

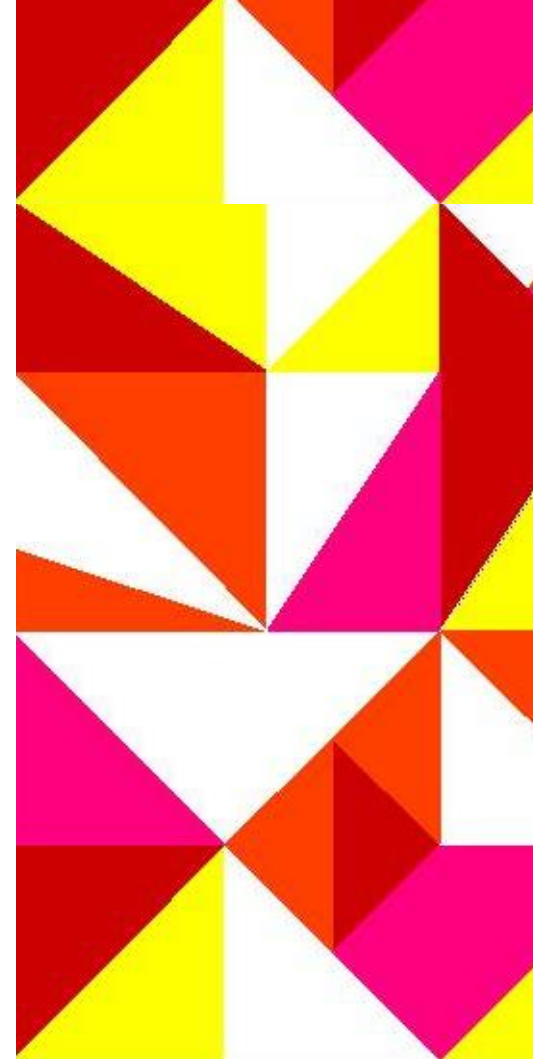
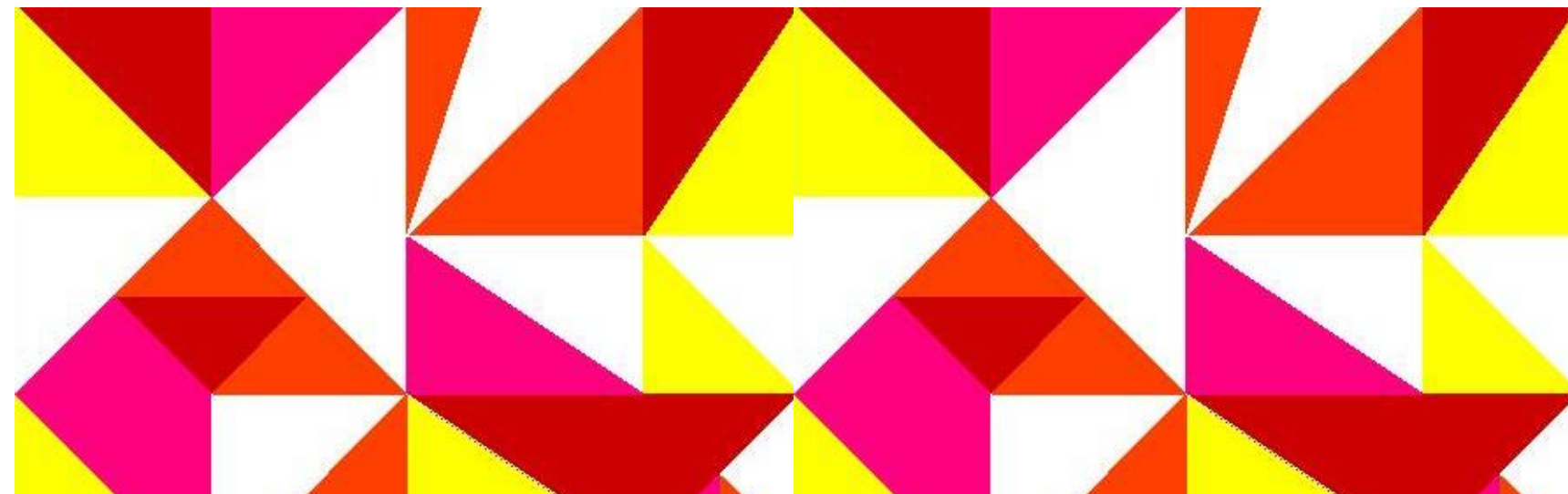


KAMILA KASUKO SHINZATO

NOS TRILHOS DA ARTE

TRABALHO FINAL DE GRADUAÇÃO III
ARQUITETURA E URBANISMO
FACULDADE DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
ORIENTADOR HELIO HIRAO
PRESIDENTE PRUDENTE/2015

Aos meus avós que, apesar não entenderem muito bem essa tal Arquitetura, sempre se orgulharam de mim.



Agradeço

Aos meus pais pelo amor e apoio incondicional, sem os quais eu não teria chegado até aqui;

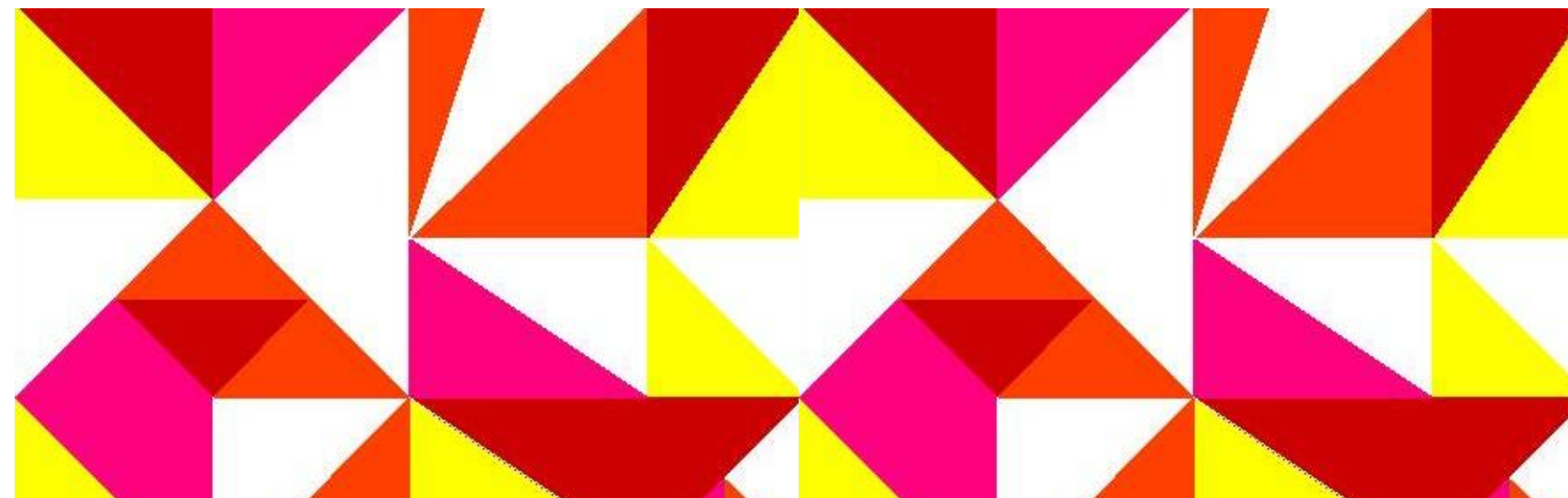
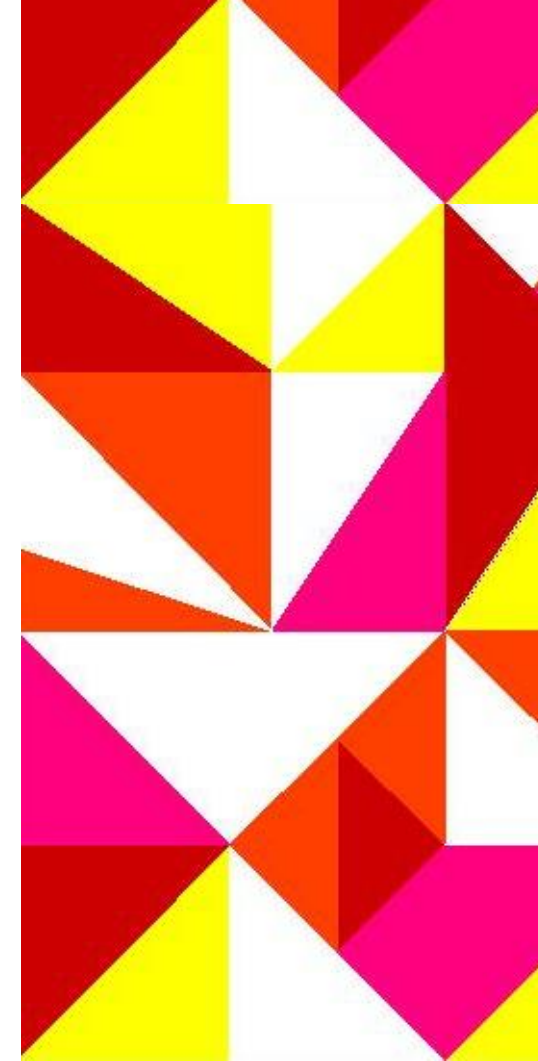
Aos meus irmãos, Kaio e Kassio, que são meu porto seguro;

Aos amigos que conquistei e fazem parte dessa história, principalmente Gi, Baga, Cat, Firmz, Pira, Isa e Yanne que fizeram de Prudente um lar;

A todos que conheci nesses cinco anos que de alguma forma contribuíram para minha formação pessoal e profissional;

À Ópera Krios – Empresa Júnior de Arquitetura e Urbanismo e ao CACAU – Centro Acadêmico do Curso de Arquitetura e Urbanismo pela experiência incrível e pela oportunidade de enxergar a universidade fora da sala de aula;

E aos meus professores pelo aprendizado, em especial ao Hélio Hirao pelo apoio, paciência e orientação deste trabalho.





O que ganhamos com a arte não é o que aprendemos com ela, e sim o que nos tornamos por meio dela. – Oscar Wilde



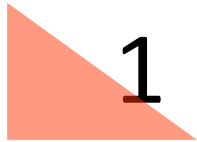
Resumo

Este trabalho consiste na requalificação de área uma central da cidade de Andradina-SP, focando nas relações com o patrimônio cultural e a interação entre arte e arquitetura.

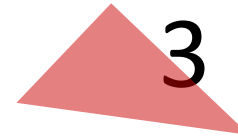
Assim, busca-se explorar as potencialidades da antiga estação ferroviária de forma que o uso do Centro Cultural seja reinserido no cotidiano da população a partir de uma proposta que motive a arte e a cultura local.

O projeto de um equipamento de apoio ao Centro Cultural da cidade e a concepção de um parque urbano que englobe todo o contexto abordado surgem como solução de ocupação de um vazio central.

Palavras-chave: Requalificação. Patrimônio. Arte. Arquitetura.



INTRODUÇÃO
1.1 Tema
1.2 Objetivos
1.3 Justificativa



O BREVE INSTANTE ENTRE ARTE,
ARQUITETURA E EDUCAÇÃO
3.1 A relação entre Arte e Arquitetura
3.1.1 Contexto brasileiro
3.2 A questão do restauro



EVOLUÇÃO DO CONCEITO DE PATRIMÔNIO
2.1 A socialização da memória
2.2 Atribuição de valor
2.3 A questão do restauro



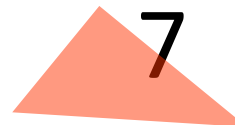
CONTEXTUALIZAÇÃO LOCAL
4.1 O município de Andradina
4.1.1 Breve histórico
4.2 Diagnóstico e leitura da área
4.2.1 A estação e o Centro Cultural



REFERÊNCIAS PRJETUAIS



DIRETRIZES PROJETOAIS



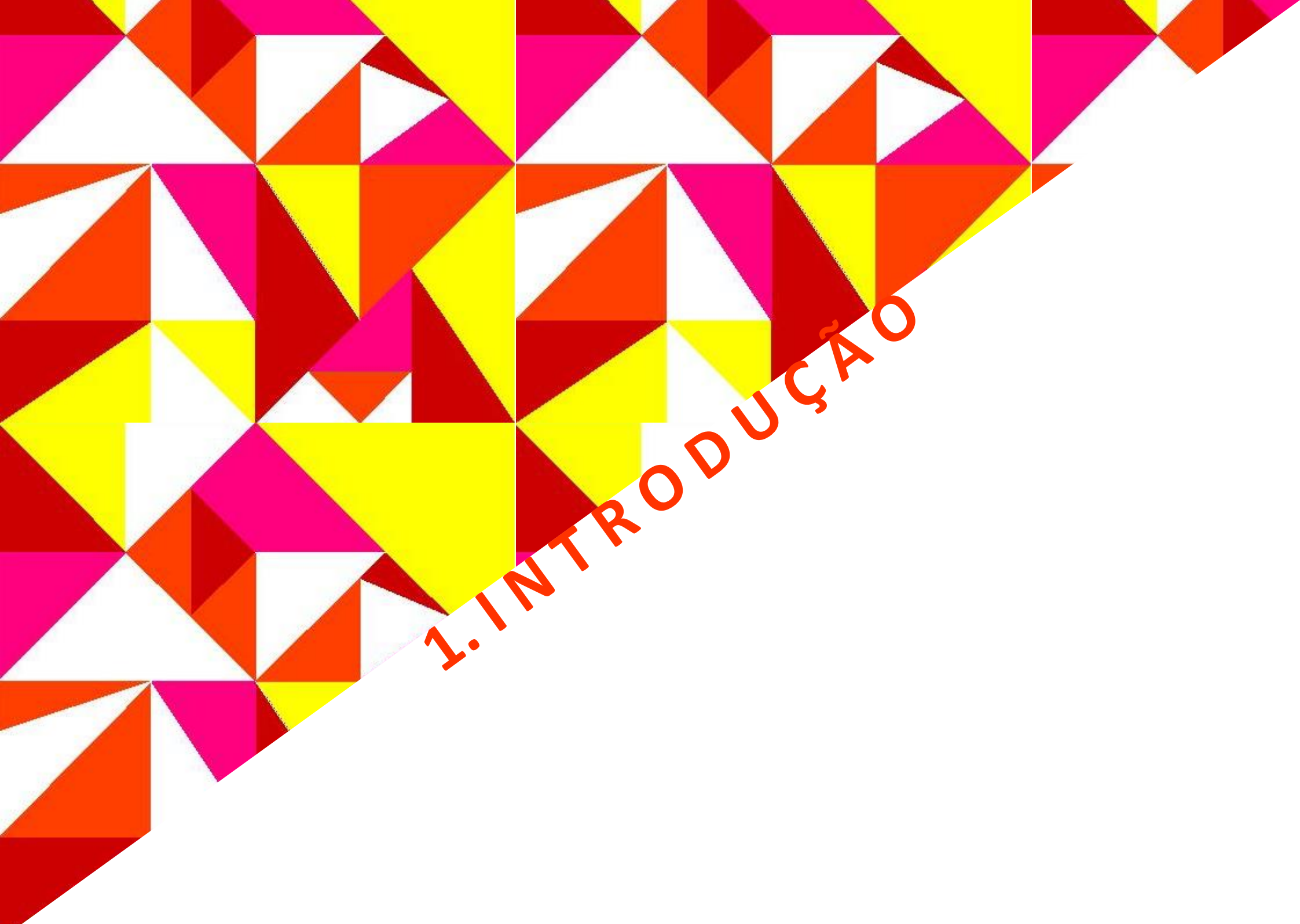
O PROJETO



CONSIDERAÇÕES FINAIS



REFERÊNCIAS



1. INTRODUÇÃO

1.1 Tema

Este projeto tem como base a cidade de Andradina, localizada à Noroeste do estado de São Paulo, e buscando compreender sua história focando nas relações com o patrimônio cultural e a interação entre arte e arquitetura elegeu-se o Centro Cultural da cidade, instalado na antiga estação ferroviária, e seu entorno como objeto de estudo.

