÓRICO DA FOTOGRAFIA ANALÓGICA

Desde a Antigüidade, a câmara escura, caixa com um pequeno buraco em um dos extremos, era largamente utilizada para demonstrações visuais. No período barroco, a adição de espelho e lente ao aparelho impulsionou o desenvolvimento da ciência óptica, uma nova visão de mundo que culminou na física newtoniana. Em meados de 1720, a câmara já havia se tornado importante instrumento no auxílio de desenhos arquitetônicos.

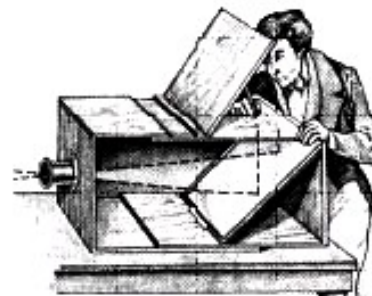


Figura 1 – Câmara Escura
Fonte: www.mnemocine.com.br

O surgimento da fotografia relaciona-se com o anseio pela descoberta de um novo meio artístico, capaz de aprimorar ou substituir os existentes. Além disso, comum a todos os indivíduos que reivindicaram a invenção da fotografia, era o intuito de representação da sociedade, fato que explica a diversidade de experimentos simultâneos do gênero em países distintos.

A primeira fotografia, se definida como uma imagem permanente resultante da ação direta da luz, foi tirada em 1826, por Joseph Nicéphore Niepce, na Borgonha, França. Interessado por litografias e invenção de aparelhos técnicos, Niepce obteve as primeiras imagens fotográficas: negativos pouco densos, mal fixados com ácido nítrico em papel tratado com cloreto de prata. Aprimorando sua técnica através da escolha de outros materiais (óleos, vidro e betume), o inventor conseguiu captar imagens de construções próximas a sua residência após uma exposição de oito horas.

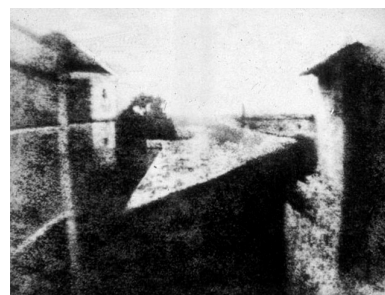


Figura 2 – Foto de Niepce, 1827
Fonte: www.mnemocine.com.br



Apesar do aperfeiçoamento de seus métodos, sua experiência heliográfica demonstrava-se lenta e precária.

Sem dúvida, a fotografia foi “concretizada” na França. Apesar disso, estudos do historiador Bóris Kossoy, apresentados à Sociedade Histórica de Fotografia de Roschester, EUA, identificaram o pioneirismo no desenvolvimento da técnica fotográfica pelo francês erradicado no Brasil, Hercules Florence. A partir de experimentos com papéis fotossensíveis, Florence produziu um método de impressão denominado Poligrafia, criando rótulos de farmácia e diplomas maçônicos. Dessa forma, foi reconhecido em 1976 como o inventor, no Brasil, da fotografia, desconhecendo qualquer experimento semelhante em outros países devido ao seu isolamento geográfico.

Por volta de 1835, o pintor, desenhista e empresário francês Louis-Jacques Mandé Daguerre acidentalmente obteve uma imagem revelada numa chapa sensibilizada com iodeto de

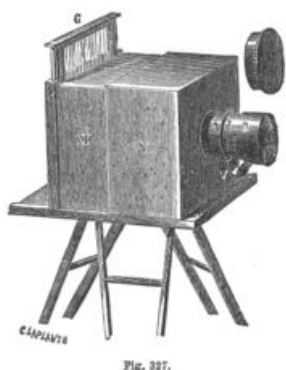


Figura 3 – Daguerreótipo
Fonte: www.akirah.net

prata, ao guardá-la por um dia em seu armário. Dois anos depois, seu método já havia sido padronizado, consistindo na revelação da imagem latente pela exposição do mercúrio ao calor. Vendida ao governo francês, a invenção de Daguerre, o daguerreótipo, foi rapidamente aperfeiçoado, melhorando a qualidade da imagem obtida e diminuindo o tempo de exposição. Os “pais” da fotografia compartilham o mesmo interesse pelo potencial artístico desta. Isso pode ser constatado pela semelhança das primeiras fotografias com diversas pinturas da mesma época.



Pouco depois do surgimento da invenção de Daguerre, diversos estúdios fotográficos espalharam-se pelo mundo. Com a crescente procura da classe média por todos os tipos de imagens, os retratos tornaram-se muito populares, fazendo com que inúmeros artistas substituíssem os meios tradicionais de representação pela fotografia. Isso explica a alta qualidade artística das fotografias do período. Condizentes com a demanda pelo real e verdadeiro, influências do Romantismo, a fotografia era um instrumento democrático capaz de tornar qualquer homem notável.



Figura 4 – “*Fading Away*”, Henry Peach Robinson, 1858
Fonte: www.edinphoto.org.uk

O espírito romântico do século XIX, caracterizado pelo anseio a novos lugares e experiências, fez com que diversos fotógrafos buscassem o exótico. A invenção de Daguerre estimulou a imaginação da época, tornando o mundo acessível ou revelando-o de uma forma diferente. Apesar disso, até o momento a fotografia era considerada apenas por sua utilidade técnica, fator explicado pelos métodos complicados e pela impossibilidade de reprodução da imagem pelo daguerreótipo, que reforça a idéia de uma obra única. Apesar do sucesso do invento de Daguerre, a fotografia só



Figura 5 – Estúdio fotográfico de Fox Talbot
Fonte: www.cotianet.com.br

desenvolveu-se a partir das invenções de Josef Petzval, matemático húngaro que elaborou uma nova lente e diminuiu consideravelmente o tempo de exposição, e a Fox Talbot, cientista inglês que desenvolveu o processo de negativos, possibilitando



a produção de cópias de uma mesma imagem.

Nos anos seguintes, novos materiais e sistemas de fotografia foram testados por cientistas, como o processo de colódio úmido inventado por Frederick Scott Archer em 1851, possibilitando o surgimento da fotografia temática, como as cenas das guerras. Contemporânea ao novo invento é a realização da primeira Exposição Universal em Londres, evento que divulgava novas máquinas e artigos industriais. Sede da primeira mostra fotográfica, a Exposição formalizou a existência de um movimento fotográfico na Europa e Estados Unidos, promovendo o reconhecimento público e oficial da fotografia.

A busca pelo lucro, pela substituição do trabalho manual pelo mecânico e pela satisfação do consumo da nova classe social, a burguesia, foram fatores relacionados à Revolução Industrial que impulsionaram o aprimoramento da técnica fotográfica. Testando novos materiais e processos fotográficos, as invenções da época possibilitaram a redução no tempo de exposição e a reprodução das imagens, além de simplificarem os equipamentos utilizados. A chapa manipulável de gelatina, criada em 1871 por Richard Leach Maddox, foi um desses inventos. Além de permitir o registro de cenas em movimento, a nova chapa possibilitou a redução nas dimensões das câmeras, contribuindo para que as duas décadas seguintes fossem marcadas pelo surgimento de diversos tamanhos e modelos destas.

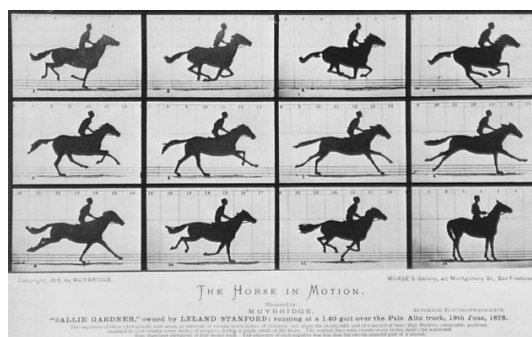


Figura 6 – *The Horse in Motion*, Muybridge. 1878
Fonte: www.mastersofphotography.com



Com a crescente popularidade da fotografia, a discussão sobre sua validade artística era cada vez mais freqüente. Julgada por muitos apenas como resultado de um procedimento físico-químico, a fotografia mobilizou a sociedade, chamando inclusive a atenção da imprensa. Tal situação influenciou o surgimento da *Société Française de Photographie*, além da realização da Exposição Universal de Paris ¹. Ambas contribuíram para que a polêmica em torno da fotografia fosse discutida, realizando promoções, exposições e concursos fotográficos.

A partir de 1860, o intenso desenvolvimento da indústria permitiu uma redução significativa nos custos de equipamentos fotográficos, além da simplificação dos métodos. Tais situações facilitaram a popularização da fotografia,



Figura 7 – Estúdio Fotográfico, 1870
Fonte: www.sergiosakall.com.br

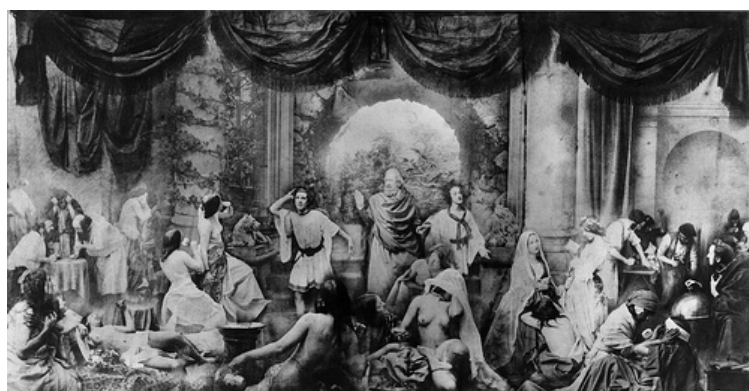


Figura 8 – “As duas formas de se viver”. Oscar Rejlander, 1857
Fonte: www.farm2-static/flickr.com

¹MELLO, Maria Teresa Bandeira de. **Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. p. 22.

fotografia, muitos artistas aderiram à fotografia como possibilidade de aprimoramento estético. A partir do uso de diretrizes regentes de outras artes



representativas, como a pintura, a visão sobre a fotografia foi sendo modificada, cada vez mais associada às demais técnicas artísticas². Em meio a esse debate, artistas, fotógrafos-artistas e profissionais da fotografia estabeleciam suas diferenças e seus respectivos pontos de vista, defendendo vertentes distintas.

No fim século XIX, a fotografia assume importante papel de registro de movimentos sociais e acontecimentos políticos. Os grandes feitos heróicos e os mártires passam a inspirar a pintura e escultura da época, fazendo com que a importância do registro do presente fosse enfatizada. Com a transição da visão romântica para a realista, a imprensa desempenhou papel importante ao chamar a atenção das pessoas para os problemas sociais, surgindo assim o jornalismo fotográfico. A fotografia naturalista, assim como a documental, também se opôs à artística. A frieza extrema de seus temas, porém, não foi bem aceita entre os críticos e demais artistas.

Apesar da popularidade e desenvolvimento incessante da fotografia, ela só tornou-se realmente acessível ao público através do trabalho de George Eastman. Em parceria com o fabricante de câmeras fotográficas William H. Walker, lançou a Kodak em 1886, uma pequena máquina que comportava um rolo de filme capaz de obter cem exposições. Esse lançamento portátil dispensava estudos, processos complexos, laboratórios e tratamentos químicos, facilitando o acesso do público à fotografia. A Kodak, utilizando o estratégico slogan: “Você aperta o botão, nós fazemos o

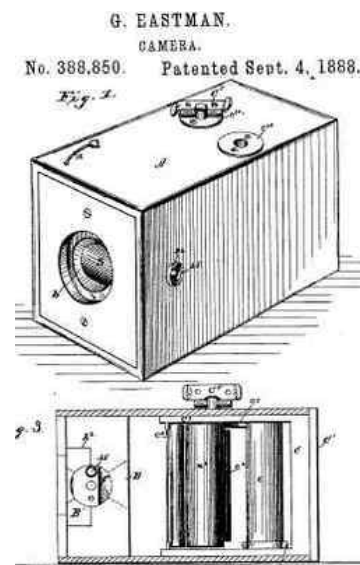


Figura 9 – Camera Kodak, 1888
Fonte: www.kodak.com

² Observa-se nessa época o início da inclusão de elementos simuladores de paisagens nos estúdios.

resto”, obteve sucesso rapidamente, muito vendida na América do Norte e Grã-Bretanha.

Com o surgimento da moderna fotografia, o próximo objetivo de Eastman foi desenvolver seus métodos para reduzir os preços das câmeras e atingir a grande camada da população com baixo poder aquisitivo. Surgiu assim a Brownie, uma máquina de custo reduzido capaz de tirar fotos de qualidade. Simultaneamente à criação dessa máquina popular de sucesso, as áreas mais sofisticadas da fotografia também aprimoravam, impulsionando a arte fotográfica como um todo. Se por um lado cada vez mais pessoas tinham acesso à fotografia, a requisição dos profissionais da área era cada vez menor. Difundido entre os amadores, o processo fotográfico era facilmente manuseado por qualquer pessoa, fazendo com que muitos estúdios especializados fechassem as portas.

Em 1890, o movimento secessionista fez com que a discussão do valor artístico da fotografia chegasse ao auge. Grupos como o *Royal Photographic Society of Great Britain* e a *Linked Ring*, travavam uma incessante batalha que buscava uma identidade artística para a fotografia, independente da ciência e tecnologia. Baseando-se na busca pela semelhança com a pintura e o controle total sobre a revelação, criaram o Pictorialismo, objetivando a dissociação da arte e da mecânica. Esse novo sistema valorizava, acima do tema das fotografias, sua interpretação e manipulação através da intuição, sensibilidade e inspiração do fotógrafo. Assim como os dois grupos citados acima, diversas outras associações foram criadas pela Europa, responsáveis pela organização de exposições internacionais e pela troca constante de idéias, técnicas e tendências fotográficas.

Em 1907, Louis Lumière introduziu a técnica da fotografia em cores. Através de féculas de batata tingidas nas cores primárias, obteve a primeira transparência positiva colorida, técnica suplantada apenas em 1932 pela Kodak, que



utilizava materiais mais avançados. A descoberta de Lumière, apesar de transpor o último obstáculo criado pelos críticos para negar o caráter artístico da fotografia, não impactou significativamente sua estética. Porém, com o surgimento da fotografia de movimento, o cientista e seu irmão contribuíram para o surgimento de uma nova expressão de arte: o cinema.

Durante todo o século XIX, a fotografia tentou firmar-se como forma de arte. Influenciada pelo expressionismo, abstração e fantasia, acabou desenvolvendo uma perspectiva independente ao direcionar-se principalmente pelo realismo. No século seguinte, as fotomontagens, fotogramas e pôsteres dominaram o cenário da fotografia mundial, sempre buscando trazer ou revelar uma visão diferente sobre os fatos, pessoas e objetos.

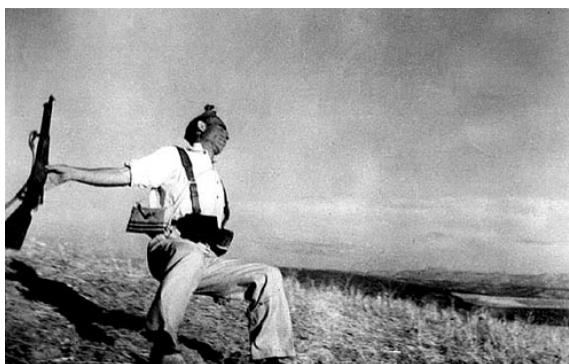


Figura 10 – “Morte de um soldado legalista”.
Robert Capa, 1936
Fonte: www.globo.com

Desde o início do século passado, a história da fotografia vem sendo marcada pelo desenvolvimento, aprimoramento e aperfeiçoamento incessante de seus métodos e equipamentos. Apesar de o avanço tecnológico facilitar os métodos, nunca foi suficiente para definir ou determinar a arte fotográfica. Atualmente, a importância da fotografia como meio de comunicação se tornou indiscutível, não evitando, porém, que ela ainda enfrente obstáculos para se firmar como uma verdadeira expressão artística.

2.2. HISTÓRICO DA FOTOGRAFIA DIGITAL

A tecnologia digital para a fotografia já estava disponível muito antes do surgimento das primeiras câmeras digitais,



influenciada por diversos outros acontecimentos históricos ou invenções tecnológicas. O surgimento da fita de vídeo em 1952, utilizada na gravação de programas de televisão, possibilitou a codificação de sinais que, reproduzidos no videocassete, os convertiam novamente em imagens. A partir da necessidade de competição com a televisão, os jornais necessitavam de métodos mais práticos e rápidos de transferência de imagens. A invenção da máquina de scanner, em 1957, também influenciou esse inicial processo digital da fotografia. Desenvolvendo o processo de captação das variações de luz e sombra de imagens já criadas, a invenção possibilitou a transformação destas para arquivos digitais.

Outro acontecimento essencial para a criação da fotografia digital foi a corrida espacial da Guerra Fria. Com o lançamento dos primeiros satélites, o homem percebeu a possibilidade da espionagem através de fotografias, que obviamente não poderiam ser obtidas pelo complicado método convencional. Surge assim um novo processo, capaz de capturar as imagens e as enviar de volta para a Terra, exigindo apenas o decodificador do sinal digital para visualizá-las.

Com a experiência digital espacial, logo surgiu a idéia de trazer a nova tecnologia para a Terra. A primeira tentativa ocorreu em 1975, através do engenheiro da Kodak Steven Sasson, que desenvolveu uma câmera capaz de armazenar as imagens em um chip, o CCD. A câmera Mavica, lançada em 1981 pela Sony, armazenava as fotografias em um mini-disc, e assim como a da Kodak, também apresentava deficiências quanto à qualidade e velocidade da captura de imagens. Apesar de inovadoras, ambas não podem ser consideradas máquinas digitais, pois tanto o CCD quanto o mini-disc tratam-se de sensores



Figura 11 – Câmera Mavica, da Kodak
Fonte: www.digicamhistory.com

analógicos.

