



URDIR

O VIVER A ARTE, O REFÚGIO E A NATUREZA
COMO PRODUTOS DA MESMA EXPERIÊNCIA

ANA LIA LOPES DE AZEVEDO

CENTRO UNIVERSITÁRIO UNICHRISTUS
Curso de Arquitetura e Urbanismo
Trabalho de Conclusão de Curso

URDIR

O VIVER A ARTE, O REFÚGIO E A NATUREZA
COMO PRODUTOS DA MESMA EXPERIÊNCIA

Ana Lia Lopes de Azevedo
Me. Larissa de Carvalho Porto

Fortaleza
2021

ANA LIA LOPES DE AZEVEDO

URDIR

O VIVER A ARTE, O REFÚGIO E A NATUREZA
COMO PRODUTOS DA MESMA EXPERIÊNCIA

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Christus, como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovada em ___/___/___

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Centro Universitário Christus - Unichristus

Gerada automaticamente pelo Sistema de Elaboração de Ficha Catalográfica do Centro Universitário Christus - Unichristus, com dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A994u Azevedo, Ana Lia Lopes de.
Urdir: o viver a arte, o refúgio e a natureza como produtos da mesma experiência / Ana Lia Lopes de Azevedo.- 2021.
176 f.: il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Centro Universitário Christus - Unichristus, Curso de Arquitetura e Urbanismo, Fortaleza, 2021.

Orientação: Profa. Ma. Larissa de Carvalho Porto.

1. Centro artístico. 2. Equipamento sociocultural. 3. Design Biofílico. 4. Earthwork. 5. Arquitetura Fractal. I. Título.

CDD 720

BANCA EXAMINADORA

Me. Larissa de Carvalho Porto
Centro Universitário Christus (UNICHRISTUS)

Me. Viviane Sales Furtado
Centro Universitário Christus (UNICHRISTUS)

Esp. George de Menezes Lins
(Membro Externo)

URDIR ur·dir

Vtd

1. Entrelaçar fios para formar a teia ou o tecido; tecer: *A artesã urdiu em poucos dias uma linda colcha.*

2. Criar fantasias; fantasiar, imaginar: *A menina urde situações fantásticas em suas brincadeiras.*

(URDIR, 2021)

AGRADECIMENTOS

À minha família. À minha mãe, Mariam, pelo amor incondicional, pelo acalento único do colo materno, e por ser a minha melhor amiga e o meu maior apego. Ao meu pai, Cláudio, meu eterno porto seguro, por sempre oferecer o abraço no qual me protejo dos meus maiores medos. Ao meu irmão de sangue, Beto, por tamanho carinho, amizade e companheirismo. À irmã que eu escolhi, Carol, por tantos anos de um amor inexplicável e de um apoio constante. Ao amor da minha vida, Artur, por ser para mim a pessoa mais importante no mundo, por me segurar todas as vezes que eu fraquejo, por cuidar de mim com tanto zelo e por ser o meu norte e, principalmente, o meu lar. Vocês são os cinco grandes alicerces da minha vida.

À minha orientadora, Larissa, por ter tido em mim a confiança que eu não consigo ter. Obrigada por ter trilhado esse longo trajeto ao meu lado com tanta leveza, tanto aprendizado, tantos risos e tanta amizade, e obrigada por ter tornado esse processo tão menos doloroso quanto se podia tornar. São memórias pelas quais serei eternamente grata.

Às minhas queridas amigas, Lali e Bianca, meus grandes tesouros, por um amor que transcende o tempo, a distância e quaisquer adversidades da vida. Aos meus amigos, Nicolle, Bela e Lucas, por todo o carinho, ajuda e suporte emocional durante o processo deste trabalho. Obrigada por terem tornado esse ano tão agradável, pelo companheirismo, pelo afeto e por absolutamente nunca terem duvidado de mim.

Às amigas que a faculdade me proporcionou. À Mari e ao Walter, por terem sido meu grande trio na graduação, pelo apoio e pelas risadas. À Mel, pelo carinho e por sempre me acalmar com o dom das palavras. À Dani, pela amizade, pela ajuda e pelo apoio incessantes nas etapas finais deste trabalho. Ao Rômulo, por ter em tantas madrugadas me auxiliado e pelo olhar atencioso sobre a minha produção.

A todos os professores e mentes brilhantes que encontrei no percurso da minha graduação, sem os quais este projeto jamais existiria. À Germana, pelas palavras tranquilizantes sobre este trabalho e por ter sido a primeira mão que me auxiliou a projetar. Ao George, pelo enorme aprendizado e por ter moldado tão fortemente a minha forma de pensar arquitetura. À Viviane, pela doçura constante, pelo abraço carinhoso e por ter me ensinado que pensar os espaços é pensar sensações e experiências. Ao Mateus, pelas conversas sempre agradáveis, pelo aprendizado e pela amizade.

Tenho em mim clara consciência que este trabalho é de minha autoria, e, ainda assim, não é apenas meu. Ele é um pouco meu, um pouco da minha orientadora, um pouco da minha família e amigos, um pouco dos meus professores e um pouco de cada uma das pessoas que, nesses 5 anos, cruzaram o meu caminho e de alguma maneira mudaram minha forma de ver, de sentir e de ser.

Muito obrigada.

RESUMO

O presente trabalho trata da elaboração de um projeto arquitetônico que mescla três grandes temáticas – arte, refúgio e natureza – na criação de um Centro de Artes Cênicas e Plásticas localizado no Vicente Pinzon, em Fortaleza (CE). Estando o terreno locado num entorno que representa um ponto crítico de contrastes entre população em situação de vulnerabilidade socioeconômica e moradores em casas de elite, a proposta engloba o centro artístico não somente como um local de acolhimento para a população vulnerável, mas como um ponto de encontro gerador de equidade espacial entre estes dois grupos distintos, dispondo-se num espaço convidativo, salubre, afetivo e de convivência igualitária. Para tal, a metodologia adotada englobou um estudo sobre o histórico das produções artísticas no país e na cidade de Fortaleza em busca de um melhor entendimento sobre como propor um espaço de arte democrática, além de pesquisas sobre Earthworks, Design Biofílico, Topofilia e Arquitetura Fractal, de forma a estudar como efetivamente mesclar natureza e arte numa verdadeira simbiose e como se utilizar desta para criar espaços afetivos e de refúgio. Dessa forma, o trabalho traz o projeto de um centro artístico de escala monumental e, ao mesmo tempo, plenamente integrado ao terreno e às formas e elementos naturais, trabalhando um extenso programa de necessidades e a criação de diversos espaços lúdicos de coexistência entre ambiente construído e natureza, servindo como local de refúgio e celebrando as mais diversas expressões artísticas.

Palavras-chave: Centro artístico. Equipamento sociocultural. Design Biofílico. Earthwork. Arquitetura Fractal.

ABSTRACT

The present work consists of an architectural design that combines three main themes: art, refuge, and nature. These were used in the conception process of a Center for the Performing and Plastic Arts located in the Vicente Pinzon district, in Fortaleza (CE). The chosen site is located in an area that presents a critical point of contrast between a socioeconomically vulnerable population and residents of elite mansions. The proposal encompasses the artistic center not only as a haven and a place that provides refuge for the vulnerable population, but also as a pivotal spot that brings spatial equity between these two distinct groups. This culminates in an inviting, salubrious, affective, and egalitarian space. To this end, the methodology used followed a research on the art history of Brazil and the city of Fortaleza as a means to better understand how to propose a democratic art space. Additionally, studies on earthworks, biophilic design, topophilia, and fractal architecture were made for the purpose of understanding how to satisfactorily unify nature and art in a truly symbiotic product for the creation of affective spaces of refuge. Thus, this work presents the design of an artistic center that is of monumental scale but also fully integrated with the terrain and its natural shapes and elements. With an extensive program and the creation of multiple ludic spaces of coexistence between built environment and nature, the center serves as an affective place of refuge and celebrates the most diverse artistic expressions.

Keywords: Artistic center. Sociocultural center. Biophilic design. Earthwork. Fractal architecture.

SUMÁRIO

01

INTRODUÇÃO Páginas 11 – 17

Tema
Página 14

Justificativa
Página 15

Objetivos
Página 16

Metodologia
Página 17

02

REFERENCIAL TEÓRICO E CONCEITUAL Páginas 19 – 55

Centros artísticos no país
Página 22

Áreas de vulnerabilidade
e a narrativa da cidade
paralela
Página 31

Design Biofílico na
arquitetura
Página 37

Aplicando o conceito de
Earthwork na arquitetura
Página 46

Arquitetura Fractal
Página 52

03

REFERENCIAL PROJETUAL Páginas 57 – 75

Termas de Vals
Página 61

Esferas da Amazon
Página 64

Biblioteca-Escola de
Gando
Página 66

Academia-Escola da
Unileão
Página 69

Centro Maria Antônia
Página 72

Síntese do referencial
projetual
Página 74

04

DIAGNÓSTICO DE INTERVENÇÃO Páginas 77 – 107

Análise do bairro
Vicente Pinzon
Página 80

Análise do terreno de
intervenção
Página 93

05

O PROJETO ARQUITETÔNICO Páginas 109 – 167

Público-alvo e programa
de necessidades
Página 113

Fluxograma e espa-
cialização da proposta
Página 116

Conceito e partido
Página 120

Memorial justificativo
Página 122

06

CONSIDERAÇÕES FINAIS Páginas 169 – 171

01

INTRODUÇÃO

A Year in a French Forest, por Spencer Byles
Fonte: French Forest Sculptures



01.

INTRODUÇÃO

1.1. TEMA

Para o Trabalho de Conclusão de Curso aqui proposto, a linha adotada segue a ideia do projeto arquitetônico aliado a um projeto de urbanização do entorno imediato do terreno escolhido para a criação de um Centro de Artes Cênicas e Plásticas voltado para jovens a ser localizado no bairro Vicente Pinzon, inspirando-se e seguindo os conceitos de Design Biofílico, Topofilia, Arquitetura Fractal e *Earthwork* aplicado à arquitetura.

Com o atual panorama da violência no país e da verdadeira segregação socioespacial no qual se caracterizam a maioria das cidades na América Latina, a situação de urbanidade dentro das cidades se dá num quadro específico de grandes contrastes. A população em situação de vulnerabilidade socioeconômica, marginalizada em vários âmbitos da vida em sociedade, excluída do mercado formal de habitação e sujeita à criação de assentamentos irregulares, excluída do mercado de trabalho e muitas vezes vendo no crime e no tráfico de drogas uma saída, é lar para toda uma trama de problemáticas urbanas e altas taxas de mortalidade e violência. Em especial, a população jovem desses bairros se vê como foco da questão, não somente por representarem as vítimas principais deste quadro, mas também por muitas vezes atuarem como agente desta problemática, agravada em especial pela violência decorrente do tráfico de drogas (ADORNO, 2002).

A ideia para este projeto é, a partir de revisões bibliográficas e referenciais projetuais, a criação de um Centro de Artes Cênicas e Plásticas estruturado no conceito de design biofílico e que sirva de catalisador para mudanças positivas em uma área de vulnerabilidade socioeconômica, proporcionando experiências

culturais e artísticas e incentivando os jovens a ocuparem o seu tempo de uma forma saudável e produtiva, se dedicando à arte e se sentindo contemplados por um equipamento de grande porte, trazendo, ainda no projeto, uma grande mescla com elementos naturais que vão da estrutura ao próprio conceito utilizado, aproximando esses jovens de uma vivência não só mais salubre e saudável, como também harmônica com a natureza.

O conceito projetual reside num equipamento de grande porte que se mescla ao meio natural e ao mesmo tempo se utiliza dele em sua composição, com a dicotomia de uma volumetria contemporânea incorporada ao terreno e ao mesmo tempo marcante e imponente, aumentando a moral e autoestima desses moradores, que compreenderiam como *deles* esse equipamento, apropriar-se-iam e veriam orgulho num investimento de grande porte que os abarquem.

1.2. JUSTIFICATIVA

Desde muito nova, o campo artístico fez parte da minha trajetória. Sendo uma criança acanhada e insegura, características estas que me acompanham ainda na vida adulta, a arte sempre me foi não somente um escape, mas uma maneira de conseguir expressar o que a timidez calava. Através do canto, do tocar o piano, do gosto pelo desenho, pela ilustração e pelo design gráfico, vinha o prazer por *criar*. Prazer este que não só me trouxe à arquitetura, mas ao meu amor por ela. O amor por criar

espaços e por contar narrativas através deles. Dessa forma, a inclinação pela temática artística no meu Trabalho de Conclusão de Curso fora inevitável.

A proposta para este TCC, baseada em cima das artes performáticas e plásticas como projeto arquitetônico, foi escolhida não somente visando a criação de um grande centro sociocultural e polo urbano que traga melhorias estruturais a um local de vulnerabilidade socioeconômica do Vicente Pinzon – local pelo qual possuo grande apreço e proximidade por conta de diversos trabalhos realizados no meu percurso acadêmico –, mas também com a proposta de incentivar os jovens locais a dedicarem o seu tempo a atividades produtivas e artísticas e afastá-los da violência e do tráfico de drogas. Sabe-se que existem muitos jovens artistas nas comunidades periféricas da cidade de Fortaleza que não possuem visibilidade, e é em cima deste potencial que o projeto aqui proposto pretende atuar. A vinda de um grande equipamento público numa área circundada de assentamentos irregulares – áreas estas que normalmente são esquecidas pelo Estado – também ajuda na autoestima desses moradores, que conseguem se apropriar do equipamento e o ler também como *seu*.

Ademais, a escolha da marcada presença do *co-protagonismo* da natureza no projeto nasce do meu primeiro encontro com o conceito de *earthwork* durante minha participação num grupo de estudos voltado para paisagismo, onde me vi completamente apaixonada pela mescla entre arte e intervenções na paisagem. Os conceitos adotados de design biofílico,

topofilia e *earthwork* aplicado ao projeto arquitetônico e urbanístico visam configurar um alto nível de salubridade ao equipamento, trabalhando as relações entre indivíduo e natureza e se traduzindo num centro artístico que também funcione quase como um refúgio do caos urbano e que incentive a conexão dos seus usuários com os elementos naturais, trabalhando a nível de saúde fisiológica e psicológica de modo a trazer as sensações de conforto, calma e familiaridade.

1.3. OBJETIVOS

1.3.1. OBJETIVO GERAL

Este projeto tem como objetivo geral a criação de um Centro de Artes Cênicas e Plásticas no Vicente Pinzon, a fim de trazer um equipamento sociocultural de grande porte para o local que sirva como um ponto de encontro e criação artística para os moradores do entorno, além de servir como um catalisador de melhorias urbanas.

1.3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Compreender as artes cênicas e plásticas e seu histórico no país e no contexto cearense;
- Compreender como equipamen-

tos socioculturais podem melhorar a qualidade de vida de pessoas em situação de vulnerabilidade socioeconômica a partir de uma breve análise do contexto da violência urbana na atualidade;

- Compreender os conceitos de *Earthwork*, Design Biofílico, e Topofilia e aplicá-los no projeto arquitetônico de modo a gerar maiores laços entre os usuários e a natureza, que culminarão num espaço mais salubre, agradável e significativo;
- Analisar projetos de referência que materializem os conceitos adotados e que ajudem a guiar o processo criativo e técnico de decisões projetuais;
- Realizar diagnóstico da área escolhida e compreender as demandas para o local a fim de que se produza um projeto bem-sucedido e que funcione;
- Compreender a Arquitetura Fractal como conceito e partido para o projeto, aliada à ideia da biofilia e gerando uma composição formal que entre em consonância com os conceitos previamente abordados.

1.4. METODOLOGIA

Para o desenvolvimento do TCC do Centro de Artes Cênicas e Plásticas aqui proposto, a metodologia a ser utilizada consistiu, primeiramente, na elaboração de pesquisas mais aprofundadas acerca do tema, englobando não somente o histórico dos centros artísticos no país e as temáticas da violência urbana e social, mas também casos de sucesso de implementação de equipamentos socioculturais como catalisadores de mudanças locais. Também foram realizadas pesquisas sobre as temáticas de *Earthworks*, Design Biofílico, Topofilia e Arquitetura Fractal, uma vez que estes conceitos são máximas que regem o projeto conceitual e formalmente. A partir disto, foram elencados referenciais projetuais que traduzem tridimensionalmente os conceitos abordados, de forma a melhor guiar o processo de projeto dentro dos parâmetros adotados neste trabalho. Fora, então, feita a escolha definitiva do terreno a ser utilizado dentro do bairro Vicente Pinzon, seguida do desenvolvimento do diagnóstico urbano e legislativo da área escolhida. Após estes passos, foi possível estruturar e amadurecer mais certamente o conceito e partido a serem utilizados para o projeto.

Estando estes pontos resolvidos, pôde-se elaborar o programa de necessidades de modo a melhor abarcar as carências da população do entorno e fazer com que o projeto de TCC se aproxime cada vez mais da realidade. Com o programa de necessidades finalizado, foram realizados estudos para a elaboração de um

fluxograma que melhor se adeque e respeite os caminhos do equipamento. A partir disso, foram desenvolvidos os croquis iniciais para o projeto.

O passo seguinte contou com as correções pedidas pela pré-banca, seguidas do maior aprofundamento técnico do desenho, com realização do Estudo Preliminar e desenvolvimento de detalhamentos e de maquete eletrônica através do *software* Sketchup, passos estes que foram atualizados e finalizados na etapa de Anteprojeto.

Após isso, foram realizadas as humanizações finais dos desenhos técnicos por intermédio de *softwares* gráficos, seguidas da diagramação e finalização do caderno de TCC a ser avaliado.

02

REFERENCIAL TEÓRICO E CONCEITUAL

City, por Michael Heizer
Fonte: Smithsonian Foundation



02.

REFERENCIAL TEÓRICO E CONCEITUAL

2.1. CENTROS ARTÍSTICOS NO PAÍS

2.1.1. BREVE HISTÓRICO DAS ARTES PLÁSTICAS NO BRASIL

A relação do que conceituamos como *arte* sendo uma forma de expressão intrínseca ao homem é um aspecto que data dos primórdios da raça humana e que, de alguma forma e em algum grau, nos é inerente. Mostaço (2012) afirma que a arte já existia na pré-história, à medida que o homem fazia pinturas nas cavernas e danças dramáticas coletivas que retratavam o seu dia a dia. As artes citadas pelo autor dizem respeito exatamente ao reino das artes plásticas e cênicas, respectivamente. Enquanto as artes plásticas são um tipo de arte visual e dizem respeito à pintura, à escultura, à cerâmica, entre outros – ou seja, artes que envolvem o manuseio da plasticidade da matéria –, as artes cênicas tratam das também chamadas artes performáticas, englobando o teatro, a dança, a mais atual *Body Art*, entre outras formas de performance artística. Essas duas tipologias traduzem formas variantes e complementares do expressar artístico: por meio de criações se utilizando de matéria ou por meio de criações com o uso do próprio corpo.

Gutierrez (2015) defende que, diferentemente do que dizem outros autores, a história das artes plásticas no país precede a chegada do Barroco com os colonizadores portugueses, ainda no período pré-colombiano, com a produção artística indígena. O autor afirma que esse posicionamento sobre ter no Barroco o começo da produção artística no país se dá uma vez que a historiologia da arte brasileira possui influências eurocêntricas e acaba se ligando em demasia à história da arte do resto do

mundo, mesmo que suas raízes sejam muito mais profundas que isso, uma vez que nossa história precede a colonização do país. Por conta disso, a produção indígena, infelizmente, tem registros escassos e que, por muitas vezes, são confundidos com registros de arte rupestre.

A produção artística indígena foi vasta e variada. Segundo Gutierrez (2015), “a produção indígena de então era mais representativa das tradições da comunidade que a produziu do que a do próprio indivíduo que a manufaturava.” Dessa maneira, os estilos e materialidades utilizados para sua confecção variavam de aldeia para aldeia, de forma que se configura num equívoco colocar toda a produção deste período do país no mesmo grupo.

Num geral, a produção artística indígena influencia até os tempos atuais o que Gutierrez (2015) chama de *produção visual brasileira*, não sendo incomum a utilização de temas e elementos indígenas para caracterizar e representar a ideia de brasilidade num entendimento de identidade nacional que fuja ao eurocentrismo.

Há, curiosamente, uma grande lacuna de tempo entre a produção indígena e o Barroco – ainda segundo o autor, isto acontece uma vez que o Brasil, *a priori*, era visto como uma colônia meramente de exploração, um bem econômico, sem que se tenha interesse em instaurar uma cena artística no país. Dessa maneira, o estilo Barroco teria chegado no Brasil com as missões católicas jesuítas, apenas no século XVIII, enquanto na Europa teria se iniciado no século XVII. Ele fora, segundo Gutierrez (2015),

a representação artística mais duradoura do país, que teve uma expressividade em menos excessos que a diferia do Barroco europeu e viu em Aleijadinho seu maior nome, com esculturas e arquitetura que marcaram as edificações religiosas da época colonial.

Com a chegada da corte portuguesa em 1808, Gutierrez (2015) afirma que o Brasil “agrícola e atrasado” da colônia precisou ser transformado a fim de se encaixar nos parâmetros e realidade da família real e dos nobres portugueses. É então iniciado um período de grandes mudanças na colônia, e, no âmbito artístico, Dom João VI convoca a Missão Artística Francesa. Esta seria uma comitiva com artistas franceses, contando com os conhecidos nomes de Jean-Baptiste Debret e Nicolas-Antoine Taunay, com missão civilizatória que seria instruída pela Coroa a afastar a produção artística nacional do Barroco, que já teria sido abandonado na Europa.

Segundo Gutierrez (2015), com a fundação da AIB, Academia Imperial de Belas Artes, presidida por Debret e posteriormente por Taunay, a produção artística no país passa a ter fortes influências do classicismo. O foco da arte nacional, antes residido nas questões da Igreja, agora se direcionava para a Corte e burguesia portuguesa. A AIB teria reinado por cem anos, de modo que a produção artística passa a exigir anos de treinamento e estudo, configuradas num claro quadro de academicismo. A ideia principal focava na recriação da beleza clássica grega, idealizada e inexistente na natureza.

Esta exaltação à arte grega como modelo único para a arte brasileira, justamente por

ser a reafirmação dos valores básicos do projeto civilizatório aos quais a Academia estava filiada, pode também ser entendida como uma espécie de estratégia para barrar as novas possibilidades de se pensar a natureza e sua representação fora daqueles parâmetros (CHIARELLI, 2005).

Chiarelli (2005) fala que a AIB viu na emergência da fotografia em 1840 a mesma ameaça que encontrou no surgimento das linhas estéticas do Naturalismo e Surrealismo – que disputariam com o tradicionalismo clássico visado –, na questão da possível disputa entre fotografia e pintura. O posicionamento da Academia teria se firmado na narrativa da *separação da fotografia do eixo da arte*, tratando-a como um elemento de auxílio e referência à pintura. Atualmente a fotografia, assim como as artes plásticas, compõe as artes visuais.

Gutierrez (2015) traz o Modernismo como o primeiro estilo artístico originalmente brasileiro, contando com nomes como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Lasar Segall. O início do século XX, segundo o autor, vinha num panorama da arte de produção em fase experimental, rompendo com limites artísticos num Brasil que se encontrava “carente de uma descarga de energia para livrar a arte brasileira do tradicionalismo imperante em todas as áreas artísticas” (GUTIERREZ, 2015). O Movimento Modernista nasce ainda antes da Semana de Arte Moderna de 1922, tendo sido desenvolvido e ampliado aos poucos, mas é a partir dela que a pauta da subjetividade da arte e do belo é colocada em discussão publicitada.

(...) surgia aí, nesse momento, a arte que

não era figurativa, que não retratava os objetos como eles realmente eram. Apesar de hoje ser habitual, era um choque muito grande ver, em uma galeria de arte, obras que não possuíam o mesmo refinamento técnico, com imagens semelhantes às fotografias modernas, das pinturas neoclássicas. Nascia aí o conflito, no Brasil, entre arte figurativa e arte abstrata (GUTIERREZ, 2015).

Ainda segundo Gutierrez (2015), a existência da fotografia já tirava da arte o peso da obrigatoriedade de ser uma representação fiel, abrindo portas para estes diferentes tipos de representação e expressão artística. O Movimento Moderno, apesar de ter influência estrangeira, se pautava numa busca constante e consciente em se fazer uma produção que fosse genuinamente brasileira e nacional, e configurou um período onde as artes brasileiras, da pintura à música e arquitetura, alcançassem uma grande visibilidade.

Gutierrez (2015) afirma que a Segunda Guerra Mundial, resultando nos Estados Unidos como uma supremacia econômica que tornou o *american way of life* um desejo mundial, fez com que a considerada capital mundial da arte migrasse de Paris para Nova Iorque. O autor fala que é neste período que a maioria dos autores marca o início da Arte Contemporânea. Em meio a novas tecnologias e meios de comunicação, as distâncias reais e virtuais pareciam mais curtas, de forma que a arte contemporânea aconteceria sem um direcionamento específico. Há o surgimento de várias escolas e estilos, como o *Pop Art*, Minimalismo, Expressionismo Abstrato, Arte Digital, entre outros.

A arte de hoje é a diversidade total, é a liberdade artística que os Modernistas buscavam. Mal sabiam eles onde sua busca iria nos levar. Hoje, pela natureza caótica da Arte Contemporânea, as obras costumam exigir ainda mais do seu espectador, cada vez mais simbólicas e menos auto-explicativas (GUTIERREZ, 2015).

Pode-se afirmar que a produção atual da Arte Contemporânea, a qual Gutierrez (2015) classifica como “uma denominação genérica, abrangente, que apenas significa “arte produzida em nosso tempo””, se apresenta, no contexto de um desenrolar histórico artístico que caminhou por percursos de forte rigor academicista e técnico anteriormente, como uma arte mais acessível e social. Uma produção variada, com técnicas das mais abrangentes e produtos que respeitam em totalidade a liberdade expressiva individual, que dessa forma pode ser considerada *democrática*. É o caminho da inclusividade inerente da arte e a possibilidade infinita de conclusões sobre o que a própria arte é, que convida e possibilita que todos a apreciem.

2.1.2. BREVE HISTÓRICO DAS ARTES CÊNICAS NO BRASIL

Em se tratando das artes cênicas ou performáticas, estas têm a sua cronologia no país dispostas num percurso que se deu em paralelo com o desenvolvimento histórico das artes plásticas, uma vez que ambas estavam inseridas no mesmo contexto e passaram pelos mesmos marcos históricos, salvo algumas especificidades.

No reino das artes performáticas, o destaque para o teatro em específico foi algo muito marcante no decorrer da história. Em se tratando da realidade brasileira, Prado (1999) faz uma cronologia do histórico das artes no país e inicia afirmando que o teatro brasileiro nasce à sombra da religião católica por intermédio do Padre José de Anchieta, que se utilizava dos sermões dramatizados para a catequese dos índios nativos. Neste quadro inicial, não se tinha em foco a arte teatral em sua natureza, mas sim uma questão funcional decorrente do uso dela.

Durante o Período Colonial, o autor classifica o teatro e a vida teatral brasileira como pobre e diz que a mesma “não prosperou” – afirmação feita mesmo o autor citando a presença da dramaturgia de rua, com atores amadores num caráter mais popular, o que poderia ser considerado uma forma de prosperidade. Logo no início, nota-se um posicionamento forte de Prado (1999) para a relevância, em sua visão, do teatro válido apenas enquanto arte academicista e erudita.

Com a chegada da corte portuguesa no país, o teatro dá um grande salto à medida que se

instaura um decreto por intermédio de Dom João VI que ordenava a construção de grandes teatros. Além disso, com a vinda da família real, várias companhias dramáticas portuguesas também vêm ao país. Desta forma, durante muito tempo, a cena teatral no Brasil era uma importação de companhias, atores e peças portuguesas, instaurando-se o hábito do consumo do teatro como uma das principais formas de entretenimento à época. Ainda segundo Prado (1999), isso ajudou para que, na década de 30 do século XIX, quando começa a existir o teatro propriamente brasileiro com um sistema integrado de autores, peças, atores e público nacional, esse fosse aceito com facilidade, uma vez que o consumo do teatro já era habitual. João Caetano foi o responsável por criar a primeira companhia dramática brasileira em 1933, trabalhando com nomes marcantes como Gonçalves de Magalhães e Martins Pena. Neste período o movimento teatral em vigor seguia majoritariamente a produção dramática do romantismo.

Nos anos 1850, Prado (1999) afirma começar a passagem do teatro romântico para o realismo, que já deixava de lado a representação de questões da nacionalidade e liberdade individual em prol de retratar o cotidiano da família burguesa, propagando os interesses da burguesia, da família como ideal a ser alcançado e da questão de uma disciplina social. É no teatro realista que entra José de Alencar, porém, trazendo consigo uma preocupação com a realidade brasileira, tratando também de temas sociais como a escravidão.

Já nos anos 1860, Prado (1999) afirma que a

“preocupação literária” some, e que novos gêneros mais popularizados surgem na ascensão do teatro musicado, com as operetas, mágicas e revistas de ano. Estas tipologias têm grande receptividade popular, porém causaram decepção aos intelectuais e críticos do teatro. Aqui podemos notar um *movimento de extremos* que caracteriza a evolução do teatro no país, tendo um enfoque que muda de “erudito” para “popular” e vice-versa, repetindo o mesmo movimento de gangorra e intermediando estes contrastes. Este movimento se repetirá à medida que continuemos a falar do histórico no teatro do país. Ainda no período do teatro musicado, um ponto curioso a se tratar é o da relevância dos maquinistas e cenógrafos à época, num momento onde os truques cênicos do teatro musicado cômico encantavam o público.

Barcelos (2019) diz que a questão do modernismo para o teatro brasileiro não aconteceu da mesma forma, por exemplo, que ocorreu com as artes plásticas e com a arquitetura. A Semana de Arte Moderna de 1922, apesar de ter sido de extrema relevância para outras mídias, não teria significado muito para o teatro. O ponto de mudança que teria iniciado o teatro moderno no país seria atribuído por diversos autores à peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943. A peça choca e moderniza o teatro nacional, trazendo uma perspectiva caótica e um teor psicológico que gera perplexidade e escandaliza. A autora frisa, entretanto, que afirmar que a peça de Nelson Rodrigues foi a responsável por trazer o teatro moderno para o país é não reconhecer que já havia uma série de textos teatrais de

ruptura e modernidade surgindo no Brasil que pavimentaram este caminho.

Com o golpe militar de 1964, a forte censura instaurada no país fez com que muitas peças fossem proibidas e que a produção teatral no país desse uma grande estagnada, que só seria vencida nos anos 70, com o ressurgimento de produções constantes e a abordagem de temas variados (BARCELOS, 2019).

Enquanto Prado, sendo um grande ensaísta, adere o principal valor da peça teatral à literariedade e ao texto teatral das peças e seus autores, Mostaço (2012) é enfático quando diz que o teatro não é o texto, mas a *performance teatral*, com enfoque no encenador e na sua relação com o público. A ideia do enfoque na performance também reina no âmbito das artes performáticas como a *Body Art*, que conta atualmente com grandes nomes como Marina Abramović, e que, segundo Santos (2008), teve seu início no país com Flávio Carvalho, arquiteto e artista, conhecido pelas suas famosas performances da caminhada em sentido contrário a uma procissão católica usando um chamativo chapéu verde durante todo o trajeto (chamada Experiência nº 2), ou o desfile do artista no Viaduto do Chá usando saia e blusa de mangas curtas (Experiência nº 3).

Em resumo, o desenvolvimento das artes performáticas no país aconteceu num movimento de extremos que ora priorizava o gosto popular, ora o gosto intelectual erudito – apesar de ambos terem coexistido a maior parte do tempo –, até que o reconhecimento do gosto popular como válido começasse a ser

pauta de discussão e culminasse num parâmetro contemporâneo onde a arte é vista não somente como *fine art*, mas também como uma possível forma de ruptura e posicionamento político, de críticas à padrões vigentes e que podem inclusive agregar valor de choque para tal, além de terem se desenvolvido, assim como as artes plásticas, num espaço mais inclusivo e acessível que não mais se fecha exclusivamente à elite ou aos intelectuais.

2.1.3. OS PRINCIPAIS CENTROS DE ARTES PERFORMÁTICAS EM FORTALEZA

Costa (2020), ator, diretor, pesquisador e autor de vários livros sobre a história do teatro cearense, faz de forma concisa uma cronologia dos espaços de teatro – que também abrigam performances das mais variadas tipologias de artes cênicas –, escrevendo, em síntese, o histórico desse desenvolvimento na cidade. Segundo o autor, a cena teatral em Fortaleza teria começado em 1830 com o Teatro Concórdia, que é depois renomeado para Teatro Taliense, e os primeiros grupos de teatro cearense teriam sido o Sociedade Particular Recreio Dramático (1867) e a Sociedade Grupo das Musas (também de 1867). Depois da abertura dos teatros São José (1876) e Variedades (1877), Fortaleza ganha seu primeiro grande teatro em 1880, o Teatro São Luiz, que recebe grandes companhias dramáticas e acalentou movimentos sociais abolicionistas. Já no final do século, o grupo de teatro cearense mais renomado fora o Clube de Diversões Artísticas, onde nasce no mundo do teatro Maria Castro, uma das maiores atrizes do teatro brasileiro.

Entrando no século XX, em 1910, o mais importante teatro do Ceará é inaugurado na Praça Marquês do Herval – o Theatro José de Alencar. O teatro, hoje patrimônio artístico e histórico nacional, é não só a principal casa de teatro do estado, como também um destaque arquitetônico do período do *Art Nouveau*. Recebeu as maiores companhias e os maiores nomes da cena teatral brasileira, e já passou por diversos processos de restauro.

Montenegro (2014) fala sobre o período que vivia a cidade na inauguração do teatro, caracterizando a época como um panorama onde reinava a pretensão cheia de glamour de uma paródia francesa. A cidade prosperava e imitava os padrões parisienses na conhecida *belle époque* cearense, que culminou na criação do Theatro José de Alencar. A autora fala como cada peça e espetáculo no teatro serviam de pretexto para admirar sua arquitetura eclética, com sua abóbada decorada, frisos, estrutura em ferro fundido com a elegância do *Art Nouveau*, e sentir-se transportado para esta imagem pretensiosa de uma Fortaleza europeia.

Ponte (2014) afirma que o Theatro José de Alencar foi a maior obra arquitetônica da cidade até então, e carregada de significados artísticos e culturais. Sendo obra do governo Accioly, a edificação cultural recebeu muitos elogios cunhados num aspecto de afirmação civilizatória da capital ligada à *ação acciolyna* de forma congratulatória. Farias (2015) afirma que o grupo político liderado por Nogueira Accioly se configurou numa “oligarquia autoritária, nepótica, corrupta e violenta”, e mesmo Ponte (2014) fala da revolta popular causada pelo governo, que acabou deposto em 1912. E, ainda assim, segundo o autor, mesmo os opositores à oligarquia Accioly se renderam à aparição do teatro.

Segundo Costa (2020), apenas um ano depois da inauguração do Theatro José de Alencar, em 1911, é inaugurado o Cine-Theatro Polytheama, na Praça do Ferreira e, seguido da inauguração do Teatro São José em 1915, logo após, em 1917, é inaugurado o Cine Theatro Majestic

Palace também na Praça do Ferreira, sendo um dos mais luxuosos espaços de artes cênicas à época. Mais tarde, o cine-teatro acabaria sendo vítima de dois incêndios que o destruiriam por completo.

Entre os anos de 1918 e 1939, o teatro cearense ganha grande destaque com a criação do grupo Grêmio Dramático Familiar, fundado por Carlos Câmara:

Funcionou num teatrinho entre muros na Visconde do Rio Branco, e o palco era montado sobre barricas de bacalhau e coberto de palhas de coqueiros; o salão era de terra batida. Tanto sucesso fizeram seus espetáculos que os bondes de Fortaleza recolhiam-se para, após o espetáculo, levarem os espectadores de volta às suas casas. E mais: o Majestic Palace suspendia filmes de atores famosos de Hollywood para apresentar os artistas cearenses. E ainda mais, as peças de Carlos Câmara serviam para salvar da ruína companhias profissionais que nos visitavam (COSTA, 2020).

Este momento na história do teatro cearense marca um ponto importantíssimo de grande visibilidade e notoriedade da produção local. Até então, o caráter nobre e seletivo do teatro, com seus luxuosos salões e casas de apresentação, era o aspecto que prevalecia no panorama cearense. Com o Grêmio Dramático Familiar, o sucesso fora tamanho que, mesmo *a priori*, em espaços pequenos, as encenações eram lotadas. Além disso, Carlos Câmara se tornou um nome de extrema importância no teatro cômico local, também vindo a virar pesquisador e autor de livros sobre o teatro cearense. Outros grupos

relevantes da década foram Recreio Iracema, Grêmio Pio X e Grêmio Dramático de Círculo São José, além do Conjunto Teatral Cearense de J. Cabral na década seguinte.

Costa (2020) afirma que o teatro moderno chega ao Ceará em 1950 com a peça O Demônio e a Rosa, pelo Teatro Universitário do Ceará – grupo da Faculdade de Direito –, dirigido por Eduardo Campos, um dos maiores dramaturgos do país. A peça estreia sete anos depois da célebre Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues, ponto importante para a consolidação do modernismo no teatro brasileiro. É importante notar que, nessa época, ainda não existiam cursos superiores de artes cênicas ou performáticas em Fortaleza. Nessa mesma década surgem os importantíssimos grupos Teatro-Escola do Ceará, considerado de elite, e o Teatro Experimental de Arte, composto por jovens de classe média. Dentre os grupos, foi de extrema relevância a montagem das peças de A Moreninha, O Morro dos Ventos Uivantes, Lampião, entre outras obras nacionais. Somente na década seguinte, nos anos 60, outro marco importantíssimo na história do teatro cearense acontece: a criação do Curso de Arte Dramática da UFC.

O Curso viria a criar uma nova mentalidade cênica, uma nova geração de atores e dar oportunidade a quem quer se iniciar no teatro de maneira correta. Entre as grandes montagens do Teatro Universitário estão: Auto da Compadecida, A Raposa e as Uvas, Antígona, Bodas de Sangue, Macbeth, e a dramatização dos poemas Lamento pela Morte de Inácio de Lorca, e Cancioneiro de Lampião, Rosário, Rifles e Punhal, de Nertan Macedo (COSTA, 2020).

Costa (2020) cita outros grupos importantes da década de 80, como o Grupo Independente de Teatro Amador, com forte cunho político, o Grupo Metateatro, Grupo de Teatro do SESI, Grupo Opção e Grupo Pesquisa.

Nos anos 90, o autor enfatiza marcos importantes para a década, como a restauração do Teatro José de Alencar em 1991, a criação do Colégio de Direção Teatral do Instituto Dragão do Mar, a criação do Festival Nordeste de Teatro de Guaramiranga, a criação do Troféu Carlos Câmara e as premiações de grupos regionais como o de comédia teatral Grupo Balaio. Também se pode citar a abertura do Teatro do IBEU Aldeota (1995), Teatro Marista (1996) e Teatro Nadir Sabóia (1999), apresentando um acesso cada vez maior à inserção no mundo das artes cênicas e performáticas.

Em fechamento, tratando do século atual, Costa (2020) cita o Grupo Bagaceira, Palmas Produções, Expressões Humanas, o Teatro Emiliano Queiroz, a programação do Centro Cultural do Banco do Nordeste, entre outros. Ademais, a produção cênica da cidade se apresenta em constante evolução. Ao se analisar o percurso dos espaços de arte performática na cidade apresentado, pode-se perceber que o cunho primordialmente focado nas questões eruditas e na busca do luxo que inicialmente se propunham os primeiros grandes teatros da cidade, deu lugar a um panorama muito mais convidativo ao público geral. Gutierrez (2015) levanta o ponto importantíssimo de que a própria decisão do que é arte clássica, arte erudita ou arte popular é feita pelas classes dominantes.

A ideia de que a arte popular seria inferior à arte erudita é uma premissa que atualmente não tem mais espaço ou não deveria ter, uma vez que ambas as formas de arte possuem interesses e públicos diferentes e são perfeitamente capazes de coexistir sem que uma acanhe a outra. O argumento da inferioridade da arte popular limita a disseminação da arte em si, culminando, em exemplo dado por Gutierrez (2015), em galerias de arte vazias justamente por serem “pautadas por códigos que não são compreendidos por todos os públicos, justamente por que são criados para não serem” (GUTIERREZ, 2015).

A expressão artística, sendo um aspecto inerente ao ser humano, pode ter forte poder terapêutico e mudar a vida das pessoas em aspectos tanto psicológicos quanto sociais. A aplicação de um centro artístico como o proposto para o projeto deste TCC, sendo este tanto de exposição e apresentação quanto de ensino artístico e buscando a promoção de uma **arte democrática e acessível**, onde todos os públicos possam conviver, independente de renda ou escolaridade, e onde a união seja celebrada, é uma ação que traria claros benefícios em potencial. Benefícios esses não só pautados na celebração da arte em si e de seus processos, mas também na possibilidade de abrandamento de problemáticas urbanísticas vigentes, podendo culminar na diminuição dos índices de violência por intermédio do convite à imersão nas atividades artísticas por todos, incluindo a parte da população local que se encontra em situação de vulnerabilidade socioeconômica.

