



É só dos sentidos que
Procede toda a autenticidade,
toda a boa consciência, toda
a evidência da verdade.

CENTRO CULTURAL ROSALINA E RIACHO DOCE

CENTRO UNIVERSITÁRIO CHRISTUS
CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

CENTRO CULTURAL ROSALINA E RIACHO DOCE

Sávio Luis Paz Barbosa

Me. Larissa de carvalho porto

Fortaleza

2022

CENTRO CULTURAL ROSALINA E RIACHO DOCE

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.

Aprovado 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)

B238c Barbosa, Sávio Luis Paz.
Centro cultural Rosalina e Riacho Doce / Sávio Luis Paz
Barbosa. - 2022.
135 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Centro
Universitário Christus - Unichristus, Curso de Arquitetura e
Urbanismo, Fortaleza, 2022.

Orientação: Profa. Ma. Larissa de Carvalho Porto.

1. Arquitetura Sensorial. 2. Centro cultural. 3. Artes. 4. Cultura.
5. Parque Dois Irmãos. I. Título.

CDD 720

BANCA EXAMINADORA

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

Me. Julia Santos Miyasaki
Centro Universitário Christus (UNICHRISTUS)

Frederico Nogueira Teixeira
(membro externo)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de dedicar, primeiramente, a minha família que em todos os momentos me deu suporte em cada passo e por sempre acreditarem e apostarem suas fichas em mim. Gostaria de agradecer em especial minha avó, por ter me permitido enxergar esse caminho que há tanto tempo estava perdido dentro de mim.

Aos amigos que fiz na faculdade, que sempre foram meu escape e sempre estiveram dispostos a emprestarem seus ouvidos para tantos desabafos, dentre eles Leninha, Samants, Igor e JP. Destes, gostaria de dedicar especialmente à Livya, uma grande amiga e parceira que dividiu tantas aventuras comigo nesses cinco anos e acompanhou de pertinho o desenvolvimento deste trabalho. À Aline, pela parceria de sempre e por ter agregado tanto desde as primeiras discussões sobre meu tema. E a todos meus amigos que contribuíram direta e indiretamente. Qualquer passo dado sem vocês ao meu lado resultaria em topada.

À minha orientadora, Larissa, que me permitiu a experiência de desenvolver esse trabalho da forma mais descontraída possível. Foi a escolha perfeita, e certamente a escolheria por mais mil vezes se fosse preciso. De professora a orientadora e agora uma querida amiga.

E por último, à mim, pelo esforço e dedicação, por nunca ter desistido mesmo quando a situação foi tão favorável.

À todos, o meu mais profundo e sincero, muito obrigado.

Resumo

O presente trabalho busca desenvolver um espaço onde pessoas em situação de vulnerabilidade social possam produzir e consumir produtos artísticos e culturais que possuam um caráter crítico acerca dos contextos em que elas se encontram. Dessa forma, houve uma revisão bibliográfica sobre as relações de arte e cultura na sociedade, das relações entre a cidade e de como os equipamentos culturais estão e são inseridos, além de uma cronologia dos equipamentos culturais no Brasil e por último as premissas da arquitetura sensorial. Com isso, o centro cultural desenvolvido para as comunidades da Rosalina e Riacho Doce surge para prover um espaço em que essas pessoas possam se expressar criticamente através da arte e cultura e que possam ter experiências sensoriais através da materialidade da arquitetura.

Abstract

The present work seeks to develop a space where people in situations of social vulnerability can produce and consume artistic and cultural products that have a critical character about the contexts in which they find themselves. In this way, there was a bibliographic review on the relations of art and culture in society, the relations between the city and how cultural equipment is and is inserted, in addition to a chronology of cultural equipment in Brazil and, finally, the premises of sensorial architecture. With that, the cultural center developed for the communities of Rosalina and Riacho Doce appears to provide a space where these people can critically express themselves through art and culture and where they can have sensory experiences through the materiality of architecture.

SUMÁRIO

01

INTRODUÇÃO

Tema
Justificativa
Objetivos
Metodologia

02

REFERENCIAL TEÓRICO

Arte, cultura e sociedade
Arte como instrumento de
confronto ideológico
Equipamentos culturais
em assentamentos
Centros culturais
Arquitetura que estimula

03

REFERÊNCIAS PROJETUAIS

SESC Pompeia/Lina
Bo bardi
Parque Biblioteca
Espanha/Giancarlo
mazzanti
Academia Escola
Unileão/Lins Arquite-
tos Associados

04

DIAGNÓSTICO

05

O PROJETO ARQUITETÔNICO

Público alvo
Conceito e partido
Programa de necessidades
Fluxograma
Concepções iniciais
Implantação e paisagismo
Pavimento térreo e superior
Cortes
Estrutura
Materialidade

06

CONSIDERAÇÕES FINAIS

SCHNEPP RENO

Fonte: <https://divisare.com/>

INTRODUÇÃO

01. INTRODUÇÃO

1.1 Tema

Comunidades com as mais diversas problemáticas sociais como a precariedade de iluminação e abastecimento de água, saneamento básico, infraestrutura viária, coleta de lixo e moradia digna são algumas das adversidades das favelas do Brasil e, mais especificamente, no caso desse projeto, da cidade de Fortaleza (PEQUENO, 2009). Segundo o IBGE no Censo de 2010, o total de pessoas vivendo em aglomerados subnormais na cidade de Fortaleza é 2.448.920. O Censo também expressa a quantidade de habitações permanentes ou ocupadas nesses aglomerados que totalizam 1.421.536 unidades (IBGE, 2010).

Além de todas as carências anteriormente mencionadas, outra que pôde ser notada é a ausência de equipamentos culturais para a população nos bairros mais descentralizados. Essa realidade fica mais evidente em comunidades que se encontram em maiores condições de vulnerabilidade. Em contra partida, nas regiões mais centralizadas da cidade que são dotadas de diversas infraestruturas, os equipamentos culturais é mais uma delas.

Diante dessa realidade, a proposta de

um centro cultural emerge como um ambiente que venha trazer possibilidades de aprendizado, um espaço que busque direcionar o olhar da comunidade para as problemáticas que as rodeiam, de modo a permitir, assim, que esses indivíduos tenham a possibilidade de produzir e se relacionar com elementos artísticos com teor crítico e se utilizem dessa produção para se manifestar e intensificar suas lutas por direitos e melhores condições de vida.

Embora o centro cultural proposto possua um caráter regional, com um raio que cruza fronteiras de outros bairros, tais como Passaré, José Walter, Itaperi, Dendê e Mondubim o projeto foi pensado para ser construído próximo às comunidades da Rosalina e Riacho Doce no bairro Parque Dois Irmãos, tendo como um dos critérios de escolha, a minha proximidade, meu conhecimento da área e vivências em ambas. O intuito é buscar um novo olhar para a região pelos próprios moradores, um olhar artístico e, mais do que isso, crítico.

Como exemplos de tipologias de equipamentos culturais que geraram impacto no cotidiano de comunidades carentes, temos o museu da Maré, na comunidade da Maré no Rio de Janeiro, que oferta atividades curriculares e culturais, além de empoderar a comunidade (ARAÚJO, 2017). Há também os parques bibliotecas, em Medellín, na Colômbia, que além de uma série de requalificações urbanas

o projeto trouxe formação cidadã para a população (CAPILLÉ, 2017).

Para a volumetria e os espaços internos do equipamento foram abordados os princípios da arquitetura sensorial, através das texturas, sons, formas, cores, cheiros e paisagens (ZUMTHOR, 2009). O objetivo foi tornar a obra arquitetônica perceptível e experienciada não apenas por um ou outro sentido de maneira isolada, mas sim, pela união de todos os sentidos do corpo e, dessa forma, o indivíduo venha a ter a possibilidade de criar vínculos e sentimentos de identidade e afeto com o lugar (PALLASMAA, 2011).

Para tanto, o projeto do centro cultural foi desenvolvido de modo a buscar uma qualidade arquitetônica, contudo, uma qualidade defendida por Zumthor (2009), onde o indivíduo terá uma experiência através dos estímulos sensoriais e dos significados projetados na obra. Dessa forma, embora inserido no recorte temporal da contemporaneidade, o projeto buscará se distanciar dos meios de produção arquitetônica que foram criticados por Pallasmaa (2011) onde o mesmo pontua a predileção que os projetos desse período fazem ao sentido da visão e renegam os demais sentidos, o que acarreta numa arquitetura fraca do ponto de vista da experiência arquitetônica entre indivíduo e edifício. Como é o caso de projetos que deixam de lado a plasticidade e os detalhes da escala

humana, além de criticar o uso intensificado de vidro nos projetos arquitetônicos, que impede a capacidade de imaginar a vida dentro destes equipamentos, transformando as obras em cenografias.

Portanto, o projeto do centro cultural para as comunidades da Rosalina e Riacho Doce buscou, através da aplicação dos princípios e diretrizes da arquitetura sensorial, desenvolver uma relação afetiva dos moradores com a comunidade e com o objeto arquitetônico. O equipamento conta com um programa que permitirá o desenvolvimento de obras artísticas, com oficinas de plástica e manifestações culturais. Além de tudo, é um espaço de aprendizado e empoderamento da população local perante o cenário de vulnerabilidade em que estão imersas.

1.2 Justificativa

Segundo a Pesquisa Cartográfica da Criminalidade e da Violência na Cidade de Fortaleza (2010), ambas as comunidades, Rosalina e Riacho Doce, localizadas no bairro Parque Dois Irmãos, situado na Regional VI, junto com a Regional V, compõem os maiores índices de criminalidade e violência em relação às outras regiões da cidade. Nos levantamentos realizados nos anos de 2007, 2008 e 2009, destaca-se no ranking homicídios cometidos contra uma parcela jovem da população, compreendendo uma faixa etária entre 19 a 24 anos (FUCECE, 2010).

Com o intuito de questionar as relações entre arte e lazer e da proximidade da arte na vida das pessoas, Pimenta (2013) faz críticas ao elitismo presente nas artes e pontua que a arte no campo do lazer deve ser uma prática descentralizada da população com maior poder aquisitivo, ou seja, deve ser um exercício democrático.

Esse debate, sobre as relações entre arte através do lazer, porém possuidora de embasamento crítico se torna mais necessário quando atrelado a uma parcela da população que se encontra em situação de vulnerabilidade social, e que carece de elementos culturais que estimulem o desenvolvimento de pensamentos críticos e autônomos sobre a realidade na qual se encontram. A cidade de Fortaleza se mostra um lugar potencial para esse debate, uma vez que é sabido da existência de inúmeras comunidades carentes em seu território.

Portanto, este trabalho se justifica a partir da necessidade de permitir e facilitar o acesso de comunidades em situação de vulnerabilidade social a equipamentos que ofereçam atividades artísticas e culturais. Mais do que isso, um lugar onde essas pessoas possam se sentir pertencentes e que desenvolvam laços com o equipamento. Além disso, é importante que esses equipamentos culturais não sejam segregadores ou gentrificadores, situações presentes nas realidades dessa parcela da população. Essa segregação

acontece quando há o enobrecimento das atividades culturais através do desenvolvimento de equipamentos culturais com o intuito de tornar a cidade mais atrativa. Porém, mesmo sendo atividades gratuitas, por se localizarem em regiões mais ricas da cidade, com a oferta de arte erudita e muitas vezes sem um programa que eduque leigos, acabam por afastar o público menos favorecido (VAZ e JACQUES, 2003, apud SANTOS, 2014, p. 597).

1.3 Objetivos.

1.3.1 Objetivo geral.

Elaborar um anteprojeto arquitetônico de um centro cultural direcionado para as comunidades da Rosalina e Riacho Doce no bairro Parque Dois Irmãos, na cidade de Fortaleza, que ofereça atividades voltadas para as artes visuais com o propósito de estimular e despertar um senso crítico da realidade através do desenvolvimento e exposição de elementos e artísticos e culturais.

1.3.2 Objetivos específicos.

- Compreender as relações de mobilidade e acessibilidade de populações em situação de vulnerabilidade social a equipamentos culturais a partir da análise das cidades Fortaleza, São Paulo e Medellín.
- Compreender conceitos de arte e

cultura e suas relações no âmbito social.

- Entender como a arte pode ser utilizada como uma ferramenta para o desenvolvimento de formas de expressões críticas.
- Desenvolver um diagnóstico da área de intervenção, com base nas legislações da cidade de Fortaleza, além de levantar dados a respeito das condicionantes físicas e climáticas para uma inserção adequada do equipamento;
- Compreender os princípios da arquitetura sensorial e seguir suas diretrizes a fim de desenvolver ambientes que contribuam com o desenvolvimento de formas de expressões intelectuais e artísticas livres;

1.4 Metodologia.

O seguinte trabalho foi desenvolvido a partir de pesquisas e estudos de livros, revistas e trabalhos acadêmicos a fim de compilar diferentes pensadores e teóricos em uma única linha de raciocínio no referencial teórico e conceitual, buscando desenvolver de maneira embasada um projeto de um centro cultural para as comunidades da Rosalina e Riacho Doce, no Bairro Parque Dois Irmãos, na cidade de Fortaleza.

Em seguida foi feito um diagnóstico analisando as legislações da cidade, tais como seus índices urbanísticos e

zoneamentos, assim como uma análise das condições climáticas do seu entorno, com estudos de iluminação e ventilação natural, com o intuito de buscar uma melhor inserção do equipamento no local.

Por consequência, foi desenvolvido um programa de necessidades pautados no levantamento de informações do terreno e do seu entorno, pensando em programas e ambientes que melhor se relacionem com a população e com as condicionantes climáticas locais. A fase do programa de necessidades foi importante para definir a área do equipamento e, portanto, seu porte.

Em seguida foi desenvolvido o estudo preliminar do centro cultural a partir do conceito e partido adotado que foi explanado no referencial teórico, relacionando-os com os ambientes e com a volumetria do equipamento. Posteriormente, com o acertamento e demais ajustes feitos, foram acrescentados detalhes e informações com maior aprofundamento técnico do ponto de vista construtivo a fim de ter como produto um anteprojeto.

SCHNEPP RENOUE

Fonte:

REFERENCIAL
TEÓRICO

02.

REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 Arte, Cultura e Sociedade

Debater sobre arte e o seu papel em um meio social é um exercício que permeia a sociedade desde a Antiguidade Clássica até a contemporaneidade. Um dos discursos mais pautados é o questionamento sobre “o que é arte?”, que causou bastante polêmica e ocupou as grandes exposições do passado e ainda ocupa nos dias atuais (MELO, 2004, apud PIMENTA, 2013, p.21). Portanto, para Furió (2000), a definição de arte abordada será: a arte é a manifestação das virtudes políticas e sociais de um povo. A análise de objetos artísticos pode ser utilizada para se conhecer a cultura, as vivências, as relações morais, políticas e econômicas de uma sociedade (FURIÓ, 2000).

A cultura é uma pauta contemporânea e estudá-la permite entender como se organizam os grupos humanos na sociedade, tal como seu passado e suas aspirações para o futuro. Cultura está relacionado com o mundo inteiro, mas ao mesmo tempo, de maneira particu-

lar, a cada um dos povos, das nações e das sociedades distintas. A cultura possui realidades distintas que variam de acordo com o povo, grupo social ou nação, todas possuem logicas internas próprias que fazem sentido para aqueles que a praticam. Portanto, cabe salientar que por existirem diversidades em relação as realidades culturais, não existe uma realidade cultural absoluta (DOS SANTOS, 2017).

O que se acreditava no passado era que os povos europeus eram mais evoluídos culturalmente do que os povos das outras regiões. É então, que o conhecimento das diversidades culturais se mostra necessário para a desconstrução da ideia de uma cultura absoluta, uma vez que embora cada cultura seja resultado de uma história particular, essas mesmas culturas são frutos do contato com outras culturas (DOS SANTOS, 2017).

De maneira paralela, cultura, por sua vez, está relacionado com as realidades sociais distintas, é aquilo que caracteriza a existência de um determinado grupo social ou nação. Pode estar referido a maneira em que esses agrupamentos se organizam socialmente ou em seus aspectos materiais, ou seja, seus produtos culturais (DOS SANTOS, 2017)

Para Milanesi (2005) Cultura é todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, lei moral, costumes, além das aptidões que o indivíduo adquiriu

enquanto membro da sociedade.

Do mesmo modo, para Fabris (1991), a arte, mais do que descrever um determinado período histórico de uma sociedade e suas realizações e contextos que a cercam, pode ser tão precisa quanto um documento escrito e pode auxiliar para conhecer suas aspirações, visões e perspectivas acerca do futuro.

Dos Santos (2019) afirma que deve-se resgatar artistas que foram marginalizados por não se enquadrarem nos padrões eliticos, como é o caso de artistas pretos tanto na contemporaneidade como na história da arte onde os movimentos artísticos e vanguardas são produzidas, consumidas e retratadas por uma parcela branca da população. O mesmo discorre sobre a falta de conhecimento e meios para se conhecer as culturas de origem africanas presentes no Brasil, tal qual seus meios de produções artísticas.

A respeito do lugar onde as artes visuais ocupam no cotidiano brasileiro, facilmente chegaremos a respostas nas quais esses elementos artísticos se enquadram em atividades recreativas, de lazer e mais ainda, uma atividade que favorece uma minoria elitizada. O enraizamento desses pensamentos com o passar das décadas se deu em virtude da centralização dessas atividades como um privilégio dos mais afortunados que sempre possuíam o acesso para gastar com essas práticas

e para estudá-las. Já as demais minorias marginalizadas permaneciam em regiões periféricas, sem acessos a equipamentos culturais o que os impedia de desfrutar desse benefício (BOTELHO, 2005).

Outro meio social no qual a arte teria possibilidade de grandes transformações é na educação, onde a partir do momento que fosse tratada como expressão pessoal e como cultura, haveria um desenvolvimento pessoal do indivíduo, além de uma identificação com a cultura. Em função disso, seria desenvolvido novas maneiras de enxergar a realidade e, logo, um pensamento crítico (EINESER, 2002 Apud. LEITE, 2019 pág. 95).

Para Leite (2019) a formação na perspectiva das artes torna o olhar mais sensível a realidade cotidiana. Essa abordagem estimula a criatividade tal como permite uma melhor relação entre pessoas e grupos, além um conhecimento do outro e de si mesmo. “A arte pode ser experienciada como um canal eficaz para apurar os sentidos da cultura e a construção de identidades” (LEITE, 2019; Pág. 100)

Segundo (MELO, 2007, apud PIMENTA, 2013, p.23) no estudo sobre arte e lazer, o autor afirma haver um abismo entre esses dois pontos e questiona os motivos da arte não ocupar papéis de lazer na vida das pessoas, e principalmente levanta debates sobre o lazer através da arte ser uma prática descentralizada das classes mais favorecidas e que possa contemplar a população mais carente.

Para o autor Botelho (2005), há mais motivos enraizados no afastamento de grande parte da população de equipamentos culturais, um deles é o fato de que estamos inseridos em uma sociedade diversificada e que não existe um padrão de cultura a ser consumido, mas públicos diversos que possuem afinidades com uma pluralidade de culturas. Desse modo, mais do que debater sobre políticas de democratização, deve haver uma mudança na maneira como essa diversidade cultural pode ser reconhecida e abordada para chamar a atenção dessa maioria da população (BOTELHO, 2005).

Partindo dessa perspectiva, onde a importância do acesso a elementos artísticos por todos, de maneira democrática, se faz extremamente necessário a nível de lazer, vale salientar que a arte não deve se resumir a apenas a essa atividade, principalmente no âmbito do cotidiano das classes menos desfavorecidas, mas que seja compreendido como uma ferramenta didática. Com isso, esse acesso deve acontecer mediante a uma abordagem de aprendizado para com essas comunidades, para que tenham o conhecimento aprofundado sobre os contextos em que os artistas estavam inseridos, mediante ao processo de produção da obra, e assim fazer relação com o cenário atual.

2.2 A arte como instrumento de confronto ideológico

Mais do que uma manifestação, a arte, assim como a literatura, ao estarem inseridas no âmbito social e, portanto, personagens atuantes nas diversas relações político sociais que permeiam o cotidiano, pode se tornar um instrumento de confronto ideológico. (DALAROZA, ZANELLA, 2017). E vale destacar que a arte mencionada é a mesma pela qual Adorno e Horkheimer foram em defesa, uma arte com propósito de manifestar no indivíduo uma perspectiva crítica da realidade, diferente das que são produto da indústria cultural (ADORNO, HORKHEIMER, 1985).

Essa noção de arte e cultura foi defendida por Theodor Adorno, pois para ele arte e cultura podem agregar valor de resistência contra a sociedade capitalista. Conforme o autor, o controle desses meios de produção cultural está relacionado com o possuidor do capital financeiro, onde o produto cultural é racionalizado e utilizado para a socialização e educação. Essa produção massificada e padronizada dos produtos culturais é conhecida por Indústria cultural. (ADORNO, HORKHEIMER, 1985).

Os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. De fato, o que o explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema

se torna cada vez mais coesa. O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 100)

A indústria cultural, de acordo com Adorno e Horkheimer (1985), é uma produção em massa de elementos culturais e artísticos de maneira genérica e padronizada que tem como objetivo o lucro das grandes empresas. Essa produção desenfreada acaba por empobrecer o impacto que as obras de artes deveriam causar nas pessoas, principalmente o caráter crítico e político que as obras podem desempenhar. Embora o termo tenha surgido há muitas décadas, quando se fala de indústria cultural, a pauta se mostra bastante vigente nos debates acerca das artes visuais e elementos culturais da atualidade.

Por enquanto, a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social. Isso, porém, não deve ser atribuído a uma lei evolutiva da técnica enquanto tal, mas à sua função na economia atual. (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 100)

Na época, os autores fizeram críticas mais pontuais sobre o cinema, onde notou-se a padronização e distribuição de vários gêneros, tal como o ato de adaptações

de obras clássicas e literárias, no entanto o resultado foi vago de críticas e significados. Também é criticado a indústria da música, além de jornais e revista e seus respectivos produtos que são distribuídos pela sociedade. Se por um lado, esse meio de produção permite que muitas pessoas tenham acesso à cultura e produções artísticas, por outro, o produto que a sociedade recebe pode ser vago e desprovido de significado se comparado ao caráter crítico social que a arte possui (ADORNO, HORKHEIMER, 1985).

Conforme Hannah Arendt (2005) os contextos históricos e sociais que levaram, ao que ela chama de Crise na cultura, se deu em virtude do interesse da sociedade e a monopolização dos elementos culturais objetivando status e posição social. A autora afirma que essa indústria do consumo ou indústria do entretenimento propõe são bens de consumo imediato, diferente dos produtos culturais que a autora defende, onde a obra permite uma reflexão sobre os processos vitais, um caráter político e social e desenvolverem um sentimento de pertencimento com o mundo.

2.2.1 Arte engajada: artistas brasileiros

Em 1886, nasce em Capivari-SP, Tarsila do Amaral (1886-0000), pintora que possuiu bastante influência impressionista e cubista com o passar dos anos devido suas viagens pela Europa, mas que ressignificou sua maneira de pintar ao ter contato com o modernismo brasileiro. Nesse momento, o Brasil sofria os efeitos colaterais da crise dos anos de 1929. (DALAROZA, ZANELLA, 2017). Tarsila passa a pintar em suas telas temas sociais ou com relação a sua infância e com muita ênfase aos locais por onde viajava. Foi então que, ainda sob as influências da crise, pintou o quadro “Os operários - 1933” (**Figura 01**). Na obra, é possível observar o modo como foi retratado o êxodo rural e de diversas outras regiões do Brasil para as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. No primeiro plano da tela é representado um aglomerado de pessoas das mais variadas etnias que compõem a população brasileira, enfatizando o proletariado em busca de trabalho e melhores condições de vida, e, ao fundo, bastante contrastante, as fábricas que manifestam a relações do século XX. (RAFFA, 2006)

Figura 01 - Quadro “Os operários” de Tarsila do Amaral, 1933. Fonte: Fábio Praça.

“Os operários” foi pintado anos depois de um evento que ocorreu no ano de 1922 na cidade de São Paulo que ficou conhecida como Semana de Arte Moderna. Este acontecimento foi potencializado pelo contexto nacionalista que emergiu após a primeira Guerra Mundial e pela crescente industrialização da cidade de São Paulo. Esses contextos

inflamaram em jovens artistas a reverem e criarem novos projetos culturais diante de uma decadente produção cultural que havia até então (AJZENBERG, 2012).

Desse modo, os produtos que foram apresentados na Semana de Arte Moderna surgiram do contato que os artistas tiveram com as expressões artísticas que estavam

vigentes na Europa. Esses novos meios de expressão criaram um cenário de conflito com as produções artísticas conservadoras tradicionais. (NASCIMENTO, 2015).

Portanto, fica evidente como o cenário da época estava passando por transformações que geraram conflitos, tanto sociais em relação as condições trabalhistas,



como no próprio campo das artes, e em ambos a arte foi muito importante para questionar e expressar as situações.

Anos depois, na segunda metade dos anos 60, mais especificamente em dezembro de 1968 ocorreu a proclamação do Ato Institucional nº5, num período que ficou conhecido como ditadura militar. Esse momento foi crítico para todo aquele que se colocava ou era classificado pelo regime como opositores, ou seja, “intelectuais, artistas ou pessoas filiadas a partidos políticos de esquerda” (SCOVINO, 2009, p.1849). Foi um período em que muitos artistas encontraram no exílio uma maneira de escapar dessa perseguição.

Portanto, num tempo em que o corpo era perseguido, fragmentado, isolado, arruinado e dissecado, anulando qualquer possibilidade de matéria, as artes visuais brasileiras, em diferentes circunstâncias e ações, direcionavam suas práticas para essa leitura do real. (SCOVINO 2009, p. 1849).

Por consequência, a pré-bienal de Paris no MAM/RJ teve forte censura, o que impossibilitou a exposição de muitos artistas por possuir conteúdos que iam contra as repressões políticas que vinham acontecendo, entre estes estava Antonio Manuel com sua obra “Repressão outra vez – eis o saldo” de 1968 (Figura 02). A obra mencionada ma-

nifestava uma forte crítica ao contexto social do momento. (SCOVINO, 2009)

Os painéis faziam alusão às manchetes de jornais (com um conteúdo fortemente político) preenchidos por silk de registros de pessoas sendo presas ou torturadas pela polícia durante manifestações que

reivindicavam a liberdade pelos direitos civis. Na base do pano preto, havia uma corda que sendo puxada revelava a realidade social no Brasil que poucos queriam ver. (SCOVINO 2009, p. 1850).



Figura 02 - “Repressão outra vez” de Antonio Manuel, 1973. Fonte: Bienal de São Paulo (2013).

Outro trabalho do artista foi a série Clandestinas (1970) (**Figura 03**), que consistia na elaboração de capas de jornais com capas diagramadas pelo próprio artista, tomando atenção para deixar as tipografias parecidas com as capas originais e com manchetes que faziam críticas de maneira implícitas ao regime militar. “Abajo el puerco intelectual” e “Homem apresenta-se nu como obra de arte” são alguns dos títulos das manchetes. Os jornais eram confeccionados e distribuídos nas bancas. (SCOVINO, 2009).

nas” de Antonio Manuel, 1970.

Uma forma de expressão artística que por muito tempo teve sua origem atrelada à marginalidade, bastante presente em regiões periféricas é o grafite, onde, por meio de desenhos externos, o artista aborda temas que remetem a críticas sociais (CANCLINI, 2006 Apud. POSSA, BLAUTH, p. 57).

Já na contemporaneidade, o artista Alexandre Orion distribuiu pinturas com uma forte crítica social em fachadas, muros, viadutos e diversos pontos de visibilidade da cidade de São Paulo. Desde 1995, utiliza o grafite para expressar suas ideias, porém somente

nos anos 2000 passa a integrar seus projetos com a fotografia (ORION, 2006).

Com sua obra Ossário, Orion apresenta uma crítica a degradação dos espaços urbanos. Nesse projeto, o artista busca expressar através da criação de crânios com a retirada de fuligem das paredes de um túnel a consequência dos nossos atos e o acúmulo de poluição nas grandes metrópoles, essa obra durou dezessete madrugadas para ser concluída (**Figura 04**).

Ao tirar a fuligem impregnada nas paredes do túnel, Orion expõe não apenas o resultado de nosso constante desenvolvimento descabido, mas aponta para um acúmulo de memória enquanto matéria - a própria

sujeira. Metaforicamente, a sujeira que ele retira e que, ao final, revela o humano, diz respeito a memória que nos forma, como um corpo que é transformado pelo tempo - os acúmulos de sentimentos, experiências e as danças - que habitam lugares. (SCHUNC; DE OLIVEIRA SILVA; DA ROCHA, 2019, P.110).

Suas obras sempre buscam enfatizar as problemáticas existente na cidade grande, como a degradação dos espaços urbanos, locais onde em que recebem muitas de suas obras, por tanto em busca de materializar suas críticas o artista coleta fuligem de automóveis e mistura as suas tintas, gerando tons mais escuros e acinzentados (DE OLIVEIRA, 2018).



Figura 03 - Obra “Clandestinas” de Antonio Manuel, 1970. Fonte: Mylène Goudet (2017).



Figura 04 - Obra “Ossário”. Fonte: Alexandre Orion (2006).

2.3 Equipamentos culturais em assentamentos

Diante do contexto de vulnerabilidade no qual essas comunidades vivem, mais do que discutir sobre os elementos artísticos, é necessário pensar a respeito de equipamentos que possam abrigar e dar suporte para reunir a comunidade para debater sobre as problemáticas locais, além de oferecer um espaço onde possam se expressar através da arte e de atividades culturais. Um exemplo desse tipo de equipamento é o Ecomuseu da Maré, localizado na comunidade da Maré, na zona norte da cidade do Rio de Janeiro.

O equipamento surgiu no ano de 2006 e foi o primeiro museu de favela do Brasil que foi pensado e executado pelos próprios moradores da comunidade. Sua implantação na própria comunidade se deu em virtude da importância do local. Essa tipologia de museu surge quando a população em prol de direitos básicos e melhores condições de acesso a bens culturais se organizam e desenvolvem o que é conhecido de museu comunitário. (ARAÚJO, 2017)

O equipamento passa a se comportar como um transformador e ressignificador da história local e da criação de memórias contra hegemônicas, ou seja, que permite a reflexão sobre as formas de controle social, além de intensificar

a busca por vidas mais justas e dignas, uma vez que no contexto que vivem essas comunidades permanecem excluídas e invisibilizadas pelo poder público e pela mídia local (ARAÚJO, 2017).

Por se tratar de uma área pesqueira, o museu da maré possui ligação com a água e com a pesca. Ainda pode-se encontrar dois núcleos de pesca nas proximidades. Portanto, seu acervo de obra remete a vivências da própria comunidade como é o caso da palafita montada em tamanho real (Figura 05), bastante comum em regiões alagadi-



Figura 05 - Exposição permanente no Museu da Maré. Fonte: Helena Araújo (2011).

ças. Outra composição é o interior da palafita (Figura 06) que permite uma experiência de como era viver em favelas como as da época (ARAÚJO, 2017).

Ao adentrar o museu e se deparar com a palafita em tamanho real, seu interior e outros bens de valor simbólico para a comunidade, a composição como um todo gera uma emoção estimulada através das memórias dos indivíduos.