A primeira máquina de sensor digital para comercialização foi lançada em 1986, pela Kodak. Anteriormente, a Fairchild já havia desenvolvido essa tecnologia, mas exclusivamente para a astrofotografia. Com sensor de 1 megapixel, o lançamento da Kodak conseguia armazenar fotografias de até 1,4 megapixels. Além disso, o surgimento de softwares eficazes para a edição de imagens, como o Photoshop em 1989, em muito contribuiu para o desenvolvimento da tecnologia fotográfica. Apesar de inicialmente caros, o mercado e as possibilidades para esse tipo de programa cresceram, acompanhando a evolução tecnológica com um todo.

As câmeras digitais só passaram a ser comercializadas em 1990 com a Dycam Model 1, lançamento da Logitech. Já em 1994, a Apple lançava a Quicktake 100 que, além de ser a



Figura 12 – Quicktake 100, da Apple
Fonte: www.digicamhistory.com

primeira câmera digital a funcionar com um PC doméstico, era acessível ao público em geral. Em 1995, são apresentados aparelhos inovadores, como as primeiras webcams e as câmeras capazes de capturar vídeos e imagens coloridas. O grande interesse pelo aprimoramento da fotografia digital fez com que novas

câmeras fossem apresentadas incessantemente, desencadeando a evolução do design e tecnologia da fotografia a cada novidade lançada no mercado.

A evolução da fotografia digital é um processo sem fim. A corrida tecnológica, explicada pela inesgotável busca pelo lucro, faz com que sejamos bombardeados por diversos novos equipamentos e possibilidades, cada vez mais acessíveis a todos. Além disso, a popularidade da Internet facilitou a difusão da fotografia digital, condizendo com a necessidade contemporânea de praticidade e intensa troca de informações. Hoje, sem dúvida, a imagem digital apresenta espaço e



importância inegáveis em nosso cotidiano, nos agregando novos valores e facilidades.

Apesar de inovadora, a fotografia digital não pode substituir a analógica, devendo apenas ser encarada como uma nova linguagem, técnica e possibilidade fotográfica. Um dos grandes desafios a ser enfrentado pela nova tecnologia é a dificuldade de armazenamento das informações digitais, devido à grande quantidade de material resultante da praticidade atual do processo fotográfico. É preciso atentar para que a facilitação da digitalização não promova a banalização excessiva do método da fotografia, preservando o real sentido dessa arte.

O “limite final” desse meio de representação certamente ainda não foi atingido e, qual seja o método utilizado, a boa fotografia ainda exige luz, sensibilidade e intelecto criativo do fotógrafo.

2.3. FOTOGRAFIA NO BRASIL

A implantação da República no Brasil acarretou a modernização do país, seguindo os modelos americanos e europeus. Se no século XIX a cultura brasileira era caracterizada pelo romantismo indigenista regionalista, a nova visão de progresso visava à civilização da sociedade brasileira, transformando os grandes centros urbanos em locais de recepção e difusão dos valores burgueses e cosmopolitas internacionais³.

Nesse contexto, a cidade do Rio de Janeiro foi alvo de diversas transformações urbanas realizadas pelo Estado, melhorias que contribuíram para seu aumento demográfico e

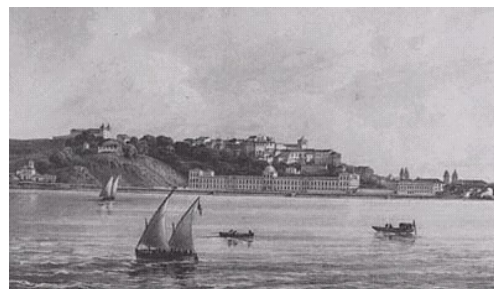


Figura 13 – Rio de Janeiro, 1840
Fonte: www.sergiosakall.com.br

³MAGALHÃES, Ângela. PEREGRINO, Nadja. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p. 120.

expansão industrial. A nova condição também implicou no surgimento das camadas operária e média urbanas, esta, responsável pelo consumo das novidades tecnológicas e científicas internacionais, como a fotografia. Diversos profissionais da fotografia se instalaram na cidade carioca, tornando o novo meio de expressão um verdadeiro ícone de modernidade. A ruptura com os valores artísticos clássicos estimulou a ascensão da linguagem realista, tornando as paisagens, histórias e costumes nacionais temáticas recorrentes no meio artístico.

Utilizado tanto para o registro de paisagens como para a realização de retratos, o processo fotográfico foi modernizado, dispensando o processo artesanal utilizado anteriormente. Com a simplificação do método, a arte fotográfica pôde ser mais facilmente difundida, moldando-se à nova era industrial regente. Até o momento, a fotografia ainda não dispunha de nenhuma preocupação estética, além das poucas iniciativas de pintores brasileiros da época. A diferenciação entre técnica e estética fotográfica surgiu posteriormente com a criação dos fotoclubes, regidos pelas características pictorialistas do cenário internacional e da tradição figurativa da pintura nacional.

A introdução da fotografia no Brasil foi fortemente influenciada por sua ligação constante com a pintura nacional, seja pelas obras de foto-pintura ou pelos diversos artistas que passaram a dedicar-se à arte fotográfica. A primeira participação da fotografia nos salões brasileiros de arte se deu em 1842, na terceira mostra da Academia Imperial de Belas Artes realizada no país. Ao contrário do tradicionalismo da arte europeia, o universo artístico brasileiro apresentava grande flexibilidade e abertura a inovações, resultado da fase inicial em que se encontravam as manifestações artísticas no

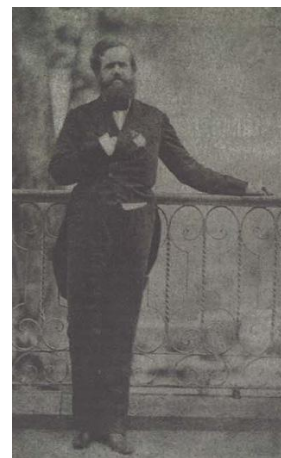


Figura 14 – Auto-retrato de D. Pedro II

Fonte: www.dompedroii.nafoto.net



país. Outro facilitador da aceitação da fotografia no país foi o entusiasmo que Dom Pedro II apresentava pelo novo invento, levando-o a ser o primeiro monarca a conceder honrarias a fotógrafos⁴. Adquirindo seu próprio equipamento em 1840, o imperador reuniu fotos de viagens pelo Brasil e outros países, formando um precioso acervo que estimulou fotógrafos nacionais e o interesse de outros profissionais pelas paisagens brasileiras. As peculiaridades locais, como a natureza exuberante e a população híbrida tornaram a fotografia um instrumento de estudo, utilizada por cientistas e instituições no mapeamento e investigações de diversas regiões do Brasil.

Com a morte do imperador Dom Pedro II, o fim do mecenato aos fotógrafos, aliado à superação da idéia da arte fotográfica como novidade, acarretou no declínio e desaparecimento da fotografia dos salões de arte. Esse período desfavorável teve fim apenas em 1940 com o movimento fotoclubista, voltado ao aprendizado técnico, e a revista *O Cruzeiro*, que resgatou o interesse popular pela fotografia. Os fotoclubes reuniam fotógrafos da burguesia emergente, promovendo reconhecimento social, saraus, concursos e intercâmbio cultural entre os participantes. Apesar dos fotoclubes se basearem em normas compositivas e conceitos estéticos superados, em muito contribuíram para a discussão e experimentação da fotografia. Diversos fotoclubes foram vitais para o desenvolvimento nacional da fotografia, como o PhotoClub Brasileiro, fundado no Rio de Janeiro em 1923.

Desde 1865, já se observavam indícios de ruptura com o modelo naturalista vigente na época. Fotocolagens e fotomontagens de diversos autores passaram a questionar a validade da veracidade extrema das representações realizadas no período. Apesar disso, a fotografia modernista só se consolidou entre 1940 e 50, através da produção do Foto Cine

⁴VASQUEZ, Pedro. **Fotografia**. São Paulo: L&PM, 1986. p.48.



Clube Bandeirante de São Paulo, influenciada pelas vanguardas européias. Explorando diversas possibilidades, a fotografia moderna se caracterizava pela radicalização visual, utilizando a geometria e o abstracionismo para romper com a visão romântica do pictorialismo.

A partir de 1965, o desenvolvimento do país, resultante das iniciativas do governo Juscelino Kubitschek, estimulou a produção cultural e artística nacional. A realização de Bienais, juntamente com a criação de cursos e espaços direcionados à fotografia, como no MASP, impulsionaram novas experiências estéticas, aprimorando a arte fotográfica como um todo e incentivando inúmeros profissionais da área. Importantes críticos passaram a reconhecer a importância e relação da arte fotográfica com as demais disciplinas artísticas, contribuindo expressivamente para seu reingresso aos salões de arte.

No início de 1970, um grupo de consagrados artistas plásticos passou a recorrer eventual ou principalmente para a fotografia, criando a tendência da fotolinguagem. Conciliando artes plásticas e fotografia, o grupo conquistou maior respeito da crítica e espaço nos salões, diferentemente daqueles que se expressavam somente através da fotografia. Apesar do sucesso da nova tendência, o autoritarismo militar que influenciava a produção cultural no Brasil ocasionou uma grande apatia, prejudicando artistas e a imprensa com a censura prévia.

Em 1979, o início do processo de redemocratização do país propiciou o retorno e desenvolvimento da produção cultural brasileira, fazendo com que a fotografia retornasse o ritmo forte e regular, respondendo ao apelo de novos tempos de liberdade. Com essa postura firme, a fotografia conquistou espaços em museus, revistas e galerias especializadas, ganhando atenção especial com a criação do Núcleo de Fotografia da Funarte em

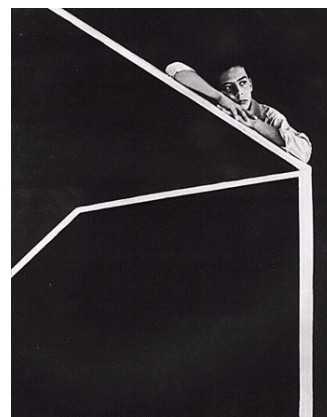


Figura 15 – “Composição óbvia”,
José Oiticica Filho
Fonte: www.sergiosakall.com.br



1979, transformado cinco anos depois em Instituto Nacional da Fotografia.

Apesar da grande popularidade, a fotografia continua desvinculada às demais disciplinas artísticas, diferentemente dos principais centros culturais do mundo. A desinformação que caracteriza a produção fotográfica nacional, aliada ao desconhecimento da maioria dos críticos sobre a história e linguagem da fotografia, contribui para os erros de julgamento e valorização desse meio de expressão. A grande acessibilidade e popularidade da fotografia contribuem para que ela não seja encarada como forma de arte. Por ser uma prática cotidiana, ela difere-se do cinema (outro meio de expressão resultante de um processo mecânico e químico), sendo menos valorizada justamente por sua maior difusão.

A crescente valorização da fotografia exige que os críticos, como formadores de opinião, reconheçam sua especificidade como forma de arte. Sua história e estética particulares fazem com que suas influências não se vinculem necessariamente com a pintura. É preciso que tal liberdade seja reconhecida, contribuindo para a aceitação de sua integração harmônica com as demais disciplinas de arte.

2.4. FOTOGRAFIA EM CURITIBA

A localização de Curitiba (distante da Corte, das cidades brasileiras mais importantes e da chegada intensa das novidades européias pelos portos marítimos), não dificultou seu processo de urbanização. Elevada na metade do século XIX à capital da província, a cidade expandia-se política e economicamente, passando a receber os primeiros fotógrafos itinerantes. A difusão da fotografia na capital paranaense também foi facilitada pela chegada dos imigrantes. Muitos



deles, já familiarizados com a fotografia, tornaram-se os principais fotógrafos da Curitiba do final do mesmo século⁵.

Um dos pioneiros da fotografia profissional na cidade foi Adolpho Volk, estabelecendo em 1881 a instalação de seu primeiro estúdio. Estruturado com os melhores equipamentos da época, o fotógrafo disponibilizava serviços à moda e qualidade européias, estimulando as pessoas a quererem ser retratadas. Além da novidade das técnicas e tendências utilizadas, Volk soube utilizar bem a imprensa como divulgadora de seus clientes atendidos e serviços oferecidos. Em 1884, o mesmo veículo foi utilizado para divulgar a intenção de retirar-se de Curitiba, disponibilizando assim, seus últimos serviços. O comunicado acarretou no grande aumento da procura pela fotografia, levando Volk a permanecer na cidade por mais uma década, aperfeiçoando seu trabalho e treinando outros fotógrafos. Dando continuidade a busca pelo aprimoramento de técnicas e equipamentos, Adolpho Volk foi o responsável paranaense pela constante atualização do ofício de fotógrafo, influenciando a formação de diversos outros profissionais. Dentre os mais conhecidos estão sua esposa e parceira de trabalho Fanny, destaque em diversas exposições realizadas em Curitiba, e Joseph Weiss. Weiss, juntamente com seu irmão Augusto, fundou o estúdio Weiss, estabelecimento que marcou época por sua vasta e diversificada produção.

No início do século XX, era considerável e crescente o número de fotógrafos estabelecidos em Curitiba, bem como a demanda por equipamentos e materiais especializados. Tal fato fez com que diversas lojas, e até mesmo alguns fotógrafos, passassem a disponibilizar produtos fotográficos para comercialização. Divulgados em jornais e almanaques da cidade, tais anúncios contribuíram para o status e importância

⁵ Boletim Casa Romário Martins. **Fotos de estúdio: imagens construídas**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v.29, n.127, jul.2005. p.7.

da fotografia, que deixava de ser novidade para tomar parte do cotidiano da população curitibana.

Atualmente, Curitiba possui diversos fotógrafos, escolas e estúdios de renome mundial. Impulsionada pela realização de Bienais de Fotografia, a capital paranaense vem apostando cada vez mais nesse meio de comunicação. A primeira, idealizada pelo fotógrafo Orlando Azevedo, foi realizada em agosto de 1996, apoiada pelo prefeito da época Rafael Greca. Antes da realização da Bienal pioneira na cidade, a FCC já havia realizado quatro edições da Semana de Fotografia, entre os anos de 1991 e 1994. Mobilizando profissionais brasileiros e internacionais, as bienais curitibanas são referências no cenário brasileiro e sul-americano de fotografia.

Por iniciativa da Fundação Cultural de Curitiba, possui desde 1998 o 1º Museu de Fotografia da América do Sul, instalado no Solar do Barão do Serro Azul. Inaugurado no mesmo ano da realização da 2ª Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba, reúne um acervo de três mil imagens, formado desde 1991 através dos Encontros de Fotografia. Constantemente, o Museu é sede de exposições periódicas, apresentando suas coleções em eventos dentro e fora do país.



Figura 16 – Museu da Fotografia localizado no Solar do Barão, em Curitiba
Fonte: www.arte-curitiba.com

Da 2ª Bienal, participaram profissionais consagrados de diversos países, promovendo mostras, palestras, debates e workshops. Em 2000, a cidade sediou a 3ª Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba, realizada na Casa Vermelha. O evento contribuiu para que hoje a cidade se apresente como um dos expoentes do cenário fotográfico mundial.

Conhecida por planos urbanísticos, culturais, ambientais, sociais e econômicos de sucesso, Curitiba tornou-se um dos principais alvos de investimento estrangeiro, concedendo-a um caráter moderno e cosmopolita. Esse ambiente de intercâmbio



cultural, favorecido pela característica miscigenada da população, estimula a arte local como um todo, favorecendo o surgimento de talentosos profissionais em todos os ramos artísticos. A realização de eventos nacionais e internacionais de grande porte, como festivais de teatro, dança e mostras fotográficas, contribui para que hoje ela seja vista como um dos principais pólos culturais do Brasil, eleita em 2003 como a Capital Americana da Cultura.

2.5. A FORMAÇÃO DO FOTÓGRAFO BRASILEIRO

A grande maioria dos fotógrafos do país possui formação autodidata, situação que geralmente implica em uma habilitação insuficiente. Apesar de não garantir necessariamente o talento de um profissional, um sistema organizado de ensino de fotografia facilita a compreensão da real importância desse meio de comunicação para a sociedade, além de permitir o aprofundamento técnico e a melhor administração comercial do próprio trabalho do fotógrafo.

O Brasil, em seu caráter de país subdesenvolvido, certamente apresenta dificuldades que impedem uma efetiva evolução da fotografia no país. A ausência de mercado capaz de absorver dignamente os trabalhos de qualidade, bem como a improvisação exigida em inúmeras situações, faz com que os trabalhos brasileiros iniciem com certas desvantagens, comprometendo sua valorização internacional. Apesar disso, os esforços em prol da elevação do nível da fotografia nacional não podem ser descartados, buscando procedimentos didáticos que contribuam para a formação de profissionais cada vez mais qualificados.

O ensino da fotografia deve direcionar-se a todos os diferentes segmentos a ela relacionados, como criadores, editores e público. Necessita promover a fotografia como arte de linguagem própria que, por sua característica essencialmente visual, dispensa qualquer explicação verbal.



Além disso, deve atentar os futuros profissionais para o caráter mutável da linguagem fotográfica, devido a sua grande relação com as disponibilidades tecnológicas e culturais da época.

A estrutura da escola ideal deve apresentar flexibilidade e dinamismo. Conscientes de sua função, os mestres devem assumir o papel de promotores de condições para o desenvolvimento de novos talentos, sem qualquer pretensão restritiva. Se o corpo docente for capaz de reconhecer a vasta possibilidade criativa humana, os futuros profissionais demonstrarão novas e válidas soluções, contribuindo para a evolução da fotografia brasileira como um todo.

