

Marco Cezar Dudeque

Edifícios de esquina em Curitiba

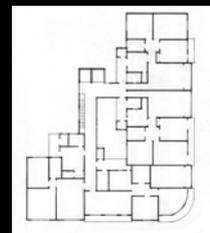
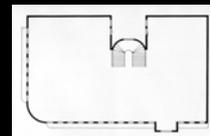
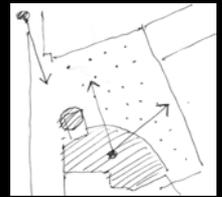
Dissertação de mestrado

Orientador:

Prof. Dr. Rogério de Castro Oliveira

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ

Curitiba
2002



Dedicatória:

À minha mãe

Agradecimentos:

Ao apoio da PUC-PR no que diz respeito à bolsa de auxílio.

Ao orientador Rogério de Castro Oliveira.

Capa:
Fotomontagem

SUMÁRIO

I - O conceito de esquina

Uma definição de esquina	07
1. Tipos possíveis de lotes de esquina	10
1.1 A trama geomórfica (Museu de Arte Moderna de Frankfurt – Hans Hollein)	
1.2 A trama cartesiana (Edifício Seagram – Mies van der Rhoë)	
2. Edifício em esquina: uma referência urbana	18
2.1 O encaixe na quadra (armazém Schlesinger – Louis Sullivan)	
2.2 Referência monumental (edifício Fuller - Daniel H. Burnham e Co.)	
4. Quatro esquinas, uma praça	22
4.1 Cerdá e Barcelona	

II – Critérios de análise

1. Introdução	25
2. Relação com o contexto:	
2.1 Integração e Continuidade	26
2.1.1 Referências visuais (Casa de Cultura de Don Benito - Rafael Moneo)	
2.1.2 Linearidade (Armazém Schocken – Eric Mendelsohn)	
2.2 Contraste	32
2.2.1 Materiais (Galeria Lafayette – Jean Nouvel)	
2.2.2 Vazio (Centro urbano – Carlo Aymonino)	
2.2.3 Marco referencial (Museu de arte contemporânea de Monterrey – Ricardo Legorreta)	
2.2.4 Virtuosismo formal – (edifício de escritórios – Frank Ghery)	
2.2.5 Referência visual noturna (edifício de escritórios – Carlos Ott)	

3. O edifício

3.1 Volumetria _____ 55

3.1.1 Volumes contínuos

- Em curva
(edifício residencial - Álvaro Siza)
- Em chanfro
(Edifício Michaelerplatz – Adolf Loos)

3.1.2 Volumes escavados / composição subtrativa

(Edifício Rinsala – Mario Botta)

3.1.3 Volumes complexos / composição aditiva

(Haas Haus – Hans Hollein)

3.1.4 Volumetria excepcional

(Casa Chile – Fritz Höger)

3.2 Relações urbanas _____ 79

3.2.1 A relação entre o espaço público e privado

(Cineac – J. Duiker)

III – Curitiba

1. Introdução _____ 84

2. Um repertório formal definido (as influências do art-déco) _____ 85

- 2.1 A grelha (Edifício Caetano Munhoz da Rocha)
- 2.2 Embasamento, corpo e coroamento (Edifício da antiga sede do clube Curitibano)
- 2.3 Volumetria em curva (Edifício Morumbi)
- 2.4 Elemento referencial (Edifício Pedro Demeterco)
- 2.5 Volumetria adaptada e escala visual (Edifício Sta. Julia)
- 2.6 Continuidade volumétrica (Edifício Palácio Avenida)
- 2.7 Planos, vazio e eixo de simetria (Edifício do Departamento de Saúde Pública do Paraná)

Resumo

Um edifício de esquina configura uma situação urbana específica e em certo sentido especial, pois passa a ser muitas vezes um marco referencial e visual, que contempla o encontro de duas ruas e que, inevitavelmente, o torna ponto de encontro ou simples referência de localização para os transeuntes de uma grande cidade.

O trabalho apresentado pretende traçar um panorama da produção dos edifícios de esquina mais significativos, dos modernos aos contemporâneos, finalizando com exemplos da cidade de Curitiba.

Procurou-se desde o início evidenciar e conceituar a situação esquina, ou melhor, “lote de esquina”, que apresenta diferenças grandes entre as cidades com traçado geomorfológico e as com traçado regulador. As análises dos exemplos procuraram seguir o que era hierarquicamente mais forte em cada caso, gerando um conjunto de termos e significados específicos a cada edifício.

O conjunto analisado mostra uma paleta de alternativas bastante rica, diversa e muitas vezes polêmica, mas nunca indiferente ao problema em questão, o que leva em conta a verificação de uma cuidadosa e sensível análise contextual de praticamente todos os arquitetos analisados. O trabalho procura então concluir que a situação “edifício de esquina” se configura como carente de cuidados, no sentido de uma correta, precisa e sensível leitura do entorno, este muitas vezes ignorados por parte da produção moderna, e que felizmente, contemporaneamente tem mostrado excelentes exemplos de entendimento do *genius loci*, revelando esquinas no mínimo instigantes.

3. A herança moderna do “objeto arquitetônico” e a negação da esquina	105
3.1 A utilização de empenas cegas (Edifício Souza Naves – Adolf Franz Heep e Elgson Gomes)	
3.2 A influência miesiana na utilização da pele de vidro (Edifício Atalaia – Rubens Meister)	
4. A década de 80 e a preocupação com o desenho urbano e com a relação entre espaço público e privado	112
4.1 Volumes diferenciados e a idéia de praça (Centro de atividades do SESC - Rubens Meister e Elias Lipatin Furman)	
4.2 Sólido escavado e acesso bem demarcado (Centro comercial Jatobá – Paulo Cezar Braga Pacheco e Moacyr Pacheco Netto)	
5. Considerações finais	123
6. Referências bibliográficas	129
7. Ilustrações	131

I – O conceito de esquina

1. Uma definição de esquina

Esquina: Lugar situado em qualquer dos cantos formados por duas ou mais ruas que se cruzam (-Dicionário Aurélio).

O encontro de duas arestas, a coincidência de linhas convergentes, transcendendo o plano geométrico, sugerem um interessante ponto de partida para o estudo da idéia arquitetônica de esquina.

Desde o início dos adensamentos urbanos surgem edificações em posições privilegiadas, que têm como característica básica a de estarem situadas no cruzamento de vias, configurando uma situação bastante particular e diversa dos dois outros tipos mais comuns de edifícios em centros urbanos: o edifício em meio de quadra e o edifício solto no lote. A diferenciação tipológica do edifício em esquina surge a partir do momento em que aparece a consciência do vértice como ponto focal importante na paisagem urbana, uma referência visual e muitas vezes, um local de encontro, introduzindo um princípio de diferenciação na trama irregular e contínua. Não sendo esta uma dissertação acerca da história da cidade, mas uma análise crítica e compositiva de um fato arquitetônico consagrado, não cabe aqui propor uma cronologia desde os primeiros edifícios em esquina, mas sim identificar como a arquitetura destes edifícios se mostra em um contexto projetual e que particularidades de diversos tipos de esquina existentes em uma cidade como Curitiba podem incidir na definição de estratégias compositivas correspondentes.

Um outro questionamento possível e posteriormente investigado aplica-se aos limites da definição: até aonde um edifício situado em uma esquina (geometricamente definida) pode ser considerado um edifício de esquina (tipologicamente definido) isto é, que parâmetros aproximados permitirão a inclusão de um edifício na categoria “esquina”? Aqui deverão ser levadas em consideração esquinas mais abertas, pontiagudas, de curvatura suave, em ângulo reto e outras possibilidades.

Na verdade o edifício de esquina que entendemos como referência urbana é feito e pensado como tal, tanto em termos de tratamento volumétrico quanto de relações de acessibilidade para os usuários, onde fica claro o estabelecimento de uma transposição entre espaço público e privado, intencionalmente marcados, e em termos de tratamento plástico, a preocupação em definir de maneira forte o encontro de dois planos que se encontram das mais diversas maneiras, parece uma atitude recorrente em praticamente todos os projetos de edifícios de esquina. Este tipo de tratamento pode variar em intensidade, no que diz respeito ao fato de existir uma atitude projetual mais ou menos contundente.

A casa Schröder (1924) de Rietveld por exemplo, embora não seja um edifício inserido em uma malha urbana fortemente adensada, pelo contrário, tratando-se de uma residência em um bairro na cidade holandesa de Utrecht, apresenta um dos melhores exemplos de detalhamento aplicado a uma situação de canto, de encontro de dois planos ortogonais de fachada. O que acontece é que simplesmente o canto desaparece (fig.1), deixa de existir quando a esquadria se abre, uma vez que não existe um montante vertical na aresta.

Detalhes como este, levados à proporção de um edifício de maior escala, podem fazer a diferença entre uma arquitetura qualquer e uma arquitetura significativa, feita para a esquina.



fig-1 Rietveld, Casa Schröder, , Utrecht, 1924.

2. Tipos possíveis de lotes de esquina

Para entendermos como surgem os edifícios de esquina devemos investigar os tipos de lotes que geram estas arquiteturas. A malha urbana e seu tipo de crescimento e organização é que ditam as possibilidades de arquiteturas que surgirão. Aparece aqui uma comparação entre dois tipos de malhas urbanas; a malha de Saint Dié e o plano Voisin, ambos projetos de Le Corbusier e a malha da cidade italiana de Parma . No projeto para Saint Dié de Le Corbusier (fig.2) percebemos uma organização espacial onde os edifícios aparecem soltos no lote, de maneira a criar espaços livres no solo para a criação de áreas comuns de lazer. A geometria é nitidamente cartesiana, de uma ortogonalidade intencionalmente definida para gerar edifícios igualmente paralelepédicos e monolíticos, “objetos arquitetônicos” que mantêm uma relação à distância. Não se criam lotes de esquina, nem podemos dizer que lotes convencionais, uma vez que todo o espaço para a moradia e trabalho se concentra nas torres, o que resta são imensas áreas livres. Portanto a questão da esquina não tem relevância num contexto onde o edifício pode ser visto de todos os ângulos. Se estabelece mais uma situação de generalidades do que de particularidades. Os edifícios são figuras, enquanto o espaço de áreas livres se caracteriza como fundo.



fig-2 Le Corbusier, Plano para Saint Dié, fundo figura

A malha da cidade de Parma (fig.3) se mostra de maneira bastante diversa do plano de Le Corbusier para Saint Dié, onde é possível perceber que a grande massa edificada domina o espaço, de traçado mais orgânico, de geometria mais livre, o que garante situações mais plurais. Praticamente todo o espaço é preenchido por edificações, sobrando poucos espaços livres, que são geralmente praças e arredores de edifícios públicos de relevância, como as igrejas. Aqui se nota uma situação onde a densidade da massa edificada gera uma proximidade, que faz com que qualquer brecha neste conjunto seja um espaço notado como detalhe, de um todo que é unificado, e onde uma situação de esquina é notada sobremaneira.



fig-3 Parma, fundo figura

O plano Voisin (fig.4) de Le Corbusier para a cidade Paris, de 1925, mostra, ao mesmo tempo, o contraste nítido entre o tipo de malha notado em Parma, de grande densidade e de crescimento organicista e a malha do plano para Saint Dié, planejada e geometrizada.

No plano Voisin vemos ao centro os monumentais edifícios em forma de cruz projetados por Le Corbusier, dispostos em uma malha regular e ortogonal e ao redor uma imensa área livre. Periféricamente ao Plano Voisin aparece a malha da cidade de Paris, que permanece intocada pelo projeto, onde a massa construída é muito maior, formando uma trama de lotes irregulares, onde as áreas livres são a grande referência.

Fundo e figura identificam aqui as diferenças entre o tipo de malha densa e de formação orgânica, onde situações de esquina são relevantes e a malha definida nos planos de Corbusier, onde o edifício é um grande monumento que passa a ser valorizado de todos os ângulos e perspectivas, a esquina praticamente inexistente.

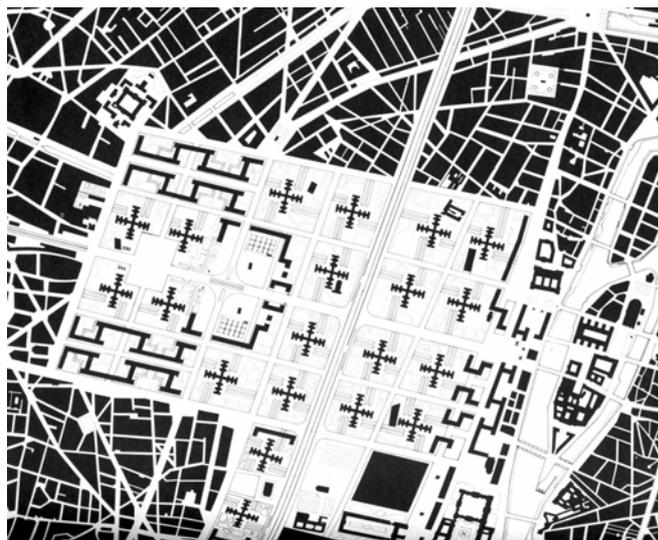


fig-4 Le Corbusier, Plano Voisin , fundo figura

Numa aproximação mais acurada, ou seja, delimitando dois exemplos de lotes de esquina, um tendo como referência a trama cartesiana e planejada, o outro, de formação organicista, proponho a seguir o exame de dois de edifícios de esquina ilustrativos desse contraste.

O edifício sito no lote da malha orgânica é o Museu de Arte Contemporânea de Frankfurt (fig.5), de autoria do arquiteto Hans Hollein. Este lote se define como um triângulo, onde são geradas três esquinas em ângulo agudo, formando arestas às quais a arquitetura acaba respondendo de uma maneira bastante incisiva, como podemos ver na planta do museu, adequadamente adaptada à forma do parcelamento. Neste caso, a planta acaba sendo a afirmação da forma do lote, sem nenhuma atitude de negação ou contraste radical com o entorno, o que às vezes se mostra uma estratégia compositiva bastante pertinente.

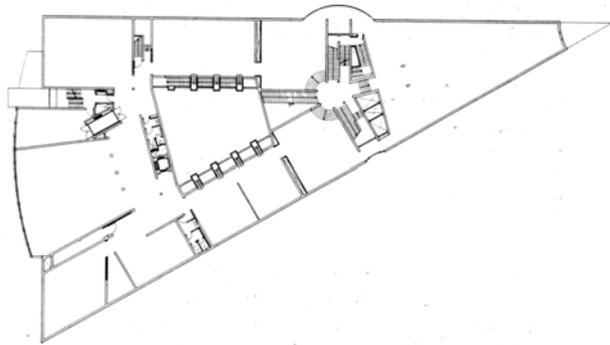


Fig. 5 – Museu de Arte Contemporânea de Frankfurt, Hans Hollein – planta

A configuração particular do lote se reflete na volumetria (fig.6) e consequentemente na modelagem tridimensional do conjunto, que cria referências visuais de forte presença no entorno, principalmente na finalização do ângulo mais agudo do lote, deixando clara a definição de esquina como encontro de dois planos.

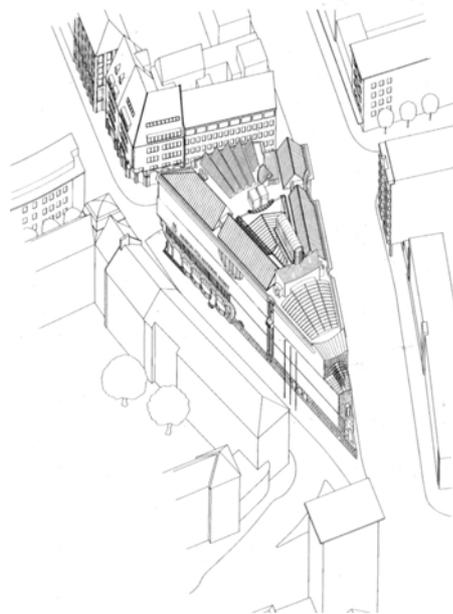


Fig. 6 – Museu de Arte Contemporânea de Frankfurt, Hans Hollein – isométrica mostrando o tipo de lote e parte da malha urbana circundante.

Em uma foto (fig.7) de uma das esquinas do museu, fica evidente a marcação plástica do encontro entre os dois planos que se encontram em ângulo agudo, ressaltando a morfologia do lote e definindo uma referência urbana que não poderia estar implantada em outro lugar, mas que foi concebida de maneira muito peculiar para o sítio existente. A convergência de linhas horizontais e a criação de rasgos verticais no encontro das empenas, enfatiza sobremaneira a força do ângulo agudo da esquina. Um lote triangular que define uma quadra de marcante presença na cidade, acaba por

condicionar de maneira bastante forte o tipo de arquitetura que pode ser feita em tal lugar. A diversidade tipológica dos lotes de esquina nas cidades de crescimento orgânico cria um universo igualmente rico de arquiteturas, onde os edifícios são quase que obrigados a se adaptar a cada situação específica.



Fig 7 – Museu de Arte Contemporânea de Frankfurt, Hans Hollein – vista de uma das esquinas

O outro lote a ser analisado é onde se situa o edifício de escritórios Seagram (fig.8) de Mies Van der Rohe, em Nova Iorque, que apresenta uma malha urbana praticamente regular e ortogonal, o que acaba resultando em lotes também regulares e ortogonais, e por fim, em uma arquitetura que acompanha a morfologia do lote, ou seja, uma arquitetura também ortogonal e em certa medida, homogênea e pouco diferenciada. A discussão sobre o projeto de Mies para o edifício Seagram transcende a discussão das esquinas pois foi concebido em pleno auge dos ideais modernistas, onde a “caixa de

vidro miesiana” tinha se estabelecido como linguagem de modernidade e progresso tecnológico. A questão pertinente ao edifício Seagram se deve ao fato da sua simplicidade e austeridade arquitetônica, que ao mesmo tempo que se integra na trama urbana existente, nega a esquina, e ao invés de criar algum elemento marcante, gera uma ausência, um vazio, uma esplanada.



Fig 8 – Edifício Seagram
Mies van der Rohe, foto geral

O vazio (o espaço da esplanada) e a homogeneidade no tratamento volumétrico substitui qualquer intenção em marcar o encontro das arestas como excepcionalidade. A formatação do lote da trama de Nova Iorque, assim como a de Frankfurt, delimita em boa parte o tipo de edifício de esquina que é produzido.

A idéia de “objeto arquitetônico” que procura uma distância de visualização conseguida através do grande recuo frontal, no caso do edifício de Mies, é um contraponto ao de Hollein, onde a ocupação do lote se dá por inteiro e a proporção entre massa construída e vazio não existe (fig.9).

Nas cidades de malha regular e planejada, as tipologias de lotes acabam não sofrendo muitas variações , ao passo que nas tramas de crescimento informal ou espontâneo, se forma um universo mais rico e diverso, onde os lotes de esquina variam na forma, na angulação e na quantidade , que podem ser adjacentes a outros lotes, ou formar ilhas urbanas, como no caso do museu de Hollein, onde a arquitetura ganha status de referência urbana consolidada, dada a posição estratégica do edifício na malha urbana.

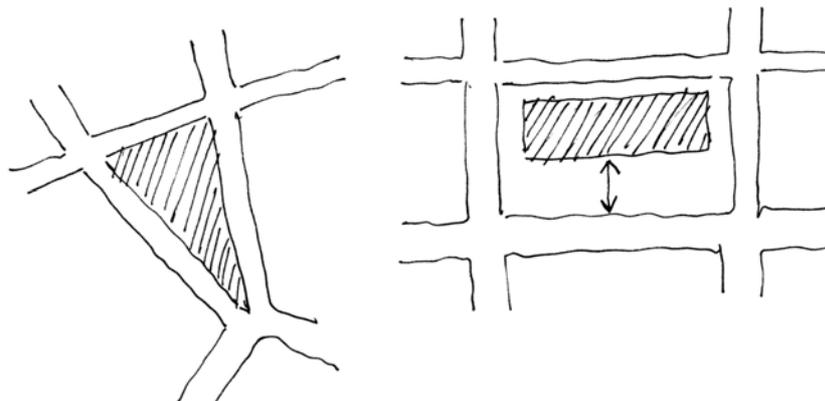


Fig 9 – Esquema comparativo dos dois tipos de lotes e de implantação dos edifícios de Hollein e Mies, respectivamente

3. Edifícios de esquina, uma referência urbana

A idéia de edifício de esquina como marco urbano evidencia-se claramente nas primeiras edificações em altura que começam a se preocupar com a própria singularidade, ou seja, querem configurar uma arquitetura genuinamente feita para a esquina. Esta situação assume caráter paradigmático no projeto dos primeiros “arranha-céus” propostos a partir da chamada Escola de Chicago. Um edifício de esquina sempre vai constituir uma força atrativa do olhar que nele tem seu ponto focal. Afinal, a situação de canto onde dois planos se encontram formando um volume é bastante diferente de um edifício em meio de quadra, situado entre lindeiros, onde é possível apenas a incorporação de fachada frontal.

Um dos primeiros edifícios que assumem um decidido caráter de esquina é o edifício para a loja de departamentos Schlesinger e Mayer (1899-1904) (fig.10), situado em Chicago, de Louis Sullivan.



Fig 10 – Edifício Schlesinger e Mayer, Louis Sullivan Chicago 1899-1904, foto da esquina

Este edifício apresenta notoriamente a clássica idéia de divisão das fachadas em; embasamento, corpo e coroamento, definindo uma arquitetura que, ao nível do pavimento térreo, configura um convite, que se dá pela própria escala de aproximação gerada pelas coberturas em toldo e pelas vitrines. A esquina é marcada por um volume semi cilíndrico em toda a altura do edifício, sendo que, no embasamento recebe um tratamento ao redor das aberturas em ferro fundido que lembra um rendilhado. O corpo do edifício tem 10 andares e é coroado por uma laje que se projeta na direção da rua.

A importância desta obra está no tratamento cuidadoso que Sullivan confere ao volume, diferenciando tipos de aberturas (na esquina), marcando a relação da loja com a rua através dos toldos, o que cria um chamariz para o pedestre, e arrematando o topo da fachada com uma bem proporcionada laje em balanço.

Podemos perceber na planta (fig.11) um esquema modulado e muito simples de divisão dos espaços, com exceção do acesso, marcado pelo volume semi cilíndrico, nota-se a aplicação de uma racionalidade não só em termos construtivos, onde a estrutura é clara e simples, mas também na resolução do problema “edifício em esquina”, onde demarca de maneira incisiva a criação de um eixo compositivo na diagonal do volume curvo. Também percebemos de maneira clara, uma forte ligação com as edificações vizinhas, onde se verificam preocupações com as escalas visuais do volume, bem como a marcação da esquina, o que define o conceito de um correto “encaixe do edifício na quadra”.