2.2. ÁREAS DE VULNERABILIDADE E A NARRATIVA DA CIDADE PARALELA

2.2.1. A EXCLUSÃO TERRITORIAL E A VIOLÊNCIA

Uma característica definidora de muitas cidades na América Latina reside no grande contraste não somente de renda, mas de várias questões intrínsecas à condição urbana. A disparidade de contrastes de renda acompanha uma divisão espacial muito clara, onde o território urbano é, de certa forma, dividido de maneira diferente à medida em que a situação financeira do residente se mostra mais farta ou carente. O panorama encontrado é de uma exclusão territorial de certa parcela da população que, marginalizada, busca abrigo aos limites da malha urbana e modela o espaço urbano à medida que produzem assentamentos irregulares e comunidades.

Essa exclusão já começa a nível de moradia, uma vez que os preços exorbitantes dos imóveis, à luz da prática da especulação imobiliária e dos interesses dos promotores imobiliários em busca de maiores lucros, excluem a população de baixa renda do mercado imobiliário formal. Dessa maneira e sem outras opções, essa parcela da população em necessidade de moradia, um direito previsto na Constituição, acaba tendo que assentar ilegalmente em locais muitas vezes de vulnerabilidade topográfica e às margens da cidade, culminando numa exclusão social que já se inicia a nível de uso da terra.

Segundo Rolnik (1999), essa exclusão produz uma realidade cotidiana de inseguranças e ameaças, além de dificultar o acesso ao mercado de trabalho, oportunidades educacionais e culturais, e outros âmbitos da vida urbana que se concentram em pequenos enclaves, comumente em áreas centrais da cidade e dotadas de uma renda per capita superior. Além da falta de acesso ao mercado financeiro, a autora fala como essa situação dificulta até mesmo o recorrer de outras formas de ganho de renda:

A exclusão territorial (...) nega a possibilidade de se utilizarem recursos como a casa própria para gerar renda e criar empregos, na medida em que a maior parte das casas é ilegal e o uso misto é geralmente proibido pelas normas de uso do solo municipal (ROLNIK, 1999).

Cardia (2002) afirma que as desvantagens concentradas em decorrência dessa exclusão territorial são consideradas fonte de risco para crianças e adolescentes. Além das necessidades básicas para uma condição humana de vida, à medida em que se encontram marginalizados e excluídos da cidade formal, as leis que regem a vida dessas pessoas funcionam muitas vezes para além do aparelho do Estado, que apresenta claro descaso com essa faixa da população. Isso faz com que a realidade destas comunidades fique repleta de casos de violência. Sem recursos, sem apoio estatal e com diversas dificuldades no desempenho do cotidiano, o desenvolvimento e as necessidades das crianças e adolescentes das comunidades se encontrariam em risco.

Espera-se que, nas comunidades mais carentes, a existência de uma ampla agenda de necessidades a ser suprida, tanto individual como coletivamente, tenha impacto sobre a capacidade da comunidade mobilizar os recursos locais – o capital social local, em prol das crianças e dos adolescentes da área, de modo a protegê-los das fontes de risco (CARDIA, 2002).

Este panorama de segregação socioespacial é vigente na maioria das grandes cidades do país, e a falta de acesso a recursos básicos, infraestrutura e oportunidades faz com que a juventude marginalizada, estando em situação de vulnerabilidade, com certa frequência se volte para o tráfico de drogas como forma mais fácil de ascensão e sustento. Isso, segundo Paiva (2018), culmina no aumento cada vez maior dos índices de violência no país, num panorama crítico que se repete diversas vezes e que tem em Fortaleza um dos piores índices nacionais.

2.2.2. OS CONFLITOS DO TRÁFICO DE DROGAS E A VIOLÊNCIA

Adorno (2002a) afirma que o foco dos homicídios no Brasil, que desde a década de 1970 teria se exacerbado de maneira assustadora, seriam exatamente adolescentes e jovens adultos, em sua maioria homens, oriundos das classes populares urbanas de baixa renda. Adorno (2002b) também afirma que, segundo os registros do Governo de São Paulo, essa incidência da violência se intensifica ao se tratar de bairros periféricos, onde há notável degradação das condições básicas e sociais de vida digna. Para Adorno (2002a), é provável que boa parte da totalidade dos números de homicídios estejam conectados aos conflitos entre quadrilhas, associados ou não ao tráfico de drogas.

Estes dados se repetem na realidade de Fortaleza, segundo diagnósticos da publicação Fortaleza 2040 (FORTALEZA, 2016), que fala claramente da conexão entre as áreas de vulnerabilidade socioeconômica da cidade e a violência gerada pela ausência do Estado, facilitando a disseminação de crimes relacionados ao tráfico de drogas e de ilegalidades. Ainda no diagnóstico, é encontrado que a questão das drogas se apresenta como um dos pontos intrínsecos para o entendimento dos dados de violência e da grandiosa quantidade de óbitos apresentados na cidade anualmente.

É feita uma análise por Paiva (2018) sobre como o panorama social do crime nas periferias de Fortaleza por coletivos criminais usualmente denominados como “facções”

mudou completamente as relações sociais nas áreas de vulnerabilidade socioespacial. O que para o cidadão não-marginalizado parece um círculo inconcebível de incertezas, para as comunidades é somente mais um aspecto da configuração do seu dia a dia.

O crime, portanto, é também uma maneira de fazer o cotidiano e a cidade por meio da ação coletiva de pessoas envolvidas de maneiras diferentes em coletivos reconhecidos, socialmente, como “facções” (PAIVA, 2018).

Paiva (2018) faz um comparativo da dinâmica das facções em Fortaleza com as máfias italianas ou os cartéis colombianos, no argumento de que, sob olhar sem juízo de valor baseado nos parâmetros de um indivíduo que teve livre acesso a toda sorte de recurso e oportunidade, em essência pode se falar que as facções configuram primordialmente uma “maneira de administração de negócios”. É importante entender estes coletivos com base em um reconhecimento social, para, então, conseguir compreender a lógica que leva os jovens a optarem pelo envolvimento com estas organizações criminosas. Como a mais ocorrente forma de sucesso social e monetário dentro da realidade das comunidades controladas por facções, não é ilógico que, ademais dos casos de pessoas que se veem integrando esse quadro num processo que não fora intencional, existam também jovens que busquem nesse ramo uma espécie de carreira.

A maior parte das fatalidades decorrentes do tráfico em Fortaleza são, segundo Paiva (2018), resultados de conflitos entre gangues

e dentro das próprias gangues. Disputas pelo local da “boca” e vinganças em nome de rixas tão antigas que já nem se lembra mais o motivo resultam nos alarmantes índices de violência, uma vez que as represálias resultam em morte num contexto onde a proteção pessoal é feita pelo ataque preventivo (por meio do que Paiva chama de *crime de pistolagem*) aos “inimigos”.

Desta forma, o tráfico de drogas se configura como uma entidade social no contexto das comunidades que acaba por instaurar um ciclo vicioso de violência e morte, que culmina no homicídio de milhares de jovens, usualmente homens, negros e periféricos, compondo o quadro das principais vítimas da violência urbana na capital cearense.

2.2.3. EQUIPAMENTOS SOCIOCULTURAIS NA LUTA CONTRA A DESIGUALDADE

Vescina (2010) fala sobre o panorama dos projetos arquitetônicos e urbanos que atualmente são desenvolvidos nas cidades da América Latina e afirma que as tipologias de projeto se repetem na questão dos países dessa região do continente americano, fato compreensível devido às suas várias especificidades compartilhadas. Dentro do conceito do desenvolvimento e das problemáticas latinas de uma realidade que se repete, muitas das demandas urbanas destes países seriam as mesmas.

Dentre as tipologias de projetos que são comumente desenvolvidos nestes países, a autora fala do conceito de projetos de equipamentos sociais para a busca da *cidade da equidade*:

Este conjunto de projetos surge como resposta a um quadro de desigualdades entre os bairros das cidades latino-americanas e de carência de serviços sociais. Objetivam distribuir e descentralizar algumas funções, de forma a incorporar diversidades de usos e qualificar as periferias residenciais (VESCINA, 2010).

Estes projetos teriam o intuito de servir como catalisadores para uma série de transformações urbanas, ações de infraestrutura e até mesmo criar novas centralidades, sendo esses das mais diversas abrangências funcionais – bibliotecas, centros esportivos, centros culturais e artísticos, museus, habitações de interesse social, etc. A ideia apresentada se configura na qualificação

das periferias sociais a partir da inserção destes equipamentos aliados de “políticas sociais e ações espaciais”, desdobrados num pequeno projeto urbano do entorno imediato. Vescina (2010) afirma também que o papel do projeto arquitetônico é igualmente importante, uma vez que é neste que residirá o valor simbólico dessa infraestrutura social. Aqui, pode-se citar em exemplo o bem-sucedido projeto da rede de bibliotecas instalada na cidade de Bogotá.

Segundo Cavalcanti (2013), até o início dos anos 1990, a imagem de Bogotá, capital da Colômbia, vinha atrelada às questões de superpopulação, problemas sociais, domínio do tráfico de drogas e Estado fragilizado. Com o ápice em 1993, atingindo a taxa de 80 homicídios por 100 mil habitantes, a cidade viu seus índices de violência caírem enfaticamente nos anos seguintes em decorrência de ações e diretrizes governamentais de caráter humanizado aliados a projetos arquitetônicos, urbanísticos e de mobilidade idealizados em busca de um real comprometimento do governo com a dignidade de seus moradores e de conter, com sucesso, o delicado quadro de violência. As medidas adotadas por Bogotá se traduziram em mudanças tão igualmente positivas quanto drásticas, e que acabaram inspirando outros casos de sucesso, como é o caso de Medellín.

Os bogotanos não se tornaram menos violentos apenas por medo de serem punidos. Eles passaram a valorizar a vida de maneira diferente e a apostar em dias melhores (CAVALCANTI, 2013).

Ainda segundo Cavalcanti (2013), o parâmetro principal adotado pelo governo bogotano



Figura 1. Biblioteca Pública Virgilio Barco, em Bogotá.
Fonte: BiblioRed, SD.

seguiu a vertente de se tratar as áreas de vulnerabilidade socioeconômicas e seus moradores não como uma ameaça a ser extirpada, mas como um local a ser urbanizado e melhorado. Para além das mudanças em escala de mobilidade e estruturação urbana, cabe aqui mais detalhada análise na questão das medidas arquitetônicas adotadas por intermédio da rede de bibliotecas que foram instaladas em Bogotá, locadas e integradas exatamente em áreas de favela.

A *BiblioRed*, Rede Distrital de Bibliotecas Públicas de Bogotá, conta com 19 bibliotecas de boa qualidade arquitetônica que buscam estabelecer vínculos reais com as comunidades do seu entorno e melhorar a paisagem urbana. Para Caro e Rangel (2016), elas se propõem a ser não somente locais de trabalho, mas espaços de encontro e entretenimento, onde a oferta de atividades é ampla e em muito excede meramente o acesso aos livros – têm-se cursos de ioga, alfabetização, informática, exposições de arte, concertos, entre outros. Em

epítome, as bibliotecas surgem como locais de construção da cidadania.

A instauração desses equipamentos de alta qualidade e rica arquitetura voltados para as comunidades de seu entorno não somente aumentou a autoestima fragilizada de residentes outrora esquecidos pelo governo, mas formou comunidades empoderadas e proativas, além de ter alimentado uma série de melhorias urbanas nas proximidades dos equipamentos em decorrência da nova centralidade criada (Caro e Rangel, 2016). A política cidadã por trás das obras realizadas em Bogotá convida os bogotanos a se apropriarem e ativamente zelarem e cuidarem da cidade, uma vez que se sentem participantes dela. E, com este senso de comunidade, viu-se uma queda impactante nos índices de violência (Cavalcanti, 2013).

As bibliotecas estão inseridas nas comunidades de maneira integrada. E, assim, por uma razão muito maluca que eu não consegui compreender, as pessoas conseguem interagir e fazer com que

os projetos se tornem reais. Não é nada complicado, eles tiveram a iniciativa de unir por semelhança ao invés de separar por diferença (CAVALCANTI, 2013).

A partir da análise do caso de Bogotá, pode-se ver materializada a capacidade de equipamentos sociais em gerar uma real e radical mudança de realidade em comunidades com fragilidades urbanas – capacidade esta que é potencializada uma vez que esteja aliada a fortes políticas públicas e à uma busca conceitual de projeto arquitetônico que vá em muito além do propósito de meramente se construir mais uma edificação na cidade.

Além do âmbito das transformações urbanas, segundo Pedersen (2005), as atividades exercidas em equipamentos socioculturais, em especial para adolescentes oriundos de famílias carentes, representam uma atividade extracurricular essencial para a sua socialização, capacitação de habilidades cotidianas e criação de um vínculo comunitário que combate à violência existente em bairros de vulnerabilidade socioeconômica. O envolvimento com as atividades ofertadas pelos equipamentos, quando efetivos, conseguem diminuir índices de violência local e impedir o envolvimento juvenil com o tráfico de drogas – e é esta a ideia que se busca para o projeto de TCC aqui apresentado.

É importante que não se trate a aplicação proposta do Centro de Artes Cênicas e Plásticas deste trabalho como a solução integral da problemática da violência urbana, primeiro em se analisando que as questões conectadas à violência são diversas, e segundo em se

fincando na realidade de que é praticamente impossível se abarcar toda a população jovem existente em necessidade de um aparelho deste tipo. A ideia proposta é se utilizar do equipamento como um *aliado* à luta, capaz de produzir resultados positivos e melhorar a qualidade de vida de seus usuários, uma vez que se proponha como um refúgio convidativo para os mesmos e que seja capaz de gerar laços afetivos entre o público e o espaço.

2.3. DESIGN BIOFÍLICO NA ARQUITETURA

2.3.1. CONCEITUANDO O DESIGN BIOFÍLICO

As relações do homem, da urbe e do meio-ambiente natural são pontos de discussão que há muito tempo estão sendo abordados por diversos autores e de grande pertinência para a atualidade. Num contexto onde o desenvolvimento tecnológico do mundo contemporâneo está a cada dia mais em evidência, não é incomum o equívoco da noção popular de que o progresso é medido pela separação ou transcendência da natureza.

A realidade é que o panorama atual da produção fabril, da tecnologia industrial, da engenharia e da cidade contemporânea são apenas uma fração da história humana. Kellert et al. (2008) afirmam que, desde os tempos primórdios, nossas habilidades emocionais, resolutivas, de pensamento crítico e construtivas são um reflexo das habilidades e aptidões aprendidas em associação próxima com os sistemas naturais e são processos que permanecem críticos tanto para a saúde humana, como para sua maturação e produtividade. Em palavras mais diretas, a maturação da infância e o desenvolvimento estão relacionados ao contato com elementos e cenários naturais, e estas relações continuam trazendo forte relevância ainda na vida adulta, à medida que influenciam questões de salubridade, saúde mental e física, produtividade e qualidade de vida. Mesmo

assim, no contexto atual, Beatley (2011) alarma como para a maioria dos jovens adultos a natureza se tornou um conceito abstrato e generalista. Não se conhecem, se apropriam ou vivenciam a diversidade natural, absorvem numa era onde a vida acontece primordialmente em espaços fechados e de forma desconectada com a natureza, por mais que o elo homem-natureza seja, ainda que adormecido, um elemento intrínseco ao mesmo.

Kellert et al. (2008) afirmam que design biofílico é a tentativa deliberada de traduzir o entendimento da inerente afinidade humana com os sistemas naturais e seus processos (chamada biofilia) na criação dos ambientes construídos. Apesar de parecer uma premissa de fácil aplicação, esta é, segundo os autores, difícil de ser alcançada efetivamente, uma vez que é preciso se superar as limitações do conhecimento geral da biologia da inclinação humana de aderir *valor* à natureza, assim como as limitações da habilidade humana de traduzir este entendimento em medidas e partidos específicos para a criação de projetos arquitetônicos e urbanísticos.

Comunidades com melhor qualidade ambiental revelam avaliações mais positivas da natureza, superior qualidade de vida, maior afeto pela vizinhança e um senso de lugar mais forte do que comunidades de qualidade ambiental inferior. Essas descobertas também ocorrem em bairros pobres urbanos, bem como em bairros mais ricos e suburbanos (KELLERT et al., 2008).

Ainda segundo os autores, a escolha consciente pelo design biofílico traz uma gama de resultados

positivos e importantíssimos para o viver os espaços. Não somente os elementos biofílicos trazem benefícios reais na produtividade e performance humana, no seu bem-estar emocional, na redução de estresse e capacidade de aprendizado e cura, mas também, do ponto de vista ambientalista, elementos biofílicos trazem uma apreciação da natureza que, em decorrência, leva à maior proteção de áreas naturais e maiores esforços de diminuição ou eliminação da poluição. Dessa maneira, a criação de projetos com design biofílico vai muito além da mera presença do elemento natural em sua composição conceitual e/ou formal, ou da ideia de construções sustentáveis ou do chamado *design verde*.

Infelizmente, a abordagem predominante para o design sustentável vem sendo quase exclusivamente focada em objetivos de pouco impacto ambiental e de minimização da agressão aos sistemas naturais (...). Enquanto necessários e aplaudíveis, estes focos são insuficientes e ignoram a importância de se alcançar uma sustentabilidade de longo prazo que restaure e realce o relacionamento positivo das pessoas com a natureza no ambiente construído, o que aqui é chamado de design biofílico (KELLERT et al., 2008).

O design biofílico vai além da ideia de design sustentável e, idealmente, deve ser trabalhado *juntamente* com ele. Kellert et al (2008) afirmam que a degradação da natureza e sua separação do homem resultam em um gasto de energia insustentável e excessivo consumo de recursos, grandes perdas da biodiversidade, poluição química e contaminação, mudanças climáticas, entre outros. Estes resultados, mesmo

impactantes, não seriam resultados inevitáveis da vida urbana, mas sim um *erro fundamental de design* na construção e planejamento das cidades e edificações. Beatley (2011) fala da correção deste erro quando trata do conceito de cidades biofílicas – cidades biodiversas, cheias de elementos naturais nos âmbitos de trabalho e lazer dos residentes, que proporcionam uma experiência rica da natureza em escalas largas e pequenas. Ao se falar de cidades biofílicas, o autor traz a ideia da cidade que zela e celebra verdadeiramente a biodiversidade e a natureza existente, mas que também busca estratégias reais de restaurar o que já foi perdido e degradado, de maneira a integrar novas formas naturais no design de cada nova estrutura ou edificação, naturalizando o nosso contato com o meio ambiente e propiciando a maior apropriação do mesmo por parte dos cidadãos.

Aqui é fincado o design biofílico como o “elo em falta” na pauta do design sustentável – somente a tomada de ações de baixo-impacto e de minimização da agressão aos sistemas naturais não são suficientes para englobar a totalidade da ideia de um design sustentável durável e efetivo (KELLERT et al., 2008). É preciso reforçar e evidenciar o elo intrínseco do homem com a natureza, de modo que o mesmo passe a mudar sua forma cotidiana de agir, se relacionar e de criar e planejar espaços, até em níveis inconscientes, e que assim a preservação e zelo com os sistemas naturais se torne algo quase involuntário.

Kellert et al. (2008), em busca de uma melhor didática para o entendimento de como aplicar efetivamente o design biofílico nos espaços

construídos, traz as categorizações de dimensões, elementos e atributos para o design biofílico. Em se tratando das dimensões do design biofílico, o autor as classifica em duas:

- A **dimensão orgânica**, definida por formas que reflitam a afinidade humana pela natureza de maneira direta, indireta ou simbólica. Aqui se trata do contato ou presença do elemento natural, em se falando do contato com a luz, com plantas, habitats naturais e ecossistemas (maneira direta); contato com a natureza que precise da presença humana para sobreviver, como plantas em vasos ou aquários (forma indireta); ou então, o contato com a natureza via representação por imagem, vídeo ou metáfora (forma simbólica).
- A **dimensão de base no lugar**, definida por edificações que se conectam à cultura e ecologia local, incluindo aqui então a ideia de *genius loci*¹, integração de prédios e paisagens ao significativo popular para se tornar integrante da sua identidade coletiva, metaforicamente transformando matéria inanimada em algo que dessa forma parece ter vida.

1 O conceito de *genius loci*, ou “espírito do lugar”, se refere à essência do lugar (NORBERG-SCHULZ, 2006).

Para que estas dimensões sejam contempladas, o autor categoriza 70 atributos do design biofílico divididos em seis categorias de elementos. Estas seriam características e atributos centrais para a aplicação do design biofílico nos espaços edificados. Ao lado, segue tabela com a categorização dos elementos e atributos do design biofílico por Kellert et al. (2008) e sua relação com as estratégias de projeto adotadas para a criação do Centro de Artes proposto neste trabalho.

QUADRO 1. ELEMENTOS E ATRIBUTOS DO DESIGN BIOFÍLICO		
CARACTERÍSTICAS AMBIENTAIS	FORMAS NATURAIS	PADRÕES E PROCESSOS NATURAIS
<ul style="list-style-type: none"> <input type="radio"/> Cor <input type="radio"/> Água <input checked="" type="radio"/> Ar <input checked="" type="radio"/> Luz natural <input checked="" type="radio"/> Plantas <input type="radio"/> Animais <input checked="" type="radio"/> Materiais naturais <input checked="" type="radio"/> Visuais e vistas <input checked="" type="radio"/> Fachadas verdes <input type="radio"/> Geologia e paisagem <input type="radio"/> Habitats e ecossistemas <input type="radio"/> Fogo 	<ul style="list-style-type: none"> <input checked="" type="radio"/> Razão botânica <input checked="" type="radio"/> Árvores e suporte colunar <input type="radio"/> Razão animal (vertebrados) <input checked="" type="radio"/> Conchas e espirais <input checked="" type="radio"/> Formas ovais, tubulares e circulares <input type="radio"/> Arcos, abóbadas, domos <input checked="" type="radio"/> Formas que neguem linhas retas e ângulos retos <input type="radio"/> Simulação de características naturais <input type="radio"/> Biomorfia <input checked="" type="radio"/> Geomorfologia <input type="radio"/> Biomimética 	<ul style="list-style-type: none"> <input checked="" type="radio"/> Variação sensorial <input type="radio"/> Riqueza de informação <input type="radio"/> Idade, mudança e a pátina do tempo <input checked="" type="radio"/> Crescimento e eflorescência <input type="radio"/> Ponto focal central <input checked="" type="radio"/> Vazios padronizados <input checked="" type="radio"/> Espaços de refúgio <input checked="" type="radio"/> Espaços de transição <input checked="" type="radio"/> Conexões em série <input checked="" type="radio"/> Integração de partes do todo <input type="radio"/> Contrastes complementares <input type="radio"/> Equilíbrio dinâmico e tensão <input checked="" type="radio"/> Fractais <input type="radio"/> Organização hierarquizada de porções e escala
LUZ E ESPAÇO	RELAÇÕES DE BASE NO LUGAR	DESENVOLVIMENTO DAS RELAÇÕES HOMEM-NATUREZA
<ul style="list-style-type: none"> <input checked="" type="radio"/> Luz natural <input checked="" type="radio"/> Luz difusa e filtrada <input checked="" type="radio"/> Luz e sombra <input type="radio"/> Luz refletida <input checked="" type="radio"/> Piscinas de luz <input type="radio"/> Luzes quentes <input type="radio"/> Luz como forma <input checked="" type="radio"/> Amplitude <input type="radio"/> Variabilidade espacial <input checked="" type="radio"/> Espaço como forma <input checked="" type="radio"/> Harmonia espacial <input checked="" type="radio"/> Espaços interior-exterior 	<ul style="list-style-type: none"> <input checked="" type="radio"/> Conexão geográfica ao local <input type="radio"/> Conexão histórica ao local <input checked="" type="radio"/> Conexão ecológica ao local <input checked="" type="radio"/> Conexão cultural ao local <input checked="" type="radio"/> Materiais indígenas <input checked="" type="radio"/> Orientação da paisagem <input checked="" type="radio"/> Características da paisagem definem a forma da edificação <input checked="" type="radio"/> Ecologia da paisagem <input type="radio"/> Integração cultura-ecologia <input checked="" type="radio"/> <i>Genius loci</i> <input checked="" type="radio"/> Evitar o não-lugar 	<ul style="list-style-type: none"> <input checked="" type="radio"/> Perspectiva e refúgio <input type="radio"/> Ordem e complexidade <input checked="" type="radio"/> Curiosidade e sedução <input type="radio"/> Mudança e metamorfose <input checked="" type="radio"/> Segurança e proteção <input checked="" type="radio"/> Maestria e controle <input checked="" type="radio"/> Afeição e apropriação ao local <input checked="" type="radio"/> Atração e estética <input type="radio"/> Exploração e descoberta <input type="radio"/> Informação e cognição <input type="radio"/> Medo e admiração <input type="radio"/> Reverência e espiritualidade

LEGENDA:

- Pontos aplicados no projeto de TCC
- Pontos não aplicados no projeto de TCC

Quadro 1. Elementos e atributos do Design Biofílico.
 Fonte: Stephen Kellert, 2008.
 Quadro elaborado pela autora.

Ainda, em busca de uma forma mais didática para auxiliar na aplicação do design biofílico, Kellert et al. (2008) trazem uma lista de estratégias e prioridades do mesmo e especifica como aplicá-las no projeto edificado, de modo que o design biofílico seja, de fato, alcançado. Segue, abaixo, tabela com as estratégias definidas pelos autores que serão aplicadas ao projeto de TCC.

QUADRO 2. ESTRATÉGIAS E PRIORIDADES DO DESIGN BIOFÍLICO	
GERAL	
Tratar da biofilia desde o início do processo de projeto.	Ao considerar estratégias de design biofílico muito cedo no processo projetual, oportunidades relacionadas ao terreno, forma arquitetônica, <i>layout</i> interno, design do interior e paisagem podem ser mais facilmente alcançadas.
Gerar apropriação ao local.	Visualmente, ecologicamente, historicamente e culturalmente conectar o prédio ao local auxilia na apropriação dos usuários e, ao se alcançá-la, isto os inspira a proteger a área.
PAISAGEM E TERRENO	
Providenciar espaços abertos entre os edifícios.	A importância de espaços abertos naturais ou plantados em volta das edificações – espaços que colocam os usuários em contato próximo com a natureza. Plantas nativas são preferidas.
Manter as árvores existentes e nativas da paisagem.	Proteger árvores e paisagens nativas durante o processo de projeto e de construção é muitas vezes a forma mais economicamente efetiva de alcançar a paisagem natural. Preservar ecossistemas naturais é quase sempre preferível a se criar novos.
Providenciar plantações e cenários naturais agradáveis entre as edificações.	Deve-se ter boa visibilidade dos elementos naturais existentes mesmo dentro dos espaços internos das edificações. O maior número possível de aberturas devem dispor de vista para atributos naturais, plantas, água, etc.
PRÉDIO EDIFICADO	
Providenciar vistas para a natureza.	Aberturas devem ser projetadas e locadas para dispor de vistas claras da natureza e cenários externos.
Borrar a transição interior-exterior.	Sempre que possível, estenda os espaços de estar e de trabalho nas paisagens circundantes por meio de terraços, pátios, varandas, etc. Crie transições para esses espaços que convidam seu uso.
Evitar interferência nas principais linhas de visuais.	Ao projetar sistemas de envidraçamento, grades de convés e outros recursos que podem interferir com as vistas da natureza, planeje cuidadosamente as linhas de visão e evite interferências quando possível.
Fornecer altos níveis de luz natural.	Locar aberturas oferecendo vistas para o exterior e criando padrões rítmicos de luz viva, sombras e brilho que variam ao longo do dia.
Utilizar tetos verdes.	Incorpore telhados verdes em telhados de baixa inclinação e forneça visuais e acesso físico a esses telhados.

Incorporar átrios com vegetação e canteiros internos.	Trazer a natureza para dentro dos edifícios é a ideia por trás de átrios e canteiros. Abrir áreas com vegetação dentro de edifícios proporciona aos ocupantes uma pausa do típico ambiente interno. Fornecer caminhos através das áreas plantadas para permitir que os ocupantes do edifício tenham contato próximo com a natureza.
Criar uma sensação de complexidade – mas ordem – em projeto de construção.	A relação de variedade e complexidade dentro de um padrão natural subjacente de a ordem é um elemento importante do design biofílico.
Abordar tanto a amplitude quanto o refúgio em projeto de construção.	Como é demonstrado em muitos dos edifícios de Frank Lloyd Wright, teto com altura variável pode criar espaços que imitam o exterior (espaços abertos e iluminados) e áreas de refúgio para fornecer uma sensação de segurança de contenção (espaços mais restritos com tetos mais baixos).
Incorporar formas orgânicas em edifícios.	Uma ampla gama de formas que imitam a natureza podem ser usadas para adicionar profundidade e variedade de espaços.
DESIGN DO INTERIOR	
Fornecer materiais naturais e arte da natureza em edifícios.	Especialmente onde vistas reais da natureza não são viáveis, materiais de construção naturais (grãos de madeira, pedra estampada, etc.) e obras de arte de cenas da natureza podem ser usados para obter uma resposta biofílica.

Quadro 2. Elementos e atributos do Design Biofílico.
Fonte: Stephen Kellert, 2008.
Quadro elaborado pela autora.

Um ponto levantado por Kellert et al. (2008) é a importância de se criar essa apropriação e desenvolvimento de laços com o ambiente natural de forma a se estruturar uma vivência fenomenológica completa do local e dos elementos naturais, com o uso da variação e exploração sensorial. Uma crítica feita pelos autores reside justamente na utilização em larga escala pelo movimento da arquitetura moderna de grandes esquadrias horizontais para abrir visões para o exterior da edificação locada entre espaços verdes. A questão discutida é que o vivenciar da natureza através da “moldura” das janelas envidraçadas se configura numa vivência pobre dos elementos naturais e, em

vez de aproximar o homem da natureza, gera um claro distanciamento entre os dois. As visuais naturais por dentro das edificações são essenciais, porém limitar o contato com a natureza através destas molduras se configura como uma solução de projeto insatisfatória em termos de design biofílico. A sua aplicação efetiva deve ser muito mais complexa do que isso e trazer experiências sensoriais que verdadeiramente criem e enfatizem as conexões homem-natureza.

Em resumo, é disso que fala o design biofílico: sobre o relacionamento intrínseco das pessoas com a natureza e sobre como trabalhá-lo e

reforçá-lo dentro da dinâmica do ambiente construído, de modo que este celebre e intensifique não só a natureza, mas a sua íntima relação com o ser humano, criando ambientes salubres, pleiteando a sustentabilidade e criando conexões mais próximas entre o homem e a natureza. A concepção para o Centro de Artes aqui previsto consiste em trabalhar esse conceito aliado à ideia da adaptação dos *Earthworks* – grandes intervenções artísticas na paisagem em escala monumental – para o projeto arquitetônico e desta forma criar uma obra de escala grandiosa que misture a criação artística em produção e em si, o *estar* na terra e o *ser* a terra, e sua relação primordial com o local e com as pessoas que usufruirão do mesmo, de modo a criar uma relação simbiótica entre natureza e espaço que intensifique a apropriação do equipamento e gere sensações e resultados que magnifiquem o Centro como um espaço de encantamento e refúgio.

2.3.2. A TOPOFILIA COMO ALIADA

Topofilia, segundo Tuan (1980), se configura num conceito que aborda as questões afetivas da relação dos seres humanos com o meio ambiente material. O termo foi criado pelo próprio geógrafo Yi-fu Tuan e, diferentemente da ideia de design biofílico, fala dessas relações dentro de uma escala mais compacta e palpável. Enquanto o design biofílico trata das relações homem-natureza num quadro mais abrangente e geral, a topofilia fala da pessoalidade e familiaridade dessas relações.

O conceito trazido trata então da relação afetiva do homem com o espaço natural material, ligada à familiaridade e significação, apropriação íntima e até mesmo uma consciência de passado. Alguns exemplos usados por Tuan (1980) para ilustrar perfeitamente a ideia de topofilia seriam a relação íntima do agricultor com a sua terra de plantio, ou a ligação cultural e religiosa entre o povo indígena e o ambiente natural. Aqui não se trata meramente da relação homem-natureza, mas de uma relação do homem com um espaço natural limitado e único com o qual criou laços fortes de intimidade e conexão. Fala-se da terra como repositório de lembranças.

Tal como o pretenso “amor pela humanidade” levanta nossas suspeitas, também a topofilia soa falsa quando é manifestada por um extenso território. Parece que a topofilia necessita um tamanho compacto, reduzido às necessidades biológicas do homem e às capacidades limitadas dos sentidos. Além disso uma pessoa pode se identificar mais facilmente com uma área, se ela parece ser uma unidade natural (TUAN, 1980).

Neste caso, o conceito de Topofilia está intrinsecamente ligado à ideia de *sentimento e lugar*. Segundo o autor, seria resultado do esplendor com o espaço natural específico que vai além da resposta estética – sendo esta efêmera –, se tratando de uma relação quase de *lar*, tendo o meio ambiente como veículo ou símbolo de acontecimentos emocionalmente fortes. Nesse parâmetro, ainda segundo Tuan (1980), não é o meio ambiente a causa direta da Topofilia, mas sim as experiências vividas no espaço e os laços emocionais e afetivos lá criados. Essas vivências são essenciais para a criação da apropriação do local por parte das pessoas.

O espaço topofílico pode ser vivenciado de diferentes formas, tendo na experiência sensorial completa a formação fenomenológica das memórias afetivas conectadas ao local. Um ponto importante levantado por Tuan (1980) é a de como, apesar do ser humano possuir maneiras de reagir ao mundo que vão além dos cinco sentidos, o homem é intrinsecamente um animal visual: a visão é o sentido mais usado e considerado essencial por nós. É o sentido pelo qual o homem mais depende conscientemente, e é através dos olhos que vivencia o mundo. Entretanto, essa predileção pode causar uma limitação nas formas de vivenciar o espaço natural. Assim como a crítica já trazida anteriormente sobre o uso de janelas para vivenciar o espaço natural trazer um caráter limitante e impessoal (KELLERT et al., 2008), Pallasmaa (2011), dentro da mesma ideia, afirma que “o olho é o órgão da distância, enquanto o tato é o sentido da proximidade, intimidade e afeição”.

Pallasmaa (2011) faz uma categorização de diferentes tipos de arquitetura segundo os principais sentidos estimulados por elas: Arquitetura Visual, com exemplos de Richard Meyer e Le Corbusier, com a ideia de *promenade architecturale*, o processo da absorção dos caminhos através, primordialmente, da visão; Arquitetura Tátil, com exemplos de Erich Mendelson e Hans Scharoun; e Arquitetura de Experiência Sensorial, com exemplos de Glenn Murcutt e Peter Zumthor, em se tratando de uma maior abrangência de sentidos explorados. É desta última categoria que se buscará referência para, através do estímulo dos sentidos, alcançar a topofilia numa experiência sensorial completa.

Desta maneira, na busca intencional da significação topofílica do espaço construído, finalidade aqui buscada, é ideal que se busquem estratégias de vivência do espaço verde que englobem os mais diferentes estímulos sensoriais. A concepção a ser seguida se baseará na utilização de estratégias projetuais que se traduzam num sentimento topofílico por parte dos usuários, de modo que a afeição e relação criadas com o lugar sirvam de ponto inicial para o desenvolvimento de uma apropriação com o espaço natural que culminaria na biofilia propriamente dita, ou seja: a utilização da topofilia como instrumento para a biofilia, acontecendo através de estímulos de toque, aconchego e criação de laços afetivos de refúgio e de sentimento de *lar* no Centro de Artes aqui proposto.

Segundo Pallasmaa (2017), o conceito de *lar* se configuraria como “condição difusa que

integra memórias e imagem”. Esta definição em muito se aproxima da ideia da topofilia, e não por acaso: as duas falam sobre a criação de laços afetivos desenvolvidos no lugar. A busca da relação de lar por meio de um espaço de refúgio e apropriação a ser criado culminaria numa personalidade e apropriação que tornam o desenvolvimento da topofilia possível. O argumento central acerca das implementações práticas do conceito de topofilia aqui trazido, mas aplicado ao projeto arquitetônico, à medida que o mesmo se mesclará com o ambiente natural do terreno, é a proposta de se projetar um Centro de Artes Plásticas e Cênicas que refugie estes jovens, servindo como um “segundo lar”, não somente para tirá-los do mundo do tráfico de drogas e ocupá-los com o aprendizado e o exercício da arte, mas também para gerar a topofilia com o local, possibilitando assim mais facilmente o alcance final da biofilia e todos os seus benefícios previamente citados.

2.4. APLICANDO O CONCEITO DE EARTHWORK NA ARQUITETURA

2.4.1. EARTHWORKS E AS PRIMEIRAS INTERVENÇÕES PAISAGÍSTICAS

Atualmente, a vertente das intervenções na paisagem com viés artístico têm ganhado notório destaque com arquitetos paisagistas como Martha Schwartz, Peter Walker e suas intervenções paisagísticas e urbanísticas em áreas públicas que invocam e integram nelas a arte. É normalmente nestes nomes que pensamos na atualidade quando ouvimos os termos *Environmental Art* ou *Land Art*, que configuram essa relação entre arte e terra com ambições de articular e moldar a relação contemporânea com a natureza. Entretanto, o termo e seu conceito em muito precedem o paisagismo contemporâneo.

Beardsley (1984) diz que as primeiras intervenções na paisagem com fins artísticos teriam acontecido no final dos anos 1960, nos Estados Unidos. O autor chama estas intervenções de *Earthworks* – um trocadilho com a palavra *artworks*, que, em tradução livre, seria algo como a ideia de *obras-de-arte* e *obras-de-terra* – ou de *Land Art* – artes de terra –, tendo preferência pelo primeiro termo. Os desdobramentos destas intervenções, ainda que já datadas em meio século, são vistas até hoje, à medida que foram o ponto inicial para essa nova forma de paisagem pública, rica tanto em forma escultórica quanto em alusões

verdadeiramente simbólicas.

Os *Earthworks* se caracterizavam como grandiosos trabalhos de paisagem, quase sempre em escala monumental, em busca de se gerar a arte de modo puro. Estes, segundo Beardsley (1984), foram assinados não por arquitetos ou paisagistas – termo que na época nem mesmo era utilizado –, mas por artistas, contando com nomes como Michael Heizer (Figura 2), Walter de Maria, Robert Smithson e Robert Morris, que então buscavam outros meios e mídias para a criação da arte além daqueles já muito utilizados, como a afamada tela para pintura, ou a argila para a escultura. Era uma evolução experimental tanto dos meios e materiais utilizados – da tela ou argila para, agora, a terra –, quanto da passagem da simples *representação* da natureza em pinturas para a criação artística também *situada* na natureza, e em busca de uma arte pura em essência, sem um propósito de existir para além do de *ser*.



Figura 2. Earthwork Complex One, de Michael Heizer.
Fonte: The New York Times, 2015.

Cada obra de arte nasce de valores de seu tempo- enquanto alguns mais do que outros transcendem isso em um apelo atemporal. (...) *Earthworks* foi um dos vários novos gêneros nas décadas de 1960 e 1970 que o mundo da arte apreciava pela ousadia de se reimaginar o que a arte poderia ser.

Na época em que foram feitas, as manipulações de terreno em grande escala dos artistas eram consideradas heroicas tanto conceitual quanto fisicamente. Não apenas o mundo da arte, mas as notícias da mídia de massa e revistas pictóricas foram inspiradas pela imagem de artistas de Nova York indo para o deserto para mover às vezes milhares de toneladas de terra para criar espetáculos esculturais extraordinários que poucos experimentariam (BOETTGER, 2006).

Dessa forma, pode-se afirmar que essas movimentações e intervenções tanto *na* terra como feitas *da* terra aconteciam sem que se buscasse uma funcionalidade específica e sem necessariamente se pensar na significação proposital do espaço, uma vez que a ideia era apenas se *utilizar do espaço e de sua matéria-prima* para a criação da arte – uma ideia de concepção artística que curiosamente se aproxima, em muito, aos conceitos do movimento *L'art pour l'art* ou *Arte-pela-arte*. É importante notar que estas “obras-de-terra” estadunidenses produzidas nos anos 60, segundo Boettger (2006), estavam inseridas num contexto mundial onde ainda se assumia que a natureza era vasta e inextinguível em vez de frágil e ameaçada, o que justificaria este posicionamento favorável ao uso da matéria-prima orgânica sem fins funcionais ou mesmo

de caráter social.

Sua presença física na paisagem em si as distinguiam de outras tipologias escultóricas mais portáteis. Mas seu envolvimento com o entorno é muito mais profundo: a maioria destas obras são intrinsecamente conectados ao seu terreno e têm como grande parte de seu conteúdo uma relação direta com as características específicas de seu entorno particular (BEARDSLEY, 1984).