A chegada da Ferrovia Noroeste do Brasil a Andradina e consequentemente a implantação da estação, são marcos da fundação da cidade e, portanto, de grande relevância histórica e cultural. Trata-se, além disso, de uma área central, tendo o município se desenvolvido igualmente para ambos os lados da estrada de ferro, não criando assim uma diferenciação socioeconômica.

O conjunto arquitetônico da estação, de valor histórico, é referencial importante para o desenvolvimento da cidade. Hoje, abriga um equipamento cultural, que apesar de inserida no contexto urbano, seu uso e apropriação não compartilha da mesma interação. Dessa forma, pretende-se com esse Trabalho Final de Graduação III /TFG III propor a requalificação dessa região acrescentando um equipamento auxiliar para que o Centro Cultural realize suas funções de forma plena e eficaz, respeitando, assim, com essa inserção, o vínculo do patrimônio ferroviário com o centro da cidade, além de buscar essa íntima relação entre Artes e Arquitetura e o papel de ambas na formação do indivíduo, principalmente de crianças e adolescentes em idade escolar.

Segundo Rodrigues e Machado (2010), compreende-se que memória é um instrumento essencial para a difusão de valores e significados e construção de uma identidade social e local. Dessa forma, este trabalho utiliza como recorte espacial um edifício que já possui esse caráter histórico: a antiga estação ferroviária, que hoje abriga o Centro Cultural Pioneiros de Andradina.

De modo mais específico, pretende-se que o local seja um espaço multiuso, de forma que nunca se esvazie atraindo pessoas diversas. Dentre os usos propostos estão: a permanência do centro cultural, abrigo da biblioteca municipal e um centro de artes dedicado a crianças e adolescentes, além de um parque que permeie todas essas instalações.

Ademais, através de ambientes articulados, o local abrigará eventos organizados pela Secretaria Municipal de Cultura e pela Prefeitura Municipal. O espaço atenderá, assim, as necessidades do município, que é a demanda por um local em que as atividades do Centro Cultural ocorra de forma eficaz, uma área para receber a biblioteca municipal e um espaço voltado à atividades artísticas.

1.2 Objetivos

O presente trabalho pretende, através dos estudos das relações entre arquitetura e arte, promover a formação do indivíduo e valorizar o patrimônio ferroviário de Andradina. O objetivo principal é projetar um espaço irradiador de conhecimento através da valorização dos suportes materiais da memória local, além de constituir-se em um elemento motivador à presença de atividades artísticas e culturais no cotidiano da população.

É permitido, portanto, afirmar que os objetivos gerais deste trabalho são:

- Valorizar o patrimônio histórico da cidade;
- Preservar a memória da cidade;
- Popularizar a importância das Artes no cotidiano da população;
- Promover a relação entre Artes, Arquitetura e Patrimônio Histórico

1.3 Justificativa

O conjunto ferroviário de Andradina deu origem ao núcleo urbano e impulsionou seu desenvolvimento no século XX. Perdeu, aos poucos, sua importância com a sua substituição por outro sistema de transporte, e hoje só não se encontra abandonado dada à sua localização – cortando o município ao meio – pela sua utilização, ainda, para o transporte de cargas e, por abrigar um equipamento cultural.

A antiga estação ferroviária, tombada em 1998 pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (CONDEPHAAT) acomoda hoje o Centro Cultural Pioneiros de Andradina, o qual apesar de ter passado por diversas reformas não exerce plenamente suas funções e atividades devido à falta, principalmente, de infraestrutura.

Para Meneses (2007) e Rodrigues e Machado (2010), a memória tem a eficácia de transmitir conhecimento, expressar experiências sociais e difundir valores e significados, no entanto, ela necessita de suporte técnicos para ser exteriorizada. Sendo assim, esse suporte são os patrimônios históricos dispersos pela cidade. É evidente o valor histórico e cultural desse conjunto, logo sua reinserção no contexto atual da cidade, com foco na disseminação das Artes (dada a carência do município em manifestações artísticas e culturais), é essencial para que ele não se perca. Pois como afirmado por Meneses

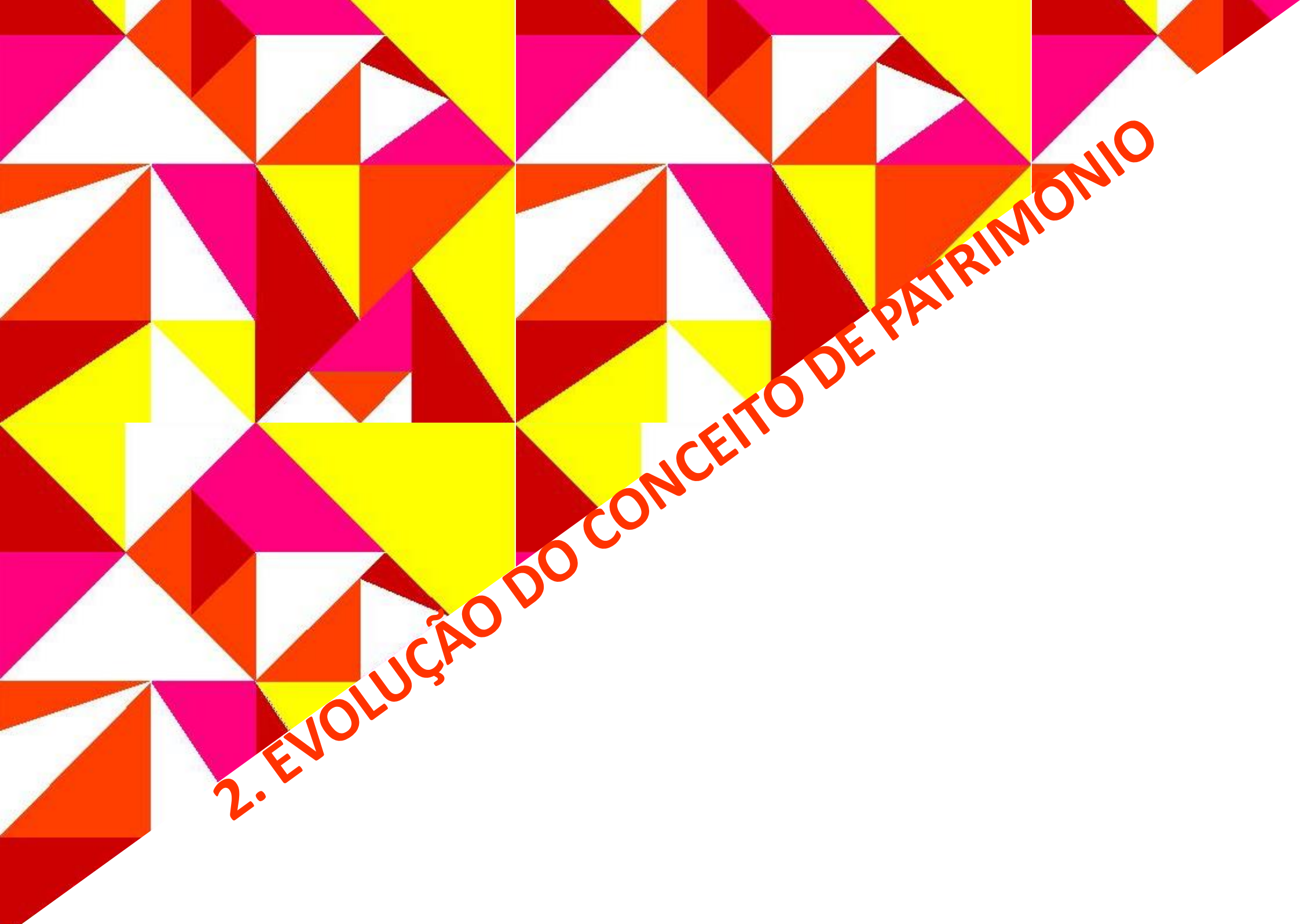
[...]o principal sujeito da cultura é o habitante local. A palavra “habitante” vem do latim habeo, que quer dizer “ter”, manter uma relação constante com algo; o sufixo “it” (habito) aprofunda e reitera esta relação. Hábito, habitar, portanto, expressam um grau superior e constante de apropriação. Essa relação contínua, permanente, cotidiana, demorada e que o tempo adensa, é que cria as condições mais favoráveis para a fruição do patrimônio ambiental urbano. (MENESES, 2005, p.39)

A reintegração de um patrimônio no contexto atual das cidades, no entanto, exige à eles, que se atribua novos valores, como afirma Riegl (1999). Tal valor, nada mais é que proporcionar novos usos e apropriações socioespaciais adequados ao contexto da cidade atual. Contudo, somente a atribuição de um novo uso ou a intervenção arquitetônica não permite ao patrimônio ser apropriado – atual situação do Centro Cultural. É preciso, portanto, buscar a valorização dos acessos ao local e criar um ambiente convidativo, onde as pessoas se sintam confortáveis para se apropriar do espaço.

Devido a tais condições, a complementação o uso cultural por meio da disseminação da atividade artística é um proposta de ocupação do patrimônio preexistente, ou seja, incentivar o uso e apropriação do atual centro cultural através da importância e influência das artes na formação do indivíduo.

A apropriação do patrimônio, como já dito, envolve não só a atribuição ou mudanças de usos, como também considera os acessos e seu entorno, assim, a área a ser trabalhada não engloba somente o edifício da antiga estação, mas toda a área central adjacente.

Portanto, é nesse sentido de inter-relação entre Arquitetura, Arte e Educação patrimonial, preservando a memória através de um patrimônio histórico da cidade que se determinou o título desse trabalho: *NOS TRILHOS DA ARTE*.



2. EVOLUÇÃO DO CONCEITO DE PATRIMONIO

2.1 A socialização da memória

A evolução humana é marcada pelo surgimento de duas habilidades mentais: a abstração e a articulação. A abstração pode desencadear a percepção, o que articulados a outros fenômenos eleva-se também o nível de conhecimento. Além dessas habilidades, a memória e a linguagem são essenciais para que o homem forme seu repertório, pois sem memória, suas habilidades teriam que ser trabalhadas a cada ato. Assim, a linguagem permitirá que a “memória seja o veículo de socialização de experiências individuais”. (MENESES, 2007, p. 16)

Até o século XVIII, de acordo com Grigoletto (2010), a memória compreendida pelas pessoas era a memória individual, ou seja, adquirida de forma espontânea e de experiências internalizadas em razão das relações mais estreitas que se estabeleciam entre as pessoas. Entretanto, considera-se, atualmente, a memória, mesmo que individual, resultado das experiências em comunidade. Neste trabalho, os enfoques são os suportes materiais de memória ou seja, do centro cultural, antiga estação ferroviária.

Os dois tipos de memória, no entanto, precisam ser exteriorizadas e socializadas para se manterem vivas, e necessitam de suportes técnicos para ser socializada.

Devido à aceleração da história, cada vez mais o cotidiano afasta-se das vivências de tradição e do costume, fazendo com que a memória deixe de ser encontrada no próprio tecido social, necessitando de lugares especiais para serem guardadas, preservadas em seus laços de continuidade. (RODRIGUES, MACHADO, 2010, p. 25)

Meneses denomina de lugares de memória ou *recursos mobilizadores de memória* os projetos de construção e reforço de identidade que são um dos meios de socialização e transferência de memória. “Os lugares de memória, então, podem ser considerados esteios da identidade histórica, contribuindo consideravelmente para evitar o esquecimento e o desprendimento com o passado” (RODRIGUES, MACHADO, 2010, p. 25)

Desde a década de 1950, segundo Dodebei (2006), os lugares de memória sofreram mutações ao longo do tempo. A princípio, esses locais se dividiam em: museus, bibliotecas e arquivos, sendo que nos museus eram preservados os bens culturais, nas bibliotecas os bens informacionais e nos arquivos os bens documentais. Todavia, na década de 1950 todos esses bens foram resumidos a patrimônio cultural, dando origem a centros de memórias e a casas de cultura. “Todas essas casas passam a ser “casas de patrimônio”, quer dizer, um pouco museus, um pouco arquivos, um pouco bibliotecas, um pouco espaços de lazer e encontros presenciais”. (DODEBEI, 2006, p. 02).