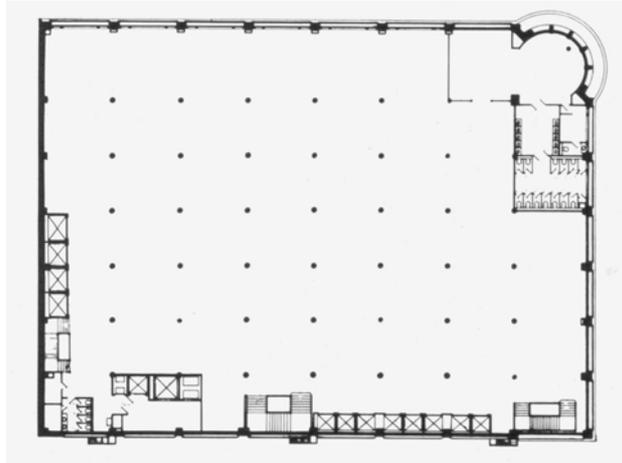


Fig 11 – Edifício de armazém
Schlesinger e Mayer,
Louis Sullivan Chicago 1899-1904,
Planta do térreo

O outro exemplo é o edifício Fuller (fig.12), construído em Nova Iorque em 1902, onde fica evidente a monumentalidade proporcionada pela altura, inédita na época, onde o entorno era praticamente inexistente. O que chama atenção aqui é que estão presentes os mesmos conceitos de proporção (base, corpo e coroamento) e um arredondamento da esquina como maneira de marcar o encontro dos planos convergentes da fachada. No caso do edifício Fuller, porém, as referências proporcionais se perdem, uma vez que a altura é muito maior do que no edifício da loja Schlesinger de Sullivan. O que resta, na verdade, é um monumento ao “ progresso da era moderna”, onde as intenções morrem num projeto que se impõe pelo porte mas perde no quesito escala, entendida esta como, relação proporcional do edifício com o entorno imediato e com o usuário.



Fig 11 – Edifício Fuller, Daniel H. Burnham e Co., Nova Iorque 1902

Em que pese as diferenças qualitativas da composição, os dois edifícios citados acima mantêm uma relação de proximidade no que diz respeito às relações como o contexto, a ponto de se tornarem referências urbanas consolidadas. O edifício de esquina ganha aqui um caráter de acentuada exclusividade, uma vez que é definido um partido adequado à esquina, distinto daqueles que poderiam ser aplicados a outras situações.

Mais do que edifícios quaisquer situados em uma esquina, afirmam-se intencionalmente como edifícios de esquina individualizados. Poderíamos citar inúmeros outros exemplos de referências urbanas constituídas por edifícios de esquina, o que ocorrerá mais adiante em outro capítulo. A questão colocada pelos exemplos acima mostra-os, porém, como precedentes exemplares, por serem alguns dos primeiros arranha-céus a tirar partido da esquina como elemento ordenador da composição, definindo de maneira madura algumas das primeiras atitudes projetuais de adequação e interpretação do contexto urbano naquelas condições.

4. Quatro esquinas, uma praça

Certa vez um casal de amigos foi a Barcelona, alugaram um carro, circularam um pouco e resolveram enfim estacionar, se deram conta que na esquina em que estavam se formava algo como uma praça, que seria a grande referência na hora de achar o veículo mais tarde. Eles só se esqueceram que deviam esta referência a uma pessoa, Ildefonso Cerdá.

O fato ocorrido ilustra de uma certa maneira a principal característica urbanística para a cidade de Barcelona, a de que todos os edifícios de esquina têm obrigatoriamente uma forma caracterizada por uma fachada que corta os dois planos convergentes em diagonal. Esta característica que hoje é consolidada e motivo de admiração não fazia parte do plano original de Cerdá, que previa inicialmente edifícios de várias tipologias (fig.13), em barra, em L, em U e outros, onde algumas quadras ficariam livres, alternando a massa verde com a massa construída dos edifícios, permitindo inúmeros arranjos de espaço urbano.

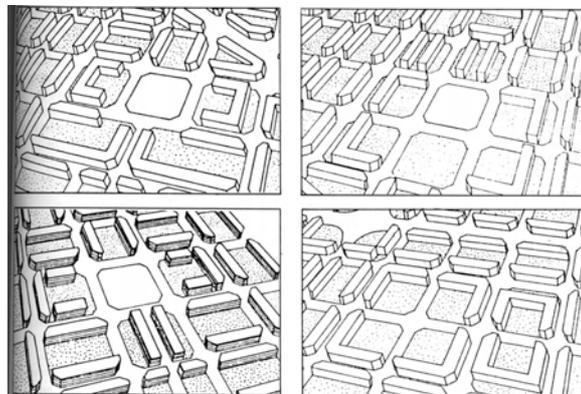


Fig 13 – O plano Cerdá, 1859
Esquemas de possibilidades do
plano original

Devido à imposições da iniciativa privada, que provavelmente pretendia uma ocupação maior das quadras em área construída, se chegou a alternativa que hoje é consagrada, a das quadras fechadas em todo o perímetro, vazada no meio e em forma de chanfro em todas as esquinas (fig. 14).

Isto define um recuo, e libera as visuais do entorno, dando a sensação de que, no cruzamento de quatro vias se forma uma praça, fato que a aliás realmente acontece em algumas esquinas. É a extrapolação da idéia de esquina, onde poderíamos dizer que o envoltório urbanístico é tão definidor de uma morfologia (em diagonal), que é praticamente impossível um projeto de esquina ser indiferente ao entorno.



Fig 14 – O plano Cerdá, 1859
Foto aérea

É evidente que a particularidade de desenho do plano de Cerdá não garante uma resposta totalmente similar em termos de arquitetura. Como é comum, alguns edifícios se sobressaem em relação a outros, como é o caso da singular Casa Milá de Gaudí (fig.15), onde a genialidade do arquiteto cria uma alternativa totalmente inusitada em relação ao entorno existente, ao mesmo tempo que se adapta com perfeição às condicionantes impostas pelo plano urbanístico.



Fig 15 – Casa Milá, Gaudí,
1906-10

Podemos dizer que Barcelona é uma cidade onde a ortogonalidade das esquinas desaparece e dá lugar a um encontro mais suave das arestas, em diagonal, e onde as visuais de longa distância são muito valorizadas permitindo ao usuário sempre a sensação da chegada em um grande espaço público de praça. A morfologia em chanfro dos edifícios de Barcelona é, na verdade uma das maneira mais usuais de se marcar a presença de um edifício de esquina no tecido da cidade.

II – Critérios de análise

1. Introdução

Este capítulo demarca a questão da análise dos edifícios de esquina e aponta critérios para defini-la, sempre tendo como linha mestra a questão do edifício e seu contexto, a análise volumétrica do edifício em si e a análise de algumas relações possíveis do edifício com o pedestre ao nível do pavimento térreo, particularmente no que diz respeito à transição entre o espaço público e privado, ou público e semi-público, dependendo do programa que abriga o edifício.

Os exemplos analisados foram selecionados a partir de um universo bastante significativo de edifícios de esquina, sem uma ordem cronológica, mas sim baseados na intensidade e força exemplificadoras das obras, buscando abarcar edifícios significativos relativos ao tema. No capítulo *Relação com o contexto* se criaram sub-capítulos onde os títulos surgiram a partir das duas maneiras mais usadas de relação com o entorno, que são: (1) por integração e continuidade e (2) por contraste. No capítulo seguinte, *O edifício*, a análise se dá em termos de volumetria, onde se definem algumas categorias possíveis de tratamento volumétrico dos edifícios de esquina que, através de exemplos bastante didáticos, procuram deixar claro os tipos de composições mais usuais.

No último sub-capítulo que se intitula *Relações urbanas*, aparecem as relações entre o edifício e o pedestre, e entre o edifício e a cidade, principalmente no que diz respeito ao entorno imediato

2. Relação com o contexto

Integração e continuidade

Quando se trata de relações contextuais, uma das alternativas possíveis é sem dúvida a de se relacionar por integração e continuidade, numa atitude que procura evitar contrastes extremos com as edificações vizinhas, mas sim, criar uma arquitetura sóbria e amena, que se desenvolve de maneira peculiar, sem anular sua identidade, mas com intensidade comedida e austera.

O primeiro edifício a ser analisado foi projetado pelo arquiteto espanhol Rafael Moneo em Badajoz, Espanha. Se trata de um edifício para fins culturais — Casa de Cultura de Don Benito (fig.16) — em cinco pavimentos, onde um volume mais alto marca a esquina de maneira suave porém vigorosa.



Fig 16 – Casa de Cultura de São Benito, Rafael Moneo

O edifício faz referências constantes a elementos do entorno, sejam eles aberturas, balcões ou elementos de cobertura. É corrente na obra do arquiteto o uso de estratégias compositivas suavemente adaptadas ao contexto, como por exemplo, a diferenciação de áreas nas fachadas através da alternância de linhas e frisos horizontais, que aparecem mais adensados na definição do volume de esquina, o que na verdade, não se destaca como corpo à parte do edifício. O volume de esquina é escavado na parte superior, com uma altura que equivale a cerca de dois pavimentos, gerando um vazio que é ocupado por uma espécie de balcão. O curioso é que este volume marcador da esquina entra em parte no corpo da edificação e, juntamente com os frisos horizontais, dá a sensação de que existe um paralelepípedo definido na fachada, o que acontece de forma bidimensional em boa parte da altura do edifício.

Todas as aberturas são ritmadas e enquadradas dentro dos limites definidos pelas linhas horizontais (fig.17), que se subdividem de acordo com o tipo de arranjo utilizado.

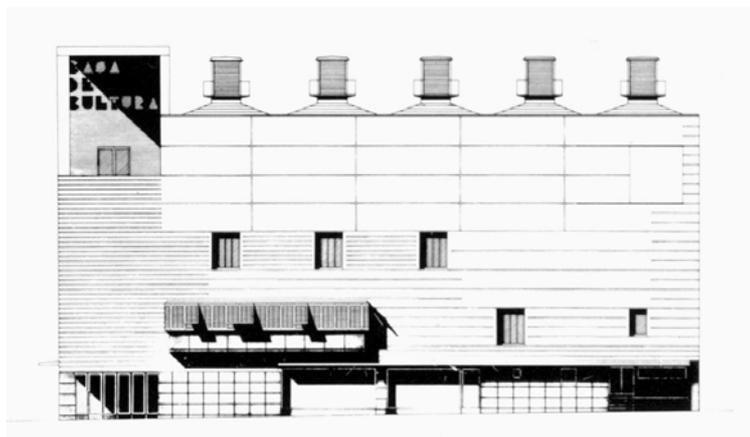


Fig 17 – Casa de Cultura de São Benito, Rafael Moneo, elevação

Fica clara a tendência de adoção da linearidade como contraponto à verticalidade do volume de coroamento, onde os frisos horizontais das duas fachadas se encontram no vértice da esquina.

No pavimento térreo o material utilizado é diferente do corpo do edifício, onde fica claro o clássico conceito de embasamento, corpo (frisos e aberturas) e coroamento (lanternins).

O pilar de seção triangular que marca a esquina começa com o mesmo material do embasamento (pedra), desaparece no corpo do edifício e volta a aparecer no volume escavado do coroamento, já com o mesmo tratamento do corpo do edifício, porém com uma seção retangular.

Como toque final da sutileza do arquiteto, o plano superior que fecha o volume escavado é tratado com a mesma pedra do embasamento e do pilar da esquina, conferindo uma discreta unidade ao conjunto. Em planta (fig.18) percebemos uma inteligente adaptação aos limites do terreno, onde se marca o acesso pela esquina através de um vazio que circunda o pilar e, ao lado, um hall envidraçado faz a transição com o espaço externo. Suaves declinações de planos verticais demarcam uma discreta dinâmica do espaço que abriga de maneira correta as funções do programa. Percebe-se por fim, que o ângulo da esquina é mais fechado, o que tensiona de maneira quase imperceptível o encontro das arestas. Todas as paredes são posicionadas de maneira a se relacionarem geometricamente entre si, seja para criar uma ortogonalidade ou para melhor resolver um espaço em termos funcionais.

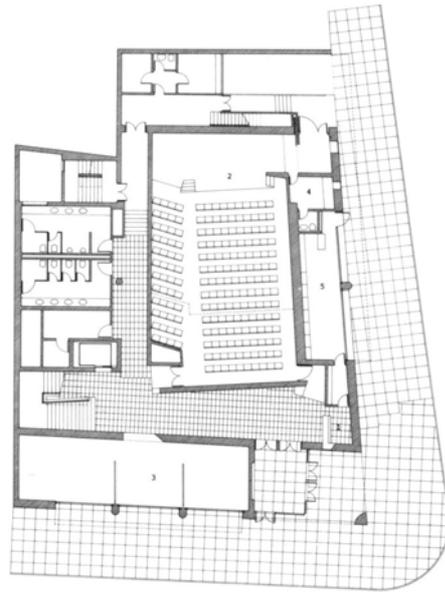


Fig 18 – Casa de Cultura de São Benito, Rafael Moneo, planta

Outra obra significativa em termos de integração com o contexto é o edifício para a loja de departamentos Schocken (fig.19) em Stuttgart, de 1926, de Eric Mendelsohn. Com uma volumetria mais marcada e evidente que o edifício de Moneo, a obra de Mendelsohn possui o vigor formal dos primeiros modernistas do começo do século. Um grande e imponente volume semi-cilíndrico em vidro curvo define a esquina, enquanto planos verticais em alvenaria de tijolos definem uma linearidade marcada pelo ritmo das aberturas horizontais.

Fica clara a utilização das linhas horizontais na composição do edifício, que , acabam por chegar no grande volume curvo de vidro, este apresentando marcadas aletas horizontais, definindo uma leitura de linearidade e continuidade da esquina.



Fig 19 – Loja Schocken,
Eric Mendelsohn, foto

Desde a concepção inicial do projeto fica nítida a preocupação do arquiteto em marcar um volume definidor e referencial para a esquina, ao mesmo tempo que o volume deveria apresentar uma linearidade. Nos primeiros croquis do arquiteto (fig.20) fica definido o detalhe da esquina como volume curvo, que deveria abrigar a circulação vertical, e fica também nítida uma idéia de encaixe do volume curvo no resto do corpo do edifício.

Este encaixe apresenta uma certa complexidade: na linha em que o plano curvo de vidro termina, o arremate acontece com um plano vertical em alvenaria de tijolos. Vale a pena mencionar o papel de destaque que o letreiro assume na fachada do edifício, em proporções generosas, as letras assumem um papel quase arquitetônico, tanto pela tridimensionalidade quanto pela linearidade atribuída ao pavimento térreo, em conjunto com uma grande superfície de sombreamento em lonas horizontais (toldos), que protegem as vitrines e criam uma espécie de galeria provisória.

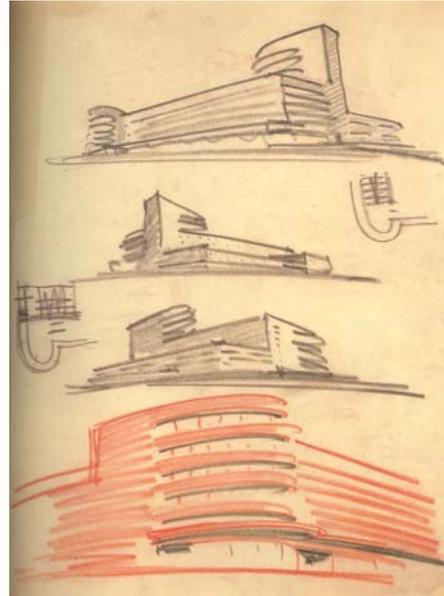


Fig 20 – Loja Schocken,
Eric Mendelsohn, croquis

As duas obras mencionadas apresentam algumas semelhanças no estabelecimento de relações contextuais. A postura de se criar elementos de marcação da esquina com uma volumetria de forte presença visual no entorno imediato é reforçada sobremaneira pelo conjunto que, através do inteligente jogo de elementos lineares horizontais, define uma unidade onde tudo parece convergir de maneira simples para a esquina. As relações contextuais se estendem na proporção dos edifícios com as edificações vizinhas. No caso da Casa de Cultura de São Benito, por sua vez, o ritmo e a tipologia de aberturas utilizadas remete às edificações adjacentes, de forte herança hispânica.

Na obra de Mendelsohn, apesar de se poder visualizar um entorno não muito definido (pelo menos nas fotos de época), pode-se perceber a intenção do arquiteto em fazer um correto arremate dos volumes laterais, mantendo alturas equivalentes às das edificações vizinhas, bem como marcar o térreo de maneira apropriada para uma loja de departamentos.

Contraste

Uma outra atitude possível diante da questão da contextualização é a de inserir o edifício por meio de contraste, este definido de várias maneiras possíveis, podendo-se enumerar tantas categorias quanto o número de edifícios analisados. A distinção entre a contextualização por integração e continuidade e por contraste é uma separação feita com fins meramente didáticos, uma vez que em várias situações esta divisão é uma linha tênue, na qual muitas vezes, o edifício pode se enquadrar nas duas categorias.

Quando se fala em relações contextuais por contraste, o que se conceitua é que o partido arquitetônico adotado leva em conta o contexto como dado de projeto que interfere de maneira mais abstrata na concepção do edifício. Podemos ter edifícios vizinhos com alturas baixas variando de quatro a seis pavimentos, por exemplo, onde o tratamento volumétrico é de maciço, mais opaco e fechado, e o edifício inserido ter, nesse caso, uma altura com eles compatível, porém com um forte destaque obtido pela utilização dos materiais, ou pela criação de um grande vazio, ou pela pontuação de um elemento referencial, ou ainda simplesmente se destacando com uma forma inusitada. O conceito adotado tenta gerar um ponto sutil de amarração com o contexto, porém com maior impacto visual do que as soluções por integração e continuidade.

A diferenciação entre relações contextuais por integração e continuidade e por contraste podem dizer respeito à maior ou menor intensidade visual proposta, que possibilita estabelecer gradações variadas de conexões com o entorno imediato. Entenda-se por intensidade visual, o impacto imediato causado no transeunte pela imagem de um edifício no contexto, o que pode acontecer de maneira mais ou menos explícita e marcante. Um dos exemplos atuais mais divulgados pela mídia arquitetônica é, sem dúvida, o museu Guggenheim em Bilbao, de Frank Gehry, onde é praticamente impossível passar indiferente a obra, tamanha a força plástica do conjunto. Podemos então dizer que diferentes graus de intensidade visual estão associados à diferentes formas de expressão plástica em arquitetura, onde é a envoltória que causa a primeira impressão, independente do programa, da função ou de qualquer outra característica pertinente ao edifício.

O termo intensidade visual é muito utilizado na análise de obras de arte, por exemplo, é comum dizer que a obra de determinado artista é de grande intensidade visual.

Uma das alternativas de contraste com o entorno na inserção de um edifício reside na adoção do contraste de materiais radicalmente diversos dos utilizados nas edificações vizinhas, como é o caso da Galeria Lafayette (fig.21) do arquiteto francês Jean Nouvel. Localizado em Berlin, este edifício apresenta uma volumetria aparentemente simples, um invólucro que acompanha o gabarito de alturas das edificações vizinhas e delimita linhas horizontais na demarcação das lajes dos pavimentos. Tudo isto, aparentemente, poderia caracterizar uma proposta de integração e continuidade, não fosse a postura nada convencional de tratamento das superfícies externas, onde todo o volume é revestido em vidro. Sendo característica do nosso tempo o uso da tecnologia como meio de comunicação, grafismos fazem parte integrante do edifício, utilizando-o como suporte. Além do vidro, a presença da imagem publicitária percorre a fachada externa em luminosos de alta tecnologia que correm em linha, dinamizando e atraindo o olhar do transeunte. Praticamente desaparece aqui o grande vazio ou o elemento marcador da esquina; a esquina é curva, segue a continuidade da quadra. O grande referencial contrastante é o vidro, que revestindo toda a massa edificada, serve como tela de projeção, produzindo imagens em movimento, cores, reflexos das edificações vizinhas, transparência e permeabilidade visual (bem vindas a uma grande loja de departamentos), deixando a marca do nosso tempo, sem qualquer impedimento em admitir uma relação não mimética com o entorno, mas estabelecendo referências sutis em uma proposta inovadora e contrastante.



Fig.21 – Galeria Lafayette,
Jean Nouvel

Em planta (fig.22) percebemos uma proposta de espaço onde toda a periferia é marcada por pequenas lojas e o espaço interno, de grandes dimensões, é pontuado por projeções de círculos que em volume são cones e cilindros, definidores geométricos de elementos de iluminação zenital, distribuídos em vários setores do edifício, gerando vazios de às vezes quatro pavimentos, o que ameniza as grandes dimensões dos espaços internos.

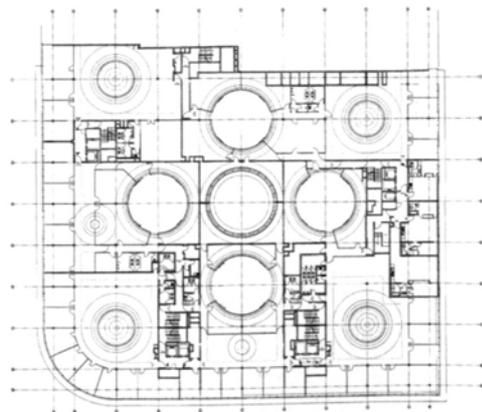


Fig 22 – Galeria Lafayette,
Jean Nouvel, planta

Em corte (fig.23) percebemos o grande cone que se insere no corpo do edifício desde a cobertura, e o cone invertido (menor) que vai até o último piso do subsolo, além dos cilindros zenitais superiores. É notável a singularidade que estes elementos conferem ao espaço.

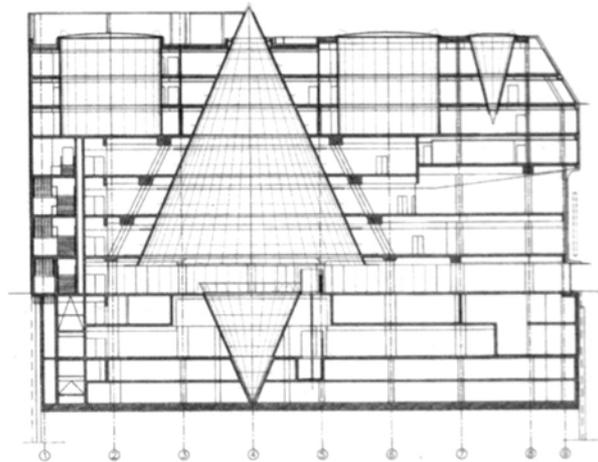


Fig 23 – Galeria Lafayette, Jean Nouvel, corte com os Elementos zeniais

O edifício apresenta surpresas internas que não se revelam de maneira plena a partir do exterior, que tem a aparência de um monolito de vidro que acompanha o desenho da quadra.