Apesar de não necessariamente procurarem instaurar uma significação proposital ao local que não a do esplendor subjetivo da admiração da arte, assim como também não buscarem funcionalidade ou significação para o espaço – umavezquenãoeramconsideradasintervenções urbanísticas ou paisagísticas propriamente ditas, e sim *obras-de-arte* –, é notório que estes *Earthworks* apresentavam uma clara celebração da ideia de *genius loci* para a intervenção a ser criada: os locais não eram escolhidos à toa, e muitas vezes o monumento final estava intrinsecamente interligado conceitualmente à questões específicas do local, que era escolhido previamente e meticulosamente para receber a obra. Nos *Earthworks*, em especial quando se fala daqueles assinados por Robert Smithson, principal nome para esta tipologia artística, há uma clara conexão entre obra e *locus* à medida que se respeitam e integram questões culturais, históricas e físico-químicas do local à intervenção. Dessa maneira, pode-se argumentar que o *Earthwork* representaria fisicamente uma grande celebração do local em escala monumental que essencialmente gera uma obra artística que exprima isso conceitual

e formalmente, integrando-se ao espaço, utilizando-se dele em essência e o solenizando – ideia esta que também será central no Centro de Artes proposto para este TCC, mas expressa em parâmetros de projeto arquitetônico.

2.4.2. ESTUDO DESCRITIVO: SPIRAL JETTY

Para melhor compreender do que se trata o *Earthwork* e como este trabalho se propõe a aplicá-lo no projeto pretendido, é essencial que se apresente a obra mais conhecida mundialmente desta tipologia de modo a completamente compreender como se desdobram as diretrizes conceituais deste tipo de intervenção na paisagem.

O Spiral Jetty (Figura 3) foi uma intervenção realizada por Robert Smithson em 1970, em Utah, nos Estados Unidos – mais especificamente no Great Salt Lake. De caráter monumental, este *Earthwork* consiste na criação de um caminho de pedras em espiral sob a água, contabilizando 4,5 metros de largura e 450 metros de extensão. O caminho criado, que em épocas do ano fica completamente submerso sob a água (Figura 4) e em outras épocas ressurge, foi estruturado com pedras da própria localidade, que foram deslocadas a fim de criar o grande percurso (BEARDSLEY, 1984).

Nada nesta obra acontece por acaso ou sem uma conexão clara com o local ou mesmo sem respeito ao *genius loci*. Além do uso da matéria-prima local por Robert Smithson para a sua composição, Beardsley (1984) explica que o sítio do Spiral Jetty foi escolhido cuidadosamente: Smithson sabia da existência de um microrganismo existente na água do lago que conferia à mesma uma coloração em tons de rosa, anuindo um caráter mágico e místico ao local que fora um dos motivos principais para a sua escolha. Além disso, na região, era culturalmente conhecida a lenda de que, ao seu



Figura 3. Earthwork Spiral Jetty, de Robert Smithson.
Fonte: Deseret News, 2017.



Figura 4. Spiral Jetty quase completamente submerso em água.
Fonte: Deseret News, 2017.

centro, o Great Salt Lake se conectava com um canal subterrâneo que se revelaria num grande redemoinho ou vórtex – e é daí também que surge a celebração da *espiral* no caminho, além dos próprios cristais de sal na água possuírem espirais ao nível molecular. Neste caso, a espiral é uma forma que reverbera tanto em parâmetros mitológicos, quanto na escala macro e microscópica, envelopando conceitualmente o local de maneira completa.

Cerca de uma milha ao norte das infiltrações de óleo, selecionei meu local. Camadas irregulares de calcário mergulham suavemente para o leste, depósitos maciços de basalto negro são quebrados sobre a península, dando à região uma aparência fragmentada. É um dos poucos lugares no lago onde a água chega direto ao continente. Sob a água rasa e rosada, há uma rede de rachaduras de lama sustentando o quebra-cabeça que compõe as salinas. Quando olhei para o local, ele reverberou para o horizonte apenas para sugerir um ciclone imóvel enquanto a luz bruxuleante fazia toda a paisagem parecer tremer. Um terremoto adormecido espalhou-se pela tranquilidade vibrante, em uma sensação giratória sem movimento. Este local era uma rotatória que se encerrou em uma imensa redondeza. Desse espaço giratório surgiu a possibilidade do Spiral Jetty (SMITHSON apud BEARDSLEY, 1984).

O Spiral Jetty se tornou um ponto de referência importante para Utah e, ainda que nunca estando lotado, recebe turistas do mundo inteiro, que vivenciam a experiência de grandeza e deslumbramento criada pelo monumento e criam sua própria significação dele, enquanto a própria obra se ergue como uma grande

homenagem ao local e, concomitantemente, faz parte do mesmo. O *Earthwork* aqui se propõe, embora sem a busca de uma funcionalidade ou finalidade específica, como um grandioso monumento que se solidifica na apreensão de quatro pontos principais: integra-se ao local, celebra-o e o valoriza, além de em si ser essencialmente *obra-de-arte* propriamente dita.

Deste modo, aqui se busca referenciar conceitualmente a ideia destes pontos presentes na tipologia *Earthwork* para o Centro de Artes proposto neste TCC, porém com adaptações que tornem viável a sua aplicação em termos de projeto arquitetônico – com a leitura de uma *obra artística funcional em finalidade* e que, ainda assim, se integre ao sítio e celebre o mesmo em escala monumental. Pretende-se que esta adaptação aconteça de forma quase orgânica e esteja aliada à utilização de um design biofílico de modo que todo o projeto arquitetônico seja não somente um Centro de Artes, mas arte em si próprio, além de celebrar o local com maestria e grandiosidade ao tempo em que se integra e pertence ao mesmo, respirando nesta dualidade e criando uma obra única e de grande valor para ser apropriada e zelada pelos usuários.

2.5. ARQUITETURA FRACTAL

2.5.1. O CONCEITO DE FRACTAIS

Para o centro artístico aqui proposto, o último grande conceito que regerá as decisões projetuais embasadas numa diretriz formal será a aplicação da geometria fractal no projeto arquitetônico. Para, *a priori*, satisfatoriamente explicar o que é geometria fractal sem que se entre em demasia no mundo da matemática – o que fugiria do essencial para o entendimento da sua aplicabilidade na arquitetura –, pode-se afirmar que o fractal é a geometria que mais se aproxima das formas da natureza, ou, nas palavras de Montaner (2009), “uma maneira de geometrizar o caos da natureza”.

Benoît Mandelbrot, matemático polonês, foi o principal responsável por cunhar o termo e pela criação do conceito de geometria fractal, que só foi possível com o advento da era dos computadores. Segundo Peitgen (2004), o fractal se difere das tradicionais geometrias euclidianas – como as linhas, círculos e esferas – à medida em que lida com a ideia de, a partir do uso de algoritmos, criar um modelo geométrico capaz de analisar as complexas formas encontradas na natureza.

Em essência, a teoria do caos e a geometria fractal questionam radicalmente nossa compreensão de equilíbrios – e, portanto, de harmonia e ordem – na natureza e em outros contextos. Eles oferecem um novo modelo holístico e integral que pode abranger uma parte da verdadeira

complexidade da natureza pela primeira vez. É altamente provável que os novos métodos e terminologias nos permitirão, por exemplo, uma compreensão muito mais adequada da ecologia e do desenvolvimento climático e, assim, poderão contribuir para que possamos enfrentar de maneira mais eficaz nossos gigantescos problemas globais (PEITGEN, 2004).

A característica central da geometria fractal, e a mais intrínseca ao seu entendimento, é a da *autossimilaridade*. Essa característica, explica Wood Jr (1993), fala sobre “a propriedade de, não importa quão ampliadas sejam suas imagens, os novos detalhes aparecerem na mesma escala da figura anterior”. Dessa maneira, a geometria fractal se apresenta como uma forma composta de si mesma infinitamente, não importa o quanto seja ampliada.

A Figura 5 mostra os passos iniciais do processo de criação via algoritmo computacional do Triângulo de Sierpinski, um dos modelos mais conhecidos de geometria fractal, juntamente do Floco de Koch². Este processo algorítmico se repetiria infinitamente na composição da sua geometria, de forma que o Triângulo de Sierpinski, em composto de si mesmo, se revelaria infinitas vezes, na mesma escala, se ampliado infinitamente.

Esta tipologia geométrica, segundo Mandelbrot (1983), possui características existentes nas formas naturais e configura uma maneira de

² Modelo de geometria fractal criado pelo matemático Helge von Koch, que compõe fractais nas suas extremidades e se assemelha visualmente a um floco de neve (PEITGEN, 2004).

torná-las compreensíveis. Na composição dos flocos de neve, nas nervuras das folhagens de plantas, ou mesmo na estrutura dos pulmões e no processo de ramificação dos neurônios e nervos humanos, a geometria fractal pode ser encontrada, em seu padrão sistêmico e contido em si mesmo, como mostrado na Figura 6. O fractal representa, afinal, a geometria da natureza.

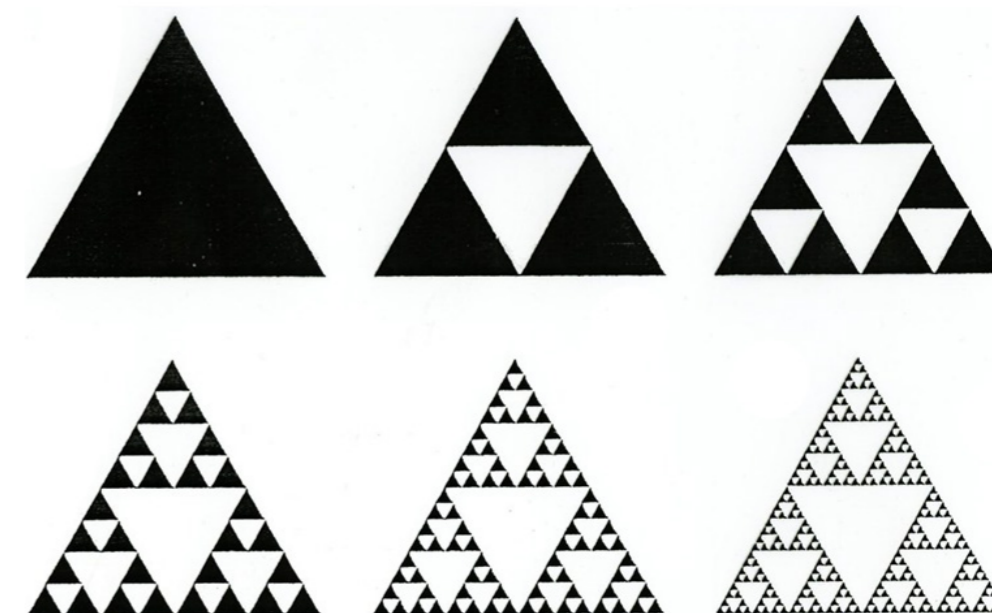


Figura 5. Passos de construção do Triângulo de Sierpinski. Fonte: Peitgen, 2004.

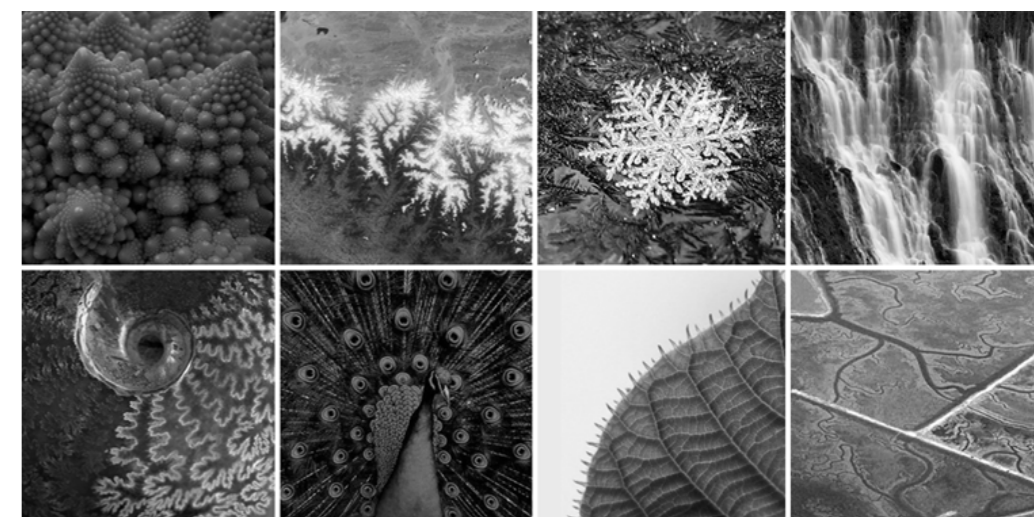


Figura 6. Spiral Jetty quase completamente submerso em água. Fonte: Deseret News, 2017.

2.5.2. APLICAÇÃO DA GEOMETRIA FRACTAL NA ARQUITETURA

Ao se tratar as possibilidades de aplicação do conceito de fractal no projeto arquitetônico, é de extrema importância começar frisando que, diferentemente das geometrias fractais criadas com o auxílio de algoritmos computacionais, não é possível se ter iterações fractais infinitas na arquitetura, e, mesmo na natureza, as iterações fractais não se repetem indefinidamente (SEDREZ, 2016). Dessa forma, as aplicações de fractais na arquitetura acontecem num âmbito primordialmente conceitual e majoritariamente como sistemas generativos³.

Um fato interessante é que as propriedades dos fractais são as mesmas dos padrões urbanos: não-homogeneidade, fragmentação, rugosidade, organização hierárquica interna, mesmo princípio de distribuição dos elementos em várias escalas, existência de clusters em cada escala e a homogeneidade existente em casos restritos (MARTINS e LIBRANTZ, 2006).

A aplicação da autossimilaridade na arquitetura em muito precede a consolidação do próprio termo *fractal*, como aponta Montaner (2009) ao exemplificar os antigos muros de pedra da arquitetura inca em Sacsahuaman, ou Sedrez (2016) ao trazer também como exemplo o assentamento Ba-Ila, em Zâmbia – antiga arquitetura africana com padrões fractais.

³ Sistemas generativos, segundo Sedrez (2016), configuram um “método sistemático para a obtenção de soluções para um dado problema”. No caso dos fractais na arquitetura, estes permitem a composição formal complexa a partir de regras simples e controladas.

Isso acontece por que, segundo Sedrez (2016), mesmo que o conceito de geometria fractal seja relativamente novo, nossa mente tem a tendência de construir estruturas com essas propriedades. Esse argumento se traz de fato concebível uma vez que se analise a constante presença de geometrias fractais na natureza e a relação dos elementos naturais com o homem que, sendo tanto intrínseca quanto ponto focal no seu desenvolvimento, é repetidamente presente nas suas representações artísticas ao longo da história, sendo estas em forma de pintura, escultura ou mesmo arquitetura. A busca e uso do elemento fractal, pode-se argumentar, é mais uma tentativa de representação e aproximação do homem com a natureza e suas formas. Podemos ver alguns exemplos práticos do fractal na arquitetura na Figura 7.

Sedrez (2016) demonstra exemplos de arquitetura fractal, baseadas ou não no conceito de fractal de Mandelbrot – uma vez que algumas o precedem –, no decorrer da história e traz duas categorizações das formas de uso dos fractais na arquitetura:

- Segundo sua **função**: ornamento, estrutura, controle climático, implantação no projeto urbano, planta-baixa no projeto arquitetônico, ou volumetria.
- Segundo sua **forma de aplicação fractal**: por meio de ramificações, por meio de subdivisão em elementos semelhantes, e por meio de aplicação de modelos clássicos.

Visto as diferentes formas de uso de geometria fractal no projeto arquitetônico, a vertente aqui proposta para o Centro de Artes Cênicas e Plásticas se baseia nas funções de planta-baixa e volumetria, de forma a invocar estética e funcionalmente o seu uso, e na aplicação por meio de subdivisão em elementos similares.

A escolha pelo uso da geometria fractal como conceito formal para o projeto se estrutura na busca pela presença e aproximação da natureza na maior quantidade de formas possível. Além da aplicação do design biofílico – invocando uma gama de estratégias que permitam que os elementos naturais adentrem a edificação e estimulem os laços afetivos das relações do homem com o ambiente natural – e da aplicação do conceito de *Earthworks* no projeto arquitetônico – buscando a ideia de monumentalidade artística em celebração do *genius loci* que culmine numa grande homenagem ao sítio e que o integre de forma intrínseca ao projeto –, o uso formal da arquitetura fractal será uma forma de completamente envelopar o edifício na questão de sua relação essencial com a natureza.

Esta característica fundamental visada no projeto, refletida em sumo nas ideias da celebração, do uso e da integração estrutural e formal da natureza por completo, aliada à ideia de um acesso democrático e convidativo à arte e da criação de um espaço de refúgio para as incertezas e dificuldades das problemáticas urbanas contemporâneas, visa culminar num projeto multissensorial de grande escala que abraça o usuário, onde o viver a arte, o refúgio e a natureza venham como produtos da mesma experiência.

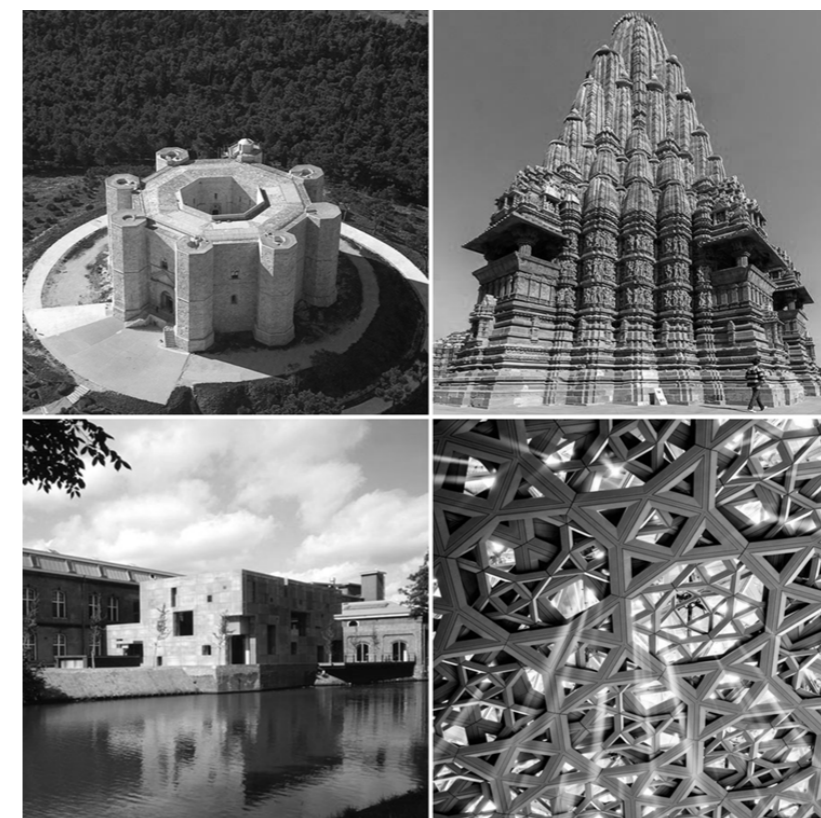


Figura 7. Exemplos de fractais na arquitetura: Castelo Del Monte, Templo Mahadev, Sarphatistraat Offices e Louvre Abu Dhabi.

Fonte: Dataisnature, 2015; Ipernity, 2017; ArchDaily, SD. Imagem elaborada pela autora.

03

REFERENCIAL PROJETOAL

Lightning Field, por De Maria

Fonte: Public Delivery



03.

REFERENCIAL PROJETUAL

A partir dos conceitos escolhidos e apresentados para o centro artístico proposto neste trabalho e levando em conta todos os pontos centrais anteriormente levantados, foram selecionados, para a sua elaboração, projetos de referência que se alinham e traduzem tridimensionalmente as ideias aqui buscadas, a fim de auxiliar o desenvolvimento do mesmo.

3.1. TERMAS DE VALS

QUADRO 3. FICHA TÉCNICA DAS TERMAS DE VALS

Arquitetos(as)	Peter Zumthor
Localização	Vals, Suíça
Área	15.000,00 m ²
Ano	1996
Programa	Spa e banhos termais

Quadro 3. Ficha técnica das Termas de Vals.
Fonte: Archilovers, 2012.
Quadro elaborado pela autora.

Para se compreender efetivamente a linha referencial de projetos que será seguida neste trabalho a fim de englobar os conceitos previamente apresentados, é interessante se

iniciar trazendo as Termas de Vals, de Peter Zumthor. O projeto consistiu na adição de um bloco de banhos termais e de spa que faria parte do complexo de um hotel já existente em Vals, na Suíça, quando a comunidade local o adquiriu. O bloco criado pelo arquiteto é configurado por salas de spa, sauna, área de banhos termais e área de piscinas, tanto internas quanto externas.

Segundo Brandt (2010), toda a ideia conceitual de Zumthor para o projeto seguiu a celebração do sublime das vistas montanhosas e do espaço. A edificação, parte “enterrada” no terreno e parte não (Figura 8), brinca internamente com a ideia de luz e sombras nos espaços de piscinas iluminadas. Ocorreu um interesse fenomenológico, diz Brandt (2010), por parte do



Figura 8. Termas de Vals.
Fonte: ArchDaily, 2016.



Figura 9. Vista interna das Termas de Vals.

Fonte: ArchDaily, 2016.



Figura 10. Área aberta com enquadramento de visual da montanha.

Fonte: PremiumSwitzerland, SD.

arquiteto, nas qualidades do local montanhoso e em suas pedras, o que notavelmente se traduziu em diversas das decisões de partido: o conceito formal, o jogo de luz e sombra, os reflexos na água, o uso de pedras extraídas do próprio local para a criação de áreas internas do projeto, e a relação simbiótica da estrutura do mesmo com seu entorno – fazendo parte e sendo *feita* desse entorno.

A beleza na simplicidade majestosa com a qual se criam as diferentes ambiências do projeto é notável: não há um exagero de materiais ou revestimentos aplicados – o projeto interno caminha com paredes limpas de uma só materialidade que, quando somadas às entradas de luz zenital calculadas para os efeitos de iluminação (Figura 9) e às aberturas com vistas enquadrando as visuais da montanha (Figura 10), criam espaços que beiram à religiosidade no seu esplendor, conferindo uma sensação intensa de paz e sublime, tal qual os espaços externos com a natureza e o pano de fundo das montanhas.

A referência aqui buscada consiste exatamente na simbiose entre ambiente construído e local natural, e na forma suntuosa com a qual Zumthor trabalhou este conceito. A ideia da complexa relação com o terreno configurada num projeto que “brota” dele e compõe o mesmo, quase que escondido e, ao mesmo tempo, grandioso, é o que formalmente será procurado para o projeto deste TCC, assim como a busca por uma forte característica fenomenológica e multissensorial. Ademais, a utilização dos elementos naturais tanto estrutural como formalmente para a criação de

ambiências únicas e magníficas que beiram ao artístico, também será uma referência guia para a criação do projeto.

3.2. ESFERAS DA AMAZON

QUADRO 4. FICHA TÉCNICA DAS ESFERAS DA AMAZON

Arquitetos(as)	NBBJ
Localização	Seattle, Estados Unidos
Área	67.000,00 m ²
Ano	2016
Programa	Jardim botânico e espaço corporativo

Quadro 4. Ficha técnica das Esferas da Amazon.

Fonte: ArchDaily, 2018.

Quadro elaborado pela autora.

As *Amazon Spheres*, ou Esferas da Amazon, são parte do complexo do campus da empresa Amazon, em Seattle. Sendo um dos principais centros tecnológicos do país, Seattle abriga diferentes grandes companhias, como a Microsoft, Boeing, Google, Amazon, entre outras. Enquanto, por exemplo, a sede da Microsoft fica nos limites da grande Seattle – mais especificamente na cidade de Redmond –, os escritórios da Amazon cresceram no centro da cidade e nesta se espalharam entre prédios altos, praças e blocos como o das Esferas da Amazon, que representam algo entre ponto turístico, praça privada e local de trabalho.

Segundo a NBBJ (2018), equipe do projeto, as Esferas da Amazon são essencialmente um grande jardim botânico repleto de mais de 40 mil plantas que percorrem todos os níveis do lugar, envolvendo inteiramente a obra numa experiência multissensorial de diferentes texturas, odores e visuais, ao passo que transforma o seu interior numa contida espécie

de floresta urbana.

A estrutura externa das esferas consiste em três domos geodésicos cujas molduras metálicas estruturadas em 180 módulos pentagonais sustentam o material principal – o vidro –, de forma que as esferas se transformam em grandes estufas verdes (Figura 11). É, entretanto, no seu interior, que reside o ponto principal do projeto, e é este também o foco de referência da obra para o centro artístico proposto neste TCC com uso de design biofílico. Ao se entrar na edificação, fica muito clara a grande estrela e ponto focal de seu design: o verde e a natureza.

A maior parte do seu interior é ocupada por densas espécies de plantas, cachoeiras e árvores que alcançam até dezessete metros de altura, e os caminhos estreitos e espaços pontuais de bancos e mesas percorrem a imensidão interna quase que lhes “pedindo licença” (NBBJ, 2018). Caminhar pelos diferentes níveis internos é uma experiência magnífica de deslumbramento e imensidão, ironicamente contida num espaço confinado (Figura 12). É uma edificação que, muito eficazmente, evidencia a conexão do homem com o elemento natural e traz consigo um sentimento de acalento e conforto.

Sendo o complexo parte da sede da Amazon, sua visita pelo público geral é feita somente nos dois primeiros sábados do mês e mediante reserva prévia e limitada. Entretanto, segundo o site oficial, atualmente, as *tours* pelas esferas estão pausadas devido à pandemia de COVID-19 e, por ora, permanecem sem previsão de retorno.



Figura 11. Vista interna das Esferas da Amazon.

Fonte: ArchDaily, 2018.

Figura 12. Vista interna das Esferas da Amazon.

Fonte: ArchDaily, 2018.



3.3. BIBLIOTECA-ESCOLA DE GANDO

QUADRO 5. FICHA TÉCNICA DA BIBLIOTECA-ESCOLA

Arquitetos(as)	Diébédo Francis Keré
Localização	Gando, Burkina Faso
Área	500,00 m ²
Ano	2012
Programa	Escola primária e biblioteca comunitária

Quadro 5. Ficha técnica da Biblioteca-Escola de Gando.
Fonte: ArchDaily, 2018.
Quadro elaborado pela autora.

Diébédo Francis Keré é um arquiteto da pequena vila de Gando, localizada em Burkina Faso, um dos países africanos mais pobres do mundo. Keré (2013) fala que a ausência de eletricidade, o difícil acesso à água potável e a ausência de escolas foram motivos que

forçaram seu pai a mandá-lo, na adolescência, para a área mais urbana do país, de forma que ele tivesse alcance à educação. Enquanto jovem adulto, por meio de uma bolsa de estudos, Keré conseguiu estudar arquitetura em Berlim, na Alemanha. Quando em meio às férias semestrais voltava para seu país a fim de visitar sua família, o arquiteto conta que as mulheres da vila lhe ofereciam a última moeda de seus bolsos – moedas estas que representam um grande gesto, segundo a tradição em Gando – para ajudar na sua educação em Berlim.

Keré (2013) diz que, ainda na faculdade, procurando uma maneira de retribuir a ajuda dada pela comunidade para sua formação, conseguiu juntar dinheiro a partir de contenção de gastos com alimentação e da ajuda de amigos para fundar um projeto arquitetônico pessoal para ser implantado em Gando, nomeado de *The Gando Project*, consistindo no que veio a



Figura 13. Processo de construção da biblioteca.
Fonte: ArchDaily, 2012.



Figura 14. Parte interna da biblioteca ainda em construção.
Fonte: ArchDaily, 2012.

ser a construção da primeira escola na vila.

Para que o projeto fosse levantado numa vila à época tão indigente e com acesso a poucos recursos, foi preciso invocar toda a comunidade para um trabalho em equipe: a construção da escola com o uso da mão de obra dos próprios moradores da vila, guiando e ensinando-os como realizar a obra, e se utilizando de argila comprimida – material de fácil acesso na vila e baixo custo – e de técnicas de construção tradicionais da região. E, assim, a vila de Gando recebeu seu primeiro projeto contemporâneo de vários, levantados pelos próprios habitantes.

A Biblioteca-Escola de Gando, projeto aqui usado como referência, consiste num complexo adicionado à escola primária, também construída por Keré e pelos residentes da vila. A edificação funciona tanto para atender à escola, quanto para à comunidade, configurando um uso que abarca todos da região. Buscando inovar na riqueza dos projetos construídos e sempre se utilizando de elementos e materiais de fácil acesso em Gando, o arquiteto cria uma experiência multissensorial com aberturas zenitais no teto feitas com potes de cerâmica – já comumente produzidos no artesanato pela comunidade – posicionados durante o processo da pré-concretagem da laje superior (Figura 13).

Com a aplicação destas aberturas, cria-se uma simples, porém efetiva tática de termorregulação, na medida em que o ar quente consegue escapar e amenizar as temperaturas internas da edificação, criando o que se conhece na arquitetura como Efeito Chaminé. Além disso, com as entradas zenitais o arquiteto consegue criar um magnífico jogo de luz e sombras traduzido numa experiência sensorial

única no seu interior (Figura 14). E o mais incrível é que Keré consegue alcançar estes resultados com o uso de simples potes de argila, acessórios de confecção comum em Gando.

Dessa maneira, não só Keré ensinou sua comunidade a construir edificações como, em decorrência, ajudou a qualificá-los para empregos na área de construção nas áreas urbanas de Burkina Faso. E, enquanto isso, também criou uma arquitetura rica e de qualidade com materiais locais e participação popular – o que, sem dúvidas, garante um nível incomparável de apropriação por parte dos moradores de Gando – num local que, em seu contexto anterior, apresentava baixíssima possibilidade de receber arquitetura inovadora e de qualidade.

E é neste ponto que se retira importante referência para o centro artístico proposto neste trabalho: na utilização de materiais naturais com técnicas que permitam a participação da população em pelo menos algum nível de sua construção. Desta maneira, apesar de se buscar a criação de um centro artístico com volumetria de caráter monumental que se destaca arquitetonicamente do entorno – o que poderia causar certo distanciamento e receio por parte dos moradores –, este teria uma clara e nítida conexão com os habitantes da comunidade local, de modo que eles realmente se apropriem do espaço desde o início, facilitando um maior afeto com o local e efetivando mais facilmente a criação de vínculo com os espaços biofílicos propostos.

3.4. ACADEMIA-ESCOLA DA UNILEÃO

QUADRO 6. FICHA TÉCNICA DA ACADEMIA-ESCOLA

Arquitetos(as)	Lins Arquitetos Associados
Localização	Juazeiro do Norte, Brasil
Área	965,00 m ²
Ano	2018
Programa	Recreação e treinamento, academia de ginástica

Quadro 6. Ficha técnica da Academia-Escola da Unileão. Fonte: ArchDaily, 2017. Quadro elaborado pela autora.

Segundo o escritório Lins Arquitetos Associados (2019), a Academia-Escola configura um bloco de apoio ao curso de Educação Física do Centro Universitário Unileão, localizado em Juazeiro do Norte, em terras cearenses de sertão nordestino. Contando com 64 metros de

comprimento e configurada em seis unidades circulares interligadas, a obra é aberta tanto para os alunos do curso em cunho educacional ou recreativo, quanto para os funcionários da universidade.

Em se trabalhando com materialidades regionais e economicamente viáveis, o escritório trouxe uma solução financeiramente interessante para a construção e que ao mesmo tempo celebra os materiais locais e de fácil acesso na região, a exemplo do uso do tijolinho enquanto notório “herói” das fachadas, mostrando as possibilidades de sua beleza. A obra traz uma solução que caminha numa dicotomia volumétrica que abarca tanto uma racionalidade prática – na medida em que trabalha com uma leitura simétrica – mas que também apresenta certo caráter orgânico pelo uso das formas curvas e conectadas em movimento alternado e ritmado (Figura 15).



Figura 15. Fachada da Academia-Escola da Unileão. Fonte: ArchDaily, 2019.

O edifício encontrou grandes desafios no âmbito do conforto bioclimático, porém adotou incríveis estratégias termorreguladoras que, muito eficazmente, amenizaram as altas temperaturas da região e venceram problemas decorrentes do terreno de implantação. Além de ser situada no sertão nordestino, a edificação precisou ser locada num *plateau* já existente dentro do campus universitário e com dimensões que restringiam seu posicionamento, de modo que o edifício necessitou direcionar suas maiores fachadas no eixo do nascer e do pôr-do-sol – leste e oeste – de maneira que ficaram expostas à maior insolação diária. Dessa forma, foi preciso se estudar e aplicar estratégias climáticas realmente resolutivas para a situação e que permitissem o conforto térmico sem a necessidade de refrigeração artificial.

A solução aplicada pelo escritório encanta pela elegância de sua simplicidade: trabalhou-se o fechamento da edificação em três camadas que englobam uma espécie de segunda pele verde de 1,80 metros de profundidade para garantir a regulação térmica na criação de um microclima interno. Como se pode ver na Figura 16, primeiramente, há o fechamento externo da fachada em tijolinhos maciços paginados num ritmo espaçado que cria aberturas que permitem a entrada de ventilação na edificação e geram interessantes jogos de luz e sombra; em segundo lugar, tem-se os jardins internos que acompanham o fechamento do prédio e atuam como a segunda pele deste, regulando sua temperatura; e, terceiroamente, uma camada em esquadrias de vidro que podem ser fechadas caso se queira, ainda assim, refrigerar o ambiente interno (LINS ARQUITETOS ASSO-

CIADOS, 2019).

Dessa forma, não só o projeto traz uma estratégia simples e eficaz que consegue diminuir em até 5°C a temperatura interna, como trabalha um fechamento vazado que interliga as visuais internas e externas, configura um espaço mais confortável e traz, na presença dos jardins internos, não só uma excelente solução bioclimática como também um convite à natureza para que a esta adentre os espaços construídos.

Os pontos de referência principais tirados da Academia-Escola da Unileão para o projeto proposto neste trabalho consistem na volumetria em circunferências conectadas e setorizadas, na leveza de aberturas ritmadas na camada de fechamento do prédio e na adoção de segunda pele em jardim interno, que serve tanto ao propósito biofílico quanto às questões climáticas de se construir no Nordeste. Enfim, busca-se inspirar na elegância das formas simples e de suas infinitas possibilidades.



Figura 16. Área interna da Academia-Escola.
Fonte: ArchDaily, 2019.

3.5. CENTRO MARIA ANTÔNIA

QUADRO 7. FICHA TÉCNICA DO CENTRO MARIA ANTÔNIA

Arquitetos(as)	UNA Arquitetos
Localização	São Paulo, Brasil
Área	6.1999,00 m ²
Ano	2017
Programa	Centro de artes da Universidade de São Paulo

Quadro 7. Ficha técnica do Centro Maria Antônia.
Fonte: ArchDaily, 2017.
Quadro elaborado pela autora.

Segundo o escritório UNA Arquitetos (2017), o local onde atualmente reside o Centro Maria Antônia foi, um dia, a casa da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Tendo sido invadida por um grupo direitista em companhia da polícia em 1968, a Faculdade de Filosofia foi transferida e a edificação do centro artístico foi tombada devido à relevância desse episódio. O projeto realizado, então, englobou não só a reforma como também o restauro da edificação, além da inserção do seu novo uso como centro de artes para a universidade, contando com espaços expositivos, salas para cursos teóricos e práticos, teatro fechado e ao ar livre e salas de ensaio. É na edificação que fica o TUSP – Teatro da USP.

A escolha de materiais do novo anexo confere à edificação um ar brutalista e simples, e, ao mesmo tempo, extremamente elegante em sua simplicidade formal e design limpo. Com espaços integrados e boa visibilidade entre

os pavimentos, o centro artístico oferece uma linguagem conectiva com os espaços públicos criando pequenas praças e áreas de lazer. A beleza formal dessa edificação, tanto no uso de seus materiais como na composição de seus ambientes internos, revela com maestria a máxima de Mies van der Rohe de que “menos é mais” (Figura 17).

Neste projeto, os aspectos que serão utilizados como referência para o projeto de TCC residem primordialmente no seu programa de necessidades – contando com espaços expositivos, salas para aulas teóricas e práticas de gravura, fotografia, desenho e pintura, sala de concertos, teatro, café, depósito, reserva técnica, entre outros – e na disposição de seu fluxograma.

Alguns pontos relevantes são: o térreo, que conta com as salas de exposições, conferindo uma maior facilidade de carga e descarga das peças; o nível subsolo, que é ocupado pelos espaços de serviço e reserva técnica e que ficam mais afastados; o pavimento superior, onde se dispõem mais três salas de exposição, recebendo uma maior quantidade de iluminação natural e criando diferentes ambiências (Figura 18); e o fato que muitos ambientes estão dispostos fisicamente de forma que conversam com as áreas externas e propiciam grandes aberturas que, não somente convidam à boa iluminação, como também à visibilidade entre o exterior e interior (UNA Arquitetos, 2017).



Figura 17. Fachada da Academia-Escola da Unileão.
Fonte: ArchDaily, 2019.



Figura 18. Fachada da Academia-Escola da Unileão.
Fonte: ArchDaily, 2019.

3.6. SÍNTESE DO REFERENCIAL PROJETUAL

Após análise dos projetos de referência apresentados, foi elaborado o quadro síntese ao lado (Quadro 8) abarcando os pontos principais retirados de cada uma das obras apresentadas, de modo a unificar e facilitar a compreensão de todos os aspectos relevantes que guiarão, em conjuntura e concordância com os conceitos apresentados no referencial teórico, o processo de projeto.

QUADRO 8. SÍNTESE DO REFERENCIAL PROJETUAL ADOTADO	
OBRA ANALISADA	RELEVÂNCIAS PARA O PROJETO ELABORADO
Termas de Vals	<ul style="list-style-type: none"> – Prédio semienterrado, se utilizando do próprio terreno para sua concepção e se integrando nele; – Simbiose harmônica entre espaço construído e espaço natural numa coexistência completa; – Busca por forte característica fenomenológica e multissensorial para o projeto.
Esferas da Amazon	<ul style="list-style-type: none"> – Conformação dos espaços internos de forma que o elemento verde é o enfoque principal; – Fluidez da distribuição interna do programa e co-protagonismo dos espaços de vegetação interna.
Biblioteca-Escola de Gando	<ul style="list-style-type: none"> – Uso de materiais naturais; – Jogo de luz e sombra interno a partir da utilização de claraboias circulares; – Prever técnicas de construção que permitam a participação da população local no processo de construção do projeto de forma a evocar laços afetivos mais intensos.
Academia-Escola da Unileão	<ul style="list-style-type: none"> – Utilização de segunda pele em jardim interno percorrendo os limites da edificação como forma de controle bioclimático; – Aberturas ritmadas na camada de fechamento do prédio de modo a filtrar a entrada solar; – Volumetria simples em circunferências conectadas, trazendo uma forma com clara organicidade, mas controlada em simetria.
Centro Maria Antônia	<ul style="list-style-type: none"> – Programa de necessidades englobando os mais diversos tipos de arte; – Posicionamento das salas de exposição no térreo para maior facilidade de carga e descarga; – Ambientes com visuais para áreas externas e boa captação de iluminação solar.

Quadro 8. Síntese do referencial projetual adotado. Quadro elaborado pela autora.

04

DIAGNÓSTICO DA ÁREA DE INTERVENÇÃO

A Year in a French Forest, por Spencer Byles

Fonte: French Forest Sculptures



04.

DIAGNÓSTICO DA ÁREA DE INTERVENÇÃO

4.1. ANÁLISE DO BAIRRO VICENTE PINZON

4.1.1. QUESTÕES SOCIOECONÔMICAS E MORFOLÓGICAS

O Centro de Artes Cênicas e Plásticas aqui proposto, como previamente dito, está inserido no bairro Vicente Pinzon, localizado na orla nordeste da cidade de Fortaleza (CE), em terras alencarinas. Englobado pela Regional II, que abriga alguns dos bairros mais opulentos da cidade, o Vicente Pinzon não partilha desta realidade.

A escolha do bairro para o projeto se deu, primordialmente, pelas questões socioeconômicas, topográficas e de localização do mesmo. Apesar de ser um bairro costeiro, é um local que não recebe muitos equipamentos e obras de infraestrutura em se comparando a outros bairros da mesma Regional, como o Meireles ou a Aldeota. Isso se estende para a questão dos equipamentos artísticos existentes – a maioria se aglomera nos bairros mais abastados e no Centro, enquanto o Vicente Pinzon se vê carente desta tipologia (Figura 19).