Um outro exemplo que pode ser considerado exteriorização de memória é o monumento, pois por muito tempo foi visto como a cristalização física da memória coletiva. No entanto o monumento perdeu sua natureza coletiva, com as reduções das funções e sentido dos espaços públicos, passando, dessa forma, de lugares de estar para lugares de passagem.

Segundo Meneses (2007), a sociedade passa por um momento de crise da memória ao mesmo tempo em que ela está em destaque. Isso se deve à propagação da preservação do passado, o que acabou gerando uma verdadeira pulsão documental de que tudo deve ser guardado.

Dessa forma, a preservação de um patrimônio histórico cultural deve estar atrelada aos seus valores e significados, ou seja, não se deve apenas preservar por preservar. A preservação deve estar relacionada com o sentido e ambiência original.

2.2 Atribuição de valor

O Culto Moderno dos Monumentos, do historiador de arte vienense Alöis Riegl é uma obra de fundamental importância ao se tratar das questões relativas ao monumento histórico. Escrita em 1903, a obra enfatiza a questão da atribuição de valores a um monumento.

Riegl (1999) define monumento como “uma obra criada pela mão do homem com o intuito preciso de conservar para sempre presente e viva na consciência das gerações futuras a lembrança de uma ação ou destino.” (RIEGL, 1999, p. 23, tradução nossa) Logo, pode-se dizer que o monumento relaciona-se, desde sua origem, com a manutenção da memória coletiva de uma sociedade.

Entretanto, atualmente, os monumentos a que a sociedade se refere não são monumentos produzidos com o intuito de se tornarem símbolos do passado, mas obras as quais lhe são atribuídas, posteriormente, o valor de monumento histórico e artístico.

Riegl (1999) divide os valores que podemos atribuir a um monumento em valores de rememoração e valores de contemporaneidade, sendo que, no primeiro, se enquadram os valores de antiguidade, valor histórico e valor de rememoração intencional e, no segundo, os valores de uso e de arte, que por sua vez se divide em valor de arte relativo e valor de novidade.

O valor de antiguidade, segundo Riegl (1999), é aquele em que ao primeiro contato com a obra nota-se seu valor de anciedade, em virtude da fácil percepção, inclusive pelas massas, das diferenças e contrastes entre o moderno e aquilo que se apresenta. Diferentemente, o valor histórico só é contemplado por aqueles que já possuem certo conhecimento, logo, não é um prazer imediato, mas reflexivo e científico. A contemplação de um monumento histórico não se esgota na constatação de seu aspecto, mas contempla o conhecimento ainda que superficial de estilo, época em que foi construído, materiais, etc.

Por sua vez, o valor de rememoração intencional é aquele que busca preservar a perfeita integridade de uma obra, sem que ele tenha sofrido qualquer ação do tempo.

Em relação aos valores de contemporaneidade, pode-se dizer que um monumento apresenta valor de uso quando este preserva seu uso original, ou recebe um novo uso, fazendo com que ele ainda apresente alguma função dentro do novo contexto urbano.

Já o valor de arte relativo ocorre quando, mesmo após diversas modificações da obra, alguma característica original do monumento ainda se preserve, como sua forma ou cor. Já o valor de novidade, segundo Riegl (1999), atende a atitude milenar de atribuir ao novo uma incontestável superioridade sobre o velho.

No processo de atribuição de valor, independente de qual seja esse valor, é preciso oferecer ao monumento o valor de contemporaneidade de uso ou, ao menos, criar estímulos a ele para sua apropriação popular. Pois, “a apropriação do usuário a sítios históricos durante os eventos, proporciona aprendizado sobre o local, minimizando o tempo necessário ao aprendizado – sentido de apropriação – sobre o espaço renovado proposto” (CHOU; ANDRADE, s.d., p. 04). A apropriação popular é, portanto, fundamental no caso da atribuição de valor histórico e, um desses meios de apropriação são os eventos culturais.

Ante a atribuição de um valor, é preciso compreender o contexto urbano do monumento, apreender seu uso, vocação do espaço, para só então, materializá-lo. Pois, esse é o trabalho do planejador “interpretar os usos do

passado e propor, através do desenho contemporâneo, a continuidade urbana, aliando os elementos históricos aos equipamentos de tecnologia avançada, facilitando o uso do espaço, enquanto resguarda o patrimônio cultural construído” (CHOU; ANDRADE, s.d., p. 09).

No caso de Andradina, a análise e o diagnóstico do espaço urbano levou a escolha do centro cultural, instalado na antiga estação ferroviária, e o seu entorno como objetos de estudo deste trabalho, uma vez que, notou-se através das pesquisas que, ambos apresentam grande valor histórico, entretanto, a falta de infraestrutura para que esse equipamento cultural funcionasse adequadamente acarretou na sua subutilização. Logo, para trabalhá-los é preciso atribuir a eles um novo valor de uso, para torná-los novamente vivos no contexto urbano do município. Portanto os valores que serão trabalhados no patrimônio ferroviário são: o valor histórico e o valor artístico, adequando um novo uso.

2.3 A questão do restauro

O cenário do século XIX marcado pelas grandes transformações geradas pela Revolução Industrial na Grã Bretanha, reações às destruições pós Revolução Francesa e movimento Iluminista, corroborou para um novo entendimento do legado cultural, surgindo, assim, os movimentos de preservação e restauração.

Até então, as intervenções realizadas em edifícios existentes eram apenas de ordem prática, buscando se adaptar as novas exigências da época. Do século XV ao século XVIII, ideias advindas do Renascimento contribuíram para o surgimento da teoria da Restauração, como: o respeito pela matéria original, ideia de reversibilidade e distinguibilidade, importância de documentação e metodologia científica, interesse por aspectos conservativos e de mínima intervenção e noção de ruptura entre passado e presente (KUHL, 2008).

Foi apenas no século XIX que o processo se consolidou, com o surgimento de vertentes como a de Viollet-le-Duc, John Ruskin e William Morris. Viollet-le-Duc, a partir de estudos profundos, realizava intervenções nas obras, buscando unidade de estilo e a situação ideal para cada edifício. Le-Duc era a favor, portanto, da Restauração. Defendendo a unidade de estilo, ele sacrificava fases da passagem da obra, uma vez que não considerava as transformações que nela ocorriam no decorrer do tempo, apenas elegia um estágio ideal, geralmente o estágio inicial e o reconstruía, sem considerar que esse estágio ideal poderia nunca ter existido (KUHL, 2008).

Uma outra linha de pensamento é a de John Ruskin e William Morris. Ambos defendiam a Conservação. Ruskin e Morris tinham respeito pela matéria original e pelas marcas da passagem do tempo, eram radicalmente contra a restauração, que para eles era a pior intervenção, pois implicava em falsificação, mas defendiam a manutenção periódica a fim de evitar a degradação e morte da edificação. Para Ruskin, “os monumentos históricos não deveriam sofrer alterações em suas marcas do tempo, pois são elas que garantem a sua autenticidade” (BEZERRA, 2010, p. 10).

A autenticidade, para Ruskin, é uma característica dos monumentos como testemunhas da passagem dos tempos. “Seus diversos usos, as mudanças estruturais, estéticas e funcionais de sua arquitetura, o envelhecimento natural são provas materiais de sua antiguidade” (BEZERRA, 2010, p. 10). Desse modo, Ruskin atribuiu ao monumento histórico o valor de memória, pois ele seria o meio de ligação com o passado.

Além de Ruskin e Morris, Camillo Boito e Alöis Riegl também concordavam que o restauro deveria preservar as várias fases pela qual passou a obra, preservando as marcas da passagem do tempo.

Para Boito, conservação e restauro eram essencialmente diversas, sendo que a conservação é necessária e um dever de todos, enquanto que a restauração era um mal necessário. Boito, assim como Ruskin, defendia conservações periódicas a fim de se evitar a restauração, porém sabendo que ela poderia ser às vezes necessária. Boito reafirma ainda princípios já defendidos no Congresso de 1883, como a conservação do aspecto de vetustez e distinção dos elementos acrescentados posteriormente (KUHL, 2008).

Já no século XX, Riegl atribuía valores aos monumentos. Para ele, não há um valor eterno, somente relativo. No entanto, por ser o valor de “antiguidade” inclusivo e respeitar integralmente o caráter testemunhal de um documento histórico, ele seria o mais importante (BEZERRA, 2010).

Nota-se nesse período, que os teóricos ressaltavam a ideia do monumento histórico como objeto de ligação com o passado e que, portanto, sua materialidade deveria ser preservada em virtude de seu testemunho histórico.

O próprio Gustavo Giovannoni, que segundo Kuhl (1998), influenciou a Carta Del Restauro Italiana, de 1932, defendia que os projetos de restauração deveriam ser baseados em estudos minuciosos, dando maior atenção ao valor documental histórico que ao artístico e estético. A Carta Del Restauro Italiana abordava ainda que toda a fase pela qual passou o monumento deveria ser preservada, e que os elementos acrescentados posteriormente deveriam diferenciar-se dos antigos em material, além de serem identificados com siglas e datas.

Giovannoni classificava os monumentos em quatro modelos, nos quais as obras de restauro se enquadrariam: restauro de consolidação, que utilizava técnicas modernas, como estruturas metálicas ou concreto armado, para dar solidez e resistência a construções; restauro de recomposição, quando os elementos retornavam a própria posição com o acréscimo de partes faltantes; restauro de liberação, que retirava as massas amorfas e restauro de complemento e de renovação, no qual os acréscimos reintegram a obra.

Após a Segunda Guerra Mundial, no entanto, segundo Kuhl (1998), houve uma inversão de papéis. Em detrimento da destruição em massa de obras

de arte, o caráter estético e artístico das obras passou a receber maior importância que o valor documental histórico. Dessa forma, passou-se a defender que cada obra deveria passar por uma análise particular, sem a adoção de modelos preestabelecidos, como a classificação sistemática de Giovannoni. Surge então em meados da década de 1940, o restauro crítico, tendo como principais teóricos: Roberto Pane, Cesare Brandi, Pietro Gazzola e Renato Bonelli.

Para o restauro crítico, a importância da preservação de um patrimônio histórico estava mais relacionada ao seu valor, seu significado, e não tanto a sua materialidade. Por isso, muitos teóricos defendiam a preservação de parte da obra, mas não necessariamente de toda a obra, mesmo porque para reincorporar uma edificação histórica ao contexto contemporâneo, modificações são necessárias para que ela abrigue um novo uso.

Não havia, no entanto, consenso entre esses teóricos, gerando debates frequentes com relação ao restauro crítico. E foi em meio a esse contexto que surgiu em 1964, a Carta de Veneza, resultado do Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos.

A Carta de Veneza tinha por objetivo formular princípios válidos internacionalmente, que, no entanto, seriam empregados de acordo com a realidade cultural local de cada país. O princípio fundamental da Carta assemelhava-se ao do restauro crítico, que consistia em restaurar o edifício, preservando tanto a obra de arte quanto o caráter histórico (art. 3º).

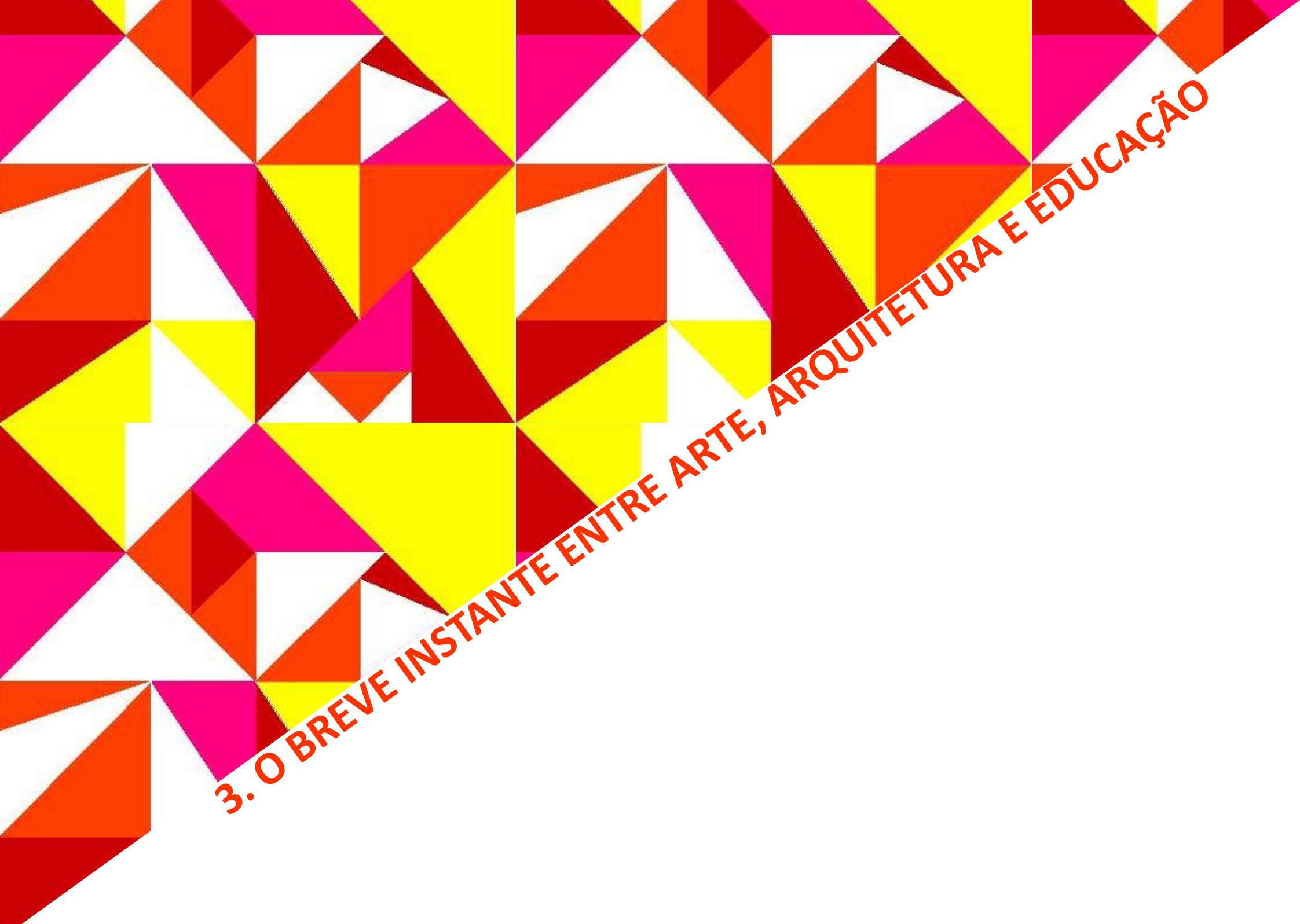
A Carta ampliava ainda o conceito de patrimônio ao entorno e às obras de menor porte (art. 1º), definia a restauração como multidisciplinar (art. 2º) e defendia a manutenção permanente do monumento (art. 4º).

