



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE SANTANA
CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO**

**PROPOSTA DE UM COMPLEXO ARTÍSTICO E CULTURAL PARA A CIDADE DE
MACAPÁ**

SANTANA – AP
Dezembro de 2011

RODRIGO DA ROCHA RODRIGUES
TAYARA MIRANDA MAIA

**PROPOSTA DE UM COMPLEXO ARTÍSTICO E CULTURAL PARA A CIDADE DE
MACAPÁ**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado como requisito parcial para obtenção da graduação de Bacharel em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Amapá.

Orientador: Professora Ana Karina Nascimento Silva Rodrigues.
Co-orientador: Professor Jamil José Salim Neto

SANTANA – AP
Dezembro de 2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Central da Universidade Federal do Amapá

Maia, Tayara Miranda

Proposta de um complexo artístico e cultural para a cidade de Macapá / Tayara Miranda Maia, Rodrigo da Rocha Rodrigues; orientadora Ana Karina Nascimento Silva Rodrigues. Santana, 2011.

151 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação)
Fundação Universidade Federal do Amapá, Coordenação
do Curso de Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo.

1. Amapá – Centro Cultural – Arquitetura – Projeto. 2. Espaço (Arquitetura). 3. Espaços públicos – Macapá (AP). I. Rodrigues, Rodrigo da Rocha. II. Rodrigues, Ana Karina Nascimento Silva. (orient.). III. Fundação Universidade Federal do Amapá. IV. Título.

CDD. 22.ed. 725.804 2

TERMO DE APROVAÇÃO

RODRIGO DA ROCHA RODRIGUES

TAYARA MIRANDA MAIA

**PROPOSTA DE UM COMPLEXO ARTÍSTICO E CULTURAL PARA A CIDADE DE
MACAPÁ**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Arquitetura e Urbanismo, na Universidade Federal do Amapá, pela seguinte banca examinadora:

Orientador: Prof.^a Ana Karina Nascimento Silva Rodrigues

Professor (a): José Alberto Tostes

Professor (a): Izoneth de Nazaré Oliveira Nunes Aguillar

Macapá, 09 de dezembro de 2011.

A Deus, por ter nos dado força, esperança
e saúde nesse período de muitos
acontecimentos em nossas vidas.
Aos nossos pais por nos terem dado a
oportunidade de construir nossa
trajetória. E ao nosso filho, Otávio, nossa
maior benção.

AGRADECIMENTOS

Aos professores Ana Karina Nascimento Silva Rodrigues e Jamil José Salim Neto, pela orientação desta monografia.

Aos demais professores do curso de Arquitetura e Urbanismo, que tanto contribuíram para a nossa formação durante a graduação.

A todos os alunos das turmas 2006 e 2007, pela convivência inesquecível e pelo imenso aprendizado.

A todos os funcionários do Campus Universitário de Santana, em especial Lúcia Furlan, que tanto nos ajudaram nesses cinco anos de curso.

Aos nossos pais, pelo apoio incondicional e tão importante para o êxito deste trabalho:

Terezinha Solange Barbosa da Rocha Rodrigues, Raimundo Ronaldo de Freitas Rodrigues e Rosa Miranda Alves.

A todos que de uma forma ou de outra contribuíram e acreditaram na realização do nosso trabalho.

“Dê-me uma alavanca e um ponto de apoio, e eu moverei o mundo.”

Arquimedes

(Matemático grego – supostamente entre 287 a.C. e 212 a. C.)