Para se compreender melhor a realidade do bairro e suas relações com o resto da cidade, é primordial estudar o seu processo de ocupação. Sua população é originária de pescadores forçadamente realocados do Mucuripe nos anos 80, momento em que a praia começou a ser comercialmente valorizada. Isso gerou na população inicialmente residente do Mucuripe uma espécie de crise identitária, que faz com que o Vicente Pinzon se confunda com o Grande Mucuripe (BRASIL, 2016). Esta questão se traduz de maneiras curiosas e intensas, como, a exemplo, o

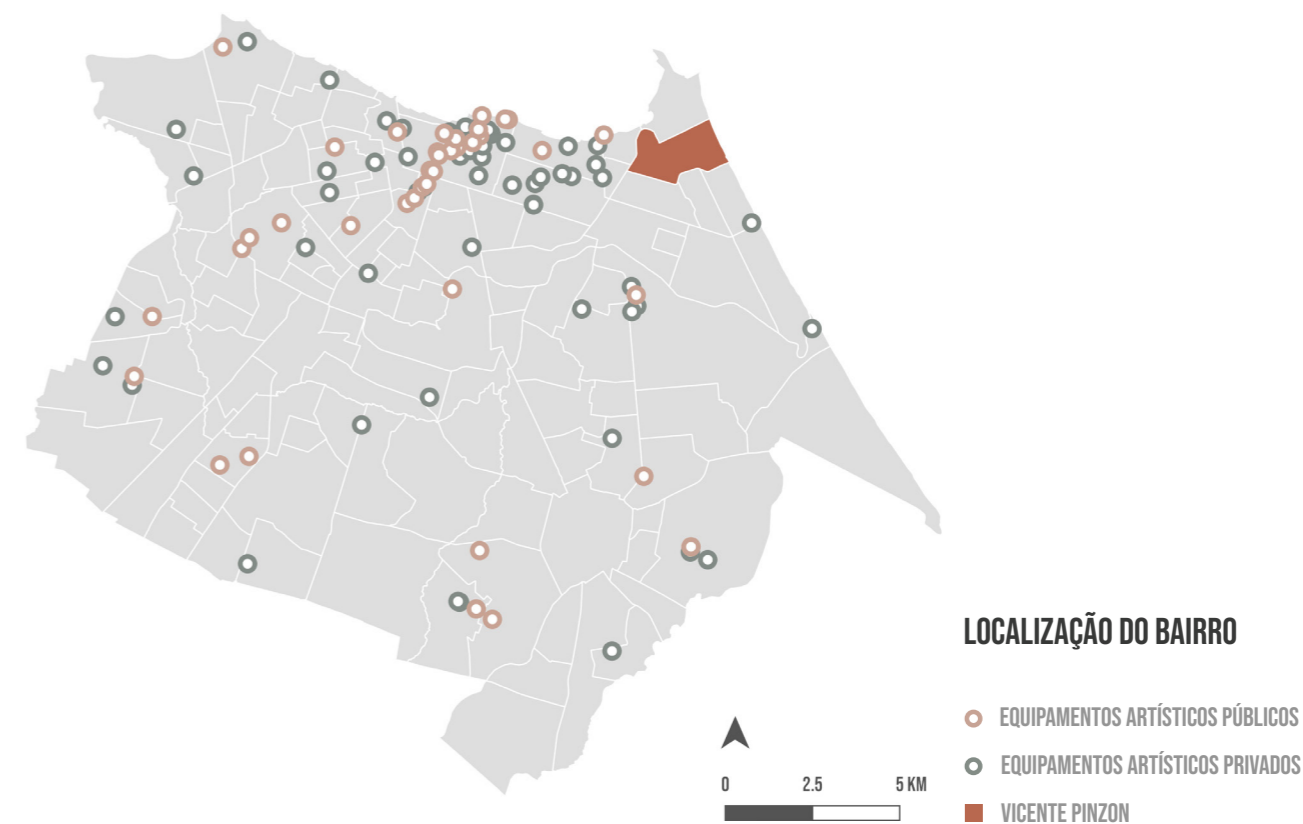


Figura 19. Mapa de localização do Vicente Pinzon em Fortaleza. Dados: Secult CE, 2020. Mapa elaborado pela autora.

Farol do Mucuripe receber este nome apesar de estar inserido no Vicente Pinzon.

O bairro possui uma forte presença comunitária, entretanto, a falta de apropriação do nome Vicente Pinzon se mostra uma questão enfática, e, até hoje, muitos dos moradores do local negam este nome, atendendo somente pelo termo Grande Mucuripe (BRASIL, 2016). Este sentimento de não-pertencimento – ou de não identificação com o local presente – gera questões muito mais profundas que afetam as relações dos residentes tanto com o local quanto com o aparelho do Estado.

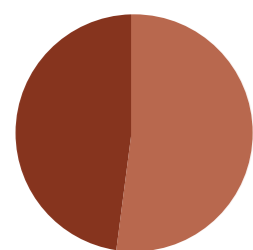
Em uma análise mais quantitativa dos habitantes

do bairro a fim de melhor caracterizá-los, este possui aproximadamente 45.518 residentes (CENSO IBGE, 2010) – número que deve ter aumentado consideravelmente nos últimos 10 anos –, se configurando como uma população majoritariamente adulta, com poucos idosos e com quantidade relevante de crianças e adolescentes, além de ser relativamente bem balanceada na questão de gênero (Figura 20). Dessas 45 mil pessoas, muitas são residentes dos vários assentamentos irregulares existentes no bairro, que conta com 22 demarcações de assentamentos em situação de vulnerabilidade socioeconômica, entre comunidades, favelas e mutirões, que englobam aproximadamente

45% de toda a extensão do Vicente Pinzon (FORTALEZA, 2013).

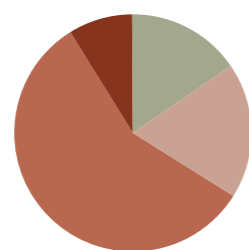
Em decorrência disso, o Índice de Desenvolvimento Humano do bairro segundo o Anuário do Ceará (2020) se apresenta na categoria *baixo*, em 0,332 no ano de 2020 (Figura 21). Nas subcategorias do IDH, temos o menor valor em se tratando do IDH-Renda,

GÊNEROS NO BAIRRO



■ HOMENS
■ MULHERES

IDADES NO BAIRRO



■ CRIANÇA (0 - 9 ANOS)
■ ADOLESCENTE (10-19 ANOS)
■ ADULTO (20-59 ANOS)
■ IDOSO (59 - 100 OU MAIS)

Figura 20. Caracterização da população do Vicente Pinzon. Dados: Censo IBGE, 2010. Gráfico elaborado pela autora.

IDH DO BAIRRO

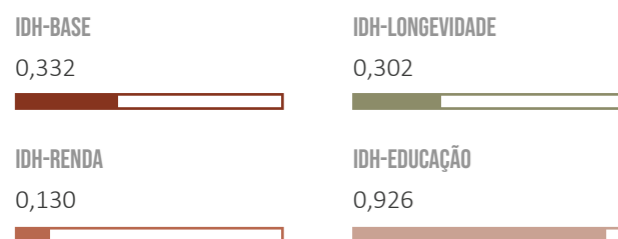
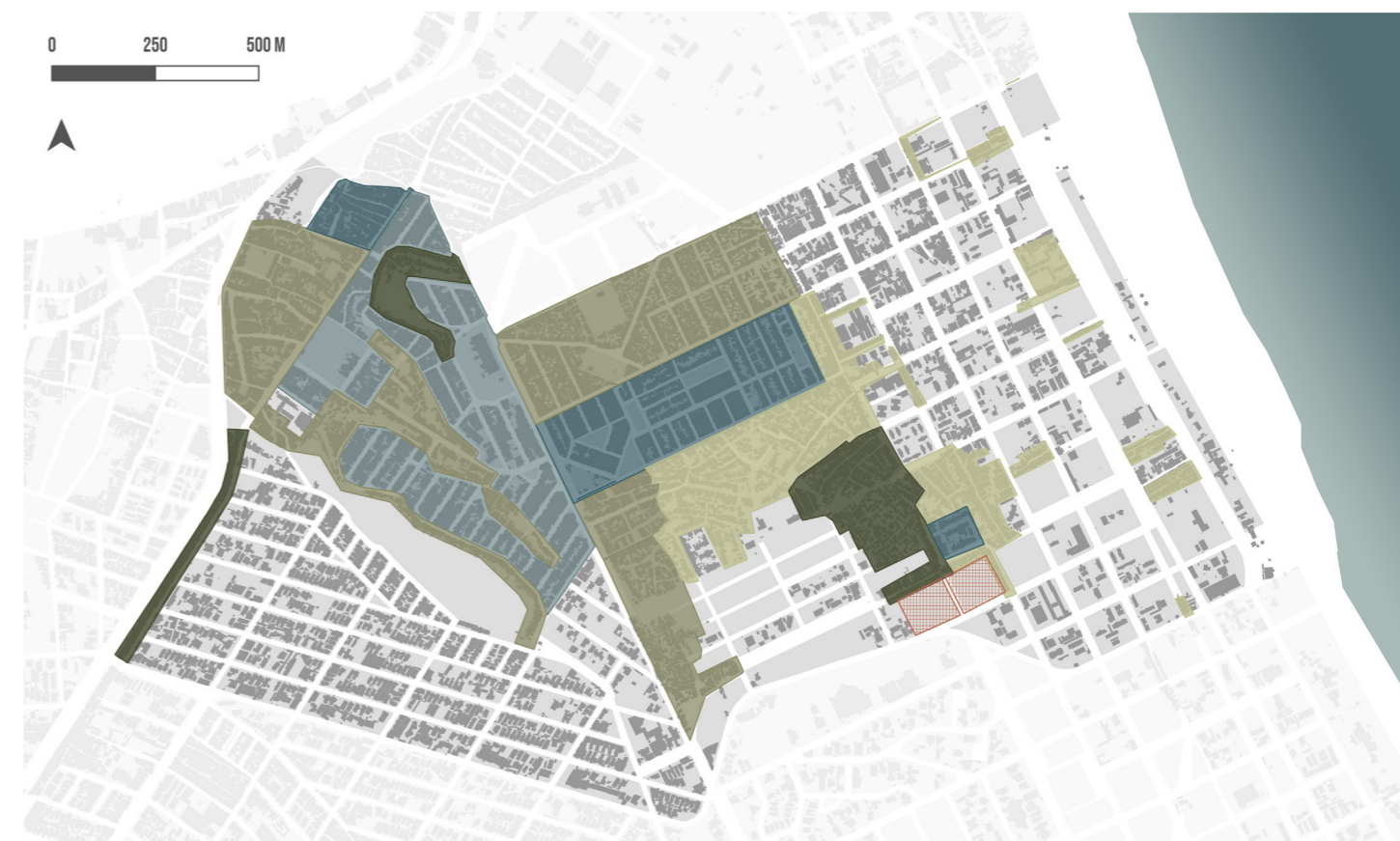


Figura 21. IDH do Vicente Pinzon. Dados: Anuário do Ceará, 2020. Gráfico elaborado pela autora.

já entrando na categoria *muito baixo*, fato esperado uma vez que se toma conhecimento da quantidade de assentamentos irregulares presentes, categorizando uma população com menor poder aquisitivo e menos chances de adentrar no mercado legal de moradia. O IDH-Longevidade entra na categoria *baixo*, o que condiz com o número reduzido de idosos apresentado no bairro.

Um dado que surpreende, entretanto, é o IDH-Educação, que se apresenta na categoria *muito alto*, com índice de 0,926 em 2020, semelhante a valores de bairros abastados da cidade. Um fato que poderia explicar este número elevado seria a grande quantidade de escolas e instituições de ensino presentes na região, fator que entra para a contabilização deste índice. É curioso notar que, mesmo com o IDH-Educação em um valor altíssimo, o IDH-Base ainda se apresenta baixo, o que identifica o quão precária é a situação do desenvolvimento humano no Vicente Pinzon.

Estes dados são inteiramente relevantes e foram pontos principais para a escolha do terreno, que se situa numa quadra quase completamente abraçada por assentamentos irregulares (Figura 22), mas ainda em local de fácil acesso, na continuação da Av. Luís Viêira, via que marca parte do limite sul do bairro. Uma vez que a proposta deste trabalho segue a linha da implantação de um Centro de Artes Cênicas e Plásticas que sirva de refúgio para a população vulnerável, mostra-se completamente apropriado que o mesmo seja locado num terreno com íntima proximidade com os assentamentos presentes.



ASSENTAMENTOS IRREGULARES

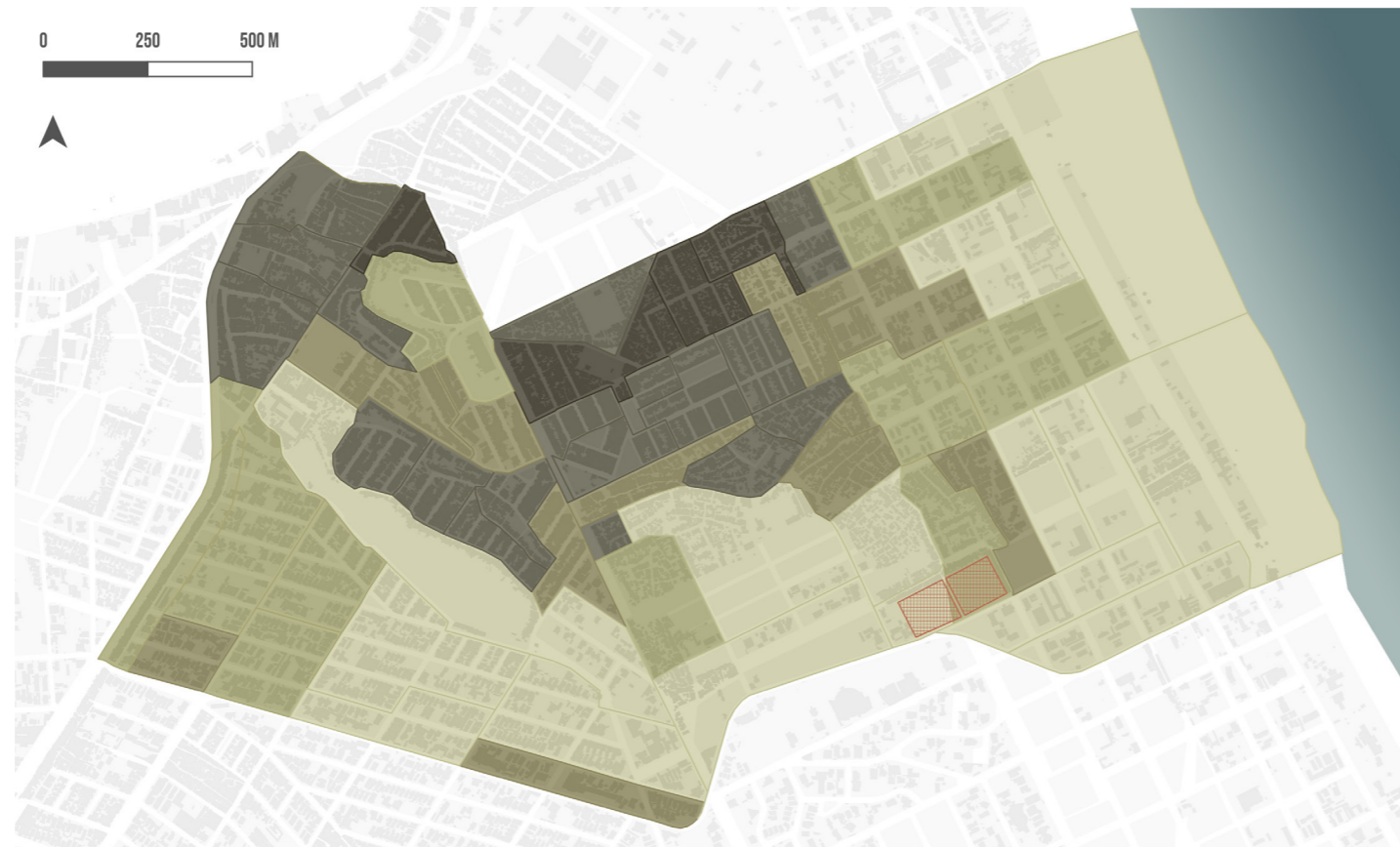
■ FAVELA
■ FAVELA PARCIALMENTE EM ÁREA DE RISCO
■ FAVELA TOTALMENTE EM ÁREA DE RISCO
■ CONJUNTO
■ MULTIRÃO
■ TERRENO DO PROJETO

Figura 22. Mapa de assentamentos do Vicente Pinzon. Dados: PLHIS, 2013. Mapa elaborado pela autora.

DENSIDADE (HAB/M²)

- 0 – 23
- 23 – 43
- 43 – 66
- 66 – 98
- 98 – 144
- TERRENO DO PROJETO

Figura 23. Mapa de densidade do Vicente Pinzon. Dados: Censo IBGE, 2010. Mapa elaborado pela autora.



CHEIOS E VAZIOS

- EDIFICADO
- VAZIO

Figura 24. Mapa de cheios e vazios do Vicente Pinzon. Dados: Fortaleza 2040, SD. Mapa elaborado pela autora.



Em se analisando as questões espaciais da densidade do Vicente Pinzon, é notório que a maior parte de sua população está concentrada em áreas que correspondem à localização destes assentamentos (Figura 23). Isto nos dá algumas informações sobre a questão do déficit habitacional, que provavelmente é configurado não só pela questão do domicílio precário, mas também pelo parâmetro do adensamento excessivo¹. Esse dado demonstra, acima de tudo, o claro ferimento do direito fundamental à moradia, previsto na Constituição Federal.

Um fator que torna este contexto ainda mais delicado consiste na clara presença de terrenos vazios no bairro, alguns situados, inclusive, nas proximidades do terreno de intervenção (Figura 24). Isso indica a ação do mercado imobiliário através da especulação, que priva o cumprimento da função social da terra e traz a grande ironia de, dentro do mesmo bairro, existirem espaços tão adensados enquanto há tantos terrenos vazios, o que perfeitamente representa o descaso comum com a população de baixo poder aquisitivo, que muitas vezes se sente alheia ao aparelho do Estado em decorrência disso.

Dessa maneira, a implantação do equipamento artístico e cultural aqui proposto em um grande terreno desocupado exatamente neste local e abarcando esta população se torna quase essencial. Não só a ocupação do terreno teria o potencial de diminuir as inseguranças trazidas em decorrência dos grandes vazios existentes, como dará a um deles o propósito de servir às comunidades e buscará gerar um espaço de integração onde estas pessoas se sintam pertencentes e importantes num contexto onde, por muito tempo, já foram marginalizadas e esquecidas.

¹ O déficit habitacional é evidenciado quando se encontra pelo menos um dos quatro parâmetros na moradia: domicílios precários, situação de coabitação, ônus excessivo por aluguel ou adensamento excessivo (FERREIRA, 2015).

Outro ponto central que configura e caracteriza a morfologia do Vicente Pinzon reside no fato de que ele é um dos bairros mais altos da cidade, apresentando grandes desníveis, em especial na sua região central e nas proximidades do Riacho Papicu, como se pode ver na Figura 25. Não é à toa que o próprio Farol do Mucuripe – que, lembrando, fica no Vicente Pinzon – é situado exatamente nesta área de maiores cotas.

Estando o Vicente Pinzon majoritariamente em área de dunas, costumeiramente portadoras de grandes desníveis, o dado não se mostra surpreendente. Este aspecto também representou um grande ponto de interesse na escolha do bairro e do terreno para a intervenção deste TCC, uma vez que desníveis mais acentuados podem gerar decisões de projeto que resultam numa solução mais curiosa e inusitada.

Além disso, a escolha de um local com maiores diferenças entre cotas permite decisões de partido que proporcionam uma relação mais interessante entre edificação e terreno, possibilitando-se criar obras como as Termas de Vals de Peter Zumthor, citada na seção anterior como referência projetual, onde a edificação se apresenta semienterrada no terreno.

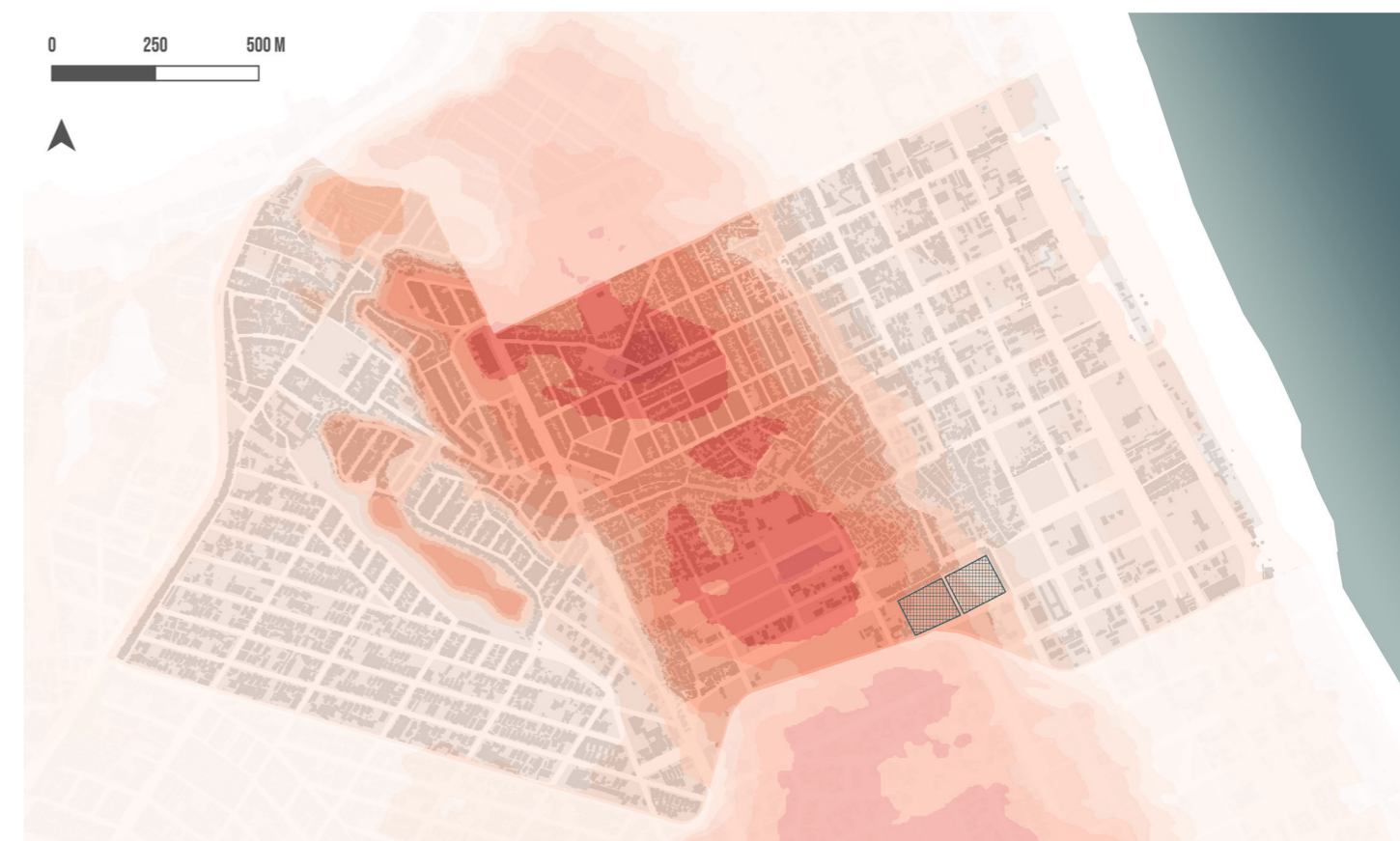
Dessa forma, garantiu-se maiores possibilidades para se criar um projeto de centro artístico que verdadeiramente consegue se integrar quase por completo na terra, ajudando na busca por uma configuração formal que celebre o *locus*.

A presença de altas cotas também consente a criação de visuais marcantes, uma vez que os

pontos de grande altutide geram mirantes que limpam as visuais de barreiras físicas. Esse fator se potencializa ainda mais quando se soma a característica costeira do bairro, que se conecta com a orla nordeste de Fortaleza. Este aspecto faz com que o terreno escolhido proporcione vistas magníficas dos famosos verdes mares da cidade.

Consegue-se, então, não somente uma relação simbiótica entre edificação e terreno facilitada nas opções de tratamento da terra, mas também a maximização da presença de uma vista inundante que, a depender das decisões de partido, consegue atravessar o projeto arquitetônico e atuar como pano de fundo quase constante das suas paisagens e visuais.

Assim, se possibilita já de início um possível envolvimento interessantíssimo da proposta do Centro Artístico com os elementos naturais, representado pelas possibilidades tanto de contato íntimo com o terreno, quanto de inserção da vista do mar.



HIPSOMÉTRICO

0 – 5	30 – 40
5 – 10	40 – 50
10 – 15	50 – 60
15 – 20	60 – 70
20 – 25	70 – 90
25 – 30	90 – 120

TERRENO DO PROJETO

Figura 25. Mapa hipsométrico do Vicente Pinzon.
Dados: Fortaleza em Mapas, SD.
Mapa elaborado pela autora.

Figura 26. Mapa de assentamentos do Vicente Pinzon. Dados: PLHIS, 2013. Mapa elaborado pela autora.

MACROZONEAMENTO

- ZPA I
- ZPA II
- ZO VII
- ZIA II
- ZOP II
- TERRENO DO PROJETO

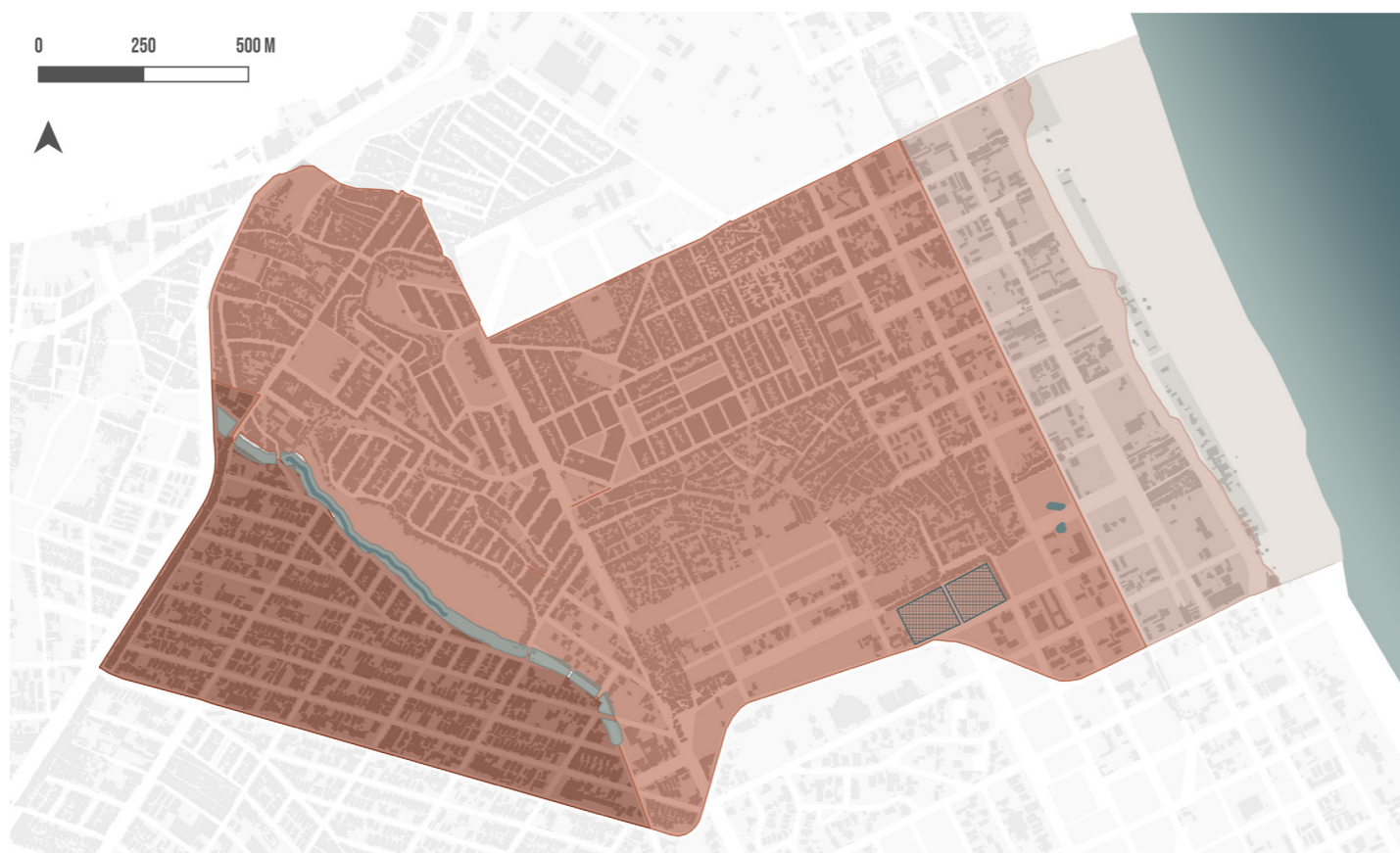
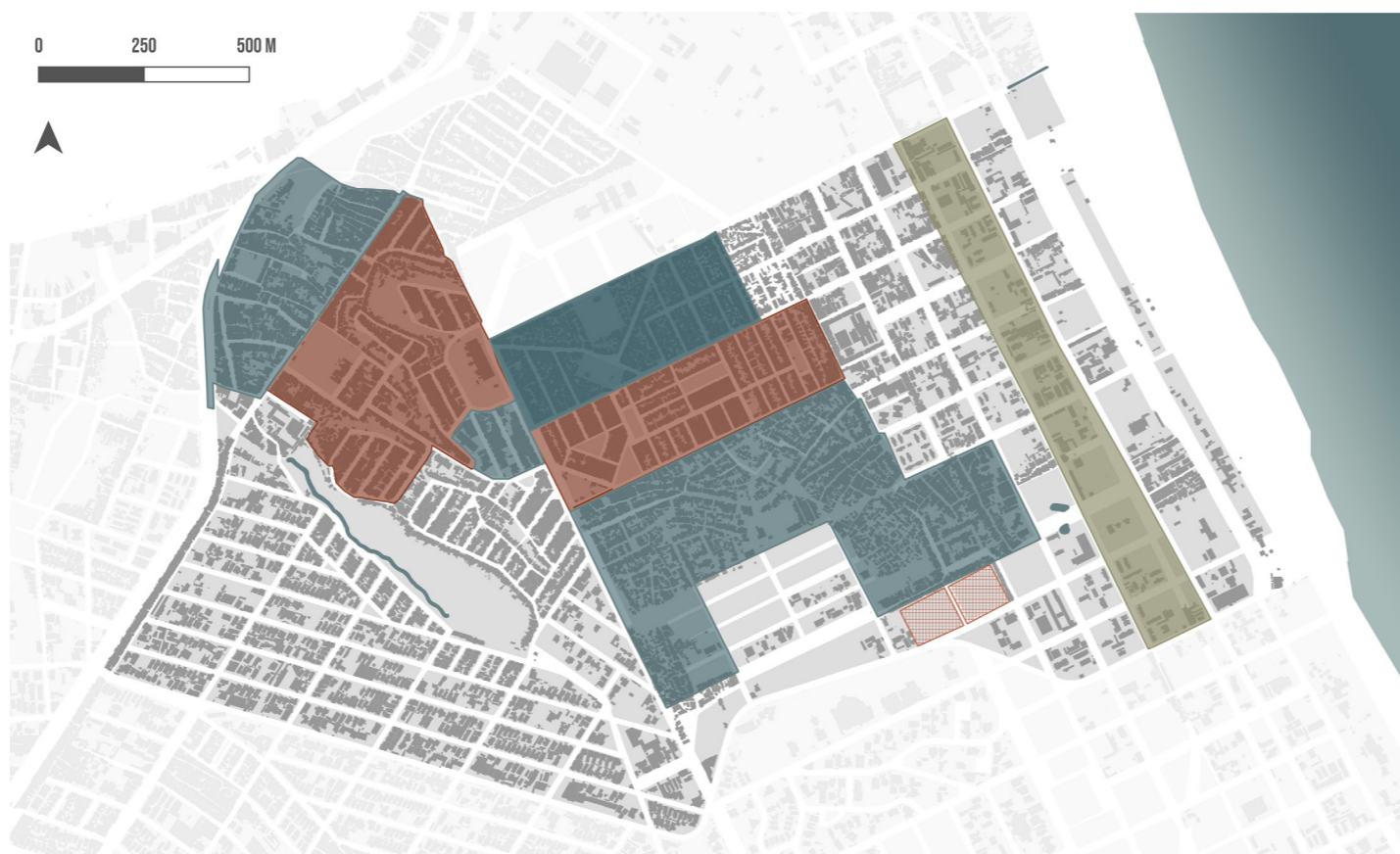


Figura 27. Mapa de assentamentos do Vicente Pinzon. Dados: PLHIS, 2013. Mapa elaborado pela autora.

ZONAS ESPECIAIS DE INTERESSE

- ZEIS I – OCUPAÇÃO
- ZEIS II – CONJUNTO
- ZEIS III – VAZIOS
- TERRENO DO PROJETO



No âmbito do zoneamento do bairro segundo o Plano Diretor Participativo de Fortaleza (FORTALEZA, 2009b), o bairro se divide em cinco macrozonas: Zona de Preservação Ambiental I e II (ZPA I e II), Zona da Orla VII (ZO VII), Zona de Ocupação Preferencial II (ZOP II) e Zona de Interesse Ambiental II (ZIA II).

Esta última, que engloba a maior parte do bairro, é também a zona referente ao terreno escolhido (Figura 26). As ZIAs, ainda de acordo com o Plano Diretor da cidade, configuram áreas caracterizadas pela abundante presença de atributos ambientais significativos, e buscam “compatibilizar a conservação dos sistemas ambientais com o uso sustentável dos recursos naturais”. Dessa forma, em o projeto se propondo a ser um equipamento exatamente sustentável e que, além disso, visa reforçar os laços dos usuários com a natureza e seus elementos em se criando um espaço verdadeiramente guiado e estruturado desde sua concepção pelo design biofílico, sua localização nesta macrozona se mostra de extremo interesse – tanto pela característica da presença notória desses elementos naturais, quanto pela própria busca por parte da conceituação do centro artístico da potencialização da consciência ambiental de seus usuários através da máxima de enfatizar e celebrar os elos entre homem e entidades naturais.

Ainda em questões de zoneamento, como se pode ver na Figura 27, o bairro apresenta todas as tipologias de Zonas Especiais de Interesse Social (ZEIS) previstas no Plano Diretor – as ZEIS de Ocupação (ZEIS I), as ZEIS de Conjunto (ZEIS II) e as ZEIS de Vazios (ZEIS III). A ZEIS I se encontra em contato com o limite superior do terreno, exatamente em direta concordância com as áreas de assentamentos irregulares presentes. É também interessante notar que, apesar da presença da ZEIS de Vazios (ZEIS III) no bairro, esta de forma alguma engloba a totalidade de terrenos vazios presentes no Vicente Pinzon, que são tanto fontes de insegurança quanto ferem o cumprimento da função social da terra – aspectos que serão amenizados com a implantação do centro artístico proposto, que tanto ocupará um vazio, quanto dará a ele a função de servir àquela comunidade.

4.1.2. QUESTÕES DE INFRAESTRUTURA E DE SERVIÇOS

Como dito previamente, o Vicente Pinzon apresenta certa carência de aparelhos sociais e de obras de infraestrutura gerais. Por mais que, em quesitos como esgotamento sanitário e energia domiciliar, o bairro esteja em sua maioria totalmente ou parcialmente abarcado (CENSO IBGE, 2010), há uma clara falta quando se trata de questões de mobilidade, equipamentos urbanos e espaços de lazer.

Na Figura 28, podemos ver que as áreas verdes e de praças são extremamente escassas num bairro relativamente grande. A maior área mapeada diz respeito ao entorno do riacho Papicu, repleto de árvores e de vegetação nativa. De resto, o bairro demonstra uma clara necessidade de receber mais áreas verdes, que contribuam não somente para o desenvolvimento humano, como para questões termorreguladoras e de manutenção da fauna e flora locais. Dessa forma, a aplicação do centro artístico no bairro se apresenta como extremamente benéfica, uma vez que o projeto visa criar grandes áreas verdes e de praça que serão de livre acesso.

Ademais, pode-se notar no mapa que, em termos de equipamentos mapeados, sua maioria se classifica como escolas, o que explica o IDH-Educação alto do bairro. Entretanto, há uma carência de todo o resto – em especial quando se fala de equipamentos de saúde, uma vez que o bairro só conta com dois postos.

No âmbito da mobilidade, o bairro também deixa a desejar. Os corredores e pontos de ônibus, enquanto presentes, não conseguem abarcar satisfatoriamente a extensa área do Vicente Pinzon. Há uma clara carência, em especial, quando se analisa a parte central, que abarca exatamente os assentamentos irregulares existentes (Figura 29). Isso acontece não somente por uma ausência de preocupação e de interesse por parte do aparelho governamental do Estado para com essa população marginalizada, mas mesmo porque as próprias as ruas estreitas



EQUIPAMENTOS E ÁREAS VERDES

- LAZER
- INDÚSTRIA
- ESCOLA
- IGREJA
- SAÚDE
- COMÉRCIO
- PRAÇAS OU ÁREAS VERDES
- ▨ TERRENO DO PROJETO

Figura 28. Mapa de equipamentos, praças e áreas verdes do Vicente Pinzon. Dados: Acervo da autora. Mapa elaborado pela autora.



MOBILIDADE E ACESSIBILIDADE

- PONTO DE ÔNIBUS
- CORREDORES DE ÔNIBUS
- CICLOFAIXA
- CICLOVIA
- - - PRÓXIMA IMPLANTAÇÃO CICLOVIÁRIA
- ▨ TERRENO DO PROJETO

Figura 29. Mapa de mobilidade do Vicente Pinzon. Dados: Etufor e Prefeitura de Fortaleza. Mapa elaborado pela autora.

das áreas de assentamentos não permitem a entrada desse modal de transporte, de forma que os moradores precisam se deslocar por grandes distâncias para ter acesso ao serviço.

Além disso, o bairro demonstra uma ausência quase total do sistema ciclovitário, uma vez que este se apresenta mais nos seus limites – na realidade, em privilégio das áreas de orla ou de encontro com o Mucuripe, e não do próprio Vicente Pinzon.

Há previsão de implantação de ciclofaixa em local mais interno à sua demarcação, como se pode ver ainda na Figura 29, porém de curtíssima distância. Esta situação de forma alguma abrange satisfatoriamente o bairro. Assim sendo, a mobilidade verde se apresenta extremamente dificultada, numa área onde, ironicamente, as quantidades de ruas estreitas e de difícil acesso clamam por sua presença.

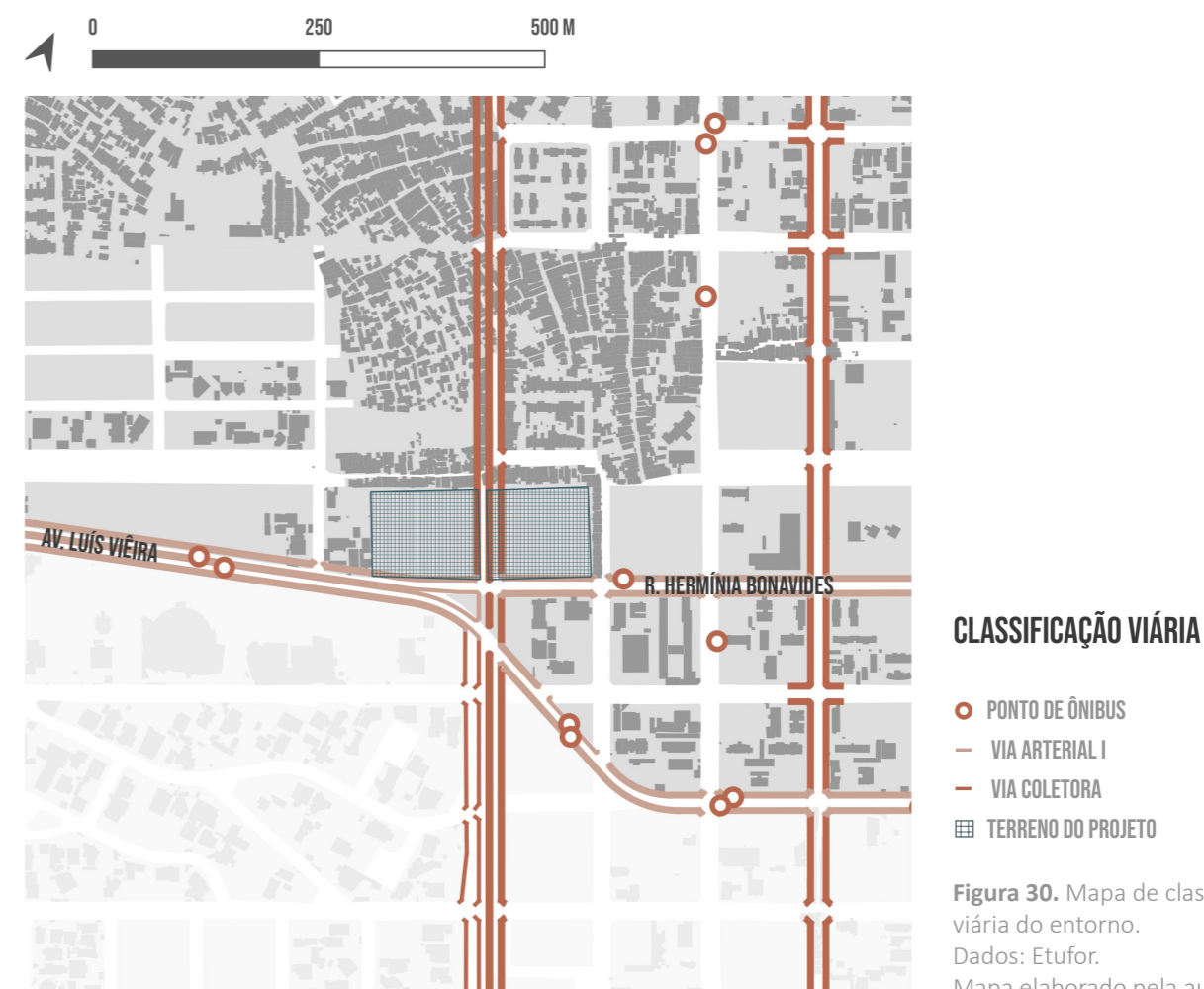
Dessa forma, por mais que o projeto se encontre na extensão de uma grande avenida e apresente acesso facilitado, é extremamente importante a proposição da abertura de novas vias ciclovitárias no bairro, inclusive que permitam a chegada direta ao equipamento por meio deste modal. Desta maneira, se contribui para um deslocamento mais limpo, benéfico ao meio ambiente e que condiz com o contexto.