Assim como já preconizava a Carta Del Restauro Italiana de 1932, as intervenções deveriam ter composição diversa da original, trazendo a marca de sua época (art. 9º), deveriam integrar e ao mesmo tempo distinguir dos originais (art. 12), e, não sendo o objetivo da restauração a unidade de estilo, eram respeitadas as contribuições de todas as épocas pelas quais passou o monumento (art. 11).

Apesar da sua limitada influência, a Carta de Veneza foi importante na formação e orientação de numerosos restauradores, sendo base para projetos de preservação de monumentos históricos, ao ponto de seus

princípios serem retomados posteriormente em cartas e declarações, como a de Amsterdã (1975), em que a conservação é proposta de forma integrada ao planejamento urbano e regional.

Assim sendo, procura-se adotar neste trabalho a posição do restauro crítico, pois a ideia de lugar da antiga estação ferroviária vai além do próprio edifício, está intimamente ligada à história e à memória, marcando a fundação e o começo da ocupação da cidade.



3. O BREVE INSTANTE ENTRE ARTE, ARQUITETURA E EDUCAÇÃO

3.1 A relação entre arte e arquitetura

A integração entre a arquitetura, pintura e escultura foi uma constante desde a Antiguidade, compondo a trilogia das Artes Maiores. Vitruvius difundia os aspectos científicos da arquitetura — que dividia em Construção, Forma e Função, definia as ordens gregas como atributos básicos para alcançar a beleza, sem postular sobre as belas artes. Entretanto, não existiam templos, basílicas ou teatros sem a presença de pinturas e esculturas incorporados à estética do edifício. No Renascimento, Leonardo da Vinci privilegiaria os aspectos técnicos sobre os estéticos. Entretanto, tanto Rafael como Michelangelo nunca separaram as três manifestações artísticas, como demonstrou este último na Biblioteca Laurenziana em Florença. Esta integração foi a base do ensino acadêmico de arquitetura a partir do século XVIII, sendo inclusive aceito pelos antiacadêmicos, como afirmou John Ruskin: “aquele que não for um grande escultor e um grande pintor não pode ser um arquiteto”

Apesar dessa integração entre arquitetura, pintura e escultura ser identificada desde a antiguidade, o quesito artístico só é retomado e reforçado na arquitetura à partir do surgimento das vanguardas artísticas na primeira metade do século XX. Nesse momento as fronteiras entre as disciplinas começaram a ser derrubadas, surgindo, assim, as relações interdisciplinares.

As vanguardas defendiam o ideal de união das artes como forma de reafirmar uma plenitude formal, tornando-se possível, dessa maneira, o renascimento da sociedade através da união de meios e potenciais artísticos. No século XX a interação entre arquitetura e arte é acentuada através de ideais em comum, como: a lógica da máquina, o espaço-tempo, antinaturalismo geométrico e o pensamento lógico como suporte absoluto da forma.

A obra inovadora dos arquitetos de vanguarda de 1890 em diante está em íntima relação com a obra dos pintores. Não se trata, desta vez, de uma simples analogia de preferências formais, como ocorre mais ou menos claramente em todas as épocas, mas de uma troca de resultados, pela qual cada experiência dos arquitetos pressupõe a experiência dos pintores e vice-versa. (BENÉVOLO, 2001, p.270)

Van Doesburg acreditava que arquitetura, pelo simples fato de ocupar o espaço tridimensional real e não virtual, teria um papel trivial no alcance da unidade da vida e da arte.

Nesse sentido, vários artistas de vanguarda vão estender suas concepções ao campo da arquitetura, tendo em vista que essa disciplina era um importante meio de exploração dos novos entendimentos espaciais. O próprio Van Doesburg cria em 1924 uma composição reduzida a planos e cores flutuantes e intersecantes, que permite que o espaço flua entre eles.

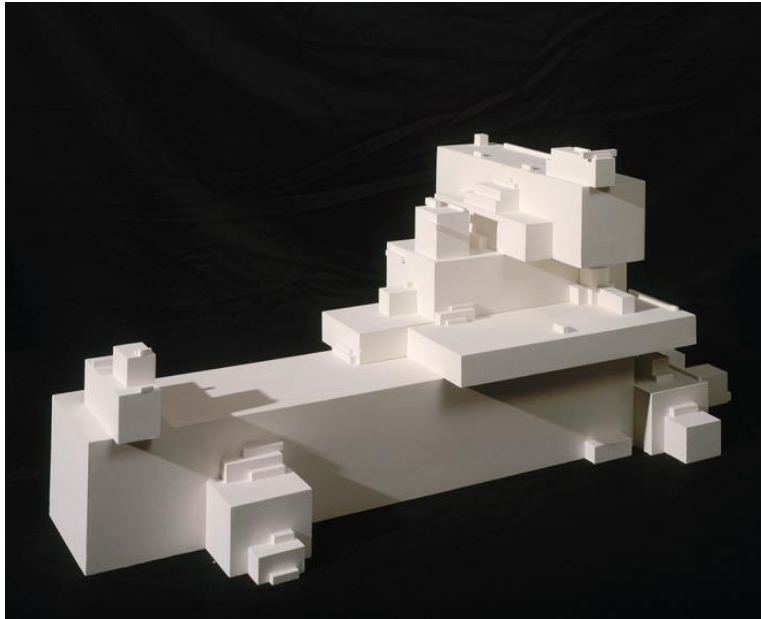


Figura 1: Kasimir Malevich, Arjitekton Alpha, 1920
Fonte: Artribune

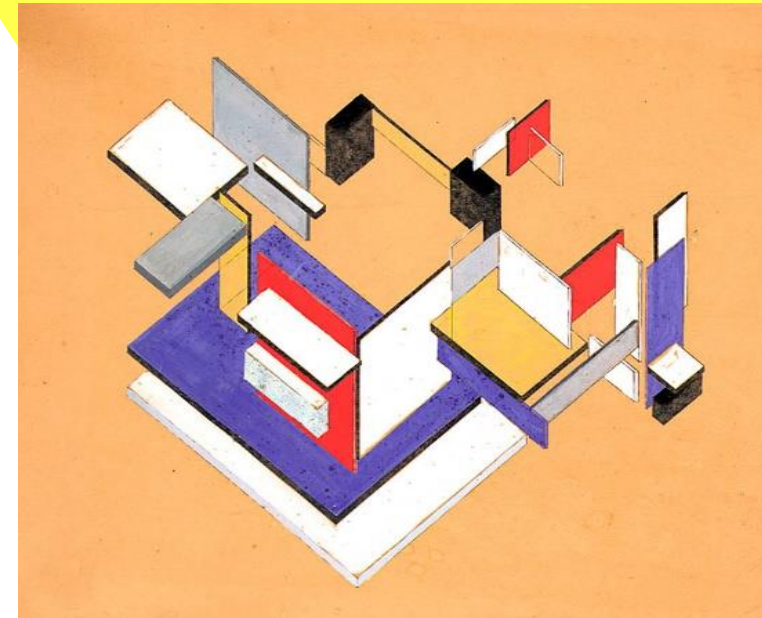


Figura 2: Theo van Doesburg, Análise Arquitetônica, 1923
Fonte: Design is History

O século XX está repleto de exemplos que, demonstrando como os conceitos artísticos podem se estruturar como meios ativos de intervenção em concepções arquitetônicas, sugerem a importância e eficácia da integração ou diálogo entre arte e arquitetura. Le Corbusier talvez seja o exemplo mais expressivo: sua arquitetura a partir dos anos vinte revela os descobrimentos formais e plásticos ocorridos em sua atividade como pintor na ordenação dos espaços. Alan Colquhoun (2005) destaca a influência cubista na obra de Le Corbusier ao citar a Casa Citrohan, de 1920. Analisa o projeto residencial considerando seus muros homogêneos e desmaterializados, que como na pintura cubista, ao desfragmentar-se perde a memória narrativa, ou seja, a arquitetura torna-se reflexiva.

O que está bastante evidente é que o tema da inter-relação da arte e arquitetura nas vanguardas não é discutido como uma composição entre os diversos campos da arte ou como um diálogo de “obras de arte” que seguem os mesmos princípios – o próprio conceito de obra de arte é posto em xeque - mas simplesmente como uma única “dimensão artística” que analisa novos princípios de construção formal e espacial.

Sendo a arte moderna um resultado de transformações já propostas por volta de 1870 com o impressionismo, as três dimensões ilusórias da geometria euclidiana cedem lugar à expressão colorida do espaço e ao espaço bidimensional. Os ideais renascentistas, caracterizados pela perspectiva, dá lugar a uma nova alternativa estética não mais embasada na morfologia naturalista e cada vez mais auto-referenciada.

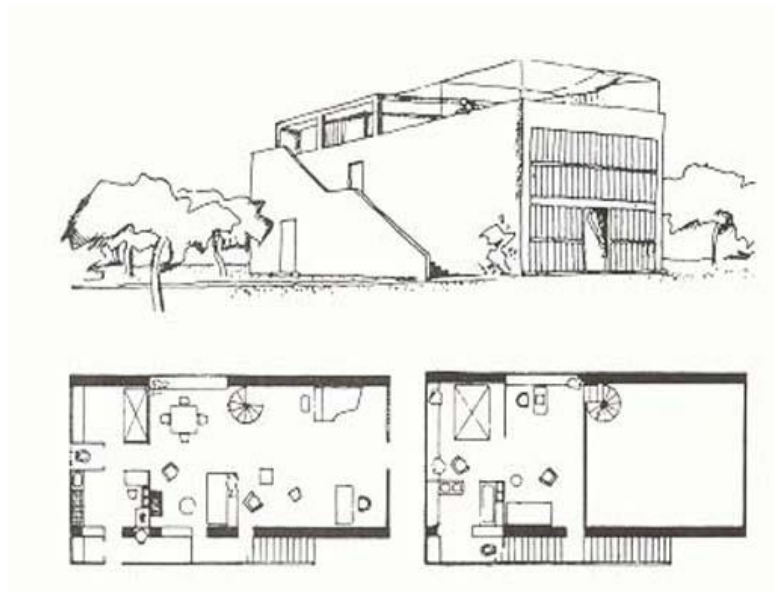


Figura 3: Casa Citrohan
Fonte: Urbipedia

O tema “síntese das artes” resgatado já nos anos 30, mas com maior repercussão nos anos do 2º pós-guerra, agrega ao ponto de vista das vanguardas a ideia de coexistência das “obras de arte”. Ou seja, somado à abordagem da essência única da arte moderna, aparece a ideia de que obras de arte devem estar presentes no espaço da arquitetura e da cidade em uma relação de interferência recíproca.

Para Le Corbusier a presença de manifestações artísticas, principalmente os murais sobre grandes superfícies, qualificaria a arquitetura colaborando para a estruturação dos espaços:

É o lugar tal como o foco de uma parábola ou uma elipse, como o ponto exato onde se interceptam os diferentes planos que compõem a paisagem arquitetônica. Lugares porta-vozes, porta-palavras, alto-falantes. Entra aqui o escultor, se vale a pena sustentar o teu discurso. (...) Explosão da parede antes de mais nada: há paredes incômodas, impostas – ou tetos ou solos – por razões intempestivas, alheias à disciplina arquitetural. Essa dinamitação recompõe em ordem as coisas da arquitetura. (LE CORBUSIER, 1936, p. 137)

No final do século XIX as discussões em torno do contraponto entre forma e função e consequentemente, da indagação da necessidade do ornamento, pode ser traduzida já como uma reflexão sobre a relação entre as diversos modos de manifestações da arte.

O Art Nouveau surge dentro desse contexto e deixa como legado uma resposta à síntese da arquitetura e arte decorativa. O ornamento não obedece simplesmente à forma do objeto, começa a fundir-se com ele dando-lhe uma nova vida. Alan Colquhoun (2005) aponta os dois efeitos provocados por esse feito: primeiro, o objeto passa a ser concebido mais como uma entidade orgânica única do que como uma agrupação de distintas partes como se dava na tradição clássica; no segundo, o ornamento já não se concebia como esse “recheio o espaço”, senão como parte de um diálogo entre dois valores positivos: o ornamento e o espaço vazio, o ornamento e a arquitetura. Dessa forma, o Art Nouveau é um exemplo de concepção de arquitetura que absorve em sua estrutura manifestações artísticas.



Figura 4: Cobertura da Casa Batlló Antoni Gaudi, 1906.
Fonte: Archdaily



Figura 5: Fachada da Casa Batlló Antoni Gaudi, 1906.
Fonte: Archdaily

Por volta de 1910 com a Arquitetura Moderna esse tema é retomado. Apesar das especificações em seu texto de 1936, Le Corbusier nos anos de 1950 se refere à síntese entre a arquitetura e outras “artes maiores”, a pintura mural e a escultura, simplesmente como um recurso para recuperar a expressão e o significado perdido pela linguagem demasiado abstrata que estaria adquirindo a arquitetura moderna. Em 1952, no Congresso Internacional de Artistas, organizado pela Unesco em Veneza, Lúcio Costa na comunicação O Arquiteto e a Sociedade Contemporânea aponta que o trabalho conjunto de profissionais atuantes em diferentes áreas artísticas deveria acontecer muito mais como inter-relação do que como síntese, ficando assim preservada a dimensão específica de cada fazer artístico. O arquiteto ainda questiona, nessa mesma oportunidade, a atuação de alguns pintores que usariam a arquitetura apenas como cenário para suas obras, sem maior atenção para uma postura de assimilação. Destaca a necessidade de que a obra do pintor e do escultor deve integrar-se ao conjunto da composição arquitetural como um dos seus elementos constitutivos, ainda que mantenham autonomia e caráter próprio. Além disso, aponta como fator essencial pensar a arquitetura na sua dimensão plástica, reforçando a convicção trazida das vanguardas da essência estética da arquitetura.