A alta tecnologia que permite os letreiros em movimento e as projeções internas de imagens holográficas associadas à transparência do vidro, transformam o convencional entorno, composto de edifícios tradicionais, em um ponto de referência diurno e principalmente noturno, onde a esquina ganha ares de um gigantesco caleidoscópio arquitetônico.

Vazio

O vazio sempre foi um elemento espacial essencial na arquitetura, seja para marcar um acesso, um grande *foyer*, ou criar um pátio. O vazio associado a um edifício de esquina já é uma situação peculiar, pois incorpora de uma certa maneira o conceito de praça, onde a arquitetura cede uma parte do edifício e cria uma referência urbana, um espaço público que, anexo ao edifício, produz a idéia de convite, de reunião, uma transição entre o espaço público (a rua) e o privado (o interior do edifício).

Ao mesmo tempo em que o volume da quadra sofre uma ruptura com a presença do vazio, aumenta a visão perspectiva do edifício, que pode ser visto de outros ângulos que não os convencionais, geralmente situados sempre nos limites da geometria das quadras.

Uma outra característica é a marcação do acesso, que ganha um peso visual maior do que na situação convencional (sem o vazio na esquina), onde todo o edifício se volta na direção da definição da entrada, abraçando o transeunte num literal convite espacial.

A arquitetura ganha um status de generosidade, que chama e que convida, passando a se relacionar com o entorno de forma que uma parte do edifício deixa de existir (em função do vazio) e incorpora uma parcela maior do espaço público, aumentando os limites da calçada (espaço público e semi público) para junto ao edifício.

Carlo Aymonino, complexo urbano em Matera, Itália, 1991.

A obra analisada é um complexo urbano, onde o edifício ocupa praticamente uma quadra inteira e onde a esquina apresenta uma angulação mais fechada. O edifício apresenta um grande vazio em forma de semi-circunferência (fig.24), configurando a idéia de praça. Uma generosa escadaria vence o desnível do terreno, ao mesmo tempo que cria uma transição entre o espaço da rua (público) e o espaço da praça (semi-público), o qual fica mais resguardado. No pavimento térreo uma galeria semi-coberta, formada por pórticos, cria um passeio arquitetônico ao redor das lojas e acentua a dinâmica da forma curva. A idéia de volume maciço onde foi escavada uma forma semi-circular fica evidente como sendo, ao mesmo tempo, o espelhamento da forma curva da escadaria e da rua. As formas curvas se repetem em vazios circulares e na finalização da grande circulação coberta por uma abóbada metálica.

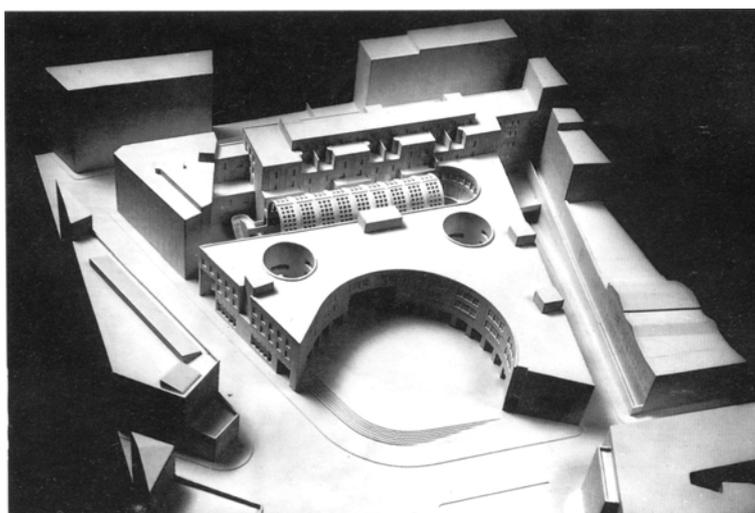


Fig 24 – Complexo urbano,
Carlo Aymonino, foto da
maquete

Aqui se revela uma perspectiva (fig.25) que acolhe o observador e é percebida de longa distância, numa clássica apropriação de recursos utilizados na renascença italiana, onde grandes surpresas são reveladas entre ruas e espaços abertos, em surpreendentes pontos de vista. A marcação do acesso é feita por uma abertura de dupla altura situada entre aberturas convencionais. No centro da praça (vazio) foi colocada uma fonte cercada de mobiliário urbano, marcando o ponto central da composição e a referência para onde boa parte das linhas converge.



Fig 25 – Complexo urbano, Carlo Aymonino, vista da esquina com a fonte

Em planta (fig.26) percebemos uma geometria fortemente definida pelo vazio e por eixos definidos a partir de circulações principais e secundárias. Bidimensionalmente fica mais nítida a relação entre espaço público e privado na definição geométrica do edifício com as ruas e edificações circundantes.



Fig 26 – Complexo urbano,
Carlo Aymonino, planta

Nota-se, por fim, que o partido adotado se desenvolve em função da morfologia do lote, o qual foge do modelo tradicional de quadra ortogonal, dando maior ênfase a uma determinada esquina (onde está o vazio semi-circular), o que sem dúvida define um ângulo que permite uma maior abrangência visual das ruas e edificações adjacentes. Em termos formais, o projeto de Aymonino se apresenta de forma discreta, é um volume austero e sabiamente integrado com o entorno imediato, onde as aberturas e materiais utilizados reforçam as relações arquitetônicas com os elementos de arquitetura característicos do entorno, constituído basicamente de edifícios residenciais de pequena altura e realização arquitetônica convencional.

Aqui temos um exemplo típico de sobreposição das categorias de contextualização por integração e por contraste, onde o grande vazio abre a perspectiva e gera uma praça, demarcando um ponto de referência antes inexistente, ao mesmo tempo que se integra fisionomicamente à arquitetura do entorno.

Marco referencial

Uma terceira possibilidade de marcação de edifícios de esquina no que se refere à inserção por contraste é utilizando a idéia de um elemento referencial estrategicamente posicionado, de maneira a se tornar um marco de referência, que é na verdade, um elemento de composição agregado à arquitetura, um fragmento pensado desde o início como tal, porém exterior ao corpo do edifício. Estes marcos são geralmente intervenções de artistas plásticos: grandes esculturas, fontes, uma proposta inusitada de paisagismo¹, entre outros.

A idéia de marco referencial vem atrelada, quando se trata de obras de arte, por exemplo, a uma prática corrente na arquitetura internacional e fundamental na arquitetura brasileira das décadas de 40 e 50, onde artistas como Portinari e Ceschiatti “ilustravam” grandes obras de arquitetura, como é o caso do edifício do Ministério da Educação e Saúde de 1936 e a cultuada casa de Canoas de Oscar Niemeyer. Buscava-se uma integração entre as artes, onde a arquitetura deixava em algum momento um espaço ou superfície livre para a inserção de uma obra pictórica ou escultórica, seja ela de qualquer ordem, tamanho ou formato. Na obra que segue, a posição do grande marco referencial é cuidadosamente estudada, tanto que, não poderíamos imaginar uma dissociação entre o edifício e o marco, no caso, uma escultura de grandes dimensões.

¹ Paisagismo; leia-se como todo território que é transformado pela mão do homem com uma intenção plástico conceitual que pode ou não contemplar o uso de vegetação (N.O)

Ricardo Legorreta, Museu de Arte Contemporânea de Monterrey

O edifício de esquina analisado a seguir apresenta algumas semelhanças em relação ao anterior, de Aymonino, no que se refere à criação de um vazio na esquina da maior importância para a definição do acesso principal, mas as semelhanças param por aí. A obra de Legorreta não cria um vazio com proporções de praça, mas simplesmente o destina para o posicionamento de uma grande escultura (uma pomba gigante), que serve de ponto focal e de forte marcação do acesso principal. Esta grande escultura antecipa o que será vislumbrado *a posteriori*, isto é, obras de arte em um espaço museológico. A foto (fig.27) da esquina mostra o vazio e o marco referencial (escultura) em primeiro plano, além da grande escadaria de acesso ao edifício, funcionando aqui novamente como transição do plano da calçada (público) para um plano elevado (semi-público), enfatizando uma vez mais a importância da mudança de nível na definição clara de uma área de acesso.

Três pilares com revestimento em forte tom violeta geram um ritmo no grande vão de acesso encimado por pequenas aberturas que também são por eles ritmadas. Percebemos que apesar da monumentalidade da obra, o arquiteto cria um cinturão na altura de um pavimento, revestido em pedra de tom claro (assim como a escada), em todo o perímetro do edifício, devolvendo a relação proporcional de escala humana ao tratamento do embasamento.



Fig 27 – Museu de Arte contemporânea de Monterrey, Ricardo Legorreta

A preocupação em transformar o marco referencial para que seja visto de dia e de noite (fig.28) é evidente no sistema de iluminação previsto, que valoriza o acesso e a grande escultura pousada no platô externo. A dupla percepção, diurna e noturna, é uma tônica utilizada para valorizar os edifícios públicos, principalmente quando existem atrativos que justifiquem tal atitude.



Fig 28 – Museu de Arte contemporânea de Monterrey, Ricardo Legorreta, foto noturna

A planta do museu (fig.29) mostra um espaço multifacetado, onde a esquina é apenas mais um elemento, de relativa importância no todo. Como o edifício ocupa praticamente uma quadra inteira existe a valorização inclusive de outra esquina, com menor grau de relevância, o que demonstra a preocupação do arquiteto em equacionar todas as vistas do edifício como de suma importância na relação com o contexto.

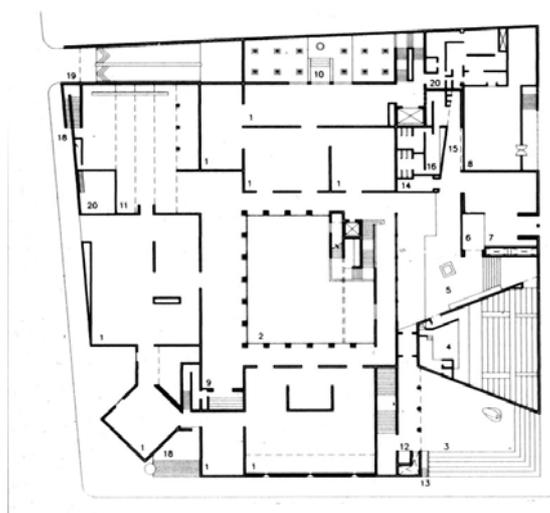


Fig 29 – Museu de Arte contemporânea de Monterrey, Ricardo Legorreta, planta

Um pátio interno centraliza os espaços periféricos, onde um auditório em forma de cunha faz divisa com o vazio da esquina, delimitando o espaço da escultura e criando uma defasagem do grande corredor de acesso, ritmado pelas colunas em tom violeta. Ao contrário da obra anterior, onde o vazio assume proporções de praça e o edifício se desenvolve todo ao seu redor, o edifício de Legorreta, provavelmente pelas dimensões do lote e requerimentos do programa, apresenta um vazio de menores dimensões, corretamente dimensionado para a colocação estratégica da grande escultura, que pode ser vista de longe, criando uma paisagem artificial de forte apelo cênico.

Aqui fica evidente, como em toda a obra de Legorreta, a influência do mestre Barragán, que sabia enquadrar muito bem elementos naturais existentes no terreno como pontos de atração visual, em contraste com seus planos de cor e textura.

Contraste

Virtuosismo formal

Das inúmeras categorias que poderiam ser adotadas como critérios de análise da contextualização por contraste, que aliás, como já foi dito, poderiam ser tantas quantos os diferentes exemplos apresentados, esta é sem dúvida a que mais se aproxima do quesito *contraste*.

Quando se fala em solução formal de grande intensidade visual, ou seja, que transcende a simplicidade de soluções já vistas ou adotadas, nas quais, de uma maneira ou de outra, a convenção é o ponto de partida, podemos dizer, e aliás são raros os exemplos, que temos um exemplo de virtuosismo formal.

Entenda-se por virtuose toda pessoa que domina em alto grau a técnica de uma arte. Poderíamos então afirmar que uma arquitetura que chega-se no seu grau máximo de domínio técnico seria classificada como um exemplo de virtuosismo formal. O termo formal se justifica porque em essência, este domínio técnico é geralmente a solução para grandes inovações formais na arquitetura, onde um conceito inovador exige um domínio e muitas vezes até a criação de uma nova tecnologia específica.

Junto à questão do virtuosismo formal podemos agregar o conceito de invenção. A invenção está geralmente associada à originalidade, esta, conseguida na maioria das vezes como algo que não havia sido pensado até então, ou seja, em arquiteturas onde não existem precedentes, uma base na qual se possa dizer, isto veio daquilo, ou aquilo é um pré-requisito disto, pelo menos não de maneira explícita. Obviamente as associações e transformações de idéias e conceitos sempre são e serão fontes de referência para a criação de partidos inovadores. Quando Niemeyer criou os dois pratos invertidos que abrigam o congresso nacional, isto foi sem dúvida uma invenção, a criação de um modelo novo, algo inusitado que não encontra paralelos até hoje.

A próxima obra a ser comentada transcende as soluções triviais de edifícios de esquina e consegue um resultado singular em termos de relação contextual, que define em certa medida a constatação de um partido original, onde não pode se associar à alguma tipologia existente.

Frank Gehry, edifício comercial, Praga, 1988

O edifício de escritórios mostrado a seguir é sem dúvida especial, tanto na forma quanto na inserção no contexto. O resultado conseguido por Gehry em uma das esquinas mais tradicionais da cidade de Praga, no mínimo consegue surpreender. Situado às margens do rio Moldava o edifício (fig.30) se incorpora em parte às edificações vizinhas em um volume definido com aberturas “aparentemente convencionais”, pois são janelas comuns, porém ritmadas em alturas diferentes e alternadas, além da vedação em que se apoiam ter um desenho contínuo e curvilíneo, marcando uma atitude que atribui um caráter dinâmico a toda a volumetria.



Fig 30 – Edifício de escritórios,
Frank Gehry, foto da esquina

Outro detalhe marcante é o coroamento do volume curvo, executado em materiais leves, com telas e um esbelto envoltório esférico, o volume faz alusão às edificações vizinhas que apresentam elementos de coroamento típicos, geralmente no topo de volumes verticais.

Gehry sabe como manipular arquitetonicamente a escala e a liberdade formal deste elemento de arremate, evidenciando uma livre interpretação das referências do entorno e obtendo um resultado formal que contrasta e interage de maneira incisiva.

Como se não bastassem todas as intervenções descritas até agora, o edifício comporta um volume curvilíneo vertical em vidro que aumenta e diminui de seção, num expressivo jogo formal que se destaca do resto da edificação e representa o ponto forte da composição. Este volume e a torre, marcam a esquina de maneira absolutamente singular, a continuidade deste volume envidraçado acontece na cobertura que, assim como o coroamento da “torre”, define um volume curvo horizontal envidraçado que também dialoga com o entorno, onde é comum o aproveitamento do espaço interno dos telhados.

Na planta (fig.31) pode-se identificar a posição dos pilares que apoiam o volume curvo em vidro e a projeção do mesmo na calçada, que parece ter sofrido uma adaptação para poder acomodar as dimensões generosas da área delimitada pelos pilares, ao mesmo tempo, a projeção do volume curvo, da torre e parte do resto do corpo do edifício marcam visualmente o edifício, criam-se áreas protegidas que definem e sinalizam os acessos.

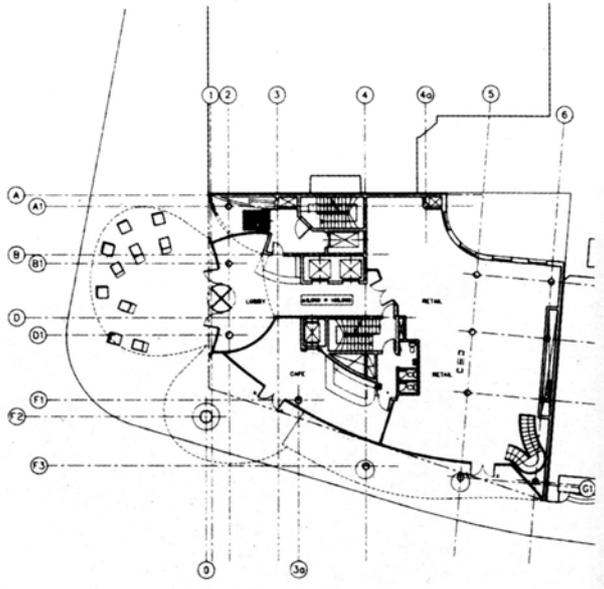


Fig 31 – Edifício de escritórios,
Frank Gehry, planta

Na vista do inusitado volume curvo (fig.32), fica evidente a coerência de um sistema estrutural que não responde apenas aos esforços solicitados mas é propositalmente exagerado em termos de escala e proporção, onde os pilares assumem *status* de verdadeiras esculturas assentadas na calçada e projetam a idéia de uma “floresta de concreto” ou de “pernas entrelaçadas”.

Um outro detalhe marcante é a presença de um balcão na altura aproximada do 5^o pavimento, que funciona como o único elemento que faz uma conexão visual de materiais com o resto do edifício e serve como uma espécie de mirante encravado no meio da superfície de vidro.



Fig 32 – Edifício de escritórios, Frank Gehry, detalhe do volume curvo, dos pilares e do balcão que se projeta.

A característica imagética presente na obra de Gehry aparece aqui como um discurso explícito, onde a plástica do conjunto extrapola qualquer modelo precedente de edifício de esquina e onde é possível perceber até que ponto um edifício pode interferir no desenho urbano da calçada, criando uma espécie de paisagem artificial que marca de modo abrupto o nível do e delimita o acesso.

Pela composição que é criada, o edifício já ganhou *status* e apelido na cidade de Praga como, Ginger e Fred ou, casa bailante.

Fica expresso aqui o conceito de dualidade entre claro e escuro, opaco e transparente, num jogo lúdico que beira o surreal, criando uma das referências mais fortes e atuais de edifícios de esquina.

Referência visual noturna

Uma das preocupações que toda arquitetura deveria ter é com a imagem que um edifício assume à noite, onde a luz pode ou não ser pensada como elemento de paisagem urbana noturna, em que pesem os detalhes de iluminação artificial necessários.

A maioria dos edifícios se vale da iluminação como recurso de valorização do corpo do edifício, quando a luz artificial é contra ele projetada, porém existe uma outra categoria de projetos que buscam uma arquitetura que é concebida como *emissora* de luz. Nesses edifícios a luz é emanada do corpo do edifício, como um objeto bioluminescente. Esse tipo de arquitetura é feita para ter duas leituras, uma diurna, definindo uma leitura global da obra, e uma noturna, onde formas, cores e superfícies não reveladas durante o dia, se destacam à noite. É importante deixar claro a diferença entre iluminar um edifício à noite, tarefa executada com certa facilidade, e conceber um projeto para que ele gere efeitos de luz próprios, onde o detalhamento nasce junto com a proposta e às vezes gera todo o partido do projeto; assim o edifício passa a funcionar como se fosse uma grande luminária urbana.

Se juntarmos um projeto pensado para ter um caráter noturno singular, somado a uma situação de esquina, temos a provável condição do estabelecimento de uma referência visual noturna.

Carlos Ott, edifício comercial, Buenos Aires, 1999

Este edifício de esquina situa-se em uma das áreas mais importantes de Buenos Aires, em frente à praça Libertad e Cerrito (av. 9 de Julio) onde existem construções de influência *beaux-arts*, como o teatro Cólón.

Revestido em “pele” de vidro (fig.33), o volume é marcado por um grande painel curvo e inclinado, que marca de maneira intensa a esquina e reflete as imagens do entorno. O edifício é dividido em 12 pavimentos, sendo 10 tipos; o 11^o abriga apenas um apartamento e o 12^o, a moradia do zelador. O térreo é destinado a lojas e possui um acesso marcado por uma fenda lateral que separa o edifício da construção vizinha. Um elemento marcante na composição é a inserção do que o arquiteto chama de uma 5^a fachada, ou seja, um coroamento definido por uma alta empena curva ladeada por um pergolado metálico em balanço. Aqui fica clara a preocupação do arquiteto com as referências visuais de longa distância, bem como com a relação de alturas com as construções adjacentes.



Fig 33 – Edifício de escritórios,
Carlos Ott, detalhe do volume
curvo em vidro e do
coroamento

A principal característica deste projeto, entretanto, é a importância conferida à imagem noturna da arquitetura, que recebe um sistema de iluminação desenvolvido especialmente na Alemanha, onde lâmpadas de cores diferentes (branco, vermelho, verde e azul) embutidas por trás dos *curtain-walls*, possibilitam diferentes nuances cromáticas a cada dia. O desenho conseguido se define por faixas horizontais de luz (fig. 34) onde a fachada de vidro funciona apenas como fundo neutro.

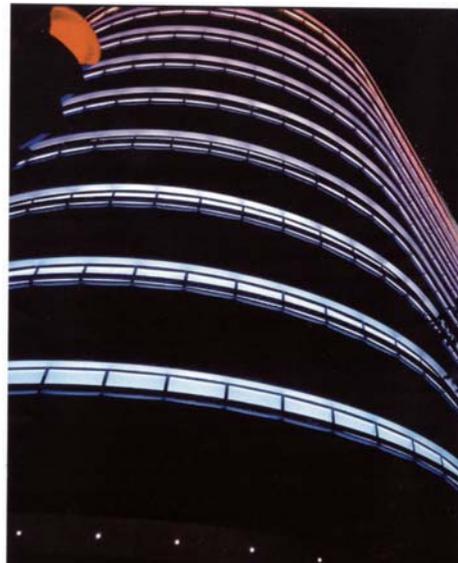


Fig 34 – Edifício de escritórios,
Carlos Ott,
detalhe das faixas de luz.

A imagem que se tem do entorno com o edifício iluminado (fig.35) é a de uma luminária, formada por aletas vazadas onde é possível enxergar a luz. Cria-se uma referência urbana de inquestionável presença, que procura um diálogo da geometria com o entorno uma vez que as linhas dos pavimentos que revelam as luzes, deixando clara a marcação do gabarito de altura condizente com o contexto atuante.