Outra iniciativa que estimularia o desenvolvimento nacional da fotografia seria a inclusão, como as demais disciplinas artísticas, da fotografia como disciplina do ensino primário do Brasil. Tal inserção expandiria antecipadamente o horizonte e as possibilidades criativas do indivíduo, contribuindo para o aprimoramento de sua visão de mundo.

2.6. PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO

2.6.1. Histórico

As obras arquitetônicas são um registro da humanidade, um vestígio de determinada situação no tempo. Muitas delas, resistindo ao passar dos anos, tornam-se heranças materiais de determinada época, como um registro concreto do passado.

Com o passar dos anos, a mutação constante do meio faz com que, muitas vezes, sejam necessárias transformações que adequem antigas construções a um novo tempo, agregando-as novos valores que possibilitarão o reconhecimento de sua importância. Nesse contexto, a transformação torna-se quesito indispensável para a efetiva preservação de um objeto arquitetônico.

A preocupação com a preservação de edifícios antigos ocorre desde a Antigüidade. Apesar disso, as primeiras reutilizações destes visavam apenas concedê-los um novo uso,



geralmente guiado por interesses políticos e econômicos e despreocupado com qualquer importância histórica.

A partir do Renascimento, o interesse pelo antigo favorecerá o início da preocupação com a preservação do passado. Na Roma do século XV, diversas edificações obsoletas foram adaptadas a novos usos, mas muitas sofreram dilapidação ou demolição para o reaproveitamento de seus materiais em novas construções, como a grande quantidade de mármore travertino retirada do Coliseu. A destruição do importante monumento romano só foi cessada três séculos depois, com a consagração do local à memória dos Mártires cristãos, pelo Papa Bento XIV. Com a compreensão da função original do edifício, o Coliseu pôde ter seus valores históricos e culturais identificados, reconhecidos como instrumentos essenciais para a efetiva preservação de qualquer edifício. Além disso, as idéias do Iluminismo ressaltaram a importância da preservação da história, bem como a consciência da necessidade da preservação⁶.

Na França da primeira metade do século XIX, o esforço de recuperação de edifícios danificados, resultado da Revolução Francesa, era intenso. A preocupação com a restauração meramente física dos monumentos, aliada à forte influência do pensamento conservador dos arqueólogos da época, acarretou em um certo preconceito quanto às reciclagens dos edifícios antigos. O reconhecimento da importância do uso na preservação dos monumentos surgiu a partir do arquiteto francês, Viollet-le-Duc:

“Uma vez que todos os edifícios que se restauram têm uma utilização, são destinados para um serviço, não se pode negligenciar este aspecto de utilidade, para fechar-se inteiramente

⁶ LYRA, Cyro Corrêa. **Casa vazia ruína anuncia: a questão do uso na preservação dos monumentos.** Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

no papel do restaurador de antigas disposições fora de uso. Saído das mãos do arquiteto, o edifício não deve ser menos cômodo do que antes da restauração. Muito freqüentemente, os arqueólogos teóricos não levam em conta estas necessidades e reprovam duramente o arquiteto por ter cedido às necessidades presentes, como se o monumento que lhe foi confiado fosse coisa sua, como se ele não devesse cumprir os programas que lhe foram impostos". VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Restauração**. São Paulo: Ateliê, 2000 p.26.

Ao reconhecer o aspecto funcional e particular da arquitetura, Viollet-le-Duc torna indissociáveis os objetos arquitetônicos de um programa que, além de justificá-los, são essenciais para sua própria preservação física. Dessa forma, o arquiteto francês adotou postura interventiva em prol do prolongamento da vida da edificação, idéia amplamente aceita na época e presente até hoje em diversos países.

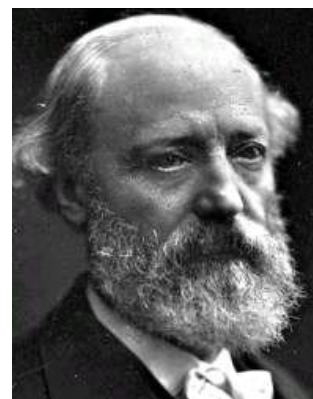


Figura 17 – Viollet-le-Duc
Fonte: www.lartnouveau.com

Contemporâneo a Viollet-le-Duc é o inglês John Ruskin. Contrárias as do arquiteto francês, as idéias de Ruskin defendiam que as marcas do tempo são parte da essência de uma edificação, não cabendo a pessoas, que não o próprio autor da obra, o direito de ali realizar qualquer alteração. A intervenção só seria necessária para evitar a transformação do edifício em ruínas, não deixando nenhum vestígio que possa torná-la visualmente perceptível.

Adotando uma postura intermediária entre Viollet-le-Duc e John Ruskin, o italiano Camillo Boito determinou um princípio interventivo que valorizava o presente. Reconhecendo a



importância da manutenção da autenticidade de uma obra, o conceito de Boito também considerava a necessidade de maiores ações restaurativas, desde que condizentes com o conjunto preexistente. Posteriormente, suas idéias foram revisadas por Gustavo Giovannoni, cujos conceitos foram incorporados à Carta de Atenas, de 1931, e à Carta de Restauro Italiano, de 1932. Voltado principalmente ao planejamento urbano, Giovannoni propunha a integração do novo e antigo, criando um ambiente harmônico e valorizando o ambiente como um todo.

No começo do século XX, o estudo do austríaco Alois Riegl, apesar de não influenciar as ações interventivas da época, significou um avanço no questionamento sobre o assunto. Analisando diversos monumentos, Riegl reconhece a variabilidade dos valores atribuídos a eles ao longo do tempo, impossibilitando a definição de uma única sistemática válida para as intervenções. Segundo ele, cada caso apresenta necessidades específicas, devendo ser analisado separadamente.

A partir de 1940, a grande quantidade de edificações e monumentos danificados exigiu a fundamentação de critérios de intervenção, diferentes para cada situação. Nesse contexto, o vienense Cesare Brandi surge como um dos mais significativos teóricos europeus do restauro, através de um conceito de intervenção embasado no reconhecimento dos valores históricos e estéticos do objeto arquitetônico. Contrário à intervenção puramente estilística, Brandi defendia a manutenção estética da obra, reconhecendo e recuperando seu potencial de modo a possibilitar sua transmissão ao futuro. Suas teorias foram reunidas e publicadas em 1963 na *Teoria Del Restauro*, além de constituírem parte da Carta de Restauro Italiana, de 1972.



Figura 18 – Cesare Brandi

Fonte: www.iicbelarado.esteri.it



2.6.2. Documentos, cartas e recomendações

De modo a estabelecer princípios que estabeleçam a questão da preservação do patrimônio, diversos encontros locais e internacionais foram realizados, reunindo arquitetos, técnicos e especialistas do restauro. Tais eventos resultam em apontamentos que visam à elaboração de um posicionamento mais igualitário, recomendações que direcionem as intervenções e estudos realizados nos diversos países do mundo.

O primeiro documento, elaborado em 1904 em Madri, defendia a restauração estilística, baseada nos conceitos de Viollet-le-Duc. Já com a Carta de Atenas, em 1931, tais conceitos deram lugar à questão da preservação dos centros históricos, indicando também a necessidade de um levantamento dos monumentos históricos distribuídos pelo mundo.

Com o Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), realizado em 1933, foi elaborada a segunda versão da Carta de Atenas. Valorizando a questão da funcionalidade da cidade, a nova Carta priorizava as necessidades atuais, negando a importância histórica e defendendo a total alteração das práticas do urbanismo e da arquitetura da época em questão.

Com a predominância das reflexões de Cesare Brandi, a Carta de Veneza, desenvolvida em 1964, ainda exerce influência sobre as intervenções no patrimônio realizadas atualmente. Tratando de questões específicas do assunto, a Carta de Veneza ampliou o conceito de patrimônio, expandindo a lista de bens no mundo a serem preservados. A nova visão, ao identificar que não só os grandes monumentos constituem o patrimônio histórico, contribuiu para o aumento do número de bens tombados pela UNESCO. De caráter distinto, tais elementos variam entre paisagens rurais, urbanas, e edificações



que representem diferentes fases históricas, inclusive as recentes.

Dentro desse panorama histórico, a reutilização de edifícios apresenta-se como uma questão recente. O reconhecimento da importância do uso para a preservação de edifícios, aliado à preocupação com a manutenção de sua originalidade, faz com que as reciclagens resultem em intervenções que permitem o reuso dos edifícios sem desconfigurá-los. Juntamente com o aprimoramento das técnicas de restauro, a reciclagem hoje é considerada o meio mais eficaz para conservação de um edifício antigo, concedendo-o valores de contemporaneidade⁷ e permitindo o prolongamento de sua sobrevivência.

2.6.3. O projeto de restauro

A restauração de um objeto arquitetônico deve, acima de tudo, considerar e respeitar as características da obra em questão. Para tal, um método científico se faz necessário, estabelecido através de duas etapas: análise e intervenção de restauro.

A análise consiste no levantamento de dados, sejam eles referentes à história, técnicas e materiais construtivos utilizados, medição ou estado de conservação da obra. Tal pesquisa possibilitará o conhecimento de suas características gerais, viabilizando uma intervenção adequada técnica e funcionalmente.

Após a análise dos dados obtidos através do levantamento, são feitas as escolhas da tecnologia e instrumentos utilizados na restauração. Além de preservar a autenticidade do edifício existente, tais métodos deverão representar as formas mais rápidas e eficazes de ação, garantindo maior segurança e precisão à intervenção de restauro.

⁷ RIEGL, A. *op.cit.*, p.69.



2.6.4. Reciclagem e princípios de intervenção

A reutilização de um edifício é hoje considerada a forma mais eficaz de preservação deste. Tal intervenção deve ter como intuito a valorização do objeto arquitetônico, fundada entre condicionantes éticos, técnicos e estéticos. Além disso, suas ações devem ser guiadas pela necessidade de agregar valor ao preexistente, contribuindo para seu prestígio no presente.

Um precedente essencial à realização de uma intervenção em um objeto arquitetônico é a compreensão deste, através do levantamento de seus valores históricos, arquitetônicos, simbólicos, paisagísticos, e todos os demais que de alguma forma o caracterizem. Dessa maneira, seus condicionantes e potencialidades podem ser reconhecidos, definindo os requisitos exigidos pelo novo uso que não podem ser supridos pela estrutura atual. A partir dessa constatação, a intervenção preservativa, relacionada ao resgate da integridade física do edifício, se mostra insuficiente, tornando necessária uma modificação mais abrangente do objeto arquitetônico.

Para que a edificação atenda às necessidades do novo uso proposto, é recorrente a adição de novos elementos arquitetônicos, muitas vezes indispensáveis para a efetivação da reciclagem. De modo a respeitar a autenticidade da edificação preexistente, devem ser projetadas segundo alguns condicionantes. O novo objeto, resultante da interação entre antigo e novo, deve conformar num resultado harmônico e indivisível, agregando valor e potencializando o conjunto existente.

A adição de novos edifícios deve formar um conjunto único, onde seja facilmente distinguido o edifício antigo das inserções arquitetônicas. Dessa maneira, tanto o contraste como o equilíbrio entre presente e passado se tornam imprescindíveis, garantindo uma clara percepção espacial da



nova composição. As ações tomadas no projeto da intervenção serão responsáveis pela seleção do que fica ou muda no edifício antigo e, além de prolongarem seu tempo de existência, o direcionarão em uma nova trajetória.



3. ESTUDO DE CASOS

Nesse capítulo serão analisados cinco diferentes casos: uma escola internacional de arte e uma nacional, duas escolas locais, específicas de fotografia, e um edifício reciclado, também local. As diferentes localizações, usos e dimensões das edificações permitem uma compreensão mais abrangente do tema, reforçando o embasamento prático e teórico necessário para a idealização do projeto a ser realizado.

A escolha dos casos levou em conta a relevância da contribuição destes para o enriquecimento da pesquisa, seja através da qualidade do espaço arquitetônico, da utilização dos materiais e técnicas que possivelmente serão utilizados para o projeto da etapa seguinte ou mesmo da compreensão da realidade das escolas locais de fotografia.

3.1. ESCOLA E ESTÚDIO DE FOTOGRAFIA PORTFÓLIO

3.1.1. A Escola

A Portfólio abriu suas portas em 1998, criada pelo fotógrafo publicitário Nilo Biazzetto Netto e a administradora Simone Biazzetto. Inaugurada inicialmente para a realização de fotografias infantis e cursos básicos de fotografia e laboratório, a escola apresentou rápido crescimento, formalizando a divisão do estabelecimento em dois segmentos: escola e estúdio de fotografia.

Em 2003, a divisão física do estúdio e da escola possibilitou o funcionamento independente das duas estruturas, concedendo identidade à Escola Portfólio, que desde 2000 é a responsável pela realização do maior evento fotográfico do sul



Figura 19 – Sede da Escola e Estúdio de Fotografia Portfólio

Fonte: www.estudioportfolio.com.br



do Brasil: “A Maratona Fotográfica de Curitiba”. Além disso, é sede constante para diversas palestras, eventos, workshops, viagens e exposições de fotografia.

Atualmente, a Escola funciona de segunda a sábado das 13 às 22:30h, possuindo aproximadamente 60 alunos. Os professores são profissionais especializados em diferentes áreas da fotografia, como jornalistas, fotógrafos e designers. Os cursos de fotografia oferecidos variam entre anuais, básicos, avançados, particulares e direcionados a crianças e adolescentes. Também são oferecidos workshops com mudança constante de temas, além de cursos de design voltados à fotografia: multimídia, flash básico, tratamento de imagens e webdesign.

3.1.2. A casa

A estrutura da escola é uma adaptação a uma casa preexistente no terreno. Para comportar todos os espaços da escola, foi necessário o remanejamento da garagem da casa, transformada em espaço para estúdio, laboratórios e sala de aula. Tentou-se



Figura 20 – Vista dos dois blocos da Portfólio
Fonte: www.estudioportfolio.com.br

contatar os proprietários para obtenção de maiores informações sobre a instalação da escola na casa antiga, mas não se obteve resposta. Dessa maneira, o estudo de caso em questão deu-se através de visita ao local, consulta no website da escola e relatos de funcionários.



Figura 21 – Garagem remanejada
Fonte: www.estudioportfolio.com.br



A edificação antiga abriga os espaços de: recepção, secretaria e biblioteca, escritório dos proprietários, laboratório digital, sala de aula, sanitários e copa. Já o bloco anexo comporta o restante da estrutura da Portfólio. Os dois blocos da escola são interligados por um pátio, coberto por toldos nas áreas de escadas e circulação. No jardim encontra-se a



Figura 22 – Recepção
Fonte: Sílvia Matsune, abril de 2008



Figura 23 – Secretaria e biblioteca
Fonte: Sílvia Matsune, abril de 2008



Figura 24 – Sala de aula
Fonte: Sílvia Matsune, abril de 2008



Figura 25 – Copa
Fonte: Sílvia Matsune, abril de 2008

escultura da “vacuritiba das artes”.

O laboratório digital dispõe de impressoras e 16 computadores. Todos necessitam estarem devidamente regulados para possibilitar um bom



Figura 26 – Laboratório digital
Fonte: Sílvia Matsune, abril de 2008



tratamento de imagens. As salas de aula dispõem de quadro negro, tv e material para projeção de slides e apresentações. A copa da casa é um espaço aberto, servindo como área de convivência para os alunos e funcionários da escola.

O estúdio, localizado no bloco anexo, possui uma pequena



Figura 27 – Estúdio
Fonte: Sílvia Matsune, abril de 2008



Figura 28 – Câmara Escura
Fonte: Sílvia Matsune, abril de 2008



Figura 29 – Câmara Escura
Fonte: Sílvia Matsune, abril de 2008

sala para guarda de equipamentos e materiais. Além disso, apresenta cantos arredondados, responsáveis pela criação do “fundo infinito”, e carteiras para a realização de aulas no estúdio. No mesmo bloco ainda existe uma sala de aula, semelhante à citada anteriormente, um laboratório e uma sala de ampliações para fotos preto e branco. O laboratório, um espaço de aproximadamente 9 m², conta com tanques, banheiras, balcões e prateleiras para a armazenagem de instrumentos e materiais para revelação. Já a sala das ampliações de fotos preto e branco contém oito ampliadores, além de armários e prateleiras que abrigam os produtos necessários. A separação dos três últimos espaços descritos é feita através de



divisórias de pvc, e a ventilação dos espaços internos ocorre forçadamente por três grandes dutos localizados na cobertura.