4.2. ANÁLISE DO TERRENO DE INTERVENÇÃO

4.2.1. CARACTERIZAÇÃO DO ENTORNO IMEDIATO

Trabalhando-se, agora, com uma análise mais aproximada, foi adotado um recorte a um raio de 500 metros a partir do lote escolhido para a elaboração dos estudos e mapas a serem apresentados nessa seção do diagnóstico.

Estando localizado em uma Via arterial I, o terreno se encontra na R. Hermínia Bonavides, continuação da Av. Luís Viêira, e por isso apresenta um fluxo um pouco maior de tráfego (Figura 30). Esta situação já demonstra uma boa condição de acesso ao projeto proposto, que será então amplificada com a proposta de implementação de ciclofaixas na via, também em busca do incentivo à mobilidade verde. As presenças de pontos de ônibus nas proximidades imediatas do lote também facilitam, em muito, a sua acessibilidade.





GABARITO DO ENTORNO (M)

- ATÉ 3
- 3-5
- ACIMA DE 5
- ▨ TERRENO DO PROJETO

Figura 31. Mapa de gabarito das edificações do entorno. Dados: Censo IBGE, 2010. Mapa elaborado pela autora.

A visibilidade da área, em geral, se encontra facilitada à medida que o gabarito médio do entorno é baixo, em especial, quando se trata dos assentamentos presentes (Figura 31). Além disso, a altura reduzida das edificações qualifica uma vivência mais confortável e que respeita a escala humana e o pedestre, fator este muito importante numa área que já apresenta insegurança ao transeunte em decorrência da notória quantidade de terrenos vazios.

Para se prosseguir com a caracterização do entorno imediato, um dos principais pontos a serem compreendidos diz respeito aos

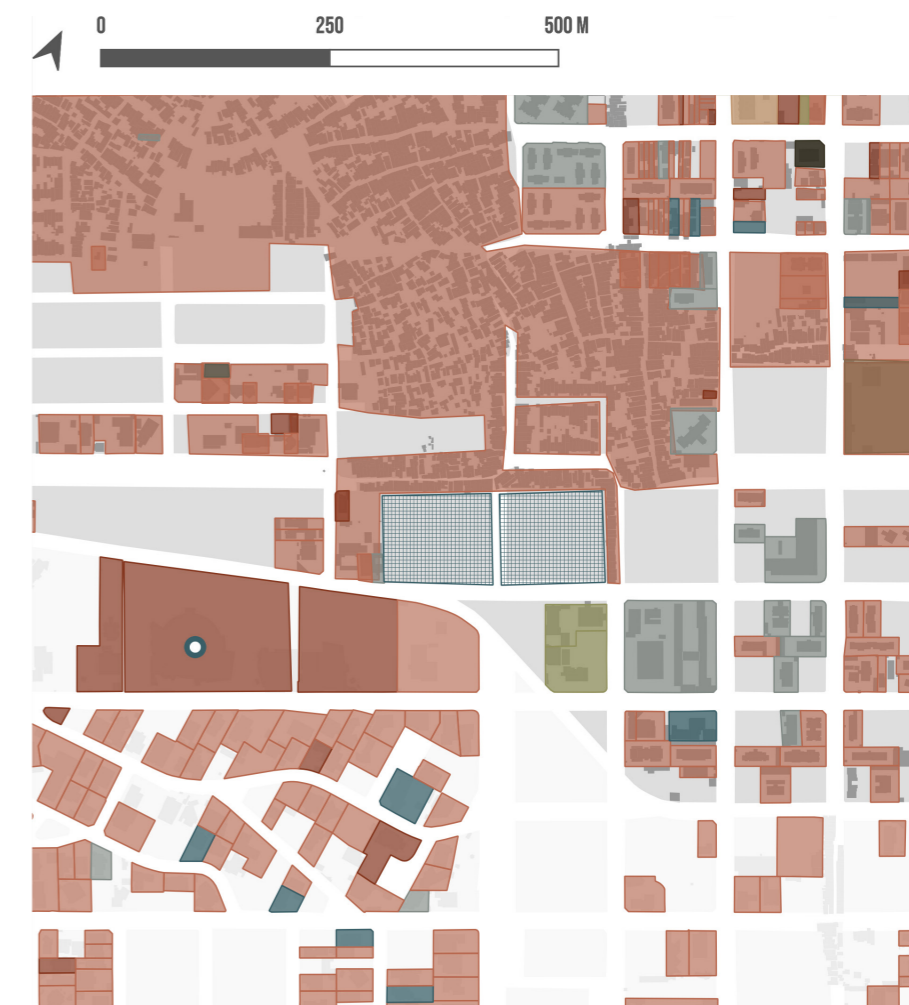
seus usos. Nesse caso, o uso majoritário do solo se configura enfaticamente com caráter residencial, seguido de edificações comerciais ou de uso misto (Figura 32).

É curioso notar que, apesar da situação de carência socioeconômica do entorno aqui apresentada, na mesma rua do terreno de intervenção e ligeiramente fora do limite do bairro se situa o La Maison, edificação de grande porte que abriga um centro privado de eventos de luxo, recebendo casamentos, formaturas, eventos corporativos e apresenta serviço de *catering*.

USO E OCUPAÇÃO DO SOLO

- LA MAISON
- RESIDENCIAL
- COMERCIAL
- MISTO
- RESIDENCIAL E COMERCIAL
- SERVIÇOS
- LAZER
- RELIGIOSO
- ENSINO
- HOTELARIA
- ▨ TERRENO DE INTERVENÇÃO

Figura 32. Mapa de uso e ocupação do entorno. Dados: Fortaleza 2040. Mapa elaborado pela autora.



A presença do La Maison tão próximo a uma área classificada com clara vulnerabilidade socioeconômica pode causar estranheza. Entretanto, este foi o ponto crucial da escolha do terreno: a avenida na qual ele se situa representa não só um divisor entre bairros, como um *divisor de dois mundos*. Acima da via, dentro da divisa do Vicente Pinzon, tem-se um mar de assentamentos irregulares e residências humildes. Já abaixo, no bairro De Lourdes, casarões e residências de alto poder aquisitivo, com piscinas privadas e grandes áreas de jardim. Este contraste pode ser espacializado quando analisamos a discrepância na renda média

mensal apresentada (Figura 33), que, com o limiar de uma simples rua altera abruptamente o seu contexto.

Ainda que o terreno esteja oficialmente inserido no Vicente Pinzon, a sua localização no limite da fronteira com o De Lourdes – também chamado informalmente de Dunas – torna importante que se fale brevemente deste. Segundo o Iplanfor (Fortaleza, 2016), o bairro possui IDH-base de 0,642, estando dentro da categoria *alto* e representando quase o dobro do IDH-base do Vicente Pinzon. É um bairro relativamente novo, tendo o espaço começado a crescer

demograficamente em 2000 e se tornado independente em 2005, quando se separou do Papicu, que anteriormente o integrava (Diário do Nordeste, 2010).

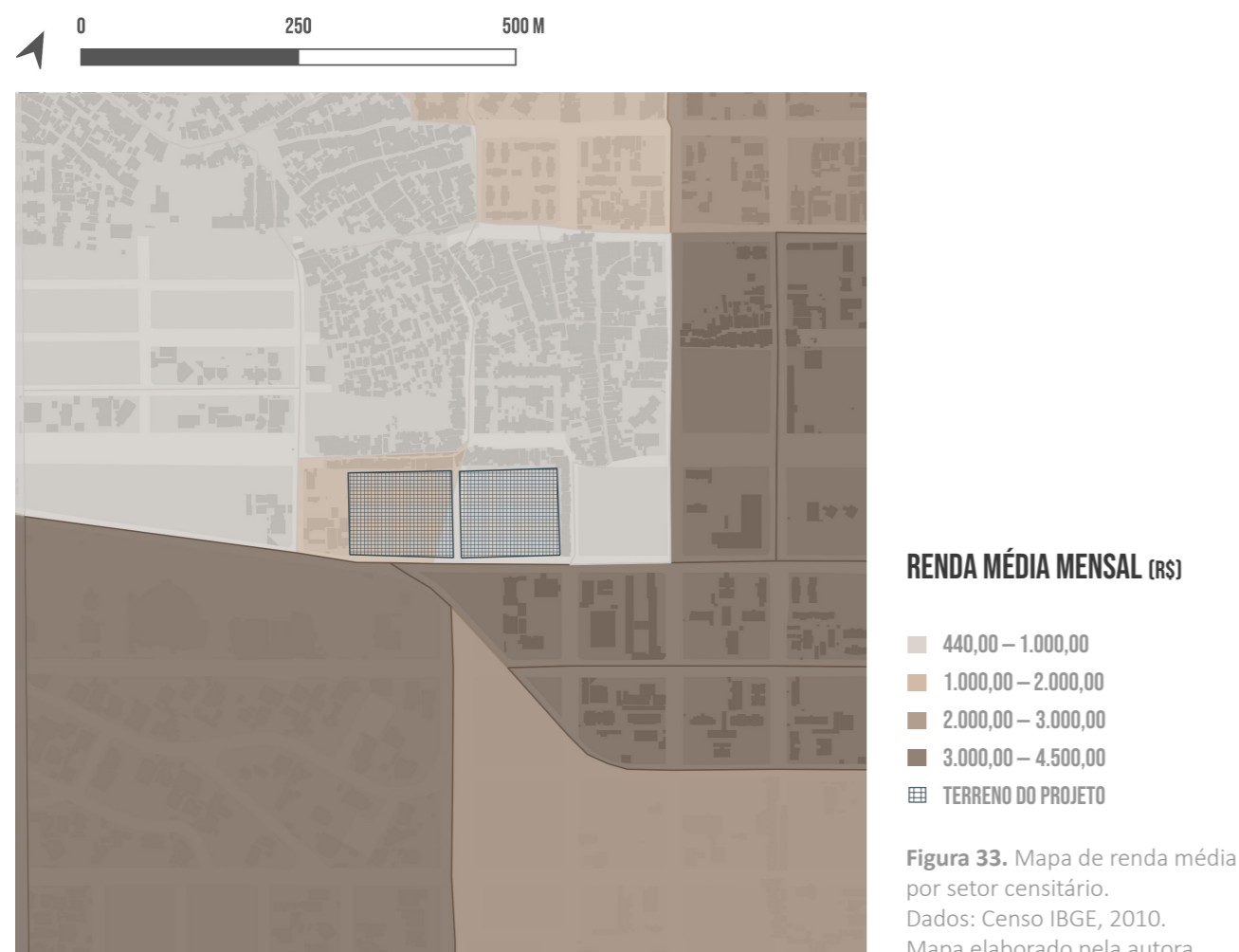
Vista privilegiada e de beleza ímpar, todas as ruas asfaltadas, boa infraestrutura ambiental e muitos condomínios de luxo. Assim é um dos mais recentes bairros de Fortaleza, conhecido como Dunas, e oficialmente chamado De Lourdes. Para a maioria de seus habitantes, é um lugar agradável de se morar, apesar de não ter comércio próprio, escola, posto de saúde ou transporte público (DIÁRIO DO NORDESTE, 2010).

a ideia de luxo, opulência e paz de espírito. E a rua limite entre os dois, onde se situa o terreno de intervenção escolhido, vem como a materialização física do limite destes contrastes.

A ideia aqui proposta é a ambiciosa criação de um equipamento artístico que não somente sirva de refúgio para uma população há muito marginalizada, mas sirva também como um *ponto de encontro desses mundos*. Um local onde todos se sintam convidados, onde todos são tratados da mesma forma e onde as discriminações socioculturais não se propagam – um lugar onde a ideia de privilégio em detrimento do outro, finalmente, não possui espaço. Enfim, um local onde não só os residentes dos assentamentos se sintam refugiados, mas, finalmente, *iguais*. Essa vertente é uma solução muito mais eficaz do que a criação de um equipamento feito *somente* para a população vulnerável, o que poderia vir a gerar ainda mais segregação. O princípio é traçado na busca por se aumentar a autoestima desses residentes a partir da prática da coexistência igualitária.

Segundo o Fortaleza 2040 (FORTALEZA, 2016), o bairro ainda apresenta algumas problemáticas com insegurança e violência, comumente associadas à presença da Favela do Pau Fininho nas proximidades da Lagoa do Papicu e a uma existência de terrenos vazios muito superior à do Vicente Pinzon. Entretanto, o De Lourdes ainda assim consegue apresentar índices socioeconômicos muito maiores. Esse dado se torna ainda mais curioso quando se analisa que o Vicente Pinzon é quase três vezes maior que o De Lourdes (FORTALEZA, 2016), demonstrando o quão intensa essa discrepância realmente é.

Apesar dos dois bairros dividirem algumas questões urbanas, como a falta de equipamentos em geral e de acesso pleno ao transporte público, e estarem situados geograficamente lado a lado, a caracterização dos dois é completamente diferente. Enquanto um representa uma delicada situação de vulnerabilidade, com fortes carências básicas e marcante déficit habitacional, o outro evoca



Para o fechamento desta seção de recorte do diagnóstico, em se tratando da questão ambiental, segundo o diagnóstico municipal da Prefeitura, o terreno estaria situado em local demarcado como área de dunas estacionárias (Figura 34), que, na realidade, segundo o mesmo diagnóstico, preenchem o bairro quase por completo, o que justifica a macrozona ZIA II englobar a maior parte do Vicente Pinzon – seriam principalmente as dunas que configurariam o elemento de interesse ambiental representado pelo zoneamento.

Segundo o Diagnóstico Geoambiental do Município de Fortaleza (FORTALEZA, 2009a), as dunas estacionárias, também chamadas de fixas, não se deslocam com a atividade dos ventos ou demais ações naturais em decorrência da vegetação presente nelas. Possuem areias em tons vermelho-amarelados com baixos níveis altimétricos.

São recobertas por uma vegetação subperenifólia e com padrões fisionômicas variados em que predominam plantas de porte arbustivo à barlavento e arbóreo nas encostas à sotavento. O desenvolvimento dos processos pedogenéticos e o consequente recobrimento vegetal têm papel fundamental na fixação das dunas anulando os efeitos da ação eólica e impedindo o avanço de sedimentos rumo ao interior. Criam-se, por consequência, condições de fitoestabilização (FORTALEZA, 2009a).

O diagnóstico diz que essa tipologia de dunas normalmente se localiza após o eixo de dunas móveis e antes dos tabuleiros pré-litorâneos ou terraços marinhos, como podemos ver ainda na

Figura 34. Em se configurando como uma área de transição dos sistemas ambientais, existe uma harmonia nas relações do processo de formação do solo e da sua forma (chamados pedogênese e morfogênese, respectivamente).

As restingas, vegetações das dunas fixas, configuram Área de Preservação Permanente (APP) mediante lei autoaplicável segundo o Novo Código Florestal (Brasil, 2012). Apesar de representar uma área de preservação que, em teoria, proíbe o seu uso, pode-se construir em áreas de APP mediante as exceções de:

- **Utilidade pública:** equipamentos ou obras de infraestrutura pública, transporte, saneamento, entre outros.
- **Interesse social:** regularização fundiária de assentamentos humanos por população em situação de vulnerabilidade socioeconômica.
- **Baixo impacto ambiental:** trilhas para ecoturismo, atividades de pesquisa e extração de areia, entre outros.

Desta forma, seria necessário se realizar um estudo ambiental do lote de intervenção, com participação multidisciplinar de biólogos e geólogos, para confirmar se ele, de fato, apresenta vegetação de restingas. É importante destacar, entretanto, que a área geral de dunas fixas demarcada pela Prefeitura, que cobre quase toda a extensão do Vicente Pinzon e que engloba também parte de outros bairros,



como o Cais do Porto, De Lourdes e Praia do Futuro, atualmente apresenta edificações que não abarcam nenhuma das exceções apresentadas que possibilitam a construção em APP, ou mesmo sequer se aproximam disso. O próprio La Maison, edificação de luxo que em nada contribui para a questão coletiva ou para o propósito da preservação do ambiente, está situado na área de dunas fixas.

O centro artístico aqui proposto, entretanto, se configura como um projeto cujas principais diretrizes dizem respeito exatamente ao incentivo das relações do homem com o ambiente natural, à importância da preservação

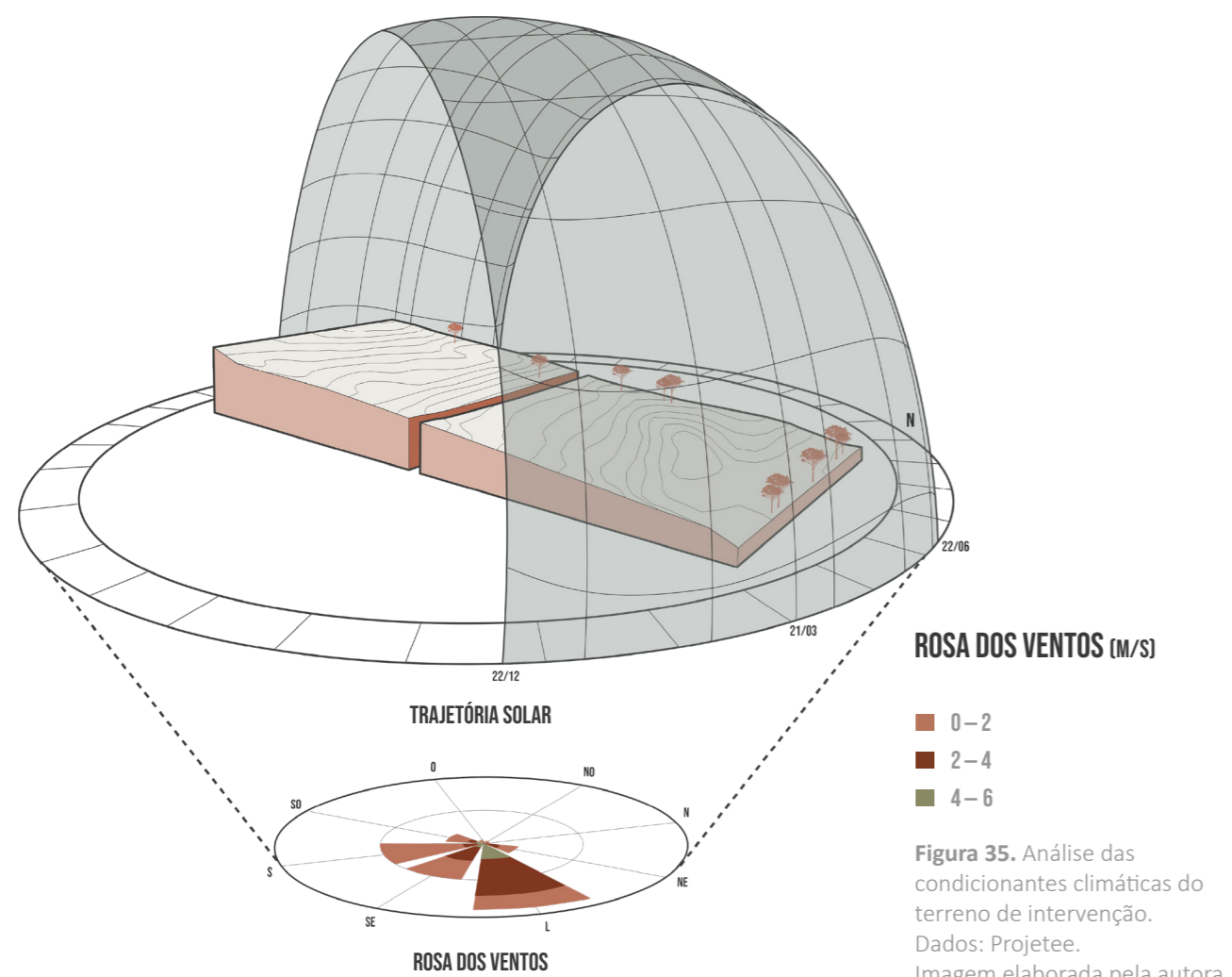
do verde e à busca por uma construção que siga os parâmetros requeridos para uma efetiva aplicação do design biofílico, além de buscar servir como equipamento de utilidade social e melhorar a qualidade de vida das pessoas do entorno, em especial àquelas em situação de vulnerabilidade nos diversos assentamentos já presentes na área, cumprindo uma importante função social para o bairro.

Então, o Centro de Artes Cênicas e Plásticas funcionaria como um aparelho auxiliar na busca pela preservação ambiental, de maneira que sua presença seria benéfica à causa.

4.2.2. ESTUDO DO TERRENO DE INTERVENÇÃO

Como já explanado, o terreno escolhido se situa na R. Hermínia Bonavides, no limite sul do bairro Vicente Pinzon. O lote conta com dimensões longitudinal e transversal de, aproximadamente, 236 e 103 metros respectivamente, apresentando uma área total de 24.000 m².

Em se apresentando como um terreno muito grande e ocupando boa parte da quadra, o seu parcelamento se mostra como um passo primordial para o conforto local dos pedestres e transeuntes – parcelamento este que já tem seus primeiros passos tomados, uma vez que há, desde 2016, uma demarcação informal de caminho até hoje ainda em areia que secciona o terreno ao meio, de forma que este é dividido transversalmente em dois lotes. O projeto proposto oficializará este parcelamento, abrindo uma via pedonal nesse eixo central, e trabalhará com os dois terrenos, uma vez que, acima de tudo, se assume que a passagem provavelmente já é muito utilizada pelos moradores dos assentamentos.



O terreno possui desnível total de 23 metros, o que se traduz numa inclinação média de 9,76%. Apesar de sua inclinação geral não ser tão íngreme quanto o esperado – fato explicado pela sua grande dimensão longitudinal, coincidente com o eixo de avanço do seu desnível –, o declive apresentado nos lotes possibilita interessantes decisões de projeto, especialmente em se tratando de um equipamento que busca se integrar ao terreno e celebrá-lo por meio tanto da volumetria adotada quanto de diversas outras decisões de partido.

Na questão das condicionantes climáticas do terreno, como visto na Figura 35, sua disposição confere incidência solar mais intensa e recorrente numa angulação diagonal ao terreno, coincidente majoritariamente com os eixos leste e oeste, que são condizentes com a trajetória solar diária – levando-se em conta, claro, que esta trajetória sofre variações no decorrer do ano, como também podemos conferir no esquema apresentado.

Seu lado frontal, de encontro com a R. Hermínia Bonavides, apresenta as melhores condições climáticas, uma vez que não sofre tanto com a incidência solar e, ao mesmo tempo, recebe a entrada principal dos fluxos de vento, orientados entre a direção leste, sudeste e sul (Figura 35). Isso apresenta um forte ponto para a decisão do posicionamento da edificação proposta e das áreas de praças e lazer a serem criadas, de modo que se otimize ao máximo o conforto ambiental do centro artístico, que idealmente será alcançado com estratégias bioclimáticas que descartem a necessidade do uso de aparelhos de refrigeração.

Outro relevante ponto de análise diz respeito à caracterização das visuais do terreno e, neste âmbito, há muito a ser analisado e traduzido em decisões projetuais.

Em se situando no Vicente Pinzon, um dos bairros mais altos da cidade e que contém grandes desníveis internos, e, em se tratando de um terreno cujo ponto mais alto está 23 metros acima da sua menor cota – o que configura uma altura equivalente à de um prédio de 7 andares –, sua vista superior em direção à orla se apresenta quase totalmente desimpedida (Figura 36, Vista 2), configurando um pano de fundo magnífico e uma visual cênica de grande interesse.

Pode-se ver, ainda na Figura 36, como o gabarito baixo do entorno dos lotes configura um espaço mais amplo e convidativo, perfeito para a implantação do equipamento proposto. É notório, também, como o fundo do terreno possui um horizonte repleto de assentamentos irregulares, o que estrutura outro importante ponto que regerá diversas decisões de projeto.

Ademais, infelizmente não foi possível se obter as visuais do fundo do terreno, também importantíssimas para a sua análise, uma vez que não existem vias oficiais que permitam a entrada e captura de imagens por *softwares* como o *Google Earth*, utilizado para a reprodução das visuais aqui mostradas.

MARCAÇÃO DAS VISADAS

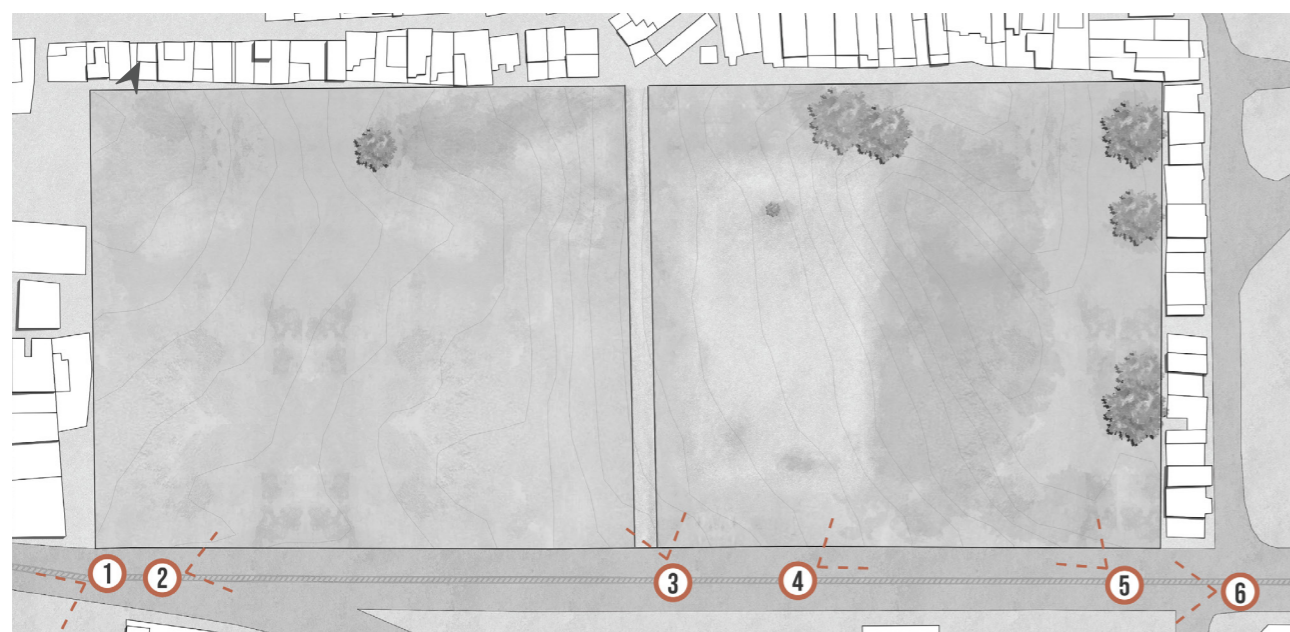
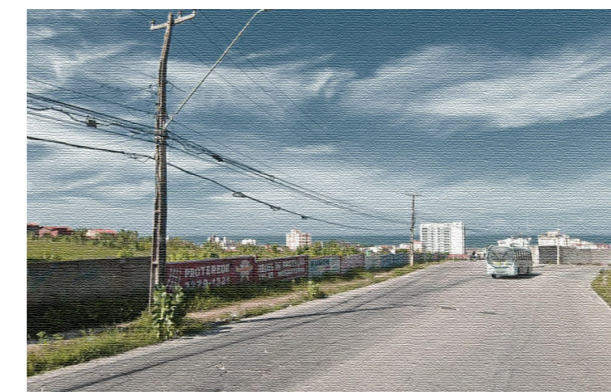


Figura 36. Visuais do terreno de intervenção. Dados: Prefeitura de Fortaleza e Google Earth. Imagem elaborada pela autora.



VISADA 1

Vista para La Maison à esquerda, do lado abastado da via, na divisa dos bairros.



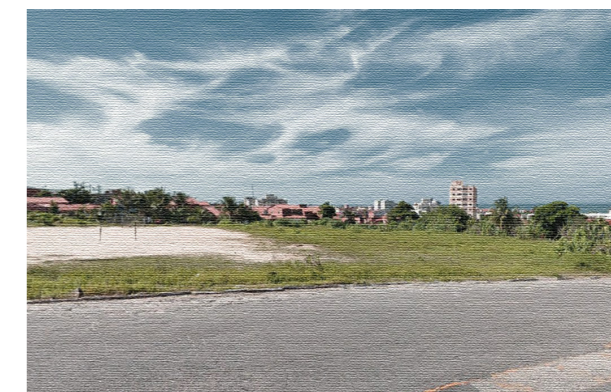
VISADA 2

Vista da cota mais alta, com o mar de pano de fundo presente.



VISADA 3

Vista central com a marcação do caminho existente para abertura da via no terreno.



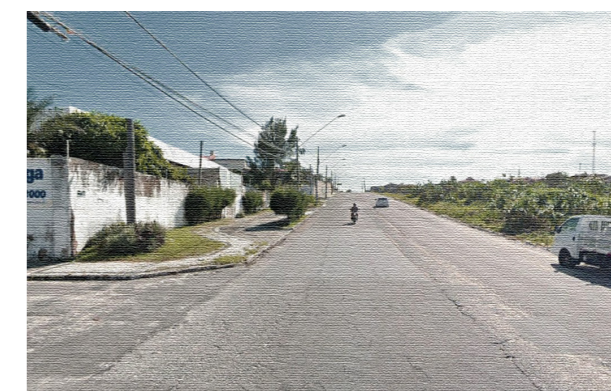
VISADA 4

Vista do terreno a cotas mais baixas, ainda com o mar ao fundo.



VISADA 5

Vista da cota mais baixa olhando em direção ao topo do terreno.



VISADA 6

Vista da via nas cotas mais baixas próximas ao início do terreno.

4.2.3. PARÂMETROS URBANÍSTICOS LEGISLATIVOS

Por último, mas não menos primordial, é preciso se analisar o âmbito dos parâmetros legais que garantem o enquadramento do projeto às questões de planejamento urbanístico da cidade. Primeiramente, no quesito da adequação do projeto proposto ao terreno, é preciso conferir se o mesmo está nos conformes segundo a Lei de Uso e Ocupação do Solo, ou LUOS (FORTALEZA, 2017).

De acordo com o Anexo 5 da lei, referente à classificação das atividades por grupo e subgrupo, o Centro de Artes Cênicas e Plásticas foi categorizado no subgrupo Equipamentos para Cultura e Lazer (ECL). Em seguida, se direcionando à Tabela 9.2 do mesmo anexo, o projeto foi classificado como Centro Social Urbano, caracterizando a tipologia de Projeto Especial – mais especificamente, classe 3PE.

A escolha por categorizar o empreendimento como tal se deu à medida que as outras classes de atividades dispostas dentro do subgrupo ECL não condiziam com o programa complexo e específico aqui proposto, de maneira que a classe mais condizente com o equipamento seria, de fato, um Centro Social Urbano. Então, como tal, sua adequação em parâmetros do sistema viário (estando locado em via arterial I) deverá ser objeto de estudo, como mostra o Quadro 9 a seguir, que sintetiza os parâmetros encontrados na LUOS para o lote. Já para a sua adequação no âmbito do zoneamento da cidade, mostrada ainda no mesmo Quadro 9, esta se configuraria como adequada, uma vez que o lote está locado em Zona de Interesse

Ambiental da Praia do Futuro – ZIA II segundo o Plano Diretor Participativo de Fortaleza (FORTALEZA, 2009b).

É importante frisar, entretanto, que, segundo o art. 64 da LUOS (FORTALEZA, 2017), em se tratando das zonas ZIA, ZRA, ZO (trechos I, II, III, IV, VI e VII) ou de ZEDUS, caso a atividade esteja adequada ao zoneamento, entretanto inadequada à via, sua implantação ainda será permitida, contanto que se esteja respeitando os recuos e normas requeridos. Então, para o caso da ZIA, macrozona referente ao terreno escolhido, só se precisa conferir sua adequação à zona.

QUADRO 9. ADEQUAÇÃO DO USO SEGUNDO A LUOS

Anexo 5. CLASSIFICAÇÃO DAS ATIVIDADES POR GRUPO E SUBGRUPO		
Grupo	Tabela	Subgrupo
INSTITUCIONAL	5.20	ECL Equipamentos para cultura e lazer
Anexo 9 Tabela 9.2. ADEQUAÇÃO DOS USOS AO SISTEMA VIÁRIO – ARTERIAL I		
Subgrupo	Classe da atividade	Adequação
ECL	3PE*	Será objeto de estudo
Anexo 6 Tabela 6.2. ADEQUAÇÃO DOS USOS À ZONA – ZIA PRAIA DO FUTURO E COCÓ		
Subgrupo	Classe da atividade	Adequação
ECL	3PE*	Adequado

LEGENDA:

***3PE** configura a tipologia Projeto Especial.

Quadro 9. Adequação do uso segundo a LUOS.
Fonte: LUOS, 2017.
Quadro elaborado pela autora.

Ainda em decorrência de seu zoneamento, ao se analisar os parâmetros urbanos deste, presentes no Anexo 4.1 da LUOS e englobados no Quadro 10 a seguir, podemos conferir os requerimentos para algumas questões do projeto, como sua taxa de permeabilidade mínima, taxa de ocupação máxima, índice de aproveitamento, altura máxima permitida e dimensões mínimas para o lote. Estes dados guiarão o projeto, de forma ele se apresente dentro da legalidade.

Por fim, alguns outros parâmetros a serem seguidos pela LUOS dizem respeito aos recuos a serem adotados e à quantidade mínima de vagas de estacionamento para o equipamento, que foram sintetizados no Quadro 10. Em sendo Projeto Especial, para ambos, a lei afirma, mais uma vez, que estes deverão ser objetos de estudo, que serão criteriosamente analisados no processo de projeto.

Em breve síntese, foi visto que o Vicente Pinzon se mostra como um bairro com delicadas questões socioeconômicas e contrastes, além de possuir presença notória de assentamentos irregulares e baixíssimo IDH. Possui grandes desníveis e está em sua maioria dentro de zona de dunas, características também presentes no terreno de intervenção, que se loca em área majoritariamente residencial e que servirá de apoio tanto na criação de um equipamento artístico como na integração de praças e áreas verdes de livre acesso num local com carência destas. O terreno escolhido se situa em via que divide duas realidades de oposto extremo aquisitivo e que possui boa acessibilidade e potencialidade para implantação de mobilidade

verde, além de estar situado em local de baixo gabarito médio de edificações e de desimpedimento para a incrível visual do mar, apresentando-se enfim como uma área com aspectos interessantíssimos para a aplicação dos conceitos aqui pretendidos e apresentados.

Ademais, uma vez se que caracteriza a população do local a receber o centro artístico, compreende-se a sua origem e sua situação socioeconômica, estuda-se a morfologia do local, suas questões de infraestrutura e de mobilidade e a sua configuração de usos no espaço, além de se desvendar as questões topográficas e bioclimáticas do terreno e seus parâmetros legais, só então o processo de projeto pode ser iniciado com a confiança de que o mesmo está munido das informações necessárias para cumprir eficazmente o seu papel e integrar o espaço de forma coesa, respeitosa e satisfatória.

QUADRO 10. PARÂMETROS URBANÍSTICOS SEGUNDO A LUOS

Anexo 4.1. PARÂMETROS URBANOS DA MACROZONA DE PROTEÇÃO AMBIENTAL				
Zona de Ocupação		ZIA II – Zona de Interesse Ambiental da Praia Do Futuro		
Taxa de permeabilidade (%)		40		
Taxa de ocupação (%)	Solo	50		
	Subsolo	40		
Índice de Aproveitamento (IA)	Básico	1,00 (unifamiliar) 2,00 (multifamiliar)		
	Mínimo	0,00		
	Máximo	1,00 (unifamiliar) 2,00 (multifamiliar)		
Altura máxima da edificação (m)		48,00		
Dimensões mínimas do lote	Testada (m)	12,00		
	Profundidade (m)	25,00		
	Área (m ²)	300,00		
Anexo 8 Tabela 8.20. ADEQUAÇÃO DO USO AO SISTEMA VIÁRIO – SUBGRUPO ECL				
VIA		Via Arterial I		
CLASSE		3PE		
Recuos (m)	Frontal	Será objeto de estudo		
	Lateral	Será objeto de estudo		
	Fundo	Será objeto de estudo		
Anexo 5 Tabela 5.20. SUBGRUPO – EQUIPAMENTO PARA CULTURA E LAZER – ECL				
CÓD.	Atividade	Classe	Porte (m ²)	Mínimo de vagas de estacionamento
85.32.41	Centro Social Urbano	3PE	Qualquer	Será objeto de estudo

Quadro 10. Parâmetros urbanísticos segundo a LUOS.
Fonte: LUOS, 2017.
Quadro elaborado pela autora.

05

O PROJETO ARQUITETÔNICO

Sun Tunnels, por Nancy Holt
Fonte: Smithsonian Foundation



05.

O PROJETO ARQUITETÔNICO

A partir de todos os referenciais, diretrizes, análises e estudos previamente apresentados e escolhidos para aspectos tanto teóricos quanto práticos a serem aplicados neste trabalho, esta seção traz a tradução destes em linguagem arquitetônica e apresenta os estudos iniciais e as evoluções e definições do processo de projeto propriamente dito.

5.1. PÚBLICO-ALVO E PROGRAMA DE NECESSIDADES

O projeto do Centro de Artes Cênicas e Plásticas proposto tem como ideia principal tanto a exposição de arte como o ensino artístico voltado principalmente para adolescentes e jovens adultos, além de se propor a servir como refúgio para a juventude em situação de vulnerabilidade. Entretanto, em busca de atuar como um ponto de encontro entre as realidades socioeconômicas contrastantes do entorno e mesmo da cidade, o centro artístico não é voltado *somente* para a população vulnerável – apesar de ser esta o foco –, mas convida a todos e procura servir de espaço democrático onde todos os usuários são tratados igualmente, independentemente de sua realidade social e poder aquisitivo, pautando-se na ideia de que a verdadeira equidade viria de uma coexistência igualitária dos espaços, que aqui contam com a criação de grandes áreas de convivência e refúgio.

Para tal, foram trabalhados espaços extremamente fluidos e intercalados por áreas internas e externas de lazer repletas de vegetação e da presença de elementos naturais. Optou-se por se trabalhar com três blocos de edificações: o Bloco de Artes Cênicas e o Bloco de Artes Plásticas, considerados os principais, e um Bloco Comunal que serve para todos, com praça de alimentação e ambientes de apoio. Essa decisão foi tomada a fim de melhor ocupar o terreno e evitar a necessidade de verticalização, além de melhor setorizar e dividir os tipos diferentes de atividades a serem

desenvolvidas no complexo.

Estes três blocos abrigam ambientes que se organizam em cinco setores principais: o Setor de Exposições, o Setor de Ensino, o Setor de Lazer, o Setor Administrativo e de Apoio e o Setor de Serviço. No Quadro 11 a seguir, temos a apresentação do programa de necessidades desenvolvido e organizado pelos setores adotados e pelos blocos, além do dimensionamento utilizado para cada ambiente.

Algumas importantes decisões de projeto já podem ser analisadas no próprio programa de necessidades, como a escolha por se trabalhar com baterias de banheiros que substituem o WC Família por um WC Neutro, que poderá ser utilizado tanto por famílias quanto por usuários que se identifiquem como não-binários ou que não se sintam à vontade ou seguros utilizando banheiros com a denominação normativa tradicional de gêneros, buscando vivências cada vez mais democráticas.

As salas de ensino artístico, num geral, buscaram uma configuração lúdica e descontraída que permite o aprendizado confortável e dinâmico e foge da ideia padrão de mesas e carteiras. Entretanto, em se sabendo que eventuais aulas de estudo de história da arte ou outras matérias com teor mais teórico possam necessitar de uma conformação espacial mais tradicional para sua melhor funcionalidade, cada bloco de ensino contém também duas salas de aula adicionais com este arranjo de *layout* tradicional para uso ocasional.