O volume que de dia mostra todos os elementos construtivos em detalhes, agora revela linhas luminosas horizontais, que flutuam no espaço.



Fig 35 – Edifício de escritórios, Carlos Ott, detalhe da referência visual noturna

O pavimento tipo (fig.36) é estruturado por apenas oito colunas, onde o setor destinado a acomodar elevadores, serviços e sanitários fica posicionado adjacente a uma das empenas laterais que faz divisa com a construção vizinha, liberando as duas fachadas frontais para a paisagem da av. 9 de Julio.

Não existe em nenhum momento um detalhe ou volume que diferencie a esquina como elemento de composição à parte do projeto, apenas uma curva contínua que se estende em toda a fachada e marca de maneira homogênea o encontro das ruas.

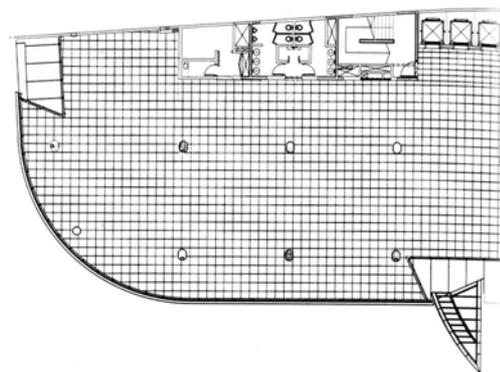


Fig 36 – Edifício de escritórios, Carlos Ott, planta tipo

3. O edifício

Volumetria

Na continuidade do capítulo critérios de análise, entramos no item que disserta sobre a questão da volumetria de um edifício de esquina, no que concerne à ordem compositivo-formal.

Quando se trata de análise volumétrica temos que estabelecer conexões entre as questões plásticas, sempre associadas às de ordem funcional e programática, pois as relações são geralmente visíveis como um todo.

Quando se estabelece um partido arquitetônico para um projeto, as atitudes por trás de um traço, de um croqui, estão implícitas na manipulação eficiente de uma idéia de totalidade que às vezes transcende questões meramente funcionais, mas procura criar novos paradigmas ou situações inéditas. Este ineditismo, todavia, não deve ser considerado como uma busca intensa de originalidade, mas sim como uma reflexão coerente sobre o “lugar”, produzindo uma arquitetura que seja o fruto maduro de uma investigação concisa, detalhista, e que esteja sempre em busca de uma síntese.

Então podemos afirmar que uma análise volumétrica de um edifício de esquina não implica apenas questões estéticas ou estilísticas, mas sim uma visão de projeto como totalidade interrelacional onde o aspecto volumétrico reflete uma atitude do arquiteto perante um contexto, existente ou não (projetado). Assim se torna possível fazer uma leitura compositiva da obra analisada sob os aspectos de hierarquia, acessos, ritmos, cheios e vazios,

proporção, escala, estratificação das fachadas e outros tantos critérios quantos forem necessários para uma explanação satisfatória do todo.

A discussão sobre a questão da volumetria levanta o clássico debate entre forma e função, que segundo os modernistas ortodoxos eram características indissociáveis de toda arquitetura, onde a forma é reflexo direto da função, ou seja, a conhecida afirmação “a forma segue a função”.

Uma análise formal não implica necessariamente uma seqüência literal e correlata [?] da função que a precede. Por exemplo, podemos ter um grande salão circular cuja forma externa seja um prisma, ou seja, o espaço interno imaginado não corresponde à volumetria externa, o que gera surpresas para o usuário, numa espécie de desvelamento gradativo do edifício. Um exemplo relativo ao tema é dado por Venturi, quando discorre sobre as questões estruturais de um edifício: “As demandas de forças estruturais são objeto de ajuste por causa das exigências do espaço arquitetônico. A forma segue a função, nesse ponto, de um modo contraditório; a substância segue a função estrutural; o perfil segue a função espacial”. (VENTURI, 1966, p.36).

Os edifícios de esquina analisados vão ao encontro dos tipos mais comuns de volumetria: volume contínuo, volumes escavados, volumes complexos e de volumetria excepcional, servindo como referência os estudos de Le Corbusier², nos quais os sólidos se modificam através de composições subtrativas e aditivas. É importante notar que em um edifício de esquina a composição volumétrica acontece freqüentemente de maneira subtrativa.

² Estudos realizados por Le Corbusier para quatro formas residenciais, incluído no segundo volume ~~dois~~ ~~do~~ ~~livro~~ ~~Obras~~ ~~Completas~~, de 1935.

Volumes contínuos: em curva

A curva é um elemento importante no conceito de continuidade visual de uma obra de arquitetura. O fechamento de dois planos verticais em ângulo reto é amenizado com o uso da curva, e a sensação de transição suave predomina. Os ângulos retos dominaram boa parte da produção moderna, com exceção da obra de Le Corbusier que, principalmente após a década de 1950, utilizou a curva com maestria, como na capela de Ronchamp ou no edifício para a assembléia legislativa de Chandigarh, onde os volumes curvos aparecem em espaços internos. A noção de planta livre permitiu intervenções interiores totalmente desimpedidas de amarras estruturais e é neste universo que a curva começa a tomar vulto. Porém, dificilmente vemos uma obra de Gropius, Le Corbusier ou Mies que se utilize da curva como elemento de fechamento contínuo de um volume.

A utilização da curva como elemento do repertório arquitetônico utilizado em edifícios de esquina aparece na década de sessenta com o surgimento da arquitetura pós-moderna, onde se busca um resgate de formas do passado e uma relativização da ortodoxia modernista, que preconizava o uso do ângulo reto como opção estética dominante.

Álvaro Siza, Edifício de apartamentos, Berlim, 1988

Situado num bairro residencial de Berlim, este edifício ocupa uma esquina em forma de “L”. Com altura de sete pavimentos, o edifício se integra ao entorno de maneira muito sutil, sem grandes devaneios formais. Siza diferencia o tratamento de superfície do das edificações adjacentes (em tom escuro), com o uso do branco, que destaca o edifício enquanto ao mesmo tempo torna manifesta uma arquitetura contemporânea distinta da existente no local.

O edifício (fig.37) apresenta uma curvatura em dois sentidos, uma no sentido horizontal (em planta) e outra no sentido vertical, formando uma espécie de frontão curvo que produz um arremate superior e define o eixo da esquina, além de enfatizar muito a questão da perspectiva do edifício em altura, onde a distorção de ângulo parece proposital como marcação da esquina e do acesso.



Fig 37 – Edifício residencial,
Álvaro Siza.

O tratamento das aberturas define um grande volume monolítico perfurado por aberturas idênticas e quadradas onde em nenhum momento a idéia de volume é substituída por planos. O ritmo das aberturas segue de certa maneira o padrão existente nas edificações vizinhas, todavia de maneira bem mais acentuada e simples, sem adornos ou qualquer tipo de artifício de “paginação” de revestimentos (presente nos edifícios vizinhos).

Aqui predomina uma grande massa branca e perfurada que delinea na paisagem um perfil curvo.

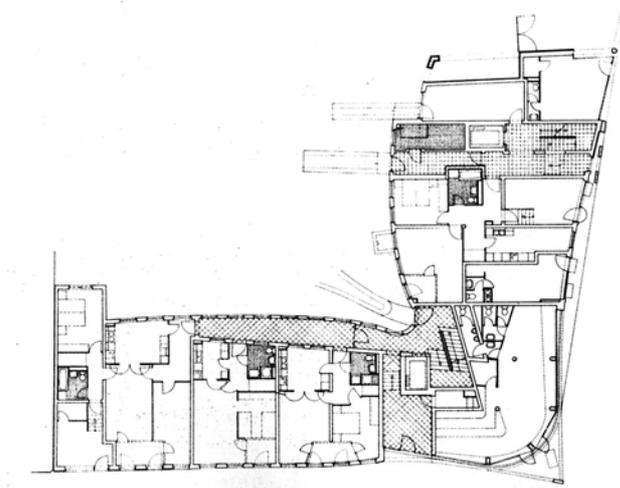


Fig 38 – Edifício residencial,
Álvaro Siza,
Planta do pavimento térreo

Em planta (fig.38) é possível perceber o requinte do arquiteto no tratamento dos acessos do pavimento térreo, onde se cria uma ligeira defasagem, um deslocamento de planos para marcar a entrada das unidades residenciais e, no vértice, a projeção pontiaguda de uma marquise protege o acesso a uma espécie de comércio que ocupa o espaço da esquina. Nos pavimentos superiores estes detalhes desaparecem e dão lugar ao grande volume curvo e contínuo.

As curvas acontecem também na parte posterior do edifício, em parte na circulação, em parte no perímetro de algumas unidades de moradia. As curvaturas são diferenciadas tanto nas fachadas frontais quanto nas posteriores. Isto reflete uma atitude de projeto ao delinear as paredes curvas da composição no sentido de enfatizar a direção da esquina, o que demonstra uma correta interpretação do tema, além de uma pequena quebra de simetria que passaria quase imperceptível não fossem as pequenas diferenças de sinuosidade das fachadas (fig.39).

Aqui fica evidente uma atitude nada ortodoxa no que diz respeito aos preceitos modernistas de enfatizar a forma e definir com clareza a hierarquia dos elementos de composição do edifício. Siza suspende seu juízo sobre as diferenças entre as superfícies, considerando-as aspectos da edificação sujeitos a livres interpretações, deixando de manifestar-se sobre o que tem maior ênfase ou importância nesta esquina de Berlim. Existe hierarquia, mas também uma sensibilidade no tratamento do volume que foge do óbvio.

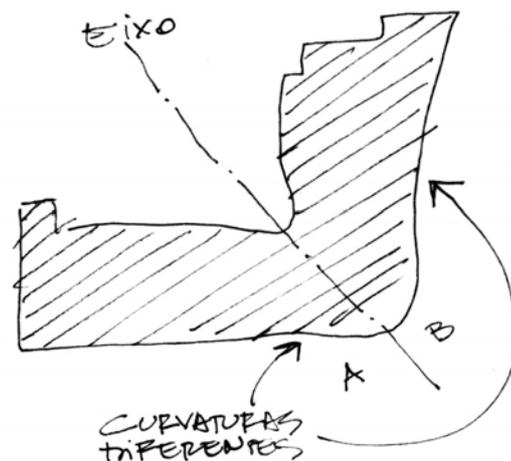


Fig 39 – Edifício residencial,
Álvaro Siza,
Croquis da composição
assimétrica

Volumes contínuos: em chanfro

Assim como a curva é utilizada como artifício no fechamento de linhas, planos e superfícies, o chanfro entra numa posição semelhante, porém com algumas diferenças; dele deriva quebra da continuidade linear do volume no ponto onde se fraciona o volume em uma parte menor, definindo a marcação da esquina. Outra consequência dessa atitude se reflete no aumento do ângulo visual uma vez que a curva ocupa uma área maior que o traçado em ângulo.

A solução em diagonal define uma superfície mais funcional em termos de marcação e definição da abertura de acessos. A geometria é mais simples, podendo ser facilmente adaptada às limitações impostas por parâmetros urbanos, como no caso de Barcelona onde todas as esquinas são obrigatoriamente delimitadas por traçado em diagonal. Em termos de composição (fig.40), o que se define é um campo visual diferenciado e seccionado por arestas, são possíveis variações sobre o tema recuando o plano diagonal, diferentemente do fechamento em curva, onde a continuidade interrompida não é desejável.

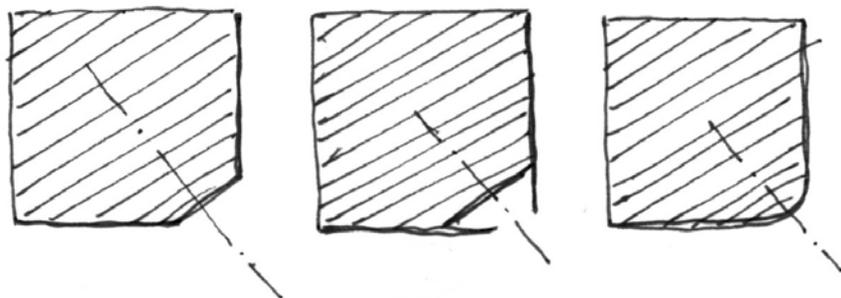


Fig 36 – Esquemas comparativos
Fechamento em diagonal,
diagonal recuado e curvo

Adolf Loos, Edifício Michaelerplatz, Viena, 1909-1911

Arquitetura do começo do século XX em Viena, este edifício (fig.40) de Adolf Loos demarca uma esquina de maneira fortemente seccionada por diagonal. Se observarmos a composição volumétrica com o mínimo de atenção fica fácil identificar uma das regras mais clássicas de composição que é a divisão do edifício em; embasamento, corpo e coroamento. Um pavimento térreo de tripla altura define o embasamento que recebe um revestimento em mármore, este destacado através de uma linha horizontal que corta a fachada o tratamento de superfície dos planos mais elevados do edifício (em pintura clara).

O embasamento revestido em pedra e dividido em vãos retangulares confere o caráter de monumentalidade requerido para uma correta marcação de acesso. A proporção da fachada diagonal tem praticamente o mesmo peso visual das laterais, o que de certa maneira acentua a idéia de massa edificada quase cúbica, apesar das angulações.



Fig 40 – Edifício Michaelerplatz,
Adolf Loos

É possível detectar alguns detalhes além da divisão volumétrica em base, corpo e coroamento, que é a sutil nuance de ritmos (fig.41) conseguida pela alternância de floreiras sob as janelas dos pavimentos-tipo. As floreiras começam no quinto pavimento embaixo de todas as janelas, e depois acontecem apenas na fachada diagonal, diminuindo progressivamente até o último pavimento, onde o elemento é aplicado apenas às janelas das extremidades. Esta atitude parece coincidir com a idéia de afirmação de um eixo de simetria visual da fachada em chanfro.



Fig 41 – Edifício Michaelerplatz, Adolf Loos, esquemas dos ritmos definidos pelas floreiras

A planta (fig.42) mostra um esquema bem marcado na face diagonal, confirmando no espaço interno a intenção de atribuir uma simetria parcial ao conjunto, definida pela posição das escadas, das circulações e dos pórticos de acesso.

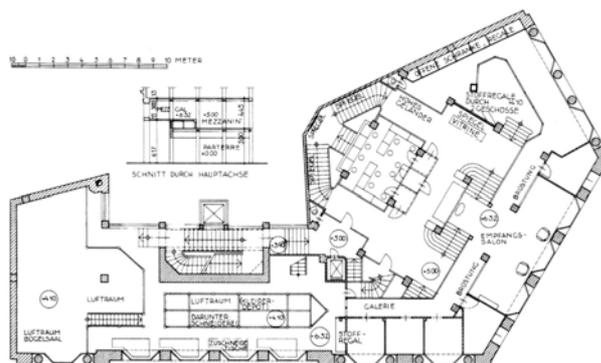


Fig 42 – Edifício Michaelerplatz, Adolf Loos, planta do térreo

A adaptação do edifício a um lote urbano recortado é adequada ao programa de maneira a setorizá-lo de acordo com dimensões ajustáveis e adequadas ao espaço. A utilização da linha em diagonal acontece em toda a planta, devido à angulação dos limites do terreno, numa postura de interação com a geometria do contexto existente. Os detalhes das aberturas no pavimento térreo (de tripla altura) se modificam em termos de espaçamento e incluem outros elementos (colunas adjacentes) como meio de identificar uma ordem para cada uma das três fachadas. Em Loos fica evidente o que poderíamos definir como um pré-racionalismo, que procura uma ordem interna dentro de situações consolidadas de espaço.

A esquina em chanfro funciona aqui como afirmação da norma sobre a exceção, onde regras clássicas somadas ao requinte de detalhes criam uma construção fortemente adaptada ao contexto, além de atribuir ao conjunto, forte presença visual no tecido urbano adjacente.

**Volumes escavados:
composição subtrativa**

A idéia de subtração faz parte da concepção arquitetônica desde a antiguidade, exemplificada pela configuração de pátios no interior das edificações, como volumes negativos resultantes de uma escavação virtual operada na ocupação maciça do tecido urbano. Le Corbusier mostra como é fácil definir uma composição na qual elementos volumétricos projetados são sobrepostos a um volume existente (fig.43), e que vai se tornando complexa à medida que a composição vai se tornando mais depurada, até chegar ao ponto aonde se mantém uma envoltória (continente) que é escavada, vazada e perfurada por uma arquitetura que procura subverter a forma inicial, porém sem perder a referência original.

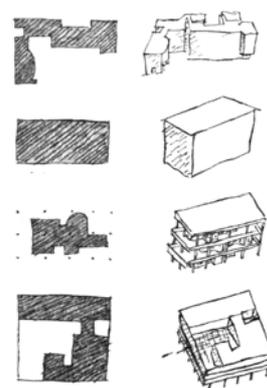


Fig 43 – Le Corbusier
Esquemas compositivos

Na arquitetura de esquinas, os volumes escavados podem ser vazios que geram aberturas referenciais definidoras de acessos, bem como sua própria negação, que cria uma ausência de matéria edificada.

Mario Botta, Edifício Rinsala, Lugano, 1981-1985

Este é possivelmente um dos mais bem acabados exemplos de edifício de esquina atual. Localizado na cidade de Lugano, Suíça, o edifício (fig.44) se situa em uma esquina perfeitamente ortogonal, onde o lote tem a configuração de um “L”, como no projeto de Siza. Apesar de menos evidente, aqui também reaparece a clássica regra utilizada por Loos, onde o embasamento fica menos destacado, ao passo que pode-se enxergar um corpo bem marcado por grandes aberturas quadradas e por uma linha de arremate (coroamento) formada por janelas redondas de menor dimensão. Todo o conjunto vai ao encontro da valorização da esquina como aresta, canto vivo. Um grande volume ortogonal é ancorado na esquina e dois grandes vazios adjacentes, escalonados, valorizam ainda mais o volume do canto. O conjunto é todo revestido em tijolo à vista e um detalhamento minucioso cria uma textura que enfatiza a rigorosa e precisa geometria das fachadas.



Fig 44 – MarioBotta,
Edifício Rinsala

As relações com o contexto são muito trabalhadas, tanto em relação às edificações vizinhas quanto em relação ao contexto físico-cultural, do qual o arquiteto extrai elementos referenciais suficientemente fortes e os reinterpreta deslocando-os para outro contexto, como é o caso da árvore (fig.45) que coroa a quina de cobertura do edifício.



Fig 45 – MarioBotta,
Edifício Rinsala, detalhe da árvore
de coroamento

Fica visualmente clara a analogia feita pelo arquiteto no que diz respeito à utilização de um tipo de árvore típico da região e, mais que isso, existente em uma praça fronteiriça à edificação. Cria-se um ícone de forte caráter imagético como arremate do edifício, uma presença quase surrealista que contrasta com a geometria rígida e precisa do conjunto.

Em planta (fig.46), a busca da simetria é conseguida quase que totalmente (as medidas do lote não permitiram uma divisão em partes iguais), e enfatizada pela colocação do núcleo de circulação vertical no eixo diagonal que divide a esquina. A divisão visual do edifício a partir do imponente volume de esquina ladeado pelas aberturas dispostas em uma malha escalonada é igual, variando o número de vãos em cada face do edifício.

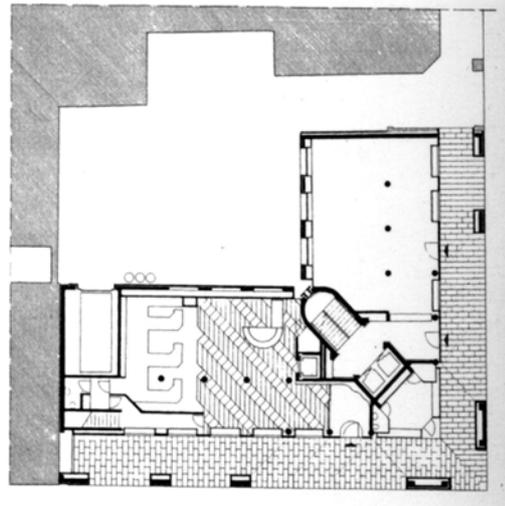


Fig 46 – MarioBotta,
Edifício Rinsala, planta pav.térreo

A obra de Botta é uma das mais maduras e felizes inserções de edifício de esquina em contexto histórico existente. A proposta identifica, seleciona e utiliza elementos do contexto, seja ele físico ou cultural, de maneira que o edifício se incorpora na malha urbana com bastante presença e forte adaptação. A maneira de tratar as fachadas, respeitando em primeira mão o gabarito de alturas das construções vizinhas, busca ainda a inserção de elementos de arremate e coroamento, bem como a valorização extrema dos acessos no pavimento térreo. A grande malha escalonada que envolve as aberturas quadradas, associada à utilização de um revestimento em tijolos de extremo requinte e detalhe, confere ao edifício um caráter historicista sem cair em pastiche formal, mas tornando-se imagem associativa que se mimetiza com o entorno. A esquina é valorizada de maneira incisiva, onde a ortogonalidade do encontro de fachadas é superlativa e o edifício nasce da geometrização de um sólido primário (cubo) que é escavado, subtraindo-se o necessário para a criação de uma composição que expressa solidez e estabilidade visual.

Volumes complexos: composição aditiva

Podemos definir que um edifício para ser considerado como de grande complexidade volumétrica, deve apresentar uma leitura que identifique uma série de elementos agrupados e associados de maneira a criar interrelações e diversidade. O que define uma composição aditiva é a incorporação de volumes e elementos arquitetônicos anexos à um volume ordenador. É uma composição por justaposição onde se criam interrelações entre as partes e o nível de complexidade aumenta à medida que aumentam questões de ordem formal, funcional e programática. Uma volumetria complexa pode estar associada a um espaço de semelhante nível de complexidade. Um edifício dividido em muitas partes diferentes, pode especializar as funções do programa de maneira a expressá-lo na volumetria em uma marcação visual das diferenças espaciais pertinentes a cada parte. Isto não define necessariamente uma regra, pois podemos ter programas extremamente complexos encerrados em edifícios volumetricamente simples.

A vila Savoye de Corbusier se define como um volume de pouca complexidade externa, é basicamente uma caixa suspensa por pilotis, que guarda porém relações espaciais de grande complexidade, através da especialização e diversidade formal dos espaços gerados.

Em contrapartida a casa da cascata de Wright, guarda uma grande complexidade volumétrica, formada de uma sucessão de planos horizontais e verticais que incorporam uma rica paleta de materiais. Aqui temos uma complexidade volumétrica (formada pela associação de partes) que reflete uma complexidade espacial.