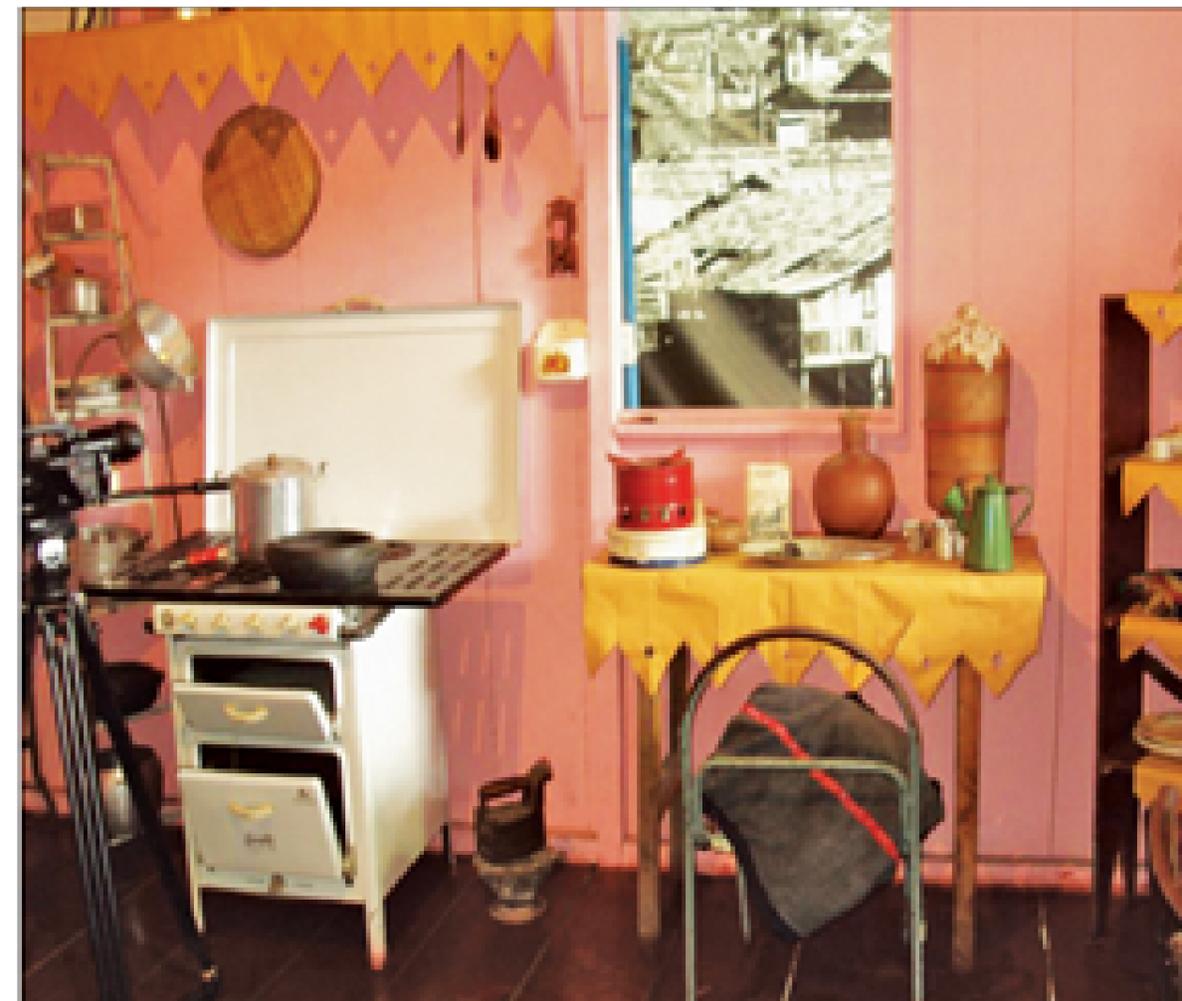


Figura 06 - Interior de residência em palafita. Fonte: Helena Araújo (2011).

O Museu da Maré tem sua exposição permanente pensada em 12 temas, em ciclos, como ocorre em relação aos tempos do relógio ou aos meses do ano. São eles: Tempo da Água, Tempo da Resistência, Tempo da Feira, Tempo da Fé, Tempo da Casa, Tempo da Criança, Tempo do Trabalho, Tempo da Migração, Tempo da Festa, Tempo do Cotidiano, Tempo do Medo e o Tempo do Futuro. (ARAÚJO, 2012, p. 946).

Uma análise dos públicos que frequentam o Museu da Maré nos anos de 2009 e 2010 por Araújo (2012) apontou que em sua maioria o equipamento é visitado por estudantes com faixa etária entre 10 e 20 anos, com predominância pela rede pública municipal. Em segundo lugar encontram-se os jovens e adultos com idade entre 21 e 30 anos, que podem ter sua presença justificada pelo CEAS (Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré) que oferta cursos de pré-vestibular. Nesse mesmo levantamento foi constatado que o público idoso é o menos frequente do equipamento. Sua ausência pode-se caracterizar pela dificuldade de locomoção ou por se tratar de um público mais vulnerável.

Além do curso preparatório para vestibular, o Museu da Maré oferece outros cursos como balé, informática, instrumentos musicais, hip-hop, e teatro, além de rodas de leitura e exibição de filmes que trazem debates sobre temas políticos e sociais. A utilização desse equipamento cotidianamente pela comunidade local torna o museu uma referência para suas vidas (ARAÚJO, 2017).

A partir de entrevistas feitas com os funcionários do Museu da Maré, foi apontado o desejo de trazer um novo olhar da comunidade para suas vivências, para o valor da comunidade, da favela e o exercício de reflexões sobre a história e as memórias que levaram à construção do museu. Outro ponto que se notou como um objetivo

do Museu da Maré é o empoderamento da comunidade e sua relação de identidade com o local (ARAÚJO, 2017). Essa abordagem do desenvolvimento do identitário local através da cultura foi defendido por Cucho (1999) o autor pontua que identidade e cultura estão diretamente conectadas.

Ainda sobre equipamentos culturais que desempenham um papel transformador na vida de comunidades em situação de vulnerabilidade, estão os projetos dos parques-bibliotecas de Medellín na Colômbia. Embora os processos de transformações urbanas e sociais vieram se desenvolvendo desde a década de 90, somente em 2004 foi proposto o Proyectos Urbanos Integrales (PUIS) que tinha como características um projeto de urbanismo social com a participação comunitária e transparência nas suas políticas e aplicações (CAPILLÉ, REISS, 2019).

As transformações urbanas e sociais que vinham ocorrendo em Medellín visavam reconfigurar o cenário de violência e drogas, uma vez que a cidade da Colômbia é muito conhecida pelo tráfico internacional de drogas, além da desigualdade social, e precariedade de seus espaços urbanos (DIAS, ESTEVES, 2017).

As intervenções urbanas no projeto dos parques-bibliotecas de Medellín foram norteadas por três eixos considerados fundamentais: educacional, social e cultural. O eixo educacional tem o intuito

de ofertar uma educação permanente à população, a partir dos programas do próprio equipamento. O eixo cultural busca democratizar o conhecimento acerca do patrimônio local e permitir que a população participe da produção e distribuição de produtos culturais. E por último o eixo social busca uma autoafirmação do indivíduo como cidadão, tal como uma percepção enquanto possuidor de direitos, portanto, ativo nos processos sociais (GALLEGO, 2011).

Além dos programas voltados para práticas culturais da cidade, os parques-bibliotecas oferecem serviços de extensão na comunidade, rodas de leitura, cursos de formação, alfabetização digital e acesso à internet, todos esses serviços são regulados

pelo ministério da cultura. Logo esses equipamentos passam a ter um valor simbólico para essas comunidades que está relacionado com a apropriação do lugar, dessa maneira, com as trocas sociais que ocorrem em seus interiores o equipamento passa, também, a possuir um valor político (CAPILLÉ, 2011)

Outro aspecto característico do Proyectos Urbanos Integrales (PUIS) foi a implantação dos parques-bibliotecas no solo urbano, onde as nove sedes foram especializadas na cidade indo contra os meios de implantação de equipamentos culturais até então pensados (figura 07), que visavam as centralidades, onde localizava-se a população dotada de infraestruturas urbanas, melhores condições de vida e com maior poder aquisitivo.



Figura 07 - Parques-Bibliotecas na cidade de Medellín.
Fonte: Madeira (2018).

2.3.1 Equipamentos culturais e cidade: o caso de São Paulo e Fortaleza

Conforme Botelho (2005), numa pesquisa realizada a fim de analisar as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo, além da utilização do tempo livre para o lazer ou cultura, apontou-se que, geograficamente, os equipamentos culturais foram espacializados no solo urbano de maneira que permitiu-se observar uma desigualdade entre as zonas mais

elitizadas em relação as mais periféricas da cidade (Figura 08). Outro dado importante mapeado foi as regiões onde mais se concentram jovens entre 10 e 19 anos de idade (Figura 09) o que levanta questionamentos sobre as dificuldades enfrentadas por essa parcela da população para utilizar qualquer equipamento cultural.

A fim de demonstrar como o setor cultural carece de pesquisa, mais especificamente, pesquisas cartográficas que mapeiem as relações espaciais entre os equipamentos e os usuários e as políticas públicas no mesmo âmbito,

foi utilizado uma pesquisa cartográfica da cidade de São Paulo no ano de 2003 que usa o Censo de 2000 do IBGE. Embora haja uma defasagem devido ao tempo, é interessante analisar como a realidade da cidade naquela época é semelhante com a realidade da cidade de Fortaleza no ano de 2022.

Além disso, o local onde se localiza esses equipamentos culturais são mais dotados de infraestruturas viárias, como transporte público e linhas de metrô, e, conforme mostra as figuras 10 e 11, são áreas da cidade com maiores índices de escolaridade e renda (BOTELHO, 2005).

Não muito distante do cenário da cidade de São Paulo, a cidade de Fortaleza, no ano de 2022 apresenta características bastante semelhantes no que diz respeito às políticas públicas de distribuição de equipamentos culturais. Em análise feita ao mapa cultural (Figura 12) de Fortaleza podemos ter um panorama de como se encontra a situação da distribuição de equipamentos culturais na cidade.

A plataforma utilizada é uma ferramenta do governo do estado do Ceará que busca mapear bens de valor material e imaterial, além de



Figura 08 - Equipamentos culturais da cidade de São Paulo. Fonte: Botelho (2005).

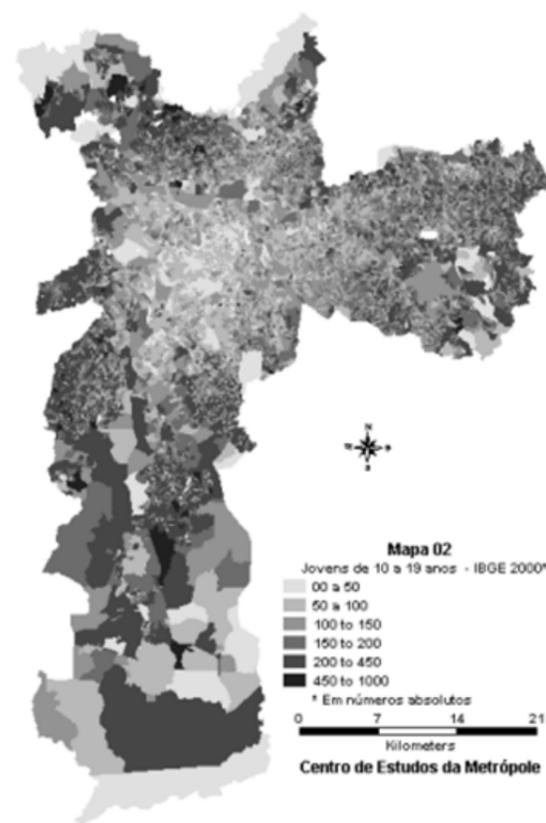


Figura 09 - Mapa dos jovens de 10 à 19 anos da cidade de São Paulo. Fonte: Botelho (2005).

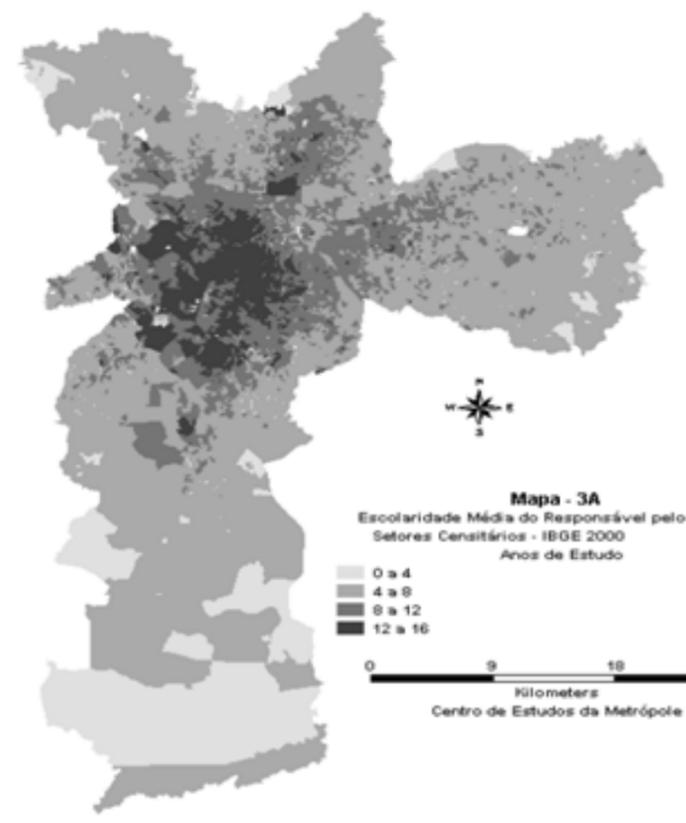


Figura 10 - Mapa da escolaridade da cidade de São Paulo. Fonte: Botelho (2005).

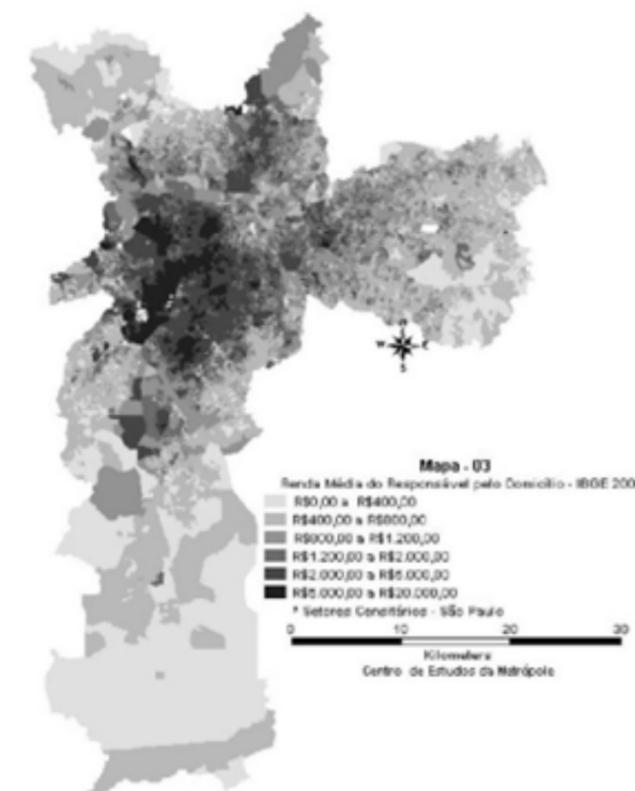


Figura 11 - Renda média do responsável pelo domicílio. Fonte: Botelho (2005).

centros culturais, escolas de artes, equipamentos públicos ou privados, de pequeno ou grande porte. A plataforma é colaborativa e de caráter afirmativo, dessa forma, pode-se sempre pontuar novos equipamentos culturais a fim de atualizar os dados.

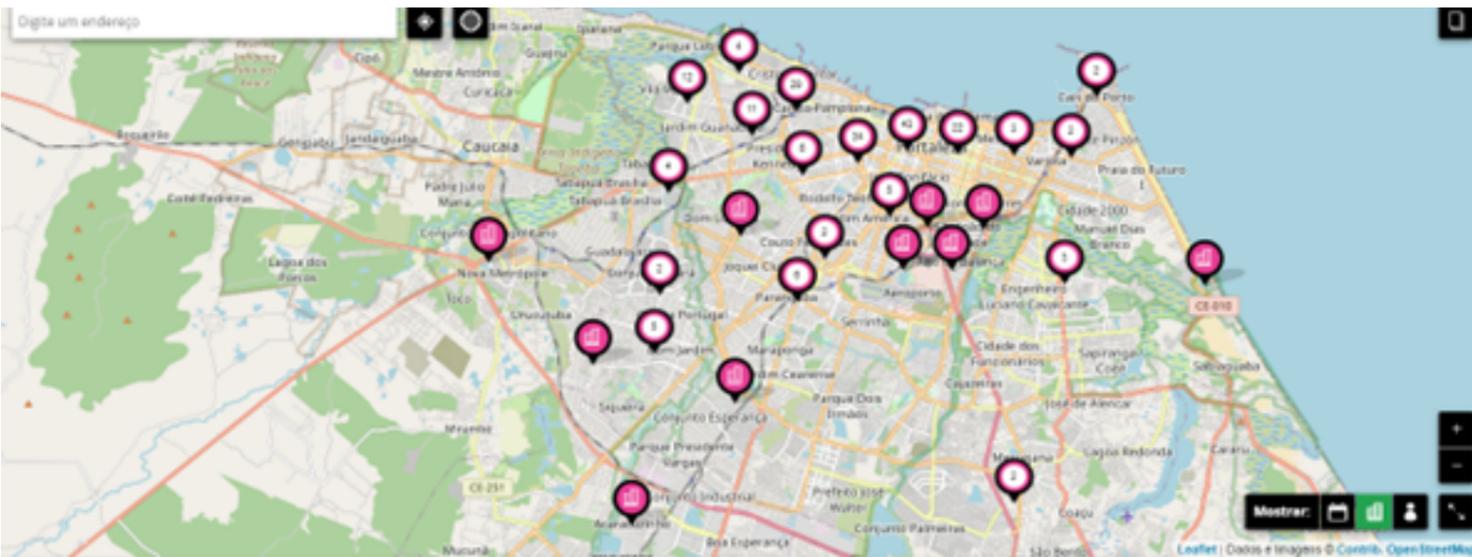


Figura 12 - Equipamentos culturais de Fortaleza. Fonte: Fortaleza (2022)

Notamos como é rica a quantidade de equipamentos voltados para a cultura e arte, além de bens com valor histórico nas regiões do Centro, Meireles e Aldeota. E se observarmos os índices de renda média por habitante (Figura 13), notaremos uma congruência, onde as regiões mais dotadas de equipamentos culturais e artísticos coincide com a região com a maior renda por habitante. Contrariamente, se visualizarmos onde se localizam as favelas (Figura 14), veremos que são formados espaços de contradições sociais, ou seja, de tal modo que esses espaços de vulnerabilidade social circundam essa região da cidade que atrai o olhar do poder

público. Semelhantemente, ao relacionarmos os dados visualizados nos mapas, até então mencionados, com o Índice de Desenvolvimento Humano (Figura 15) perceberemos que as regiões com melhores índices coincidem com as áreas que concentram as maiores rendas e, logo, a com maior parte dos equipamentos culturais. Portanto, se olharmos para a maneira como os equipamentos culturais estão inseridos na malha urbana da cidade de Fortaleza, juntamente com os mapas de áreas de risco, renda e IDH, chegaremos a questionamentos

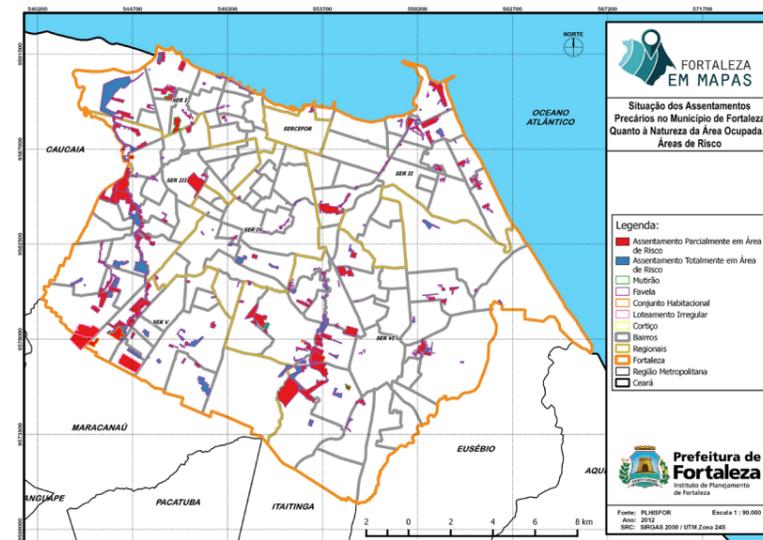


Figura 13 - Comunidades em área de risco em Fortaleza. Fonte: Fortaleza (2010).

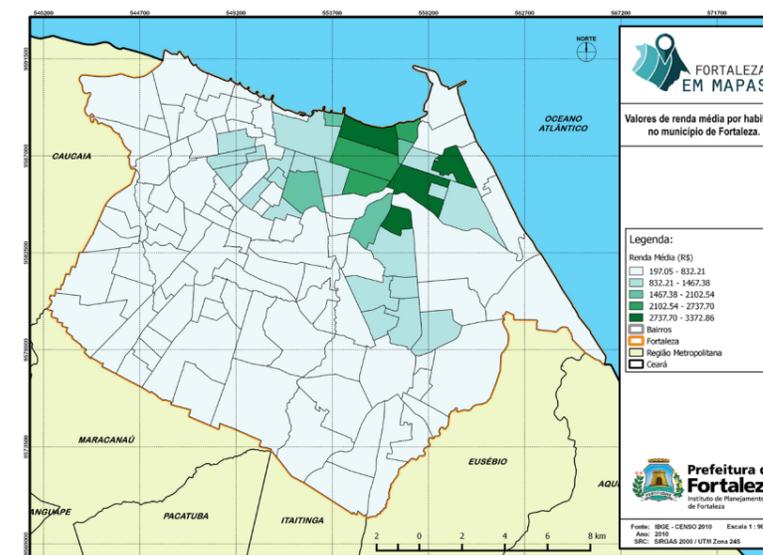


Figura 14 - Renda por habitante em Fortaleza. Fonte: Fortaleza (2010).

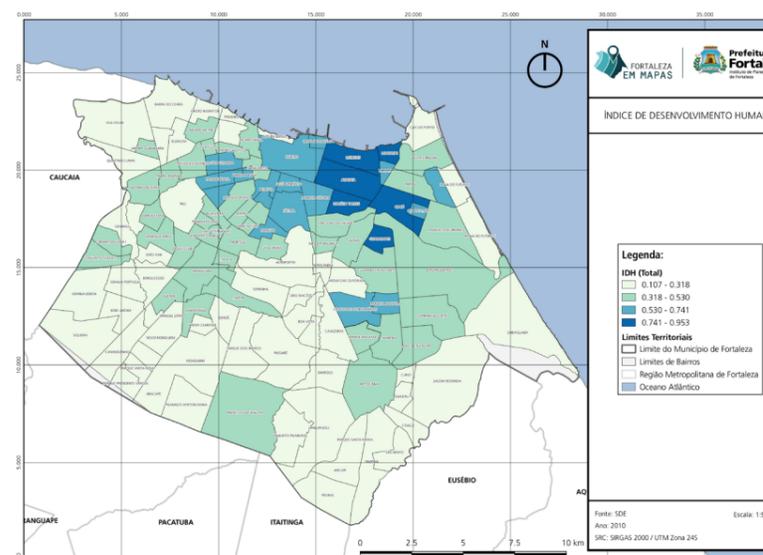


Figura 15 - IDH de Fortaleza. Fonte: Fortaleza (2010).

sobre quais os públicos que consomem e frequentam esses equipamentos.

No caso da região onde localiza-se o bairro Parque Dois Irmãos, local onde encontra-se as comunidades da Rosalina e Riacho Doce, vemos uma grande ausência de equipamentos culturais. De acordo com a **Figura 16**, o equipamento cultural mais próximo das comunidades anteriormente citadas é o NUARC que fica a aproximadamente 2.400 metros de distância das comunidades, no bairro Mondubim no entanto esse equipamento é privado, o que torna, em muitos casos, inviável para o público mais carente.

No caso do equipamento cultural público mais próximo temos o Projeto

Espaço Viva Gente a aproximadamente 1.400 metros de distância, localizado no bairro vizinho, Passaré **Figura 17**. Podemos deduzir que para se acessar algum equipamento cultural, tanto público como privado, a população das comunidades Rosalina e Riacho Doce precisa vencer grandes distâncias.

A cidade de Fortaleza não está isenta de comunidades em situação de vulnerabilidade social. As comunidades da Rosalina e do Riacho Doce não carecem apenas de políticas públicas voltadas para infraestruturas urbanas, mas de equipamentos culturais para as crianças, adolescentes e adultos. Dessa forma, um espaço que fomente a produção e discussão



Figura 16 - Distância para o NUARC. Fonte: Google Earth.



Figura 17 - Distância para o Projeto Espaço Viva Gente.

quanto às vivências e a democratização de elementos artísticos e culturais que favoreçam um pensamento autônomo e crítico dessa parcela da população se mostra necessário.

Um pensamento norteador da inserção do projeto no bairro Parque Dois Irmãos, voltado para as comunidades da Rosalina e Riacho Doce é a necessidade de implementação de um equipamento cultural que conceda um espaço de expressão para a parcela da população que tenha ou participe de manifestações artísticas e culturais e também para o caso de inexistência de qualquer vínculo com esses movimentos, o intuito é que a população tenha acesso a um equipamento desse porte,

com espaços de oficina, ambientes para exposições artísticas, além de espaços de lazer e, dessa forma, possam aprender a se expressar e ter um novo olhar da realidade.

Partindo desse pressuposto, o projeto do centro cultural visa permitir a construção de um olhar crítico das problemáticas que os próprios vivenciam, que, todavia, por falta de instrução se calam diante da situação e não lutam por seus direitos. A construção desse pensamento se dará através de ambientes projetados para o aprendizado e de ateliês para a produção de elementos artísticos, com espaços para exposições para atrair o olhar de outros membros da comunidade e dos demais bairros da cidade.

2.4 Centros culturais

Para tentar traçar uma linha cronológica a respeito dos centros culturais no Brasil, primeiramente precisamos definir o que é um centro cultural. De acordo com Milanesi (1997), não existe um modelo que possa definir um centro cultural, o que o caracteriza é a união de produtos culturais, a possibilidade de gerar debates, além de permitir criar novos produtos. No centro cultural, o indivíduo poderá exercitar sua criatividade, assim como permitirá o surgimento de novos indivíduos criativos. É um espaço para se ter experiências significativas que transforme o modo de se relacionar com o outro, onde há um estímulo da sensibilidade e o desenvolvimento de novas maneiras de pensar (MILANESI, 1997).

Como aponta Milanesi (1997), o que por muito tempo se entendeu como cultura brasileira remete a uma herança europeia trazida pelos colonizadores tal como os meios em que era entregue à população. A colonização então trouxe os seguintes termos: biblioteca, teatro e museu, que podem funcionar juntos ou individualmente, mas todos são considerados “Centros de Cultura”. Com o passar dos anos e o surgimento das cidades, esses equipamentos receberam denominações diferentes de acordo com a região, como, por exemplo, um museu em outra cidade do território brasileiro pode ser chamado casa de cultura e esse mesmo termo

em outra localidade pode ser considerado uma biblioteca pública.

Dentre estas, a biblioteca é a mais antiga, sua existência data desde o momento em que o homem passou a registrar e organizar seu conhecimento em tábuas, papiros e pergaminhos de papéis impressos. Na história, o termo biblioteca está presente em Alexandria nos tempos de Cristo e na Idade Média e teve um papel importante para a igreja católica no processo de catequização (MILANESI, 1997).

Segundo Santos (2010), o aparecimento das primeiras bibliotecas no Brasil só aconteceu a partir do ano de 1549, com a instalação do Governo Federal em Salvador. Nos primeiros séculos de colonização, o Brasil contava com bibliotecas dos mosteiros, conventos, de colégios religiosos, além de bibliotecas particulares.

A primeira biblioteca com caráter público foi fundada em 13 de maio de 1811 na Bahia durante a administração de D. Marcos de Noronha e Brito, porém foi planejada por um senhor dono de engenho, Pedro Gomes Ferrão Castelo Branco, que possuía o hábito de fazer leituras com outros senhores abastados da época (SANTOS, 2010).

Com certa defasagem em relação aos teatros europeus, no Brasil, a implementação das “casas de óperas”, nome pelo qual os teatros eram conhecidos,

ocorreu no século XVIII e, a partir dos anos de 1930, foi iniciada a construção de teatros nas principais cidades brasileiras, sendo a primeira delas inserida na cidade de Sabará em Minas Gerais. Esses equipamentos eram destinados a pequenos espetáculos com ou sem som. Somente no final do século XVIII, as casas de óperas passaram a ser substituídas por construções chamadas de teatro que conseguiam abrigar mais atores ou cantores e plateia. O primeiro deles foi o Teatro do Padre Ventura em 1767. No entanto, o primeiro teatro de grande porte surgiu da proposta do Vice-rei do Brasil, D. Fernando José de Portugal e Castro, para a cidade do Rio de Janeiro e se chamava O Real Teatro de São João e foi inaugurado em 1813 (CASTAGNA, 2003).

Em relação aos museus no Brasil, Köptcke (2005) aponta o surgimento do primeiro museu ainda no período colonial após o Decreto da Criação do Museu Nacional por Dom João XVI. Esse primeiro museu tinha um foco em pesquisadores, viajantes e estudiosos e tinha como objetivos a propagação de conhecimento e incentivo a estudo com campo nas ciências naturais. Suas primeiras coleções foram consideradas excêntricas e se localizava próximos aos gabinetes de curiosidades, onde notava-se uma característica em reunir um patrimônio coletivo e ser posto a serviço da sociedade visando a formação intelectual. No século XIX, o museu foi considerado o equipamento indispen-

sável para qualquer cidade que buscasse entrar na modernidade. (KÖPTCKE, 2005).

O museu nessas pequenas cidades surgiu da necessidade de preservar a história local e guardar registros que testemunham o passado e que possa ter alguma dimensão afetiva, logo, ficam conhecidos como museus municipais. Seu acervo quase sempre é formado por fotos antigas, máquinas primitivas, moedas, móveis, etc. (MILANESI, 1997).

Os primeiros museus do Ceará passaram a surgir no início do século XIX na cidade de Fortaleza, no entanto esses primeiros equipamentos eram de caráter privado. O primeiro foi o Museu Rocha que pertencia ao médico cearense Joaquim Antônio Laves Ribeiro. O equipamento era um Museu de História natural e tinha uma coleção de fragmentos da natureza. Por outro lado, o primeiro equipamento museológico de caráter público só foi criado em 1932 no governo de Roberto de Carneiro de Mendonça e tinha como finalidade exposições com narrativas sobre eventos, instituições e personalidades do passado (HOLANDA, 2005, apud SOUZA, 2011, p. 30).