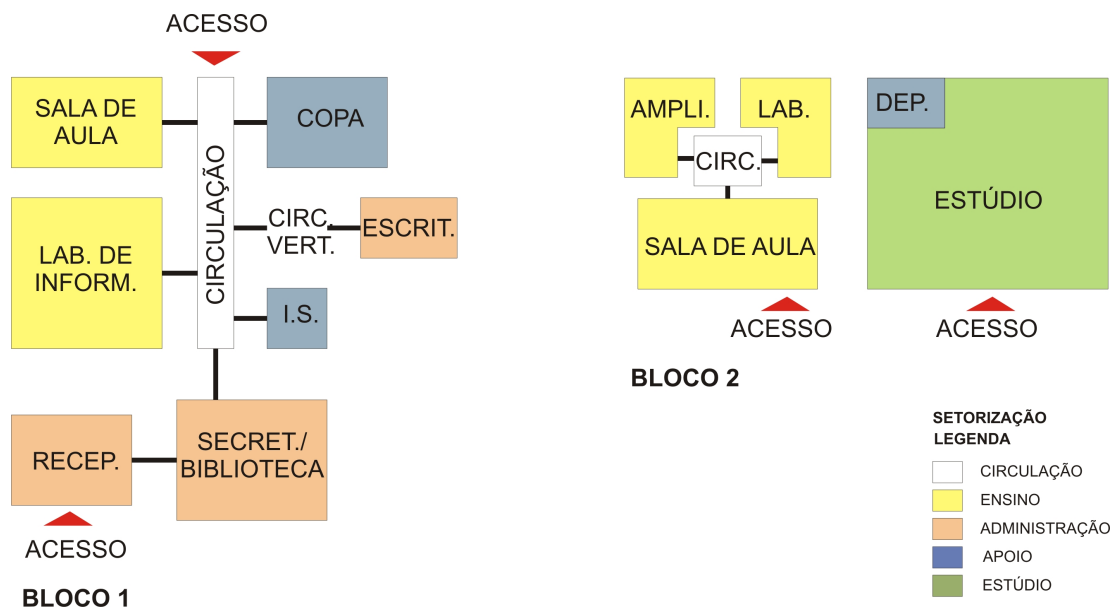


Figura 30 – Organograma e setorização
Fonte: Sílvia Matsune, maio de 2008

3.2. OMICRON ESTÚDIO E ESCOLA DE FOTOGRAFIA

3.2.1. A escola

A Omicron, empresa do fotógrafo e professor da UFPR Osvaldo Santos Lima, atua desde 1993 com o ensino da fotografia. Oferece cursos introdutórios, intermediários e avançados, além dos workshops e palestras ministradas por renomados profissionais da área.

Em agosto de 2008 será inaugurada a nova sede da Escola no bairro Hugo Lange, contando com uma estrutura que atenderá as especificidades de uma escola contemporânea de fotografia.

3.2.2. A nova sede

A nova sede, ainda em período de construção, localiza-se na rua Padre Germano Mayer, 2200, no bairro Hugo Lange. O

edifício, com orientação de uma arquiteta, foi desenhado pelo próprio dono da escola, e abrigará dois apartamentos nos andares superiores. O subsolo destina-se à garagem, sendo o térreo o espaço ocupado pelo estúdio e escola de fotografia Omicron. O espaço aqui descrito refere-se apenas à área da escola, correspondendo ao andar térreo do edifício.

O acesso à escola encontra-se elevado em relação ao nível da rua, ocorrendo através de escadas. O desnivelamento permite que a entrada para as residências, situada na lateral da edificação, desencontre com a dos alunos e funcionários da Omicron.

Ao escolher os materiais da construção, o proprietário quis, acima de tudo, que a escola não ficasse com a aparência desconfortável de um galpão. Sendo assim, os materiais utilizados foram os mais convencionais, como alvenaria comum, telhado, madeira, pedra, etc. Tudo para que os alunos se sintam à vontade no ambiente da escola.

Há duas áreas externas de convivência. A primeira encontra-se na entrada da escola, e a segunda consiste num deck lateral de madeira, que dá acesso à grande porta do estúdio e poderá servir como espaço para exposições ao ar livre. Para tal, serão instalados spots especiais no muro de divisa.

O hall, o corredor e a recepção da escola também poderão servir como espaço para exposições, dispondo de trilhos superiores para a instalação de iluminação



Figura 31 – A sede em construção
Fonte: Sílvia Matsune, maio de 2008



Figura 32 – Área do deck
Fonte: Sílvia Matsune, maio de 2008





Figura 33 – Recepção e secretaria
Fonte: Sílvia Matsune, maio de 2008



Figura 34 – Clarabóias
Fonte: Sílvia Matsune, maio de 2008

especial. O pé-direito de 3,5 m, que percorre toda a casa, também contribuiu com essa intenção, pois sua altura permite a exposição de fotografias de variados tamanhos em uma altura confortável para a visão humana.

Ao longo do corredor encontram-se todos os espaços da escola. O escritório do proprietário dispõe de banheiro

privativo, e outras duas instalações sanitárias são equipadas com chuveiros para os modelos fotográficos, etc. Além disso, há um depósito para materiais e um laboratório de informática. Tanto o laboratório, como os sanitários e o depósito, apresentam rasgos no teto para entrada de luz natural no ambiente.

Dois são as salas de aula da Omicron, com aproximadamente 20 m² e espaço para 15 alunos. Uma delas possui entrada na diagonal, possibilitando o fluxo natural de pessoas durante uma eventual exposição. A outra apresenta uma ligação com o estúdio fotográfico através de uma porta camarão, criando um amplo espaço para as aulas ministradas no estúdio.

O estúdio apresenta um pé-direito maior, de 4 m. Com dimensões de 8,5 m e 6,5 m, é definida pelo proprietário como um estúdio de médio porte. Todas as arestas de um dos lados da sala são arredondadas, essenciais para a criação do fundo infinito para as fotografias. A grande porta metálica, com uma bandeira para entrada de ventilação natural, dá acesso aos equipamentos do estúdio. Apesar dessa facilidade, a ausência de uma entrada em nível ao estúdio faz com que a entrada de



objetos maiores seja feita através de içamento, feito entre o deck de madeira e a garagem no subsolo.

As outras aberturas do estúdio são as “strips”, janelas estreitas localizadas na posição horizontal e vertical. Colocadas no alto da parede, tais aberturas encontram-se em pontos mortos do estúdio, fora do alcance da câmera. Além disso, permitem um maior alcance da luz natural.



Figura 35 – Sala de aula conectada ao estúdio
Fonte: Sílvia Matsune, maio de 2008



Figura 36 – Estúdio e as strips
Fonte: Sílvia Matsune, maio de 2008

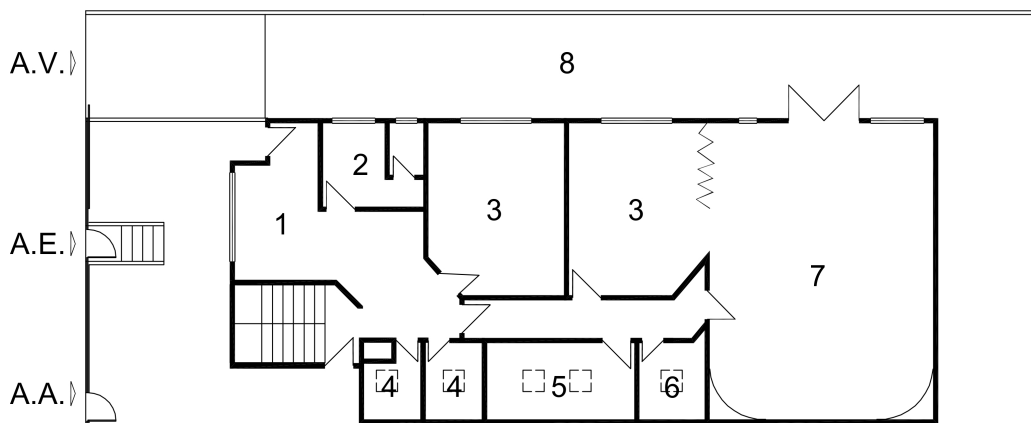


Figura 37 – Planta esquemática, sem escala
Fonte: Sílvia Matsune, maio de 2008

LEGENDA

A.A. – Acesso aos apartamentos

A.E. – Acesso à escola

A.V. – Acesso de veículos

1. Recepção

2. Escritório com W.C.

3. Sala de aula

4. W.C.

5. Laboratório de informática

6. Depósito

7. Estúdio

8. Deck em madeira

3.3. ESCOLA PANAMERICANA DE ARTES

3.3.1. A Escola

Inaugurada em abril de 1963, a Escola Panamericana de Artes pioneirizou o ensino da Criação Profissional no Brasil.



Figura 38 – Vista da Escola

Fonte: ZANETTINI, Siegbert. **Siegbert Zanettini: arquitetura, razão, sensibilidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p.320.

Buscando oferecer sempre o mesmo alto nível dos mais importantes centros artísticos do mundo, a Escola hoje pode ser considerada uma das principais formadoras brasileiras de profissionais nas áreas de Comunicação, Fotografia, Design de Interiores, Publicidade,

Design Gráfico, Multimídia e Artes Plásticas. Sua estrutura conta com dois campi: Angélica e Groenlândia. Ambos os edifícios, projetados por Siegbert Zanettini, tornaram-se grandes marcos arquitetônicos da capital paulista.

A sede da Avenida Angélica, inaugurada em 1999, localiza-se no bairro Pacaembu, em São Paulo. Além de oferecer os cursos da sede Groenlândia, o empreendimento foi projetado para abrigar novas modalidades de ensino: Design de Produto / Arte Final Digital, Multimídia, Fotografia Digital, Oficina de Arte e Conexão Escola-Empresa da Escola Panamericana de Artes. Voltados para profissionais que busquem aprimoramento de ofício, os cursos, anuais, oferecem tecnologia e métodos pedagógicos modernos, estimulando o potencial criativo dos alunos.



3.3.2. O edifício

Dados

Projeto: Zanettini Arquitetura

Localização: Avenida Angélica, Pacaembu, São Paulo

Área útil: 5000 m²

Investimento: US\$ 5 milhões

Inauguração: 1999

Com 5000 m² de área útil e capacidade para 2 mil alunos, a sede Angélica da Escola Panamericana de Artes foi erguida em aproximadamente 12 meses. O edifício abriga 24 salas de aula, galeria de exposições, área de convivência, ateliês de arte e fotografia e estacionamento, distribuídos em 4



Figura 39 – Vista da Escola

Fonte: ZANETTINI, Siegbert. **Siegbert Zanettini: arquitetura, razão, sensibilidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p.320.

pavimentos e 3 subsolos. O projeto do edifício foi concebido em 1997, pelo mesmo arquiteto responsável pelo da sede Groenlândia: Siegbert Zanettini. O projeto primogênito consistia na manutenção do casarão antigo preexistente, local onde nasceu a Escola

Panamericana de Artes, com o acréscimo de um edifício de sete pavimentos acima deste, sustentado por uma grande taça de apoio estrutural. Vetada pelo alto custo de execução (cerca de 12 milhões de dólares), a versão construída optou pela demolição do casarão preexistente, enxugando o orçamento para 5 milhões de dólares.

Por ser destinada a abrigar cursos avançados de multimídia e tecnologia, a nova sede da Panamericana foi



projetada a partir do diálogo da arquitetura com o design. Em parceria com o designer Oswaldo Mellone, Zanettini concebeu espaços que estimulam o intercâmbio de informações e experiências entre os alunos e professores, conceito importante na metodologia de ensino da Escola.

O terreno de 2000 m² é caracterizado por um aclive, e localiza-se numa movimentada esquina do bairro Higienópolis. O partido adotado pelo arquiteto consiste no recuo do edifício, proporcionando iluminação e ventilação natural a todos os subsolos. O afastamento do alinhamento predial, aliado à escolha pela estrutura metálica, tornou possível a visibilidade de todas as dependências da Escola, visíveis de qualquer ponto da rua. Além disso, a implantação do prédio aproveita a sombra gerada pelos grandes prédios vizinhos, dispensando a necessidade de condicionamento artificial de ar.

A estrutura de aço, que dispensa muros de contenção e possibilita rapidez na execução da obra e baixo impacto ambiental, foi aliada ao vidro, proporcionando transparência e integração ao edifício. Constituídos de aço *usi-fire*, que apresenta maior resistência ao fogo, as vigas e os pilares metálicos sustentam lajes pré-moldadas protendidas, com 4 cm de espessura e posterior capeamento de concreto, com 6 cm.

O acesso de pedestre ao edifício, cuja definição cromática combina as cores primárias da Escola com o prateado do bloco frontal enclausurado que abriga as escadas de incêndio, se dá apenas pelos dois tubos vermelhos metálicos no nível da rua. Essa opção contribuiu para a segurança da Escola,

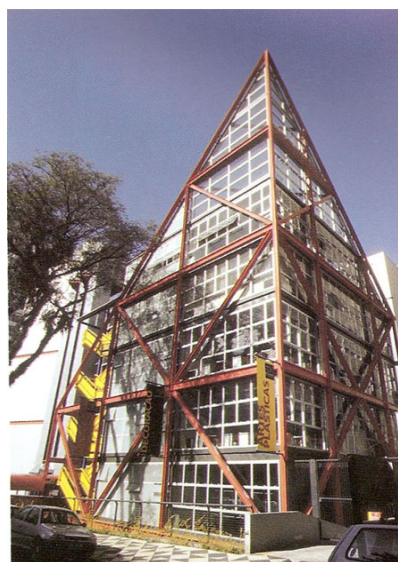


Figura 40 – O vidro e a permeabilidade visual do edifício

Fonte: ZANETTINI, Siegbert.
Siegbert Zanettini: arquitetura, razão, sensibilidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p.321.





Figura 41 – Tubo metálico de acesso
Fonte: ZANETTINI, Siegbert. **Siegbert Zanettini: arquitetura, razão, sensibilidade.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p.321.



Figura 42 – Escada metálica
Fonte: ZANETTINI, Siegbert. **Siegbert Zanettini: arquitetura, razão, sensibilidade.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p.321.

concentrando os acessos e facilitando sua organização. Os ateliês localizam-se nas partes laterais e posteriores do edifício, enquanto os serviços ocupam a parte frontal. De acordo com essa configuração espacial, criou-se uma barreira física à insolação excessiva do prédio. A ampla circulação de 4 metros é visível quase integralmente da rua, concordando com a idéia de

transparência defendida pelo projeto. As salas de aula, por serem abertas, também reforçam esse conceito, estimulando a interação entre todos os usuários do edifício. Para atender uma

escola digitalizada, uma malha de pontos elétricos foi prevista no piso, disponibilizando estrutura para comportar um computador por aluno.

Os pavimentos são interligados por uma grande escada metálica externa, visualmente impactante. No terceiro subsolo encontram-se o acervo das obras de arte, a parte técnica do edifício, a sala de som e os espaços para as aulas, edição e revelação de fotografia. Na área descoberta, há um amplo jardim. A garagem, com

capacidade para 69 carros, encontra-se um subsolo acima, juntamente com vestiários, refeitório e um ateliê. O pavimento térreo compreende recepção, computação, exposições, apoio e terraço. Os demais pavimentos-tipo compreendem áreas de ateliê, apoio e sanitários. Toda a estrutura da escola foi



concebida de modo a contribuir com a idéia da transformação da EPA em um verdadeiro centro cultural paulistano.

O esmero com os mínimos detalhes do projeto pode ser percebido por todo o edifício, desde as divisórias de vidro leitoso que separam as salas e substituem a lousa e a mesa de luz, até as portas opacas que servem de suporte para a Comunicação Visual. Os corredores são equipados com treliças e luminárias especiais, fornecendo estrutura para exposições de trabalhos internos ou externos à Escola. Os módulos de iluminação da sala de exposições são reguláveis, podendo ser posicionados de acordo com as peças expostas. Nos banheiros, a utilização de painéis pré-moldados de plástico ABS possibilitou a integração de pia, bacia e espelho, formando um conjunto que se assemelha aos sanitários de aviões.



Figura 43 – Jardim lateral

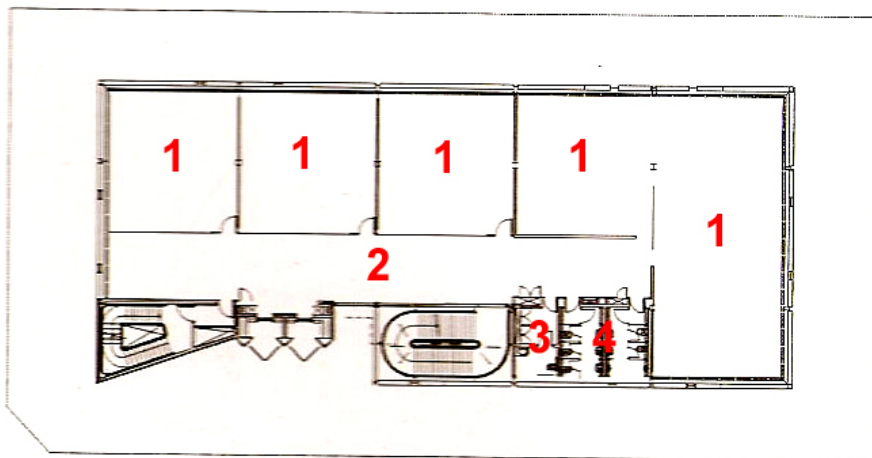
Fonte: ZANETTINI, Siegbert. **Siegbert Zanettini: arquitetura, razão, sensibilidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p.323.



Figura 44 – Sala de exposições

Fonte: ZANETTINI, Siegbert. **Siegbert Zanettini: arquitetura, razão, sensibilidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p.322.



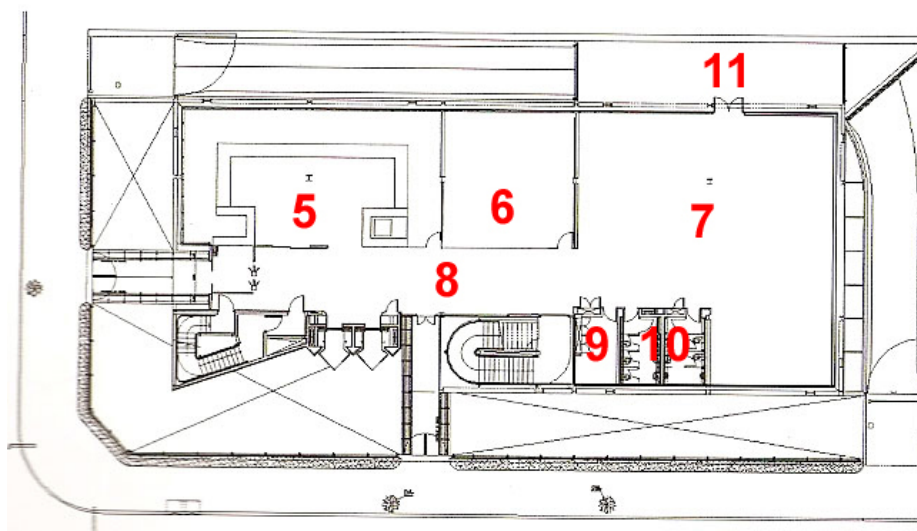


LEGENDA

1. Ateliês
2. Circulação
3. Apoio
4. Sanitários

Figura 45 – Planta do pavimento tipo, sem escala

Fonte: Revista Projeto, nº 125. Adaptação da autora.