RESUMO

O conceito de espaço público é o mais polissêmico, e está presente no urbanismo e nas demais áreas que trabalham com a cidade. Nesse trabalho faz-se uma trajetória do surgimento do espaço público desde a polis grega até o Estado do Amapá. Atualmente os espaços públicos assumem papel central nos programas de renovação urbana na cidade, isso porque é visto como um espaço simbólico, da reprodução de diferentes ideias de cultura, é um instrumento de viabilização de projetos culturais e possibilita uma verdadeira profusão de espaços culturais no país. Os centros culturais, como instituições representativas no setor cultural, seriam, portanto, os locais privilegiados das práticas informacionais relacionadas à cultura. Disso decorre o interesse por esses espaços que, para fazer cultura, transformaram-se em equipamentos disseminadores de informação. Além disso, o presente trabalho aponta as diferentes concepções acerca dos novos desafios da arquitetura contemporânea, inclusive o fato de como o espaço público é interpretado e concebido dentro desse contexto; e para entender melhor essas questões, buscou-se enfatizar, através da análise de determinados autores, os diversos acontecimentos que deram origem ao movimento Pós-moderno e quais as suas influências até os dias atuais, exemplificando tanto a realidade mundial como o que acontece em nosso país. Diante do exposto, esse trabalho pretende verificar se os espaços para a realização das manifestações artísticas e culturais amapaenses existentes atendem aos anseios da população, através de coletas de informações adquiridas por aplicação de questionários as instituições que são vinculadas a esse tipo de atividade. A partir dessas constatações, foi proposto um projeto de um Complexo artístico e cultural para a cidade de Macapá que possibilite a realização de programações de grande porte com espaços diversificados para cada tipo de atividade como, por exemplo, museu, cinema, auditórios, galeria de arte, teatro, concha acústica, e outros, e que também facilite ao máximo o acesso à cultura.

Palavras-chave: Espaço público. Manifestações Culturais. Arquitetura Contemporânea. Complexo Cultural.

ABSTRACT

The concept of public space is the most polysemous, and is present in urban and other areas that work with the city. In this work it is a trajectory of the emergence of public space since the Greek polis to the State of Amapá. Currently public spaces take center stage in the urban renewal programs in the city, because it is seen as a symbolic space, the reproduction of different ideas of culture, is a viable instrument of cultural projects and provides a real wealth of cultural venues in the country. The cultural centers, as representative institutions in the cultural sector, would therefore be the prime locations of information practices related to culture. From this comes the interest in these spaces, to culture, have become disseminators of information equipment. Furthermore, this study highlights the different conceptions of the new challenges of contemporary architecture, including the fact of how public space is designed and interpreted within that context, and to better understand these issues, we sought to emphasize, through analysis of certain authors, the various events that gave rise to the postmodern movement and what their influences to the present day, illustrating both the reality world as what happens in our country. Given the above, this paper aims to verify that the venues for artistic and cultural manifestations of Amapá meet the aspirations of existing population through collections of information acquired by questionnaires institutions that are linked to this type of activity. From these findings, we proposed a design of a complex artistic and cultural benefit to the city of Macapá that enables the execution of large programs with diverse spaces for each type of activity, for example, museum, cinema, auditorium, gallery art, theater, band shell, and others, and also to facilitate maximum access to culture.

Keywords: Public Space. Cultural manifestations. Contemporary Architecture. Cultural Complex.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1. TEORIAS E CONCEITOS SOBRE ESPAÇOS PÚBLICOS	20
1.1 ORIGEM DO ESPAÇO PÚBLICO	20
1.2 O ESPAÇO PÚBLICO NO BRASIL	22
1.3 A TRANSFORMAÇÃO DA CULTURA ATRAVÉS DOS ESPAÇOS PÚBLICOS NA CIDADE CONTEMPORÂNEA	28
1.4 A ORIGEM DOS ESPAÇOS PÚBLICOS EM MACAPÁ	32
2. ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA: A RUPTURA DE MODELOS UNIVERSAIS DA ERA MODERNA	35
2.1. A VERTENTE DO ESPAÇO PÚBLICO NA PRODUÇÃO ARQUITETÔNICA CONTEMPORÂNEA	41
2.1.1. A arquitetura contemporânea das cidades de consumo	45
2.1.2. Arquitetura Contemporânea: realidades e perspectivas	52
2.2. OS PIONEIROS CONTEMPORÂNEOS E SUAS ESCULTURAS ARQUITETÔNICAS	54
3. O PÓS-MODERNISMO NO BRASIL: DA CRIAÇÃO DE BRASÍLIA AOS DESAFIOS DA CONTEMPORANEIDADE	69
3.1. UM BREVE PANORAMA DO NOVO URBANISMO BRASILEIRO	71
3.2. A PREFERÊNCIA DA “VELHA GUARDA” SOBRE AS JOVENS GERAÇÕES CONTEMPORÂNEAS	72
3.3. A CULTURA COMO FATOR GERADOR DE UMA NOVA ARQUITETURA BRASILEIRA	74
3.4. O SURGIMENTO DOS CENTROS CULTURAIS NO BRASIL: UMA INVENÇÃO CONTEMPORÂNEA?	74
3.4.1. Modelos de centros culturais e espaços para grandes eventos no Brasil	76
4. ANÁLISE DOS ESPAÇOS PÚBLICOS E PRIVADOS DE MACAPÁ VOLTADOS PARA A DIFUSÃO DE ARTE E CULTURA E PARA REALIZAÇÃO DE EVENTOS.	85
4.1 ANÁLISE E RESULTADOS DA PESQUISA DOS ESPAÇOS PÚBLICOS DE MACAPÁ	101