Nas primeiras décadas do século XIX, os teatros também foram equipamentos significativos para as cidades, onde o que era produzido e ofertado estava mais relacionado com questões de lazer do que com a ideia de cultura. Os pequenos municípios possuíam inúmeros grupos de dramaturgia e música amadores desenvolvidos pelos próprios moradores e

cada cidade se responsabilizava por gerar conteúdo com produtos locais ou de outras localidades. Dos anos 1920 a 1930, emergiu a expressão cineteatro devido ao surgimento do cinema, dessa forma passaram a existir salas híbridas que, anos depois, se tornou somente “cinema”. Por outro lado, o teatro resistiu como forma de resistência e expressão artística e cultural enquanto o cinema ficou caracterizado apenas para diversão (MILANESI, 1997).

Essas relações de produções locais estão diretamente associadas com a sociedade, a geografia e a história. Ou seja, regiões diferentes pedem espaços culturais diferentes de acordo com a realidade local. Dessa forma, não há um modelo de centro cultural, mas uma base de premissas que unifica esse nicho e permite a diferenciação de outra edificação que não tenha finalidade com a cultura ou arte. (MILANESI, 1997).

Segundo o relatório do Programa Monumenta (2008), foi construído em Icó o primeiro Teatro do estado do Ceará entre 1858 e 1860 pelo médico Pedro Théberge o Teatro da Ribeira dos Icó. Na época o município se destacava por ser um centro de criação de gado (IPHAN, 2008). Já na cidade de Fortaleza, temos o Teatro José de Alencar que foi construído em 1910 em um período em que a cidade de Fortaleza passava por um processo urbanístico de modernização (DE OLIVEIRA, 2013).

Embora seja difícil catalogar precisamente quando e onde surgiu o primeiro centro cultural devido aos pontos mencionados anteriormente, o Centro Cultural de São Paulo pode ser considerado um dos primeiros centros culturais do Brasil. Sua história começa na década de 1970 com a desapropriação de um terreno na cidade de São Paulo pela prefeitura para a implantação do equipamento. Nessa mesma região, surgiram projetos de urbanismo para levar urbanização para o local. No entanto, o projeto ficou parado diante das constantes trocas de governos. Depois de muitas mudanças, o que ficou decidido seria a criação de uma biblioteca no terreno, deixando de lado o tão aguardado Centro Cultural de São Paulo. O projeto da biblioteca se iniciou em 1978, todavia, no mandato seguinte, do prefeito Reynaldo de Barros, houve uma reformulação do projeto para transformar a biblioteca em um Centro Cultural Multidisciplinar, algo parecido com as tipologias culturais que vinham surgindo na França. Um dos argumentos era que o terreno era grande demais para abrigar somente uma biblioteca. Portanto, ficou estabelecido que o Centro Cultural contaria com cinema, teatro, espaços para recitais e concertos, ateliês e áreas de exposição (CENTRO CULTURAL DE SÃO PAULO, 2022).

A concepção do projeto estava constantemente ligada a pesquisas para buscar entender o que significava o acesso à informação em um país como o Brasil.

O projeto era frequentemente discutido na mídia, pois possuía conceitos arquitetônicos inéditos como integração e multidisciplinaridade. Além disso, as obras apresentaram alguns problemas técnicos pois eram utilizadas muitas inovações arquitetônicas, logo, eram feitos testes e pesquisas antes de chegar ao produto final. No projeto, foram utilizados materiais como vidro, aço, concreto, acrílico, tijolo e tecido. Assim, em 13 de maio de 1982, foi inaugurado o Centro Cultural de São Paulo (CENTRO CULTURAL DE SÃO PAULO, 2022).

Vale ressaltar que, de acordo com o então secretário da Cultura da época, Mário Chamie, idealizava-se que o centro cultural fosse um espaço para abrigar a cultura popular e erudita e todo tipo de manifestação cultural dos mais diversos grupos ou comunidades com o intuito de gerar uma reflexão sobre igualdade da cultura brasileira (CENTRO CULTURAL DE SÃO PAULO, 2022).

2.5 A arquitetura que estimula

Quando se afirma que a arquitetura deve ser projetada para o ser humano e desenvolvida de uma maneira que conecte o objeto construído e o indivíduo, deve-se ter em mente que esse modo de pensar necessita ir além do simples ato de conceber a arquitetura, mas desenvolver edificações e lugares que tenham impacto nos sentidos do corpo humano, pois, “A qualidade arquitetônica surge através da capacidade de cativar e emocionar as pessoas através da sua atmosfera.” (MOLETA, 2019, p. 17).

A arquitetura sensorial, para Pallasmaa (2011), é o meio de produção arquitetônico no qual se estimulam os sentidos do corpo humano: tato, paladar, olfato, visão e audição. É uma arquitetura que permite experiências existenciais, que estimula sensações e memórias através de texturas, cheiros, formas e sons.

Uma obra de arquitetura não é experimentada como uma série de imagens isoladas na retina, e sim em sua essência material, corpórea e espiritual totalmente integrada. Ela oferece formas e superfícies agradáveis e configuradas para o toque dos olhos e dos demais sentidos, mas também incorpora e integra as estruturas físicas e mentais, dando maior coerência e significado à nossa experiência existencial (PALLASMAA, 2011, p.11).

Esse modo de ver, pensar e projetar a arquitetura faz críticas ao modo de produção da arquitetura contemporânea, na qual a arquitetura é pensada com maior ênfase para a fotografia e para o deleite visual com o intuito de almejar reações rápidas, o que acarreta na perda do impacto a longo prazo e torna as produções arquitetônicas em cenários teatrais, de modo que se perde a relação entre homem e sua experiência com a arquitetura. É nesse momento que, de acordo com o autor, a obra perde sua “aura”, termo usado por Walter Benjamin para designar a autenticidade de uma obra de arte (PALLASMAA, 2011).

A materialidade do objeto desenvolvido possui grande impacto nas percepções sensoriais do indivíduo, pois são essas percepções que estimulam os sentidos, o que permitirá uma constru-

ção afetiva entre o objeto arquitetônico e o indivíduo, onde o espaço permite o desenvolvimento de relações sociais e de identidade com o lugar e com a história (ALMEIDA, 2019). Portanto, materiais naturais como pedra, tijolo e madeira expressam a temporalidade da matéria, sua idade e história. Essas percepções temporais se tornam ausentes quando se trata de materiais modernos como vidro, chapas metálicas, plásticos e o concreto. Esse processo de produção arquitetônico com materiais modernos tende a reduzir a experiência sensorial do homem com a arquitetura (PALLASMAA, 2011).

Vale salientar que o termo “lugar” utilizado é o mesmo abordado por (CAVALCANTE, NÓBREGA, 2017), ou seja, lugar é uma referência, é o espaço a partir do momento em que se atribui significado, que os valores são atrelados com as vivências e sentimentos. Logo, espaço é a matéria sobre a qual os objetos se organizam, onde não se criaram vínculos e relação com o indivíduo e lugar se relaciona com a memória e as vivências.

A partir do momento em que o indivíduo constrói relações com o espaço físico e social é desenvolvido a identidade de lugar. A noção de lugar não se restringe apenas a moradia do indivíduo, mas espaços livres, parques ou qualquer lugar dotado de significado. Essa relação com o lugar está ligada às vivências, vínculos afetivos e simbólicos. A identidade adquirida é mutável,

portanto, passível de transformações que ocorrem com as vivências advém do sentimento de pertencimento com o lugar (CAVALCANTE, MOURÃO, 2017).

Com base nessa abordagem, o projeto do centro cultural buscou trazer, em sua estrutura conceitual, a concepção de um objeto arquitetônico que possibilite uma experiência com o lugar, ou seja, a transformação de um espaço em lugar, agregado de vínculos pela comunidade por meio das suas vivências, através do desenvolvimento afetivo e de identidade mediante os estímulos sensoriais dos espaços e do objeto arquitetônico.

O sentido da visão, conforme Pallasmaa (2011), é o mais estimulado no meio arquitetônico da contemporaneidade, pois vivemos e estamos constantemente em contato com meios tecnológicos e de reproduções de imagens, logo, a arquitetura passou a ser produzida para impactar através dos meios de comunicação e não com o propósito de permitir que os usuários possam criar uma conexão com o objeto através dos estímulos sensoriais. Para Gamboias (2013) com seu enfoque para a fotografia, perdeu-se o exercício de olhar no local, no sentido de afastar o indivíduo da realidade. A fotografia retira a capacidade da tridimensionalidade em troca da bidimensionalidade.

“O sentido da visão pode incorporar e até mesmo reforçar outras modalidades sensoriais” (PALLASMAA, 2011, p.25). Dessa maneira, mais do que o ato de ver o objeto

é fazer com que se possa enxergar através da materialidade, utilizando-se de texturas nos ambientes internos e externos que estimulem o sentido do tato e levem a indagações sobre a sensação do toque na pele, através da aplicação de materiais naturais que favoreçam essa experiência.

Uma característica presente em todas as edificações, é seu som característico, esses ruídos podem gerar intimidade ou monumentalidade, pode gerar convite ou rejeição, hospitalidade ou hostilidade (PALLASMAA, 2011). Para o autor, embora os olhos tenham a capacidade de alcance maior que os demais sentidos, é a audição o sentido capaz de criar conexões. Para Tuan (2012), os olhos permitem a captação de informações mais precisas e detalhadas sobre os espaços, porém somos sensibilizados pelo que escutamos.

O som da chuva batendo contra as folhas, o estrondo do trovão, o assobio do vento no capim e o choro angustiado, nos excitam com intensidade raramente alcançada pela imagem visual (TUAN, 2012, p. 10).

Para Gamboias (2013), o olfato permite uma relação de reciprocidade entre o indivíduo e a edificação. Apesar de não produzir som, o edifício possui sua própria maneira de estimular a audição, através do ranger do assoalho, do vento na janela ou da chuva no telhado. É a percepção de uma nova dimensão do espaço através da audição.

“O nariz humano, de fato, é um órgão incrivelmente eficiente para farejar informações” (TUAN, 2012, p. 11). O sentido do cheiro possui ligação com nossas memórias e familiaridades de maneira que os aromas possuem a capacidade de evocar lembranças carregadas de emoções e nos permitem acessar sensações antigas (TUAN, 2012; GAMBOIAS, 2013).

Para Pallasmaa (2011), todos os sentidos são extensões do tato, logo são extensões da totalidade. É esse o sentido que torna o que enxergamos real, é através do tato que temos acessos a informações tridimensionais. O tato também é uma excelente ferramenta de desenvolvimento de afeto e identidade com os lugares, pois os estímulos através do toque da pele permitem o acesso de memórias e sentimentos dos indivíduos.

O paladar, por sua vez, é o sentido que mais se distancia da relação sensorial com arquitetura ao tentarmos fazermos uma relação entre ambos (PALLASMAA, 2011). Normalmente, seu estímulo no meio arquitetônico se dá

de maneira indireta, ou seja, através de outro sentido, como o olfato através dos aromas de frutas, e flores de jardins e demais aromas (GAMBOIAS, 2013).

Portanto, compreende-se que nossos sentidos conseguem captar informações através de estímulos sensoriais e essa percepção difere entre os indivíduos, esses estímulos possuem a capacidade de aflorar nossas memórias e emoções (GAMBOIAS, 2013). Do mesmo modo, Luersen (2012) pontua a capacidade que as obras de arte têm em estimular nosso corpo. Ao questionar alguns entrevistados que participaram de uma exposição de artes na V Bienal do Mercosul, a entrevistada, ao observar uma obra onde eram projetadas em telas ondas do mar, teve uma reação extrema e desmaiou. A autora atribui essa perda de consciência a vivências passadas do indivíduo com o mar. Para Luersen (2012), deve-se considerar a individualidade e modos de criarem vínculos e relações com as obras de cada indivíduo.

Para se tentar obter os resultados desse movimento, foram aplicados meios que complementam o projeto arquitetônico e que possibilitarão o estímulo dos cinco sentidos dos usuários, com mecanismos que permitam uma boa relação com o clima e se aproprie de um adequado uso da ventilação e iluminação natural, busque desenvolver um projeto paisagístico com espécies frutíferas e flores que exalem diferentes

aromas, além de métodos construtivos e técnicas que permitam a experimentação de texturas e cores no equipamento.

Se atribuirmos ao projeto do centro cultural a capacidade de cativar e emocionar os indivíduos através de estímulos aos seus sentidos e da sua memória, essas percepções podem permitir que o indivíduo tenha uma experiência com o lugar e desenvolva um senso de identidade com a comunidade. O intuito é que, através dessa experiência de identidade e afeto, a população busque desenvolver um olhar mais aguçado para as problemáticas nas quais estão sujeitas e, a partir dessas perspectivas, tenham a possibilidade de se expressarem através de obras que causem impactos, cativem e emocionem.

Fonte: teia.art/paulisson

REFERÊNCIAS PROJETUAIS

03.

REFERENCIAS PROJETUAIS

Com base no que foi explanado anteriormente, foram selecionadas algumas referências projetuais visando buscar obras que se assemelham em contextos, conceitos, soluções construtivas, abordagens que seja propícia ao clima da cidade de Fortaleza para um bom desempenho do seu conforto térmico, a fim de que seja inserido no cenário do bairro Parque Dois Irmãos, onde foi implantado o centro cultural. Objetivando, assim, que as referências expressem e norteiem o desenvolvimento do equipamento em si.

3.2 SESC Pompeia / Lina Bo Bardi

A escolha do SESC Pompeia como referênciaprojetualsefirmou sobreduas características: a primeira é o programa de necessidades com espaços de exposições de arte, ambientes de estar e ateliês para oficinas, além de uma apropriação dos espaços para executar diferentes atividades; e, em segundo lugar, a materialidade do equipamento, onde o projeto, através da utilização dos seus materiais e desenvolvimento

dos seus espaços internos, permite uma interação entre o indivíduo e o equipamento arquitetônico através dos sentidos (BECHARA, 2017).

Até a década de 1930, Pompeia, localizado na cidade de São Paulo, era um bairro desabitado em decorrência da presença de inúmeras fábricas e galpões e terrenos desocupados. Em seguida, comprada por uma empresa alemã, a fábrica que abrigaria o futuro SESC Pompeia foi construída com pré-moldados de concreto. Com o passar dos anos, a fábrica foi ganhando novos usos conforme sua posse foi passando para outros proprietários: fábrica de embalagens, montagem de geladeiras e, por fim, uma fabricante de refrigeradores. Se desconhece os motivos que levaram a última empresa a fechar as portas (BECHARA, 2017).

O edifício passou a ser propriedade do SESC somente em 1971 e no mesmo período já fez alguns reparos no equipamento. Embora tenha entrado em contato com o escritório de Júlio Neves, foi com Lina Bo Bardi que o contrato foi fechado em 1977. A localidade foi escolhida pelo SESC para suprir uma necessidade de um equipamento cultural que faltava na região (BECHARA, 2017).

Dessa forma, Lina tomou uma grande decisão em continuar reformando a antiga fábrica ao invés de demolir tudo, ou seja, pouco foi alterado das estruturas da fábrica, sua abordagem

foi de reformar e preservar. Uma dessas alterações foi a retirada das esquadrias de ferro e vidro da antiga fábrica para a utilização dos conhecidos “Tijolo-de-galinheiro”. Outra decisão foi a de criar uma estrutura no local da obra que a arquiteta pudesse utilizar como escritório para a fiscalização periódica da obra (**Figura 18**)(BECHARA, 2017).

Além disso, o SESC contratou o arquiteto Luiz Carlos Chichierchio para dar orientações quanto às condicionantes climáticas. Por se tratar de antigas

estruturas fabris e ser adicionado um novo uso, algumas alterações precisaram ser feitas, mesmo após as reformas desenvolvidas por Lina, para alcançar um nível satisfatório de conforto térmico, o que culminou na construção dos espelhos d'água e da retirada de algumas esquadrias e a utilização do vão livre (BECHARA, 2017).

Para Gorni (2012), o equipamento possibilita uma experiência corporal, provocando a sensibilização e a percepção dos espaços através de



Figura 18 - Escritório provisório de Lina Bo Bardi no canteiro de obras do SESC Pompeia. Fonte: SESC Pompeia (2013)

suas diferentes texturas, como o concreto, o uso de tijolinhos, aço, vidro e madeira. O projeto é considerado pela autora como um mosaico de texturas que surgem através de pisos, paredes, tetos e esquadrias. Toda a riqueza desses elementos é experimentada e desenvolvida por Lina Bo Bardi sob o contexto racionalista do modernismo.

É perceptível a utilização de elementos naturais para estimular as percepções sensoriais que Pallasmaa (2011)

Figura 19 - SESC Pompeia.
Fonte: Archdaily (2013)



apontava, como o uso de pedra, tijolo e madeira. No entanto, a arquiteta vai além e desenvolve um mosaico de texturas através da justaposição de diversos materiais que incitam a totalidade. Lina ainda utiliza espelhos d'água no espaço de exposição e estar (**Figura 19**), além do uso de sheds para ventilação e iluminação natural.

Conforme Gorni (2012) a característica que o SESC Pompeia tem em estimular os sentidos dos usuários através dos ambientes e principalmente das suas texturas, com a utilização de diversos

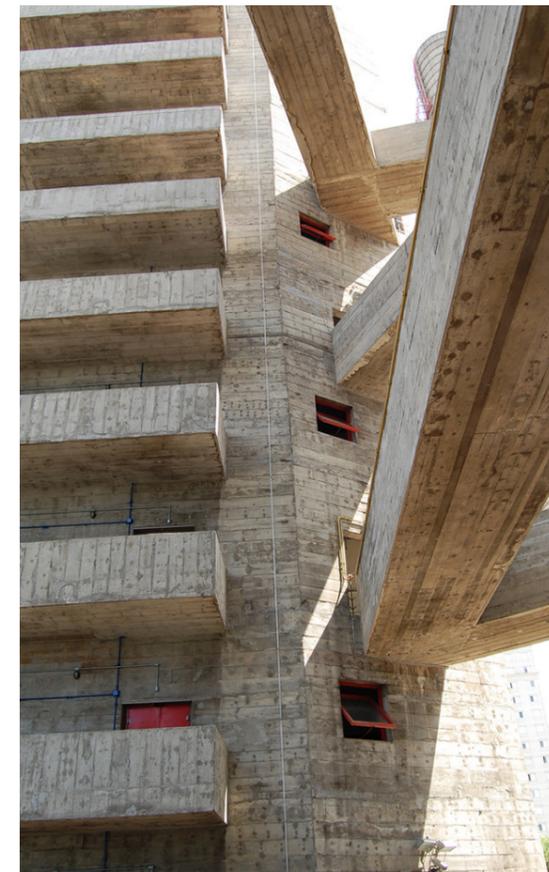


Figura 20 - SESC Pompeia.
Fonte: Archdaily (2013)

materiais é a que mais atrai o público.

A riqueza, diversidade e profusão de imagens, formas, cores e texturas, faz do espaço do SESC Pompeia um

ambiente favorável tanto à infância curiosa quanto ao idoso (**Figura 20**). E também se relaciona bem com o adulto que se quer deixar envolver e cujo olhar se permite desenrolar e percorrer todos os detalhes e curiosidades implícitas e explícitas no espaço (GORNI, 2012, p.112).

Os ambientes foram pensados para possuírem apropriações diversas por parte dos usuários, como, por exemplo, o espaço de descanso e relaxamento no mesmo espaço em que ocorrem exposições (**Figura 21**). O ambiente estimula o corpo através dos mobiliários e elementos nele projetados e permitem sentar, deitar e relaxar.

Segundo Bechara (2017), consta em seu programa de necessidades biblioteca, sala de exposições, espaços de estar, sala de vídeo, restaurante, café, teatro, cinema, ateliers de cerâmica, gravura, tipografia, desenho, tapeçaria, marcenaria, música, dança, laboratório fotográfico, oficinas

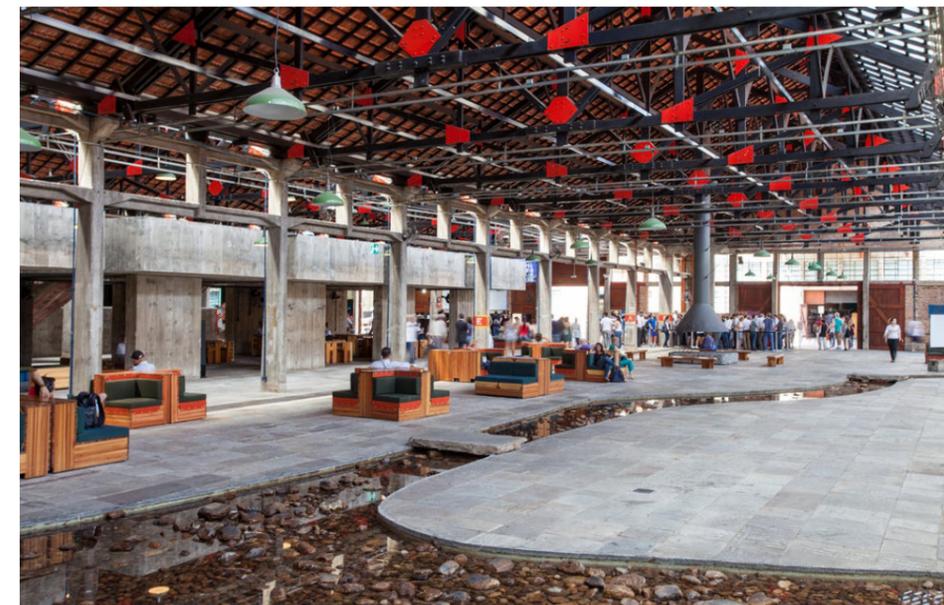


Figura 21 - SESC Pompeia.
Fonte: Archdaily (2013)

de manutenção e administração.

Do projeto do Sesc Pompeia foram utilizados como referência seu caráter sensorial, ou seja, a materialidade e as técnicas utilizadas para desenvolver uma arquitetura que estimule os sentidos dos usuários. Assim como no Sesc, para o projeto do Centro Cultural foi pensado o uso de texturas e materiais diversos que permita um contato com os sentidos do corpo humano, como pedras, madeiras e outros elementos naturais.

QUADRO SÍNTESE	
Referências	Utilização de diferentes materiais e texturas
	Espelho d'água em espaços de estar
	Espaços que permitam diferentes usos

Tabela 1 - Quadro síntese SESC Pompeia
Fonte: Sávio Luis (2022)

3.3 Parque Biblioteca Espanha / Giancarlo Mazzanti

O Parque Biblioteca Espanha (**Figura 22**) pertence ao conjunto de parques-biblioteca espalhados pela cidade de Medellín na Colômbia, provindos do plano de desenvolvimento urbano que a cidade passou com o intuito de desenvolver políticas públicas que culminassem em grandes transformações urbanas (CAPILLÉ, REISS, 2019)

Esse plano urbanístico tinha a característica de levar equipamentos e infraestruturas de qualidade e sofisticadas para as regiões mais carentes. A abordagem da prefeitura da cidade

funcionou a partir da participação das comunidades nas decisões projetuais, pois são essas pessoas que conhecem a fundo as problemáticas dos espaços que frequentam, além da participação de instituições públicas acadêmicas, organizações sociais e setores empresariais (CAVALCANTI, 2013).

Diante do cenário de violência e drogas que a cidade estava imersa no início dos anos 2000, além da presença do narcotráfico e altas taxas de desigualdade social, o Projectos Urbanos Integrales (PUIS) construiu inúmeros equipamentos culturais, visando o desenvolvimento de espaços de vivências e de confraternização para os moradores que não tinham acesso



Figura 22 - Estrutura de proteção das escadarias nas redondezas do Parque Biblioteca. Fonte: Murilo Cavalcanti (2013)

devido à violência local. Além desses equipamentos, foram concretizadas uma série de transformações nas infra-estruturas viárias (**Figura 23**) para possibilitar o acesso e a locomoção dessa população (HUBNER, PIMENTA, 2020).

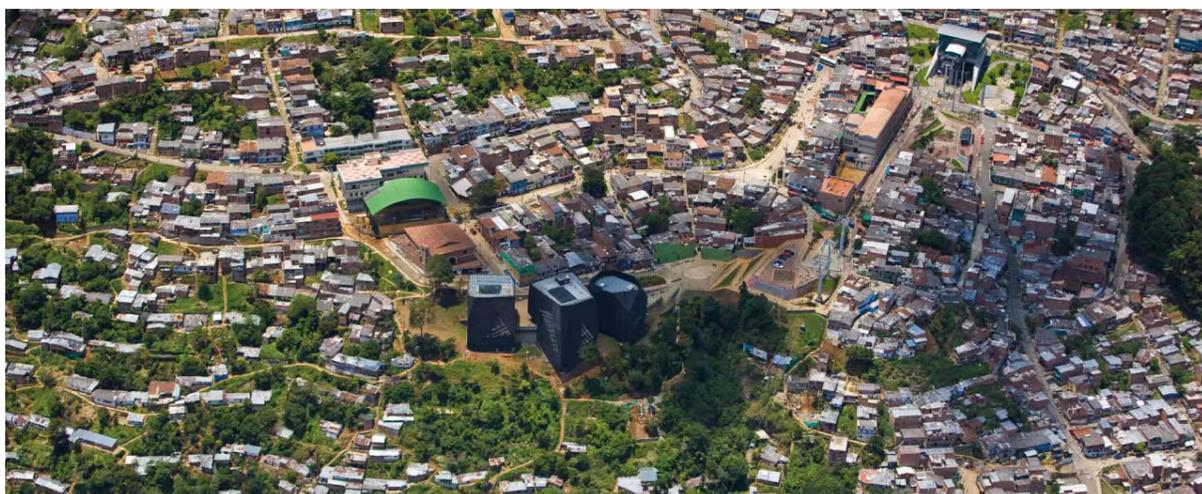


Figura 23 - Estrutura de proteção das escadarias nas redondezas do Parque Biblioteca. Fonte: Murilo Cavalcanti (2013)

O equipamento foi inserido em uma localidade bastante fragilizada pela violência e pelo tráfico de drogas da década de 1980 (**Figura 24**). Sua inserção foi uma estratégia do plano urbanístico de democratizar o acesso a oportunidades e desenvolvimento social e econômico da população e alterar simbolicamente a imagem da cidade através de equipamentos arquitetônicos (CAPILLÈ, REISS, 2019)

Por se tratar de uma região geograficamente acentuada, o arquiteto buscou desenvolver uma geografia operacional, onde o equipamento funcionasse como um organizador dos espaços e do entorno. Além disso, conforme a equipe de projeto, por estar localizado em regiões montanhosas, o conjunto foi pensado com um recorte das montanhas, isso justifica sua volumetria que se assemelha a blocos de rochas escuras (EL EQUIPO MAZZANTI, 2005).

Figura 24 - Vista aérea do Parque Biblioteca Espanha e a comunidade Santo Domingo Savio. Fonte: El Equipo Mazzanti (2005)



A volumetria da edificação foi pensada de maneira que fosse uma continuação das montanhas, devido à topografia acidentada da localização onde foi inserida (**Figura 25**). Dessa forma, o equipamento possui uma casca revestida com placas de ardósia escura com uma plasticidade que imita três blocos de rocha. Sua inserção em cima do morro foi um meio encontrado de tornar o equipamento um símbolo para a comunidade (EL EQUIPO MAZZANTI, 2005).

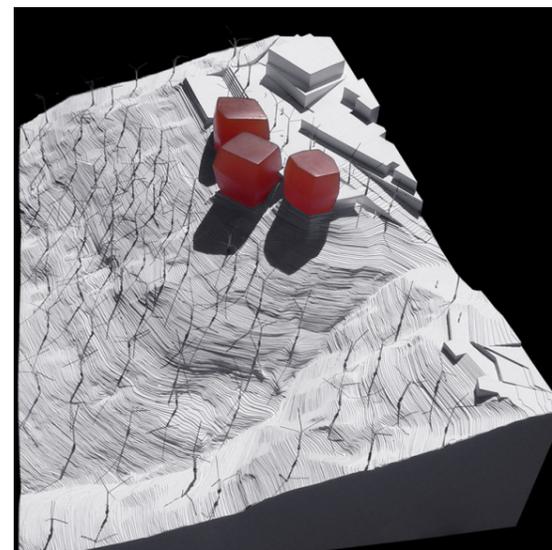


Figura 25 - Maquete do Parque Biblioteca Espanha. Fonte: El Equipo Mazanti (2005)

O Parque Biblioteca Espanha foi inserido em uma área residencial nas proximidades da comunidade Santo Domingo Savio e sua implantação trouxe um novo olhar para a região. O equipamento se tornou um ponto de encontro da comunidade e de turistas, tanto pela localidade, que pode ser vista de muitos pontos da cidade, quanto pela praça que a cobertura

do edifício proporciona (**Figura 26**), de onde se permite uma vista para o vale (HUBNER, PIMENTA, 2020).

As aberturas para a entrada de ventilação e iluminação natural são distribuídas na casca de ardósia em composições de esquadrias de vidro retangulares ao longo dos três blocos, no entanto a predominância de iluminação natural é proveniente da cobertura (EL EQUIPO MAZZANTI, 2005).

Seu programa de necessidades é constituído e dividido nos três blocos do

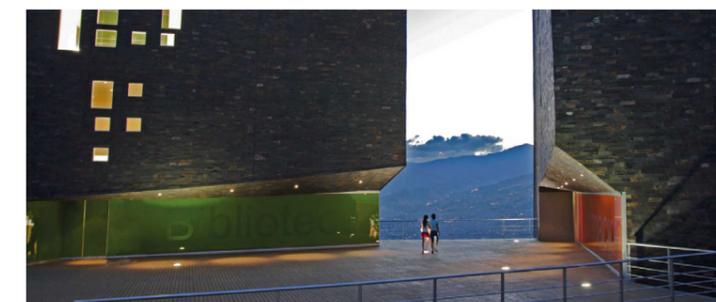


Figura 26 - praça no Parque Biblioteca Espanha e a comunidade Santo Domingo Savio. Fonte: El Equipo Mazanti (2005)

projeto (**Figura 27**). Estas três estruturas funcionam de forma independente e as atividades do equipamento são: salas de exposições, espaço de biblioteca, auditório, espaços de convivência, salas para eventos comunitários, salas de leitura e os setores de serviços e administração (EL EQUIPO MAZZANTI, 2005).

Os pontos que mais se destacam e que foram referência para o equipamento

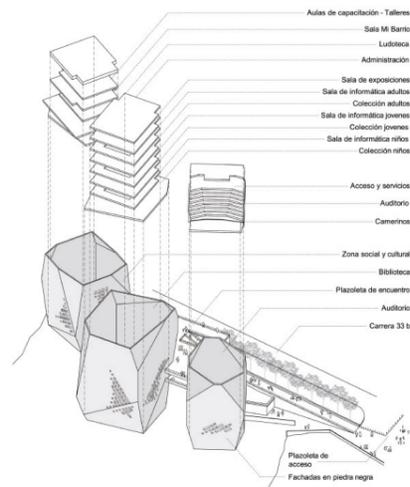


Figura 27 - Axonometria explodida do Parque Biblioteca Espanha. Fonte: El Equipo Mazanti (2005)

cultural proposto é, primeiramente, a inserção do equipamento em uma zona periférica para uma parcela da população que não costuma ter acesso a esse tipo de projeto, além de tornar este edifício um símbolo para a comunidade. Outro ponto é a volumetria que foi projetada para o parque-biblioteca, onde houve uma preocupação em levar um equipamento sofisticado com uma plasticidade que atrai o olhar da população.