Corbusier cria um universo intramuros, um invólucro que guarda um espaço complexo, enquanto Wright revela uma arquitetura expressa a continuidade do sítio existente, a volumetria resultante é expansiva, exteriorizada. Podemos afirmar então que complexidade volumétrica não guarda uma relação direta com o programa que abriga, mas é então e somente o resultado da expressão plástica de um edifício.

A Vila Capra (fig.47) , a rotunda de Andrea Palladio é um dos exemplos mais ilustrativos de composição aditiva, onde a partir de um volume cúbico se adicionam partes iguais nas quatro faces da caixa original, criando-se uma “composição de partes” que é o oposto da idéia de caixa corbuseriana escavada.

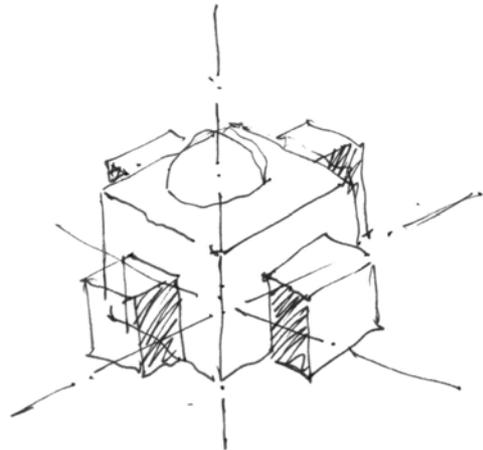


Fig 47 – Andrea Palladio, Vila rotunda, esquema compositivo

Hans Hollein, Haas Haus, Viena, 1981-1985

Longe do purismo geométrico formal conseguido por Botta no edifício anteriormente analisado, o edifício de Hollein (fig.48) situado em Viena parece ser uma grande colagem de elementos arquitetônicos justapostos de maneira a criar um complexo compositivo de presença imponente e agressiva. Aqui a geometria nasce de um volume curvo onde são adicionados volumes cilíndricos e ortogonais.



Fig 48 – Hans Hollein, Haas Haus, vista geral

Coincidentemente aqui o arquiteto também utiliza formas escalonadas na divisão do fechamento entre a pele de vidro reflexivo e as paredes com aberturas quadradas, ambos definindo a grande curva que agrega os demais volumes. Situado de frente para uma grande praça seca, o edifício se abre formalmente em curva, o que permite um generoso raio de abrangência visual. Pelo porte e presença formal, a construção pode ser vista de vários ângulos e perspectivas das ruas adjacentes (fig.49), caracterizando-se como marco referencial urbano.



Fig 49 – Hans Hollein,
Haas Haus, vista de uma das ruas
adjacentes

De uma das ruas é intencionalmente visível o grande volume cilíndrico em vidro reflexivo, onde uma grande marquise aérea em forma de prancha assume o papel de coroamento que é valorizado como elemento leve que se contrapõe à grande massa cilíndrica envidraçada.

Cria-se a imagem de uma “torre de esquina” que arremata os limites entre a ortogonalidade de uma das ruas adjacentes com a grande curvatura do volume protagonista que se abre para o espaço público.

A complexidade está nos detalhes dos volumes, que não definem apenas formas primárias puras, mas adicionam espessuras, escalonamentos, aberturas quadradas, planos de vidro, elementos de coroamento e referência visual. Em planta fica mais nítida a relação entre o edifício, a praça (fig.50) e as ruas adjacentes, todas de uso exclusivo de pedestres. O pavimento térreo é marcado por uma linha de toldos (sombreamento) que protegem as vitrines do espaço comercial que abriga e aproxima o usuário ao embasamento do edifício.



Fig 50 – Hans Hollein,
Haas Haus, planta do pav.térreo

A imagem desta obra reflete o apreço pela tradição vienense do detalhe e do refinamento na arquitetura, onde Otto Wagner foi um dos maiores expoentes. Haas Haus é uma sinfonia composta de muitos instrumentos e harmonias, com direito a introduções, ritmos, pausas, transições, variações e finalizações. A inserção urbana é compatível com a proporção de espaço público aberto à frente do edifício que funciona como um grande leque (fig.51), com arremates que são marcos visuais de indiscutível presença nas ruas adjacentes.

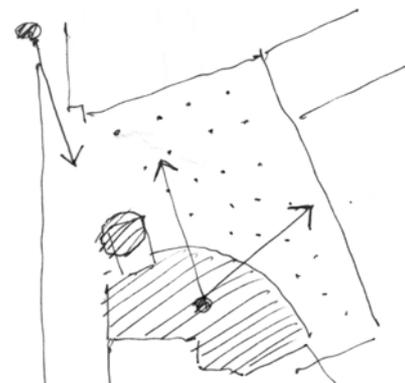


Fig 51 – Hans Hollein,
Haas Haus, esquema compsitivo

Volumetria excepcional

Às vezes se configuram situações urbanas que geram arquiteturas que se destacam como resposta singular aos requisitos do contexto, criando soluções que são excepcionais pela associação que se produz com a arquitetura.

Geralmente o edifício assume uma referência externa à arquitetura, sendo possível fazer associações de imagens oriundas de outras áreas que não a arquitetura especificamente. Quando Le Corbusier projetou o edifício da Assembléia Legislativa de Chandigard (fig.52) em 1956-59, a definição do volume cilíndrico que abriga o espaço do senado foi inspirada na admiração de Le Corbusier pelos grandes silos de armazenagem de grãos, o que evidentemente sofreu uma filtragem em termos de forma e função, até se transformar em uma espécie de tronco de cone abaulado, que não encontra similar na história da arquitetura.

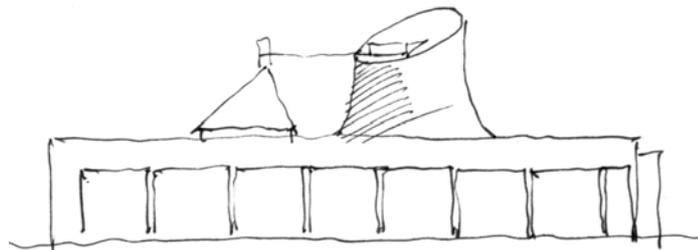


Fig 52 – Le Corbusier, Chandigarh, a assembléia legislativa e o tronco de cone

Parece que a questão de uma volumetria excepcional está diretamente associada a uma certa medida de originalidade, uma vez que foge de padrões estéticos pré-estabelecidos e da relação forma-função. Na verdade estamos lidando com a apropriação de fontes referenciais externas à arquitetura, mas que ao mesmo tempo são verdadeiras âncoras de amarração de um projeto, definindo muitas vezes todo um partido arquitetônico.

Fritz Höger, Casa Chile, Hamburgo, 1922-1924

Situado na cidade de Hamburgo, este edifício se destaca na paisagem urbana pela forte presença visual. Na verdade, a morfologia singular do lote definiu boa parte da solução do projeto. Observando uma foto tirada de frente (fig.53) temos a sensação de estarmos diante de uma grande nau, uma embarcação de grandes proporções que “ancorou” na esquina.

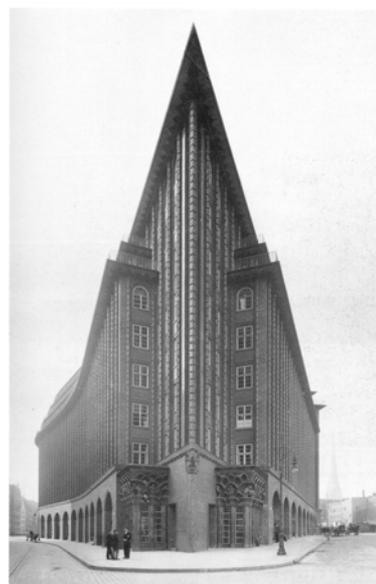


Fig 53 – Fritz Höger, Casa Chile, a idéia de Nau

Obra do começo do século xx, aqui fica nítido mais uma vez o conceito distributivo de base, corpo e coroamento, só que desta vez exponenciado pela maneira com que foram trabalhadas as três partições, onde se criam três momentos bem distintos no tratamento das fachadas. Ao invés de trabalhar simplesmente no plano, o arquiteto cria recuos (fig.54), onde fica em destaque um embasamento de pedra que incorpora arcadas, um corpo (recuado) definido por aberturas regularmente espaçadas e delimitadas por linhas verticais e um coroamento, também recuado em relação ao corpo do edifício, que engloba pelo menos dois pavimentos e onde linhas verticais descem até a esquina, acentuando de maneira vital a questão da altura e da perspectiva vista da quina do edifício.

Nota-se também a marcação da esquina no pavimento térreo pela inserção de um pequeno volume triangular que assume o papel de pedestal que solta a esquina da grande massa vertical que se eleva até a marquise de coroamento.

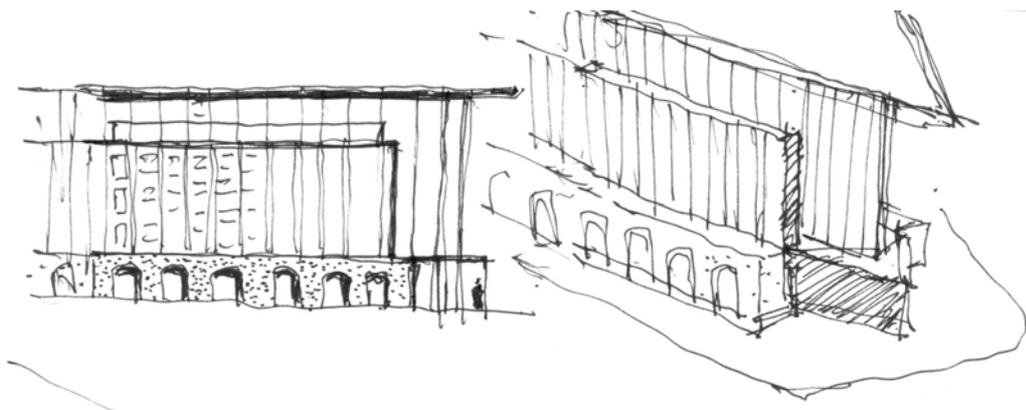


Fig 54 – Fritz Höger, Casa Chile, esquema compositivo com destaque para a marquise de coroamento e pelo pequeno volume triangular no térreo

Neste edifício é fácil perceber um esquema compositivo hoje muito utilizado por arquitetos contemporâneos, consistindo na concepção de elementos arquitetônicos que extrapolam os limites físicos do edifício como caixa compacta, criando sobreposições, imagens aglutinadas e referências externas à obra de arquitetura, que no conjunto configuram, ao invés da imagem unificadora e sintética (Mies), uma arquitetura de diversidade pluriformal que se aproveita das situações contextuais e a elas responde de maneira peculiar, produzindo referências urbanas singulares.

Em planta (fig.55) evidencia-se todo o peso da peculiaridade morfológica do lote, que se desenvolve sinuosamente ao longo de uma rua e ortogonalmente à outra, terminando em ponta, na esquina. Por questões de circulação, ventilação e insolação, criam-se três pátios internos que vazam o edifício.

Recortes e avanços aparecem ao longo de todo o perímetro das fachadas, dando origem a situações particulares que conferem um aspecto de diversidade, embora em momento algum sem a perda da idéia de conjunto, definida pela estratificação das fachadas e pela grande marquise unificadora do volume.

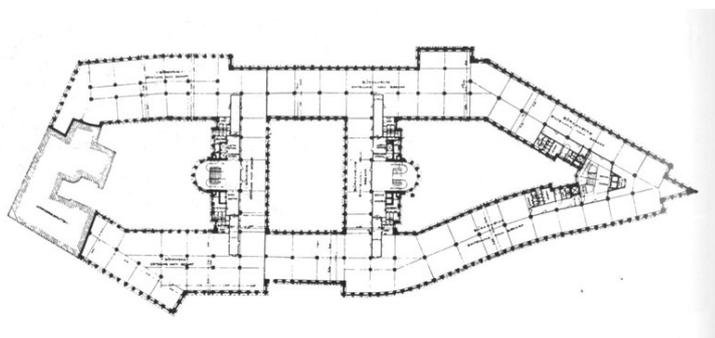


Fig 55 – Fritz Höger,
Casa Chile, planta

Esta obra instaura, em certa medida, questões como a utilização de um repertório clássico adaptado de maneira mais intensa e pertinente à situação de esquina, onde os elementos arquitetônicos se revelam como intensificadores do contexto urbano, procurando, ao invés de negar ou produzir soluções simplistas, recuperar a questão da proporção e escala, bem como se utilizar de artifícios de perspectiva que aumentam o sentido de monumentalidade do edifício.

A obra de Höger mostra um requinte no tratamento de questões como: proporção, escala urbana e adaptabilidade às condicionantes do sítio existente (terreno urbano com uma morfologia peculiar), resultando em um dos mais peculiares exemplos de edifício de esquina.

Relações urbanas: A relação entre o espaço público e privado

Um aspecto de grande importância no estudo de edifícios que acabam se tornando marcos referenciais, como os edifícios de esquina, é a relação que se estabelece entre o espaço da rua, externo e público, e o espaço do edifício, interno e privado. A comunicação entre estas duas instâncias territoriais é o que define muitas vezes o sucesso ou não de uma determinada arquitetura, no sentido de aproximar, convidar ou afastar o pedestre.

A maneira como é tratado o nível do pavimento térreo é de vital importância, pois é a chegada, o ponto de acesso a todo o edifício, o primeiro contato físico com o usuário. Podemos definir o térreo como uma área de transição entre o fora e o dentro, um espaço que prepara o usuário para um espaço principal ou de maiores dimensões que está por vir.

Esta transição, na verdade, pode começar externamente ao edifício, que pode ser por exemplo, uma diferença de nível, que somada à utilização da vegetação, cria uma zona mais resguardada e protege o interior de olhares curiosos. Essas zonas de transição podem ocorrer das mais diversas formas, tamanhos e tipos (o *foyer* de um teatro não deixa de ser uma transição entre o espaço externo e o interno). Escadarias públicas funcionam como transição entre espaços e podem eventualmente servir até como espaço de estar público. A boa arquitetura contempla uma relação entre espaço público e privado de maneira a criar artifícios que facilitem o acesso e criem a idéia de convite, ao mesmo tempo que demarque de maneira clara os territórios distintos entre o fora e o dentro, por mais que estes pareçam se diluir, como acontece na obra de Mies.

J. Duiker, cinema Cineac, Amsterdam, 1933

O que diferencia este projeto de outros edifícios de esquina é o fato de criar um conjunto que é uma referência urbana diurna e noturna (com destaque para o luminoso), mas que também estabelece uma relação muito tênue entre o espaço da rua (uma rua calma de pedestres) e o espaço da bilheteria, recuado e em diagonal. Essa situação permite, em consequência, que o usuário se sinta motivado a comprar um bilhete para a próxima sessão, uma vez que o pedestre praticamente entra dentro do espaço do edifício, embaixo da marquise de vidro (fig.56), além da marcação da esquina com uma coluna de apoio ao balanço do edifício, que serve como balizadora dos limites dimensionais da construção.

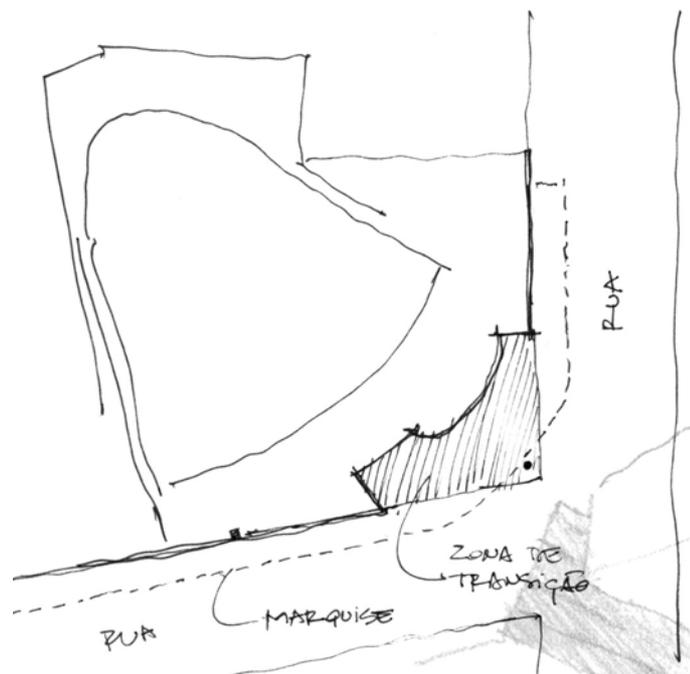
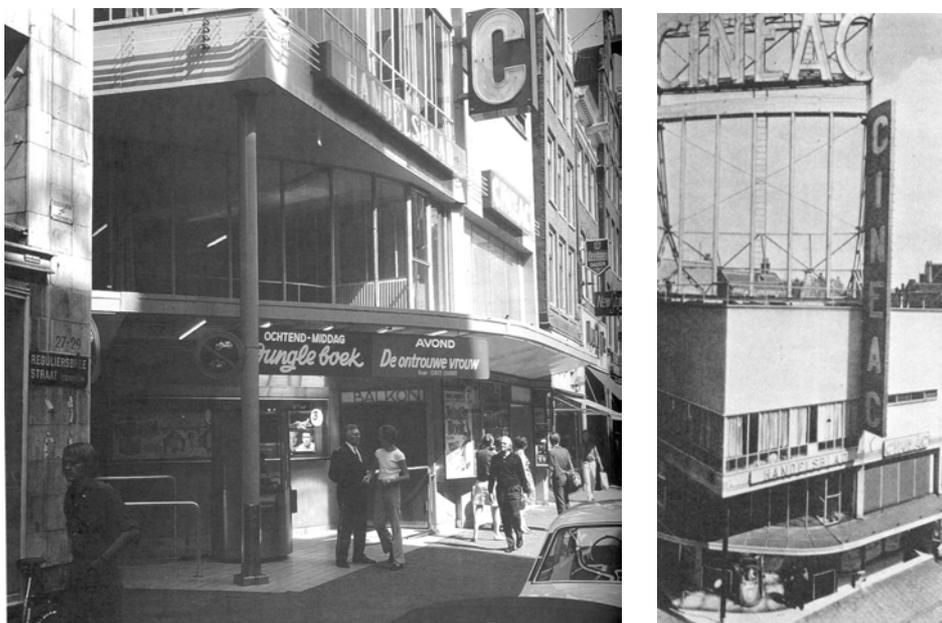


Fig 56 – J. Duiker, Cinema Cineac, detalhe da marquise e da bilheteria como espaço de transição

Ocorre que o usuário se encontra ao mesmo tempo dentro e fora dos limites do edifício, uma vez que a marquise de acesso que engloba a bilheteria é uma continuidade do espaço público da calçada.

Público e privado se confundem, o que faz com que a arquitetura assuma um caráter de generosidade em relação à cidade (fig.57), generosidade esta que pode ser definida como apropriação dimensional do usuário pelo espaço, este, a transição entre os territórios público e privado.



Figs 57 e 58 – J. Duiker, Cinema Cineac, detalhe da marquise, da bilheteria e dos dois luminosos (na vertical e na horizontal)

Em termos do conjunto, a composição resultante é de extremo bom senso, relativo à apropriação correta do tema (cinema), uma vez que apesar das dimensões limitadas do edifício na horizontal, dois grandes letreiros iluminados, um na vertical (fig.58), para a referencia do usuário que vem pela rua principal, e outro na horizontal, de maiores dimensões e em diagonal, que funciona como referência a grande distância, para as ruas adjacentes, e mais

uma vez confabula para a idéia de convite que, assim como a marquise, funciona como chamariz do público.

Esta última categoria encerra os critérios de análise, que pretendem à esta altura, ajudar na compreensão da análise dos edifícios de esquina em Curitiba. A Relação com o contexto que pode ser por: Integração e Continuidade ou por contraste, nos mostrou maneiras bastante diversas de interação com o entorno existente.



figs. 60,61,62,63 – Moneo, Aymonino, Nouvel, Gehry

O compromisso de estabelecer relações referenciais com elementos do contexto (tipos de aberturas, gabaritos de alturas e outros), como faz Moneo (fig.60) na Casa de Cultura de Dom Benito. A incorporação do espaço público como parte do edifício, na criação de um grande vazio na esquina (fig.61), presente na obra de Aymonino. Nouvel (fig.62) vai manter a massa volumétrica existente como continuidade da quadra, mas vai gerar um intenso contraste na utilização dos materiais e novas tecnologias. O edifício de Gehry (fig.63) busca através de uma surpreendente solução plástica, criar uma inegável referência urbana na tradicional cidade de Praga.

No capítulo *O edifício*, que é dividido em: volumetria (1) e relações urbanas (2) e contém muitos exemplos que poderiam estar nas categorias anteriores, mas por questões didáticas servem mais para uma exemplificação das diversas maneiras de explorar as questões de ordem volumétrica e de relações urbanas.



figs. 64,65,66 – Siza, Loos, Hollein

A dupla curvatura no edifício de Siza (fig.64), que confere continuidade ao desenho da quadra. A diagonal que corta o edifício de Loos (fig.65) e gera um chanfro na esquina ou a complexidade de elementos agrupados na Haas Haus de Hollein (fig.66) são todos exemplos singulares dos tipos de tratamento volumétrico que um edifício de esquina pode assumir. No subcapítulo *Relações urbanas*, o cinema Cineac de Duiker, à pouco analisado, evidencia as relações do pedestre ao nível do térreo e deixa claro a importância que existe transição do espaço da rua/calçada (público) para o espaço do edifício (semi-público e privado).

Percebemos que dentro deste universo de critérios de análise a questão do edifício em esquina é o gerador indiscutível para qualquer das propostas vistas anteriormente, o que sugere uma asserção já confirmada, a de se tratar de uma arquitetura conceituada para se tornar referência urbana. De todos os exemplos analisados, desde os menos contrastantes com o entorno, fica evidente o importante papel urbano que o edifício assume na cidade.

III – Curitiba

1. Introdução

Findada a análise de exemplos internacionais de edifícios de esquina, onde se buscou abranger um universo diversificado e representativo do tema, chegamos ao contexto local de Curitiba, onde se fará uma análise de edifícios de esquina considerados significativos para uma abordagem didática que permita, em contrapartida ao estudo de trabalhos acessíveis através de publicações, uma amostragem de obras edificadas facilmente visitáveis para quem se situa, quer como autor, quer como receptor, no âmbito local da produção desta dissertação. Cumpre novamente ressaltar aqui a possibilidade de aplicação da mesma ao ensino de projeto no contexto curitibano que, sem vir em detrimento das oportunidades de generalização dos conteúdos aqui abordados, representa uma extensão deste trabalho à atividade docente que, num certo sentido, lhe dá origem.