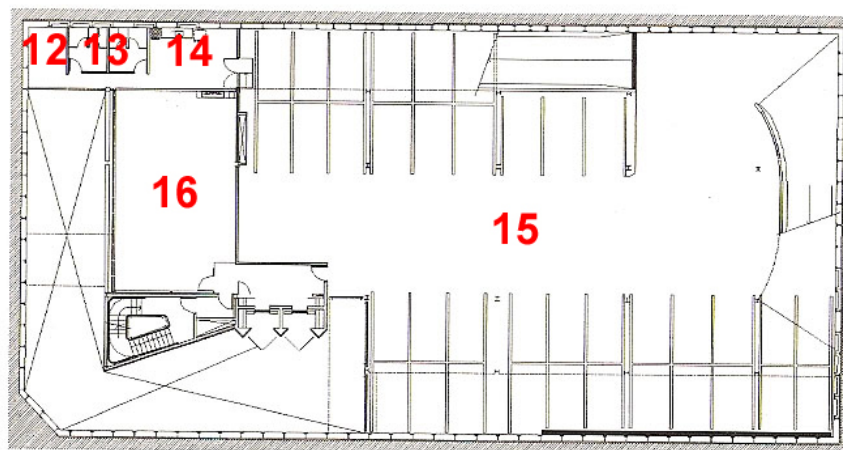


LEGENDA

- | | |
|---------------|----------------|
| 5. Recepção | 8. Circulação |
| 6. Computação | 9. Apoio |
| 7. Exposições | 10. Sanitários |

Figura 46 – Planta do pavimento térreo, sem escala

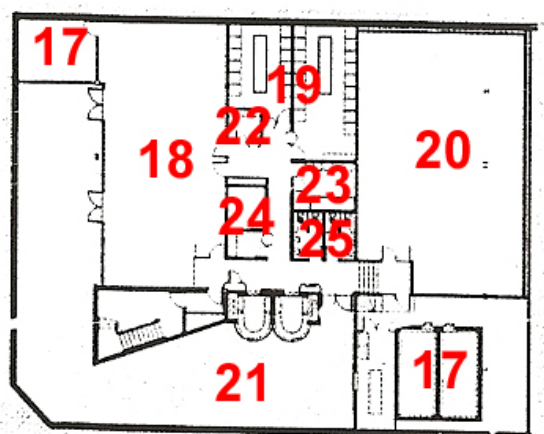
Fonte: Revista Projeto, nº 125. Adaptação da autora.



LEGENDA

- | | |
|-----------------|--------------------|
| 12. Instalações | 15. Estacionamento |
| 13. Vestiários | 16. Ateliê |
| 14. Refeitório | |

Figura 47 – Planta do 2º subsolo, sem escala
 Fonte: Revista Projeto, nº 125. Adaptação da autora.



LEGENDA

- | | |
|-----------------------------|----------------|
| 17. Instalações | 22. Câmara |
| 18. Estúdio fotográfico | 23. Revelação |
| 19. Laboratório fotográfico | 24. Apoio |
| 20. Acervo | 25. Sanitários |
| 21. Jardim descoberto | |

Figura 48 – Planta do 3º subsolo, sem escala
 Fonte: Revista Projeto, nº 125. Adaptação da autora.



Figura 49 – Corte esquemático, sem escala
 Fonte: Revista Projeto, nº 125.

3.4. IOWA NEW BUILDING FOR ART AND ART HISTORY

3.4.1. A Universidade

A Universidade de Iowa é conhecida por pioneirizar o ensino da arte e comissionar edifícios que são verdadeiros marcos arquitetônicos. Desde 1930, a Universidade propôs a

inovadora iniciativa de juntar seus cursos de arte e história da arte em uma única escola, ganhando renome em escala mundial.

Criada em 1936, a Escola de Arte e História da Arte da Universidade de Iowa é responsável pela formação de



Figura 50 – O novo edifício
Fonte: www.art.uiowa.edu

profissionais de diversas áreas: professores de arte e história da arte, artistas plásticos, diretores de museus, curadores de arte, designers, cenógrafos, e administradores de arte. Sua estrutura conta com dois grandes edifícios: o prédio original de Arte e o novo prédio oeste, inaugurado em

2006. A edificação mais antiga consiste numa estrutura erguida em 1936 em estilo paladino, abrigando áreas de estúdio para desenho, pintura, fotografia e design, galerias e salas de aula. Outros quatro edifícios foram construídos para a ampliação do prédio principal, destinados aos cursos de cerâmica, gravura e escultura.

3.4.2. O edifício

Dados

Projeto: Steven Holl Architects

Localização: Universidade de Iowa, EUA

Área útil: 6300 m²

Investimento: US\$ 21,5 milhões

Inauguração: 2006

Projetado pelo norte-americano Steven Holl, o edifício é uma expansão do departamento de arte e história da arte da Universidade de Iowa. Destinado a abrigar diferentes tipos de aulas práticas e teóricas, a edificação possui um auditório,



salas de aula, estúdios, biblioteca e galeria de arte, escritórios administrativos, espaços de convivência e café. Baseado na



Figura 51 – O novo edifício
Fonte: www.art.uiowa.edu

idéia de “bordas e centro abertos”, o prédio pode ser caracterizado como uma “visão híbrida de futuro, combinando pontes e espaços livres, teoria e prática, necessidades humanas e princípios científicos”. Próxima a um lago e um rochedo, a nova edificação surge como uma conexão entre os elementos naturais e a construídos, dividindo-se estrategicamente em partes distintas que se adaptam às variadas condições naturais do terreno, criando novos espaços, passeios e conexões com a paisagem. Os

espaços menores encontram-se no estreito bloco do norte,



Figura 52 – Deck “flutuante”
Fonte: www.art.uiowa.edu

enquanto os que necessitam de maiores dimensões se distribuem ao lado sul. Pelas características topográficas do terreno, a biblioteca localiza-se em um bloco adjacente sobre o lago existente, fazendo com que se possa visualizar a

paisagem rochosa de um lado, e o edifício existente, do outro.

Uma nova circulação margeia o lago, ressaltando os aspectos naturais do local. Passando por cima da água, o caminho adquire um aspecto de píer, promovendo maior apreciação e interação com a paisagem. No fim do percurso encontra-se uma escada de aço vermelho que, suspensa sobre o lago, dá acesso ao átrio central da edificação. O reflexo da



água, a ponte e o passeio que abraça a lagoa são pontos fundamentais que permitem que os usuários aproveitem as formas e espaços internos e externos ao edifício, sem necessariamente estar dentro dele.

Os materiais utilizados também constituem parte importante do projeto. A estrutura de aço pré-fabricada, visível internamente por todo o edifício, é o método construtivo mais barato dos Estados Unidos. Na edificação, foi combinada com



Figura 53 – A escada sobre o lago
Fonte: www.art.uiowa.edu

os planos de vidro e as placas de aço corten vermelho escuro (alusão aos tijolos cerâmicos do edifício original do departamento de arte), chatas ou curvas. As grandes aberturas de vidro das circulações horizontais proporcionam visuais da biblioteca e dos

estúdios, criando espaços de convivência e integração aos usuários do prédio. As lajes são constituídas de aço e concreto, uma estrutura visível cujos vazios interiores são aproveitados para distribuição do ar e da parte técnica pelo edifício.

No primeiro pavimento do edifício encontram-se salas de aula, organizadas como mini-auditórios para a exposição de multimídia. Os escritórios administrativos, bem como o acervo de materiais visuais e um amplo espaço de exposições, também se encontram nesse andar. O fechamento translúcido do edifício se alterna com a transparência e a opacidade de outros materiais, concedendo dinamismo ao espaço interno e às visuais do prédio.



O pavimento superior concentra os espaços de maior área, como o amplo auditório e o teatro de mídia, local que dispõe de equipamentos para projeções. Ali também se encontram salas de discussões e a biblioteca de arte, que ocupa praticamente todo o andar. De grande amplitude visual, tanto interna como externamente, ela cria um ambiente agradável para o estudo e a leitura, possuindo a vista mais privilegiada para a paisagem do entorno.

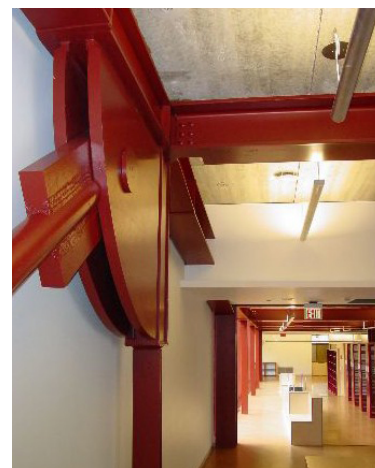


Figura 54 – Estrutura metálica
Fonte: www.art.uiowa.edu

O terceiro pavimento destina-se às áreas de estúdio da Universidade. Ateliês de desenho, pintura, design e fotografia, dividem espaço com os laboratórios de informática, configurando uma área marcada pela presença de sheds, possibilitando a entrada da luz natural indireta.



Figura 55 – Fachada posterior
Fonte: www.art.uiowa.edu

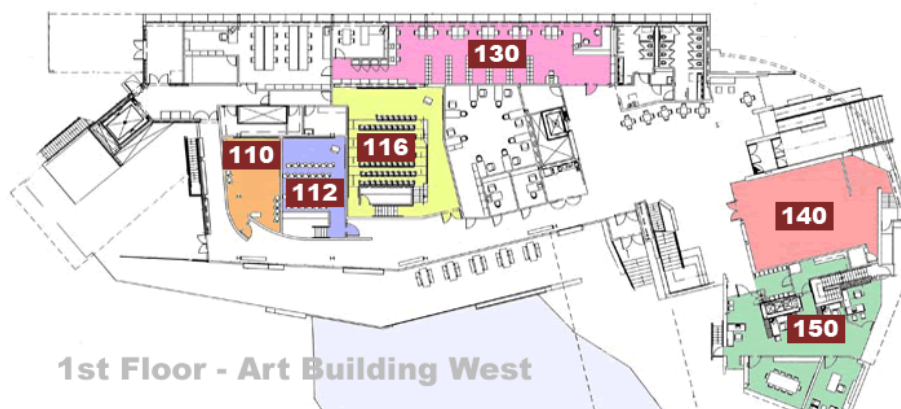


Figura 56 – Vista da biblioteca
Fonte: www.art.uiowa.edu



Figura 57 – Escada metálica
Fonte: www.art.uiowa.edu



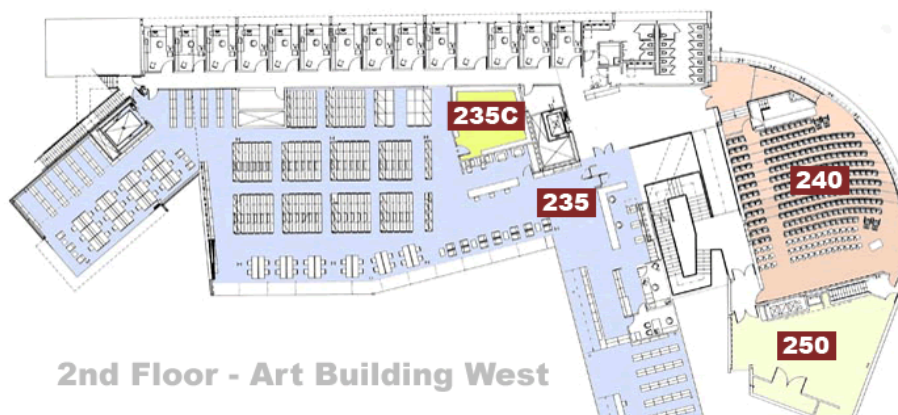


LEGENDA

110. Recepção	130. Escritórios administrativos
112. Sala de aula	140. Galeria
116. Sala de aula	150. Administração

Figura 58 – Planta do pavimento térreo, sem escala

Fonte: www.art.uiowa.edu

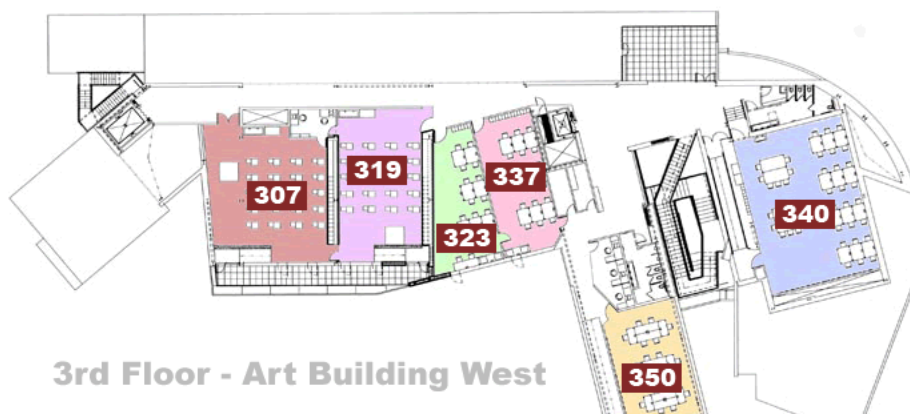


LEGENDA

235. Apoio da biblioteca	240. Auditório
235c. Biblioteca	250. Teatro de mídia

Figura 59 – Planta do 1º pavimento, sem escala

Fonte: www.art.uiowa.edu



LEGENDA

307. Ateliê	337. Computação
319. Ateliê	340. Laboratório de fotografia digital
323. Computação	350. Ateliê

Figura 60 – Planta do 2º pavimento, sem escala

Fonte: www.art.uiowa.edu

3.5. TATE MODERN

3.5.1. O Museu

A partir de recursos captados através da Loteria Nacional, a Inglaterra financiou diversos projetos destinados a promover o desenvolvimento urbano na entrada do milênio, denominados “*millenium projects*”. O Tate Modern, um exemplo desses projetos, é um museu britânico de arte moderna e contemporânea localizado no distrito de Southwark, margeando o rio Tâmis. Inaugurado em maio de 2000, o museu foi criado para abrigar o acervo nacional de arte moderna internacional, a partir da necessidade de espaço que superava a capacidade da antiga Tate Gallery, em Millbank.

Para a construção do novo museu, foram realizadas diversas consultorias, levando à escolha pela reutilização de um edifício existente: a antiga estação de energia elétrica Bankside Power Station. Com uma localização estratégica, o edifício de blocos cerâmicos, projetado pelo arquiteto Sir Gilbert Giles Scott e sem uso desde 1982, disponibilizava espaço e características propícias para a implantação da nova galeria, além de apresentar um aspecto arquitetônico marcante e imponente.

A partir da definição do partido, um concurso internacional em 1995 envolveu 148 escritórios, tendo como vencedor o escritório suíço Herzog & de Meuron. A demolição do edifício existente não era descartada pelo concurso, mas a proposta vencedora optou pela manutenção da antiga



Figura 61 – Tate Modern e a ponte de ligação com a cidade
Fonte: www.wikipedia.com.br



estrutura, de forma a respeitar a importância do edifício para o Bankside e revalorizar o conjunto preexistente. A ligação entre o novo complexo e a cidade se dá através de uma grande ponte, sendo que a conexão entre os demais edifícios do Tate é realizada por transporte marítimo.

3.5.2. O edifício

Adotando uma ação interventiva minimalista, o escritório H&deM, se preocupou desde os primeiros esboços com o máximo aproveitamento estrutural do galpão industrial de tijolos aparentes. Apesar disso, foram necessárias demolições internas que proporcionassem a área livre necessária para o novo complexo cultural da Tate, não alterando a discrição das intervenções ali realizadas, praticamente invisíveis exteriormente e à luz do dia.

Pelo lado externo, três são as alterações básicas realizadas: a rampa de acesso de pedestres, que localizada abaixo do nível do terreno, o café inserido na esquina noroeste da edificação e a adição da estrutura superior de vidro que valoriza visualmente o conjunto, destacando sua horizontalidade e destaque na paisagem urbana.

Internamente, mantiveram-se os três grandes espaços existentes no projeto original da Bankside Station: o espaço destinado às grandes turbinas da usina, transformado em uma marcante praça (Turbine Hall) com iluminação natural



Figura 62 – Tate Modern
Fonte: www.wikipedia.com.br



Figura 63 – A rampa de entrada
Fonte: www.wikipedia.com.br



proveniente de grandes zenitais, o espaço de três pavimentos situado ao norte da praça, reservado às galerias e permeado por áreas de descanso, e o espaço ao sul da praça, uma subestação da antiga usina que consistirá em um local menos formal para exposições. A partir da praça central, de caráter monumental, pode-se perceber o espaço do museu, bem como suas demais peculiaridades compositivas.

Localizada no térreo, a Turbine Hall divide o espaço do pavimento com áreas de lojas, serviços gerais do museu e um centro de artes. Já o primeiro pavimento destina-se às áreas administrativas, auditório, lojas e café, além de consistir no nível de acesso da entrada pelo rio Tâmisa. Os próximos três pavimentos abrigam os espaços de mostras, galerias e exposições do Tate Modern. Os dois últimos pavimentos, correspondentes à área de fechamento externo de vidro translúcido, comportam a Sala dos Sócios, o bar, a Sala de Exposições Especiais e a Sala Leste.