QUADRO SÍNTESE	
Referências	imagem local de uma área violenta através de equipamentos culturais;
	Inserção do equipamento em uma área carente;
	• Volumetria atraente que caracteriza o equipamento como um símbolo;

Tabela 2 - Quadro síntese Parque biblioteca Espanha. Fonte: Sávio Luis (2022)

3.4 Academia Escola Unileão / Lins Arquitetos Associados

Para o projeto do Centro Cultural que será inserido na cidade de Fortaleza-CE, num clima tropical quente, pensou-se em uma arquitetura que busque inserir o equipamento tanto nos contextos sociais quanto no clima local. Para tanto, foi feita uma busca sobre equipamentos regionais que levaram em consideração a inserção do edifício respeitando o entorno e as condições climáticas.

O equipamento analisado é a Academia Escola Unileão (Figura 28), localizado ao sul do estado do Ceará, mais especificamente, no município de Juazeiro do Norte, na região metropolitana do Cariri. A região se caracteriza pelo clima tropical quente semiárido e tropical quente semiárido brando.



Figura 28 - Academia Escola Unileão. Fonte: Lins Arquitetos Associados (2005)

A academia foi projetada para servir de apoio ao Curso de Educação Física do Centro Universitário Unileão e abriga usos tanto para os alunos quanto para os funcionários. O projeto foi desenvolvido a partir de cinco módulos circulares

nos quais foram implementados o programa de necessidades que consiste em uma recepção e uma cantina, espaços para atividades voltadas para aeróbica, sala de musculação, alongamento e abdominal, danças e lutas e, por fim, os vestiários e salas técnicas e administrativas (Figura 29).

Dessa forma, algumas das premissas abordadas pela equipe de arquitetos é a busca por fazer uma inserção do equipamento respeitando as condições locais, como ventilação e iluminação, além de implementar aspectos culturais. Outro ponto importante para o desenvolvimento do projeto é a busca pelo uso de materiais e mão-de-obra local.

Portanto, para que o equipamento tenha um bom desempenho no conforto térmico, são necessárias algumas abordagens para alcançar os resultados que a Academia Unileão obteve. De acordo com Holanda (1976), em seu livro Roteiro para Construir no Nordeste, uma técnica para alcançar um conforto térmico em regiões com climas característicos do Nordeste é o recuo das paredes com o objetivo de criar sombras e amenizar o impacto dos raios solares na edificação.

Essa técnica pode ser observada na Academia Unileão através das estruturas que compõem o equipamento, foram desenvolvidas duas peles, uma de vidro recuada para o

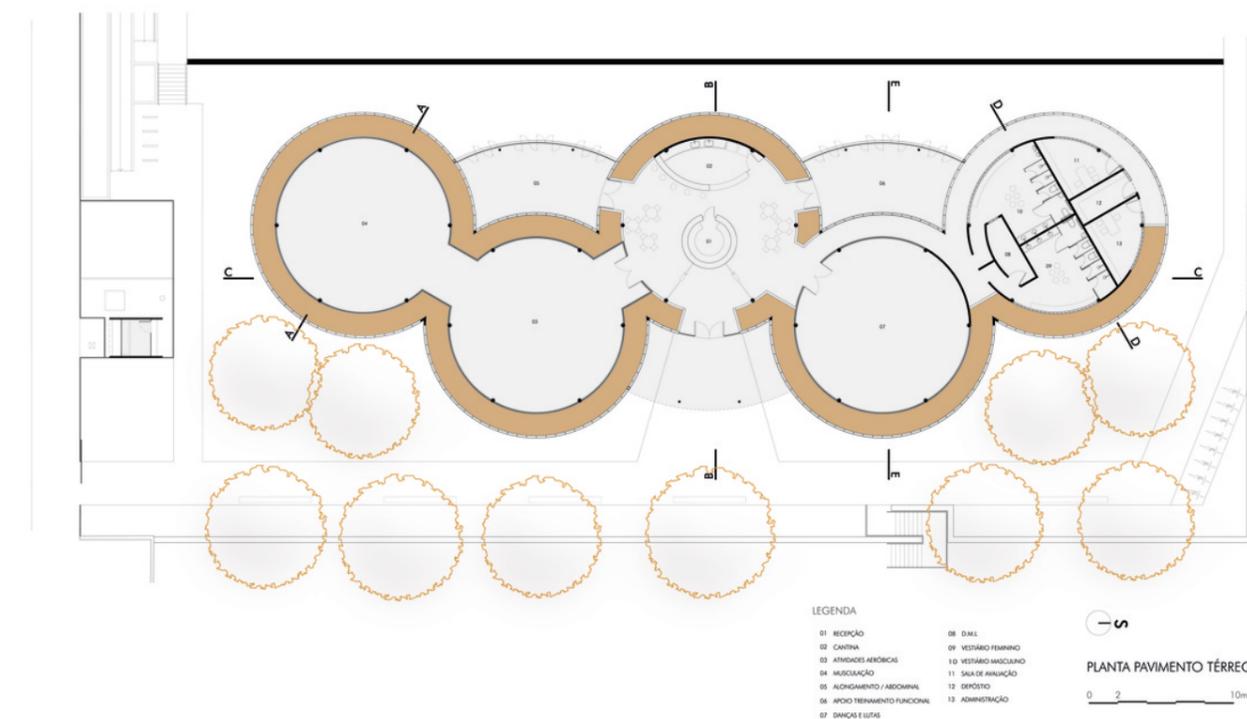


Figura 29 - Planta baixa e programa de necessidades da Academia Escola Unileão. Fonte: Lins Arquitetos Associados (2005)

interior do edifício e uma segunda feita de tijolos cerâmicos maciços. Entre as duas peles encontra-se a circulação do equipamento, em determinados momentos o espaço destinado a circulação dá lugar a vegetação, pensada para contribuir com o clima do ambiente (**Figura 30**). Embora Holanda (1976) relacione o recuo das paredes com a projeção de beirais, na Academia essas estruturas dão lugares a elementos semelhantes a marquises, os quais percorrem os espaços entre as duas peles, a de vidro e a de tijolos.

Outro ponto abordado no livro Roteiro para Construir no Nordeste é a técnica de “vazar os muros” com o objetivo

de deixar a luz e a ventilação natural penetrarem nos ambientes internos (**Figura 31**). Além disso, possibilita uma plasticidade diferente com distintas configurações para as paredes além das alvenarias comumente utilizadas.

No caso da Academia Unileão, os tijolos foram rotacionados, o que criou vazios que permitem a entrada de iluminação e ventilação natural para o interior do espaço. Esse mecanismo permite que os raios solares sejam filtrados e amenizados ao entrarem em contato com a parede, além de criar um jogo de luz e sombra no interior.

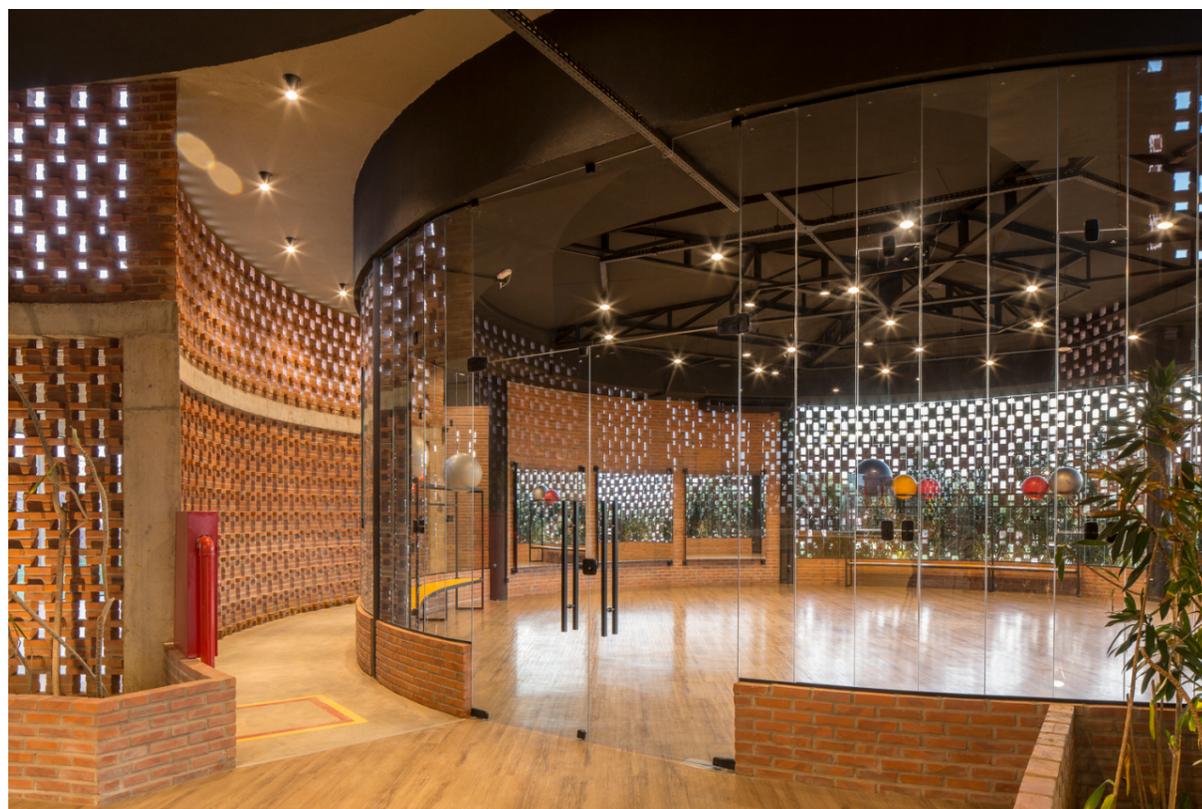


Figura 30 - Vista interior da Academia Escola Unileão. Fonte: Lins Arquitetos Associados (2005).

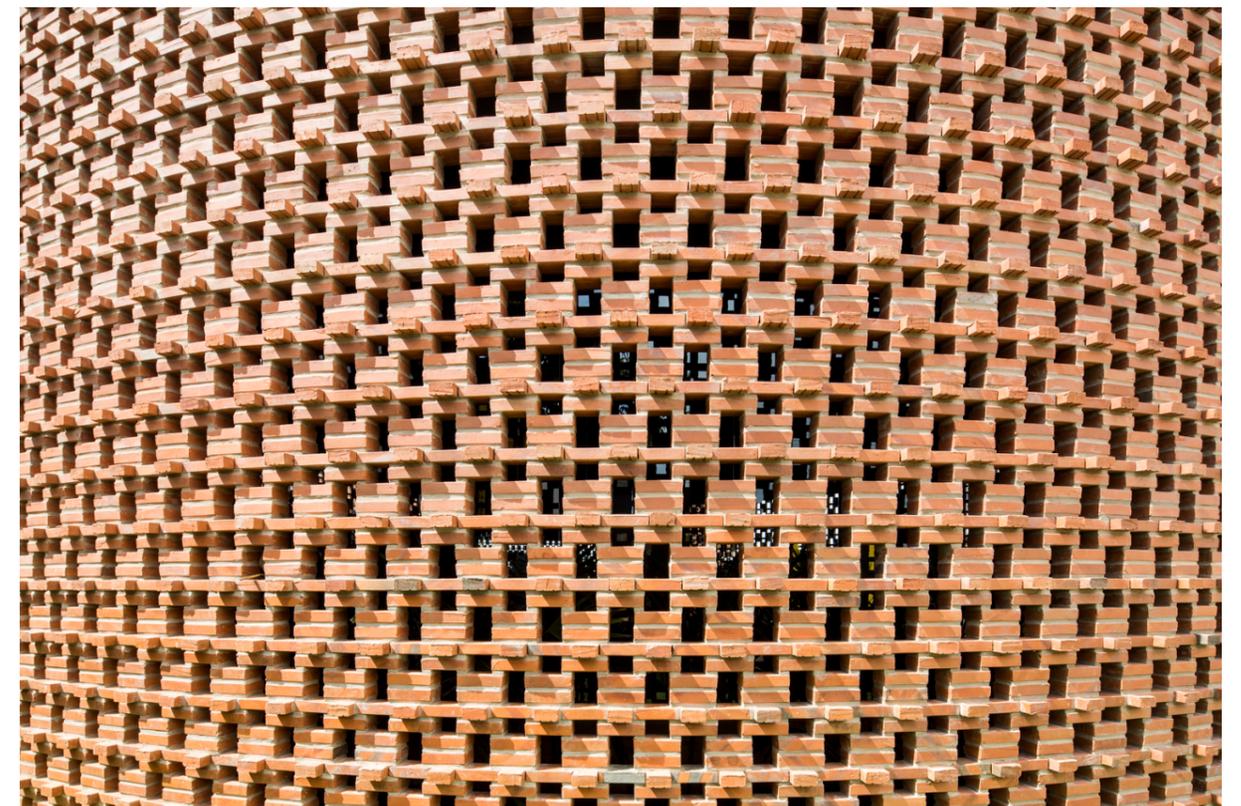


Figura 31 - Composição da pele de tijolo maciço cerâmico na fachada da Academia Escola Unileão. Fonte: Lins Arquitetos Associados (2005).

O engenheiro e arquiteto Eladio Dieste (1917-2000), que deu grandes contribuições no que diz respeito à utilização de tijolo cerâmico maciço na arquitetura e construção civil na segunda metade do século XX, afirmou que utilizou o material em suas obras devido às seguintes características:

[...] seu alto desempenho mecânico, leveza, pouca deformação, seu bom envelhecimento, capacidade de suportar reparos, seu eficiente desempenho térmico e acústico, capacidade de absorver a umidade do ambiente, sua inércia térmica, e claro, seu baixo custo (CAMIRIN, 2016, p. 39).

Esses aspectos estão bastante presentes no modo de desenvolvimento da arquitetura bioclimática que busca inserir, ao máximo, o edifício ao clima onde ele está inserido. Essa abordagem busca uma relação entre a construção e a paisagem (NEVES, 2006).

Holanda (1976) também enfatiza a redução de exageros nos materiais que serão empregados no projeto, pois esse processo dificulta a execução. Além disso, aconselha o desenvolvimento de formas padronizadas no processo de elaboração do projeto que possuam diferentes possibilidades e que venham a ter diferentes apropriações espaciais.

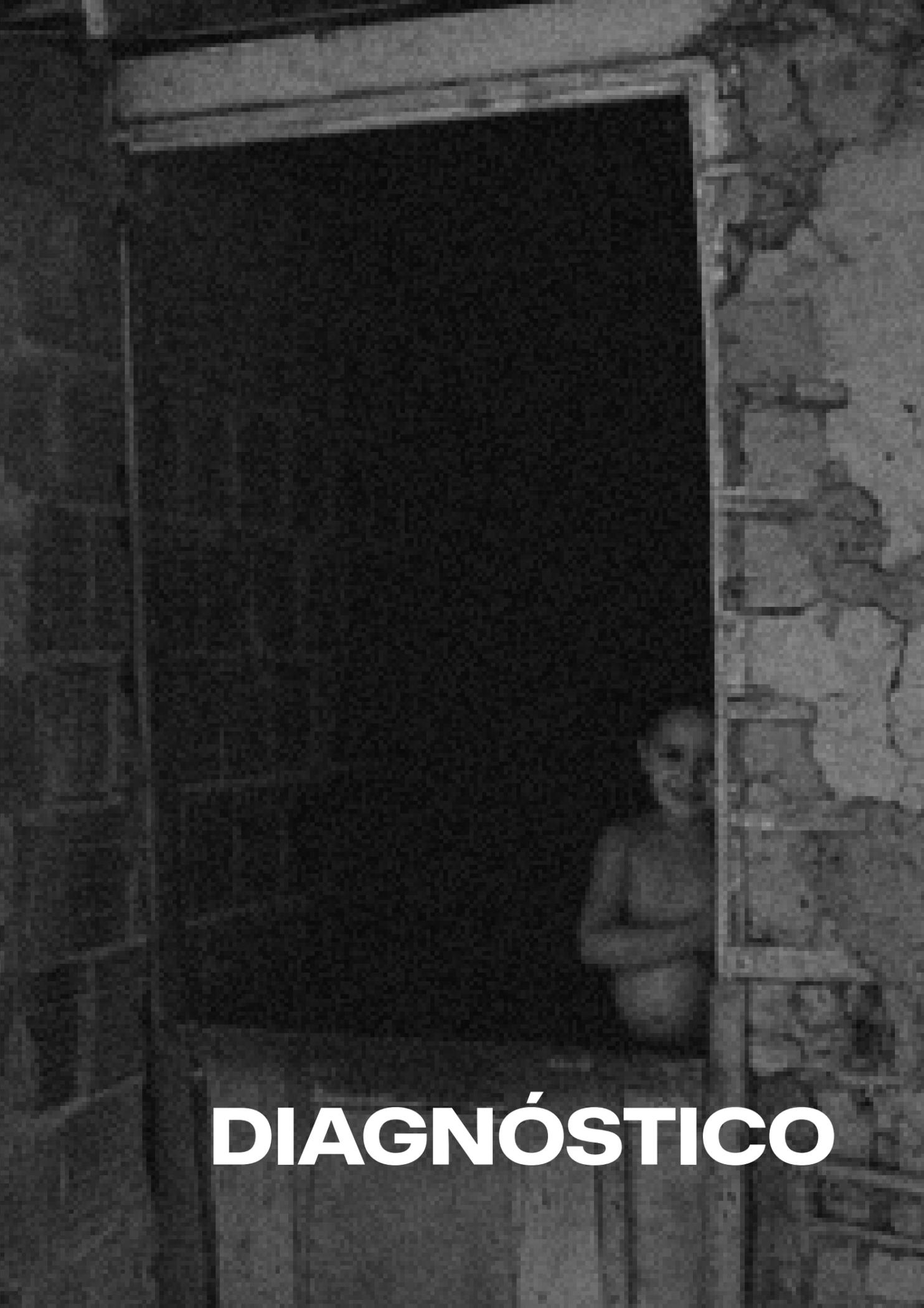
Ambas as premissas são visíveis na Academia Unileão, onde há uma sim-

plificação nos materiais escolhidos, o projeto é composto em sua maioria de tijolo cerâmico maciço nas vedações e peles de vidros internamente. Nos pisos foram utilizados piso cimentício e piso vinílico de padrão amadeirado.

Diante disso, os pontos que foram considerados como referência para o desenvolvimento do projeto do Centro Cultural no bairro Parque Dois Irmãos será a implantação do equipamento respeitando o clima local, logo, buscando meios tecnológicos e materiais de fácil acesso, além da aplicação de técnicas construtivas que permitam um bom desempenho térmico no interior do equipamento.

QUADRO SÍNTESE	
Referências	Preocupação com as condicionantes climáticas na fase de elaboração do projeto;
	Paredes vazadas para permitir a circulação do vento e entrada de luz natural;
	Utilização de vegetação para amenizar a temperatura do ambiente;

Tabela 3 - Quadro síntese Academia Escola Unileão.
Fonte: Elaborado pelo autor



DIAGNÓSTICO

04.

DIAGNÓSTICO DA ÁREA DE INTERVENÇÃO

Por se tratar de um centro cultural, a escolha do terreno foi pensada a partir de um estudo cartográfico da distribuição de equipamentos culturais na cidade de Fortaleza. Desse modo, notou-se que as regiões que mais concentram essa tipologia de edificação encontram-se nas regiões mais ao norte da cidade, nos bairros Centro, Meireles e Aldeota, enquanto que nas demais regiões nota-se uma escassez dessas tipologias. Outro fator que levou a decisão foi a necessidade projetual de desenvolver o projeto do Centro Cultural voltado para alguma comunidade carentes para que pessoas em situação de vulnerabilidade tenham acesso a um equipamento de aprendizado e oficina voltado para as artes. Desse modo, foi escolhido um terreno próximo às comunidades da

Rosalina e Riacho Doce que ficam no bairro Parque Dois Irmãos, região Sul da cidade de Fortaleza na Regional XIII.

Uma entrevista foi feita à antigos moradores do bairro pelo Diário do Nordeste no ano de 2017, para Lourenço, um dos entrevistados, o bairro se originou em meados dos anos 1970 a partir de um loteamento chamado Parque Dois Irmãos, onde seus terrenos à venda foram oferecidos e comprados por muitas pessoas que se deslocaram do interior para a cidade de Fortaleza em busca de melhores condições de vida (Diário do Nordeste, 2017).

De acordo com o mapa da **Figura 32**, onde estão pontuados os equipamentos culturais públicos e particulares da cidade de Fortaleza, percebe-se a predominância desses equipamentos nas regiões mais centrais do município, mais próximos aos bairros Centro, Meireles e Aldeota. Em contrapartida, é notável a ausência dessa tipologia tanto no bairro Parque Dois Irmãos, quanto nas suas proximidades. Neste mapa foram pontuados equipamentos que tenham programas de necessidades semelhantes ao do centro cultural proposto.

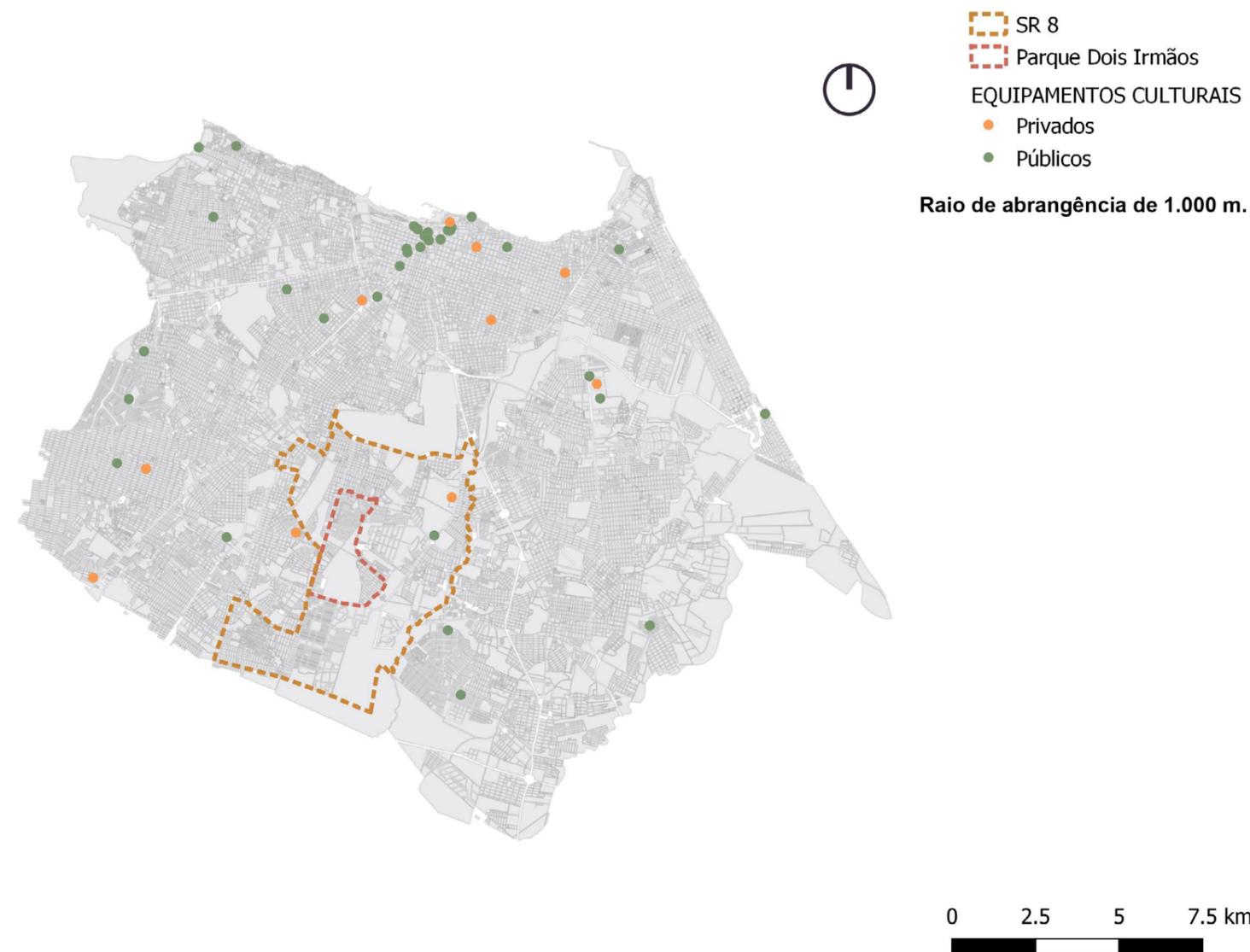


Figura 32 - Localização do bairro e equipamentos culturais. Fonte: Elaborado pelo autor com base na Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (2022).

Partindo do pressuposto de que o projeto do equipamento cultural, embora seja pensado e projetado para as comunidades da Rosalina e Riacho Doce, será frequentado por indivíduos de bairros próximos, portanto, na **Figura 33** foram mapeados os bairros que fazem fronteira com o bairro Parque Dois Irmãos, os quais são: Passaré, Prefeito José Walter, Mondubim, Dendê e Itaperi.

Conforme o gráfico da **Figura 34**, o bairro Parque Dois Irmãos tem uma população estimada em 27.222 habitantes. Deste total, em relação ao

gênero dos habitantes, temos um público masculino de 13.072 em relação à 14.150 de habitantes femininos. (IBGE, 2010).

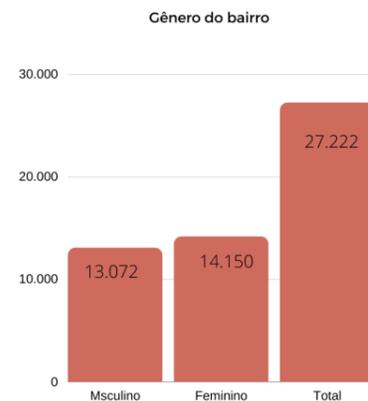


Figura 34 - Gênero dos habitantes. Fonte: Prefeitura de Fortaleza (2010).

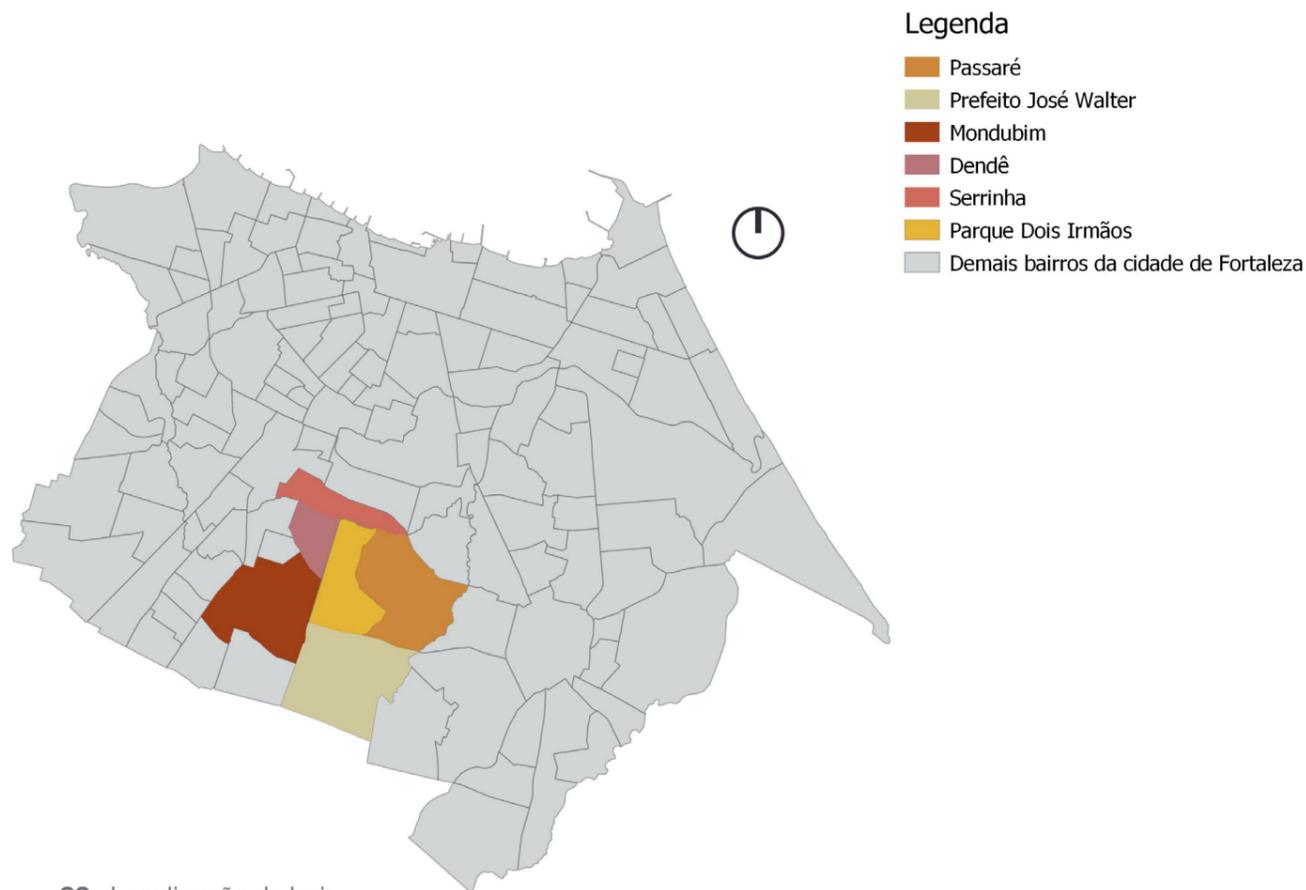
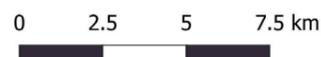


Figura 33 - Localização do bairro e equipamentos culturais. Fonte: Elaborado pelo autor com base na Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (2022).



Em relação à alfabetização dessa população, o bairro possui um total de 23.267 pessoas alfabetizadas, em relação aos 3.955 (**Figura 35**).

Para melhor compreender as

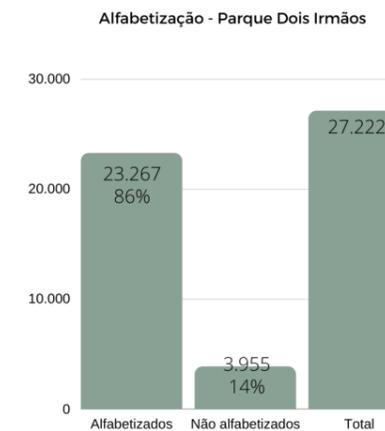


Figura 35 - Grau de alfabetização dos habitantes. Fonte: Prefeitura de Fortaleza (2010).

relações econômicas e políticas do bairro e, logo, buscar entender as vivências dessa população, foram elaborados gráficos de maneira comparativa entre o bairro Parque Dois Irmãos com o bairro Meireles.

Analisando o IDH, observamos que o Bairro Parque Dois Irmãos possui um índice de 0,25, o que é considerado muito baixo. Discrepantemente, em comparação ao bairro Meireles, temos um IDH de 0,95 que o classifica como muito alto (**Figura 36**).