Esta análise irá começar desde as influências do art-déco em edifícios típicos das décadas de 30 e 40, onde a leitura e a interpretação do problema “esquina” é muito melhor, ou mais diretamente, resolvido do que, por exemplo, nas décadas de 50 e 60 nas quais a idéia de “objeto arquitetônico” nega quase sempre a situação de esquina, propondo genericamente o mesmo tipo de solução: a torre como ícone arquitetônico.

Por fim chegamos à década de 80, com exemplos que buscam uma relação mais íntima e sensível com o entorno, propondo soluções que incorporam o desenho urbano como ligação do espaço público (rua) com o

espaço privado (edifício), de maneira a criar uma transição gradual, onde a proporção e a escala são muito valorizadas.

Muitos dos títulos que antecedem os exemplos de edifícios de esquina, como *volumetria em curva*, *a grelha*, *continuidade volumétrica* e outros já foram utilizados anteriormente na análise dos exemplos internacionais, acrescentando-se sempre que necessário novos títulos adequados às características de cada edifício.

III – Curitiba

2. Um repertório formal definido (as influências do art-déco)

Arquitetura típica das décadas de 30 e 40, o art-déco se caracteriza como uma espécie de arquitetura que acontece em paralelo à produção moderna, ou seja, um predecessor dos conceitos modernistas pós-Corbusier. O termo art-déco se passa a utilizar somente após a exposição Les Annés 25, em 1966, realizado no Museu de Artes Decorativas de Paris. Portanto a utilização do termo no Brasil é bastante relativizada. O termo define uma arquitetura que admite ainda um certo excesso de ornamentos: frisos, molduras em volta das aberturas e outros elementos, fazem com que o edifício tenha ares modernos sem ter todavia, qualidades espaciais que o considerem como tal.

Os edifícios de esquina deste período carregam um grande trunfo, que é a correta adaptação ao sítio existente, de modo que o encontro dos planos verticais na esquina geralmente se finalizam de maneira coerentemente marcada, tanto em relação à geometria do próprio edifício, quanto em relação

às construções vizinhas são arquiteturas que não trazem grandes discursos ou paradigmas espaciais, mas que conseguem explorar o “bem fazer arquitetônico”, onde o conceito de mediocritas³ se torna real.

Por um lado, se estabelece uma arquitetura sem ousadia, que define um repertório genérico onde tudo parece se enquadrar; por outro, geram-se edifícios de ótima inserção urbana. Justamente por não pretenderem ser necessariamente exemplos de ousadia, conseguem resultados modestos, às vezes previsíveis, porém corretos, de positivo diálogo com o contexto imediato

A grelha (edifício Caetano Munhoz da Rocha)

Situado na região central de Curitiba, este edifício (fig.67) se caracteriza pela austeridade e integridade da solução formal adotada.

De planta praticamente quadrada, o volume se caracteriza por envoltório definido por grelha absolutamente regular e simétrica, onde as linhas horizontais definidas pelas vigas são mais grossas do que as linhas verticais, definidas por fechamentos e pilares. A esquina não chega a ser supervalorizada, mas ao mesmo tempo todas as linhas horizontais e verticais que formam a malha estão voltadas para as duas fachadas que compõem a esquina, o que de certo modo caracteriza uma intenção de marcação da mesma.

³ Mediocritas: conceito bastante utilizado por Alberti como uma forma de equilíbrio entre as partes de um edifício, longe do caráter pejorativo adotado atualmente.



Fig 67 – Edifício Caetano Munhoz da Rocha
vista de uma rua adjacente

O pavimento térreo (fig.68) é protegido e setorizado por uma marquise que separa fisicamente o nível do pavimento de embasamento, de duplo pé-direito e revestido em mármore, das fachadas em grelha dos pavimentos superiores.

A esquina é amenizada pela curvatura que acontece só no térreo, na busca de uma geometria menos rígida. O acesso, todavia, não acontece na esquina, mas nas laterais, por vãos de portas devidamente marcados em chanfro. Ao mesmo tempo que fica fácil identificar uma separação entre o térreo do resto da edificação, não aparece um elemento de coroamento do edifício.



Fig 68 – Edifício Caetano Munhoz da Rocha
detalhe da marquise

A relação com as edificações vizinhas se dá de maneira harmônica, pois apesar do peso visual da malha das fachadas, as aberturas contemplam ritmos semelhantes aos dos edifícios do entorno. O gabarito de altura, para a época, se destacava do usual, e ainda hoje apresenta uma certa imponência, pois se localiza em uma rua de considerável declive, o que gera visuais que, desde as ruas abaixo, atribuem monumentalidade ao edifício.

Se fosse possível repensar, de alguma maneira, a atribuição de uma maior ênfase à esquina, em uma espécie de exercício compositivo (fig.69), poderíamos adicionar ao edifício uma grande cobertura plana de coroamento, bem como linhas horizontais mais definidas que dirigissem a visão para a esquina. A esquina poderia incorporar aberturas diferenciadas que, por sua vez, corresponderiam a salas de diferentes dimensões e de uso mais exclusivo.

O embasamento poderia ter um revestimento que também conduzisse o olhar para a esquina, onde se localizaria um acesso mais definido, de maiores proporções, definindo uma zona de transição entre a calçada (público-rua) e o interior (privado). Na verdade, poderiam coexistir muitas propostas, todas baseadas na existência de uma malha reguladora na fachada voltada para a esquina, onde visuais de grande distância são contempladas e poderiam ser mais valorizadas.



Fig 69 – Edifício Caetano Munhoz da Rocha
Proposta compositiva

Embasamento, corpo e coroamento (edifício da antiga sede do clube Curitibano)

Situado no cruzamento da rua mais importante do centro de Curitiba (Rua XV de novembro), a antiga sede do clube Curitibano (fig.70) se destaca pelo porte, conseguido em grande parte pelo jogo de aberturas e linhas demarcadoras de grupos de pavimentos. A esquina em curva não tem aberturas num perímetro de aproximadamente quatro metros, o que reforça a idéia de massa e de solidez da construção. O clássico conceito de base, corpo e coroamento, já visto em alguns edifícios analisados, aparece novamente aqui claramente marcado.



Fig 70 – Edifício da antiga sede do clube Curitibano

O interessante neste edifício está na maneira como foram trabalhados os elementos de fachada de modo a compor com o contexto existente, além de alguns detalhes serem de suma importância, como é o caso do relógio posicionado de maneira estratégica, diferentemente do edifício anterior, este apresenta um grau de refinamento maior, tanto em termos de um repertório mais amplo de elementos construtivos e detalhes (figs.71,72,73,74), quanto em termos de uma atitude mais forte na definição da esquina como ponto de partida do projeto⁴.

⁴ É importante deixar claro que a esquina sempre é a grande âncora no momento de iniciar o projeto, haja visto que alguns projetos parecem ignorar ou não dar a importância devida a este dado fundamental (N.A)



Figs 71,72,73,74 – Edifício da antiga sede do clube Curitibano
detalhes das subdivisões da fachada e do relógio

Fica perceptível que além da divisão em base corpo e coroamento, existe um refinamento que define praticamente dois tipos de corpo da edificação; um que abarca 3 pavimentos e delimita a área com o relógio, estrategicamente posicionado na esquina, e outro que abrange uma altura de seis pavimentos e vai até a cornija de coroamento.

A preocupação do arquiteto em relação a proporção e escala fica bastante marcada, refletindo uma arquitetura que responde de maneira madura a estas questões.

O edifício se assemelha aos primeiros arranha-céus americanos, especificamente de Chicago, onde Sullivan é o arquiteto exponencial.

Em termos de volumetria não existem vazios que gerem uma idéia de subtração, ou de marcação de acessos, ou de destaque para alguma das partes que compõem o todo. O que se percebe é uma massa sólida, edificada onde os fatores que caracterizam o caráter de esquina são na verdade bidimensionais, como o relógio, a diferenciação da fachada em base, corpo e coroamento, além de um rebaixo na fachada voltada para a rua Marechal Floriano.

Podemos fazer uma breve analogia com o projeto de Moneo visto anteriormente, no qual o trabalho com as linhas, as define como reguladoras dimensionais das aberturas.

Em planta (fig.75) o esquema espacial é simples, onde uma escada em “u” demarca um vazio externo que serve para iluminar e ventilar os espaços mais distantes da fachada principal. Existe, porém, uma contradição, talvez típica de uma época em que a arquitetura não assumia, com todas as letras, conceitos claros de composição espacial, onde a posição da escada demarca um eixo que, pela lógica do desenho da planta, deveria coincidir com um volume sobressalente que está mais à direita, criando outro foco de atenção.

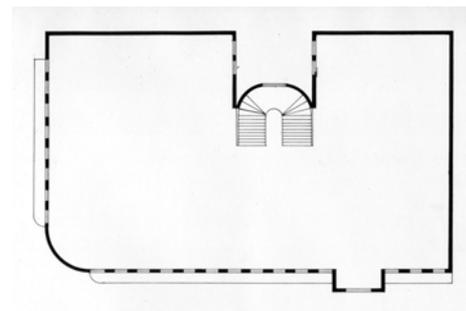


Fig 75 – Edifício da antiga sede do clube Curitibano
Planta do pavimento tipo

Experimentando um exercício de composição, percebemos à primeira vista a existência de dois eixos, um definido pela circulação vertical e outro marcado por um volume sobressalente na fachada frontal. Os dois, no entanto, estão muito próximos mais não coincidem (fig.76), o que causa uma dúvida em termos espaciais, uma vez que não existe conexão espacial entre os elementos.

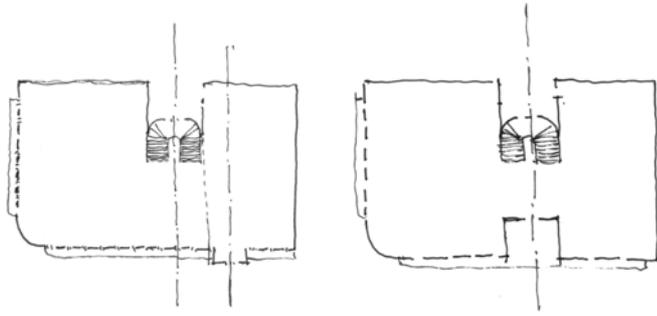


Fig 76 e 77 – Edifício da antiga sede do clube Curitibano
Os eixos compositivos do edifício e a definição
de um eixo único

Se pensarmos sob uma ótica da arquitetura moderna, fica clara a ligação do eixo da escada com a criação de um volume de proporções mais generosas que coincide e demarca um importante hall de circulação do edifício (fig.77), com clareza e convicção.

Aqui fica em certa parte diagnosticada uma não compreensão dos arquitetos da época quanto à definição não apenas de um estilo ou tendência que tivesse reflexos no contexto urbano e na relação externa do edifício com as edificações vizinhas, mas também de uma lógica espacial que se originasse em um partido mais definido e que, por consequência, refletiria uma volumetria mais rica e marcada.

Tratando-se de uma arquitetura “protomoderna”, este tipo de atitude projetual que deixa margem a dúvidas compositivas, teria um desenvolvimento posterior e aprimoramento, apenas nas décadas de 60 e 70, apesar da visita de Le Corbusier ao Brasil e dos primeiros esboços para o MES — Ministério da Educação e Saúde — serem datados de 1936, praticamente uma década antes da construção do mesmo. Isto mostra também até que ponto a arquitetura moderna brasileira de vanguarda teve influência em outras regiões do Brasil, fora do contexto carioca.

Em Curitiba estas mudanças foram certamente mais tardias, se estendendo uma produção de edifícios “protomodernos” por toda a década de 30 e 40. Na verdade, muitos desses edifícios continuaram a ser produzidos mesmo na década de 50, quando a arquitetura inovadora de Artigas já estava presente com obras significativas, como a residência Joel Vilanova Artigas (1944), o hospital São Lucas (1945) e a residência João Luiz Bettega (1952)⁵⁵.

Volumetria em curva (Condomínio Edifício Marumby, 1948)

Este edifício residencial apresenta uma volumetria curva, característica da época, com sacadas colocadas ao longo das fachadas frontais, onde uma sacada em curva marca a esquina com um jogo de claro e escuro. Ao todo são quatro apartamentos de tamanhos diferenciados (fig.78), sendo que o edifício se desenvolve em forma de L, com uma das fachadas mais extensa, não definindo uma perfeita simetria. O pavimento térreo é destinado para comércio e funciona como embasamento do edifício, soltando-o visualmente dos demais pavimentos.

⁵⁵ XAVIER, Alberto. *Arquitetura moderna em Curitiba*. São Paulo, Pini, Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1985.

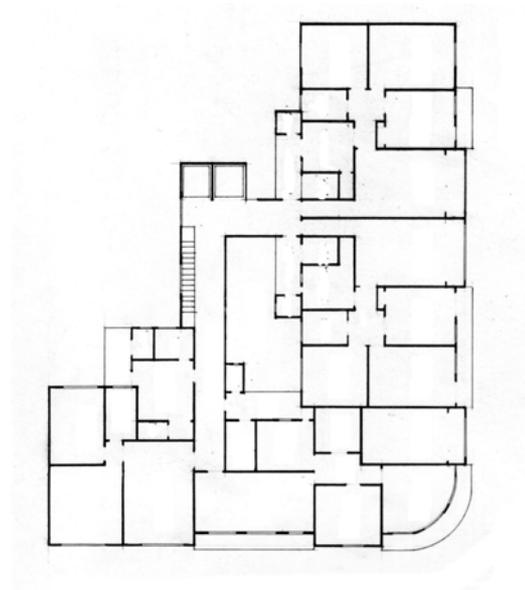


Fig 78 – Edifício Marumby
Planta do pavimento tipo

Apesar das quatro unidades de apartamentos diferenciadas, a planta apresenta uma clareza espacial definida por uma circulação que culmina em um conjunto de dois elevadores e uma escada em linha, além de incorporar a presença de um vazio central.

A volumetria (fig.79) mostra uma clara tendência da época a acentuar a utilização de elementos como a sacada, para criar além de espaços externos, uma referência a claros e escuros no volume. A escala é de certa maneira imponente, onde os doze andares destacam-se na paisagem urbana, como na maioria dos edifícios em curva deste período. As sacadas, aberturas e frisos, ou seja, artifícios que conseguem estabelecer uma ligação visual com o entorno, conseguem uma resposta satisfatória, fato que muitos arquitetos modernos posteriormente ignorariam, considerando a esquina como encontro de empenas ortogonais sem qualquer amarração entre si.



Fig 79 – Edifício Marumby

A utilização da curva como ligação de dois planos verticais ortogonais suaviza o volume e confere a idéia de continuidade, de não interrupção, além de um ângulo visual mais abrangente. Aqui se percebe a intenção de fazer uma arquitetura que demonstra uma simplicidade e uma austeridade que, embora não contenha uma idéia de partido mais arrojada, consegue responder a boa parte dos questionamentos sobre o que seria uma boa arquitetura para a época, esta entendida como uma produção que respondia aos requisitos mercadológicos de maneira satisfatória, atendendo as exigências do programa (unidades de moradia), ao mesmo tempo que conseguia um resultado arquitetônico que se incorporava ao desenho da cidade de modo singelo e apropriado ao entorno.

Elemento referencial

(Edifício Pedro Demeterco, entre 1940-50)

Tema discutido anteriormente, a idéia de se criar um elemento ou marco referencial sempre é uma maneira de definir a marcação de um edifício de esquina, alguns com mais, outros com menos ênfase, mais certamente com uma clara atitude de demarcar sua presença visual na paisagem.

O edifício (fig.80) que segue, apresenta uma espécie de volume que na verdade esta incorporado à própria edificação, ou seja, não existe um balanço, recuo ou vazio que deixem este elemento em forte destaque, mas simplesmente uma sutil continuidade na altura das linhas verticais que compõem a fachada, terminando em uma cúpula que delimita o arremate da esquina na finalização do edifício. As três aberturas que vêm logo abaixo da cúpula têm altura maior do que as aberturas inferiores que preenchem todo o edifício, embora esta diferença pudesse ser ainda mais acentuada.



Fig 80 – Edifício Pedro Demeterco
foto do edifício com o entorno

Observando uma vista lateral (fig.81), percebemos como a importância da cúpula é relativizada pela camuflagem de um elemento volumétrico que na verdade não existe fisicamente, mas apenas como ilusão de ótica, uma vez que somente linhas se estendem além do final do edifício. Linhas verticais servem como uma espécie de traçado regulador da posição das aberturas nas fachadas, na verdade um artifício usado na época para delinear um equilíbrio entre a leitura das linhas horizontais e verticais, onde as linhas verticais conseguem acentuar a altura do edifício.

Um friso que funciona como uma quase cornija de coroamento é o que ajuda a definir melhor uma separação entre o “corpo geral do edifício” e o que seria a “ torre da esquina “, definida pela extensão das linhas verticais, da cúpula e de uma discreta mas perceptível regularidade na proporção das aberturas, o que só acontece no trecho da esquina, sendo que o restante das aberturas variam em tamanho.



Fig 81 – Edifício Pedro Demeterco
Vista lateral

Pensando em um exercício projetual que fosse a concretização da idéia de torre na esquina, poderíamos definir algumas pequenas atitudes que evidenciaríamos a diferença entre uma arquitetura austera e contida e uma arquitetura forte, decidida e marcante, ou seja, uma volumetria que evidenciasse de maneira mais explícita a composição formal do edifício. O simples fato de criar um balanço (fig.82) que destacasse todo o volume como uma torre *de fato* demarcaria de maneira simples e concisa a esquina, ao mesmo tempo que a projeção deste balanço configuraria uma área protegida no pavimento térreo, o que poderia muito bem ser o acesso principal, uma grande abertura na esquina, protegida pelo volume da torre em balanço.

Uma outra possibilidade seria aumentar a diferença de altura do último pavimento da torre (fig.83), criando um ritmo de aberturas que fariam o coroamento e a ligação com a cúpula (esta, ainda hoje revestida em cobre, patinado pela ação do tempo). Percebemos nas obras deste período até uma certa comodidade em termos de resolução estrutural, preferindo sempre as soluções que não implicassem gastos excessivos ou complexidades que pudessem comprometer o andamento da obra, mesmo porque ainda não existia um conhecimento tecnológico estabelecido sobre estruturas de concreto.

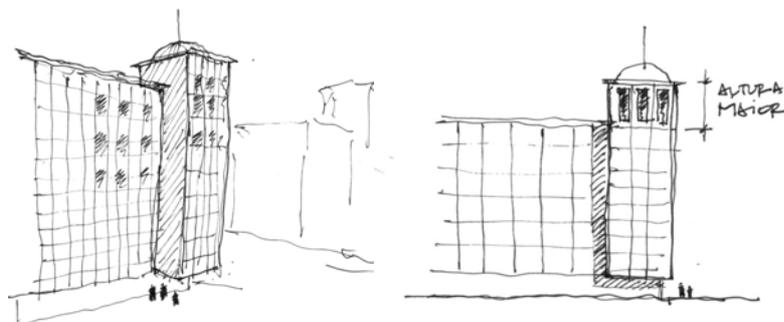


Fig 82 e 83 – Edifício Pedro Demeterco
Atitudes projetuais para a definição da
torre da esquina

Volumetria adaptada e escala visual (Edifício Sta. Júlia, 1950)

Situado em uma esquina que atualmente contempla uma rua fechada, este edifício residencial apresenta praticamente a mesma tipologia do condomínio edifício Marumby visto anteriormente, com exceção de alguns detalhes nas fachadas que conferem ao conjunto uma idéia de proporção e escala visual, os quais ficam nítidos com a marcação de frisos horizontais em alturas diferenciadas nos últimos pavimentos do edifício.

Em planta (fig.84) percebemos na fachada menor uma simetria que divide os dois apartamentos, sendo que, de um lado, o edifício finaliza-se em ângulo reto com a geometria do terreno adjacente e, do outro, em um volume curvo que marca a esquina. Esta curva se salienta na fachada mais extensa de maneira a definir um volume de esquina que, não é apenas a continuidade do desenho do perímetro da planta, mas sim, uma superfície que é interrompida e que por isso assume um caráter mais geometricamente definido, apesar da proporção da curva em planta ser pequena na relação com o todo.

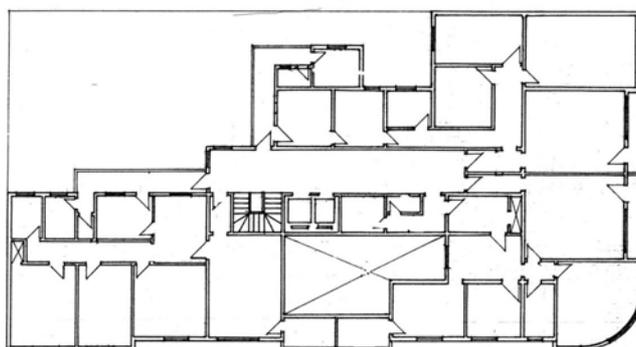


Fig 84 – Edifício Sta. Júlia
planta do pavimento tipo

A volumetria na esquina (fig.85) fica marcada pelo destaque da curva saliente e apresenta, assim como no edifício da antiga sede do clube Curitibano, analisado anteriormente, uma relação proporcional da escala visual do edifício com o entorno. Três frisos localizados em alturas diferentes fazem uma espécie de coroamento triplo do edifício, onde o primeiro friso separa dois pavimentos e os outros dois um pavimento, fazendo uma espécie de graduação da finalização do edifício. Esta marcação em altura talvez tenha se dado em função do edifício ser adjacente à praça Osório, fortemente arborizada, o que pede um ângulo visual em altura.



Fig 85 – Edifício Sta. Júlia
Foto da esquina

Mais uma vez se percebe uma variação sobre o tema, onde linhas horizontais formam frisos de coroamento e de continuidade do desenho dos peitoris das sacadas no volume curvo.

A saliência do volume curvo é pequena, sutil, moderada, não se fazem grandes virtuosismos espaciais que definam uma esquina que seja intensamente marcada, empregando apenas o necessário para a concretização da idéia da continuidade visual do contexto

Continuidade volumétrica (Edifício Palácio Avenida, 1948)

Provavelmente este edifício se enquadre mais dentro de uma arquitetura eclética do que art-déco propriamente dita, mas afirma-se a sua importância como edifício que estabelece um gabarito de altura e uma total continuidade com o desenho da quadra, definindo na verdade muito mais um pacote, um envoltório urbano, do que uma arquitetura “interessante” em suas particularidades. Se estabelecem relações de proporção que definem uma estratificação em base, corpo e coroamento, além de uma hierarquia das aberturas, que variam em tamanho e forma. A esquina é definida pela curvatura do volume (fig.86), por um frontão de arremate e por janelas de maior tamanho.