Entretanto, em meio a esse cenário, surge a indagação: em que medida a união da arquitetura com a pintura e a escultura poderia preencher a lacuna existente entre a cultura e a sociedade? A tentativa de humanização de uma arte nascida sob pressupostos de cisão com a realidade está por traz de toda essa discussão da síntese das artes. É a proporção desumanizada da arte, que por sua vez consentiu a associação de princípios artísticos e assim a própria origem da arquitetura moderna, que se tenta erradicar.



Figura 6: MES, 1936
Fonte: Archdaily



Figura 7: Mural de azulejos de Portinari.
Fonte: Archdaily

3.1.1 O contexto brasileiro

Os sentidos de síntese das artes expostos acima cabem como direção para uma análise do tema na arquitetura brasileira. Os arquitetos brasileiros sempre apontaram a dimensão plástica e artística como fator primordial da arquitetura mesmo aquela de cunho funcionalista. Desde muito cedo, essa obra se caracterizou pelo trabalho conjunto de pintores, escultores, arquitetos e paisagistas que, através da inclusão da cultura local, buscaram a satisfação humanista em uma arte constituído como manifestação normal da vida.

Um dos ícones da arquitetura moderna no Brasil ao qual se aplica essa premissa é o Ministério da Educação e Saúde, hoje Edifício Gustavo Capanema no Rio de Janeiro. O projeto de Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos e Oscar Niemeyer reflete a tentativa do grupo brasileiro de incorporar os preceitos racionais da arquitetura de Le Corbusier: a adoção de formas simples e geométricas, o térreo com pilotis, os terraços-jardim, a fachada envidraçada, as aberturas horizontais, a integração dos espaços interno e externo, o aproveitamento da ventilação e luz naturais por meio do uso de lâminas móveis e o trabalho com volumes puros, a partir do cruzamento de um corpo horizontal e de um vertical. As modificações feitas pelo grupo de Lucio Costa dão origem a um resultado novo, fruto da combinação entre o léxico do racionalismo arquitetônico internacional e as experiências até então realizadas pela escola carioca. Dentre as soluções novas formuladas pelo grupo local estão o dinamismo e a leveza do conjunto, e a forte integração entre arquitetura, paisagismo e artes plásticas, como pode ser visto nas obras de Candido Portinari, responsável pelos murais no gabinete do ministro e desenhos de todos os azulejos, esculturas de Celso Antônio, Bruno Giorgi e Jacques Lipchitz, além de jardins de Burle Marx.

O que se pode observar quando essa arte começa a interagir com a arquitetura é uma lógica em relação à pesquisa de estruturação da forma e do espaço com os arquitetos autores dos projetos.

Na transmissão do produto desses artistas da pintura de cavalete ao mural de arquitetura, em geral, se dá a conservação da figuração como princípio artístico. Mas há uma adequação à nova matéria. A mudança do meio provoca uma mudança na expressão. Focillon (1983) chama a atenção sobre o destino ou vocação formal da matéria: as matérias da arte não são intercambiáveis, isto é, a forma, passando de uma matéria para a outra, sofre uma transformação.

Os artistas fazem uma adaptação de sua linguagem pictórica para os painéis. Nestes, principalmente os de azulejos ou pastilhas, a perspectiva não aparece de maneira tão clara. Assim, intencionalmente ou não, a composição se dá de maneira mais moderna, onde o fundo é trazido juntamente com a figura e a construção do espaço se dá com a sobreposição de planos.



Figura 8: Emiliano Di Cavalcanti, Mosaico do Hotel Jaraguá, São Paulo
Fonte: Folha de São Paulo online



Figura 9: Roberto Burle Marx, Painel de Azulejos do Edifício Prudência, São Paulo
Fonte: Folha de São Paulo online

Lúcio Costa reforça o papel das obras de arte na composição das obras da arquitetura confirmando a importância da síntese das artes:

Ora, o revestimento de azulejos no pavimento térreo e o sentido fluido adotado na composição dos grandes painéis tem a função muito clara de amortecer a densidade das paredes a fim de tirar-lhes qualquer impressão de suporte, pois o bloco superior não se apoia nelas mas nas colunas. Sendo o azulejo um dos elementos tradicionais da arquitetura portuguesa, que era nossa, pareceu-nos oportuno renovar-lhe a aplicação. (COSTA, 1995, p. 202).

O arquiteto brasileiro nessa explicação segue os passos de Le Corbusier que fala – em citação exposta anteriormente - da função dinamizadora ou de porta voz da arte contida no espaço da arquitetura.

Mas dentro do conceito trabalhado até aqui o papel das obras de arte é maior que esse exposto pelos dois arquitetos. É essencialmente humanizador, comunicador e educador, onde arte e arquitetura se complementam transmitindo emoção e aguçando os sentimentos do expectador. Sendo assim, é nesta linha de pensamento que se pretende embasar as diretrizes projetuais, futuramente apresentado, neste TFG.

3.2 Arte-educação na formação social do indivíduo

A arte é uma das formas de produção de conhecimento, assim como a Ciência e a Filosofia, que deve ser estudada na contemporaneidade, situada em seu contexto histórico, social, político e cultural, considerando os saberes instituídos e os saberes instituintes.

Como forma de expressão e atrelada à arquitetura, como discorrido no capítulo anterior, a arte pode desempenhar um papel considerável na formação de indivíduos, principalmente crianças e adolescentes. Na atualidade o conhecimento de arte está predominantemente vinculado às atividades promovidas pela escola.

Durante muitos anos se reproduziu um ensino guiado no modelo de uma sociedade capitalista, em que o objetivo principal é o consumo em série e o lucro por parte de uma minoria da sociedade, e nesse contexto, a escola serviu de reprodutora deste sistema, onde a formação do ser só tem ênfase na área profissional, deixando de lado a formação pessoal, artística e, enquanto cidadão. Entretanto, no Brasil, a obrigatoriedade do ensino de arte na educação básica vem desde 1996 com a Lei de Diretrizes e Bases para a Educação Nacional - LDB nº 9.394/96, legitimando, dessa forma, a arte como área curricular.

Gradativamente, tenta-se entender a educação como uma construção de conhecimentos, habilidades e atitudes que preparam o indivíduo para uma participação efetiva no meio social e cultural, e a escola como sendo o espaço onde este processo se inicia e se desenvolve. Assim, acredita-se que os sistemas educacionais deveriam priorizar esses processos dada a urgente necessidade de se estabelecerem conexões entre ideias, materiais e tecnologias e, a arte no contexto escolar, deveria demandar vontade e investimento pedagógico, com objetivos claros a serem alcançados tanto pela escola como pelos alunos.

Segue-se o ideal de que arte e educação não devem divergir. O processo educativo pode ser enriquecido através da arte, enquanto esta pode encontrar na escola o seu papel de despertar vocações, desenvolver habilidades e suscitar o desenvolvimento cultural dos alunos.

A arte é uma demonstração criativa exclusiva dos seres humanos, uma forma de autoconhecimento e do mundo em geral. Por se constituir em um elemento libertador e expressivo, vem sendo sistematicamente produzida desde os primórdios da civilização e tem um espaço significativo na formação dos indivíduos. Iavelberg (2003) afirma que o que justifica a inserção da arte no contexto escolar não é apenas a sua capacidade de desenvolver competências, habilidades e conhecimentos necessários a outros estudos, “mas o seu valor intrínseco como construção humana, como patrimônio comum a ser apropriado por todos”. A mesma ideia é defendida por Barbosa:

Não é possível uma educação intelectual, formal ou informal, de elite ou popular, sem arte, porque é impossível o desenvolvimento integral da inteligência sem o desenvolvimento do pensamento divergente, do pensamento visual e do conhecimento representacional que caracterizam a arte. (BARBOSA, 1991, p. 5)

Conscientizar-se de que a produção artística contribui para o crescimento humano é afirmar que a arte no contexto escolar tem a capacidade de ampliar o potencial cognitivo, afetivo e social dos alunos, colaborando para o desenvolvimento da sua percepção e compreensão do mundo e de si mesmos. Ademais, a sensibilidade pode vir a ser desenvolvida através do contato com obras de arte e diferentes correntes estéticas, e da prática de variadas formas de linguagem e expressão artística.

Para Pimentel (2010) arte é parte integrante da cultura e a sua inserção no contexto escolar pode representar uma grande estratégia na formação multicultural dos alunos, uma vez que concede e facilita o aproveitamento de produtos artísticos de diferentes culturas, além de propiciar o “reconhecimento e o respeito à diversidade cultural e pessoal”

Considera-se a possibilidade de aproximação da arte por diferentes motivos, mas, para uma compreensão mais significativa deste campo do conhecimento, acredita-se ser necessário uma familiaridade cada vez mais frequente com as diferentes linguagens e produções artísticas das várias épocas, contextos e culturas. Coli afirma que:

Essas dificuldades simples, e outras mais profundas estão sempre presentes no nosso contato com a obra. Para conseguirmos dialogar com ela, é preciso enriquecer esse contato. E se não há dúvida de que temos preferências e afinidades por um ou outro objeto artístico, o importante é que nossa relação com ele seja sempre rica (1986, p. 126).

Tal relação vai exigir uma disponibilidade de apreciação da arte, deixando de lado os preconceitos e o medo de expor opiniões, na busca constante de uma ampliação de um repertório cultural. É através da aproximação com as artes que o senso estético será formado, educado ou desenvolvido. Aranha e Martins salientam que

A frequência, como é chamada essa convivência com as obras de arte, ajuda a construir um certo “vocabulário” de estilos, de artistas, épocas, linguagens, suportes. Aprende-se arte por meio do fazer artístico, explorando linguagens e materiais, o que nos faz compreender melhor as dificuldades e as soluções encontradas pelos artistas. (ARANHA, MARTINS, 2005, p. 135,)

Já para Fusari e Ferraz (2001), a imersão no mundo da arte pode acontecer ainda através do conhecimento ou da participação no processo de produção, veiculação e consumo dos produtos artísticos que envolve diferentes elementos. Os autores, artistas e criadores profissionais ou não encontram-se dentro em um contexto histórico e sociocultural através do qual sintetizam, em suas obras, os seus conhecimentos e a sua sensibilidade.

As produções artísticas constituem os resultados de uma representação do mundo, da natureza ou do imaginário que unem a técnica, a emotividade e a habilidade de seus autores. Já o público ou os expectadores são aqueles inseridos em um contexto histórico e sociocultural que nem sempre é o mesmo dos artistas, mas que criam relações de sensibilidade, crítica, admiração, repulsa ou poder com as obras ou seus criadores.

No contexto escolar, a arte deve valorizar o mundo de todos, tornando-o mais prazeroso, criativo, sensível e poético, e não deve reduzir-se a simples elemento decorativo ou ornamental nos currículos. A arte-educação deve configurar-se como ações que relacionam essas duas áreas, propiciando a criação de outras práticas de arte, contribuindo para o aperfeiçoamento do ser humano.

Sendo a arte um produto criativo da imaginação humana é, ao mesmo tempo, um agravante da realidade na medida em que a revela e recria numa teia de emoção e sensibilidade. Nesse contexto, acredita-se que formar e capacitar professores e profissionais da educação para o trabalho com arte é preparar indivíduos capazes de pensar, criar, justificar e coordenar ações inerentes à produtividade artística, estética e cultural. Portanto, a arte-educação não precisa visar a formação de pintores, escultores, ou críticos de arte, mas sim buscar o conhecimento e sensibilidade dos alunos, tornando-os indivíduos criativos e dinâmicos para lidar com os problemas encontrados no meio social.



4. CONTEXTUALIZAÇÃO LOCAL

4.1 O município de Andradina

Localizada a noroeste do estado de São Paulo, Andradina possui 960,1 km² e atualmente conta com cerca de 55.334 habitantes, segundo o Censo de 2010. Sua economia é movimentada pela agropecuária, atividade exercida desde a sua fundação, e por usinas sucroalcooleiras.

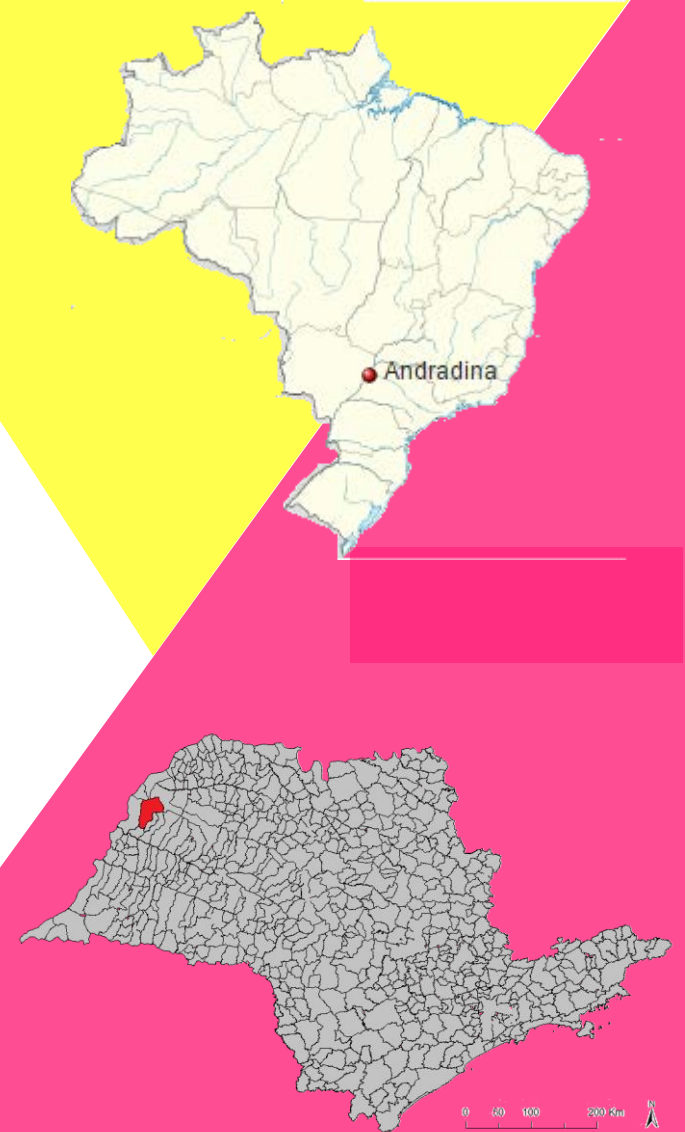


Figura 10: Localização do município de Andradina no Brasil e no estado de SP
Fonte: Wikimedia

4.1.1 Breve histórico

Em 1905 iniciava-se a construção da estrada de ferro em Bauru, que em apenas um ano mais tarde já havia atingido a região de Araçatuba, chegando ao rio Paraná quatro anos mais tarde.