Em relação à renda média, a diferença

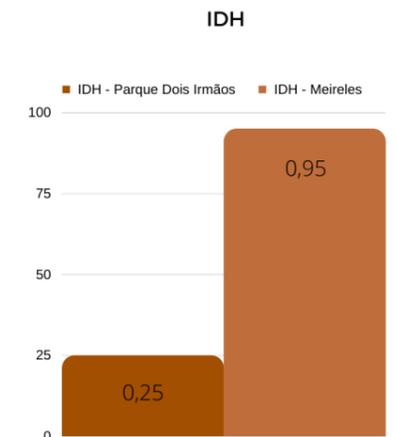


Figura 36 - IDH em relação ao bairro Meireles. Fonte: IBGE (2010).

entre ambos os bairros também é bastante expressiva, onde o bairro Parque Dois irmãos aponta uma renda média em reais de 469,76 R\$, em contrapartida o bairro Meireles possui um valor médio de R \$3.372,86 (**Figura 37**).

Esses índices e médias servem para



Figura 37 - Renda em relação ao bairro Meireles. Fonte: IBGE (2010).

ter uma base e traçar qual o perfil das populações de ambos os bairros. Essas informações refletem no cenário que essas pessoas vivem e se organizam dentro do bairro Parque Dois Irmãos.

Localizado em um trecho predominantemente residencial, o terreno encontra-se na rua Três Conjunto Rosalina. Sua dimensão frontal é de 180 metros, suas laterais são 55 e 85 metros, enquanto seus fundos são de 155 metros. Sua

área é de aproximadamente 10.000 metros quadrados (Figura 38 e 39). O terreno é um recorte de um enorme vazio que tem seu uso destinado à agricultura com a presença de um corpo hídrico no seu interior. No entanto, nos últimos cinco anos, nota-se a presença de edifícios residenciais que foram construídos e estão ocupando parte dessa área (Figura 40).

Para as próximas análises cartográficas

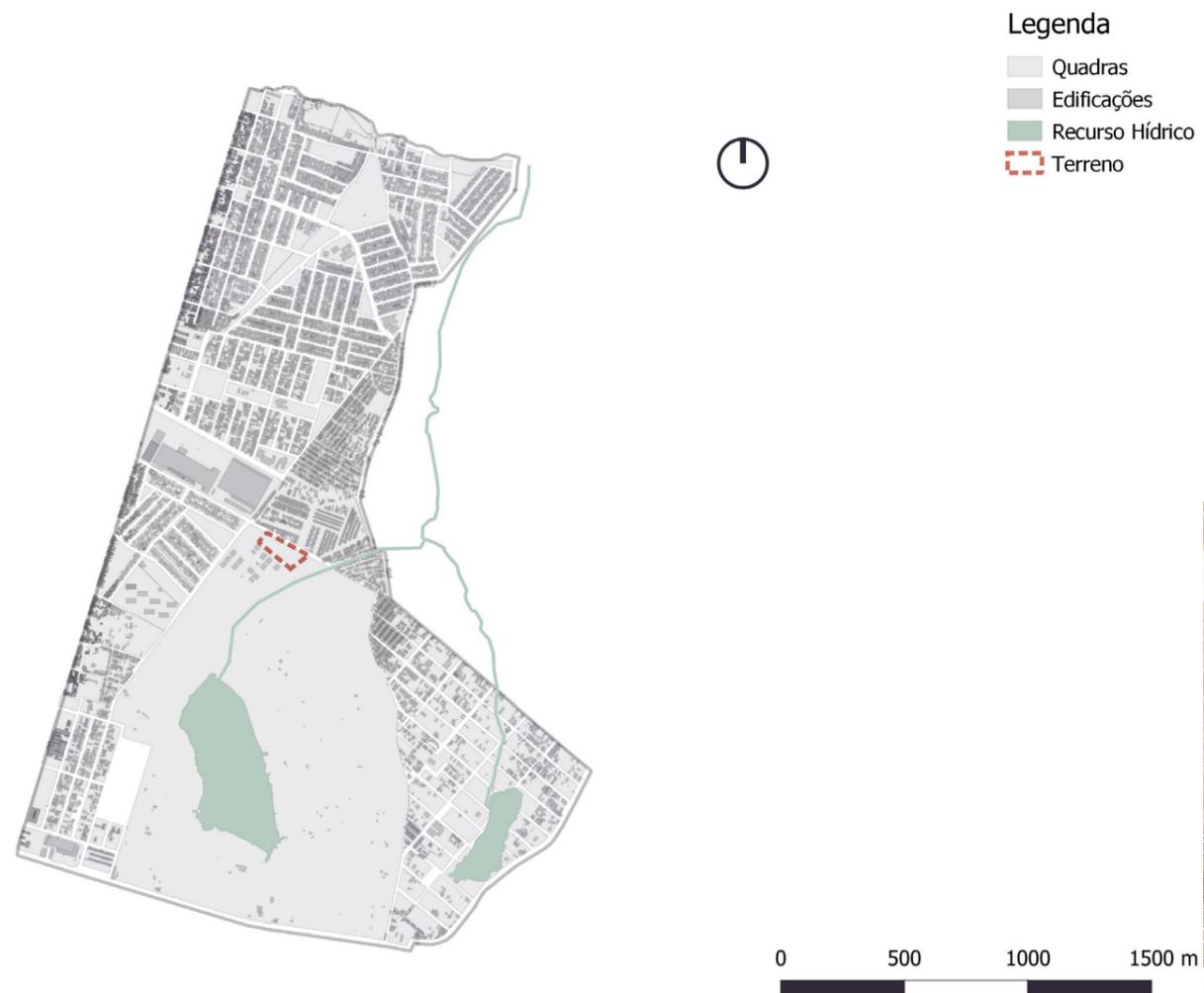


Figura 38 - Localização do terreno no bairro Parque Dois Irmãos. Fonte: Elaborado pelo autor disponível em: mapas.fortaleza.ce.gov.br.

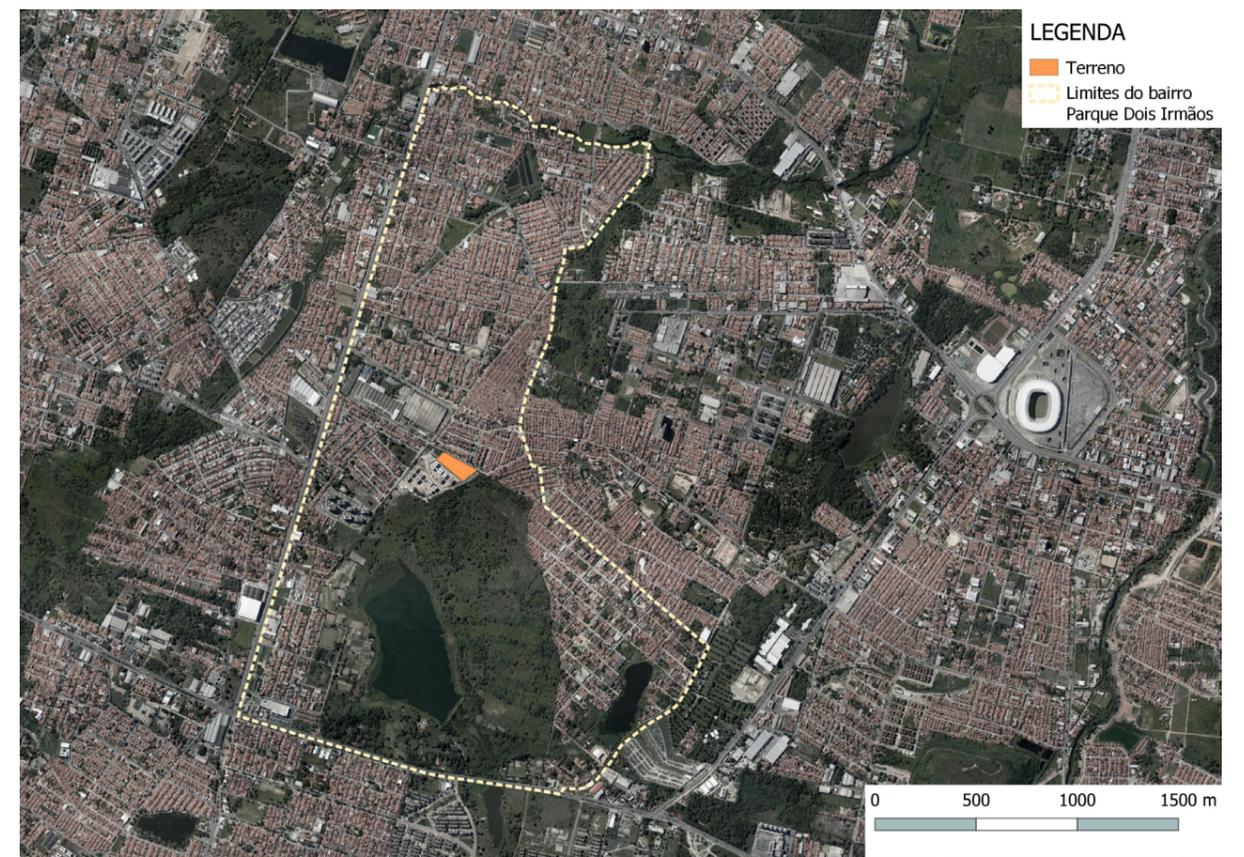


Figura 39 - Vista de satélite do vazio onde se encontra o terreno. Fonte: Google Earth (2022).



Figura 40 - Vista aérea e a construção das edificações residenciais.

Figura 40 - Vista aérea e a construção das edificações residenciais.

cas, foi adotado um raio de abrangência de 1.000 metros, com o intuito de analisar as relações espaciais, também, do bairro Passaré, uma vez que parte da comunidade do Riacho Doce ultrapassa seus limites. Desse modo, a utilização de um raio maior permitirá o levantamento de mais informações, o que não seria tão eficaz caso fosse utilizado o raio de caminhabilidade de 500 metros, devido a presença do grande vazio onde o terreno está inserido.

Para tentar situar as comunidades Rosalina e Riacho Doce, serão usados pictogramas para representar sua localidade devido

ao desconhecimento de onde se encontram os limites de ambas.

A fim de tentar entender como essa população se organiza no traçado urbano, temos o mapa da **Figura 41**, onde podemos visualizar os pontos onde se concentram os maiores índices de densidade populacional. Concomitantemente, as comunidades da Rosalina e Riacho Doce se encontram nos trechos com os maiores índices de densidade populacional.

É expressivamente notável a presença de assentamentos precários dentro do raio de abrangência e de como esses

assentamentos estão próximos do terreno do projeto do Centro Cultural (**Figura 42**). Segundo Lima e Somekh (2013) esses assentamentos se distinguem e se destacam nas análises cartográficas não somente pela ausência de infraestruturas, todavia são perceptíveis devido a dois fatores, o primeiro é a relação entre a dimensão dos elementos urbanos como lotes, ruas, quadras e edificações em relação a esses mesmos elementos em regiões construídas na formalidade. O segundo fator é a maneira como a inserção dessas edificações desconfiguram o traçado urbano e devido as localidades onde se assentam, necessitariam de

tecnologia, técnicas construtivas e disponibilidade de recursos caso fossem construídas de forma adequada.

Devido seu surgimento nas proximidades de um rio e em alguns pontos sobre a planície fluvial desse mesmo sistema ambiental, é provável que essa população sofra com inundações em decorrência da margem de inundação do recurso hídrico e por se tratar de um assentamento precário, que carece de infraestruturas. Além disso, há um açude próximo ao terreno, embora distante da sua área inundável. O acesso até esse recurso hídrico não é fácil, uma vez que o terreno onde

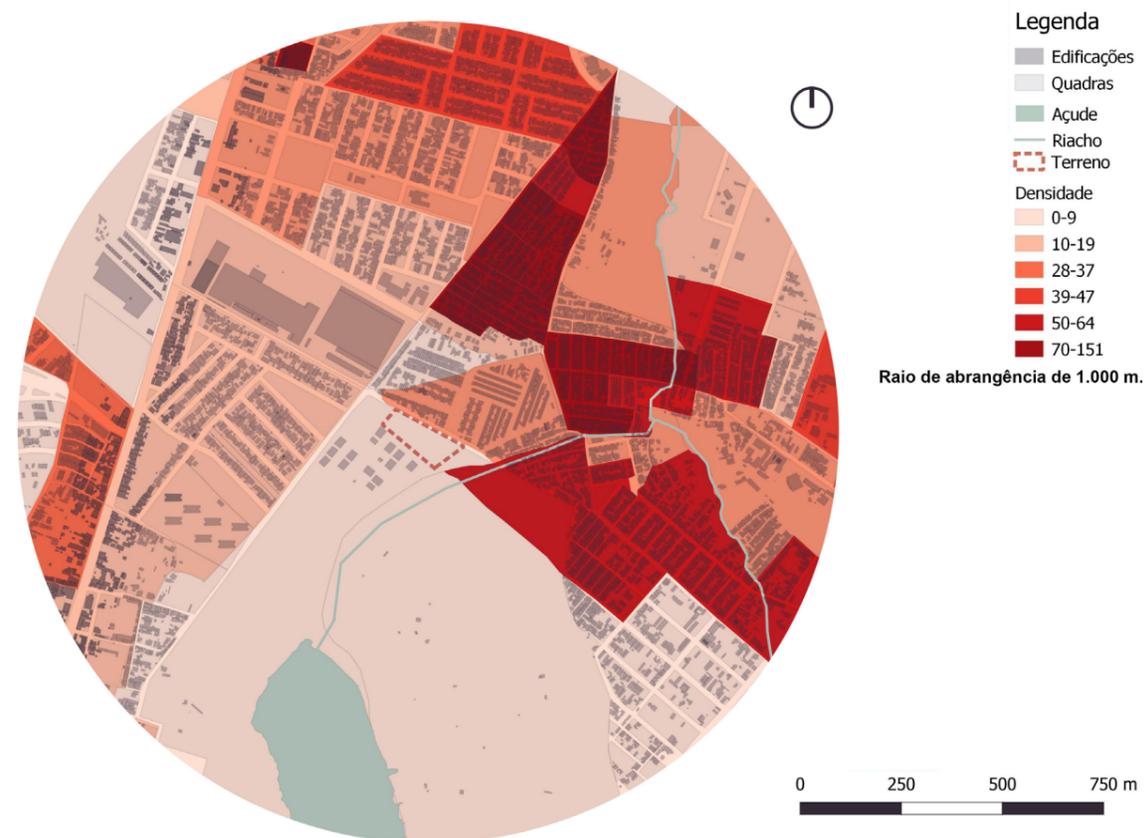


Figura 41 - Mapa de densidade. Fonte: Elaborado pelo autor com base no IPLANFOR (2018).

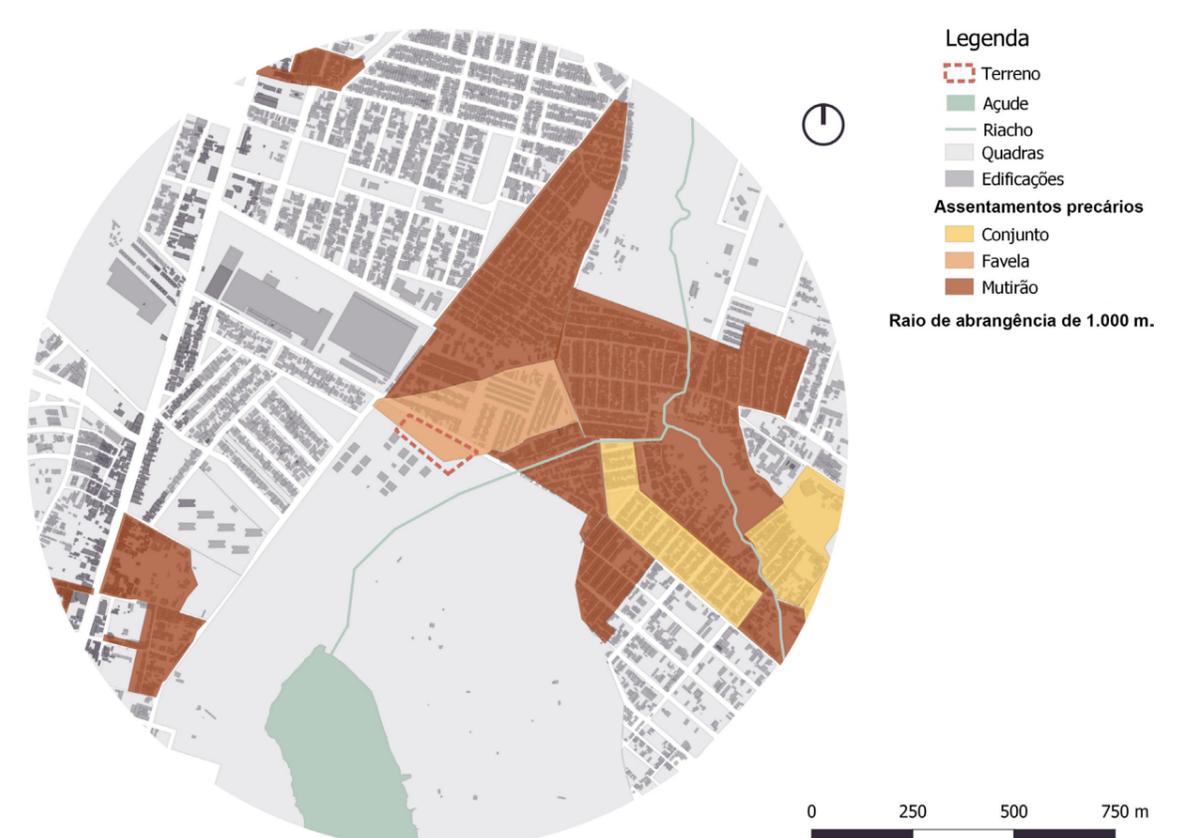


Figura 42 - Mapa de assentamentos precários. Fonte: Elaborado pelo autor com base no PLHISFOR (2012).

se localiza é murado (Figura 43).

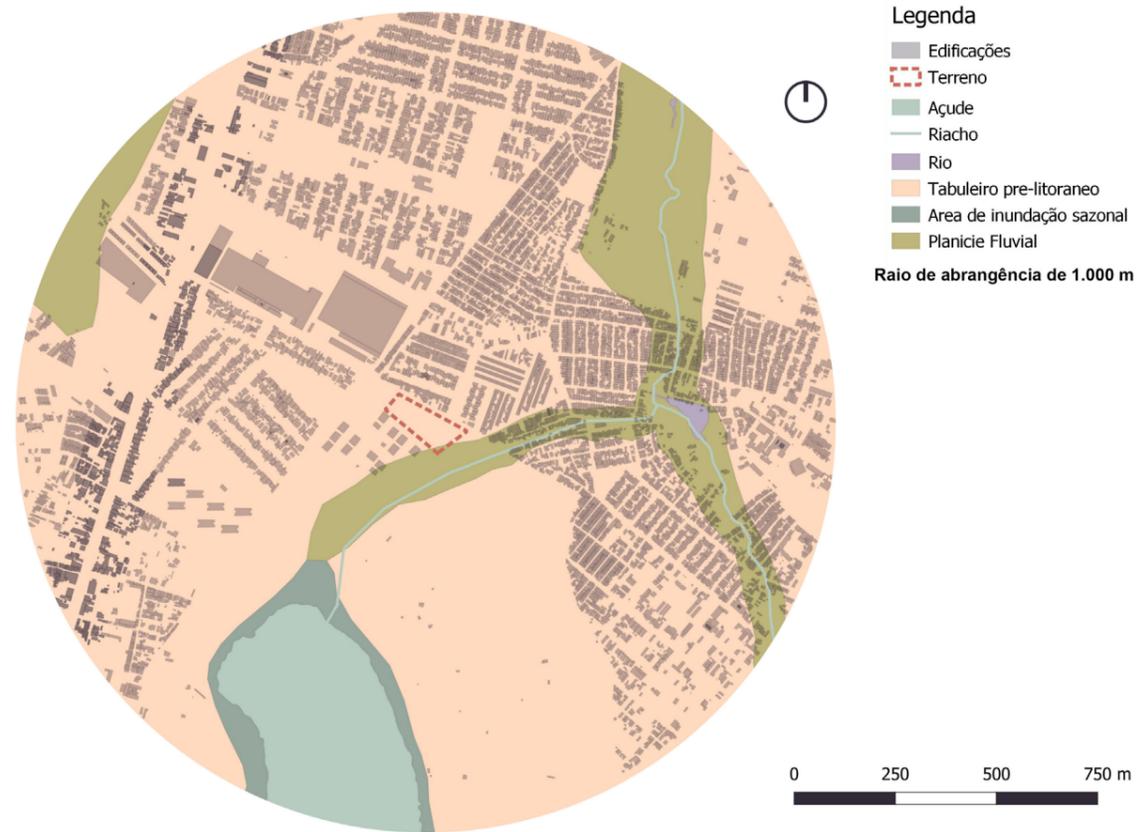


Figura 43 - Mapa de sistemas ambientais. Fonte: Elaborado pelo autor com base no IPLANFOR (2018).

a zonas de proteção delimitadas no macrozoneamento do plano diretor da cidade de Fortaleza. Tanto o rio, quanto o açude são abrangidos pela Zona de Proteção Ambiental I (ZPA I). No mapa da **Figura 44**, observa-se que o terreno do projeto do Centro Cultural fica bem próximo da ZPA I. O terreno, por sua vez, está em uma Zona de Requalificação Urbana II (ZRU II), onde seus índices urbanísticos estão expressos na **Tabela 4**. Essa delimitação se caracteriza pela insuficiência ou precariedade de infraestruturas urbanas, serviços urbanos, ausência de saneamento ambiental e equipamentos e espaços públicos para a população. Há a presença de edificações vazias ou subutilizadas, além de habitações de interesse social precárias. Objetiva-se nesse zoneamento a requalificação urbanística e ambiental, melhoria nas condições de habitabilidade, acessibilidade e mobilidade, tal como uma dinamização do uso do solo urbano em relação às edificações vazias e subutilizadas (FORTALEZA, 2015).

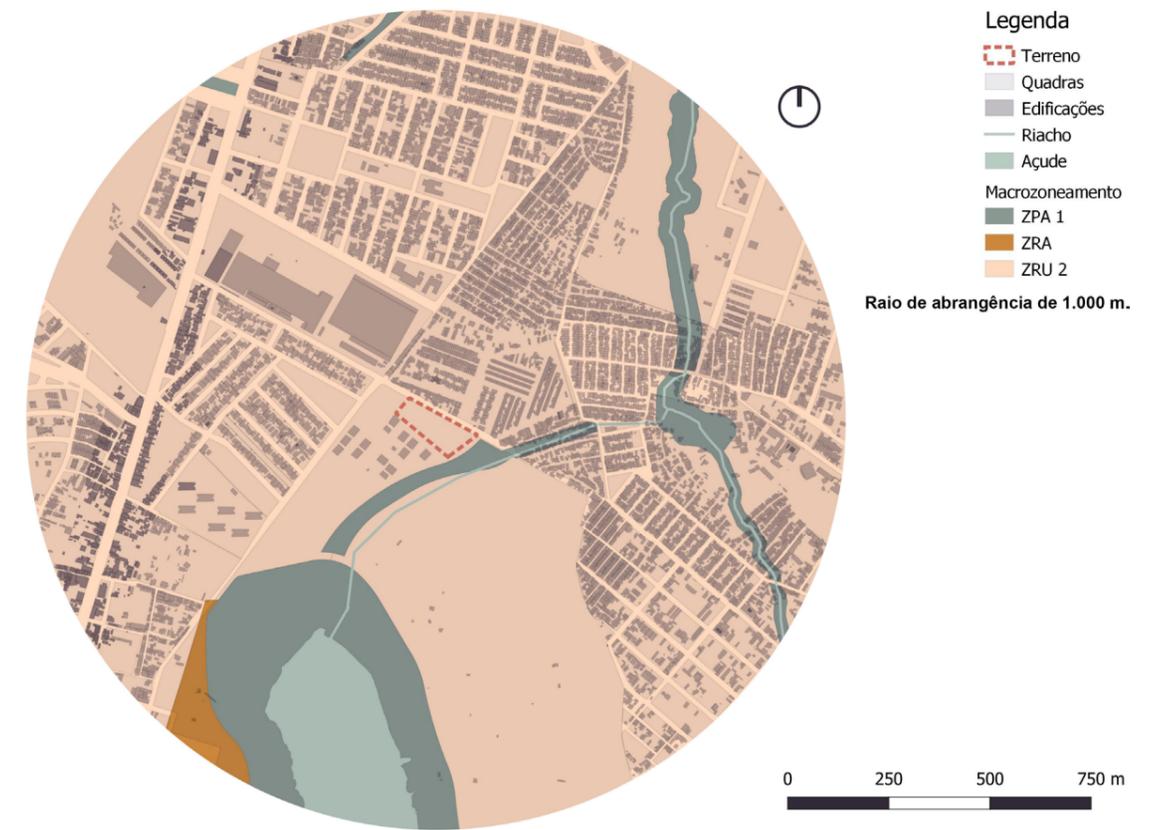


Figura 44 - Mapa do macrozoneamento. Fonte: Elaborado autor com base na LUOS (2017).

Zona de Requalificação Urbana 2

Índice de aproveitamento básico	1,5
Índice de aproveitamento máximo	1,5
Índice de aproveitamento mínimo	0,1
Taxa de permeabilidade	30%
Taxa de ocupação	60%
Taxa de ocupação subsolo	60%
Altura máxima	48 m

Tabela 4 - Índices urbanísticos. Fonte: LUOS (2017).

Segundo o mapa da **Figura 45**, podemos observar a relação entre os espaços construídos em sobreposição aos vazios existentes. As regiões mais adensadas de edificações coincidem com as regiões mais densas no que diz respeito aos habitantes (Mapa 00). Por outro lado, sobre os vazios presentes, nota-se que o mais destacado é o vazio onde se encontra o terreno do projeto, que tem o seu uso destinado a fins de agricultura e que possui um açude no seu interior. Há a presença de outros vazios dentro do raio de 1000 metros, alguns deles são campos de futebol que ganharam projetos de areninhas e outros são vazios subutilizados, que não possuem um uso específico.

Analisando o mapa dos sistemas cicloviários, notamos uma ausência dessa infraestrutura nas proximidades do terreno do projeto, onde temos ciclovia apenas na Av. Bernardo Manuel e na sua perpendicular, com uma maior raridade, o único trecho com ciclofaixa é na Rua Benjamim Brasil. Embora se tenha muitos pontos de ônibus pontuados no mapa, na Rua Três Conjunto Rosalina, onde encontra-se o terreno do projeto, não há pontos, tampouco linhas de ônibus (**Figura 46**).

A região onde o projeto do Centro Cultural foi inserido é composta, predominantemente por vias locais, que são as vias sem classificação, exceto pela única via arterial que é a Av. Bernardo Manuel, que é o trecho onde se concentra o maior tráfego de veículos. Ainda dentro do raio de abrangência de mil metros temos uma única via Coletora, localizada perpendicularmente a Via artéria (**Figura 47**).



Figura 45 - mapa de cheios e vazios. Fonte: Prefeitura de Fortaleza (2022).



Figura 46 - Mapa da classificação viária. Fonte: Elaborado pelo autor com base na Prefeitura de Fortaleza (2018).



Figura 47 - Mapa da classificação viária. Fonte: Elaborado pelo autor com base na Prefeitura de Fortaleza (2018).

Uma condicionante que foi levada em consideração a nível de projeto arquitetônico nessa fase de diagnóstico é a relação do gabarito do bairro, ou seja, uma análise da altura das edificações. Esse estudo permitirá uma inserção do equipamento de tal modo que respeite o padrão de altura nesse entorno. No caso do terreno que abrigou o projeto do centro cultural, por se tratar de uma região predominantemente residencial, as edificações possuem alturas que variam de um a três pavimentos, o que no mapa de gabarito varia entre 3,5 metros a 9,5 metros. No entanto, próximo ao terreno há dois equipamentos que se destacam quanto à sua altura, um deles é o prédio residencial Villa Treviso, que tem altura aproximada de 15 metros e a indústria TBM Têxtil Bezerra de Menezes que fica a nordeste (Figura 48).

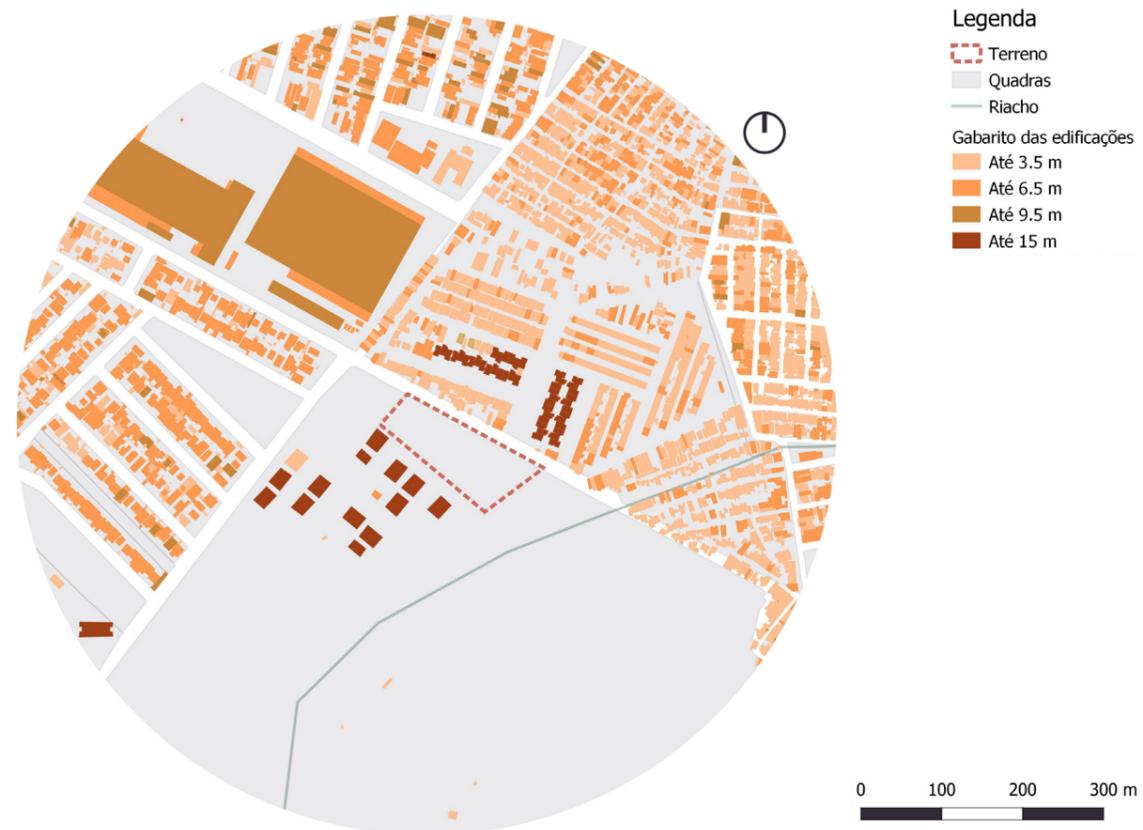


Figura 48 - Mapa de gabarito das alturas. Fonte: Elaborado pelo autor com base na Prefeitura de Fortaleza (2022).