Fig 86 – Edifício Palácio Avenida

O Palácio Avenida fica no coração da Rua XV de novembro, centro comercial de Curitiba nas décadas de 30 e 40, configurando uma arquitetura que foi e continua sendo referência urbana consolidada, tanto pelo porte quanto pela solução formal, que ganha destaque no contraste com as edificações vizinhas, de maior altura.

Planos, vazio e eixo de simetria (Edifício do Departamento de Saúde pública do Paraná, 1948)

Este é sem dúvida um dos exemplos mais interessantes em termos de uma marcação de esquina plasticamente bem trabalhada (fig.87). Podemos descrever uma volumetria que se articula em L, na qual planos verticais definem um vazio na esquina e delimitam uma área de acesso onde uma escada em curva transpõem a diferença de nível da rua para o pavimento térreo, elevado para acomodar o subsolo, enterrado somente meio nível.

Em três pavimentos o edifício apresenta uma horizontalidade que é intensificada por quatro linhas salientes, intermediárias entre os pavimentos, que só são interrompidas pelo plano vertical espesso e mais alto que define a entrada. Um pára-raios funciona como elemento vertical de finalização do painel vertical do acesso.

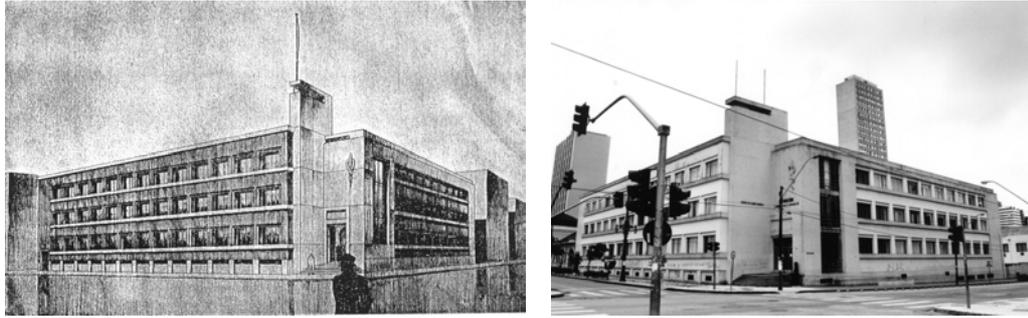


Fig 87 – Edifício do Departamento de Saúde Pública do Paraná perspectiva e foto

Em planta (fig.88) percebemos uma definição clara de três eixos de circulação, uma na diagonal do lote, começando em um volume anexo e terminando no saguão de acesso, na esquina, e os outros dois se desenvolvendo ao longo do L, e coincidindo também no hall de acesso.

Na verdade existe uma simetria em planta, definida pelo eixo em diagonal e pelos dois volumes em L, um maior, no volume que acessa as ruas, e o volume menor, situado no interior do lote, criando áreas residuais externas.

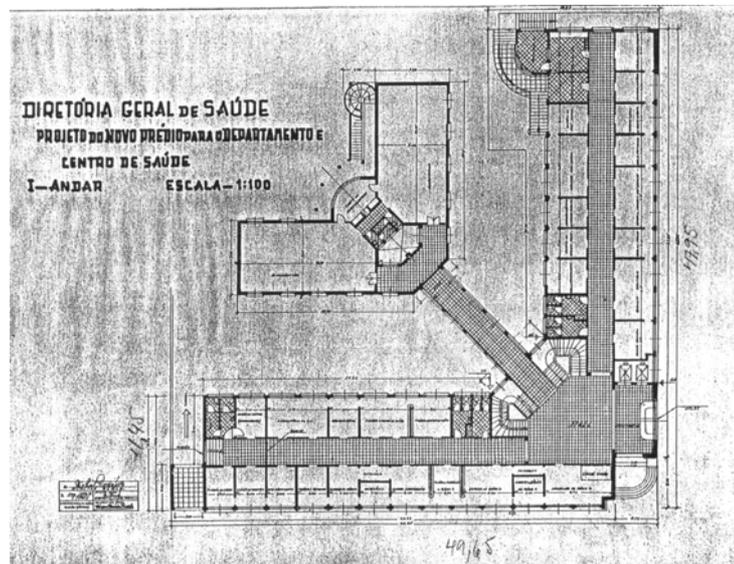


Fig 88 – Edifício do Departamento de Saúde Pública do Paraná planta do pavimento térreo

Percebe-se aqui uma arquitetura um pouco mais erudita no sentido do trabalho com os elementos compositivos do projeto, desde a atitude clara na definição de grandes eixos de circulação, a marcação dos acessos, utilizando uma linguagem do repertório moderno já com uma certa depuração plástica que responde bem tanto ao programa quanto à localização.

III – Curitiba

3. A herança moderna do “ objeto arquitetônico” e a negação da esquina

Com o estabelecimento do repertório moderno em Curitiba a partir da década de 50, cria-se uma arquitetura que expressa a todo momento uma atitude de negação dos modelos anteriores, ou seja o art-déco e o ecletismo.

Cria-se a partir daí a cultura da arquitetura como objeto, que se impõe a todo custo na paisagem, da qual decorre que todo edifício começa a ter um caráter de monumento, de “objeto arquitetônico” isolado.

Em termos de resultado espacial e formal ganha muitos pontos de destaque em relação à neutralidade dos edifícios do período anterior (art-déco), criando espaços comerciais e de serviço já com o conceito de planta livre, com um núcleo de circulação e serviços bem definido.

Como uma atitude de negação, porém, se ganha de um lado, perde-se do outro, ignorando relações contextuais como; a idéia de continuidade da quadra e a conexão visual com as edificações vizinhas, através de elementos que definam relações de proporção e escala.

Podemos dizer que a influência do movimento moderno e de obras exemplares, como o edifício do Ministério da Educação e Saúde no Rio de

Janeiro, tiveram grande impacto no cenário local da arquitetura de Curitiba, assim como no resto do País.

A questão colocada é sempre, em essência, a de uma atitude projetual que teve um resultado que se tornou exemplar, e as influências posteriores que acabam por gerar cópias à semelhança do original, que quase sempre, ficam muito aquém do primordial. Capta-se a imagem, perde-se a síntese.

Quando a equipe liderada por Lúcio Costa desenvolveu o projeto para o edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936-43), Le Corbusier já havia desenvolvido dois estudos nos quais as relações contextuais sempre se fizeram presentes. A equipe brasileira consegue, apesar da influência de Le Corbusier, um resultado que é singular e que demonstra um profundo entendimento do contexto existente, onde pilotis liberam o edifício do solo e acentuam a monumentalidade do volume de escritórios em relação ao pequeno volume do auditório. Aqui fica muito clara uma concepção de projeto que procura definir uma arquitetura compatível com o terreno, uma quadra inteira no centro do Rio de Janeiro, e com o programa, um grande edifício de escritórios, ou seja, um edifício que foi concebido para ser visto de todos os ângulos, praticamente solto e desimpedido de edificações contíguas.

A polêmica fica por conta da influência posterior deste ícone da arquitetura moderna brasileira em obras situadas em contextos completamente diversos, onde o edifício estava condicionado, entre outros aspectos, a inserir-se em situações de esquina ou de miolo de quadra, e a atitude continuava a ser sempre a mesma, a do “objeto arquitetônico”; o edifício que deveria estar livre, estava agora apertado, contíguo, tímido, ignorando o entorno imediato.

A utilização de empenas cegas (Edifício Souza Naves, 1953, Adolf Franz Heep e Elgson Gomes)

Situado em importante esquina do centro de Curitiba, este edifício se caracteriza por adotar uma tipologia muito utilizada na época, a de empenas cegas como finalização lateral do edifício, deixando nítida a idéia de uma fachada principal e uma secundária, embora as duas estivessem na confluência de uma esquina.

O terreno em forma retangular ajuda a definir uma planta de escritórios também retangular (fig.89), com um núcleo central posterior de circulação vertical (elevadores), sanitários e apoio que se destaca do volume das salas de escritórios.

Existe ainda um volume que se projeta no recuo frontal, no nível do pavimento térreo, que originalmente seria utilizado como ambulatório.

Percebe-se de maneira clara, até no desenho da planta, a negação da esquina como condicionante do projeto.

Uma empena cega perfurada por aberturas secundárias se repete tanto na esquina quanto do outro lado do edifício, numa atitude que acaba não elegendo pesos diferenciados no partido do projeto, isto é, não leva em consideração a assimetria da implantação.

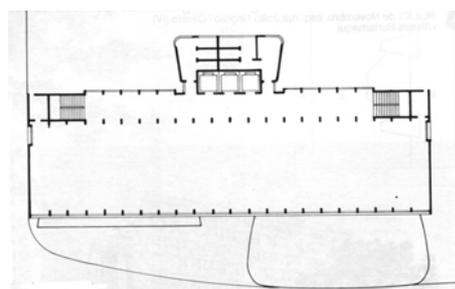


Fig 89 – Edifício Souza Naves
planta do pavimento tipo

Na foto (fig.90) fica aparente a grande fachada de vidro frontal e a relação da utilização das empenas cegas como fechamento do volume nas laterais, sem buscar qualquer diálogo possível com a situação da esquina.

Na verdade, se concebe uma arquitetura que delimita de maneira explícita uma caixa formada por superfícies, com maior e menor grau de importância, em uma esquina, onde ambas as faces deveriam ter um peso similar e uma idéia de todo.

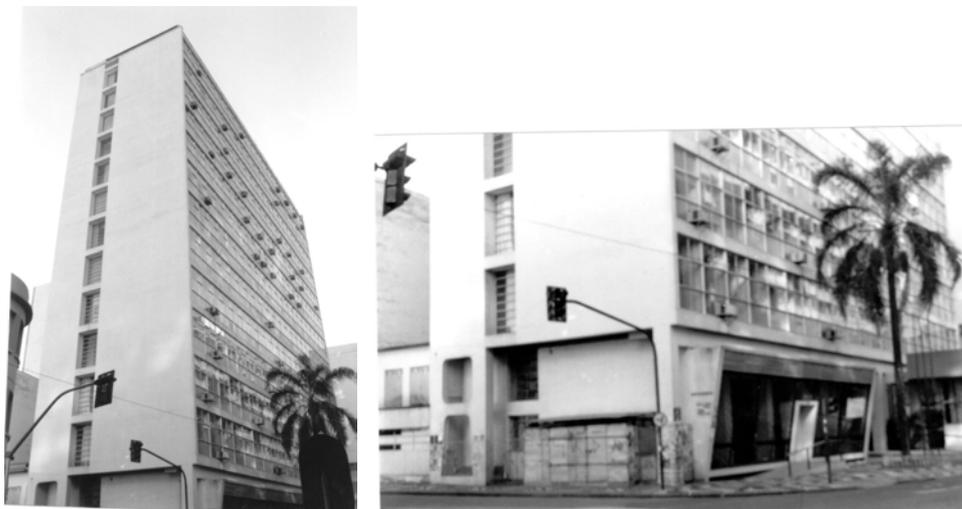


Fig 90 e 91 – Edifício Souza Naves
detalhe da empena lateral
e da banca de revistas anexa

Cria-se uma arquitetura que poderia muito bem estar inserida em meio de quadra, entre edifícios, com as empenas cegas fazendo divisa com as edificações vizinhas.

No pavimento térreo percebe-se a não valorização do acesso pela esquina, com a alvenaria que fecha a lateral, e que possibilita criar um nicho propenso a ser ocupado por um comércio temporário (fig.91), no caso, uma banca de revistas que desfigura a fachada do edifício

A influência miesiana na utilização da pele de vidro (Edifício Atalaia, 1967, Rubens Meister)

Este edifício de escritórios em 12 pavimentos é uma “ caixa miesiana” projetada por Rubens Meister, certamente o arquiteto paranaense que mais incorporou e soube utilizar as lições do mestre alemão.

A planta (fig.92) apresenta um núcleo central de elevadores e módulos de sanitários soltos no espaço. A escada define um volume externo, mas que se enquadra dentro da geometria retangular do edifício. Três das fachadas apresentam montantes que definem a pele de vidro, estes fixados em pilares revestidos de mármore branco.

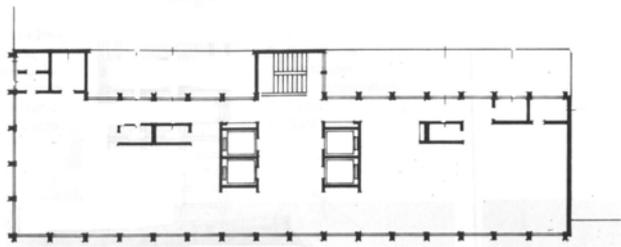


Fig 92 – Edifício Atalaia
Planta do pavimento tipo

A pele de vidro da fachada lateral que contém a escada foi requisito dos parâmetros locais de legislação no que diz respeito a ventilação e iluminação. O edifício se implanta no alinhamento, sem recuos frontais, o que estabelece uma relação direta com o pedestre no pavimento térreo.

Na foto geral identificamos uma proximidade de linguagem obviamente similar ao edifício Seagram de Mies (figs.93,94), onde a pele de vidro define a caixa.



Fig 93 e 94 – O edifício Seagram e o Edifício Atalaia

Em Mies cria-se uma esplanada generosa antes da implantação do edifício, em Meister se constrói no alinhamento.

A diferença de escala dos dois empreendimentos é muito grande, o que torna necessário um afastamento do alinhamento predial, em Mies, para que se perceba folgadoamente o edifício, em visuais de longa e curta distância.

Meister, neste projeto, ao mesmo tempo que não cria nenhum elemento de destaque na esquina, o que seria um prejuízo enorme em um projeto figurativamente “purista”, não chega a ignorá-la, pois a pele de vidro contorna as duas fachadas frontais fechando o volume com a mesma força plástica. Ao contrário de uma fachada frontal em pele de vidro e uma fachada cega que ignora e se fecha para o entorno, o edifício Atalaia consegue dentro das influências internacionais vigentes na época, uma resposta mais adaptada ao contexto imediato.

Estabelecendo um comparativo entre o edifício Souza Naves, analisado anteriormente (com as empenas laterais cegas) e o edifício Atalaia, percebemos uma similaridade no tratamento do espaço, ambos com plantas

racionais, salas livres, núcleos de circulação e apoio bem definidos, a utilização da fachada de vidro contínua e uma estrutura muito clara e precisa.

As diferenças residem na incorporação do entorno como elemento condicionante do projeto, onde um (ed. Atalaia) utiliza empenas cegas apenas onde é estritamente necessário (fig.95), ou seja, nas divisas com futuras edificações, abrindo as visuais em todos os ângulos do L que forma as fachadas frontais, enquanto que o outro (ed. Souza Naves),(fig.96), fecha a esquina com uma empena cega que é exatamente igual nas duas laterais, como se o edifício estivesse entre divisas, em miolo de quadra.

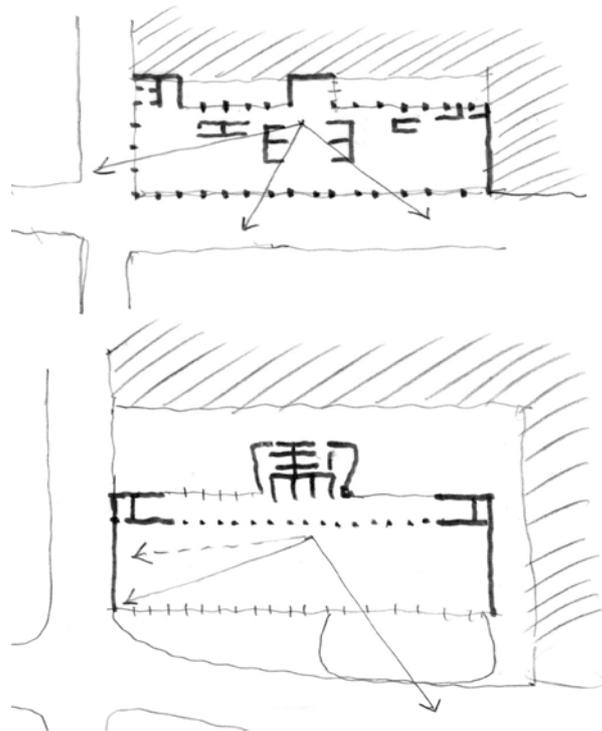


Fig 95 e 96 – O edifício Atalaia e o edifício Souza Naves respectivamente

Dois edifícios com forte influência do modernismo, um valoriza as visuais e define ainda que discretamente a idéia de esquina, o outro se fecha, valorizando apenas a fachada frontal e ignorando a esquina.

III – Curitiba

4. A década de 80 e a preocupação com o desenho urbano e com a relação entre espaço público e privado

Os anos oitenta trazem o mérito de já ter passado pelos vícios e imposições de uma arquitetura moderna ortodoxa que ditava posturas e regras, típica da década de 70, em uma situação muitas vezes engessada em termos de resposta à cidade.

Na verdade, se volta a exercer o papel do arquiteto que busca não somente aspirar à criação de um ícone arquitetônico marcante por si só, mas sim conceber uma arquitetura que procura referências arquitetônicas relevantes no cenário internacional. Cenário este marcado pela arquitetura pós-moderna, que exerceu maior influência no Brasil no início da década de oitenta.

O pós modernismo preconizava uma arquitetura que valorizasse a pequena narrativa, as sutilezas do contexto, indo na contramão do grande gesto, da repetição de modelos que acabou se tornando a arquitetura moderna ortodoxa. Venturi, em seu livro *Complexidade e contradição em arquitetura*, argumenta que quase toda arquitetura é passível de duplas ou múltiplas interpretações que a tornam objeto de ambigüidades e contradições.

No Brasil, a arquitetura pós-moderna rendeu poucos e contestáveis exemplos que expressassem o período; o que realmente mostrou-se crucial foi

a retomada de consciência da relação arquitetura e contexto, arquitetura e desenho urbano, ou, como diria Aldo Rossi, da arquitetura da cidade.

Revigoram-se então conceitos de fundamental importância, presentes nas grandes obras da arquitetura moderna brasileira, como a relação entre o espaço público, o espaço coletivo (da rua) e o espaço privado, íntimo (da edificação): Relações contextuais que começavam a se tornar primordiais no processo de projeto.

Como exemplos da vontade de rever esses conceitos de contextualismo, podemos citar a tese baseada em Camillo Sitte de Alvin Boyarsky, com análises sobre o Plano Voisin para Paris, e no mesmo período, em Milão, discussões em volta de um grupo formado por Rogers em Casabella, envolvendo Gregotti, Rossi e outros.

Podemos estabelecer aqui a diferença entre os funcionalistas e os racionalistas. Os funcionalistas discursavam sobre o abandono da cidade antiga enquanto os racionalistas pretendiam reviver o vocabulário histórico de formas e soluções das cidades antigas, criando um novo vocabulário, porém através de analogias e colagens. Podemos citar aqui os irmãos Krier, com uma arquitetura de economia de meios, quase pré revolução industrial, onde a tecnologia não se faz eminente e onde as referências históricas estão por toda parte.

Esta “cidade histórica” não era feita necessariamente de uma materialidade física, mas de utopias, aspirações e de transformações dessas aspirações pelas experiências empíricas do cotidiano.

Uma tênue linha conforma aqui um frágil equilíbrio entre aspirações e contemporaneidade. Um conceito fundamental era a idéia de que o arquiteto não era apenas o criador de um espaço, de um lugar, mas também o criador de um contexto cultural.

Esta formulação de contextualismo inclui a memória, o tempo e a cultura, fatores que enriquecem a tradição mas que não conseguem resolver os urgentes problemas de combinações geométricas e articulações urbanas.

A quantidade de linguagens contextuais permite, a esta altura, uma vasta experimentação, baseada na análise de inúmeros contextos culturais, derrubando felizmente o ideal de “*total design*” para as novas cidades.

Para Smithson, Eyck, Bakema, etc., o conceito de radicalização do modo de vida através do modelo de produção e do parcelamento do solo não fazia mais sentido, mas sim a idéia de uma utopia do possível, feita da busca das necessidades e gostos das pessoas. A utilização de referências vernaculares, uso de texturas exploradas pela utilização de materiais tradicionais, de maneira não convencional, a volta da relação homem-natureza, fazem surgir novas ramificações da linguagem moderna. Este caminho daria mais tarde origem aos conceitos introduzidos na obra de Venturi.

Os anos oitenta legam, no Brasil, obras que começam a incorporar a idéia de contextualização como mote gerador do projeto, da qual, aliás, os grandes mestres da arquitetura moderna tinham, em boa medida, consciência.

Começa a nascer uma arquitetura que não expressa somente um gesto plástico espacial autônomo, mas um conceito de partido arquitetônico que norteia as condições urbanas, paisagísticas e sócio culturais do projeto.

Volumes diferenciados e a idéia de praça de acesso (Edifício do Sesc, 1980, Rubens Meister e Elias Lipatin Furman)

Edifício (fig.97) que abriga atividades diversificadas, e abriga um fluxo simultâneo de grande número de pessoas, nos espaços do teatro e do restaurante, este é um dos exemplos de arquitetura de esquina onde se estabelece um vínculo de escala e proporção compatível com o usuário, apesar da volumetria de grandes massas que compõem o conjunto.

A correta utilização dos materiais (tijolo à vista, concreto aparente e alumínio anodizado natural nas esquadrias), somados a um tratamento plástico austero e elegante, garantem uma arquitetura que se impõe ao mesmo tempo que se incorpora à paisagem local.



Fig 97 – Centro de atividades do Sesc

O conjunto (fig.98) é formado por dois volumes revestidos em tijolo aparente e concreto; um volume baixo, fechado e finalizado em ângulo aberto, reservado para um auditório, e um bloco maior, recuado, em oito pavimentos, que abriga outras atividades e tem um ginásio coberto no último pavimento. No bloco maior, um volume frontal em concreto aparente define a circulação vertical, que através de um corredor acessa a salas dos dois lados, que abrigam diversas atividades.