Basicamente, a estrutura original em ferro foi mantida, acrescida de uma nova estrutura metálica, que chega a se confundir com a antiga. Nos espaços internos, marcados tanto pela desconexão com a estética da antiga usina como pela semelhança implícita com a simplicidade arquitetônica industrial, a utilização de elementos e cores simples gera um

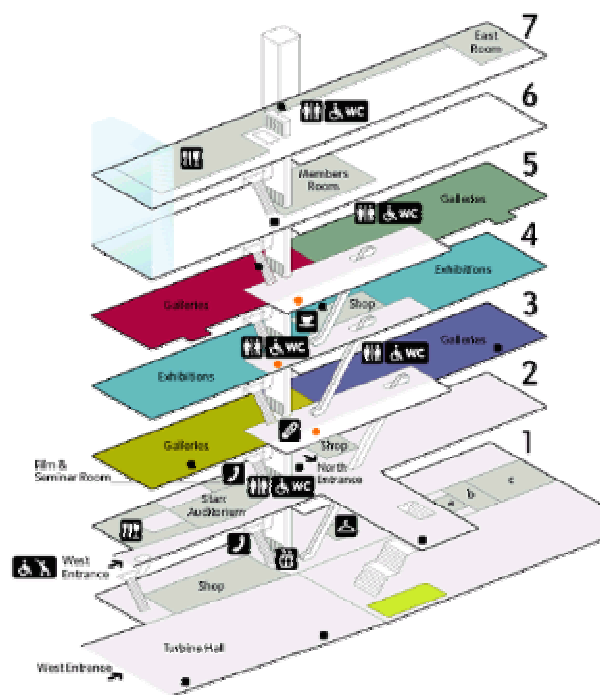


Figura 64 – Esquema da disposição espacial interna do Tate Modern

Fonte: www.tatmodern.org.uk

aspecto neutro e reconhecível pelos usuários, essencial também para não confrontar com a obra de arte em exposição.

O jogo com o translúcido e o transparente também se faz presente na nova composição. A manutenção dos vidros originais transparentes se alterna com a utilização de material translúcido nas inserções do projeto, como os volumes visíveis a partir do hall principal que geram destaque às circulações.

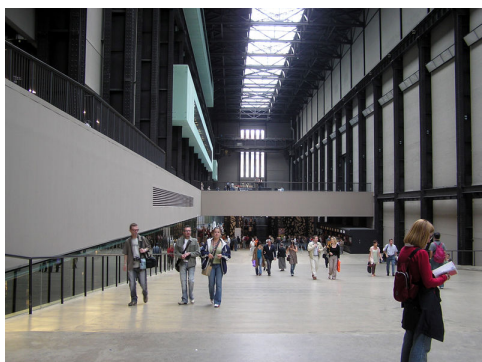


Figura 65 – Turbine Hall e as caixas de vidro translúcido

Fonte: www.tatemodern.org.uk

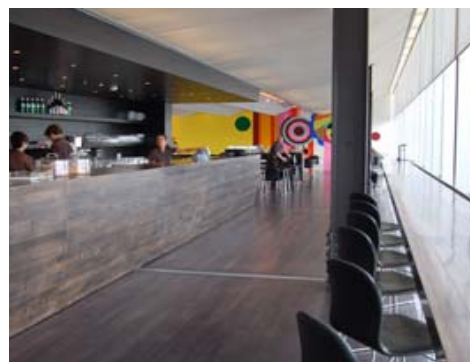


Figura 66 – Bar localizado no volume superior do edifício

Fonte: www.tatemodern.org.uk

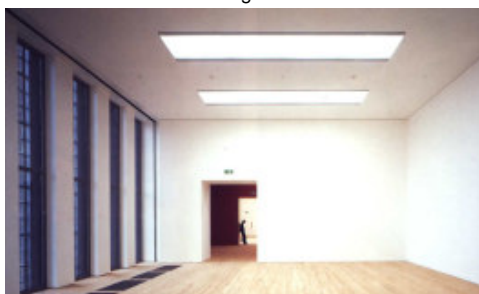


Figura 67 – Sala de exposições e a simplicidade de materiais, cores e acabamentos utilizados

Fonte: www.tatemodern.org.uk



Figura 68 – Vista noturna do Tate Modern

Fonte: www.tatemodern.org.uk

3.6. CASA HOFFMANN – CENTRO DE ESTUDOS DO MOVIMENTO

3.6.1. O Centro de Estudos do Movimento

O Centro de Estudos do Movimento localiza-se na Casa Hoffmann, no Largo da Ordem em Curitiba. O projeto inicial de recuperação da Casa foi elaborado para abrigar a primeira



escola municipal de dança, mas a necessidade de um projeto mais moderno fez com que fosse criado um centro voltado à pesquisa do movimento, seja ele na dança, teatro, circo, música ou pintura. Administrado pela FCC, Fundação Cultural de Curitiba, o Centro possui infra-estrutura para o estudo e exploração das novas estéticas do movimento.



Figura 69 – Fachada da casa Hoffmann
Fonte: www.relache.com.br

Em sua inauguração, no ano de 2003, o Centro servia como um espaço voltado a workshops ministrados por grandes nomes do circuito mundial de dança. Três anos depois, com nova administração, além de oferecer bolsas de aperfeiçoamento para

profissionais da dança, também iniciou projetos para atingir as parcelas periféricas da cidade, repletas de dançarinos autodidatas. Com a criação de administrações sub-regionais, o Centro vem se firmando muito mais do que uma escola: uma política pública capaz de socializar indivíduos de toda a cidade através da arte da dança.

Não são ministradas aulas fixas na Casa, devido à ausência de estrutura de piso ideal para a prática da dança. O foco do Centro é a pesquisa e o estudo desta, oferecendo cursos com constante mudança de temas. Hoje a casa oferece onze vagas, além de estágios para bolsistas. As bolsas são direcionadas apenas à dança contemporânea, facilitando a criação de uma identidade mais forte para o Centro. Recentemente, iniciaram-se parcerias com centros de dança do Brasil e outros países, fortificando o prestígio da casa e o intercâmbio cultural entre praticantes da dança.



3.6.2. A Casa Hoffmann

A Casa Hoffmann é um sobrado construído durante a época da imigração alemã e austríaca, pelo comerciante e tecelão Hilário Hoffmann. Localizada no setor histórico de Curitiba, a Casa foi construída em 1890, apresentando características do estilo eclético e recorrendo à linguagem neoclássica.

O sobrado, originalmente de 340 m² divididos em dois pavimentos, possui telhados com tesouras e telhas alemãs. Apresenta beirais recortados em lambrequins, e suas esquadrias são feitas de madeiras nobres paranaenses.

Até 1974, o antigo casarão serviu como residência e comércio de tecidos, roupas íntimas e armarinhos. Posteriormente, alugou o andar superior à Igreja dos Santos dos Últimos Dias, em 1965. Com a saída dos inquilinos, o edifício foi alugado ao Colégio Dezenove de Dezembro, mantendo tal uso até 1996. Em 1993, a Casa Hoffmann foi desapropriada pela prefeitura, com o intuito de garantir sua preservação como bem histórico. Logo depois da saída do colégio, o imóvel sofreu um incêndio, do qual só sobraram as fachadas e paredes externas da Casa.

Após o incêndio, iniciou-se a recuperação do imóvel pela prefeitura da cidade. A restauração foi baseada nos registros fotográficos da Casa, bem como no levantamento realizado antes do incêndio, no fim de 1996. O projeto, de autoria de Karl Neumann, utilizou materiais de origem germânica, como telhas, vidros bisautés, decoração jateada dos vidros, lareiras e papel de parede decorativo. As obras de restauro terminaram em 2002, e a inauguração do Centro se deu no ano seguinte.



A estrutura inserida no antigo casarão, responsável pela criação dos espaços necessários ao Centro, é inteiramente metálica. Assim como o novo telhado implantado, ela encosta nas paredes restantes após o incêndio, fazendo com que os pilares desviem das aberturas originais da Casa. Em sua maioria concentrados junto à alvenaria, eles contribuem para a criação de amplos espaços fluidos, sem barreiras físicas que dificultem o desenvolvimento da dança e das circulações do Centro.



Figura 70 – Estúdio de dança 1
Fonte: www.relache.com.br

A antiga escada de madeira existente na Casa foi mantida e restaurada, continuada por uma nova escada metálica. O andar térreo da casa destina-se à recepção e um amplo estúdio de dança, bem como sanitários e cantina. As portas dos fundos dão acesso a um pequeno quintal, utilizado como área de convivência. O vazio gerado pela presença dos mezaninos permite a amplitude visual dos usuários do edifício, facilitando a legibilidade do espaço e a distinção entre a estrutura antiga e a intervenção nela realizada.



Figura 71 – Escada nova e escada antiga
Fonte: www.relache.com.br

O primeiro mezanino também abriga um estúdio de dança, de dimensões e característica similares ao citado anteriormente. Ali também encontram-se camarins e espaço para a guarda de materiais do Centro. A partir desse pavimento acessa-se a sacada da fachada, bem como a varanda coberta construída com a intervenção na Casa Hoffmann.



A antiga Casa Hoffmann era dividida em apenas dois pavimentos. Com a construção de um segundo mezanino, criou-se mais um andar, que comporta videoteca e a parte administrativa do Centro. Os escritórios são divididos por novas paredes ou divisórias de vidro. Todos eles possuem grandes janelas, que dão acesso a um estreito deck construído rente à platibanda da Casa.

Não foram encontradas plantas atuais da Casa Hoffmann, relativas ao atual Centro de Estudos do Movimento. Os desenhos a seguir tratam-se de esquemas da organização e dimensionamento aproximado dos ambientes, a partir de visitas realizadas no local. Nem todos os espaços da Casa estavam abertos à visitação, fazendo com que o desenho de algumas partes, especialmente da área técnica e de apoio, se embasasse na descrição feita por funcionários do Centro.



Figura 72 – Vista do mezanino
Fonte: www.relache.com.br

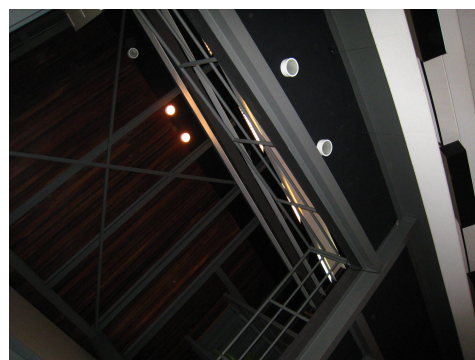


Figura 73 – Estrutura aparente
Fonte: Sílvia Matsune, maio de 2008



Figura 74 – Estúdio de dança 2
Fonte: Sílvia Matsune, maio de 2008



Figura 75 – Administração
Fonte: Sílvia Matsune, maio de 2008



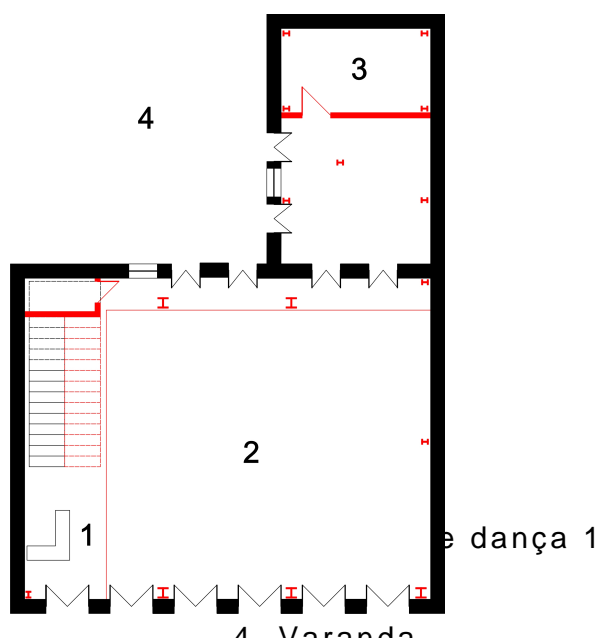


Figura 76 – Planta do pavimento térreo,
sem escala
Fonte: Sílvia Matsune, maio de 2008

LEGENDA

1. Recepção
2. Estúdio de dança
3. Cantina
4. Quintal

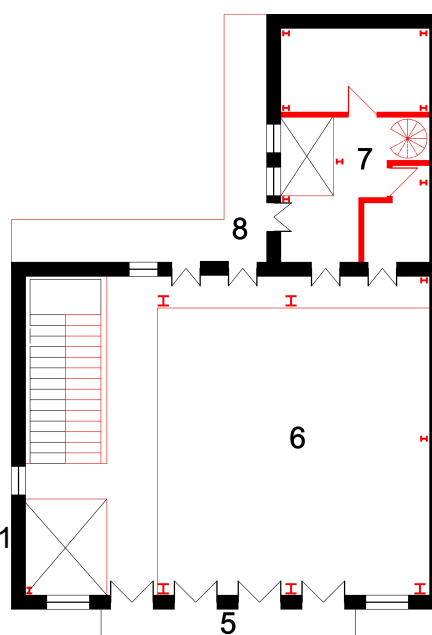


Figura 77 – Planta do 1º pavimento,
Fonte: Sílvia Matsune, maio de 2008

5. Sacada
6. Estúdio de dança 1
7. Camarins
8. Varanda

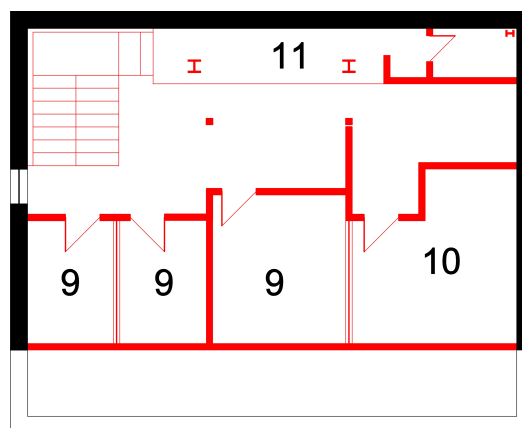


Figura 78 – Planta do 2º pavimento,
sem escala
Fonte: Sílvia Matsune, maio de 2008

9. Escritórios
10. Videoteca
11. Área técnica

4. INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE

4.1. ANÁLISE DO ENTORNO

O local escolhido para implantação da Escola de Fotografia é o São Francisco, um bairro boêmio localizado na região central de Curitiba. Concentrando a maior parte do setor histórico da capital paranaense, o São Francisco consiste em uma das regiões mais significativas para o turismo local. Seu nome está ligado à construção da Igreja de São Francisco de Paula, obra jamais

concluída. As pedras destinadas à sua construção serviram para erguer as torres de Igreja Matriz, e seus vestígios ainda estão presentes nas ruínas da praça João Cândido.

A maioria das escolas de fotografia existentes em Curitiba está localizada em regiões nobres da cidade, facilitando a segregação entre profissionais da área e demais segmentos da sociedade. A implantação estratégica da Escola de Fotografia em um bairro central, além de facilitar o acesso dos usuários, possibilitaria maior interação entre público intra e extra-escolar, através da realização de mostras e exposições que

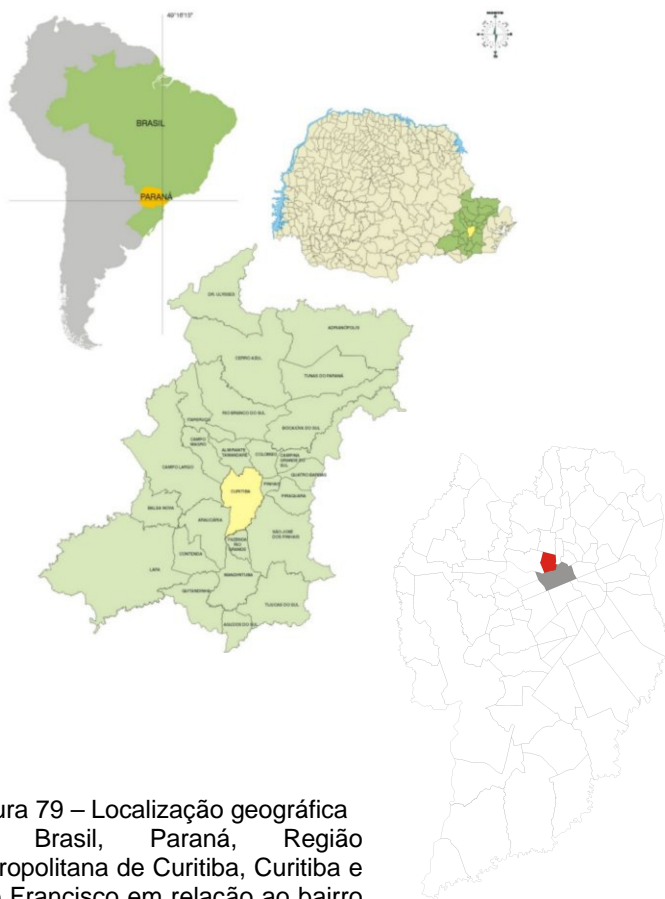


Figura 79 – Localização geográfica Do Brasil, Paraná, Região Metropolitana de Curitiba, Curitiba e São Francisco em relação ao bairro Centro.

Fonte: www.ippuc.org.br. Adaptação da autora.

contribuiriam para a promoção do trabalho dos alunos da própria instituição.