O mapa a seguir expressa o uso do solo urbano no entorno do terreno. Nele vemos que há uma predominância de edificações residenciais em relação aos demais usos. Outros usos que se destacam no mapa são os vazios, onde o maior desses vazios é onde se encontra o terreno do projeto, um vazio privado que tem o seu uso voltado para agricultura e que possui um açude no interior. Outro uso que se observa nas proximidades do terreno é a indústria TBM Têxtil Bezerra de Menezes, apenas alguns metros de distância (Figura 49).

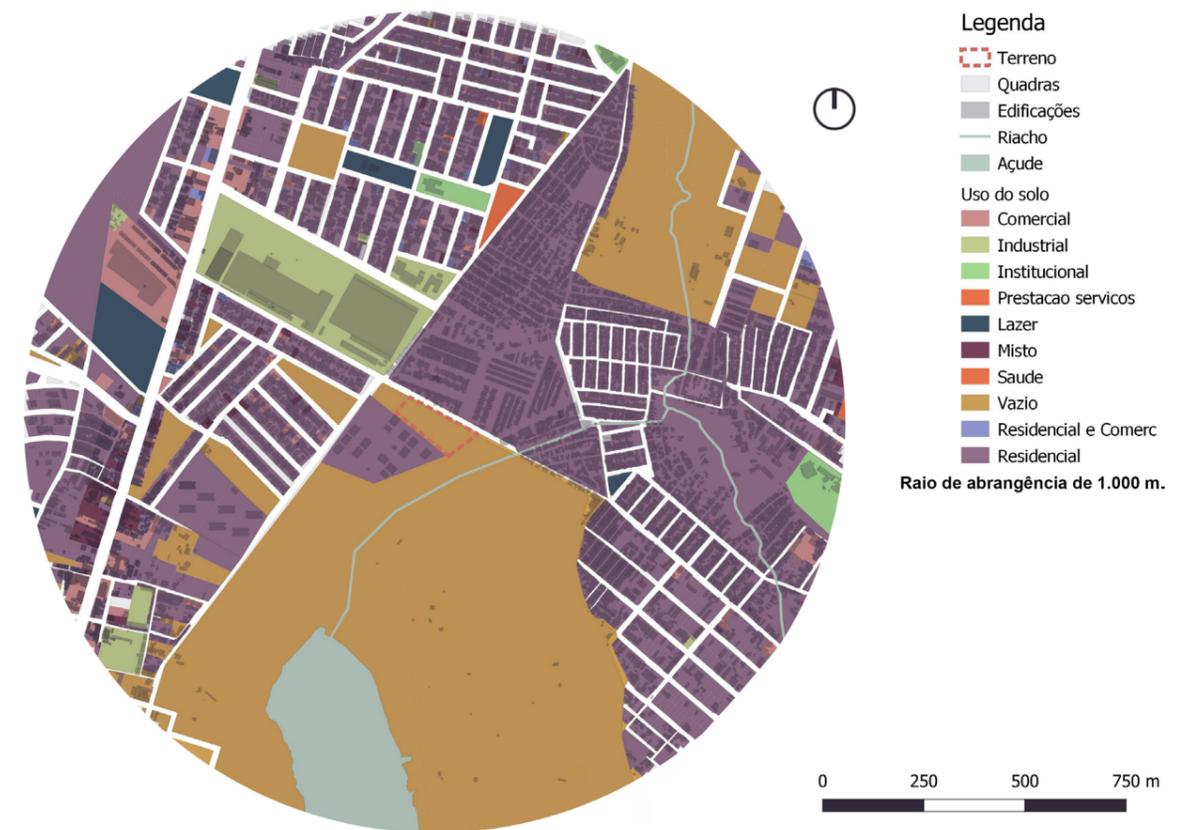


Figura 49 - Mapa de uso do solo. Fonte: Elaborado pelo autor com base na Prefeitura de Fortaleza (2018).

Também foram mapeados os equipamentos mais relevantes do entorno do terreno que estão dentro do raio de abrangência de mil metros, entre eles estão a TBM Têxtil Bezerra de Menezes; as escolas Rosalina Rodrigues de ensino infantil e fundamental; Professor Erasmo da Silva Pitombeira e Abdenago da Rocha Lima. esse raio ainda conta com a presença de três igrejas e seis espaços de lazer (Figura 50).

A topografia do terreno tem aproximadamente cinco metros de desnível, essa característica se evidencia no mapa pelas linhas escuras que representam as regiões mais altas, enquanto as mais claras representam as mais baixas. É possível observar que no local onde as linhas da topografia ficam mais próximas, é o ponto de maior declividade, devido a presença do riacho (Figura 51).

De acordo com o estudo do terreno em relação a carta solar, temos uma incidência de raios solar na fachada principal do terreno em seis meses do ano, e nos outros seis meses a fachada dos fundos fica sobre essa incidência. Portanto, todas as fachadas receberão iluminação solar em alguma época do ano. Essa relação se dá devido a posição diagonal do terreno em relação aos pontos cardeais da Rosa dos ventos. Diante disso, levando em consideração o clima da cidade de Fortaleza, é importante um tratamento especial com a fachada frontal e a dos fundos objetivando impedir ou buscar soluções para filtrar essa iluminação solar sem barrar a entrada de ventilação natural que vem do Sudeste (Figura 52).

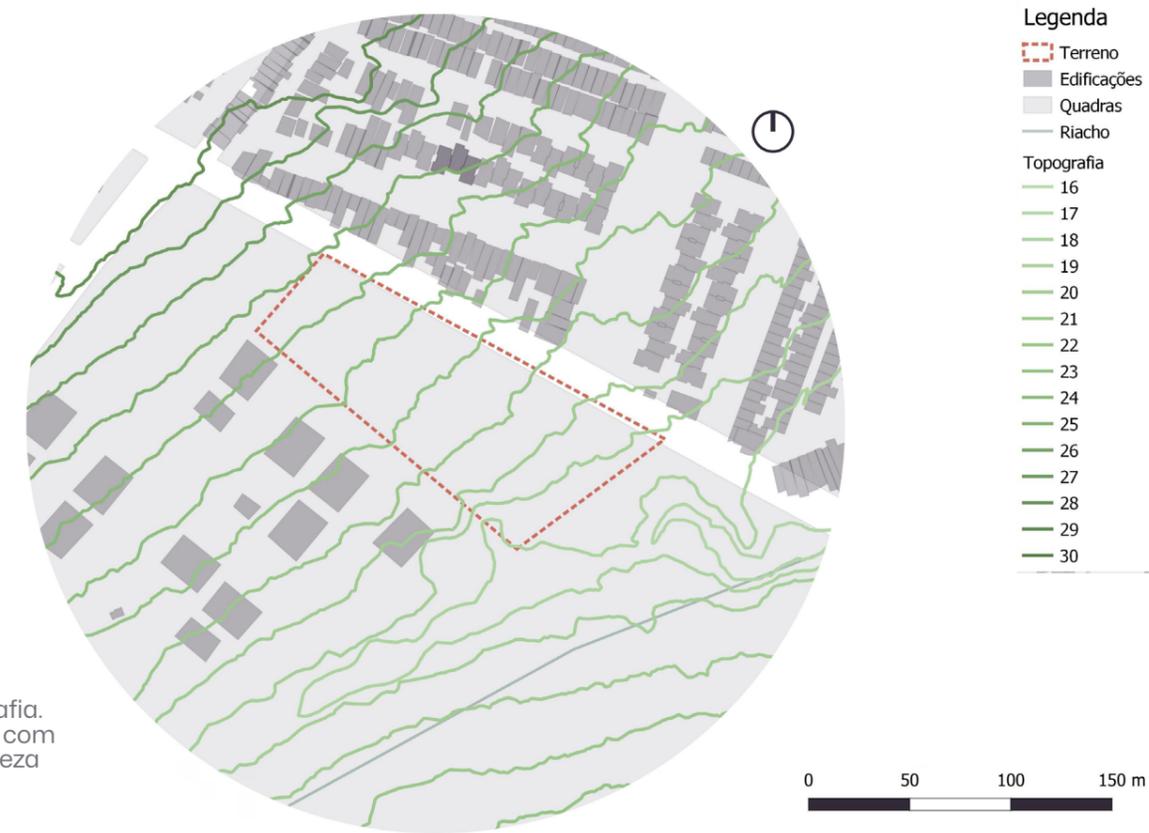


Figura 51 - Mapa da topografia. Fonte: Elaborado pelo autor com base na Prefeitura de Fortaleza (2018).



Figura 50 - Mapa dos equipamentos relevantes. Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

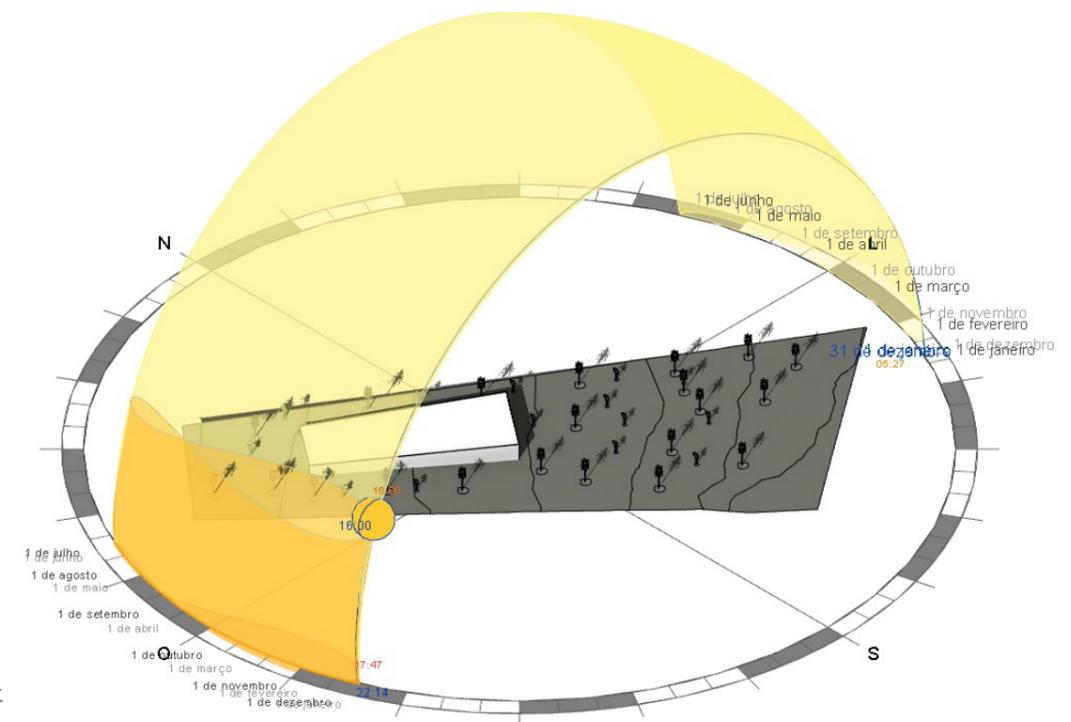


Figura 52 - diagrama das condicionantes climáticas. Fonte: Elaborado pelo autor.

Por se tratar de um terreno murado, a visualização interna não é possível no nível dos olhos do observador. Na **figura 35**, podemos notar que a presença do terreno sem um uso definido cria uma fachada cega, o que intensifica a sensação de insegurança no local. Podemos notar, também, a presença de bastante vegetação dentro do terreno a esquerda da imagem. Na vista aérea podemos ter uma noção de como essa massa vegetal se comporta no seu interior (**Figura 54**).

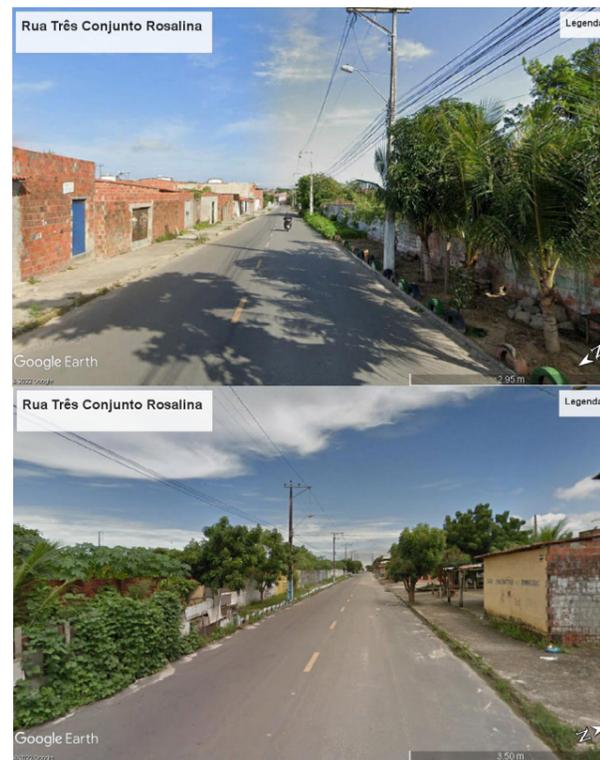


Figura 53 - Vista no nível do observador do terreno.
Fonte: Google Earth (2022).



Figura 54 - Vista aérea do terreno.
Fonte: Google Earth (2022).

Ainda buscando uma melhor inserção do equipamento, foi necessária uma busca na LUOS (Lei de Uso e Ocupação do Solo, 2017) afim de verificar se o uso do equipamento está adequado e se condiz com o zoneamento. Dessa forma, o Centro Cultural foi enquadrado no subgrupo de Equipamentos para Cultura e Lazer (ECL) porém, ao não possuir o específico uso de centro cultural, logo, foi classificado como Centro Social Urbano, o que o caracteriza como Projeto Especial (PE). Portanto, devido sua implantação em via local, segundo a legislação, deverá ser objeto de estudo quanto aos seus recuos e seu número de vagas de estacionamento (Tabela 5, 6).

Tabela 5. ADEQUAÇÃO DO USO SEGUNDO A LUOS		
ANEXO 5 - CLASSIFICAÇÃO DAS ATIVIDADES POR GRUPO E SUBGRUPO		
Grupo	tabela	Subgrupo
Institucional	5.20	Equipamentos para Cultura e Lazer
ANEXO 8. Tabela 8.2 ADEQUAÇÃO DOS USOS AO SISTEMA VIÁRIO		
Subgrupo	Classe de atividade	Adequação
ECL	3PE	Será objeto de estudo

Tabela 5 - Parâmetros de adequação.
Fonte: LUOS (2017).

Tabela 6. PARÂMETROS URBANÍSTICOS				
ANEXO 4.2 – MACROZONA DE OCUPAÇÃO URBANA				
ZONAS DE OCUPAÇÃO		ZIA II - ZONA DE REQUALIFICAÇÃO URBANA II		
TAXA DE PERMEABILIDADE (%)		30		
TAXA DE OCUPAÇÃO	SOLO	60		
	SUBSOLO	60		
ÍNDICE DE APROVEITAMENTO (IA)	MÁXIMO	1,5		
ALTURA MÁXIMA DA EDIFICAÇÃO (m)		48,00		
ANEXO 8. TABELA 8.2 – ADEQUAÇÃO DO USO AO SISTEMA VIÁRIO – SUBGRUPO ECL				
VIA	via local			
CLASSE	3PE			
RECUOS (m)	Será objeto de estudo			
	Será objeto de estudo			
	Será objeto de estudo			
ANEXO 5. TABELA 5.2 – SUBGRUPO – EQUIPAMENTOS 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

Tabela 6 - Parâmetros Urbanísticos.
Fonte: LUOS (2017).



O PROJETO
ARQUITETÔNICO

05.

O PROJETO ARQUITETÔNICO

5.1 Público alvo

Partindo do pressuposto de que o projeto do centro cultural foi inserido próximo a comunidades em área de risco e será, mais especificamente, destinado para as comunidades da Rosalina e Riacho Doce, no bairro Parque Dois Irmãos, logo, o público alvo foi a população local e de ambas as comunidades. No entanto, também, pode ser utilizado pela população dos demais bairros da cidade.

Levando em consideração que o equipamento possui o intuito de buscar despertar um pensamento crítico e reflexivo dos atuais contextos e cenários nos quais essas populações estão inseridas através da arte e cultura, o público alvo delimitado será de crianças, adolescentes, adultos e idosos, logo, terá uma faixa etária a partir dos 10 anos. A utilização do equipamento por crianças se justifica em função da educação através da arte já mencionada neste trabalho, para que desde a infância possa se desenvolver um olhar crítico do cotidiano em que vivem.

O equipamento será utilizado para a população tanto como visitante, através do uso dos programas ofertados como funcionários do centro cultural, em virtude da oferta de empregos.

5.2 Conceito e Partido

O conceito do projeto do Centro Cultural parte da intenção de permitir que ambas as comunidades Rosalina e Riacho Doce tenham acesso a um equipamento onde possam desenvolver, além de produtos artísticos e culturais, formas de expressões críticas dos contextos em que estão inseridos através do acesso ao conhecimento da arte e da cultura.

Para isso, foi delegado ao equipamento do Centro Cultural o elemento da rosa, mais especificamente da pétala, para desenvolver a volumetria do projeto como representante da parte estética, tais como volumes, vedações e materiais. Tendo o terreno uma diferença de nível significativa, na cota mais alta terá apenas um pavimento, já na cota mais baixa, aproveitando a declividade, o equipamento contará com dois pavimentos.

Por outro lado, temos o elemento do riacho que foi representado nas paginações de piso fluidas e nas rampas curvas do equipamento, além dos espelhos d'água no espaço de estar e exposição como no pátio aberto próximo as salas de atividades. Ambos os elementos unidos - o riacho e a rosa - simbolizam

a imagem de uma pétala que cai e repousa sobre o leito de um riacho.

O projeto do Centro Cultural também se baseou nas premissas da arquitetura sensorial, esses princípios foram refletidos nos volumes e nos espaços através da materialidade. Foram utilizados materiais que estimulem os sentidos dos indivíduos, com uma preferência pelos materiais naturais, como tijolos de barro, madeira e rochas naturais para os estímulos do tato; utilização de cores, iluminação, volumes e diferentes texturas para estimular a visão; paisagismos para o olfato e paladar e por último espelhos d'água para incitar a audição. O objetivo é ressignificar o vazio existente e torna-lo um lugar no qual a população possa construir novos significados e, logo, gerar vínculos através das vivências e experiência sensorial. Buscar desenvolver um lugar aprendizado e, mas, além disso, de promoção de arte e cultura, de reflexão, discursão e desenvolvimento de pensamentos críticos.

Afim de buscar que as pessoas que utilizarão o equipamento tenham experiências sensoriais através dos ambientes e, principalmente, da materialidade, o projeto utilizou nas suas fachadas e nas suas vedações internas materiais que estimulem o tato, como tijolos cerâmicos, rochas naturais e madeira, principalmente nos lugares onde se concentram a maior movimentação de pessoas, como, por

exemplo, às áreas sociais. Para o estímulo da visão e para um bom desempenho térmico da edificação, serão utilizados a técnica de vazar as paredes, para permitir a entrada de ventilação e iluminação natural, como para desenvolver efeitos lumínicos através desses vazios nas vedações e fachadas. O sentido da audição foi instigado através de espelhos d'água que foram projetados fazendo referência ao riacho que originou o nome da comunidade Riacho doce, neles serão possíveis molhar os pés para buscar um contato com a pele em uma experiência tátil, além de gerar sons através da movimentação da água. O paisagismo que foi proposto buscou espécies odoríferas para estimular o olfato, pois esse sentido está bastante relacionado com as memórias dos usuários, o objetivo é permitir que quem acessa o lugar possa ter experiências nostálgicas ou desenvolva apego com o equipamento através dos odores. Do mesmo modo a utilização de espécies frutíferas serão disponibilizadas para permitir o contato com o paladar.

Partindo do pressuposto de que o terreno é estreito, embora com uma área considerável de 10.500 metros quadrados, o projeto por sua vez teve a característica de ser mais horizontalizado.

5.2 Programa de necessidades

O programa de necessidades proposto para o projeto do Centro Cultural foi organizado em cinco setores. O primeiro setor é o Social (**Figura 55**), este será o núcleo do equipamento, onde se encontram áreas de estar e convivência, tal como espaços de exposição de arte. Nesse setor se encontra todo o programa voltado para acesso e contemplação da arte e da cultura produzida no equipamento.

Tabela 7 - Setor social.
Fonte: Elaborado pelo autor.

SETOR SOCIAL		
AMBIENTE	ÁREA (m ²)	QUANTIDADE
Hall	226,70 m ²	1
WC masc.	11,19 m ²	1
WC fem.	11,19m ²	1
WC PCD	11,57 m ²	1
WC família	11,57 m ²	1
Estar/área expositiva	665,99 m ²	1
Auditório	288,25 m ²	1
Foyer	38,88m ²	1
Apoio auditório	14,14m ²	1
Biblioteca	200 m ²	1
Manutenção biblioteca	9,30m ²	1
Acervo	9,30m ²	1
Exposição audiovisual	318,69 m ²	1
Foyer Exposição audiovisual	58,85m ²	1
Manutenção	40,63m ²	1
Servidor exposição	30,57m ²	1
Café/loja	49,49m ² m ²	1
Refeitório	304,52 m ²	1
Guarda volumes	14,60 m ²	1
TOTAL	2315,43 m²	

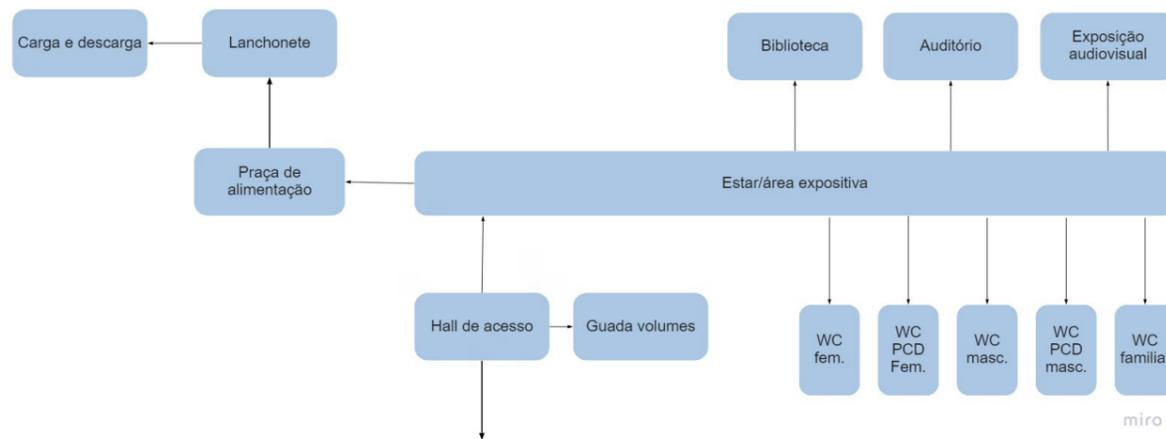


Figura 55 - Fluxograma do setor social
Fonte: Elaborado pelo autor.

O segundo setor é o Pedagógico (**Figura 56**), este é destinado para o aprendizado e desenvolvimento de produtos artísticos e culturais. Onde ficarão as salas de aulas para o aprendizado no campo das artes e em outros campos de ensino. Há também as salas de pintura, para o desenvolvimento de produtos artísticos como, a xilogravura, pinturas em óleo, aquarela e grafite; sala de esculturas para a produção de peças em barro ou cerâmica; há também um estúdio fotográfico para o desenvolvimento de produtos gráficos e digitais, este é o meio de produção para o espaço expositivo de audiovisual.

Tabela 8 - Setor pedagógico-
Fonte: Elaborado pelo autor.

SETOR PEDAGÓGICO		
AMBIENTE	ÁREA (m ²)	QUANTIDADE
Sala de aula 01	56,55 m ²	2
Sala de aula 02	66,73m ²	1
Sala de pintura	55,65 m ²	2
Escultura e artesanato	57,04 m ²	1
Sala de dança 01	62,84m ²	1
Apoio sala de dança 01	24,33m ²	1
Sala de dança 02	59,18 m ²	1
Laboratório de informática 01	75,52 m ²	1
Laboratório de informática 02	39,20m ²	1
Sala de musica	46,21m ²	2
Apoio sala de musica	11,00m ²	2
Sala de grafite	60,74m ²	1
Apoio sala de grafite	11,33m ²	1
Sala de cerâmica	62,88m ²	1
Sala de canto	60,74m ²	1
Apoio sala de canto	60,74m ²	1
Sala de teatro	59,18 m ²	1
Apoio sala de teatro	24,33m ²	1
Estúdio fotográfico	62,84 m ²	1
Laboratório de fotografia	18,15 m ²	1
Sala multiuso	62,88 m ²	2
Sala de reuniões comunitárias	51,09m ²	2
TOTAL	1089,15 m²	

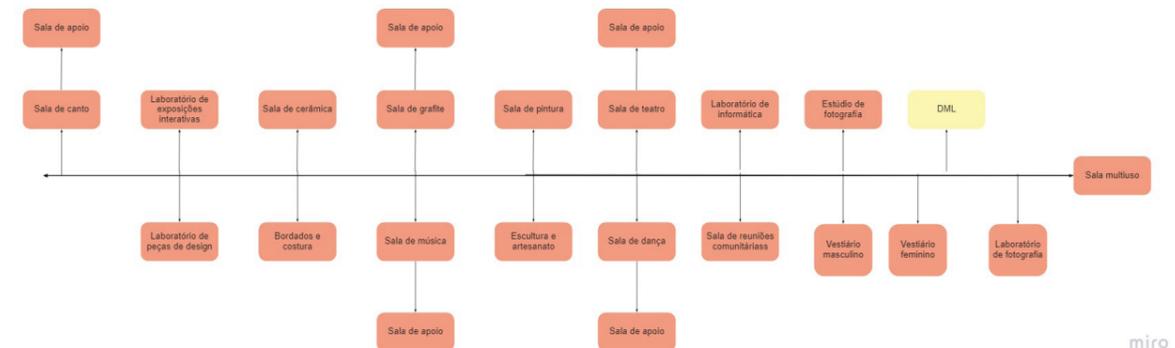


Figura 56 - Fluxograma do setor pedagógico.
Fonte: Elaborado pelo autor.

O terceiro é o setor Administrativo (**Figura 57**), onde se encontra as salas dos funcionários que farão a manutenção do equipamento e sua gestão.

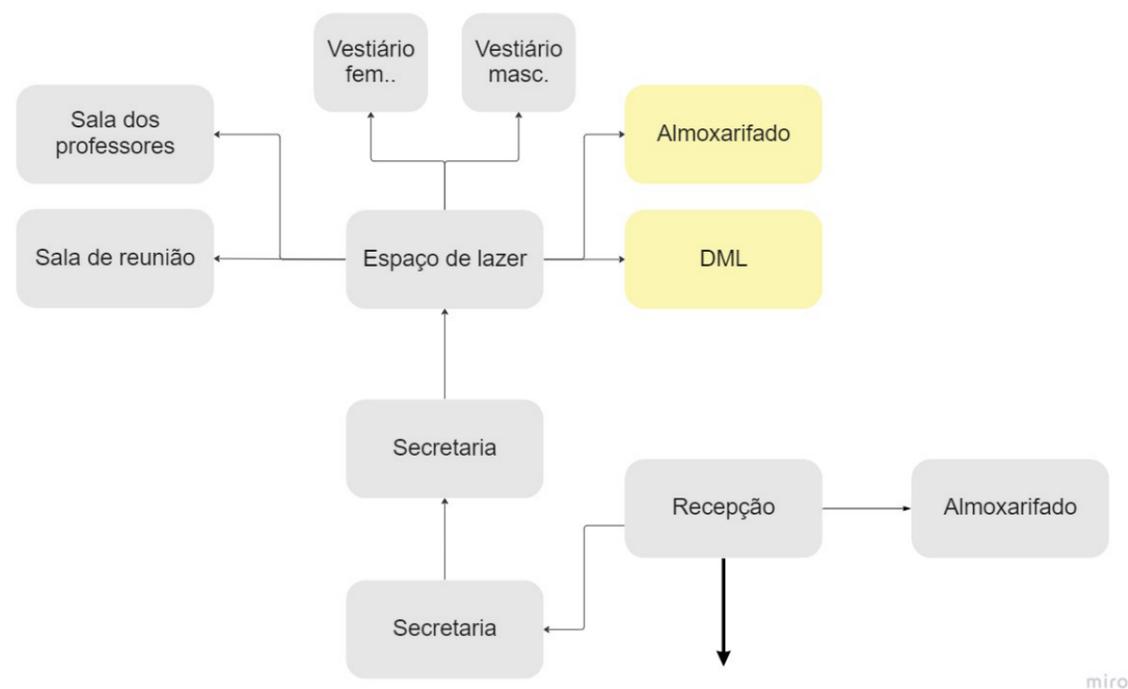


Figura 57 - Fluxograma do setor administrativo. Fonte: Elaborado pelo autor.

O quarto é o setor de Serviço (**Figura 58**), voltado para as necessidades de organização e higiene do equipamento.

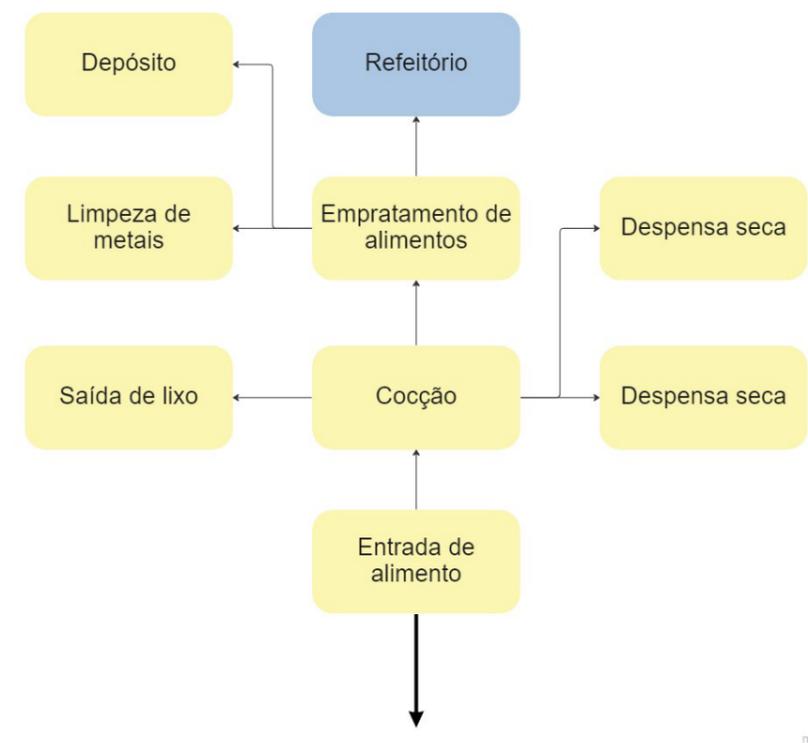


Figura 58 - Fluxograma do setor serviço. Fonte: Elaborado pelo autor.