No ano de 1927, o fazendeiro Antônio Joaquim de Moura Andrade adquiriu 30.000 alqueires nas proximidades do rio Tietê, onde instalaria a Fazenda Guanabara, ocasião em que o Estado passou a vender terras devolutas, desocupadas ou de origem do próprio governo com o intuito de estimular a colonização e a agricultura em terras despovoadas.

Em 1932 iniciaram-se os projetos de um novo traçado para o trecho da estrada de ferro Noroeste do Brasil (N.O.B.), que se estendia de Araçatuba até a barranca do Paraná, passando pelo meio da Fazenda Guanabara. Tal trajeto facilitou a venda de lotes, chácaras e sítios no local onde é hoje o município de Andradina.

A primeira picada foi aberta em 1933, partindo da fazenda Guanabara em direção à área escolhida para se tornar a futura vila passando pela atual Rodovia da Integração. Entretanto, a primeira área a ser desmatada compreende-se entre as Avenidas Guanabara, 13 de maio, Barão do Rio Branco e Bandeirantes, próxima à estação ferroviária, onde localiza-se hoje o Centro Cultural Pioneiros de Andradina. Posteriormente, Moura Andrade encomendou ao engenheiro civil Benelow & Benelow a elaboração de um projeto urbanístico para o restante da área.

A primeira missa realizada em Andradina se deu em 11 de julho de 1937 marcando a fundação da cidade. A inauguração solene da estação ferroviária se deu no mês seguinte, com a passagem da primeira composição de passageiros.

Em 10 de novembro de 1937, pela Lei Estadual nº3.126, Andradina foi elevada distrito de Paz de Valparaíso. Já em 30 de dezembro de 1938 a cidade ganha autonomia administrativa e é elevada à município.



Figura 11: 1ª missa realizada em Andradina
Fonte: Jornal Impacto online.



Figura 12: Estação ferroviária, 1940
Fonte: Jornal Impacto online.

4.2 Diagnóstico e leitura da área de intervenção

Como já dito no histórico, Andradina surge em decorrência da implantação da estrada de ferro. Com o decorrer dos anos a malha urbana da cidade vai acompanhando seu desenvolvimento e crescimento demográfico. Porém, ao contrário do que ocorre na maioria dos municípios que são cortados pela estrada de ferro, Andradina se desenvolveu igualmente para ambos os lados da ferrovia, não havendo uma diferenciação sócio espacial.

Tal forma de ocupação do espaço urbano, explica-se, provavelmente, pela sua forma de relevo. Andradina encontra-se em uma região de planície, ou seja, uma região plana, com pouca variação de altitude ao longo de toda sua extensão, colaborando assim, para o espalhamento da cidade de forma homogênea a partir do núcleo de formação da cidade.

Pode-se notar através das figuras 13 e 14 o crescimento da Andradina entre as décadas de 1950 e 1960. O núcleo de formação da cidade surge a partir de 3 quadras adjacentes à estação ferroviária, que impulsionava as atividades e economia local, favorecendo a ocupação e povoação da, então, nova cidade.

É visível, também decorrente do relevo regular, a presença de um tecido urbano ortogonal, o que facilitou a ocupação coesa e equilibrada da cidade. Tal regularidade do tecido urbano se manteve até meados da década de 1960 quando os primeiros conjuntos habitacionais chegam à Andradina e são implantados, como de praxe, na periferia da cidade. Consequentemente uma descontinuidade da malha urbana é notada a partir disso. Contudo, o núcleo de constituição da cidade a partir da estrada de ferro continua evidente, tanto de uma vista mais aérea – como observado nos mapas – como de uma visão mais presencial, quando se vivencia a vida e a dinâmica do centro da cidade.

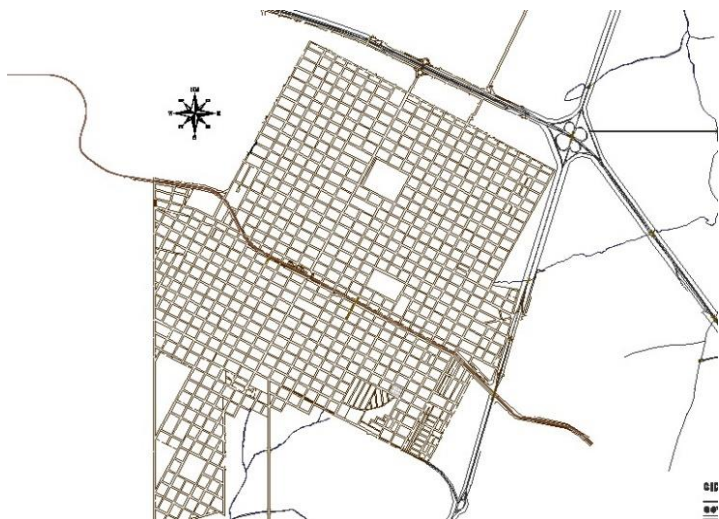


Figura 13: mapa de Andradina década de 1960

Fonte: arquivo cedido pela Prefeitura de Andradina editado pela autora

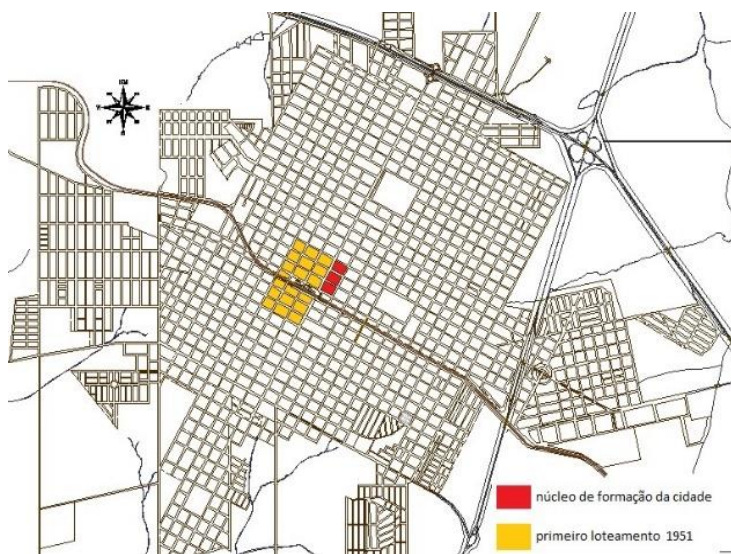


Figura 14: Atual mapa de Andradina com destaque para o núcleo de formação e 1º loteamento da cidade.

Fonte: arquivo cedido pela Prefeitura de Andradina editado pela autora

4.2.1 A estação ferroviária e o centro cultural

A estação ferroviária de Andradina foi inaugurada em 11 agosto de 1937 e faz parte de uma importante rota de ligação entre o litoral paulista e o centro-oeste do Brasil. Atualmente o estação encontra-se desativada devido à extinção do trem de passageiros desde 1996, ano em que foi ameaçada de demolição devido à má conservação e péssimas condições estruturais do prédio.

Entretanto, em 1998, a prefeitura, levando em consideração a importância

do conjunto ferroviário na formação e desenvolvimento da cidade, resolve reformar e revitalizar a estação, transformando-a no Centro Cultural Pioneiros de Andradina.

Em decorrência dessa revitalização e mudança de uso, o conjunto da estação ferroviária foi tombado no mesmo ano pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (CONDEPHAAT), tornando-se oficialmente patrimônio histórico de Andradina.

Apesar do tombamento do bem patrimonial ter garantido a integridade do edifício, o mesmo não ocorre com o seu uso como equipamento cultural, tornando-se um espaço pouco utilizado que não contempla as atividades propostas no início do projeto, como o funcionamento do teatro e da biblioteca municipal.



Figura 15: Estação Ferroviária, 2013
Fonte: site da Prefeitura de Andradina.



Figura 15: Vista aérea do Centro Cultural
Fonte: site da Prefeitura de Andradina.

Tal área escolhida a ser trabalhada neste TFG apresenta grande potencialidade, visto que é de fácil acesso e próximo ao eixo comercial e demais equipamentos públicos da cidade, como pode ser notado na figura 17:



Figura 17: Localização dos principais equipamentos públicos no entorno próximo à área de intervenção.

Fonte: Google Earth editado pela autora

Como se trata de uma área central, e predominantemente comercial, essa potencialidade também é perceptível ao se fazer, também, uma leitura mais subjetiva da área, como no mapa de apropriações. (Ver figura 18).

Outros estabelecimentos públicos como de ensino e lazer, ou até mesmo administrativos, encontram-se próximos à área de intervenção, o que contribui para que seu uso e programação futura funcione de forma eficaz, servindo de apoio, principalmente, à rede escolar, como apresentado na figura 19.

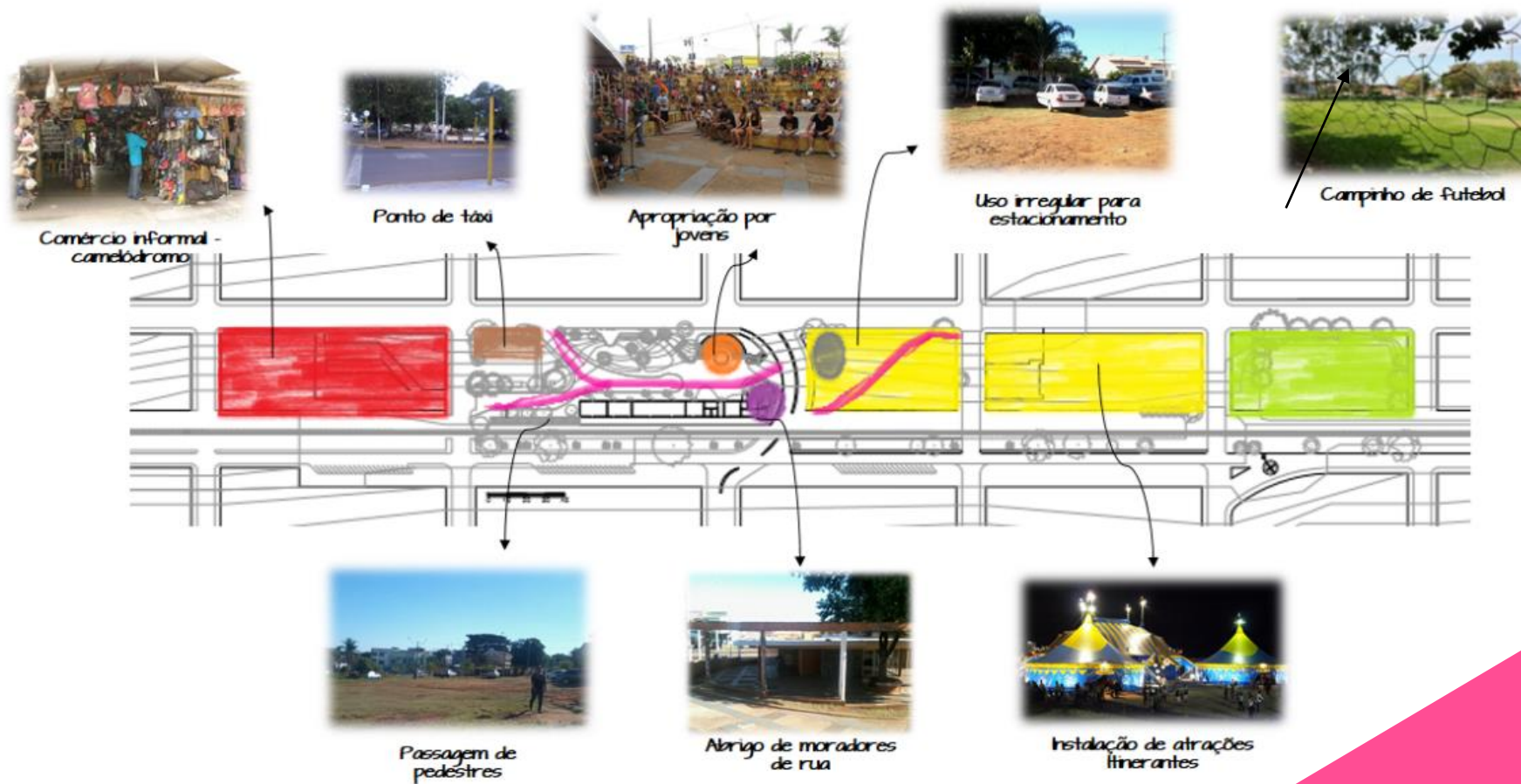


Figura 18: Mapa de Apropriações.
 Fonte: Produzido pela Autora.