Uma das principais características do bairro São Francisco é a grande quantidade de casarios antigos, vestígios das moradias dos primeiros habitantes da cidade. Porém, fatores como a rápida urbanização de Curitiba, o ideário de modernização, a pressão econômica e social centrífuga e os planos urbanísticos visando o desafogamento da região central da cidade, resultaram no esvaziamento populacional dessa área. Dessa maneira, muitos casarões antigos foram abandonados, resultando em edificações subutilizadas. Mesmo com incentivo e proteção legal, a ausência de uso compromete a sustentabilidade dessas edificações, prejudicando a segurança e a valorização de uma das áreas mais bem-estruturadas e importantes de Curitiba, seja por sua história ou potencial turístico-econômico.

A construção da Escola aproveitaria um desses casarões, adicionando uma estrutura anexa capaz de possibilitar o uso efetivo das instalações preexistentes. Além de conceder um uso adequado e compatível à região onde se encontra, a instalação da Escola através da reciclagem de edifício contribuiria para a requalificação da área central de Curitiba, bem como a manutenção do patrimônio histórico da cidade.

Próximo ao Largo da Ordem, local de intensa concentração de equipamentos culturais e de lazer, o novo equipamento educacional

aproveitaria a infraestrutura existente no bairro, podendo até tornar-se um novo ponto de visitação turística. Além disso, a paisagem oferecida por uma das regiões



Figura 80 – Largo da Ordem, Curitiba
Fonte: www.curitiba-parana.com



curitibanas mais interessantes certamente estimularia a inspiração de alunos e profissionais da arte fotográfica.

4.2. O IMÓVEL E O LOTE VIZINHO

O casarão a ser reciclado para a implantação da Escola de Fotografia possui indicação fiscal 11.011.024, e está localizado na rua Paula Gomes, nº 306, no bairro São Francisco. O imóvel, uma Unidade de Interesse de Preservação, localiza-se na ZR4 e possui testada de 17,50 m. Por se tratar de uma UIP, dispõe de alguns benefícios, como desconto no valor do IPTU, podendo chegar a 100% dependendo de seu estado de conservação, transferência de potencial construtivo e orientação especializada para conservação da edificação. Apresenta também guia amarela incompleta com a ausência dos parâmetros da construção, pois as especificidades de seu caráter fazem com que essas condições devam ser analisadas separadamente por uma comissão, definindo-

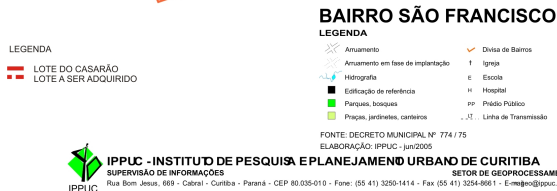
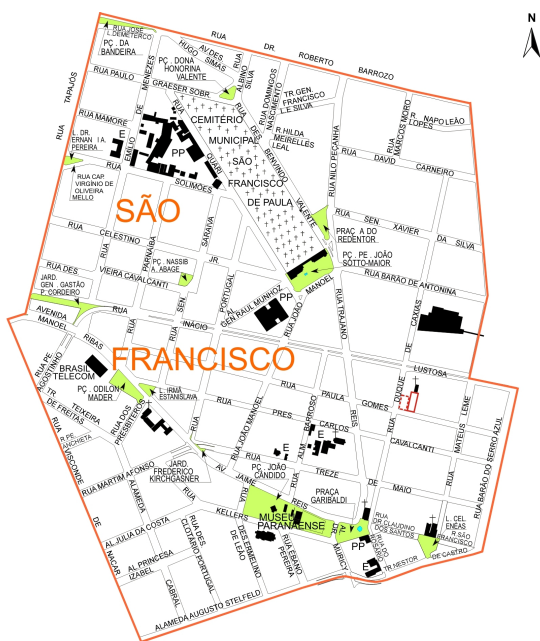


Figura 81 – Localização dos lotes no bairro
 Fonte: www.ippuc.org.br. Adaptação da autora.



Figura 82 – Mapa do entorno dos lotes, sem escala
 Fonte: www.googlemaps.com. Adaptação da autora.

as de acordo com cada situação proposta. As únicas informações contidas na guia tratam sobre a possibilidade de aquisição de potencial construtivo, bem como a exigência de laudo técnico sobre as condições gerais da estrutura da edificação, indispensável para o início de construção.



Figura 83 – o Casarão
Fonte: Sobe Arquitetura, 2007

A infra-estrutura existente no local conta com iluminação pública, coleta de lixo e sistema de esgoto. As edificações do entorno consistem basicamente em residências e comércios

de pequeno porte, em sua grande maioria de pequeno gabarito. A grande quantidade de antigos casarões abandonados compromete a segurança do local, prejudicada também pela falta de iluminação adequada no período noturno.

A pavimentação da rua Paula Gomes é constituída de paralelepípedos, tanto nas calçadas, com dimensão de 3 metros, como na via de acesso de veículos, duas faixas de mesmo sentido e uma de estacionamento. Durante o horário comercial, o fluxo de carros e passantes na rua é intenso, direcionado



Figura 84 – o Casarão
Fonte: Sobe Arquitetura, 2007.

principalmente à rua Cândido de Abreu. A vegetação, devido à ausência de recuos prediais, é escassa, representada por poucas árvores de pequeno porte. As visuais de ambos os extremos da rua são interessantes,

alcançando longas distâncias que permitem amplitude visual aos transeuntes.

Não foram encontradas informações sobre o histórico do edifício, cuja construção se deu por volta do ano de 1900. De estilo eclético, a construção apresenta fachada regular, platibanda com balaústres de cimento, porão alto, pilastras envolvendo os vãos e esquadrias com arcos plenos. Atualmente sem utilização, a última função do imóvel foi servir à “Ópera do Malandro”, um karaokê-restaurante aberto também a eventos culturais.



Figura 85 – o Casarão
Fonte: Sobe Arquitetura, 2007.

A área construída no térreo ocupa cerca de 220,30 m², representando aproximadamente 25% do terreno, de 857 m², e criando uma grande área livre nos fundos do lote. Os desníveis do lote variam de 30 cm, entre a parte da frente e a de trás, e 70 cm, entre os dois extremos da fachada. O volume localizado na parte posterior do bloco principal, com área de 71,31 m² no subsolo e 36,50 m² no térreo, é um anexo construído posteriormente, destinado a abrigar áreas de serviços gerais (sanitários, copa, etc). Sua configuração arquitetônica descaracteriza o casarão, comprometendo-o visual e espacialmente.



Figura 86 – o Casarão
Fonte: Sobe Arquitetura, 2007.

O estado atual de conservação é satisfatório. Toda a estrutura do edifício, interna e externamente, apresenta-se em boas condições, exigindo apenas reparos mínimos. O telhado, de inclinação 75%, é revestido com telhas francesas de barro, e o piso é feito com lajes pré-moldadas em concreto. As

esquadrias são feitas de madeira, sendo que as grandes janelas da fachada principal apresentam um trabalhado peitoril de ferro. A implantação do sobrado se dá em sentido sudoeste-noroeste, tornando a parte posterior do casarão a mais iluminada.

Atualmente, o imóvel conta com dois acessos: um portão para pedestres e outro para a entrada e saída de veículos, ambos localizados em cada um dos extremos da testada do lote. A entrada do casarão encontra-se elevada em relação ao nível da rua, sendo alcançada através da escada da varanda, localizada em uma das laterais do imóvel. Tal desnivelamento gera um espaço de porão, com área de 145,18 m² e pé-direito livre de 2,20 m. Essa área, que dispõe de divisões internas que configuram seis espaços distintos, possui algumas aberturas e uma porta de acesso pelos fundos.

Acima do subsolo, encontra-se o pavimento térreo, rodeado por grandes e diversas esquadrias de madeira. Tal espaço, com forro de estuque, apresenta-se como um amplo salão de pé-direito 4,88 m, e as poucas divisões ali existentes certamente não pertencem à configuração original do casarão. Sobre esse pavimento principal localiza-se o sótão, que abriga toda a estrutura de madeira do telhado.

Ao lado do casarão encontra-se um lote de 707,18 m² com uma edificação em construção, na esquina das ruas Paula



Figura 87 – o terreno de esquina
Fonte: Sílvia Matsune, maio de 2008.

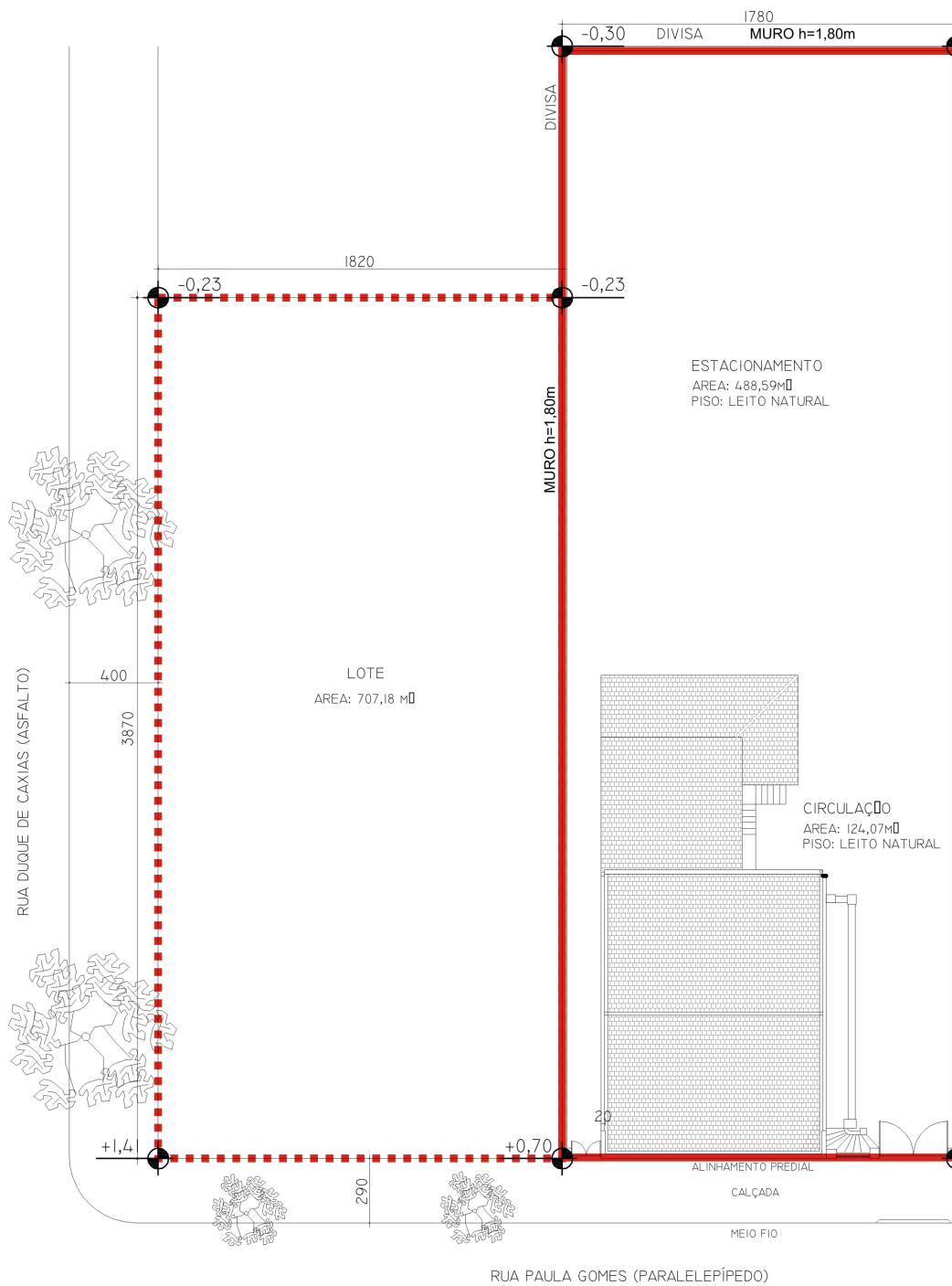
Gomes e Duque de Caxias. Sua topografia é regular, praticamente plana, com um desnível de 23 cm ao longo da rua Duque de Caxias e 71 cm na rua Paula Gomes. Com testadas de 18,20 e 37,80 m, é uma boa alternativa para aquisição de área de terreno para o projeto da

Escola. Também localizado na ZR4, o lote, de indicação fiscal 11.011.038, apresenta os seguintes parâmetros de construção:

- coeficiente de aproveitamento: 2,0
- taxa de ocupação: 50%
- taxa de permeabilidade: 25%
- altura máxima para usos comunitários: 2 pavimentos (mínimo de 200 m² de edificação, com área de estacionamento igual à área construída)
- recuo frontal: 5 m
- afastamento das divisas: facultado até 2 pavimentos.

De acordo com os parâmetros citados acima, o anexo a ser construído deverá apresentar no máximo 2 pavimentos, ocupando o mínimo de 200 m² e o máximo de 1414,38 m² de área construída. A área térrea ocupada pela construção não poderá ultrapassar 353,59 m², respeitando os recuos mínimos estabelecidos, e a área permeável mínima é de 176,8 m².



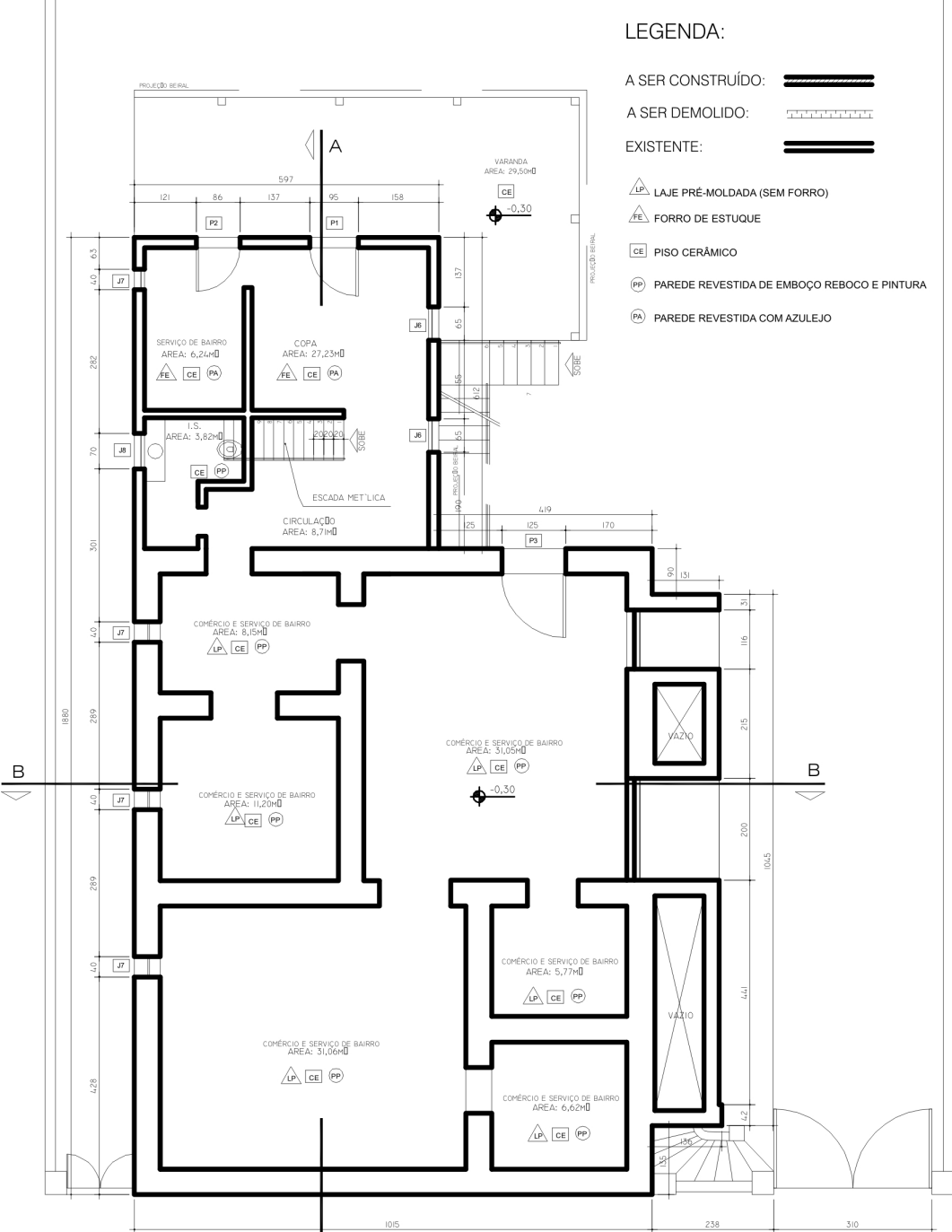


IMPLANTAÇÃO

esc: 1/250

Figura 88 – Implantação do sobrado e lote vizinho, sem escala

Fonte: Sobe Arquitetura, 2007. Adaptação da autora.