SETOR ADMINISTRATIVO		
AMBIENTE	ÁREA (m ²)	QUANTIDADE
Recepção	17,57 m ²	1
Sala dos professores	51,19 m ²	1
Secretaria	23,07 m ²	1
Coordenação	24,76m ²	1
Sala de reunião	41,33 m ²	1
Almoxarifado	17,82 m ²	1
DML	11,11m ²	1
Vestiário masc.	28,62 m ²	1
Vestiário fem.	28,62 m ²	1
TOTAL	244,09 m ²	

Tabela 9 - Setor administrativo. Fonte: Elaborado pelo autor.

SETOR SERVIÇO		
AMBIENTE	ÁREA (m ²)	QUANTIDADE
Entrada de alimento	12,48 m ²	1
Despensa seca	10,83 m ²	1
Despensa fria	15,07 m ²	1
Cocção	91,44 m ²	1
Saída de lixo	4,60 m ²	1
Empratamento de alimentos	28,57 m ²	1
Depósito	4,54 m ²	1
Limpeza de metais	11,62m ²	1
TOTAL	179,15 m ²	

Tabela 10 - Setor serviço. Fonte: Elaborado pelo autor.

Por último há o setor Externo (**Figura 59**), onde estão as atividades e serviços no entorno do equipamento, como os estacionamentos, quadras, anfiteatro e etc.. Esse é o setor com atividades que funcionarão independente do horário de funcionamento do Centro Cultural, pelo motivo de ser um espaço de acesso livre e ao ar livre para o público.

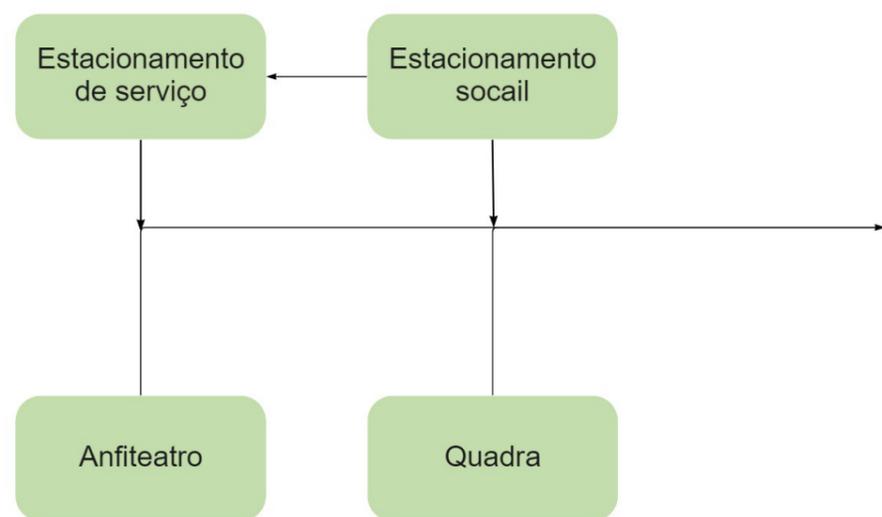


Figura 59 - Fluxograma do setor externo.
Fonte: Elaborado pelo autor.

SETOR EXTERNO		
AMBIENTE	ÁREA (m ²)	QUANTIDADE
Estacionamento	596,00m ²	1
Anfiteatro	152,27m ²	1
Quadra	432,00m ²	1
TOTAL	1180,27 m²	

Tabela 11 - Setor externo.
Fonte: Elaborado pelo autor.

No fluxograma a seguir (**Figura 60**), temos, primeiramente, a relação de conexão entre os setores, dando ênfase no setor social que se encontra no centro. É expressa previamente a disposição e as conexões do programa de necessidades, onde a ideia inicial é dispor o ambiente de estar e exposição, representado pelo setor social, de maneira central

ao restante do programa, para se tornar o núcleo do Centro Cultural. Nesse espaço ocorrerão exposições produzidas no equipamento, todavia será um ambiente híbrido, possuindo outros usos como um local de estar e convivência. Em seguida o restante das atividades se ramificará a partir do núcleo.

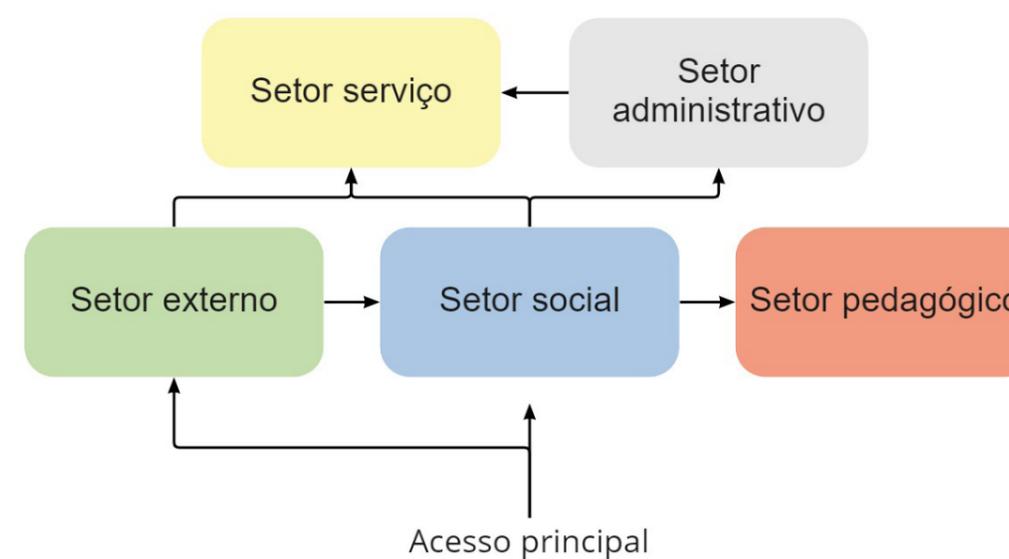


Figura 60 - Fluxograma dos setores do programa de necessidades.
Fonte: Elaborado pelo autor.

A seguir temos o fluxograma completo com seus respectivos ambientes do programa de necessidade e suas conexões.

A elaboração do fluxograma permitiu uma melhor compreensão sobre a disposição dos setores, uma melhor inserção em pontos privilegiados ou não do terreno de acordo com a atividade exercida em cada um. Além disso, possibilitou um estudo acerca dos fluxos e acessos entre as atividades do programa, o que pode evitar choque de fluxos, sobrecarga de usuários nas circulações ou controle de quantidade de indivíduos.

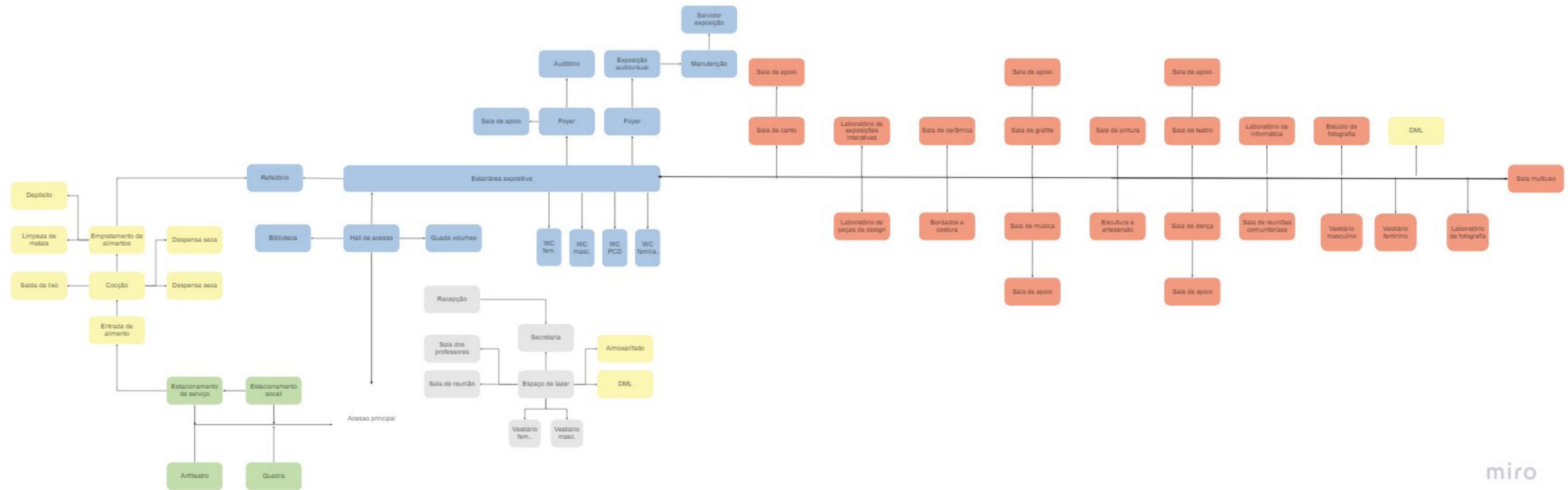


Figura 61 - Fluxograma completo do programa de necessidades.
Fonte: Elaborado pelo autor.

5.4 Concepções iniciais

A fim de obter, parcialmente, uma noção da maneira com os setores serão dispostos e organizados no terreno, o estudo volumétrico a seguir (**Figura 62**) expressa o que foi abordado no programa de necessidades, ou seja, a intenção de implantar o setor social, indicado pelo volume azul, de maneira central ao restante do programa, enfatizando o espaço de estar e exposição que será o núcleo do equipamento. Em seguida temos o restante dos setores no seu entorno, onde temos o setor pedagógico na cor vermelha, administração e serviço nas cores cinza e amarelo respectivamente. O último setor indicado no programa de necessidades refere-se ao programa voltado para a parte externa que estão na cor verde, dentre eles foram possíveis de dimensionar para o presente estudo a quadra de esportes que necessita ter uma orientação norte/sul em relação a posição do sol e o anfiteatro que tomará partido da topografia do terreno.

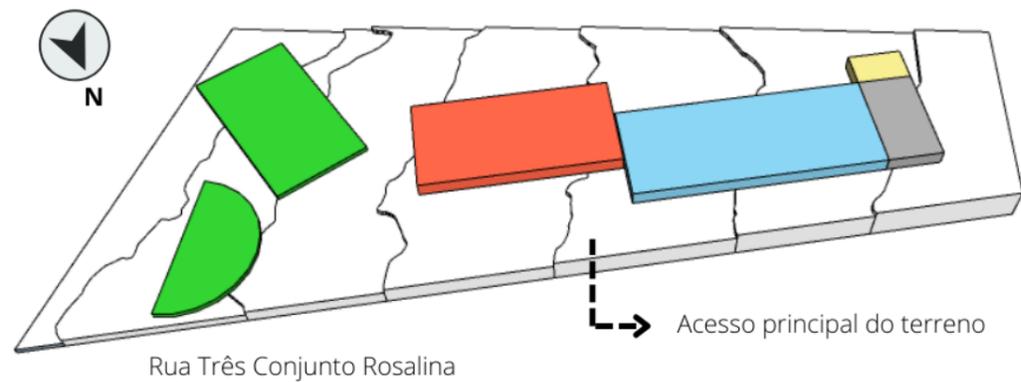


Figura 62 - Estudo volumétrico. Fonte: Elaborado pelo autor.

O croqui representado na **figura 63** expressar a proposta modular extraída a partir da abstração da pétala da rosa, elemento de identidade da comunidade Rosalina. Nesse exercício chegou-se ao volume de dois pentágonos e da sua possibilidade de apropriação e desenvolvimento de ambientes. Já no segundo croqui é apresentada a volumetria escolhida para o projeto do centro cultural, ainda seguindo a ideia inicial de um pentágono, porém um pouco mais retorcido ainda remetendo a uma pétala.

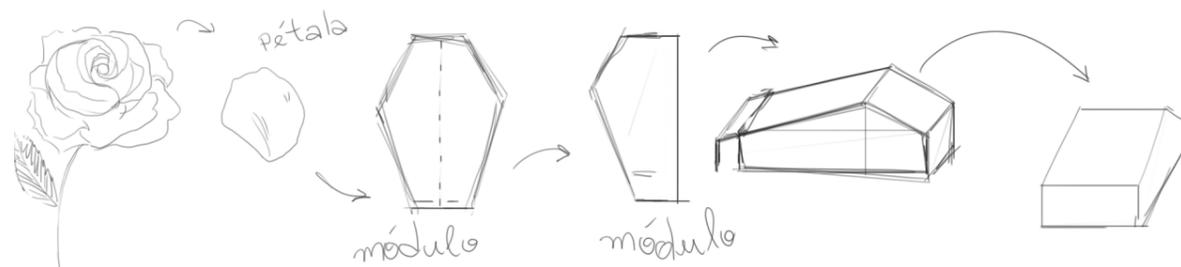


Figura 63 - Croqui e estudo volumétrico. Fonte: Elaborado pelo autor.

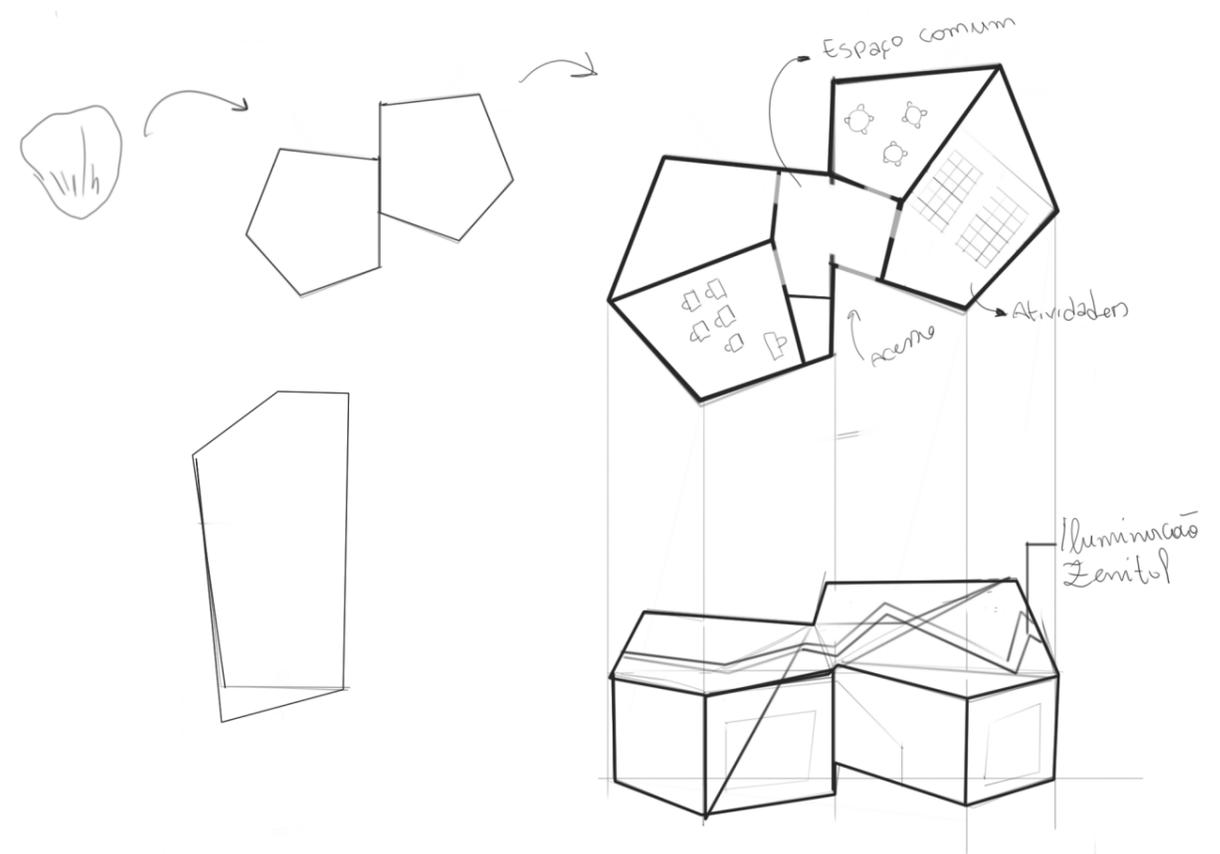


Figura 63 - Croqui e estudo volumétrico. Fonte: Elaborado pelo autor.

Por outro lado, a volumetria que foi escolhida para o Centro Cultural é a do croqui da **figura 64**. Outra característica que foi utilizada expressa no croqui é a disposição dos ambientes ao de forma que permitiu a criação de um enorme espaço de convivência no interior do equipamento. Além disso, a ideia era que o equipamento tivesse um acabamento e volumetria mais limpo e minimalista, sem muitos detalhes na fachada, visando dar destaque para os materiais que foram utilizados.

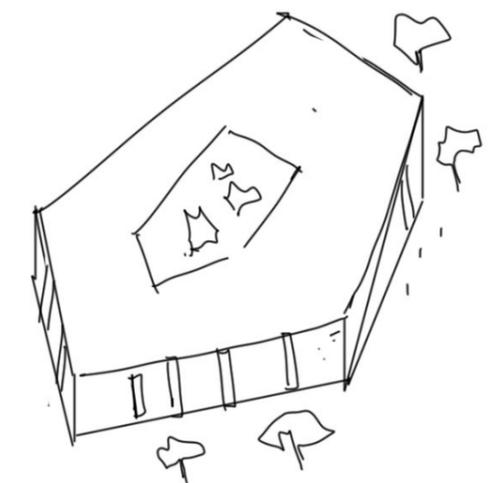
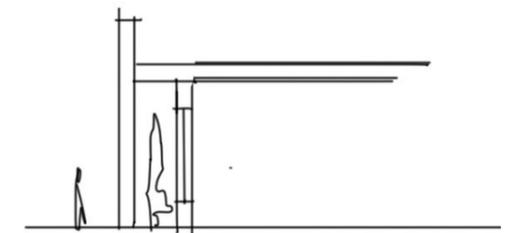


Figura 64 - Croqui e estudo volumétrico. Fonte: Elaborado pelo autor.

5.5 Implantação e paisagismo

O terreno (**Figura 65**) é uma reentrância, essa característica se deu em virtude do desejo de que o equipamento ficasse o mais próximo possível das comunidades, dessa forma foi escolhido um recorte de um enorme vazio que resultou no terreno do projeto que possui uma área de 10.500,00m².

O terreno possui apenas o acesso Norte, onde temos um ponto de embarque e desembarque, o acesso principal de pedestres ao equipamento, um acesso de serviço e o acesso ao estacionamento. No entanto, o equipamento possui dois

acessos, o acesso principal Norte e um acesso ao Sul. Este por sua vez, facilita a circulação ao equipamento pela praça.

Sobre as soluções adotadas foi escolhido o piso drenante para permitir uma permeabilidade do solo, além de terem sido desenvolvidos uma série de canteiros com uma volumetria mais orgânica para as forrações e as árvores com o intuito de prover sombra para o ambiente. Nos próprios cantei-

ção de inúmeros exercícios e um anfiteatro, este implantado de modo que acompanhe o desnível do terreno.

Afim de dar um uso mais funcional aos recuos Sul e Leste que antes possuíam apenas a função de canteiros para serem observados através dos ambientes internos, foi proposto que ambos os recuos serão espaços, também, de expressões artísticas. No recuo Sul será necessário um muro pelo

fato do terreno seguinte ser uma habitação multifamiliar privada, logo para esse muro foi destinado as expressões artísticas de grafite que serão aprendidas no próprio equipamento. E no restante do espaço foram implantados canteiros e caminhos para contemplar as obras e desenvolver outras formas de expressões que venham a ser desenvolvidos no equipamento.

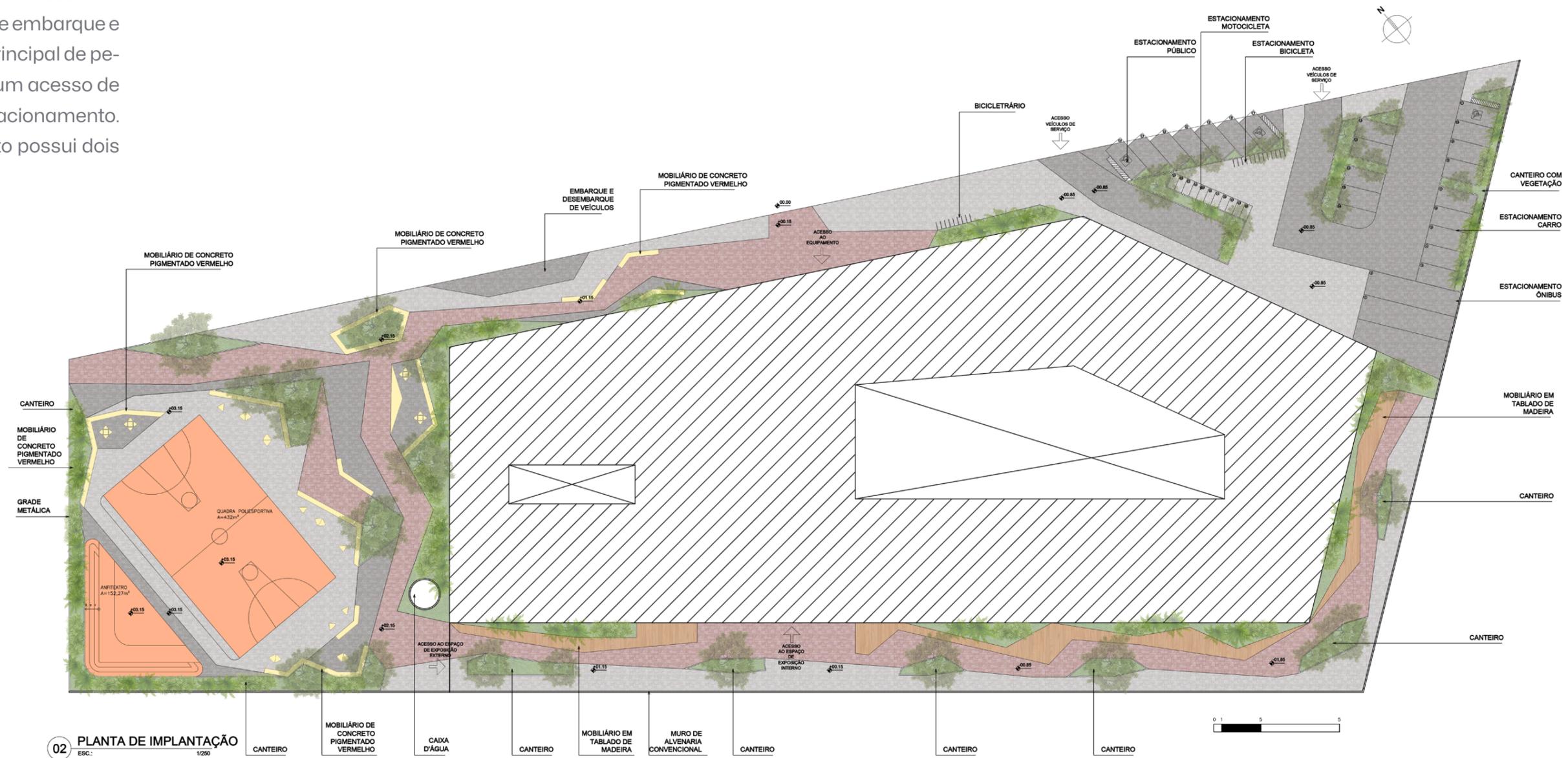


Figura 65 - Planta de implantação
Fonte: Elaborado pelo autor.

5.6 Pavimento térreo e inferior

No pavimento térreo (**Figura 66**) estão concentradas as atividades de lazer, pedagógicas e as salas administrativas. Ao adentrar o equipamento temos um hall, deste podemos seguir para o espaço de estar e exposição, além de esse hall ser um ambiente conectivo com a biblioteca e a administração do Centro cultural. Como foi apresentado no fluxograma o intuito era que o espaço de estar e exposição fosse o núcleo do equipamento, dessa forma para este ambiente foi delegado um amplo espaço com mobiliários interativos para que as pessoas possam ocupar e se expressar através dele. Além disso, neste espaço há um grande espelho d'água com uma profundidade de 15 centímetros com uma forma orgânica que remete a imagem de um riacho. O propósito do espelho d'água é que as pessoas possam caminhar entre as formas ou até molhar os pés e que o som da água possa ter um efeito relaxador.

Ao Leste se concentra as atividades do Centro cultural do Setor pedagógico, para acessar esses espaços que estão divididos em dois níveis e o acesso de ambos se dá através de rampas. O ambientes de estar e exposição está em um nível intermediário entre os dois pavimentos de atividades do setor pedagógico. Mas vale reforçar como estão divididos os níveis do equipamento. No nível mais alto temos o setor adminis-

trativos e a biblioteca, um metro mais baixo temos o grande espaço de estar e exposições, deste temos dois níveis seguintes, um nível acima de 2 metros que é acessado por uma rampa no centro do espaço descoberto e temos um nível de um metro abaixo que também é acessado por rampas laterais.

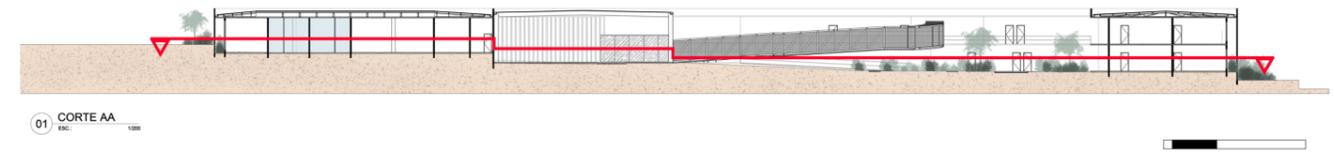


Figura 67 - Corte mosca.
Fonte: Elaborado pelo autor.

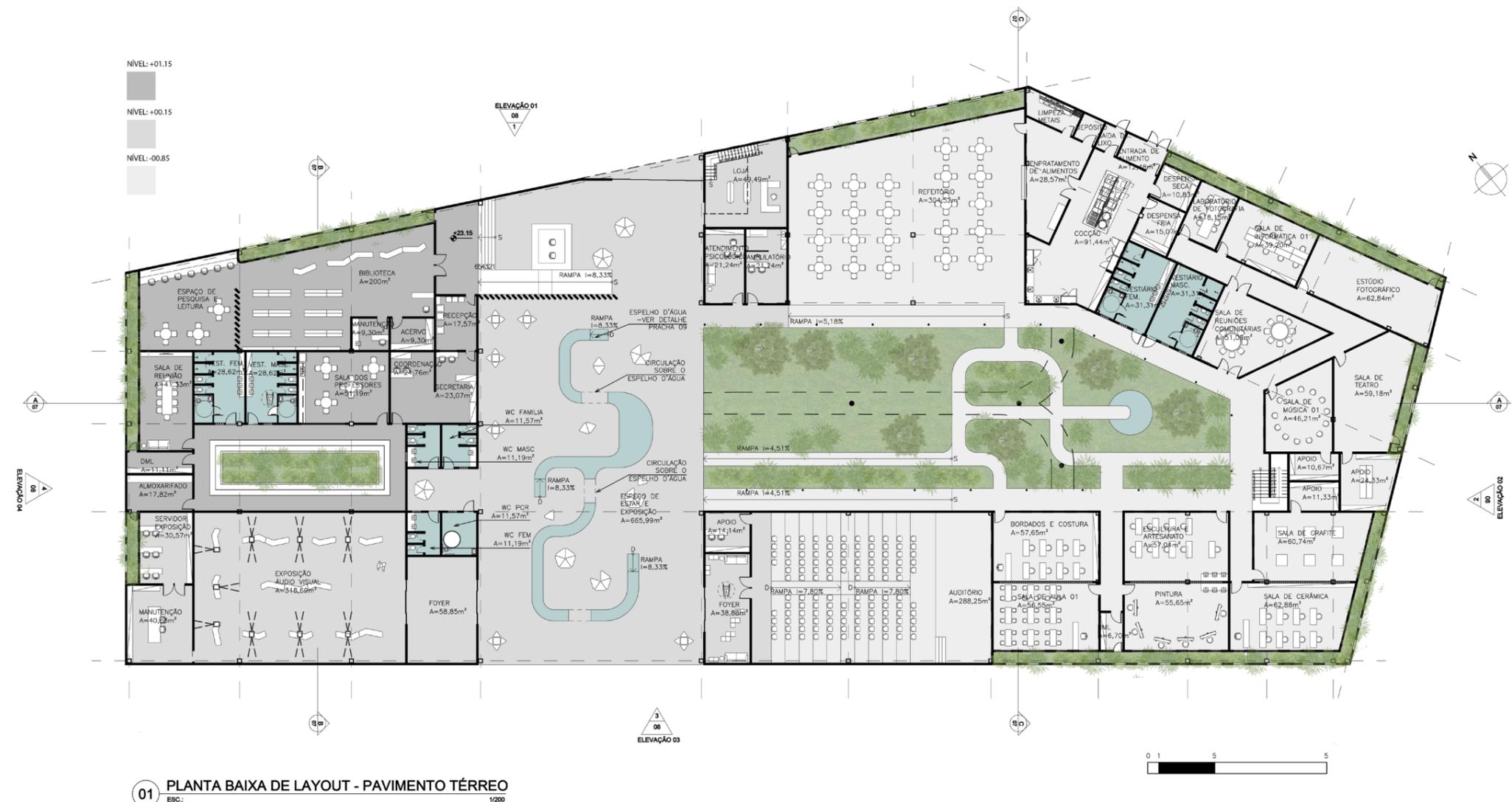


Figura 66 - Planta baixa térreo
Fonte: Elaborado pelo autor.

No nível superior (**Figura 68**), junto com as atividades pedagógicas temos o setor de serviço que contem a cozinha e seus respectivos ambientes. Esse setor foi implantado nesse local pela proximidade com os alunos e com o refeitório.

Embora as circulações principais do equipamento sejam rampas há também uma escada a leste para auxiliar nessa circulação.

Afim de facilitar o entendimento dos níveis em que os ambientes foram organizados, os pisos foram pintados em diferentes tons de cinza que expressam sua diferentes alturas, como mostra a legenda no canto superior a direita do mapa.