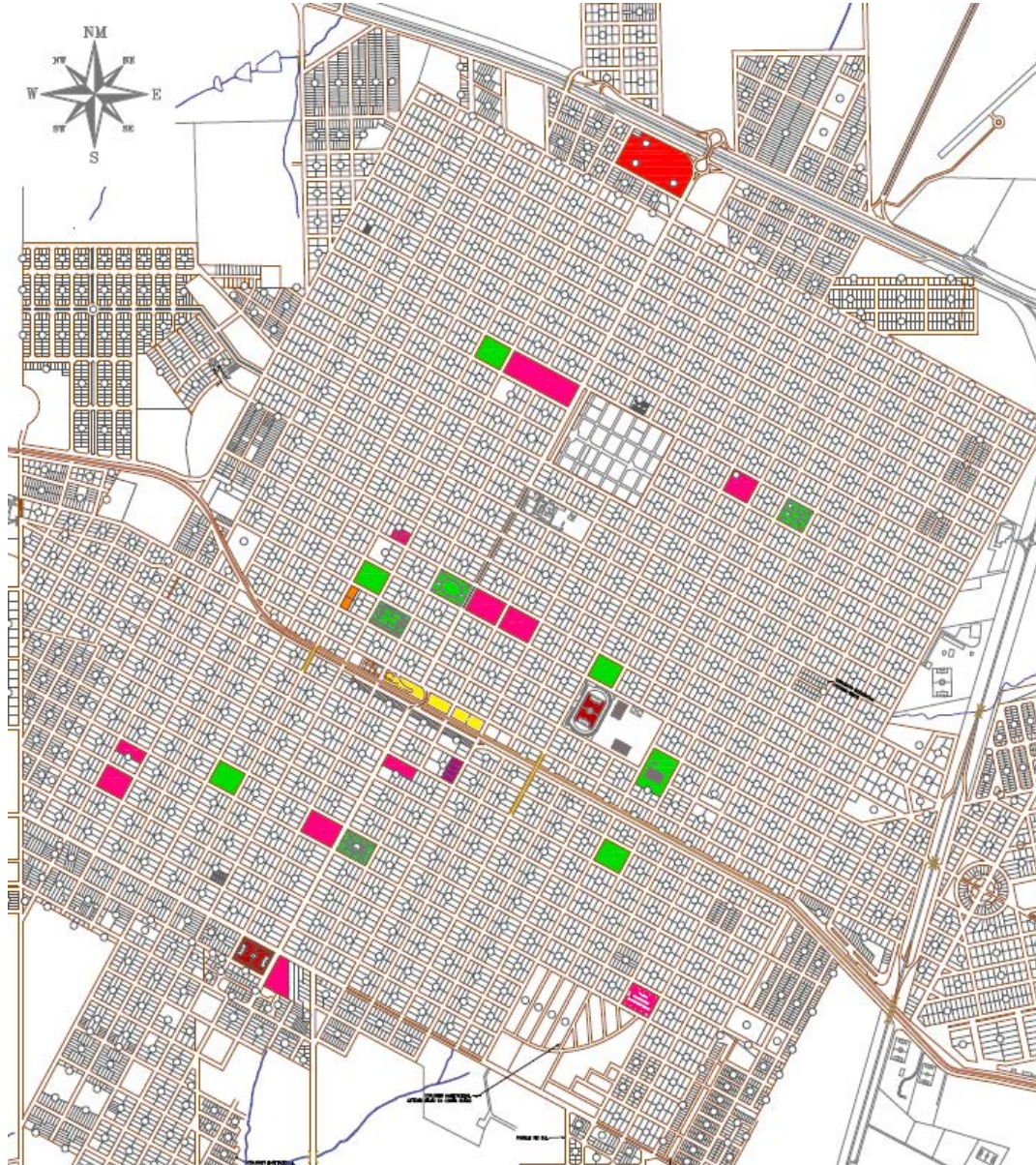


Figura 19: Mapa dos principais equipamentos da cidade.
Fonte: Produzido pela autora



Figura 20: Mapa de uso e ocupação do entorno próximo do Centro Cultural.
Fonte: Produzido pela autora.

Através do levantamento de uso e ocupação de um entorno mais próximo do Centro Cultural (Figura 20), pode-se identificar uma predominância de estabelecimentos comerciais e prestadores de serviços, haja vista à sua localização.

De acordo com os levantamentos realizados e os diagnósticos obtidos é possível reafirmar o grande potencial que a área apresenta, a julgar por sua localização, importância histórica e papel considerável na dinâmica da cidade. Assim, a antiga estação ferroviária, hoje Centro Cultural, está inserida no contexto urbano de Andradina e tem papel fundamental no resgate da memória e das atividades artístico-culturais.



5. REFERÊNCIAS PROJETUAIS

Para uma melhor compreensão do que é um projeto de preservação e requalificação de um bem histórico e de como inseri-lo no contexto das cidades contemporâneas, foram escolhidos três projetos de referência como suporte para trabalho: Museu Rodin e Praça das Artes do Brasil Arquitetura e Museu de Arte do Rio do Jacobsen Arquitetura.

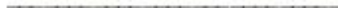
As análises foram estruturadas em forma de matriz para que a leitura e compreensão do projeto ocorresse de forma mais clara e objetiva, como se pode ver a seguir.

MUSEU RODIN, BRASIL ARQUITETURA

	Implantação/entorno	Uso	Vista Externa
A N T I G O			
A T U A L			
T E X T O	O Palacete do Comendador Bernardo Martins Catharino teve seu projeto arquitetônico idealizado pelo arquiteto Rossi Baptista e decorado por Oreste Sercelli, sendo concluído em 1912 em Salvador Expressando a ânsia que a burguesia baiana tinha por modernização ao modo dos ingleses e franceses; o chamado "Palacete Catharino" representa o forte poder econômico de algumas famílias baianas, e evidencia a grandeza artística de uma obra arquitetônica monumental, que serviu de residência.	O Palacete foi encomendado com intuito de residência, porém após seu tombamento em 1986, já abrigou a Secretaria Estadual da Educação e Cultura e os Conselhos Estaduais de Educação e de Cultura, até ser destinado a sediar o Palacete das Artes Rodin Bahia, em 2003	Pela vista externa do projeto é possível ver a grande mudança que o entorno sofreu ao longo dos anos, desde a construção do Palacete até os dias de hoje.

	<i>Intervenção(antigo/novo)</i>	<i>Materia original</i>	<i>Valor Histórico</i>
			
			
T E X T O	A intervenção se deu por meio de um anexo, cuja conexão entre o novo e o antigo se dá por uma passarela de acesso.	A matéria original foi mantida em alguns elementos e ornamentos internos do edifício, além do portão da área externa.	Ornamentos e alguns itens estruturais foram mantidos e restaurados garantindo a preservação do valor histórico.

	Valor Artístico	Distinguilidade	Reversibilidade
			
			
TEXTO	O valor artístico do edifício se dá pelo seu próprio estilo arquitetônico, se enquadrando no eclético do início do século XX	A distinguibilidade fica clara neste projeto, que apesar de fazerem parte de uma mesma linguagem, a diferenciação entre novo e velho se dá pelos materiais além das técnicas construtivas utilizadas.	A técnica da reversibilidade se faz presente pela intervenção se tratar, em sua essência, como edifício anexo.

	Restauração	Reconstrução	Restituição
A N T I G O			
A T U A L			
T E X T O	Projeto de restauração feito no Palacete segue os princípios do restauro crítico, que defende a reversibilidade de toda intervenção.		

PRAÇA DAS ARTES, BRASIL ARQUITETURA

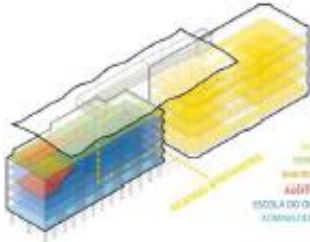
	Implantação/entorno	Uso	Vista Externa
A N T I G O			
A T U A L			
T E X T O	A partir do terreno no Centro de São Paulo, o novo edifício se desenvolve em três direções - Vale do Anhangabaú (rua Formosa), avenida São João e rua Conselheiro Crispiniano. Um grande edifício em concreto aparente pigmentado 'ocre' será o elemento principal a estabelecer o novo diálogo, não somente com a vizinhança, mas com os próprios remanescentes que permanecerão como parte integrante do conjunto.	Na quadra escolhida para a implantação da Praça das Artes são remanescentes o Conservatório Dramático e Musical, seu edifício anexo aos fundos e a fachada do Cine Cairo. O restante dos edifícios foram desapropriados, abrindo o miolo da quadra.	O projeto foi implantado no centro antigo de São Paulo onde o velho e o abandono prevaleciam. A Praça das Artes apropriou-se de alguns prédios históricos do local, principalmente respeitando o entorno.

Intervenção(antigo/novo)	Matéria original	Valor Histórico
		
		
T E X T O A intervenção se deu por meio de um grande edifício em concreto aparente, fazendo relação entre o novo e o antigo pela materialidade utilizada, já que em um dos remanescentes apenas a fachada foi conservada.	A preservação da matéria original não é identificada no projeto, visto que o estado de conservação nos antigos edifícios não colaborou para tanto.	O valor histórico é garantido pela localização, seu entorno e pelos edifícios históricos remanescentes.

	Valor Artístico	Distinguibilidade	Reversibilidade
			
			
T E X T O	O valor artístico do edifício se dá pelo novo edifício e sua integração com o antigo.	A distinguibilidade é evidente neste projeto, que apesar de fazerem parte de uma mesma linguagem, a diferenciação entre novo e velho se dá pelos materiais além das técnicas construtivas utilizadas.	Não é possível identificar a técnica de reversibilidade, levando em consideração que vários edifícios foram demolidos para dar espaço ao novo projeto.

	Restauração	Reconstrução	Restituição
ANTIGO			
ATUAL			
TEXTO	O projeto de restauração nos edifícios remanescentes obedecem às ordens do restauro crítico.		

MUSEU DE ARTE DO RIO, JACOBSEN ARQUITETURA

	Implantação/entorno	Uso	Vista Externa
A N T I G O			
A T U A L			
T E X T O	O Museu de Arte do Rio (MAR) faz parte do projeto de revitalização da zona portuária do Rio. É um espaço dedicado à arte e à cultura visual. E conta com a restauração de dois importantes edifícios históricos da cidade: Palacete Dom João, o prédio da Polícia e a antiga rodoviária.	Após restaurados, o Palacete Dom João e a antiga rodoviária do Rio se transformaram em um local de cultura e lazer, além de atração turística. O novo espaço conta com o museu, um bistrô, auditório e a Escola do Olhar.	O MAR, localiza-se na zona portuária do Rio de Janeiro e faz parte do Programa de revitalização Porto Maravilha, que tem o intuito de requalificar a região portuária da cidade que sofreu grande degradação por falta de um incentivo às indústrias desde a década de 1960.

Intervenção(antigo/novo)	Matéria original	Valor Histórico
		ANTES DA REFORMA 
		
T E X T O A intervenção e dá por meio da cobertura da praça suspensa com uma forma abstrata e estrutura fluida, extremamente leve, simulando a ondulação da superfície da água, interligando os edifícios através de uma passarela.	Pode-se identificar a preservação da matéria original no Palacete e na parte térrea da rodoviária.	A região onde se localiza o MAR possui extrema importância histórica para a formação do Rio de Janeiro, uma vez que é tangenciada pela zona portuária, esta de grande relevância econômica para a cidade.

	Valor Artístico	Distinguiabilidade	Reversibilidade
			
			
T E X T O	A intervenção no topo dos edifícios garante o valor artísticos à obra com a sutileza em que é implantada e interage com o restante do projeto e seu entorno.	É indiscutível a presença da distinguibilidade no projeto do MAR, tanto pela materialidade quanto pela diferença de estilos aplicados, porém de forma harmoniosa.	É visível a técnica da reversibilidade tanto na vedação do edifício da antiga rodoviária quanto na arrojada estrutura de cobertura da praça suspensa.

	Restauração	Reconstrução	Restituição
A N T I G O			
A T U A L			
T E X T O	O projeto de restauração no Palacete e na antiga rodoviária seguiram as premissas do restauro crítico, prevendo a reversibilidade das intervenções e a marca destas no tempo em que foram efetivadas. Dessa forma, é um projeto que respeita a memória e história do lugar, não deixando de lado a contemporaneidade.		



6. DIRETRIZES GERAIS



Figura 21: Croqui das diretrizes projetuais – Perspectiva de intervenção no prédio da estação.

Fonte: Produzido pela autora.

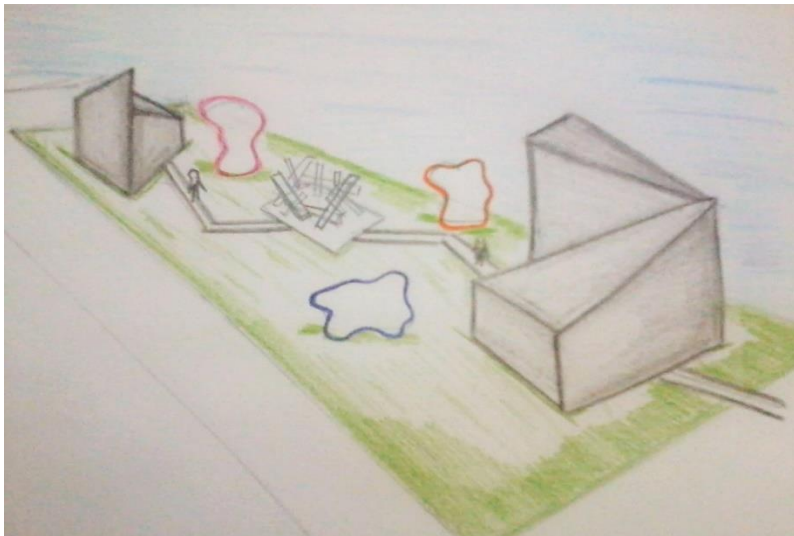


Figura 22: Perspectiva – proposta de novos anexos.

Fonte: Produzido pela autora.

De acordo com toda a discussão teórica abordada neste TFG e incorporando as referências projetuais analisadas por meio das matrizes, chega-se nas seguintes diretrizes para o projeto a ser desenvolvido:

- Trabalhar os acessos e entorno da área através da implantação de um parque urbano;
- Restaurar o edifício da antiga estação ferroviária e implantar anexos que atendam as propostas do projeto;
- Criar um espaço multiuso que integre as atividades do centro de atividades artísticas e de um espaço cultural;
- Integrar a antiga edificação a intervenções propostas.



7.0 PROJETO

Adotar uma posição projetual frente a um patrimônio histórico é fundamental. Dessa forma, a posição adotada foi a de preservação do caráter histórico da edificação, onde o foco do projeto é direcionado para seu significado e história, e não mais para sua matéria original.