QUADRO 11. PROGRAMA DE NECESSIDADES

A. SETOR DE EXPOSIÇÕES								
Bloco de Artes Cênicas			Bloco de Artes Plásticas			Bloco Comunal		
QT.	Ambiente	m ²	QT.	Ambiente	m ²	QT.	Ambiente	m ²
1	Foyer com bilheteria	272	1	Área de recepção	233			
3	Lojas	14	2	Lojas	15			
1	WC masc.	31	1	Reserva técnica	29			
1	WC fem.	31	1	WC masc.	31			
1	WC neutro	5	1	WC fem.	31			
1	WC PNE	5	1	WC neutro	5			
1	Auditório	332	1	WC PNE	5			
1	Sala de som	10	3	Salão de exposições	100			
1	Sala de projeção	10	1	Salão de exposições	28			
2	Camarim + WC	24						
20% de circulação		157	20% de circulação		98	20% de circulação		–
Total		943	Total		590	Total		–
B. SETOR DE ENSINO								
Bloco de Artes Cênicas			Bloco de Artes Plásticas			Bloco Comunal		
QT.	Ambiente	m ²	QT.	Ambiente	m ²	QT.	Ambiente	m ²
3	Estúdio de música	50	2	Estúdio de escultura	50			
2	Estúdio de dança	50	2	Estúdio de pintura	50			
2	Ensaio de teatro	50	1	Estúdio de desenho	50			
2	Sala de aula	50	1	Estúdio de artesanato	50			
1	Depósito	50	1	Estúdio de fotografia	74			
1	WC masculino	31	1	Impressão e edição digital	50			
1	WC feminino	31	1	Câm. escura + antecâm.	23			
1	WC neutro	5	2	Sala de aula	50			
1	WC PNE	5	1	Depósito	50			
			1	WC masculino	31			
			1	WC feminino	31			
			1	WC neutro	5			
			1	WC PNE	5			
20% de circulação		114	20% de circulação		133	20% de circulação		–
Total		686	Total		802	Total		–
C. SETOR DE LAZER								
Bloco de Artes Cênicas			Bloco de Artes Plásticas			Bloco Comunal		
QT.	Ambiente	m ²	QT.	Ambiente	m ²	QT.	Ambiente	m ²
2	Praça interna	500	2	Praça interna	500	1	Praça alimentação	363
						1	WC masculino	35
						1	WC feminino	35
						1	WC neutro	5
						1	WC PNE	5
20% de circulação		–	20% de circulação		–	20% de circulação		88
Total		500	Total		500	Total		531

D. SETOR ADMINISTRATIVO E DE APOIO

Bloco de Artes Cênicas			Bloco de Artes Plásticas			Bloco Comunal		
QT.	Ambiente	m ²	QT.	Ambiente	m ²	QT.	Ambiente	m ²
1	Hall de espera com recepção	52	1	Hall de espera com recepção	52	1	Sala de psicologia + WC	15
1	WC fem.	15	1	WC fem.	15	1	Ambulatório + WC	25
1	WC masc.	15	1	WC masc.	15			
1	WC PNE	5	1	WC PNE	5			
1	Secretaria	17	1	Secretaria	17			
1	Sala de reuniões	18	1	Sala de reuniões	18			
1	Sala diretor, coordenador e curador + WC	47	1	Sala diretor, coordenador e curador + WC	47			
20% de circulação		33	20% de circulação		33	20% de circulação		8
Total		202	Total		202	Total		48

E. SETOR DE SERVIÇO

Bloco de Artes Cênicas			Bloco de Artes Plásticas			Bloco Comunal		
QT.	Ambiente	m ²	QT.	Ambiente	m ²	QT.	Ambiente	m ²
1	Carga e descarga	20	1	Carga e descarga	20	1	Sala de servidores	10
1	Lazer + copa	27	1	Lazer + copa	27	1	Depósito	20
1	Manutenção	27	1	Manutenção	27	1	DML	5.6
1	Depósito	47	1	Depósito	47			
1	DML	10	1	DML	10			
1	WC masc. com vestiário	20	1	WC masc. com vestiário	20			
1	WC fem. com vestiário	20	1	WC fem. com vestiário	20			
			1	Carga e descarga	20			
20% de circulação		34	20% de circulação		34	20% de circulação		7
Total		205	Total		205	Total		42

ÁREA TOTAL DOS BLOCOS

Bloco de Artes Cênicas	Bloco de Artes Plásticas	Bloco Comunal
2.536,00 m²	2.299,00 m²	621,00 m²

Quadro 11. Programa de Necessidades.
Fonte: Quadro elaborado pela autora.

As tipologias artísticas escolhidas para serem atendidas no centro são as artes cênicas da dança, da música e do teatro, que normalmente requerem ambientes com maiores áreas para a ação performática, e as artes plásticas da escultura, da pintura, do desenho e do artesanato – além do adicional da fotografia, considerada arte visual.

5.2. FLUXOGRAMA E ESPACIALIZAÇÃO DA PROPOSTA

Como já explanado, foram projetados três blocos de edificações que ficaram dispostos no terreno de maneira fluida, porém conectada. A ideia consistiu num arranjo que evidencia o espaço natural dos lotes, onde as obras construídas quase que *pedem licença* para existir e se misturam com o próprio terreno, intercaladas entre grandes áreas de lazer, praças e taludes que criam uma mescla entre centro artístico e floresta urbana.

Desta maneira, as edificações são circundadas por praças que interconectam os caminhos e espaços de estadia do centro (Figura 37), permitindo que o mesmo seja acessado de todos os lados a partir da criação de vários pontos de entrada e de vias pedonais que percorrem os limites dos lotes, além da escolha pela ausência de muros ou barreiras físicas auxiliar neste convite de acesso. Dessa maneira, o pedestre pode tanto se utilizar das calçadas e vias pedonais para seu deslocamento de uma extremidade à outra, como pode atravessar os lotes em si por dentro, percorrendo as praças e os caminhos verdes dinâmicos que serão abertos e interligados.

Ainda na Figura 36, que apresenta o estudo de massas inicial da intervenção, é apresentada a disposição dos chamados blocos principais (Bloco de Artes Cênicas e Bloco de Artes Plásticas) e do Bloco Comunal, que ficará exatamente no caminho entre eles.

As três edificações foram locadas de maneira que suas fachadas principais estão voltadas para um mesmo ponto central: o eixo da via pedonal transversal já informalmente utilizada pelos moradores da comunidade. Sabendo-se desde o início da concepção do projeto que seriam trabalhadas fachadas com grande permissividade visual, esta escolha foi tomada de forma a simbolicamente enfatizar a ideia conceitual da busca pela criação de espaços democráticos, de forma que os usuários dos diferentes blocos e os pedestres dessa via principal de acesso conseguem se ver e se entendem como ocupadores do mesmo espaço.

A busca pela disposição fluida das edificações e das praças procurou garantir a criação de caminhos lúdicos e sensoriais, estudando cuidadosamente a sua configuração de forma que a conectividade visual de todos os espaços fosse garantida, e fazendo com que as praças sirvam também como mirantes tanto para as visuais do mar, quanto para as visuais do próprio terreno a serem trabalhadas no projeto.



PLANO DE MASSAS

- BLOCOS PRINCIPAIS (1)
- BLOCO COMUNAL (2)
- ÁREAS DE PRAÇAS (3)
- ESTACIONAMENTOS (4)
- VIA PEDONAL (5)

Figura 37. Plano de massas da intervenção
Dados: Prefeitura de Fortaleza e Google Earth.
Imagem elaborada pela autora.

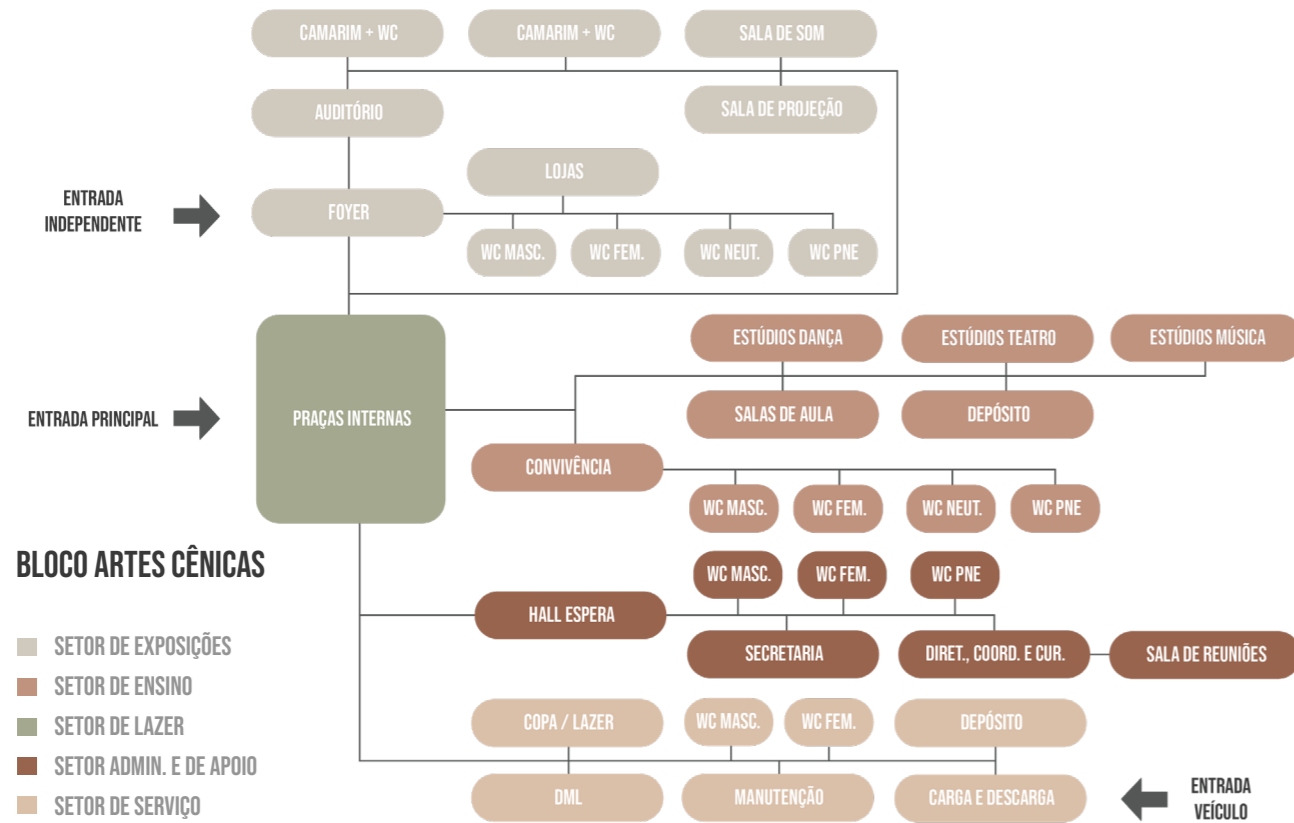


Figura 38. Fluxograma do Bloco de Artes Cênicas. Fonte: Imagem elaborada pela autora.

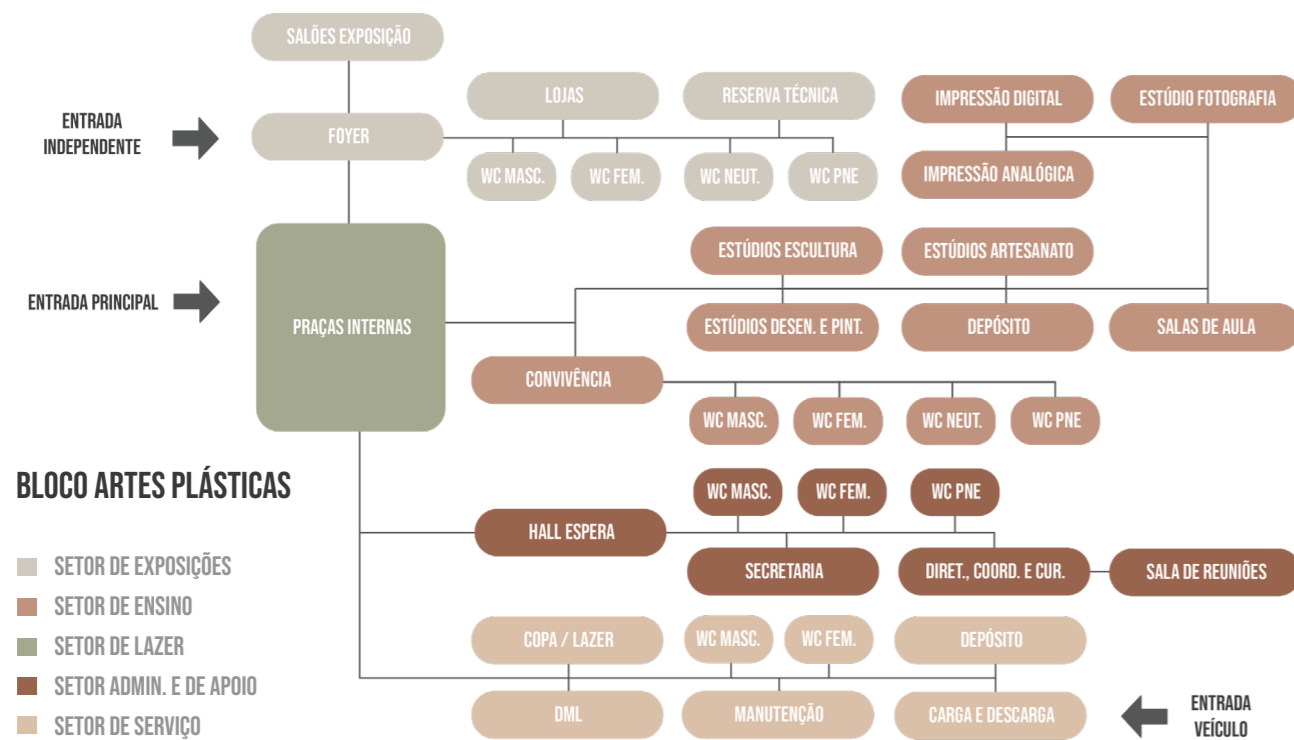


Figura 39. Fluxograma do Bloco de Artes Plásticas. Fonte: Imagem elaborada pela autora.

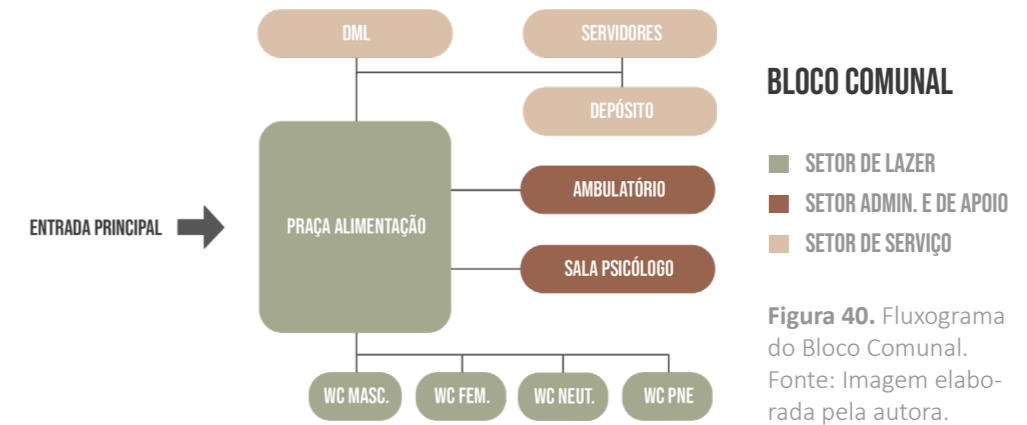


Figura 40. Fluxograma do Bloco Comunal. Fonte: Imagem elaborada pela autora.

A configuração fluida apresentada para a escala macro da organização dos blocos e praças do complexo também foi rebatida para a divisão interna das edificações, de modo que os ambientes foram intercalados e conectados pelas áreas de praça internas repletas de vegetação e que percorrem todo o interior dos blocos a partir de cinturões verdes.

Nos fluxogramas apresentados (Figuras 38, 39 e 40), vê-se que todos os ambientes se interconectam nas áreas verdes internas de lazer, que funcionarão como um ponto de união entre os setores internos. A escolha por separar os fluxogramas de acordo com os blocos se deu para o melhor entendimento e compactação destas representações, em já se sabendo que todas as edificações serão conectadas por caminhos e praças dispostas no terreno.

Ademais, foram utilizadas entradas independentes para o Setor de Exposições, de modo a facilitar o seu acesso pelo público geral que irá atender às exposições ou performances. Também foi adotada uma única entrada principal para cada bloco, sem entrada adicional de serviço, justamente para reforçar a ideia de espaço democrático.

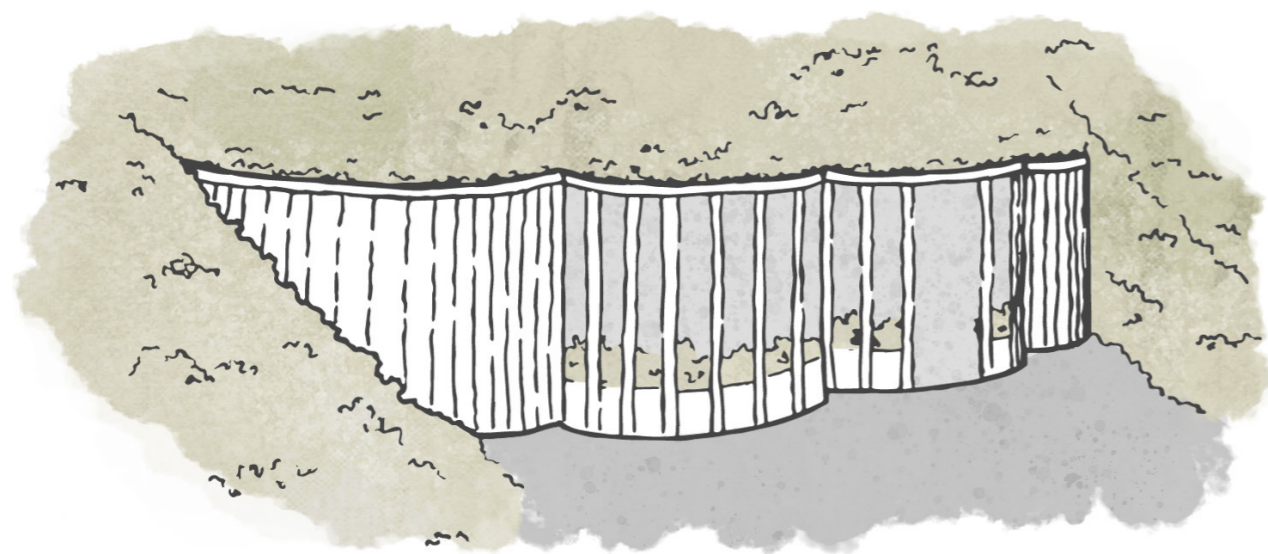


Figura 41. Croqui da ideia preliminar de volumetria das edificações em circunferências.
Fonte: Imagem elaborada pela autora.

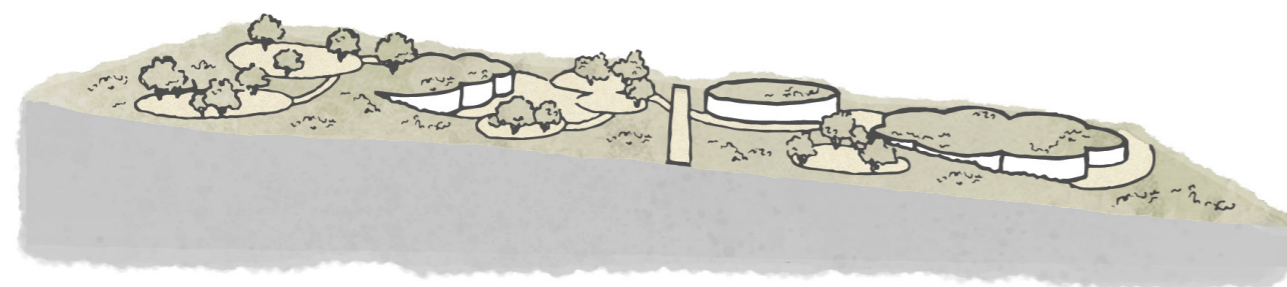


Figura 42. Croqui da ideia preliminar para a disposição dos blocos no terreno.
Fonte: Imagem elaborada pela autora.

5.3. CONCEITO E PARTIDO

O conceito primordial do centro artístico reside na ideia do viver a arte, o refúgio e a natureza como produtos da mesma experiência. Trabalhou-se a proposta da natureza intrínseca à arte, e a coexistência destes dois aspectos resultando em um espaço de promoção da arte mas que é também arte em si, assim como numa obra que se utiliza da natureza e está, ao mesmo tempo, integrada nela – e o uso destes aspectos na criação de um espaço convidativo e democrático que serve de refúgio aos usuários, que propicia relações cada vez mais saudáveis com os elementos naturais e que promove a arte como um elemento importante para a expressão do indivíduo.

Para tal, foram adotadas volumetrias que se mesclam com os elementos naturais presentes, com o uso de plantas semienterradas no terreno (Figura 41), tetos-verdes, utilização de materiais naturais como toras de madeira para as fachadas, e uma abundante presença de vegetação. Aqui foi adotada a arquitetura fractal por meio da subdivisão em elementos semelhantes, onde a organicidade das formas curvas e cilíndricas está sempre presente da escala micro à macro, na disposição das plantas, na volumetria das fachadas, na sua vedação, e nos menores elementos a serem adotados no projeto. Também foi buscada sempre a ideia da visibilidade desimpedida, de maneira que os alunos consigam se ver entre as salas, dos corredores, de dentro para fora das edificações e vice-versa, numa integração visual intensa que ajuda na busca do sentimento democrático

de união e igual pertencimento ao local, além de auxiliar na fluidez buscada para o projeto.

A proposta da disposição dos blocos se deu de forma que estes se camuflam no terreno com facilidade, mas ao mesmo tempo possuam uma escala monumental, intercalados por caminhos verdes numa configuração orgânica e que repete a ideia da forma cilíndrica como regente na criação dos volumes e espaços, mas também permitindo que muito do terreno permaneça intocado pela obra humana (Figura 42).

Desta forma, o programa se debruça nos lotes com espaçamentos que respeitam a existência da flora local e que criam praças e áreas de lazer e refúgio que em pouco a disturbe, mantendo em muito a vegetação já presente – ponto essencial, uma vez que o projeto busca exatamente celebrar a natureza e o local no qual está inserido, e meramente integrá-lo. Pelo mesmo motivo da reverência aos processos naturais, a disposição das espécies vegetais nos taludes e nas praças do complexo não pretende se apresentar como um tapete verde imaculado de alta manutenção, podendo assim apresentar áreas de falha natural, que serão então respeitadas.

Por fim, buscou-se criar um espaço que se propõe a ser completamente democrático, sustentável, biofílico, que promova a livre expressão criativa e permita a geração de laços e o acalantar dos usuários, e que represente uma verdadeira mescla entre centro artístico e área verde num local com grande carência de todos estes aspectos.

Figura 43. Implantação do projeto.
 Fonte: Imagem elaborada pela autora.



PLANTA DE IMPLANTAÇÃO

- | | |
|---------------------|----------|
| ■ CAMINHOS | ⑤ +10.00 |
| ■ CICLOFAIXAS | ⑥ +11.00 |
| ■ COBERTURA VEGETAL | ⑦ +12.00 |
| ① +00.00 | ⑧ +17.00 |
| ② +01.00 | ⑨ +18.00 |
| ③ +02.00 | ⑩ +18.50 |
| ④ +06.00 | ⑪ +21.00 |



5.4. MEMORIAL JUSTIFICATIVO

Pensado em sua totalidade, o projeto englobou as escalas de projeto urbano, projeto arquitetônico, projeto paisagístico e projeto de mobiliário. As decisões de partido e soluções aplicadas buscaram amarrar todas as mais diversas camadas da intervenção proposta, que se apresentam em unidade e se complementam na busca por um projeto coeso, complexo, embasado e completo.

5.4.1. A IMPLANTAÇÃO E A RELAÇÃO DOS NÍVEIS

Propondo sair dos caminhos usuais de tratamento de terreno, o primeiro passo para o desenvolvimento do projeto englobou a solução do grande desnível existente. Partiu-se da disposição de diversos platôs em diferentes níveis que não necessariamente se locam em um eixo claro, mas estão dispostos e interconectados de forma dinâmica.

A implantação dos espaços externos não seguiu prioritariamente a preocupação da coesão de seu desenho visto em planta, mas sim as diferentes relações de espaço e conexões visuais que os desníveis poderiam proporcionar ao nível do olhar do observador. Pode-se ver os diversos níveis elencados na Figura 43.

Dessa maneira, buscou-se tanto trabalhar com o perfil natural do terreno, dispondo ao máximo os platôs em cotas que estão de acordo com o nível original do espaço onde estão locados (Figura 44), mas também criar dinamismo e fluidez nas interconexões entre eles com a utilização de diversos taludes, rampas e escadas que brincam o tempo inteiro com o movimento da variação dos níveis ao longo do projeto.

Cada platô do complexo recebe uma praça com uso específico, totalizando dez praças dispostas na superfície do terreno e conectadas por caminhos fluidos de forma orgânica. É mantido o eixo de circulação principal que divide o terreno em dois lotes, uma vez que ele já existia – agora, entretanto, ele recebe e se conecta a uma grande praça de chegada que marca a entrada principal do centro artístico. Há,

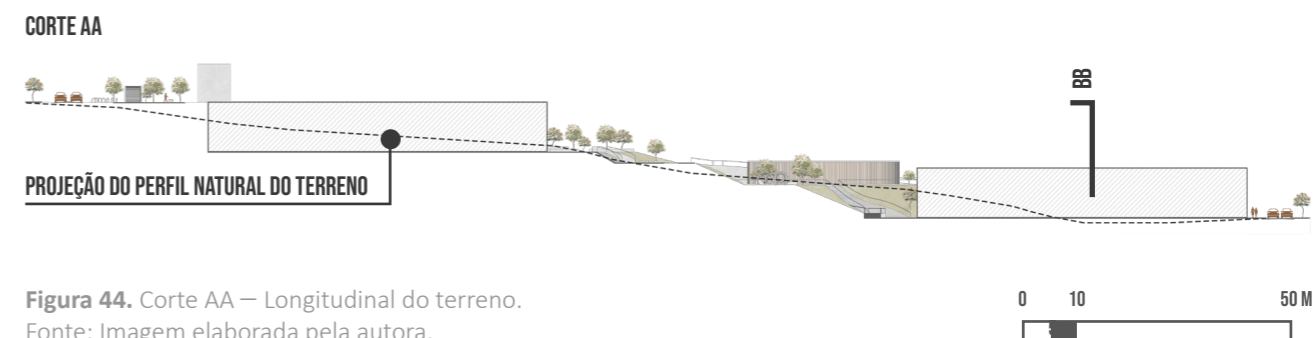


Figura 44. Corte AA – Longitudinal do terreno.
Fonte: Imagem elaborada pela autora.

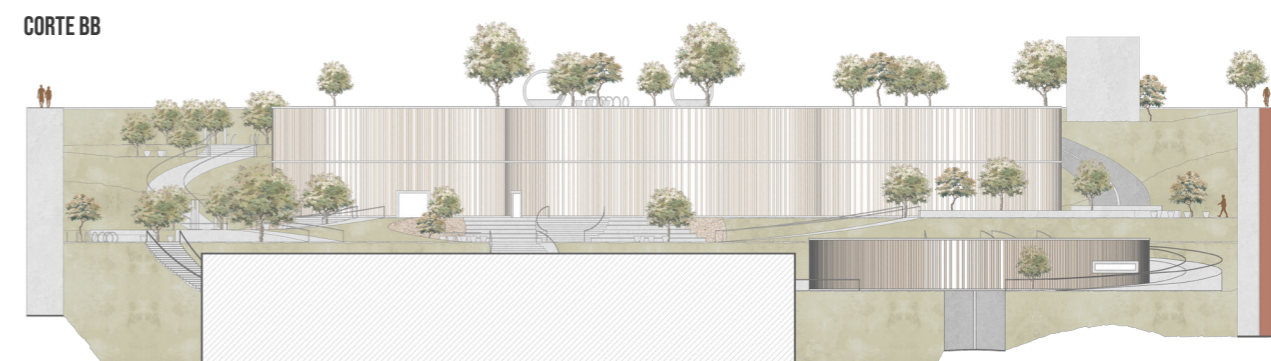


Figura 45. Corte BB – Transversal do nível mais baixo do terreno.
Fonte: Imagem elaborada pela autora.

entretanto, diversos outros pontos de entrada que conectam os fluxos por todos os lados do terreno, facilitando a sua travessia interna.

A locação dos platôs que recebem as edificações foi igualmente estudada em concordância com a ligação dinâmica dos espaços externos, mas também em cima da proposta das livres conexões visuais entre todos os espaços e da busca por um desimpedimento total por parte dos prédios, da visual do mar ao nordeste (Figura 45), que segue como pano de fundo dos ambientes criados.

Em se propondo já antecipadamente que o fechamento dessas edificações atuaria como

um invólucro de grande permissividade visual, uma vez que contaria com aberturas ritmadas e contínuas em quase toda a sua extensão, essa disposição dos platôs não somente permite as conexões visuais dos espaços externos, mas também faz com que isso se estenda para as ligações interior-exterior, numa verdadeira integração entre todos os espaços criados, que assim se relacionam como uma grande unidade dinâmica. Ademais, a implantação do Bloco de Artes Cênicas semienterrado no terreno (rever Figura 44) traz uma relação direta com a topografia, que se mescla na edificação.

Além disso, por ser semienterrado, o encontro da coberta desse bloco com o nível das praças

mais altas do terreno permitiu que este fosse acessível, de maneira que seu teto-jardim apresenta também espaços de estadia, bancos contínuos para a contemplação da visual do mar privilegiada de uma das cotas mais altas do terreno, além da implantação de um cactário e de áreas de grama pisoteável para que os usuários possam se sentar, deitar-se e ter uma experiência lúdica desse acesso.

Por fim, algumas soluções de escala urbana foram tomadas de modo a tornar o diálogo do centro artístico com o seu entorno mais coeso, além de melhorar questões de acesso e de qualidade de experiência dos espaços livres.

Desse modo, sabendo que o terreno de intervenção está inserido num canto do

quarteirão onde apenas um de seus lados possuía contato direto com alguma via, sendo pelos outros lados completamente circundado por assentamentos irregulares, criou-se a abertura de calçadas em todos os lados do terreno que atuam como vias pedonais arborizadas nas áreas onde possuem conexão direta com os assentamentos (Figura 46, Ampliação 1). Com a proposta desse espaço intermediário, forma-se um convite para que os moradores desses assentamentos entrem e se sintam bem-vindos no centro de artes. Essas vias pedonais compartilham espaço com uma ciclofaixa contínua em toda a sua extensão, que foi pensada tanto para o uso óbvio de ciclistas, mas também para skatistas locais que queiram aproveitar o desnível acentuado do terreno para praticar manobras e se divertir, tendo um

espaço delimitado e não atrapalhando o fluxo pedonal.

Também foi proposta uma alteração na via de acesso, a Av. Hermínia Bonavides, de modo a abarcar mais uma implementação de ciclofaixa (Figura 46, Ampliação 2). Em já se tendo um ponto de ônibus nas proximidades do terreno, locado logo na quadra ao lado, a adição de uma ciclofaixa na via que complemente o sistema cicloviário já presente no bairro – conectando-se com as ciclovias da orla (Av. Clóvis Arrais Maia) e com a ciclovia já proposta pelo governo para a R. Prisco Bezerra – facilita ainda mais o acesso ao centro artístico, bem como incentiva o uso da mobilidade verde.

AMPLIAÇÃO 1

AMPLIAÇÃO 2

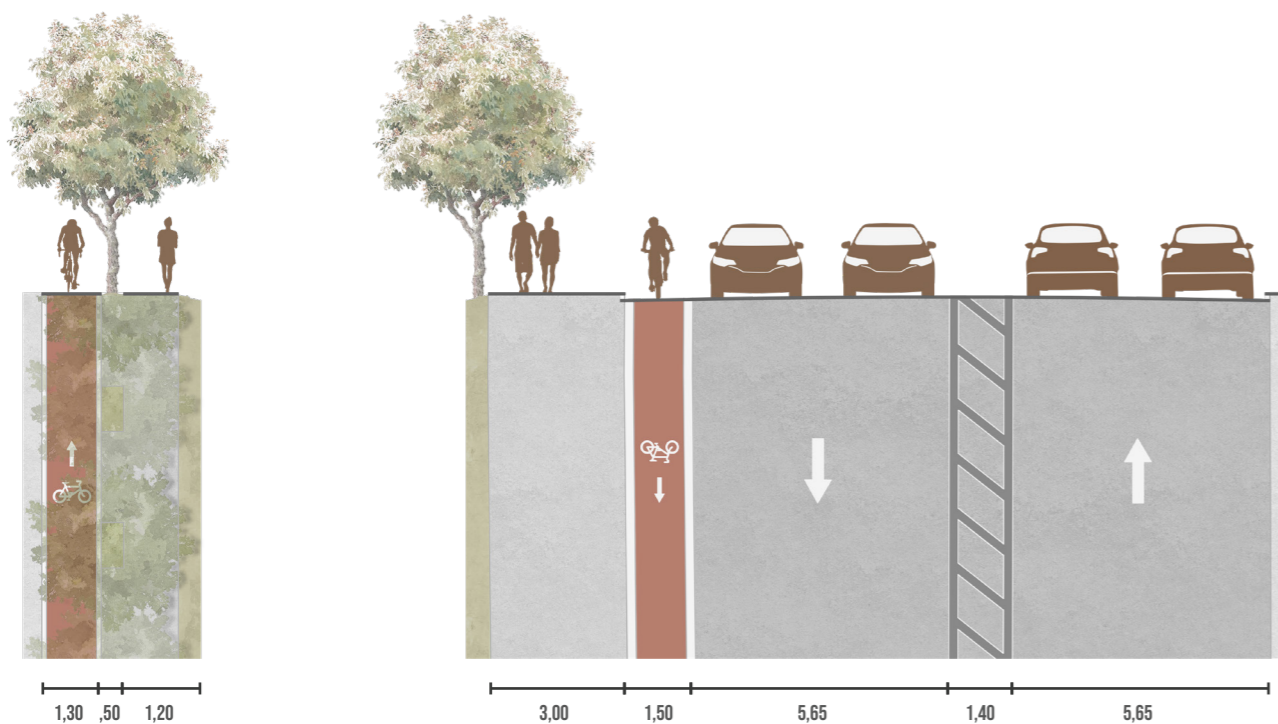


Figura 46. Ampliações das intervenções urbanas.

Fonte: Imagem elaborada pela autora.

5.4.2. COMPOSIÇÃO VOLUMÉTRICA

Para a solução dos espaços construídos do projeto arquitetônico, pensou-se inicialmente na composição volumétrica das edificações propostas. Sabendo-se que se objetivava trabalhar com o conceito de Arquitetura Fractal por meio da subdivisão em elementos similares, o ponto de partida para a volumetria de todos os três blocos de prédios foi o círculo. Para o Bloco Comunal, a forma pura do círculo foi, em grande parte, mantida. Já para os blocos principais – Bloco de Artes Cênicas e Bloco de Artes Plásticas – trabalhou-se já a nível macro a ideia dessa subdivisão em planta, que se rebate na sua volumetria extrudada.

Sua composição se iniciou com uma circunferência de 67 metros de diâmetro, medida escolhida usando como parâmetro o cálculo da área prevista no pré-dimensionamento para estes prédios. Esta circunferência foi subdividida em 5 circunferências com diâmetro de 26 metros, que foram interconectadas e criaram a forma principal da composição (Figura 47). Além disso, todos os três blocos de edificações têm seu fechamento em toras verticais de eucalipto maciço de 15 centímetros de diâmetro, de forma que no próprio invólucro dos prédios acontece a repetição da forma circular por intermédio da seção das toras, além do seu uso garantir uma textura interessante e natural para a visão das fachadas.

Dessa forma, não só invocando a Arquitetura Fractal como também a exercendo com materiais propriamente naturais, tem-se uma forte centralidade na ideia da busca

por um projeto simbiótico com a natureza, especialmente em se dialogando com os espaços biofílicos criados nas áreas internas e externas das edificações. Além disso, a escolha por se trabalhar com uma utilização mais sutil de aplicação da Arquitetura Fractal garante que ela esteja fortemente presente desde a concepção do projeto, mas que, mesmo a Arquitetura Fractal representando as formas complexas da natureza, o resultado de sua utilização no projeto arquitetônico possa ser uma volumetria limpa e clara (Figura 48) em vez de confusamente regada a muita informação.

Sabe-se que, devido à grande escala dos blocos principais, sua volumetria não consegue ser abarcada em sua totalidade pelo usuário do espaço. Entretanto, a utilização desse método de composição garante que, em essência, as edificações nasceram e foram concebidas na busca pela representação fractal que, em diálogo com os espaços criados e com a utilização de materiais naturais, ajuda a envolver completamente a proposta na simbiose entre espaço construído e natureza.

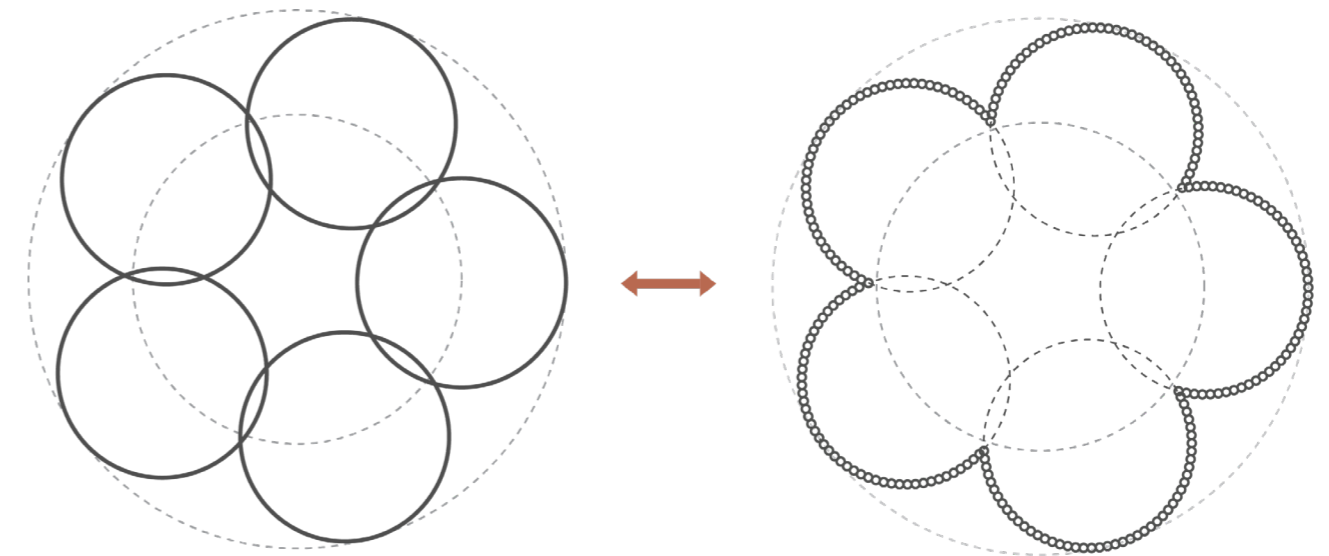


Figura 47. Esquema de composição das volumetrias principais.
Fonte: Imagem elaborada pela autora.

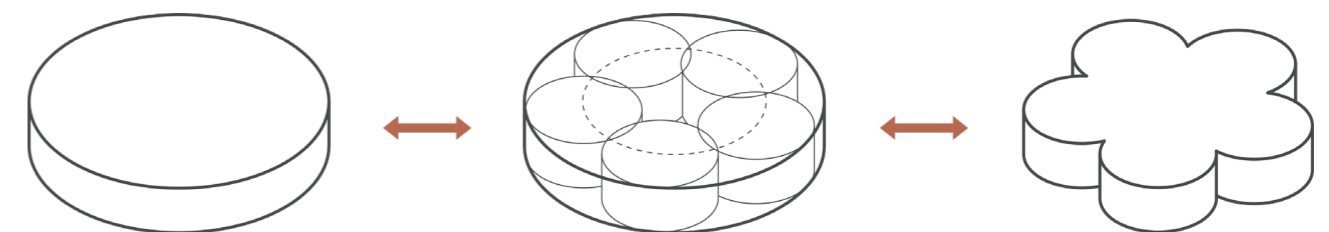


Figura 48. Esquema da aplicação tridimensional da composição das volumetrias principais.
Fonte: Imagem elaborada pela autora.