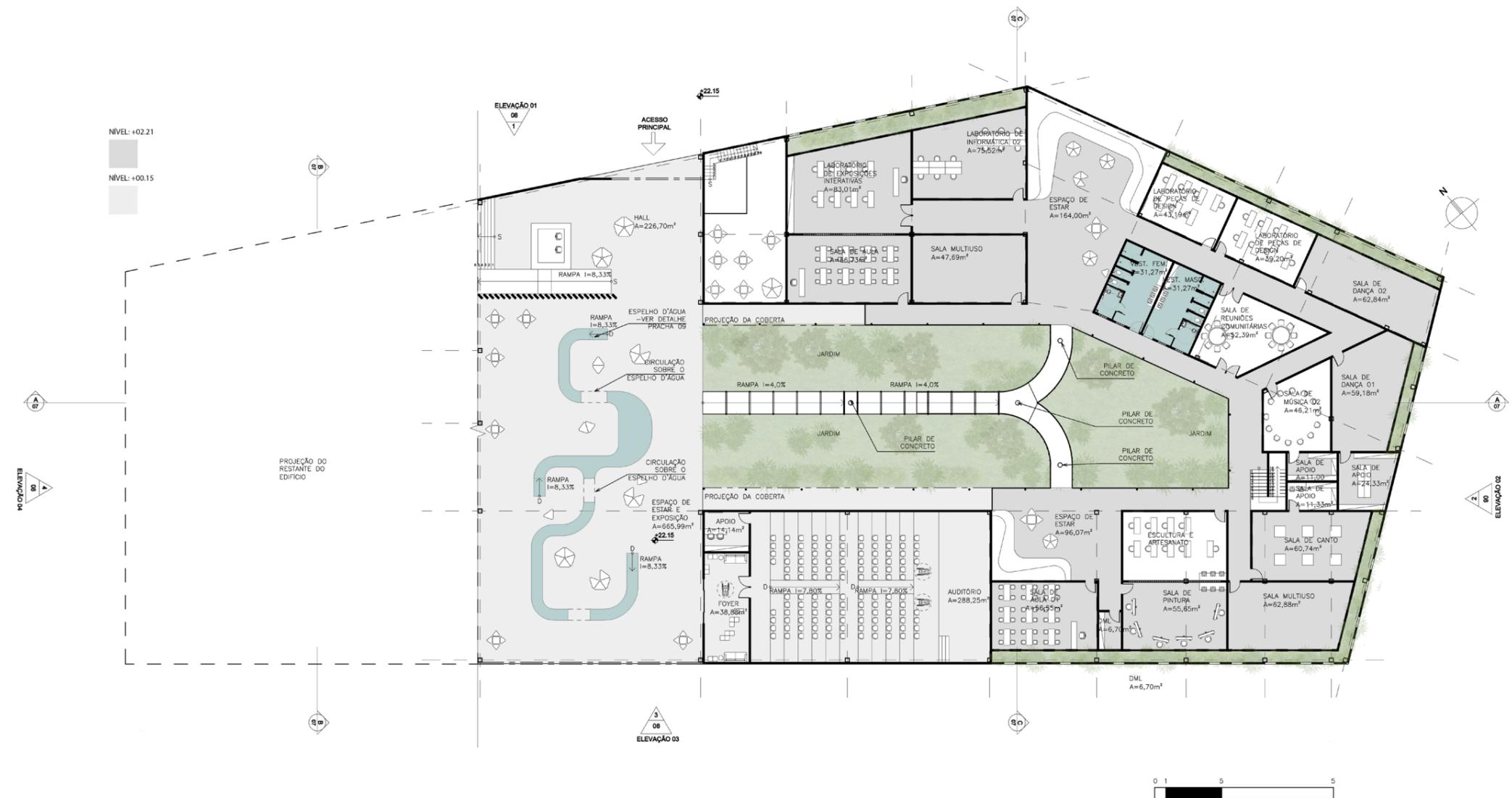


Figura 68 - Planta baixa pavimento superior
Fonte: Elaborado pelo autor.

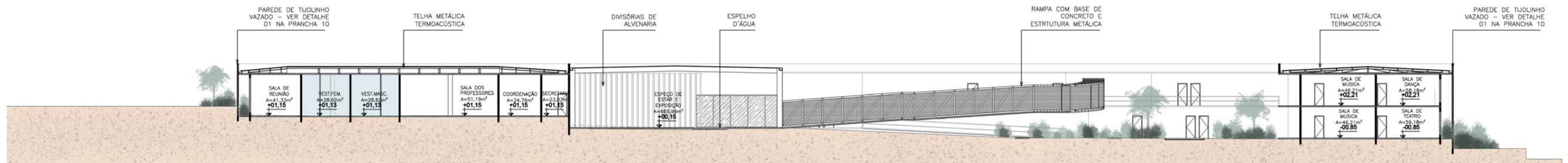
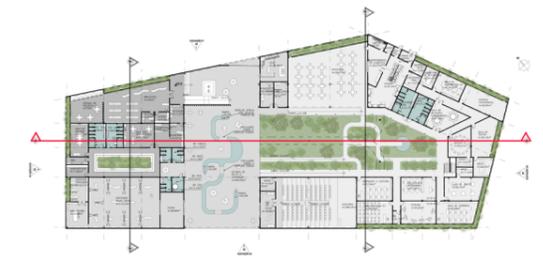
01 PLANTA BAIXA DE LAYOUT - PAVIMENTO SUPERIOR
Esc.: 1/200

5.7 Cortes

No corte a seguir (**Figura 69**), é possível observar como a topografia foi trabalhada no terreno e como os ambientes se organizam nos diferentes níveis do centro cultural. Pode-se observar no nível +01.15 como a cobertura foi solucionada, com a trelição metálica e a telha termoacústica sobre a lage concencional.

Descendo um nível, temos o espaço de estar e exposição. Nesse espaço temos uma estrutura metálica independente para vencer o vão de 20 metros.

Logo em seguida temos a rampa em estrutura mista, onde a base de concreto é sustentada por pilares cilíndricos de concreto. Como vedação e estruturação da cobertura de policarbonato alveolar, temos treliças metálicas. Revestindo essas treliças, temos chapas metálicas vazadas na cor vermelha para permitir uma circulação de iluminação e ventilação natural de maneira mais controlada.



01 CORTE AA
ESC.: 1/200

Figura 69 - Corte AA-
Fonte: Elaborado pelo autor.



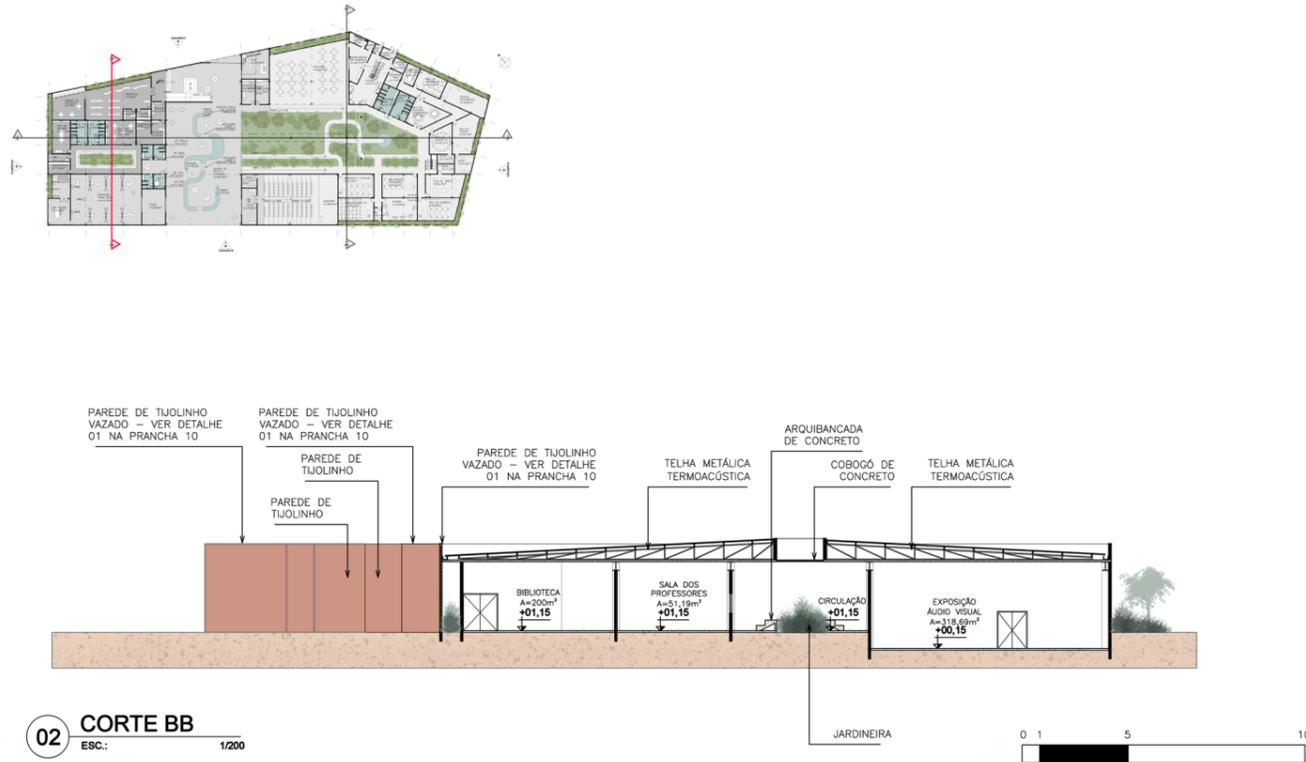


Figura 70 - Corte BB-
Fonte: Elaborado pelo autor.

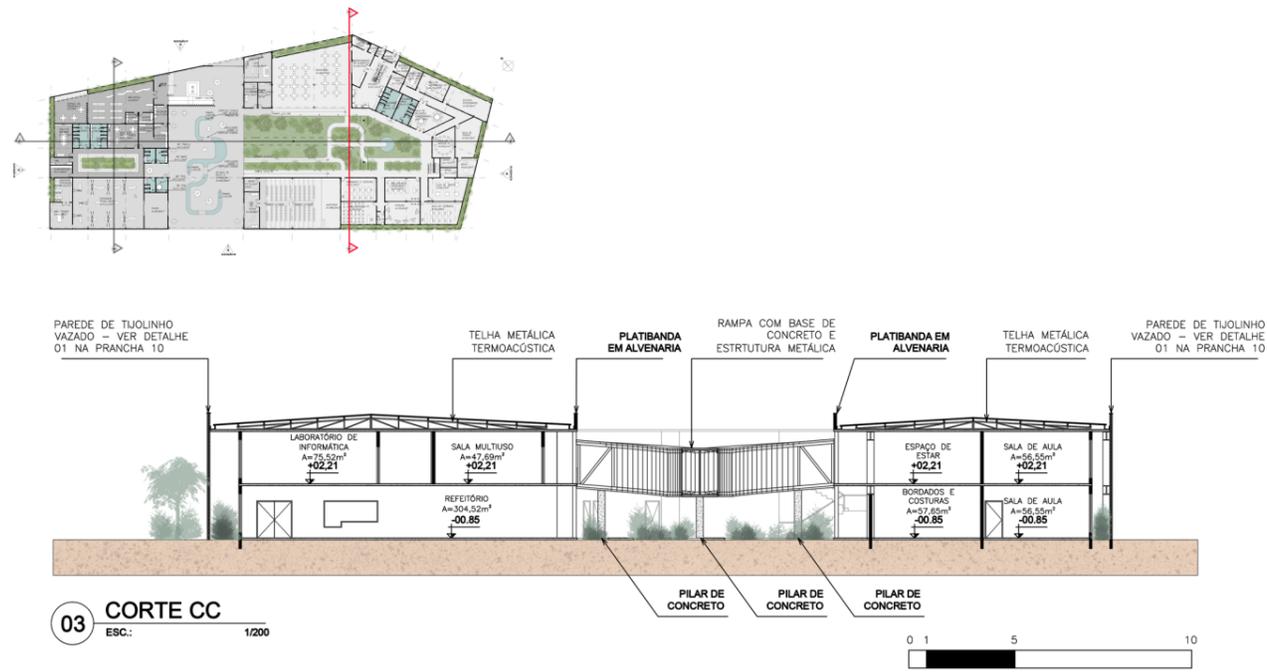


Figura 71 - Corte CC-
Fonte: Elaborado pelo autor.

Nos cortes aplicados (**Figura 72**) podemos observar como a parede de tijolinho cerâmico maciço se relaciona com a parte interna do ambiente. Logo, temos uma esquadria de vidro pivotante, que foi escolhida para ser mais eficiente quanto a circulação da ventilação com uma altura de 2,20 metros. Entre a esquadria e a parede de tijolunho, há um jardim pra tornar o ambientes termicamente mais agradável. E por fim, temos a parede de tijolinho que possui uma paginação para permitir a passagem de ventilação e iluminação natural. No entanto, nessas paredes também há grandes rasgos para que os visitantes tenham uma melhor vista dos espaços externos.

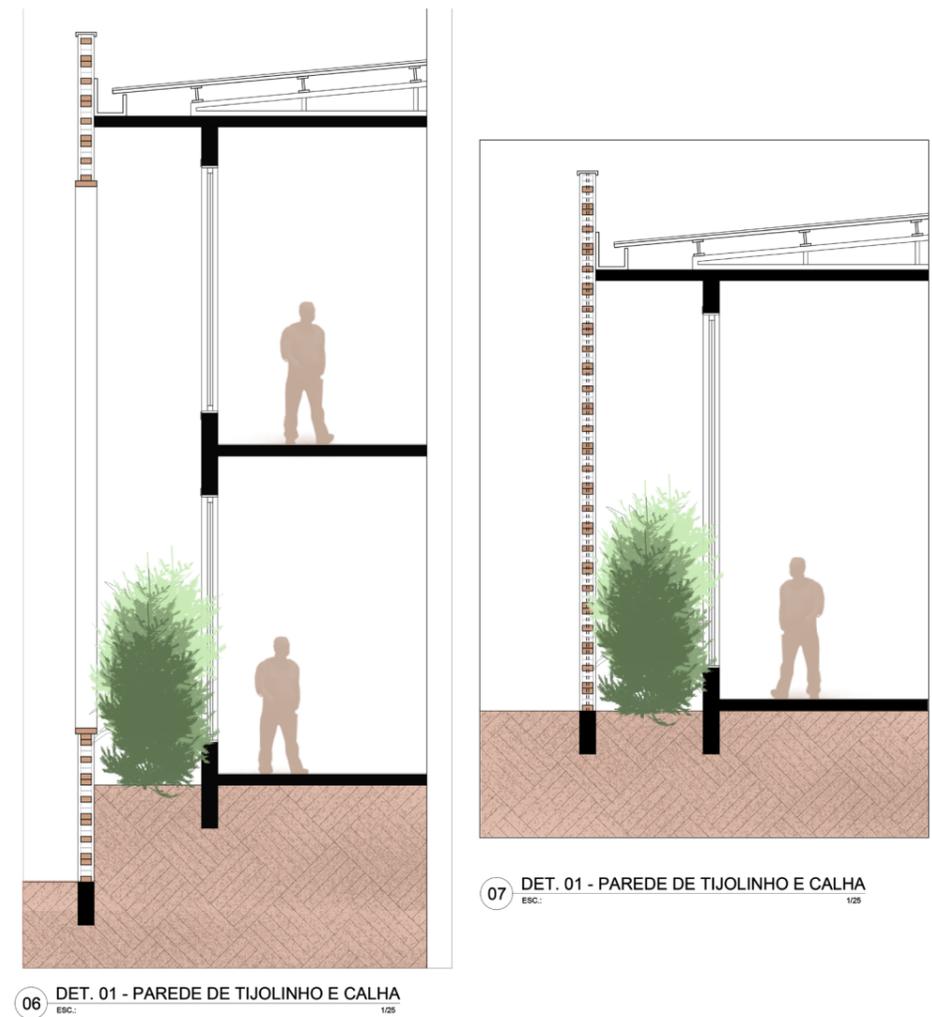


Figura 72 - Corte ampliado.
Fonte: Elaborado pelo autor.

5.7 Estrutura

Para a estrutura foi adotado uma estrutura metálica com pilares com seção quadrada de 40x40 centímetros espaçados entre 7 a 10 metros e vigas com altura de 50 centímetros. Embora seja uma grande equipamento, as cargas terão que as lajes irão sofrer são pequenas, dessa forma optou-se pela utilização das lajes convencionais. As vigas metálicas foram colocadas completamente para o interior das alvenarias para que não fiquem a mostra sob as paredes de tijolinho maciço cerâmico. Para a cobertura foi utilizado um sistema de treliças metálicas sob a laje de concreto convencional para suportar as telhas metálicas termoacústicas. Para que essa cobertura não fique aparente foram desenvolvidas platibandas para coroar todo o volume do Centro Cultural.

5.8 Materialidade

Um dos pontos principais do equipamento é a materialidade, uma vez que também é fundamental para arquitetura sensorial. Portanto foi utilizado materiais e texturas que favoreçam e permitam uma experiência sensorial das pessoal que frequentarem o equipamento e os ambientes.

Para as fachadas foi desenvolvido quatro padrões diferentes de paginação

com tijolinho cerâmico maciço, com o intuito de criar texturas e uma personalidade para as fachadas (**Figura 73**). Um desses padrões de paginação é a do tijolinho espaçado para que fiquem vazios por onde possa entrar ventilação e iluminação natural nos pequenos jardins que estão depois dessas paredes. Outro elemento das fachadas é os rasgos nas paredes onde há os jardins e as esquadrias, esta parede de alvenaria interior possui um acabamento em concreto ripado para criar um contraste entre o tijolinho maciço cerâmico vermelho e a textura de concreto. Foi escolhido somente a textura de concreto pensando no custo, uma vez que paredes de alvenaria moldadas em loco possuem um elevado custo.

Nos ambientes internos há uma composição entre piso de cimento queimado para todos os ambientes em exceção as salas de teatro e dança, nestes foram colocados piso de madeira maciça visando para criar um ambiente confortável para o contato com o corpo. Nas paredes a textura

Figura 73 - Padrão de paginações nas pared
Fonte: Elaborado pelo autor.

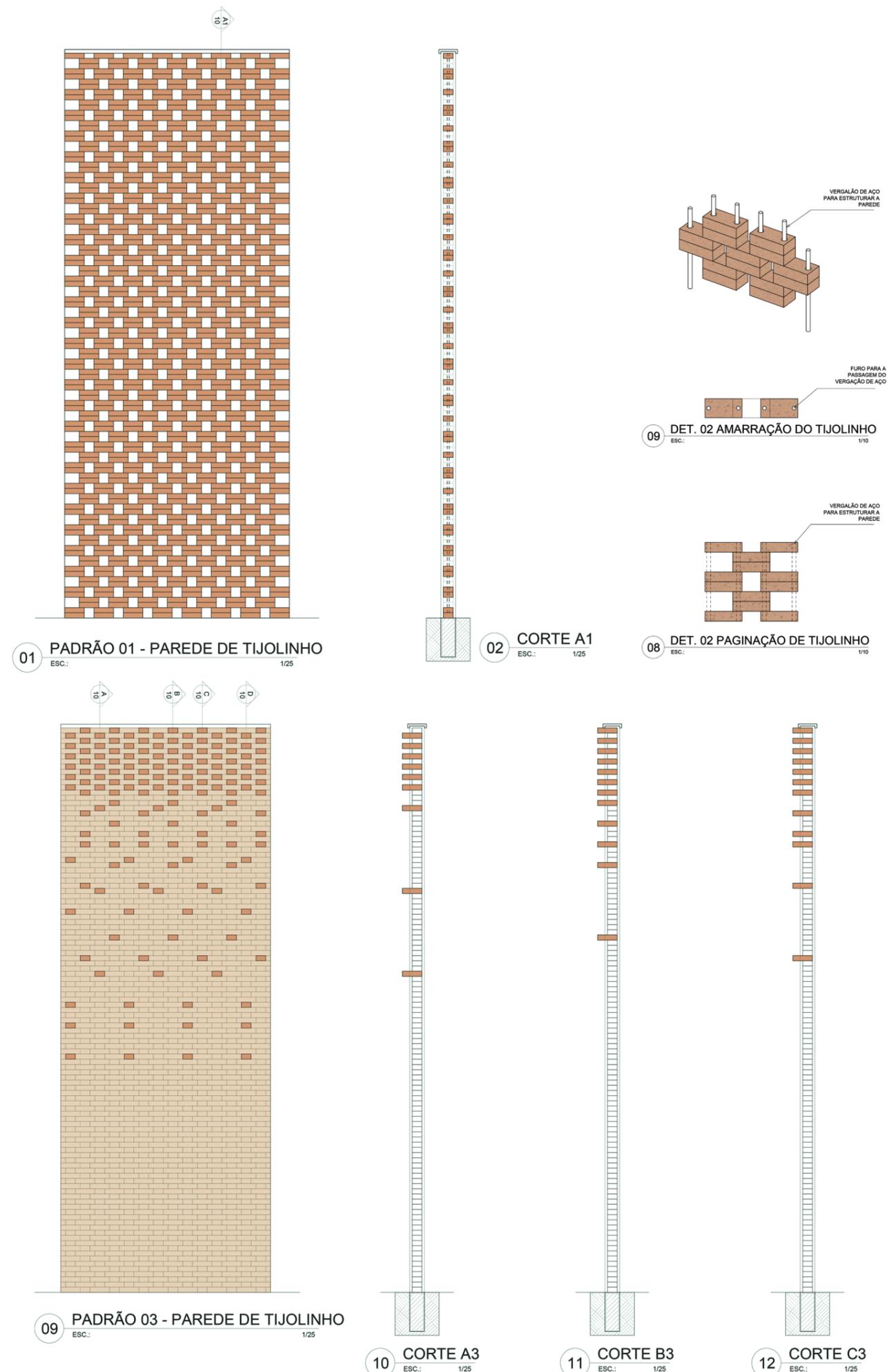




Figura 74 - fachada principal.
Fonte: Elaborado pelo autor.



Figura 75 - fachada principal.
Fonte: Elaborado pelo autor.



Figura 76 - fachada principal.
Fonte: Elaborado pelo autor.



Figura 77 - Entrada e recepção.
Fonte: Elaborado pelo autor.



Figura 78 - fEspaço de estar e exposição.
Fonte: Elaborado pelo autor.



Figura 79 - Sala de dança.
Fonte: Elaborado pelo autor.



Figura 80 - Sala de pintura.
Fonte: Elaborado pelo autor.



Figura 81 - Biblioteca.
Fonte: Elaborado pelo autor.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

de concreto ripado em contraste com uma parede e teto com pintura branca.

06.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou o desenvolvimento de um Centro Cultural voltado para as comunidades da Rosalina e Riacho no bairro Parque Dois Irmãos na cidade de Fortaleza, onde busca através da arte e da cultura permitir que essa população, que em parte se encontra em uma situação de vulnerabilidade social, tenha acesso a um aprendizado e uma produção artística, além de ter a possibilidade de enxergar com um olhar crítico a realidade em que se encontra.

Com isso, para tornar a experiência no equipamento mais sensível, buscou-se como conceito arquitetônico as teorias sobre a arquitetura sensorial, objetivando que os indivíduos possam desenvolver vínculos com o equipamento e com as comunidades em que vivem. A incitação desses sentidos se dará em função da materialidade que será atribuída ao equipamento, onde poderá influenciar tanto no cotidiano quanto no produto artístico que será produzido.

Em seguida foi desenvolvido um diag-

nóstico da área de intervenção a fim de buscar uma melhor inserção do equipamento no terreno escolhido levando em consideração as condicionantes climáticas, as bases cartográficas que foram necessárias para conhecer as patologias e potencialidades do entorno. Logo foi de elaborar os estudos iniciais da fase de projeto arquitetônico, que são: o programa de necessidades com a dimensão dos seus ambientes e setores, além do fluxograma que permitirá um domínio quanto a disposição e relação entre os ambientes, assim como um estudo volumétrico setorizado e algumas propostas em croquis objetivando expressar a identidade do equipamento tal como seus objetivos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*:1. ed. São Paulo: Editora Zahar, 1985.

ALDIGUERI, Camila Rodrigues. *Metamorfose da terra na produção da cidade e da favela em Fortaleza*. 2017. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

AJZENBERG, Elza. A semana de arte moderna de 1922. *Revista de Cultura e Extensão USP*, v. 7, p. 25-29, 2012.

ARAÚJO, Helena Maria Marques. *Museu da Maré: entre educação, memórias e identidades*. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 12, p. 939-949, 2017.

ARAÚJO, Helena Maria Marques. A história de Brenda: de visitante a usuária do Museu da Maré. *REUNIÃO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM EDUCAÇÃO*, v. 36, 2013.

BARROSO, Paulo. *Arte e sociedade: comunicação como processo*. In: *Actas dos ateliers do Vº Congresso Português de Sociologia, Sociedades Contemporâneas: Reflexividade e Acção*. 2004.

BOTELHO, Isaura. Os equipamentos culturais na cidade de São Paulo: um desafio para a gestão pública. *São Paulo em Perspectiva*, v. 15, n. 2, p. 73-83, 2003.

CAPILLÉ, C. e REISS, C. (2019). "Formas de mobilidade, visibilidade e poder em Medellín: Metrocable e Parques-Biblioteca". *Bitácora Urbano Territorial*, 29 (3): 79-90. <https://doi.org/10.15446/bitacora.v29n3.67844>

CAPILLÉ, Cauê. *Arquitetura como dispositivo político*. *Revista Prumo*, v. 2, n. 3, 2017.

CAVALCANTE, Sylvia; ELALI, Gleice A. *Temas básicos em psicologia ambiental*. Editora Vozes Limitada, 2017.

CASTAGNA, Paulo. *A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional e a ópera no Brasil no século XIX*. São Paulo: UNESP, Instituto de Artes, 2003.

CAVALCANTI, Murilo., (2013). *As lições de Bogotá e Medellín: do caos à referência mundial*. Recife: INTG.

DALAROSA, Adair Angelo; ZANELLA, Katerine. *Arte e Luta de Classes: apontamentos sobre "Os operários" e "Manifestación"*. *Argumentos Pró-Educação*, v. 2, n. 4, 2017.

DE ARAÚJO DIAS, Sharon Darling. *FAVELAS E DIREITO À CIDADE EM FORTALEZA (CE)*. *Revista GeoUECE*, v. 3, n. 1 Especial, p. 72-88, 2014.

DE OLIVEIRA, Ana Claudia. *A estética intersemiótica de Alexandre Orion*. *Revista Linguagem & Ensino*, v. 21, n. 1, p. 315-339, 2018.

DE OLIVEIRA, Raimundo Nonato Nogueira. *O processo de modernização de Fortaleza*. *SEMANA DE HISTÓRIA DA FECLESC*, v. 11, 2013.

DOS SANTOS, Jose Luiz. *O que é cultura*. Brasiliense, 2017.

DOS SANTOS, Renata Aparecida Felinto. *A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros?* *Revista GEARTE*, v. 6, n. 2, Ceará, 2019.

El equipo Mazzanti. *Biblioteca España / Giancarlo Mazzanti*. ArchDaily, 2008. Disponível em: <<https://www.archdaily.com/2565/espana-library-giancarlo-mazzanti>> . Acesso em: 27 de abr. de 2022.

FABRIS, Annateresa. *Pesquisa em artes visuais*. PORTO ARTE: *Revista de Artes Visuais*, v. 2, n. 4, 1991.

FRANCASTEL, Pierre. *La figura y el lugar*. Caracas: Monte Avila, 1969.

GALLEGO, Luz Estela Peña. *Las bibliotecas públicas de Medellín como motor de cambio social y urbano de la ciudad*. *BiD: textos universitarios de biblioteconomía i documentació*, n. 27, 2011.

GAMBOIAS, Hugo Filipe Duarte. *Arquitetura com sentidos: os sentidos como modo de viver a arquitetura*. 2013. Tese de Doutorado.

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: 27 de abr. de 2022.

NEVES, Leticia de Oliveira. Arquitetura bioclimática e obra de Severiano Porto: estratégias de ventilação natural. 2006. Dissertação de mestrado.

GORNI, MARCELINA. SESC Pompeia sensorial: experiência na exploração lúdica da arquitetura. Visualidades, v. 10, n. 2, p.108-137, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/26553/15147>>.

GOUDET, Mylène. Lindonéia, Clandestinas e a prosa anônima das ruas: conversações entre arte, jornal e paisagem urbano-cultural. Galáxia (São Paulo), n. 36, p. 172-185, 2017.

Governo do Estado do Ceará: Mapa Cultural do Ceará. <<https://mapa-cultural.secult.ce.gov.br/>> Acesso em: 27, março de 2022.

HOLANDA, Armando de. Roteiro para construir no Nordeste. Recife: MDU/UFPE, 1976.

HUBNER, Marcos Leandro Freitas; PIMENTA, Jussara Santos. Bibliotecas Parque de Medellín: a biblioteca pública se reinventa. Revista Fontes Documentais, v. 3, n. 3, p. 20-32, 2020.

KÖPTCKE, Luciana Sepúlveda et al. Bárbaros, escravos e civilizados: o público dos museus no Brasil. 2005.

LIMA, Maria Lucia Cavendish Cavalcanti; SOMEKH, Nadia. Análise urbanística e diagnóstico de assentamentos precários: um roteiro metodológico. Ambiente Construído, v. 13, p. 109-127, 2013.

LUERSEN, Paula C. Arte contemporânea: a dimensão corporal e sensorial da experiência receptiva. Revista Latino-Americana de História, v. 1, n. 2, p. 116-129, 2012.

MILANESI, Luís. A casa da invenção: biblioteca centro de cultura. Ateliê Editorial, 1997.

MOLETA, Cláudia Sofia Rocha. A arquitetura e os sentidos. 2019. Tese de Doutorado. Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitetura.

NASCIMENTO, Evando Batista. A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e “primitivismo” artístico. Gragoatá, v. 20, n. 39, 2015.

ÓRION, Alexandre. Ensaio Visual, Alexandre Órion. Disponível em: <<https://www.alexandreorion.com/ossario#no26>> Acesso em: 27, março de 2022.

PEQUENO, Luis Renato Bezerra; ARAGÃO, Thêmis. Dimensão habitacional da região metropolitana de Fortaleza. 2009.

PREFEITURA DE FORTALEZA. Fortaleza em mapas. Disponível em: <<https://mapas.fortaleza.ce.gov.br/#/>> Acesso em: 6 jun. 2021.

PIMENTA, Gregório Hernández. Entre arte e lazer: deslocando sentidos e

experiências através da performance. Belo Horizonte, 2013.

RAFFA, Ivete. Fazendo arte com os mestres. São Paulo: Escolar, ano.

Ribeira dos Icó – Icó - CE. Brasília, DF: IPHAN / Programa Monumenta, 2008. 80 p. : il. ; 15 cm. – (Preservação e Desenvolvimento; 10)

SANTOS, André da Rocha. Revitalização para quem? Política urbana e gentrificação no Centro de Santos. Cadernos Metrópole, v. 16, p. 587-607, 2014.

SANTOS, Josiel Machado. Bibliotecas no Brasil: um olhar histórico. Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação, v. 6, n. 1, p. 50-61, 2010.

SCOVINO, Felipe. DRIBLANDO O SISTEMA: um panorama do discurso das artes visuais brasileiras durante a ditadura. anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais. Salvador, ANPAP, 2009.

SCHUNCK, Aline; DE OLIVEIRA SILVA, Carolina; DA ROCHA, José Márcio Ferreira. Entre a rua e o museu: a impermanência da arte no espaço urbano em duas poéticas de Alexandre Orion. Encontro de História da Arte, n. 14, p. 1104-1113, 2019.

SOUZA, M. S. de. Análise da estrutura urbana. In: DANTAS, Eustógio Wanderley Correia; SILVA José Borzacchiello da; COSTA, Maria Cleide Lustosa. De cidade a metrópole: (trans)formações urbanas em Fortaleza – Fortaleza: Edições UFC, 2009. 235 p. il.; Inbs:978-85-7282-351-7 (Coleção Estudos Geográficos, 3).

SOUSA, Natália Maia. Memórias da cidade: representações de Fortaleza no Museu do Ceará. 2011. 155f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Sociologia, Fortaleza (CE), 2011.

TRAVASSOS, Lidiany Soares Mota. Uma história não contada: o campo de concentração para flagelados de 1915 em Fortaleza-Ceará. V Colóquio de História “Perspectivas Históricas: historiografia, pesquisa e patrimônio, p. 717-730, 2011.

TUAN, Yi-Fu. Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. SciELO-EDUEL, 2012.