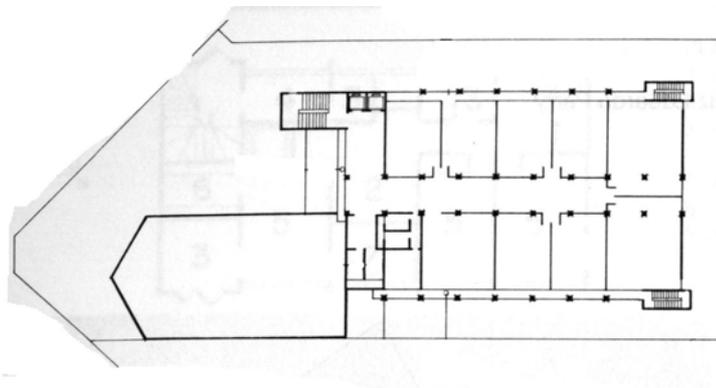


Fig 98 – Centro de atividades do Sesc
Planta do pavimento tipo

Os acessos são sabiamente marcados nos dois blocos. No volume do auditório (fig.99), assentado sobre um platô demarcado por uma escadaria de poucos degraus, se tem uma abertura em ângulo, colocada na esquina, marcando sobremaneira o acesso e gerando um convite ao transeunte.



Fig 99 – Centro de atividades do Sesc
acesso do auditório

No bloco maior (fig.100), uma escadaria vence meio nível e forma outro platô que chega à porta de vidro que se abre para o saguão do edifício.

A grande questão aqui é a preparação que ocorre devido ao recuo do volume maior em relação ao bloco do auditório, onde se cria uma espécie de praça, uma área pública que na verdade serve de esplanada de acesso e garante a valorização do conjunto em termos de referência urbana a longa distância, uma vez que as edificações vizinhas nele não interferem visualmente.



Fig 100 – Centro de atividades do Sesc
acesso ao bloco de atividades

A proporcionalidade que se estabelece entre os dois blocos é que faz deste edifício um bom exemplo da relação entre espaço público e privado, uma vez que se cria uma “praça de acesso”(fig.101), onde o usuário pode permanecer alguns momentos e se sentir, de certa maneira, menos exposto, protegido pelo volume do auditório, dando uma sensação psicológica de bem estar, tão desejada em áreas centrais da cidade.

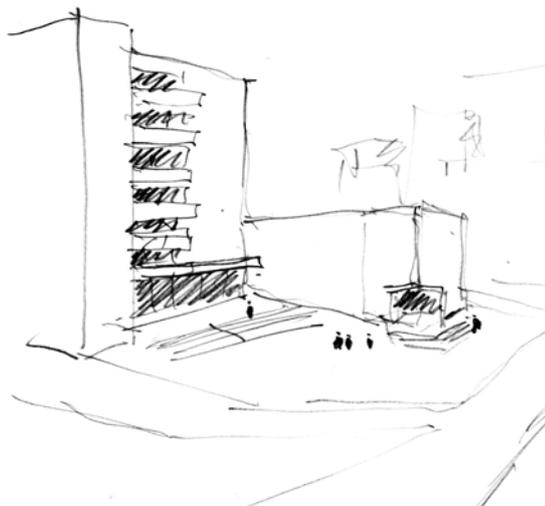


Fig. 101 – Centro de atividades do Sesc
A praça de acesso e a relação
proporcional entre os blocos

Um edifício, uma praça de acesso, uma atitude de generosidade da arquitetura, que cede uma área nobre para o uso coletivo da cidade, em uma correta apropriação do entorno imediato no que concerne à acessibilidade e à referência na paisagem urbana.

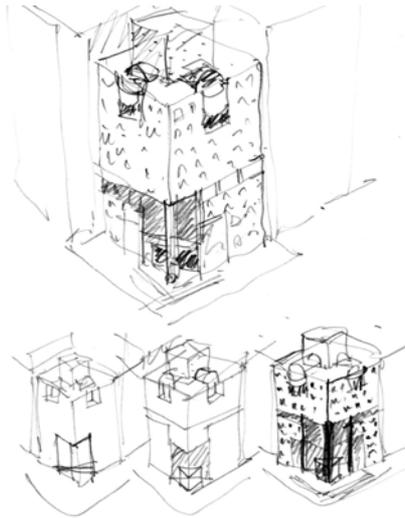
**Sólido escavado e acesso bem demarcado
(Centro comercial Jatobá, Paulo Cezar Braga Pacheco e
Moacyr Pacheco Neto)**

Obra imponente e significativa na paisagem urbana, este edifício comercial (fig.102) se define como um volume que nasce a partir de uma planta quadrada onde um eixo diagonal demarca uma simetria perfeita das duas fachadas definidoras da esquina, onde vários elementos referenciais chamam a atenção, sempre conduzindo o olhar para a esquina.



Fig. 102 – Centro comercial Jatobá

A composição nasce de um volume paralelepípedo que começa a ser escavado e adicionado (fig.103), numa composição que é ao mesmo tempo subtrativa e aditiva, onde elementos são criados numa rica complexidade que demarca alturas entre pavimentos e define hierarquias de uso dos espaços internos, como é o caso dos pequenos volumes curvos que finalizam o edifício (fig.104).



Figs. 103 e 104 – Centro comercial Jatobá
Esquema compositivo e detalhe do volume curvo
respectivamente

Uma grossa coluna define o encontro das arestas na esquina, ao mesmo tempo que demarca virtualmente a área em diagonal vazada que delimita o acesso, materializado por um pequeno volume em granito encaixado na superfície escura do vidro (fig.105). Uma grande caixa preta com pequenas perfurações coroa o edifício, escondendo as instalações mecânicas.



Fig. 105 – Centro comercial Jatobá
Detalhe do volume de acesso
encaixado na pele de vidro

A implantação (fig.106) revela uma edificação de perímetro quadrado, ladeado por uma seqüência de colunas que são interrompidas e reaparecem conforme as variações sucessivas no tratamento dos pavimentos nas fachadas.

Aqui se mostra uma arquitetura que não poderia estar em outro lugar ou esquina, um exemplo de atitude projetual que marca de maneira incisiva o contexto existente.

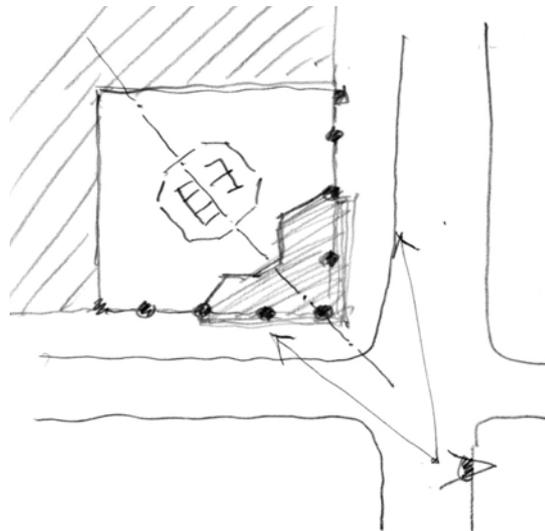


Fig. 106 – Centro comercial Jatobá
A planta quadrada e o eixo diagonal

Fica uma imagem comparativa (figs.107 e 108) em termos de atitude projeto que poderia se enquadrar em uma mesma tipologia, a de uma definição extrema da situação “esquina” em um partido arquitetônico, em dois momentos distintos, mas com algumas semelhanças, ambos os edifícios vão surgir a partir da composição de um cubo, que vai sendo escavado e vai gerando vazios, estes verdadeiros marcos de acesso e delineadores de uma aresta volumétrica na esquina. No edifício Rinsala (Botta), uma espécie de torre que abriga um espaço de circulação, enquanto no edifício Jatobá (Pacheco) uma coluna de tripla altura, ambos divisores e demarcadores de uma notória simetria

compositiva, mesmo que imperfeita (nos dois exemplos existem diferenças dimensionais nas duas fachadas), mas sem dúvida, visualmente marcantes.



Figs. 107 e 108 – Edifício Rinsala (Mario Botta) e Centro comercial Jatobá (Paulo Cezar Braga Pacheco e Moacyr Pacheco Neto) Respectivamente

5. Considerações finais

O tema *esquina* tem acompanhado os arquitetos desde que as cidades se desenvolveram e a malha urbana criou lotes de esquina ocupáveis pelas mais variadas tipologias, onde podemos desde então verificar uma arquitetura que procura revelar a situação de esquina como parte conceitual do projeto, um “edifício de esquina” que realmente explore a fidelidade ao tema, fidelidade expressa de muitas maneiras já vistas anteriormente, com soluções as mais diversas possíveis, mas nunca ignorando a situação do encontro de duas faces que se tocam.

Desde os primeiros edifícios de esquina analisados nesta dissertação (arranha-céus de Chicago, projetados por Sullivan), passamos pela austeridade de Loos em Michaelerplatz, pela continuidade volumétrica de Siza, pela marcação incisiva da aresta em Botta e pela mais alta tecnologia em Nouvel, ficando claro que a boa arquitetura de edifícios de esquina, independentemente do programa, precisa de uma definição compositiva marcante, em que o contexto deve ser explorado de maneira a se criar uma arquitetura que sirva de referência urbana positiva, uma “bússola” arquitetônica que direcione e diversifique as esquinas dos centros urbanos.

Um edifício de esquina torna-se ponto de encontro, referência de localização para os cidadãos, referência visual a longas distâncias; abriga grandes lojas de departamentos, delimita acessos imponentes e ao mesmo tempo convidativos, cria zonas de estar e, sobretudo, confere caráter e pluralidade a uma cidade.

É uma arquitetura que assume o compromisso de dialogar com as edificações vizinhas, muitas vezes contíguas, onde gabaritos de altura e ritmos gerados pelas aberturas acabam por definir diretrizes úteis na concepção de um partido arquitetônico, em uma atitude de respeito e depuração de uma situação preestabelecida.

É importante ter sempre claro que a intenção de se criar algo inusitado não depõe contra um contexto urbano consolidado, ou até mesmo de caráter histórico, mas valoriza e agrega um novo elemento ao mesmo.

Ott cria uma referência noturna em Buenos Aires, enquanto Gehry e Hollein criam composições de intensa presença visual em termos formais, inserindo seus edifícios em contextos históricos consolidados e tradicionais, nas cidades de Praga e Berlim respectivamente, sem, no entanto, ferir a dignidade urbana destes centros, mas sim trazendo algo novo, um acréscimo à paisagem. Legorreta, em uma releitura do mestre Barragán, cria uma arquitetura de forte apelo à cultura mexicana e coloca uma pomba gigante no acesso principal, em uma espécie de paisagem surreal, que incorpora a obra de arte à arquitetura.

No cenário curitibano localizaram-se exemplos com maior e menor grau de importância, em diferentes épocas, desde uma arquitetura protomoderna (art-deco), passando pelo modernismo e chegando aos anos oitenta com uma visão de espaço urbano mais madura e contextualizada.

A partir da atitude mais simples em termos de volumetria, onde a continuidade do desenho da quadra e o trabalho com as aberturas do Palácio Avenida, passando pela clássica volumetria da antiga sede do Clube Curitibano, em claros elementos compositivos de base, corpo e coroamento, ou

a idéia de marcação da esquina através da concepção de uma grelha contínua no edifício Bento Munhoz da Rocha ou ainda, a importação do conceito miesiano no edifício Atalaia, de Meister, marcam uma aproximação com as correntes internacionais do modernismo.

O edifício para o “Sesc da esquina”, faz uma madura e correta leitura e interpretação do contexto e do programa, em um dos melhores exemplos de relação entre o espaço público e privado, onde a idéia de praça, esplanada em frente ao edifício, funciona como espaço de continuidade da calçada, além de criar uma distância para uma boa visão perspectiva do grande volume principal.

Aqui podemos traçar um paralelo com o projeto de Aymonino, (pag.38) onde o edifício cede um espaço do lote como parte que se incorpora ao desenho da cidade, como praça, gerando a apropriada idéia de convite arquitetônico.

Por fim, como último exemplo, o edifício para centro comercial Jatobá de Paulo e Moacyr Pacheco, finaliza o capítulo sobre Curitiba, sendo um dos exemplos mais notavelmente bem implantados e de correto partido arquitetônico, onde o conceito de edifício de esquina fica evidente, se mostrando em uma composição volumétrica que valoriza a todo momento o encontro das duas faces e a marcação da aresta na esquina.

A esta altura, chegamos a uma constatação pertinente ao discurso sobre os edifícios de esquina, mas, que na verdade pode abranger qualquer arquitetura, que é a tomada de consciência de que toda arquitetura deve nascer a partir de uma cuidadosa leitura e interpretação dos significados do contexto, em todas as instâncias, para que seja possível a concepção de uma ordem espacial que responda de maneira significativa aos problemas em questão.

Um edifício de esquina se coloca em uma situação diferente de um edifício de meio de quadra, ou de um edifício solto no lote.

Não conseguimos, por exemplo, imaginar Oscar Niemeyer fazendo hoje uma arquitetura em um meio urbano adensado, “empacotado”, Niemeyer é o arquiteto das grandes proporções, do “edifício escultura” (com todas as polêmicas e questionamentos que aí sejam pertinentes), solto no grande lote, para ser observado de todos os ângulos e lados.

Uma arquitetura de esquina implica, ao contrário, em uma certa submissão ao entorno, mesmo porque, fisicamente é impossível transgredir alguns limites impostos pelas edificações vizinhas e pelas leis de zoneamento.

A idéia de desenho urbano que acompanha um edifício de esquina vem da preocupação em fazer da esquina um território que se transforme em passagem, ponto de encontro (praça), chamariz de vitrines (galeria) , referência visual, que pode ser diurna e noturna.

Quando mencionamos Barcelona e observamos as esquinas em chanfro onde os edifícios tem um gabarito de altura e a configuração espacial dá a idéia de um espaço de praça, percebemos que, delimitações dimensionais impostas por leis de zoneamento, não são empecilho para a criação das mais variadas tipologias, haja visto a Casa Milá (Gaudí) e tantas outras esquinas interessantes presentes em Barcelona.

Em termos de ensino de arquitetura, esta dissertação pretende ser apenas um início na exploração do tema, onde, poderíamos imaginar um bom número de exercícios compositivos a partir do desenvolvimento das tipologias analisadas (vazio, continuidade, chanfro, curva e outros), onde os alunos partiriam de um exemplo comum, de um gabarito preestabelecido, e chegariam as suas alternativas de projeto, depois de um processo de elaboração que contemplaria desenhos e fundamentalmente, muitas maquetes de estudo.

Entendemos portanto que a questão compositiva é de fundamental importância ao tema em questão, onde determinadas relações devem ser exploradas de maneira a criar uma identidade ao edifício.

O cuidadoso detalhamento de elementos da casa Schröder de Gerrit Rietveld, onde o canto se desfaz, na esquadria sem montante na aresta, mostra de maneira clara a potencialidade a ser explorada por uma arquitetura de maior escala e dimensões. Na obra de Rietveld, situada em um lote de esquina, define-se toda uma linguagem originada em geometrias puras, linhas horizontais e verticais e cores primárias, em uma referência clara à obra de Piet Mondrian, ou seja, uma ode ao encontro de planos e linhas, que definem arestas, cantos e campos de cor.

Independente das regras e estratégias a serem adotadas por cada arquiteto na definição de um partido arquitetônico para um edifício de esquina, uma é sem dúvida fundamental, e por vezes ignorada, que é a compreensão do “lugar”, do *genius loci*, que vai delimitar um território conceitual onde o projeto vai interagir, de modo a criar uma arquitetura feita para a particular situação de esquina, que deve conceber uma resposta que seja íntegra, apropriada e enfática, valorizando o contexto local e porque não, criando novos paradigmas arquitetônicos.

6. Referências bibliográficas

Livros:

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. ***O lugar da arquitetura depois dos modernos.***

São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

BRUAND, Yves. ***Arquitetura contemporânea no Brasil.*** São Paulo, editora

Perspectiva, 1991.

CHING, Francis D. K. ***Arquitetura, forma, espaço e ordem.*** [tradução

Alvamar Helena Lamparelli], São Paulo, Martins Fontes, 1998.

FAROLDI, Emílio. ***Diálogos de arquitetura.*** [tradução Domingos Zamagna].-

São Paulo: Siciliano, 1997.

GREGOTTI, Vittorio. ***Território da arquitetura.*** [tradução de Berta Waldman-

Villá e Joan Villá], São Paulo, Perspectiva, 1975.

HERTZBERGER, Herman. ***Lições de arquitetura.*** [tradução Carlos Eduardo

Lima Machado]. - São Paulo : Martins Fontes, 1996.

MAHFUZ, Edson da Cunha. ***Ensaio sobre a razão compositiva.*** Belo

Horizonte: AP Cultural, 1995.

MARTÍNEZ, Alfonso Corona. ***Ensayo sobre el Proyecto.*** Buenos Aires.

Impreco Gráfica, 1990.

MONTANER, Josep Maria. ***La arquitectura de la tercera generación.*** In –

El Croquis 35, agosto setembro, 1998.

ROSSI, Aldo. ***A arquitetura da cidade.*** [tradução Eduardo Brandão], São

Paulo, Martins Fontes, 1995.

SILVA, Elvan. ***A forma e a fórmula: cultura, ideologia e projeto na***

arquitetura da Renascença. - Porto Alegre : Sagra, 1991.

VENTURI, Robert. ***Complexidade e contradição em arquitetura***. [tradução Álvaro Cabral]. - São Paulo : Martins Fontes, 1995.

XAVIER, Alberto. ***Arquitetura moderna em Curitiba***. São Paulo, editora Pini, Curitiba, fundação Cultural de Curitiba, 1985.

XAVIER, Alberto - organizador. ***Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração***. São Paulo: Pini: Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura: Fundação Vilanova Artigas, 1987.

Dissertações:

GNOATO, Luís Salvador Petrucci. ***Introdução ao Ideário modernista na arquitetura de Curitiba (1930-1965)***. Dissertação de mestrado, São Paulo, 1997.

Ilustrações:

- 01 – Rietveld, casa Schöeder (Herman Hertzberger, *lições de arquitetura*)
- 02 - Le Corbusier, plano para Saint Dié (Colin Rowe e Fred Koetter, *collage city*)
- 03 – Parma (Colin Rowe e Fred Koetter, *collage city*)
- 04 – Le Corbusier, plano Voisin (Colin Rowe e Fred Koetter, *collage city*)
- 05,06,07 – Hans Hollein, museu de Arte contemporânea de Frankfurt (Peter Gössel e Gabriele Leuthauser, *arquitetura do séc.XX*)
- 08 – Mies van der Rohe, edifício Seagram (Peter Gössel e Gabriele Leuthauser, *arquitetura do séc.XX*)
- 09 – Esquema comparativo entre o museu de arte contemporânea de Frankfurt e o edifício Seagram (desenho do autor)
- 10,11 – Louis Sullivan, edifício Schlesinger e Mayer (Peter Gössel e Gabriele Leuthauser, *arquitetura do séc.XX*)
- 12 – Daniel H. Burnham e Co. Flatiron, edifício Fuller (Peter Gössel e Gabriele Leuthauser, *arquitetura do séc.XX*)
- 13,14 – Ildefonso Cerdá, plano Cerdá (Herman Hertzberger, *lições de arquitetura*)
- 15 – Gaudí, casa Milá, foto (Herman Hertzberger, *lições de arquitetura*)
- 16,17,18 – Rafael Moneo, Casa de cultura de São Benito (revista *El Croquis* n.98)
- 19,20 – Eric Mendelsohn, loja de departamentos Schocken (Peter Gössel e Gabriele Leuthauser, *arquitetura do séc.XX*)
- 21,22,23 – Jean Nouvel, galeria Lafayette (Francisco Asencio Cerver, *the world of contemporary architecture*)
- 24,25,26 – Carlo Aymonino, centro cultural em Matera (revista *Domus* n.733 dez.1991)
- 27,28,29 – Ricardo Legorreta, museu de arte contemporânea de Monterrey (Peter Gössel e Gabriele Leuthauser, *arquitetura do séc.XX*)
- 30,31,32 – Frank Gehry, edifício comercial em Praga (revista *AU* n.75 dez./jan. 98)
- 33,34,35,36 – Carlos Ott, edifício comercial em Buenos Aires (revista *AU* n.93 dez./jan. 2001)
- 37,38,39 – Álvaro Siza, edifício residencial em Berlim
- 40,41,42 – Adolf Loos, edifício Michaelerplatz
- 43 – Le Corbusier, esquemas compositivos (Francis D. K. Ching, *arquitetura, forma, espaço e ordem*)
- 44,45,46 – Mario Botta, edifício Rinsala
- 47 – Andrea Palladio, Vila Capra, desenho do autor
- 48,49,50,51 – Hans Hollein, Haas Haus (Peter Gössel e Gabriele Leuthauser, *arquitetura do séc.XX*)
- 52 – Le Corbusier, palácio da assembleia legislativa de Chandigarh, desenho do autor
- 53,54,55 - Fritz Höger, Casa Chile (Peter Gössel e Gabriele Leuthauser, *arquitetura do séc.XX*)
- 56,57,58 – J. Duiker, cinema Cineac (Herman Hertzberger, *lições de arquitetura*)
- 60,61,62,63,64,65,66 – Moneo, Aymonino, Nouvel, Gehry, Siza, Loos, Hollein (todas obras analisadas)
- 67,68,69 – Edifício Caetano Munhoz da Rocha, fotos do autor
- 70,71,72,73,74,75,76,77 – Edifício da antiga sede do clube Curitibano – fotos e desenhos do autor, planta (trabalho de graduação de alunos do curso de Arquitetura e Urbanismo da Ufpr)
- 78,79 – Edifício Marumby, foto do autor, planta (trabalho de graduação de alunos do curso de Arquitetura e Urbanismo da Ufpr)
- 80,81,82,83 – Edifício Pedro Demeterco – fotos e desenhos do autor.

84,85 – Edifício Sta. Júlia – foto do autor, planta (trabalho de graduação de alunos do curso de Arquitetura e Urbanismo da Ufpr)

86 – Edifício palácio Avenida – foto do autor

87,88 – Edifício do departamento de Saúde pública do Paraná – foto do autor, planta e perspectiva (setor de patrimônio histórico do IPPUC)

89,90,91 – Adolf Franz Heep e Elgson Gomes, edifício Souza Naves – foto do autor, planta (Alberto Xavier, *arquitetura moderna em Curitiba*)

92 – Rubens Meister, edifício Atalaia – foto do autor, planta (Alberto Xavier, *arquitetura moderna em Curitiba*)

93,94 – edifício Seagram, edifício Atalaia

95 ,96 – esquemas comparativos entre os edifícios Atalaia e Souza Naves – desenho do autor

97,98,99,100,101 – Rubens Meister, Sesc da esquina – fotos e desenhos do autor, planta (Alberto Xavier, *arquitetura moderna em Curitiba*)

102,103,104,105,106 – Moacyr Pacheco Neto e Paulo Braga Cezar Pacheco, edifício Jatobá – fotos e desenhos do autor

107,108 – edifício Rinsala, edifício Jatobá