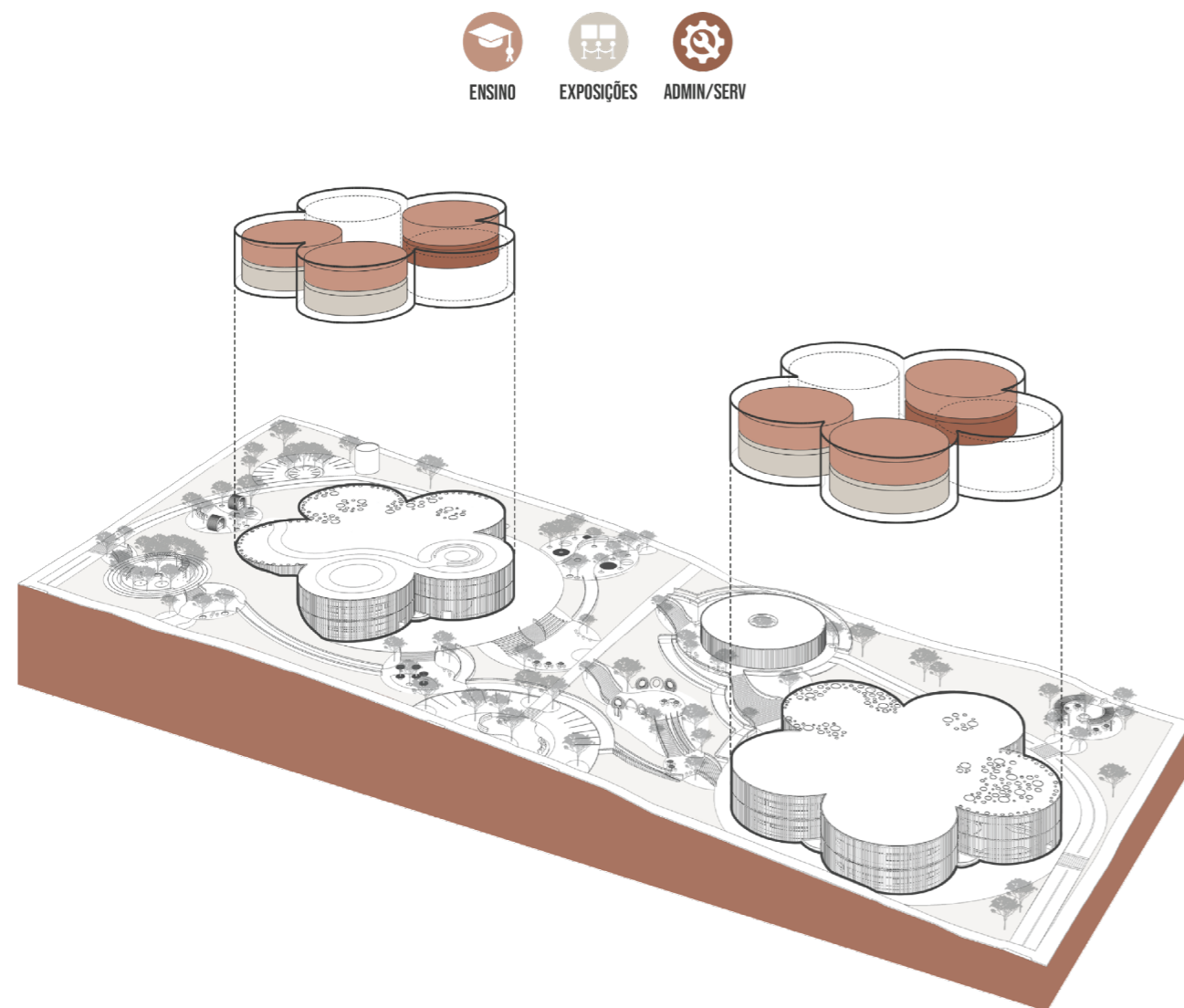


Figura 49. Esquema de setorização dos blocos principais.
Fonte: Imagem elaborada pela autora.

Seguindo sua organização formal, as circunferências foram também utilizadas para a setorização dinâmica dos blocos principais, como pode ser visto na Figura 49. Procurou-se trazer também para a disposição interna dos prédios a ideia do movimento de diferentes níveis, de forma que foram trabalhadas duas circunferências de pé-direito duplo que garantem este interesse visual de quebra do monótono e estático.

Estas áreas de pé-direito duplo foram utilizadas exatamente para a locação das praças internas, munidas de espaço vertical suficiente para a presença de árvores em até oito metros de altura, garantindo um bom espaço para o trabalho do Design Biofílico.

Dessa maneira, a utilização da subdivisão em elementos similares, premissa própria do fractal, é um aspecto se repete não somente em questões formais de volumetria, mas também em configurações funcionais, de forma que o conceito adentra diferentes camadas do desenvolvimento do projeto arquitetônico.

5.4.3. BLOCO DE ARTES CÊNICAS

O Bloco de Artes Cênicas é a edificação que se encontra na cota mais alta, sendo semienterrada no terreno. Na busca pela organização dos ambientes numa configuração fluida com as áreas verdes presentes, a disposição interna do prédio seguiu a conformação de grandes praças verdes de interligação entre os setores funcionais da edificação. Dessa maneira, as praças internas conectam todos os setores e permeiam toda a edificação, atuando como elemento unificante (Figura 50).

Logo na praça de entrada, muito bem iluminada devido ao fechamento vazado da edificação, consegue-se ter uma ampla visão dos espaços internos, onde a vista atravessa desimpedida a área central de circulação e a visão geral do interior se abre para o usuário. Janelas e esquadrias são abertas nos ambientes dando vista para as praças e espaços verdes internos, de modo a sempre se ter uma moldura do elemento natural através da vista das esquadrias. Essa solução foi adotada com o objetivo de que a conexão visual das áreas externas se estendesse também para a configuração interna dos edifícios, onde as pessoas conseguem se ver tanto dos corredores quanto de dentro das salas e através das praças.

A escolha por se adotar uma camada de cinturão verde que permeia a edificação quase inteira se deu com o propósito de criar um microclima interno em toda a extensão do prédio e diminuir as temperaturas internas da edificação. Trabalhando isto em conjunto com a fachada vazada, que filtra a entrada de luz solar

e permite o acesso dos fluxos de vento, têm-se poderosas armas de controle bioclimático. Ademais, o enterramento do prédio no terreno e a utilização de laje jardim na cobertura criam uma camada térmica que ajuda a reduzir ainda mais as temperaturas quentes de Fortaleza. Além disso, este cinturão verde, em conjunto com as praças internas, ajuda a proporcionar vistas agradáveis das janelas de quase todos os ambientes dispostos na edificação.

Sabendo-se que a cobertura configura um teto verde, abriu-se, então, diversas claraboias sobre a praça interna ao fundo, de modo que a vegetação ali presente consiga receber luz solar mesmo sem acesso direto à entrada de raios solares provenientes das seções não enterradas da fachada. Essas claraboias, circulares e em diferentes diâmetros dispostas de forma dinâmica no espaço, criam um jogo de luz e sombra na porção enterrada do edifício auxiliando na busca da geração de experiências multisensoriais na edificação.

As praças são um dos pontos centrais do projeto e foram pensadas de modo a garantir diferentes possibilidades de uso, contando com espaços abertos e amplos de sociabilização e também com nichos mais reservados, além da utilização de assentos contínuos dinâmicos que permitem ora que se sente, ora que se deite abaixo das árvores de acordo com a mudança gradual de sua largura. Essas áreas verdes internas verdadeiramente estruturam as conexões de todos os demais setores e atuam como elemento unificante dos espaços e ambientes presentes na edificação – aspecto buscado desde sua concepção inicial.

BLOCO DE ARTES CÊNICAS – TÉRREO

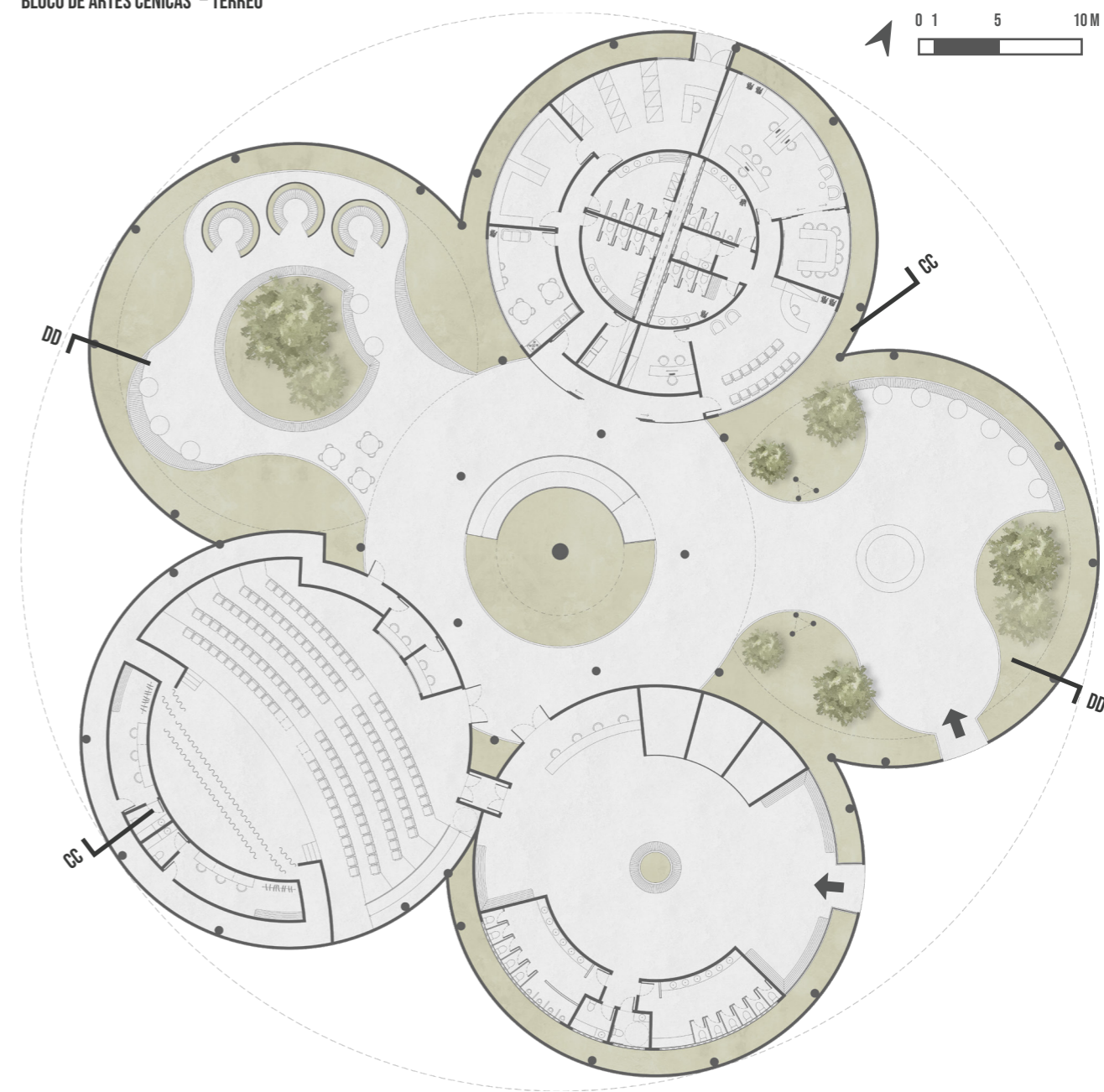
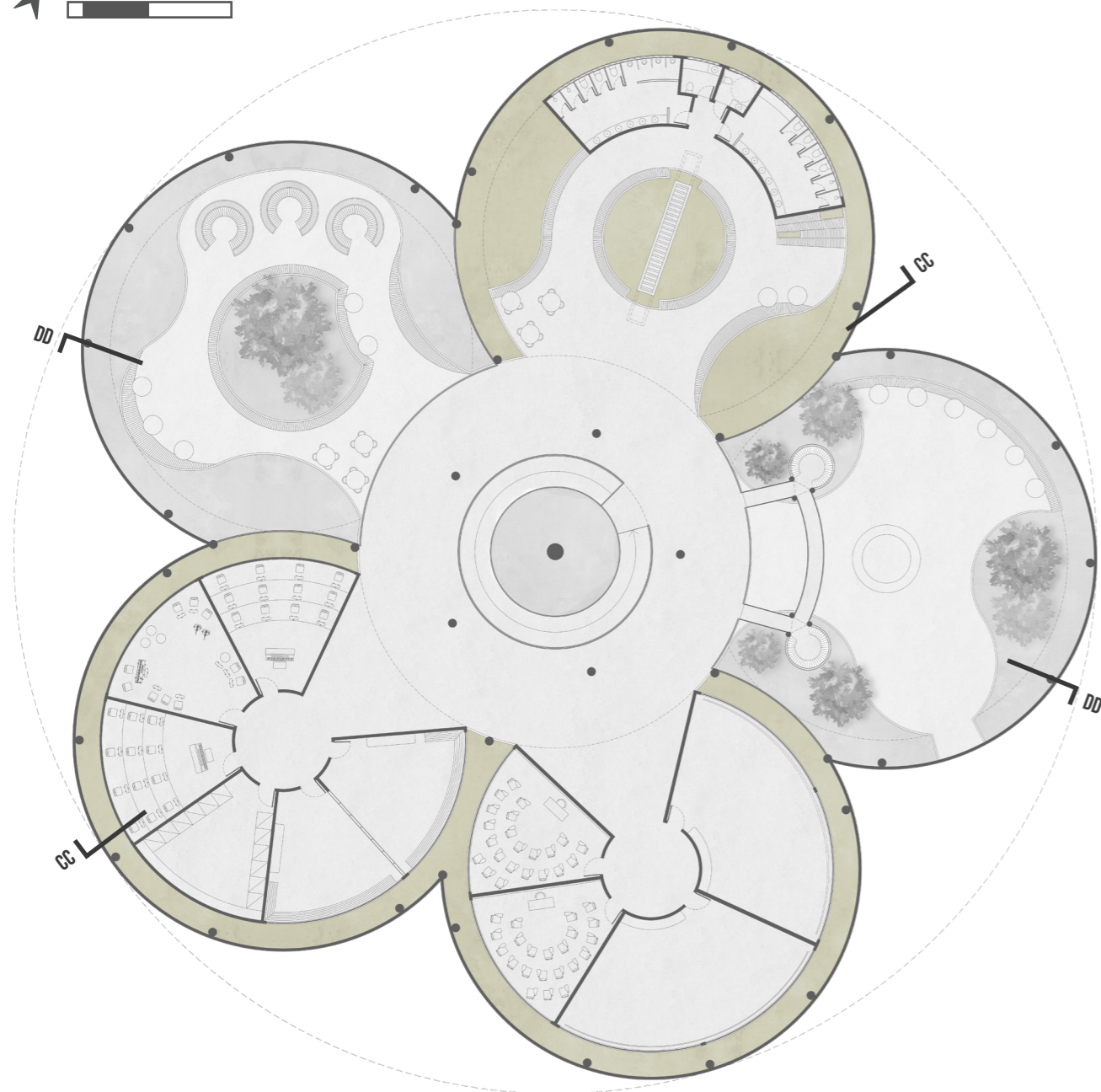


Figura 50. Bloco de Artes Cênicas – Planta baixa do pavimento térreo.
Fonte: Imagem elaborada pela autora.

BLOCO DE ARTES CÊNICAS – SUPERIOR



Figura 51. Bloco de Artes Cênicas – Planta baixa do pavimento superior.
Fonte: Imagem elaborada pela autora.



CORTE CC



Figura 52. Bloco de Artes Cênicas – Corte CC.
Fonte: Imagem elaborada pela autora.



CORTE DD



Figura 53. Bloco de Artes Cênicas – Corte DD.
Fonte: Imagem elaborada pela autora.



O pavimento superior (Figura 51), acessado por uma grande rampa helicoidal escultórica no meio do edifício, é exclusivo do Setor de Ensino. Ele conta com três eixos circulares – dois exclusivos para as salas de ensino, e um com uma área de convivência contendo uma bateria de banheiros. Os mezaninos e as áreas de pé-direito duplo das praças permitem grande integração e visual dos andares, além de trazerem dinamismo ao espaço e permitirem que as copas das árvores alcancem o pavimento acima. Além disso, foram locadas estruturas de passarela com nichos de bancos para a estadia dos alunos, voltadas para o lado que contém a visual do mar – que consegue adentrar o edifício, uma vez que sua fachada contém essa permissividade visual por ser vazada.

E, finalmente, as salas de ensino possuem uma configuração um pouco diferenciada: as portas de entrada de todas as salas se voltam para um único hall em cada eixo circular. Essa solução foi tomada porque, uma vez que estas portas são majoritariamente de vidro, as salas se abrem umas para as outras e se consegue ver os alunos dentro dos ambientes, praticando seus instrumentos ou ensaiando suas peças

teatrais. Dessa forma, é invocada a ideia da arte democrática, da arte livre e de união entre todos os alunos presentes.

Para a solução do *layout* e dos ambientes internos, buscou-se trabalhar com diferentes opções que fugissem do convencional e trouxessem espaços mais fluidos. Isso consegue ser visto, por exemplo, nas opções de conformação das salas de música – que podem ser mais dinâmicas ou com estrutura escalonada para acompanhamento guiado em grupo – e mesmo no *layout* das salas de aula com carteiras tradicionais, mas que se dispõem em conformação côncava, facilitando a interação entre professores e alunos.

No corte CC (Figura 52), pode-se ver como os espaços se relacionam visual e fisicamente a partir das áreas amplas dispostas. A própria rampa helicoidal permite que a visão dos espaços de praça a atravesse, não perturbando a interconexão entre elas e entre os demais espaços internos. No corte DD (Figura 53), pode-se ver a relação dinâmica de alturas entre os mezaninos e os pés-direitos duplos, que garantem também uma visibilidade interessante entre os dois andares.

Dessa forma, o prédio se configura como um espaço verdadeiramente democrático, onde todos conseguem se ver de dentro das salas, dos corredores, dos diferentes pavimentos, assim como de dentro e fora da edificação: um verdadeiro local salubre de conexão entre pessoas, arte e natureza, onde todos estão juntos e detém a mesma importância.

5.4.4. BLOCO DE ARTES PLÁSTICAS

O último bloco principal segue exatamente a mesma configuração de setorização e solução dos espaços do Bloco de Artes Cênicas, contendo apenas um diferencial: suas plantas são espelhadas. Dessa maneira, as duas entradas principais desses blocos se voltam uma para a outra, ambas na direção do eixo principal de circulação externa que fica entre os dois prédios e divide o terreno.

Em seguindo a mesma lógica, a edificação tem os mesmos preceitos das praças internas estruturadoras dos setores, da grande permissividade visual entre os ambientes e da conexão dos fluxos de forma dinâmica, bem como o dinamismo das alturas internas. Entretanto, uma vez que o Bloco de Artes Plásticas, diferentemente do Bloco de Artes Cênicas, não está semienterrado, e sim disposto usualmente no terreno, pôde-se ter uma maior liberdade na disposição de canteiros e espécies arbóreas dentro do prédio, já que a fachada vazada consegue agora circundá-lo por inteiro e permitir a entrada filtrada de luz solar. Enquanto no Bloco de Artes Cênicas os canteiros

estavam dispostos em grupos mais unidos, localados estrategicamente abaixo das aberturas de claraboias, o Bloco de Artes Plásticas conta com uma praça interna muito mais extensa em vegetação e espaços (Figura 54).

Suas praças puderam dispor de maior dinamismo, contando com a criação de diferentes nichos e com a locação de uma ponte suspensa 30cm do solo, o suficiente para evocar a sensação de balanço ao atravessá-la, criando um caminho multissensorial por dentro o extenso canteiro central. Pôde-se contar também com a existência de espécies tanto mais generosas quanto numerosas.

Tem-se, então, a criação de diferentes estímulos sociais nos mobiliários criados para esta praça, que ora invocam a sociabilização, ora se apresentam mais reclusos, e por vezes possuem até mesmo dimensão para que se durma neles sob a copa das árvores, como é o caso dos bancos com larguras dinâmicas que alcançam até 1 metro – medida maior que a de uma cama de solteiro.

Nesta edificação também é aberta uma entrada a mais, sendo permitido o acesso pelas duas praças do térreo. Essa escolha se deu pensando nos acessos do próprio terreno, de modo que há um acesso ao complexo artístico pela calçada pedonal externa bem em frente à praça interna deste bloco, locada no nível mais baixo do terreno, e a abertura dessa entrada a mais no prédio permite que o usuário atravesse o platô por dentro da própria edificação, sem que precise circundá-la.

BLOCO DE ARTES PLÁSTICAS – TÉRREO

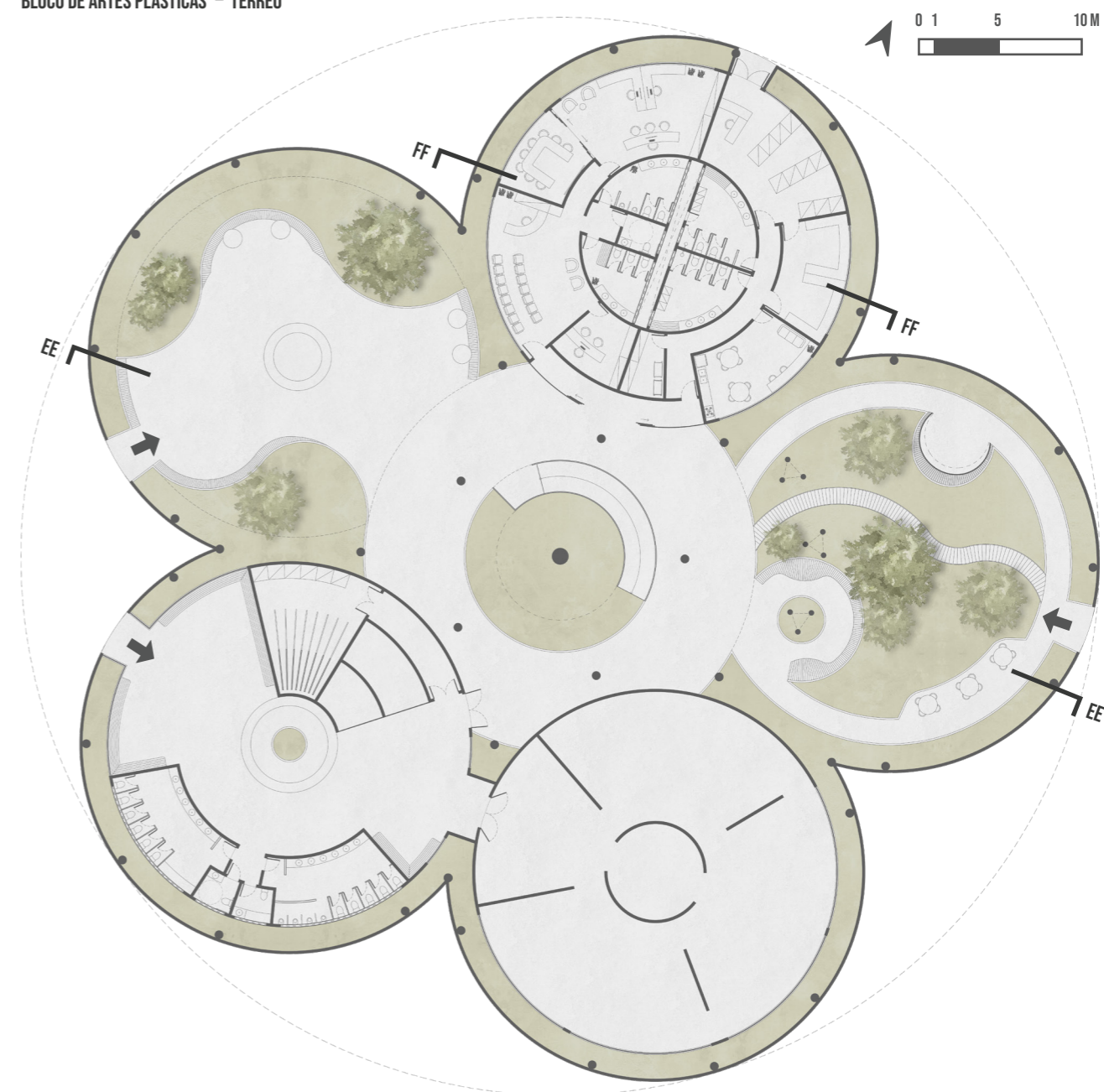
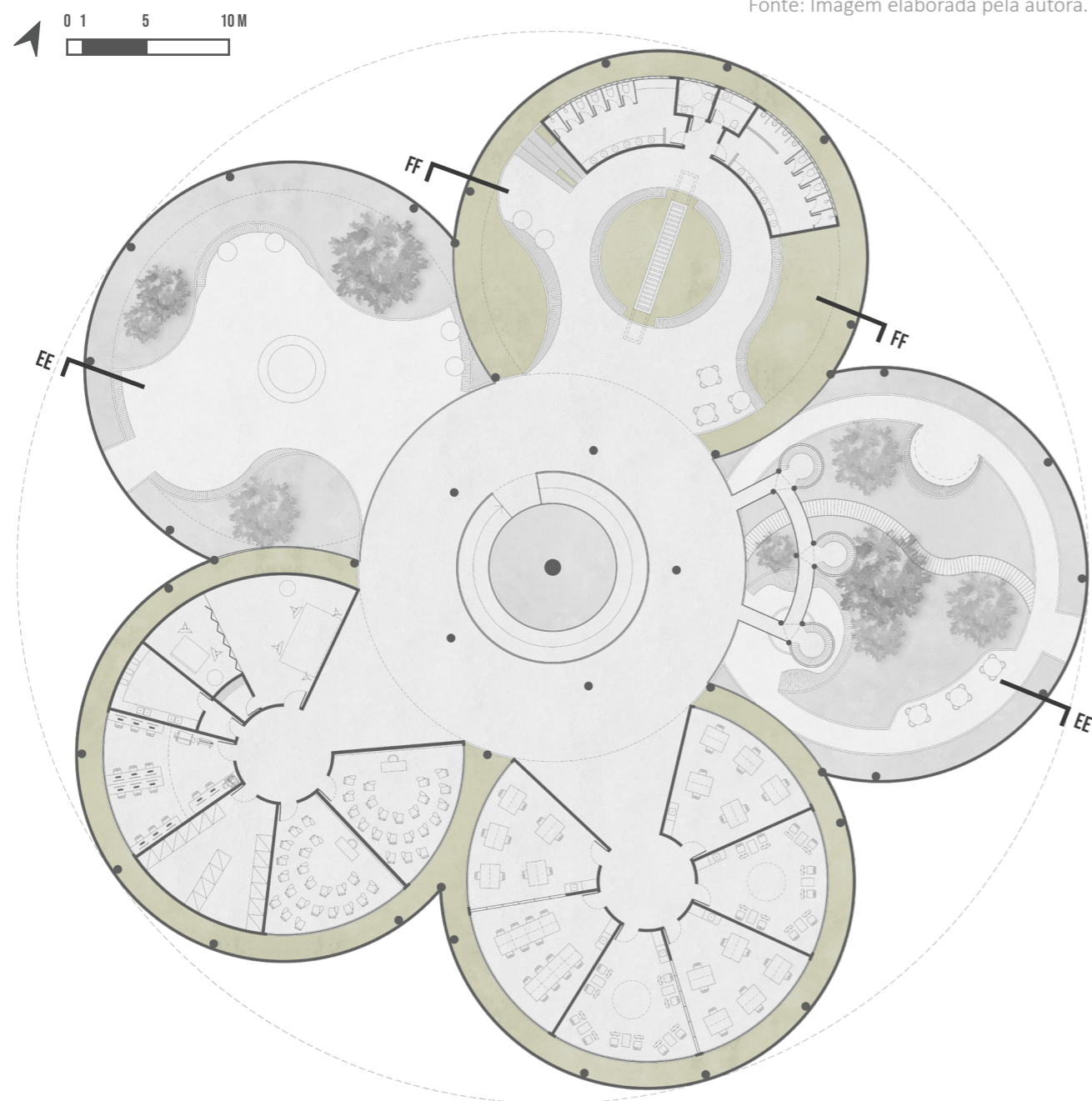


Figura 54. Bloco de Artes Plásticas – Planta baixa do pavimento térreo.
Fonte: Imagem elaborada pela autora.

BLOCO DE ARTES PLÁSTICAS – SUPERIOR

Figura 55. Bloco de Artes Plásticas – Planta baixa do pavimento superior.
Fonte: Imagem elaborada pela autora.



CORTE EE

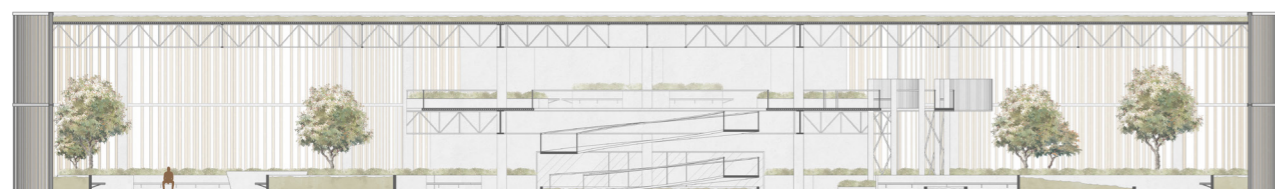


Figura 56. Bloco de Artes Plásticas – Corte EE.
Fonte: Imagem elaborada pela autora.

Ademais, o pavimento superior do prédio conta com a mesma configuração espelhada do Bloco de Artes Cênicas, assim como tem os mesmos *layouts* dinâmicos de salas de aula de carteiras, a mesma bateria de banheiros, entrada das salas de ensino voltadas para um mesmo hall circular, entre outros (Figura 55). Uma solução de projeto que também se repete no Setor de Ensino nas duas edificações é a utilização de paredes retráteis entre salas de ensino da mesma tipologia – deste modo, pode-se duplicar a área destas salas caso seja necessário.

O corte EE (Figura 56) mostra muito claramente a relação dos espaços de praças internas em pé-direito duplo com as outras áreas construídas internas, bem como a relação de movimento entre essas diferentes alturas. Também se pode ver como os canteiros internos destas praças são acompanhados por bancos contínuos

acoplados a eles e suportados por intermédio de mãos francesas, de modo que o próprio canteiro serve como encosto para estes bancos.

Já no corte FF (Figura 57) fica claro como o cinturão verde permeia e circunda toda a edificação, permitindo que se abram janelas em toda a extensão dos setores circulares que dão de encontro com este jardim, que é tanto provedor de microclima agradável quanto moldura verde destas janelas.

Desta forma, as edificações principais se apresentam como um espaço verdadeiramente simbiótico entre elemento natural e espaço construído, criando diversas áreas salubres de refúgio e garantindo tanto quanto possível o bem-estar de seus usuários. Além disso, sua disposição fluida e configuração dinâmica dos ambientes, tanto em questão de conectividade entre eles quanto das soluções de *layout*, permite a livre expressão artística dos alunos.

CORTE FF



Figura 57. Bloco de Artes Plásticas – Corte FF.
Fonte: Imagem elaborada pela autora.

5.4.5. BLOCO COMUNAL

O Bloco Comunal configura um edifício de apoio aos demais, de dimensão geral muito menor e locado exatamente no platô intermediário entre os dois blocos principais. Apesar de seguir a mesma tipologia de edificação, contando com forma circular e fechamento também em toras de madeira, outras decisões de projeto que o difere dos demais prédios ajudam a separar este bloco e criam uma espécie de hierarquia visual entre as edificações dispostas no terreno.

Desta forma, o prédio segue com a ideia da arquitetura fractal por intermédio da forma curva repetida na utilização das toras circulares na fachada, entretanto, conta com uma volumetria mais simples.

Além disso, não é circundado por nenhuma espécie de cinturão verde, o que faz com que, pela maior parte de sua extensão – aquela em que se conecta diretamente com ambientes fechados –, as toras de eucalipto de sua fachada não possuam um ritmo vazado, sendo completamente vedadas, uma vez que aqui não são recuadas e servem de parede para os ambientes internos fechados.

Apesar disto, o edifício ainda consegue trazer a presença central do elemento verde a partir da abertura de um rasgo na laje – também configurada em teto verde – que permite a entrada de luz solar num generoso canteiro locado bem no meio do prédio. Assim, torna-se possível a presença de espécie arbórea no espaço interno (Figura 59) mesmo que as fachadas do edifício sejam quase completamente fechadas. Além disso, a abertura zenital proporciona um ótimo veículo de exaustão do ar quente.

Em o fechamento da parede externa dos ambientes sendo a própria fachada em toras, isso cria um grande interesse visual e traz textura para estes espaços internos. Entretanto, alguns ambientes como banheiros (Figura 60) precisaram receber uma camada extra de fechamento em alvenaria à meia-parede, de modo que a tubulação hidráulica pudesse passar seguramente pela mesma.

Entretanto, há partes da fachada que seguem com o padrão do vazamento das toras, como se pode ver ainda na Figura 60. As áreas de fachada que se conectam diretamente com a área central da praça de alimentação apresentam essa abertura, garantindo permissividade visual e permitindo a livre passagem dos ventos.

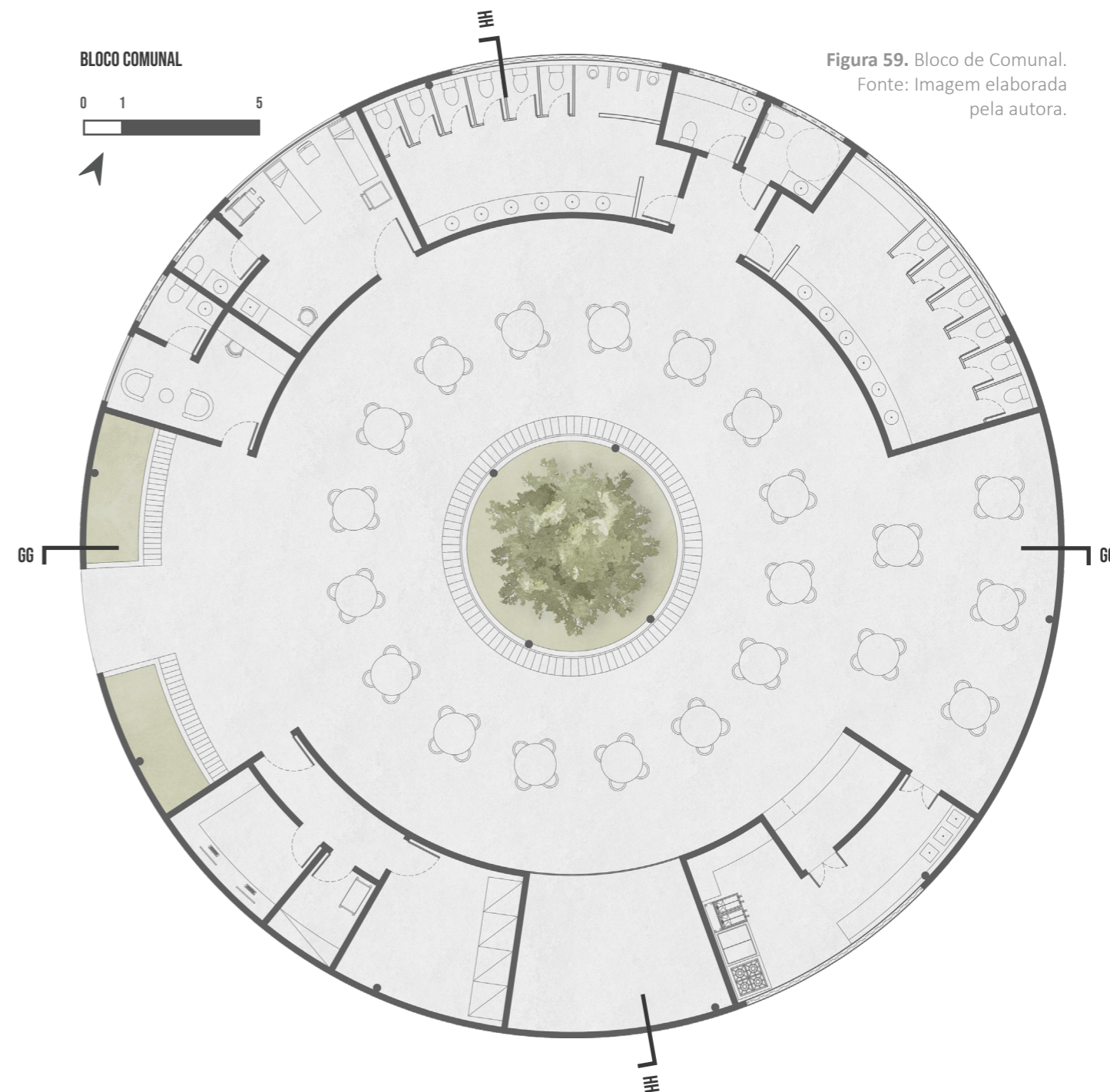


Figura 59. Bloco de Comunal. Fonte: Imagem elaborada pela autora.

CORTE GG



Figura 58. Bloco de Artes Plásticas – Corte GG. Fonte: Imagem elaborada pela autora.

CORTE HH



Figura 60. Bloco Comunal – Corte HH. Fonte: Imagem elaborada pela autora.

5.4.6. ESTRUTURA DAS EDIFICAÇÕES

A estrutura dos três prédios e os seus pré-dimensionamentos e locações de pilares e vigas contaram com uma configuração axial em busca de melhor suportar as cargas das plantas circulares.

Foram propostas duas tipologias de organização axial do sistema estrutural: uma para os blocos principais e outra para o Bloco Comunal. Ambas trabalham com pilares de concreto, vigas treliçadas e laje alveolar.

No sistema estrutural trabalhado, a opção pela laje alveolar e por treliças metálicas foi essencial na solução dos grandes vãos apresentados. Para os blocos principais, que contém no seu maior vão entre pilares a medida de 24,82 metros, foi necessário se utilizar treliças de 1,20 metros de altura para a sua sustentação, fazendo com que o pé-direito destas edificações tenha a generosa medida de 4,30 metros – o que não se configurou como um problema, uma vez que já era prevista grande amplitude para os espaços internos destes prédios.

Essas treliças se conectam em eixos axiais hierarquizados nas circunferências internas das edificações (Figura 61), criando uma configuração completamente amarrada entre os diferentes setores. Foram utilizados pilares robustos com diâmetro de 1,00 e 0,50 metros para a estrutura própria das edificações, e pilares de 0,30 metros de diâmetro para a sustentação das passarelas internas com nichos de estadia.

Além disso, os pilares que acompanham a extremidade destas edificações são os responsáveis por ajudar a sustentar a fachada em toras verticais de eucalipto que se descola do restante da edificação: o próprio desenho circular destes prédios ajuda a criar uma maior estabilidade desse invólucro em madeira, mas a conexão direta destes pilares com os anéis de amarração das toras garante uma maior segurança estrutural das mesmas.

Já para o Bloco Comunal, que possui escala inteiramente inferior aos demais, as medidas das estruturas ganharam uma grande suavizada. Sabendo-se que seu maior vão entre pilares configura uma distância de 10,50 metros (Figura 62) – menos da metade do maior vão dos blocos principais –, foram trabalhadas treliças com altura de 0,60 metros e pilares de 0,20 metros de diâmetro.

Mesmo a medida de suas vigas sendo inteiramente inferior à medida das vigas dos blocos principais, ainda foi optado por se trabalhar com um pé-direito generoso de 3,70 metros. Essa solução tanto cria um espaço interno amplo como garante uma área mais propícia para a existência de uma grande árvore central.

Ademais, como se pode ver ainda na Figura 62, a conformação do sistema estrutural também seguiu configuração axial, tendo sua amarração central no encontro de uma viga anelar de seção “I”, em concordância exata com o rasgo presente na laje desta edificação, e contando com a mesma altura das vigas treliçadas.

Dessa maneira, pode-se trabalhar soluções estruturais racionais e que satisfatoriamente abarcam toda a estrutura curva das edificações e seus generosos vãos, permitindo grandes áreas livres de pilares que garantem a flexibilidade dos ambientes internos e permitem que a sensação de amplitude, gerada pelos pés-direitos altos, não seja perturbada.

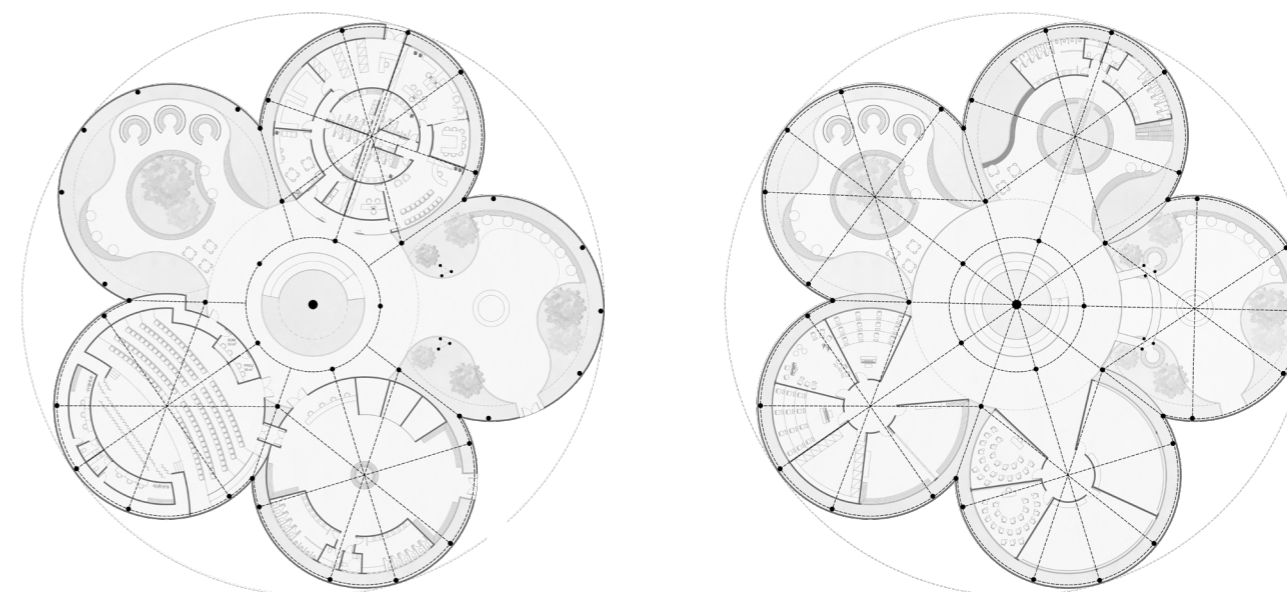


Figura 61. Planta de estrutura dos blocos principais – Bloco de Artes Cênicas.
Fonte: Imagem elaborada pela autora.