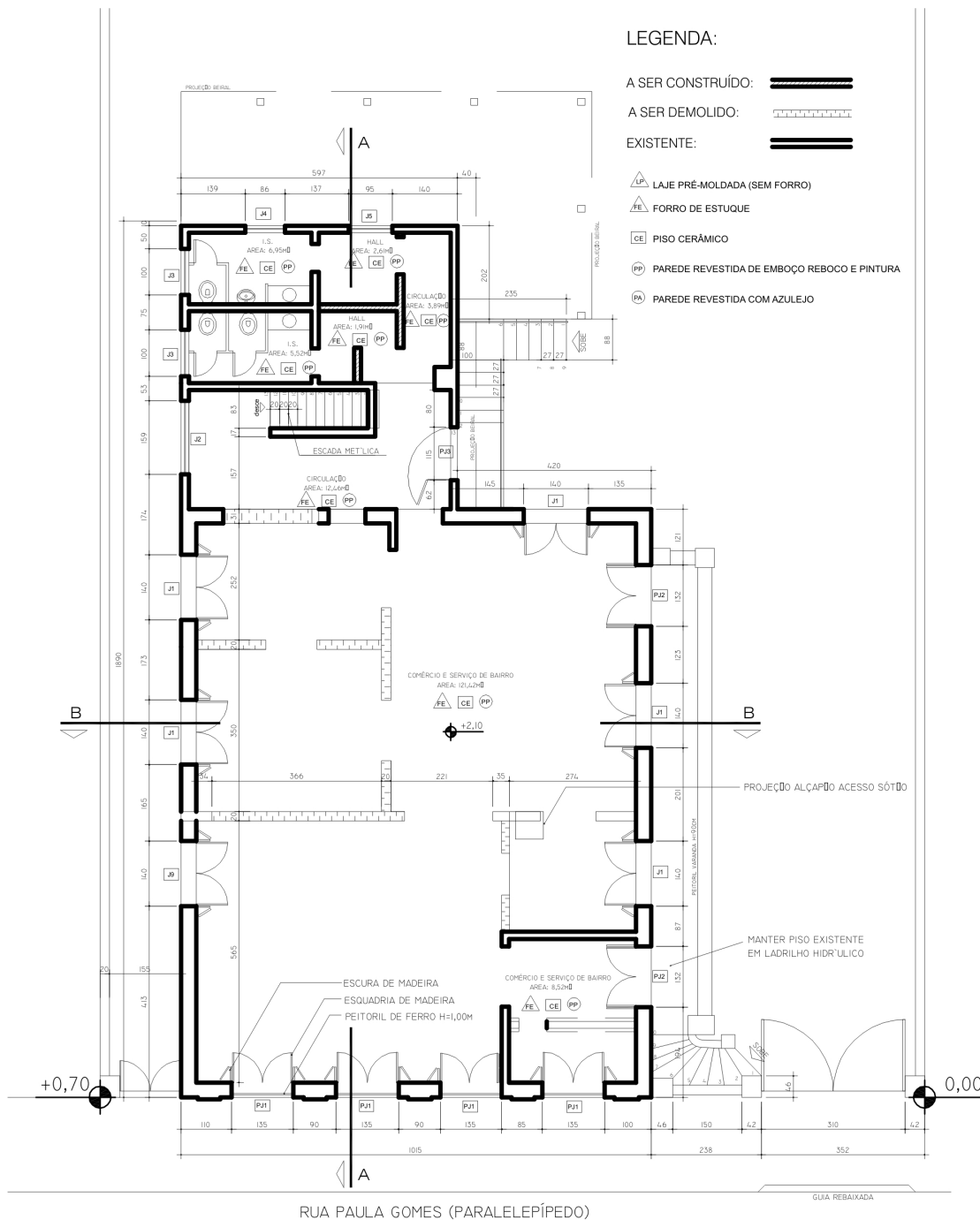


PLANTA PORÃO

ÁREA UIP: 145,18m²
ÁREA AMPLIADA: 71,31m²
ÁREA TOTAL: 216,49m²

Escala: 1/125

Figura 89 – Planta baixa porão, sem escala
Fonte: Sobe Arquitetura, 2007. Adaptação da autora.



PLANTA TERREO

ÁREA UIP: 128,90m²

ÁREA AMPLIADA: 36,50m²

ÁREA TOTAL: 165,40m²

Escala: 1/125

Figura 90 – Planta baixa térreo, sem escala

Fonte: Sobe Arquitetura, 2007. Adaptação da autora.

5. DIRETRIZES GERAIS DE PROJETO

5.1. CONCEITUAÇÃO PRÁTICA E TEÓRICA

O papel principal do ensino da fotografia é, além de transmitir os conhecimentos técnicos, teóricos e práticos, estimular o talento particular de cada aluno. Dentro da Escola, os alunos devem dispor de liberdade física e criativa para o desenvolvimento do ofício fotográfico, num ambiente condizente com tal necessidade.

O projeto para a Escola de Fotografia consistirá na reciclagem de um casarão histórico do bairro São Francisco, área de grande potencial cultural e econômico da cidade de Curitiba. Além de comportar a estrutura necessária a uma escola de fotografia, o espaço abrirá ao público extra-escolar, contribuindo para a valorização da arte fotográfica na cidade. Consistindo em um complexo educacional e cultural, a nova Escola também contribuirá para a requalificação da região central da capital paranaense.

A partir da aquisição de um lote vizinho ao do casarão, será proposta a inserção de um bloco anexo ao edifício antigo, responsável pelo suprimento das necessidades de área e uso geradas pela proposta. Tal intervenção modificadora do espaço, referente à adição de um novo bloco, se baseará nos conceitos enumerados no capítulo 2.6.4. Além de preservar a autenticidade do edifício existente, o edifício anexo deverá respeitar suas qualidades, selecionando o que pode ser mantido e o que deve ser modificado.

O lote vizinho ao edifício escolhido localiza-se na esquina das ruas Paula Gomes e Duque de Caxias. Apresenta localização estratégica, tanto visualmente como para a criação de grandes acessos de pedestres e de veículos, essenciais para uma escola de fotografia. Além disso, sua inclusão resultará no aumento de área disponível para o projeto, concedendo mais liberdade à implantação do novo anexo e viabilizando a



manutenção de áreas de estacionamento, indispensáveis nessa região da cidade.

O bom estado de conservação da edificação existente exige poucas ações restaurativas, que serão guiadas pela metodologia de projeto de restauro citada no capítulo 2.6.3. deste trabalho. A restauração proposta deverá resgatar a integridade da caixa arquitetônica, retirando inclusive, o bloco posterior ao volume principal. Além de não pertencer ao projeto original do casarão, o anexo compromete sua integridade e unicidade volumétrica.

Para o projeto da Escola de Fotografia, também serão levados em conta os aspectos do sítio, como as visuais, orientação solar, volumetria do entorno e vegetação existente. Estudadas a partir do levantamento descrito no capítulo “Análise da Realidade”, tais características servirão para a escolha das melhores soluções projetuais para a Escola, devendo resultar num edifício harmônico, sustentável e devidamente inserido no entorno. A técnica utilizada para a construção será a mista, valendo-se de diferentes materiais que apresentem baixo impacto ambiental, bom desempenho estrutural e sejam visualmente agradáveis.

A seguir, será apresentada a entrevista com o fotógrafo, professor e proprietário do Estúdio e Escola Omicron, em Curitiba.

1. Como você define o cenário atual da fotografia?

Osvaldo: Um bom momento. O digital democratizou e barateou o acesso à fotografia. Por outro lado, também criou sua “falsa automatização”, fazendo com que muitas vezes sejam deixados de lado os princípios da filosofia e da imagem fotográfica, essenciais para o bom exercício do ofício.

2. Como está sendo encarada a transição da fotografia analógica para a digital?



Osvaldo: A digital vem amadurecendo rapidamente. Os mesmos problemas enfrentados por ela, como por exemplo a busca por melhor qualidade de imagem, também ocorreram com a fotografia analógica. No fundo não há diferenças. O que deve ser percebido é que a comodidade e a rapidez do processo digital não interfere no nível de criação da fotografia.

3. Qual é o papel da escola contemporânea de fotografia?

Osvaldo: Ensinar a técnica e a filosofia da imagem. Através da técnica, mostrar que o campo de atuação e conhecimento da fotografia é muito maior do que as pessoas imaginam.

4. Como você conceberia espacialmente a escola ideal?

Osvaldo: Com grandes áreas internas e externas de convivência. Além disso, elas deverão estar orientadas em diferentes pontos cardeais, criando espaços agradáveis em ambos os turnos de funcionamento da escola (manhã, tarde e noite). Biblioteca, cantina, sala de professores e um auditório para 150 pessoas, um bom tamanho para a realização de workshops e palestras, também seriam interessantes.

Os estúdios, no mínimo dois, deveriam ser de acesso fácil, grande e alto, para a entrada e saída de equipamentos pesados. Deveriam também ser de tamanhos variados, um de médio porte (7 x 10m) e outro de grande porte (10 x 15m). Além disso, estes espaços deveriam ser interligados por um camarim bem estruturado, além de possuírem teto retrátil para a entrada eventual de luz natural nos estúdios.

A sala de exposições deveria localizar-se próxima à recepção, em um local estratégico que obrigue as pessoas a passarem por ela.

5. Como você vê o futuro da fotografia?

Osvaldo: A fotografia vai se tornar um dos meios mais populares de produção, perdendo apenas para a música. Devido



a essa popularidade, haverá tanto trabalhos excepcionais, podendo ser estabelecidos como arte, como trabalhos ruins, lixo.

5.2. PROGRAMA E PRÉ-DIMENSIONAMENTO

A partir da entrevista de Osvaldo Santos Lima, conheceu-se os requisitos práticos e teóricos de uma escola ideal de fotografia. Desse modo, juntamente com os estudos de caso, pôde-se organizar a distribuição e seleção dos espaços da escola a ser projetada, agrupados de acordo com tais necessidades e as características do edifício e entorno existentes.

A Escola de Fotografia de Curitiba consiste em um espaço voltado ao estudo, extensão, lazer e disseminação cultural, focada na arte fotográfica. Seu programa foi concebido para atender 100 alunos de três turnos distintos (manhã, tarde e noite), variando entre básicos, anuais, avançados e particulares. Tais cursos serão direcionados à fotografia, seja ela jornalística, de moda, comercial, de retrato, paisagem ou reportagem, e ao design voltado à fotografia, como a edição de imagens. Também serão oferecidos cursos voltados a crianças, bem como palestras e workshops. As aulas serão ministradas todos os dias, no horário entre as oito da manhã e onze da noite. A estrutura também oferecerá espaços e serviços para a comunidade extra-escola, como sala de exposições, serviços fotográficos do estúdio-modelo e espaços de estúdio para locação.

O pré-dimensionamento a seguir dividiu os espaços da escola em diferentes setores, agrupando atividades de uso semelhante. Por se tratar de uma proposta preliminar, poderá sofrer algumas modificações ao longo do desenvolvimento do projeto.



1. Setor administrativo

- Recepção: 15 m²
- Secretaria: 15 m²
- Diretoria com I.S.: 15 m²
- Sala dos professores com I.S.: 20 m²

Área total = 65 m²

2. Setor de ensino

- Salas de aulas teóricas – 4 salas de 20 m²: 80 m²
- Estúdio de médio porte: 70 m²
- Estúdio de grande porte: 120 m²
- Laboratório (câmara escura): 20 m²
- Sala de ampliações fotos P&B: 20 m²
- Laboratório Digital: 30 m²

Área total do setor = 340 m²

3. Setor de apoio

- Auditório para 100 pessoas: 195 m²
- Biblioteca / Acervo: 25 m²
- Sala de exposições: 25 m²
- Depósito de materiais: 4 m²
- Camarim com I.S.: 20 m²
- Cantina: 30 m²

Área total do setor = 299 m²

4. Setor de serviços gerais

- Copa dos funcionários: 4 m²
- I.S. – 3 I.S. com 8 m²: 24 m²
- Almoxarifado: 4 m²
- D.M.L.: 2 m²

Área total do setor = 34 m²



Total de área: 738 m²

738 m² + 20% de circulação = 885,60 m²

Como a área total construída da UIP é de 274,08 m², o anexo a ser projetado deverá ter área aproximada de 611,52 m², considerando o aproveitamento de todo o espaço construído existente atualmente. A nova área deverá ser distribuída entre o terreno livre do lote do casarão e o espaço disponível no lote vizinho.

5.3. ORGANOGRAMA E SETORIZAÇÃO

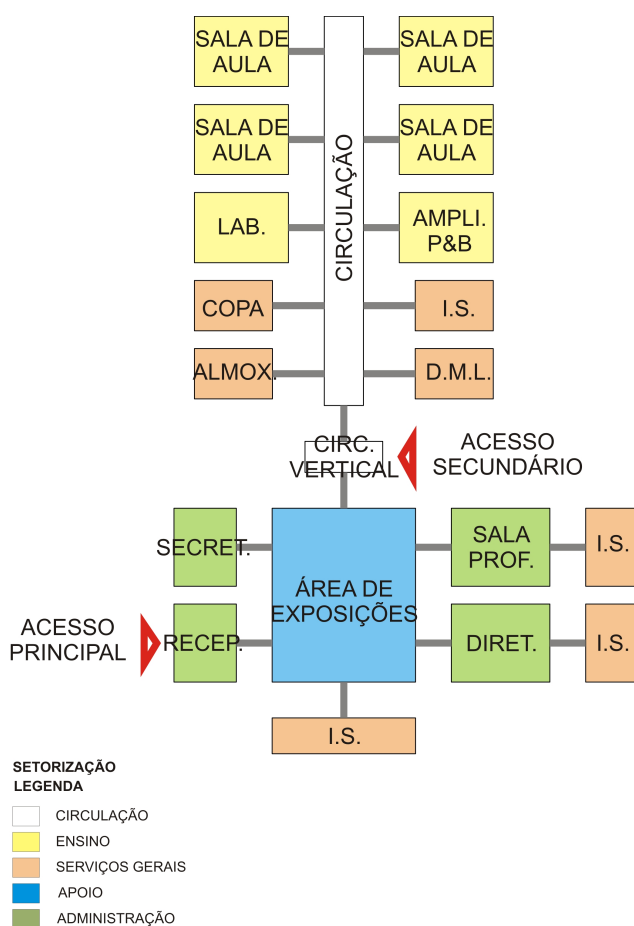


Figura 91 – Organograma e setorização do edifício antigo

Fonte: Sílvia Matsune, junho de 2008.

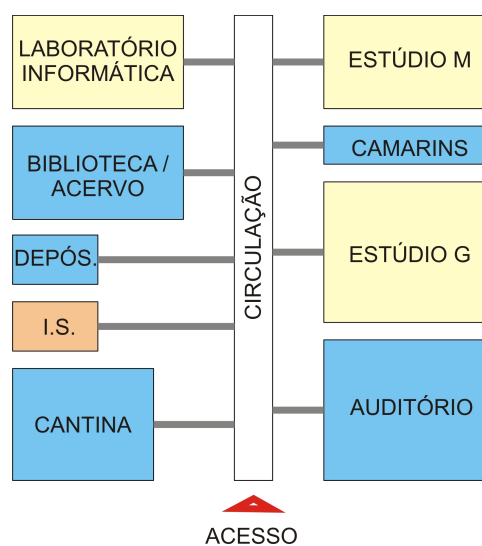


Figura 92 – Organograma e setorização do anexo

Fonte: Sílvia Matsune, junho de 2008.

6. CONCLUSÃO

As informações coletadas e observadas durante a pesquisa estabeleceram as diretrizes para a elaboração do projeto da Escola de Fotografia de Curitiba. O produto final do estudo consiste nas considerações principais sobre os temas analisados, estabelecendo algumas diretrizes básicas de projeto.

Atentando para o histórico do desenvolvimento do ofício fotográfico, conheceu-se o processo que define a fotografia do modo como a conhecemos atualmente, ressaltando a transição tecnológica atual e sua importância como meio de expressão e comunicação da sociedade. Dessa forma, a nova escola deverá introduzir um conceito inovador no ensino da fotografia, estimulando a criatividade pessoal de cada aluno em um espaço dinâmico e estimulante.

Considerando também o estudo sobre intervenções arquitetônicas em edifícios antigos, bem como a análise dos casos e a interpretação da realidade, o edifício da Escola de Fotografia de Curitiba representará um novo equipamento cultural-educacional da cidade, um referencial arquitetônico no que diz respeito à valorização de uma edificação de localização estratégica e valor histórico para a cidade.



7. REFERÊNCIAS

HEDGECOE, John. **Guia completo de fotografia**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 224p.

WHITING, John R. **Photography is a language**. Nova Iorque: Ziff Davis Publishing Company, 1946. 142p.

BUSELLE, Michael. **Tudo sobre fotografia**. São Paulo: Thomson Pioneira, 1997. 98p.

JANSON, H. W. **História geral da arte, o mundo moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 427p.

COSTA, Helouise. **A fotografia moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: editora UFRJ, 1995. 214p.

VASQUEZ, Pedro. **Fotografia**. São Paulo: L&PM, 1986. 112p.

ROSE, Carla. **Aprenda em 14 dias a fotografia digital**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1998. 117p.

MAGALHÃES, Ângela. PEREGRINO, Nadja. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. 466p.

Boletim Casa Romário Martins. **Fotos de estúdio: imagens construídas**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v.29, n.127, jul.2005. 93p.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. **Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. 214 p.

CASTRO, Cleusa de. **Permanências, transformações e simultaneidades em arquitetura**. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRS, 2002.

LYRA, Cyro Corrêa. **Casa vazia ruína anuncia: a questão do uso na preservação dos monumentos**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005

ZANETTINI, Siegbert. **Siegbert Zanettini: arquitetura, razão, sensibilidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. 471p.



Digital Photography. Disponível em: <www.digital-photography-tips.net> Acesso em: maio de 2008.

Cartas Patrimoniais. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br>> Acesso em: abril de 2008.

IPPUC. Disponível em: <www.ippuc.org.br> Acesso em: abril de 2008.

<www.cidades.gov.br> Acesso em: maio de 2008.

<www.art.uiowa.edu> Acesso em: abril de 2008.

<www.tatemodern.org.uk> Acesso em: julho de 2008.

<www.estudioportolio.com.br> Acesso em: abril de 2008.

<www.omicronestudio.com.br> Acesso em: abril de 2008.

<www.relache.com.br> Acesso em: abril de 2008.

<www.digicamhistory.com> Acesso em: abril de 2008.