Assim, o projeto foi conduzido a partir do entorno da estação ferroviária, pois o próprio edifício da estação encontra-se em boas condições, necessitando apenas de algumas intervenções e readequações de usos, como o teatro, biblioteca e área de exposições.

A partir das diretrizes gerais surge a proposta de um equipamento de apoio ao centro cultural de cunho educacional, ou seja, ateliês em blocos de aulas onde serão ministradas aulas de dança, música, teatro e artes visuais, atrelados à um parque urbano que engloba toda a ideia de relação entre arte, educação e arquitetura.

Os blocos de aula e o parque partiram do conceito de movimento e dinamismo remetendo sempre à essa aproximação com as artes e buscando inspiração nos movimentos e vanguardas artísticas, além da forte relação com o espaço e história local.

O parque foi dividido em duas partes. Uma primeira adjacente à antiga estação foca as atividades do centro cultural, como a biblioteca e teatro abrangendo mais áreas de passagens que conta com uma paginação de piso pensada na dinâmica dessas atividades;

e uma segunda mais contemplativa com percursos diversos e caminhos que formam mini praças levando o visitante a conhecer todo o parque e desfrutar do espaço verde. É nessa segunda área que se encontram os blocos de aulas, logo a contemplação, percepção visual e apropriação não é apenas do espaço verde, mas, também, das atividades culturais e artísticas ali realizadas.

Para as novas edificações, optou-se por pré-fabricados de concreto armado pela praticidade e rapidez da obra. Os cobogós usados na fechamento do pátio segue o mesmo padrão da paginação do piso do outro lado do parque e faz as vezes do brise nas aberturas garantindo conformo térmico e luminoso. Os blocos de aula conta ainda com uma cobertura independente de estrutura metálica que se confunde com intervenções artísticas interligando todo o parque.

O paisagismo do parque foi pensado de forma que ressaltasse o princípio escolhido, com árvores floríferas de médio porte, como jacarandá e espécies de ipês, além de canteiros com vegetação rasteira e igualmente colorida. A iluminação é mais baixa e próxima do usuário, fazendo dos espaços mais intimistas e acolhedores.



Figura 23: Implantação do projeto
Fonte: Produzido pela autora.

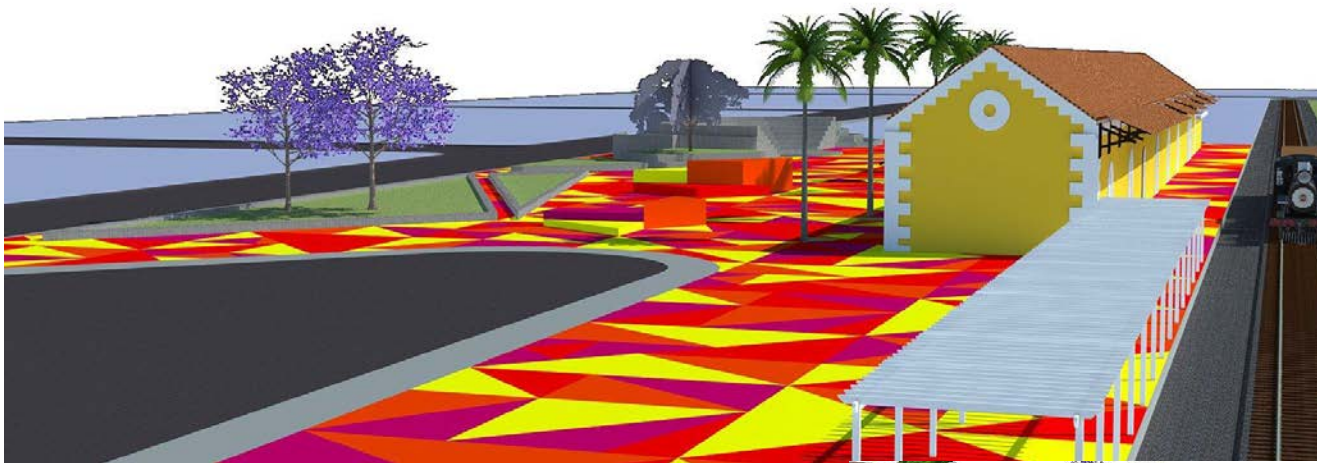


Figura 24: Perspectiva do Projeto. Vista do Centro Cultural
Fonte: Produzido pela autora.

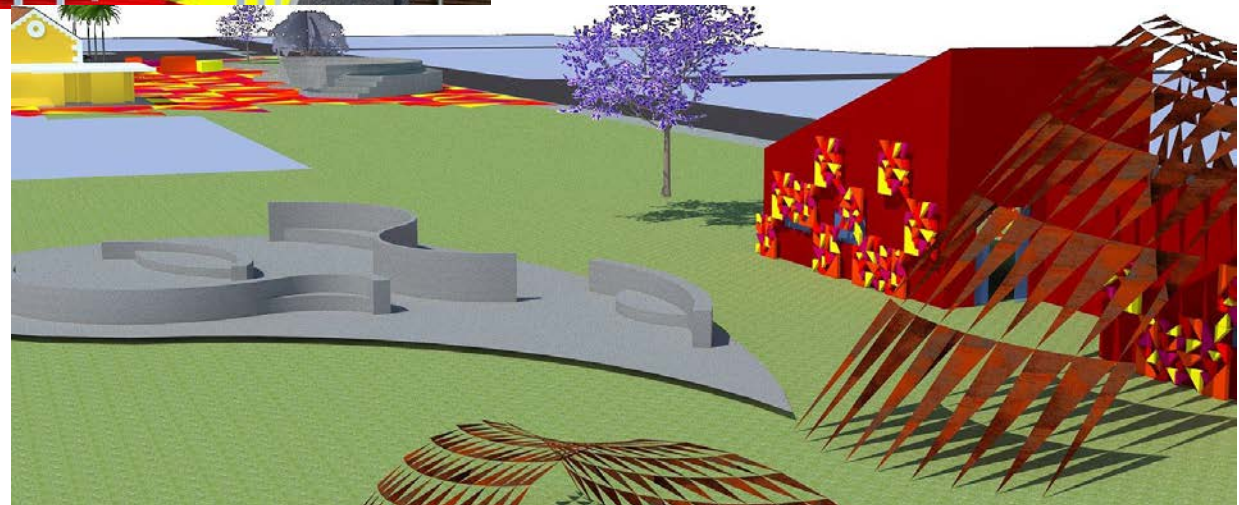


Figura 25: Perspectiva do Projeto. Vista dos ateliês e mini praça
Fonte: Produzido pela autora.

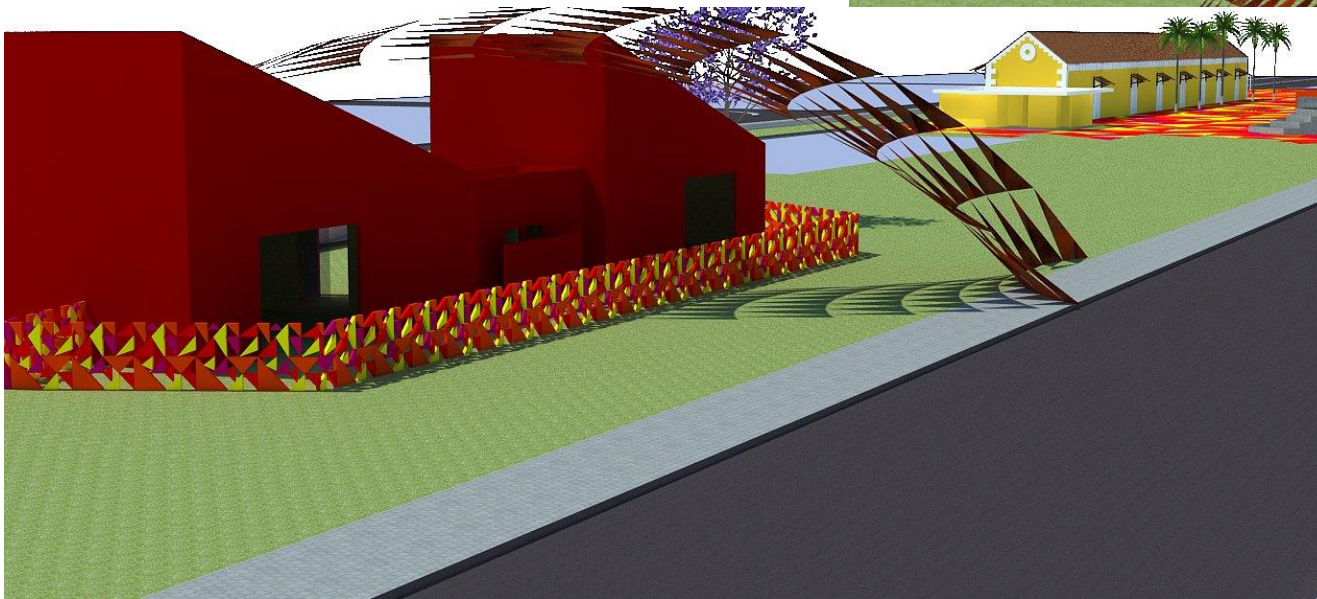


Figura 26: Perspectiva do Projeto. Vista do ateliê e pátio
Fonte: Produzido pela autora.



8. CONSIDERAÇÕES FINAIS



Através de um projeto de requalificação de um patrimônio histórico e consequentemente do espaço urbano, o objetivo deste trabalho foi alcançado. A integração do três eixos norteadores deste trabalho (arte, educação e arquitetura) fica clara no projeto tanto os novos edifícios quanto no parque.

O espaço proposto não nega sua ambiência original, de uma cidade de pequeno porte, no entanto o possibilitou a criação de um espaço que busca a relação com a arte e o estímulo de atividades culturais, motivando, dessa forma, o uso do centro cultural.

9. Referências

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. História da educação. São Paulo: Moderna, 1996.

BARBOSA, Ana Mae; PIMENTEL, Lucia Gouvêa. História do Ensino da Arte no Brasil CEAD EBA UFMG disponível em www.youtube.com/watch?v=GXJemE4ns
Acesso em: 10 ago 2013.

BARBOSA, Ana Mae (Org.). Inquietações e mudanças no ensino da arte. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

BEZERRA, R. Z. Objetividade histórica, autenticidade e restauração dos monumentos históricos: algumas considerações. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 1, 2010, Rio de Janeiro.

CHOU, J. W. T. ; ANDRADE, J. R. L. Intervenção urbana e patrimônio cultural. Observatório de Turismo do Paraná. Curitiba.

COLI, Jorge. O que é arte. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COLQUHOUN, Alan. La arquitectura moderna. Una historia desapasionada. Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 143

COSTA, Lúcio. ANAIS do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. Brasília - São Paulo – Rio de Janeiro, 17 a 25 de setembro de 1959.

DODEBEI, V. Patrimônio e Memória Digital. Morpheus: Revista Eletrônica em Ciências Humanas, ano 4, n. 8, 2006. Disponível em:
<<http://www.unirio.br/morpheusonline/numero08-2006/veradodebei.htm>> Acesso em 13 maio 2014.

FUSARI, Maria F. de Rezende; FERRAZ, Maria Heloísa. Arte na educação escolar. São Paulo: Cortez, 2001.

GRIGOLETO, M. C.; MURGUIA, E. I. O Patrimônio como determinação da memória: Os bastidores da dinâmica processual do tombamento da casa do Presidente Prudente de Moraes. In: XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 2010, Rio de Janeiro. Disponível em:
<<http://enancib.ibict.br/index.php/xi/enancibxi/paper/view/240/319>> Acesso em 02 jun. 2014.

HISTÓRICO DE ANDRADINA. In: Prefeitura Municipal de Andradina. Andradina:2014.Disponível em:
<<http://www.andradina.sp.gov.br/portal/noticias/3t>>

IABELBERG, Rosa. Para gostar de aprender arte: sala de aula e formação de professores. Porto Alegre: Artmed, 2003.

KÜHL, B. M. Da Carta de Restauo de Atenas à Carta de Veneza. In: Arquitetura do Ferro e a Arquitetura Ferroviária em São Paulo: reflexões sobre sua preservação. São Paulo: Ateliê Editorial: 2008.

KÜHL, B. M. Os Restauradores e o pensamento de Camillo Boito. In: Boito, C. Os Restauradores. São Paulo: Ateliê Editorial: 2008.

Le Corbusier, “Arquitetura e Belas Artes”, 1936, publicado na Revista do Patrimônio Histórico Nacional, Rio de Janeiro, n. 19 em 1984. Apud ANELLI, Renato; GUERRA, Abilio; KON, Nelson. Rino Levi: arquitetura e cidade. São Paulo, Romano Guerra Editora, 2001, p. 137-138.

Lei nº. 9.394 de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Brasília:DOU, 1996

MARTINS, Maria Helena Pires. Temas de Filosofia. São Paulo: Moderna, 2005.

MARTINS, Mirian Celeste. Aquecendo uma transformação: atitudes e valores no ensino de Artes. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). Inquietações e mudanças no ensino da arte. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2011, p. 49-60.

MENESES, U. B. de. Os Paradoxos da Memória. In: MIRANDA D. S. de. (Org.) Memória e Cultura: a importância da memória na formação cultural humana. São Paulo: Edições SESC SP, 2007. P. 13-33.

PEDROSA, Mario. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo, Perspectiva, 198, p.53.

PIMENTEL, Lucia Gouvêa. O ensino de arte e a formação de professores. In: FRADE, Isabel Cristina Alves da Silva (Org.). Convergências e tensões no campo da formação e do trabalho docente. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 177-187.

RIEGL, A. El Culto Moderno a los Monumento. Tradução Ana Pérez López. 2 ed. Madrid: Visor, 1999.

RODRIGUES, G. G.; MACHADO, N. T. G. A Importância da Memória para um Cidade. Revista Destaques Acadêmicos, Lajeado, ano 2, n. 2, p. 23-26, 2010.

Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros curriculares nacionais: arte. Brasília: MEC, 1998.

Secretaria de Ensino Fundamental. Parâmetros curriculares nacionais: introdução aos parâmetros curriculares nacionais. Brasília: MEC/SEF, 1997.