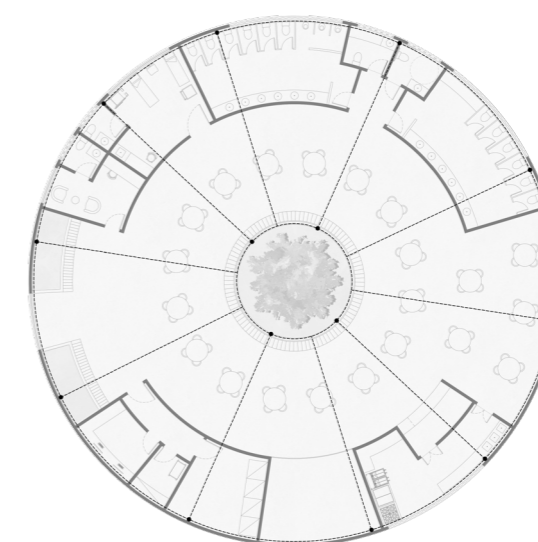


Figura 62. Planta de estrutura do Bloco Comunal.
Fonte: Imagem elaborada pela autora.

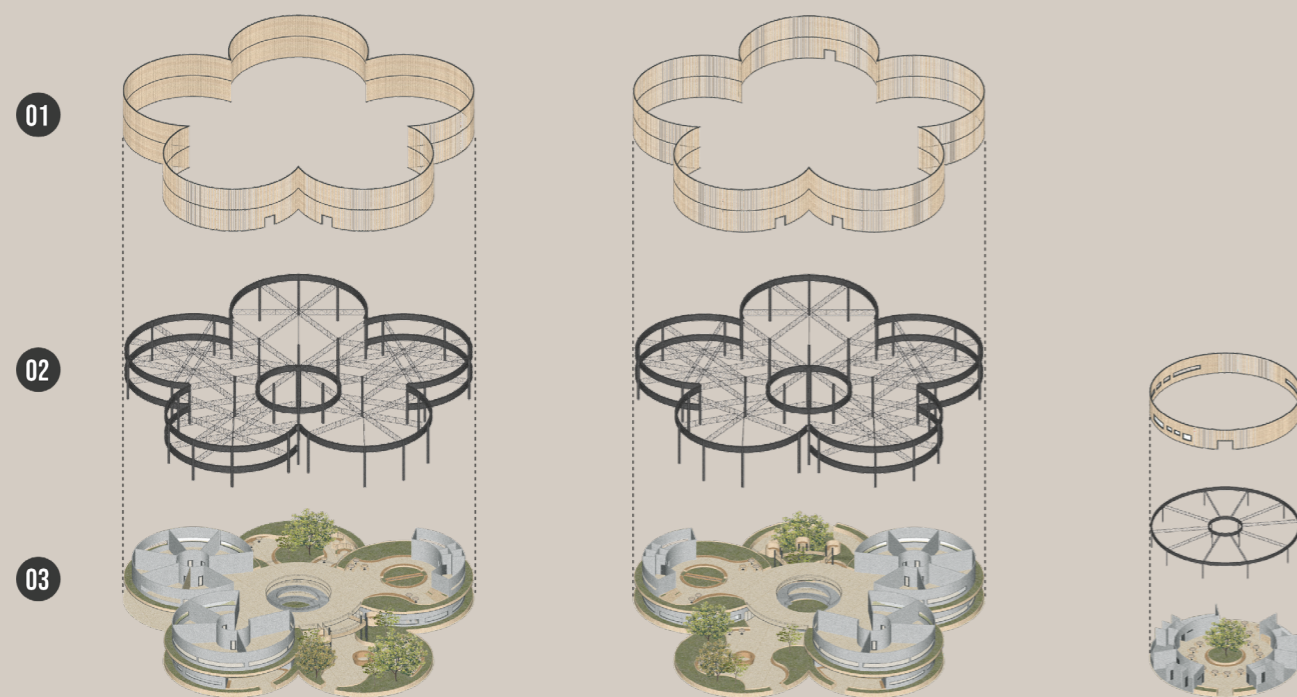


Figura 63. Esquema explodido das edificações: invólucro da fachada, estrutura e ambientes.
Fonte: Imagem elaborada pela autora.

5.4.7. PRAÇAS EXTERNAS E SEUS USOS

As praças e espaços externos dispostos nos platôs ao longo do terreno configuram outro ponto central do projeto aqui proposto. Novamente, a locação destas áreas se deu por meio do estudo das diferentes relações de espaço e conexões visuais que os desníveis poderiam proporcionar ao usuário, além de um aproveitamento das cotas originais do espaço que ocupam nos lotes.

Dessa maneira, as praças se conectam tanto por caminhos fluidos que percorrem o terreno, mas também por praças circulares dinâmicas e menores, que vencem os desníveis para os platôs das praças principais. Temos, então, três tipologias de praças: as praças de apoio dos platôs com locação de edificação; as praças dinâmicas de vencimento de desníveis; e as praças funcionais, sendo elas as principais e tendo usos específicos elencados para a multifuncionalidade dos espaços livres do centro artístico. Esta subseção focará nas praças funcionais e nas suas configurações formais, bem como suas soluções de projeto e objetivos buscados.

Em se tendo um número abundante de praças, era necessário que seus usos não se repetissem, de forma que a existência de cada uma fosse única e justificada. A materialidade delas, bem como a identidade visual dos mobiliários e espaços desenhados é consistente, de forma que se tenha a ideia de *partes de um todo*. Logo, pisos em pedra cariri de 0,50 por 0,50 metros em tonalidade bege clara permeiam todas as praças, bem como os caminhos de

conexão entre elas, conformando uma relação de cor análoga às fachadas das edificações, o que torna toda a área externa coesa e relaxante. Pisos e mobiliários dinâmicos em madeira ecológica WPC – compósito produzido em grande parte com madeira reciclável, o que configura uma opção sustentável, além de garantir boa durabilidade e resistência e ser indicada para espaços externos (KIELING et al., 2019) – ajudam a demarcar espaços de nicho nas praças. Taludes verdes e taludes de pedra cariri rústica auxiliam a conexão dos desníveis e criam interesse visual e tátil. Esses elementos repetidamente presentes em todas as praças ajudam a criar a ideia de identidade visual, mas seus usos, entretanto, são diferenciados e podem ser vistos dispostos no esquema da Figura 64, que elenca os usos de 7 grupos de praças.

Para a solução de paisagismo e plantio de todas as praças, procurou-se sempre trabalhar com espécies nativas, de modo a celebrar o regionalismo nordestino. Foram utilizadas a Catingueira, típica do nordeste e originária da caatinga, o Pau-Branco, típico do Ceará e igualmente próprio de áreas de caatinga - mas também ainda presente em áreas litorâneas -, e a Uva da Praia, espécie frutífera de clima tropical e folhas arredondadas.

Ainda no tópico da invocação e celebração da regionalidade para as praças, estas foram divertidamente nomeadas a partir de gírias nordestinas que possuem significados relativos ao seu uso ou a alguma característica marcante nelas presente.

Figura 64. Organização dos prédios e das praças no terreno e seus usos.
 Fonte: Imagem elaborada pela autora.



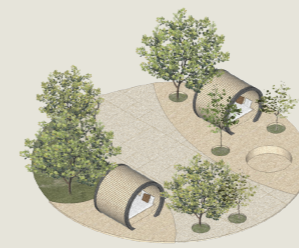
Figura 65. Perspectivas das praças externas.
 Fonte: Imagem elaborada pela autora.



01 PRAÇA DE ALUIR E PRAÇA DE COISAR



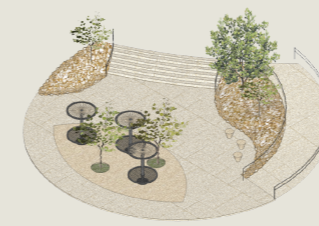
05 PRAÇA DO FLOZÔ



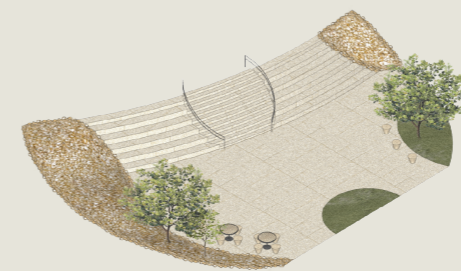
02 PRAÇA DO CUCURUTO



06 PRAÇA DA ESTRIPULIA



03 PRAÇA DO ARRUDEIO



04 PRAÇA DO BATENTE



07 PRAÇA DO MEXERICO

Na Figura 65, pode-se ver as perspectivas de todos os grupos de praças apresentados. Em ordem, temos o Grupo 01 contendo a Praça de Aluir e a Praça de Coisar. A primeira se configura numa praça cuja temática é o exercício físico, sendo nomeada a partir da gíria “te alui, menino!”, ou “te desperta, te movimenta”. Nesse espaço foi buscado trabalhar mobiliários que permitissem usos fluidos, então, a exemplo, as barras elevadas servem tanto para exercícios de *pull-up*, atividades de *crossfit* e área de alongamento, mas também podem ser usadas para brincadeiras, escaladas e outras atividades dinâmicas. Já a Praça de Coisar, que recebe esse nome por se tratar de uma praça multiuso – o verbo “coisar” é uma gíria que vem para substituir o ato de fazer qualquer coisa que seja –, busca tirar proveito do seu espaço negativo configurado na grande área livre central para poder receber diferentes tipos de atividade, possivelmente análogas à temática de exercício físico ou não, como práticas de *yoga* em grupo.

O Grupo 02 configura a Praça do Cucuruto, que recebe este nome por ser a praça na cota mais alta do terreno – “cucuruto” é uma gíria para “topo da cabeça” –, e assim dispõe de vista desimpedida para o mar, utilizando-se desse potencial visual na criação de mobiliários cobertos para repouso e contemplação da vista. Além disso, a praça se utiliza de rebaixamentos circulares no piso para a criação de nichos onde as pessoas podem sentar-se tanto internamente, utilizando o próprio rebaixamento como encosto, quanto ao nível do piso, permitindo o espaço para as pernas no rasgo abaixo (Figura 66, Corte JJ). Estas soluções de usos do espaço criam possíveis configurações dinâmicas de

conversa e interação entre os usuários dos diferentes mobiliários e espaços propostos na praça.

Os Grupos 03 e 04 detêm duas praças tanto funcionais quanto de conexão, a Praça do Arrudeio e a Praça do Batente. A primeira foi assim nomeada pois interliga 3 diferentes níveis do terreno – “arrudeio” é uma gíria que significa o ato de “dar a volta” ou “circundar” –. Apesar da sua função de ligação entre diferentes níveis, ela também possui uso próprio na disposição de mobiliários semicobertos com espaço para se sentar ou deitar.

Já a Praça do Batente, que é a principal praça de acesso ao Bloco de Artes Cênicas, atua com uso duplo, uma vez que sua escadaria de acesso se transforma também numa arquibancada que abraça uma grande área central – e é deste ponto que vem seu nome “batente”, que significa qualquer obstáculo fixado no chão, normalmente de madeira ou concreto –. Essa praça parte de uma proposta para recebimento de diferentes performances artísticas mais espontâneas ao ar livre.

O Grupo 05 engloba a Praça do Flozô, que recebe esse nome pela gíria “ficar de flozô”, que significa ficar no ócio, sem compromissos. Essa praça é quase inteiramente configurada num mobiliário elevado que, em abrindo rebaixamentos na sua estrutura, ora dá lugar a espaços dinâmicos de sentar iguais aos da Praça do Cucuruto, ora recebe generosas redes tensionadas em trama presas ao próprio mobiliário que permitem aos usuários deitar-se sob a sombra das árvores, conferindo uma

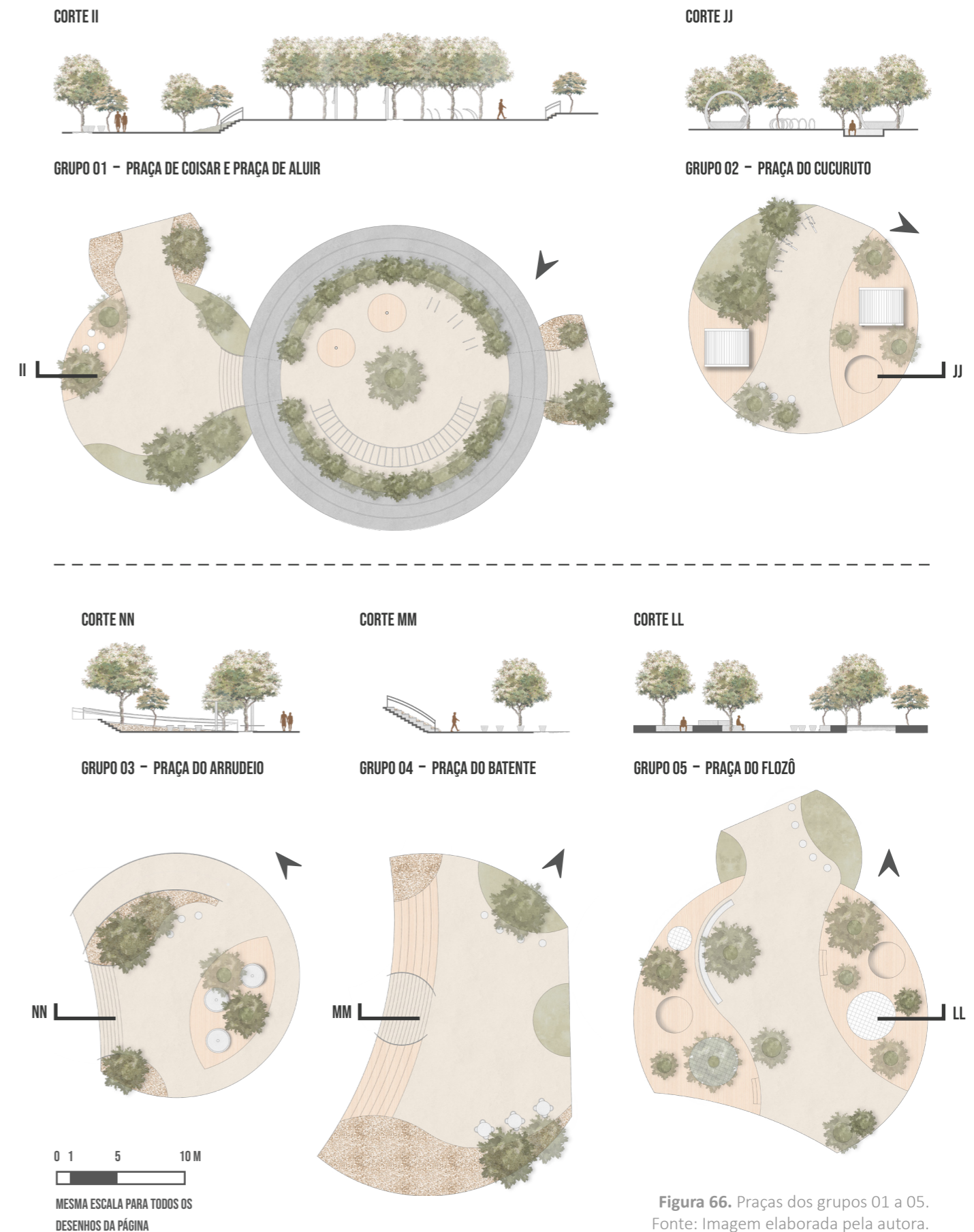


Figura 66. Praças dos grupos 01 a 05. Fonte: Imagem elaborada pela autora.

experiência relaxante e, ao mesmo tempo, sociável.

O Grupo 06 é o que apresenta os maiores desníveis e tem sua estrutura central na Praça da Estripulia (Figura 67, Corte OO). A proposta dessa praça surge da ideia de mobiliário escultórico com usos diversos, como balanços e áreas para se sentar. Além disso, é aproveitado o grande desnível para a locação de escorregas, fazendo com que esta praça tenha uma característica muito mais lúdica que as demais – e é deste ponto que surge o nome “estripulia”, que significa “travessura”.

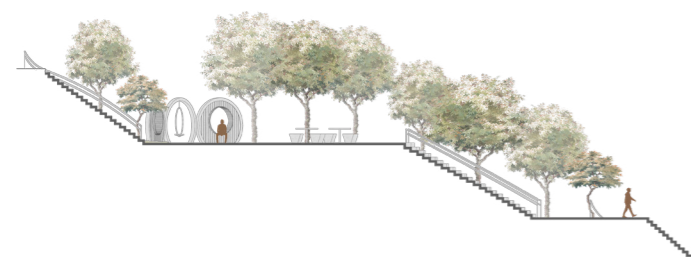
É importante frisar que os mobiliários de todas as praças seguem a volumetria circular e procuram ter conformação formal escultórica, podendo ser confundidos ao longe com obras de arte dispostas no terreno.

Por fim, tem-se o Grupo 07, que configura a Praça do Mexerico. Por ser a praça disposta em área mais reclusa do terreno, supõe-se que seu uso acontecerá majoritariamente pelos residentes dos assentamentos irregulares que circundam o terreno. Dessa forma, a proposta para a praça partiu da ideia de um *cantinho da fofoca* – um espaço sob pergolado com várias

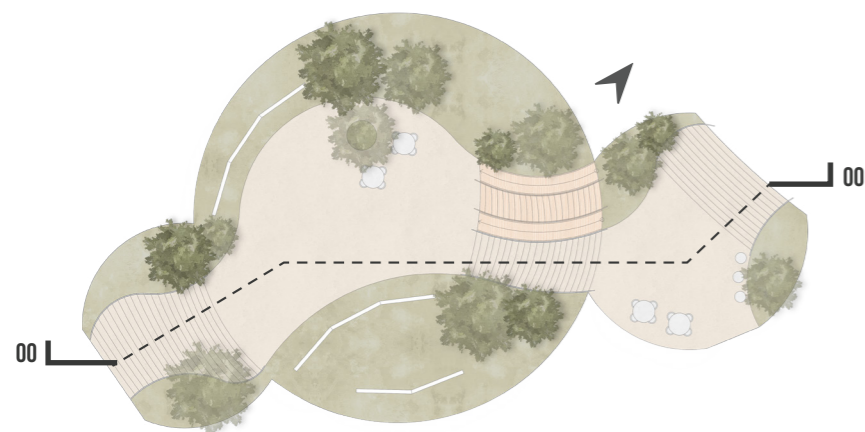
mesas e cadeiras onde as senhoras dessas residências podem reunir-se e papear sobre os acontecimentos da semana, prática já comum em muitas áreas majoritariamente residenciais onde o laço de vizinhança é fortificado. O nome “mexerico” significa exatamente “fofoca”. Essa, então, se torna uma praça mais exclusiva para os moradores da comunidade.

Assim sendo, tem-se variados usos para as praças dispostas no centro artístico, garantindo que o funcionamento de cada uma se torna único, e que o caminhar por entre elas vire uma experiência divertida tanto pelos caminhos fluidos quanto pelo interesse das próprias praças.

CORTE OO



GRUPO 06 – PRAÇA DA ESTRIPULIA



0 1 5 10 M



MESMA ESCALA PARA TODOS OS DESENHOS DA PÁGINA

CORTE PP



GRUPO 07 – PRAÇA DO MEXERICO

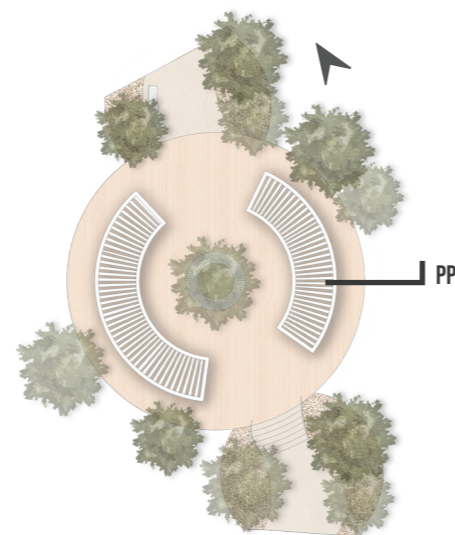


Figura 67. Praças dos grupos 06 e 07. Fonte: Imagem elaborada pela autora.

5.4.8. MOBILIÁRIOS ESCULTÓRICOS

Como citado anteriormente, o desenho dos mobiliários projetados foi pensado de maneira que estes tanto tivessem forma escultórica – devido à temática do projeto e de seu programa –, quanto invocassem a repetição fractal da circunferência, que permeia todas as decisões formais do Centro de Artes Cênicas e Plásticas. A ideia primordial era que, ao se caminhar pelo complexo, os mobiliários parecessem obras de arte que perfeitamente se integram e mesclam, juntamente à volumetria circular das edificações, com as propostas do uso de materiais naturais, espaços de refúgio e de arte.

Dessa maneira, eles seguem uma linguagem de materiais que se repete, com o uso da madeira de eucalipto, madeira de cumaru, bambu, entre outros – essa escolha tanto dá uma identidade visual unificada a todos eles, quanto harmoniza com as materialidades das fachadas das edificações, resultando num projeto que, apesar de conter vários elementos, não transmite a sensação de poluição visual.

Dos mobiliários escultóricos presentes no interior das edificações, tem-se o Anel e o Cabana (Figura 68). O primeiro configura um espaço recluso, que pode tanto ser usado individualmente quanto em grupo. Ele ganha um canteiro interno de jardim, que pode receber trepadeiras que subiriam em sua estrutura e criariam um espaço de nicho verde. Já o Cabana é, em essência, um mobiliário de demarcação de espaço e criação de ambiente de proteção. Ele tem a proposta de uma construção manual, com encaixe angulado de toras de bambu que

criam a sua forma. Para ele especialmente, a ideia das imperfeições advindas da montagem braçal é de grande interesse, conferindo ao mobiliário um ar verdadeiramente rústico.

Tratando dos mobiliários externos, temos primeiramente o conjunto Arcos. Desse desenho, a proposta seguiu na criação de esculturas em formato de portais que apresentassem usos lúdicos, como é o caso do Arco 02, que recebe um balanço acoplado à sua estrutura. Para estes mobiliários, era importante que seu uso não fosse óbvio à primeira vista e que sua volumetria deixasse os transeuntes intrigados, de forma que a sua investigação mais próxima levasse à curiosa descoberta de diferentes usos.

O mesmo conceito é aplicado para o mobiliário Guarda-Chuva, que também possui forma inusitada e pode gerar curiosidades aos usuários. Ele apresenta uma coberta vazada e seu assento se dá por uma rede em trama acoplada à sua estrutura.

Por fim, tem-se o Caverna. Este mobiliário, que abriga a Praça do Cucuruto, procura a criação de um ambiente de nicho com proposta de relaxamento para a contemplação da visual do mar privilegiada. Sua conformação segue mais proximamente a linguagem dos mobiliários Arco.

Tem-se, dessa maneira, mobiliários que conversam volumetrica e materialmente entre si, mas que possuem essências únicas e identidades próprias, gerando curiosidade aos transeuntes, e agindo também como belas esculturas que permeiam o complexo.

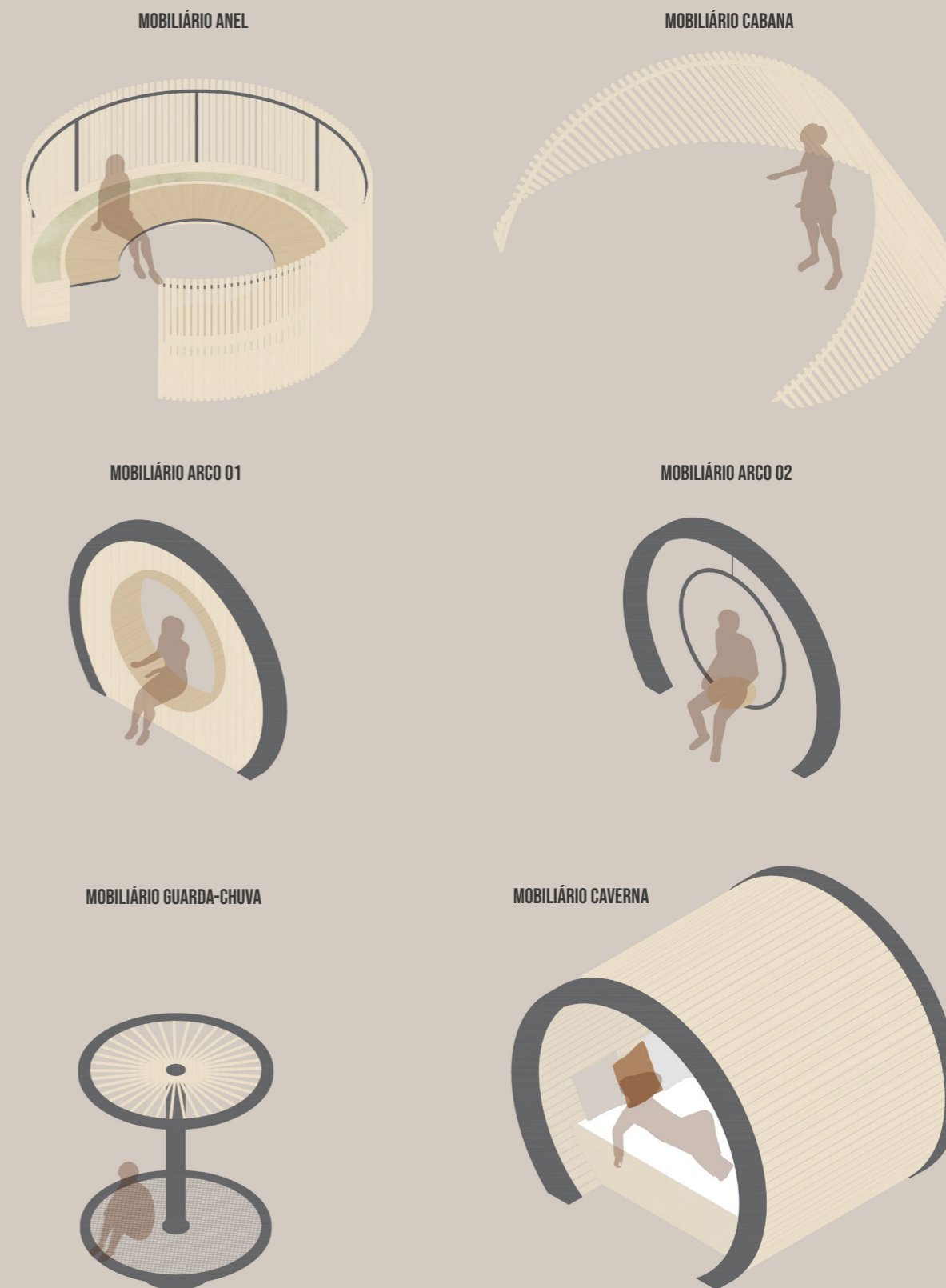


Figura 68. Isométricas dos mobiliários. Fonte: Imagem elaborada pela autora.

Finalmente, o Centro de Artes Cênicas e Plásticas se apresenta como um grande local de integração entre área construída e natureza, onde todos os espaços estão interconectados visualmente tanto a nível de áreas livres quanto nas relações interior-exterior. A mescla de elemento natural, elemento artístico e escultórico e áreas de lazer de grande dimensão tornam o centro proposto um verdadeiro complexo que, de fato, balanceia e harmoniza a ideia da mescla entre arte e refúgio, ambos também completamente envolvidos no uso do design biofílico, que invoca o elemento natural para todos os espaços de forma quase habitual e cria espaços de acalento por toda a dimensão do projeto.



Figura 69. Vista do diálogo entre os edifícios.
Fonte: Imagem elaborada pela autora.



Figura 70. Vista da Praça da Estripulia.
Fonte: Imagem elaborada pela autora.



Figura 71. Vista do Bloco de Artes
Cênicas se enterrando no terreno.
Fonte: Imagem elaborada pela autora.



Figura 72. Vista de parte da fachada das edificações principais com as toras. Fonte: Imagem elaborada pela autora.



Figura 73. Vista interna da recepção de entrada no Bloco de Artes Plásticas. Fonte: Imagem elaborada pela autora.



Figura 74. Imagem interna do Bloco de Artes Plásticas, mostrando a permeabilidade visual dos prédios. Fonte: Imagem elaborada pela autora.



Figura 75. Vista interna do Bloco Comunal.
Fonte: Imagem elaborada pela autora.

06

CONSIDERAÇÕES FINAIS

05.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou desenvolver o projeto arquitetônico de um Centro de Artes Cênicas e Plásticas no Vicente Pinzon que procura, em essência, entrelaçar, ou *urdir*, as ideias de refúgio, natureza e arte na criação de um espaço democrático onde estes três elementos coexistem como um só.

A partir das pesquisas realizadas, tanto teóricas e conceituais quanto de caráter de referência projetual, pôde-se, a primeiro passo, arquitetar ideias e conceitos de forma a conseguir alcançar este objetivo, para, em segundo passo, poder arquitetar o espaço.

A mentalidade da *criação de espaços*, pensando-se profundamente nas suas sensações, visuais, incitações e possíveis interações, para além de sua mera funcionalidade e resolução em planta baixa, foi um aspecto essencial para alcançar o objetivo buscado, especialmente em se tratando da procura pela criação da sensação de refúgio e de acalento.

Com este olhar, conseguiu-se que o caminhar pelos espaços do centro artístico se tornasse uma grande experiência de descoberta – o desvendar o interior dos prédios, as salas em conformação interativa e lúdica, as praças e suas visuais, os caminhos orgânicos e até mesmo os mobiliários. Foi somente a partir

do pensamento prioritário do *viver* esses ambientes que se pôde chegar a resultados que verdadeiramente anulam o *não-lugar*, tendo-se como grande aliado o uso do Design Biofílico, essencial para a criação de espaços salubres e para a invocação da sensação de conforto, familiaridade e afeto.

Foi então possível elaborar uma proposta de projeto arquitetônico que incorpora todas as questões levantadas e que busca se apresentar como uma obra inovadora não só no bairro como na própria cidade, servindo de espaço democrático para o exercer da arte, de área de monumental celebração e coexistência entre urbe e natureza, e de acalento para uma população vulnerável que há muito merece sua inclusão prioritária num empreendimento deste porte.

Entre espaços que permeiam o terreno de maneira flexível e fluida e que *pedem licença* à natureza para existir e fachadas com ritmos vazados que permitem a visão quase completa de ambientes tanto internos quanto externos, tem-se um complexo que abraça e abarca a todos e que silenciosamente dissemina a mensagem: “estamos juntos em igualdade”. Assim, satisfatoriamente, pode-se falar na criação de refúgio, zelo e arte através do poder da arquitetura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, Sérgio. **Crime e violência na sociedade brasileira contemporânea**. *Jornal de Psicologia-PSI*, abril/junho, p. 7-8. São Paulo, 2002a.

Adorno, Sérgio. **Exclusão socioeconômica e violência urbana**. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 4, n. 8, p. 84-135. Porto Alegre, 2002b.

Barcelos, Carolina. **A questão do modernismo no teatro brasileiro**. *Terceira Margem*, v. 24, p. 51-62. Rio de Janeiro, 2019.

Beardsley, John. **Earthworks and beyond: contemporary art in the landscape**. Abbeville Press, 1984.

Beatley, Timothy. **Biophilic Cities: Integrating Nature into Urban Design and Planning**. Island Press / Center for Resource Economics. Washington DC, 2011.

Boettger, Suzaan. **Earthworks' Contingencies**. In: *Ethics and the Visual Arts*, Allworth Press, p. 217-233, 2006.

Brandt, Stephanie. **The Art of Memory Peter Zumthor's Therme Vals**. Uri Jacob Matatyaou. Memorial Architecture as Storyteller. 2010.

Brasil. Lei nº 12.651/2012. Institui o **Novo Código Florestal Brasileiro**. Brasil, 2012.

Brasil. Governo do Estado do Ceará. **CE Pacífico: o Vicente Pinzón que descobriu o Brasil e virou bairro em Fortaleza**. Fortaleza, 2016.
Disponível em: <[http://https://www.ceara.gov.br/2016/03/04/o-viceo-bairro-em-fortaleza/](http://https://www.ceara.gov.br/2016/03/04/o-vicente-pinzon-que-descobriu-o-brasil-e-viceo-bairro-em-fortaleza/)>. Acesso em: 29 de nov. de 2020.

Cardia, Nancy. **Violência e desigualdade social**. *Ciência e Cultura*, v. 54, n. 1, p. 25-31. São Paulo, 2002.

Caro, Camila; Rangel, Carlos. **La revolución de las bibliotecas en Bogotá**. In: *Revista Arcadia*. Bogotá, 2016.

Cavalcanti, Murilo. **As lições de Bogotá e Medellín: do caos à referência mundial**. Gráfica Santa Marta. Recife, 2013.

Chiarelli, Tadeu. **História da arte / história da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações**. *ARS* (São Paulo), São Paulo, v. 3, n. 6, p. 78-87, 2005

Costa, Marcelo Farias. **O Teatro Cearense em Síntese**. Sesc Cultura.
Disponível em: <https://www.sesc.com.br/wps/wcm/connect/3c89489a-08b4-4588-a3a8-c9a3c30b5d80/O+Teatro+Cearense+em+Síntese+-+Marcelo+Farias+Costa.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT_TO=url&CACHEID=3c89489a-08b4-4588-a3a8-c9a3c30b5d80>. Acesso em: 8 de out. de 2020.

Diário do Nordeste. **De Lourdes, todos querem**. *Diário do Nordeste*, 2020.
Disponível em: <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/metro/de-lourdes-todos-querem-1.625457/>>. Acesso em: 11 de mar. de 2021.

Farias, Airton. **História do Ceará**. Armazém da Cultura. Fortaleza, 2015.

Ferreira, Antônio. **Habitação de Interesse Social: Aspectos Históricos, Legais e Construtivos**. Capítulo 1. Editora Interciência Ltda. Rio de Janeiro, 2015.

Fortaleza. Prefeitura Municipal. **Diagnóstico Geoambiental do Município de Fortaleza: subsídio ao macrozoneamento ambiental e à revisão do Plano Diretor Participativo- PDPFor**. Fortaleza: Prefeitura Municipal. Fortaleza, 2009a.

Fortaleza. Prefeitura Municipal. Lei Complementar nº 062/2009. **Plano Diretor Participativo do Município de Fortaleza**. Fortaleza: Prefeitura Municipal. Fortaleza, 2009b.

Fortaleza. Prefeitura Municipal. **Plano Local de Habitação de Interesse Social de Fortaleza**. Fortaleza: PLHIS-For. Fortaleza, 2013.

Fortaleza. Prefeitura Municipal. **Plano Fortaleza 2040 : equidade social, territorial e econômica**. Fortaleza: Iplanfor. Fortaleza, 2016.

Fortaleza. Prefeitura Municipal. Lei Complementar nº 236. **Lei de Parcelamento, Uso e Ocupação do Solo**. Fortaleza, 2017.
Disponível em: <<https://urbanismoemeioambiente.fortaleza.ce.gov.br/infocidade/>>. Acesso em: 30 de nov. de 2020.

Gutierrez, Ericki. **Pierre, Erica e Uma Conversa Sobre a História da Arte Brasileira**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de Caxias do Sul. Caxias do Sul, 2015.

Kellert, Stephen et al. **Biophilic Design: The Theory, Science, and Practice of Bringing Buildings to Life**. John Wiley & Sons, Inc. New Jersey, 2008.

Kéré, Diebédo. **Como construir com argila e comunidade**. Palestra proferida no TED Taks, set. 2013. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/diebedo_francis_kere_how_to_build_with_clay_and_community>. Acesso em: 11 de nov. de 2020.

Kieling, Antonio; Santana, Genilson; Santos, Maria. **Compósitos de Madeira Plástica: Considerações Gerais**. Scientia Amazonia, v. 8., n. 1, 2019. Disponível em: <<http://scientia-amazonia.org/wp-content/uploads/2018/11/v8-n1-b1-b14-2019.pdf>>. Acesso em: 30 de maio de 2021.

Lins Arquitetos Associados. **Academia Escola Unileão / Lins Arquitetos Associados**. ArchDaily, 2019. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/920845/academia-escola-unileao-lins-arquitetos-associados/>>. Acesso em: 29 de nov. de 2020.

Mandelbrot, Benoît. **The Fractal Geometry of Nature**. Henry Holt and Company, 1983.

Martins, Ana Maria; Librantz, André Felipe. **A geometria fractal e suas aplicações em arquitetura e urbanismo**. Exacta, v. 4, n. especial, p. 91-93. São Paulo, 2006.

Montaner, Joseph. **Sistemas arquitetônicos contemporâneos**. Editora Gustavo Gili. Barcelona, 2009.

Montenegro, Tércia. **Dicionário Amoroso de Fortaleza**. Casarão do Verbo. 2014.

Mostaço, Edelcio. **Teatro E História Cultural**. Baleia na Rede, Marília, v. 1, nº 9, p. 1-14, 2012.

NBBJ. **Amazon Spheres / NBBJ**. ArchDaily, 2019. Disponível em: <<https://www.archdaily.com/920029/amazon-spheres-nbbj/>>. Acesso em: 5 de set. de 2020.

Norberg-Schulz, Christian. O Fenômeno do lugar (1976). In: NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para arquitetura: antologia teórica 1965-1995**. CosacNaify. São Paulo, 2006.

Paiva, Luiz Fábio. **“AQUI NÃO TEM GANGUE, TEM FACÇÃO”: as transformações sociais do crime em Fortaleza, Brasil**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 34, n. 99. São Paulo, 2018.

Pallasmaa, Juhani. **Os Olhos da Pele: A arquitetura e os sentidos**. Bookman. Porto Alegre, 2011.

Pallasmaa, Juhani. **Habitar**. Editora Gustavo Gili. São Paulo, 2017.

Pedersen, Sara. **Contexts and correlates of out-of-school activity participation among low-income urban adolescents**. Organized Activities as Contexts of Development: Extracurricular Activities, After School and Community Programs. New Jersey, USA, 2005.

Peitgen, Heinz-Otto et al. **Chaos and Fractals: New Frontiers of Science**. Springer-Verlag New York, Inc. Dordrecht, 2004.

Ponte, Sebastião. **Fortaleza Belle Époque: Reforma urbana e controle social 1860 – 1930**. Fundação Demócrito Rocha. Fortaleza, 2014.

Prado, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570 - 1908**. EDUSP. São Paulo, 1999.

Rolnik, Raquel. **Exclusão territorial e violência**. São Paulo em perspectiva. São Paulo, 1999.

Santos, José Mário Peixoto. **Breve histórico da “performance art” no Brasil e no mundo**. Revista Ohun, no. 4, p.1-32. Bahia, 2008.

Tuan, Yi-fu. **Topofilia: Um Estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente**. DIFEL / Difusão Editorial S. A. Nova Jérsei, 1980.

Sedrez, Maycon. **Arquitetura e complexidade: a geometria fractal como sistema generativo**. Tese (Doutorado em Arquitetura, Tecnologia e Cidade) – UNICAMP. Campinas, 2016.

UNA Arquitetos. **Centro Universitário Maria Antônia / UNA Arquitetos**. ArchDaily, 2017. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/889441/centro-universitario-maria-antonia-iac-una-arquitetos/>>. Acesso em: 5 de set. de 2020.

URDIR. In: **MICHAELIS, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/busca?id=e3pLW>>. Acesso em: 12 de mar. de 2021.

Vescina, Laura Mariana. **Projeto Urbano, Paisagem e Representação: alternativas para o espaço metropolitano**. Tese (Doutorado em Urbanismo)- PROURB/UFRJ. Rio de Janeiro, 2010.

Wood Jr, Thomaz. **Caos: A Criação de Uma Nova Ciência?** AE-Revista de Administração de Empresas, v. 33, n. 4, p. 94-105. São Paulo, 1993.

A arquitetura é a arte da reconciliação entre nós e o mundo, e essa mediação se dá através dos sentidos.

Juhani Pallasmaa.