4.1.1 Resultado da Pesquisa qualitativa	101
4.1.2 Interpretação dos resultados	108
5. DIRETRIZES PROJETUAIS	114
5.1 ASPECTOS CONCEITUAIS DO TEMA	114
5.1.1 Conceito	114
5.1.2 Caracterização da Clientela e funções	114
5.1.3 O programa Arquitetônico	115
5.1.4 As relações do programa	116
5.2 ASPECTOS FÍSICOS DO TERRENO	116
5.2.1 Escolha do terreno	116
5.2.2 Planta do Terreno	117
5.2.3 A forma e dimensão	118
5.2.4 A conformação do relevo	118
5.2.5 A orientação do Sol e dos ventos	119
5.2.6 Plano de mobilidade	120
5.2.7 As relações do entorno	122
5.2.8 A legislação Pertinente	124
5.3 DECISÕES DE PARTIDO ARQUITETÔNICO	131
5.3.1 Praça temática	132
5.3.2 Concha acústica	132
5.3.3 Teatro	133
5.3.3 Auditórios	134
5.3.5 Cinema	134
5.3.6 Galerias de arte	134
5.3.7 Memorial Da Cultura Amapaense	135
5.3.8 Biblioteca – MEDIATECA	135
5.3.9 Salas para Oficinas	135
5.3.10 Espaço para Feiras	135
5.3.11 Restaurante de comidas típicas	135
5.3.12 Áreas de vivência	136
5.4 PROGRAMA DE NECESSIDADES	136
5.5 DECISÕES DE PROJETO	139
CONSIDERAÇÕES FINAIS	143

REFERÊNCIAS.....	145
APÊNDICE.....	149

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Norman Foster, 30 St Mary Axe, Sede da Swiss Re (Londres, 1997 - 2004).	56
Figura 2 - Richard Rogers, Lloyd de Londres, Market Building (Londres, 1978-1986)	57
Figura 3 - Rem Koolhaas, Biblioteca de Seattle (Seattle, 2004).....	58
Figura 4 - Renzo Piano, Sede do The New York Times (Nova York, 2003-2007) 60	
Figura 5 - Tadao Ando, Museu de Arte de Hyogo (Japão, 2002).	61
Figura 6 - Santiago Calatrava, Cidade das Artes e Ciências (Valência, 2005)....	62
Figura 7 - Herzog & de Meuron, Estádio Olímpico Bird's Nest – Ninho do Pássaro (Beijing, 2008).	63
Figura 8 - Zaha Hadid, Museu Nacional das Artes do Século 21 (Roma, 1998 – 2010).	64
Figura 9 - Frank Gehry, Museu Guggenheim (Bilbao, 1997)	65
Figura 10 - Oscar Niemeyer, Museu Oscar Niemeyer (Curitiba, 2002)	67
Figura 11 - Paulo Mendes da Rocha, Museu das Minas e do Metal (Belo Horizonte, 2008 – 2010)	68
Figura 12 - Eurico Prado Lopes e Luiz Telles, Centro Cultural São Paulo (São Paulo, 1994)	78
Figura 13 - Fausto Nilo Costa Júnior e Delberg Ponce de Leon, Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (Fortaleza, 1994)	79
Figura 14 - Paulo Chaves, Hangar – Centro de Convenções e Feiras da Amazônia (Belém, 2006)	80
Figura 15 - Biblioteca Pública Elcy Lacerda	89
Figura 16 – Prédio próprio da Escola de Artes Cândido Portinari	92
Figura 17 - Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva.....	94
Figura 18 – Teatro das Bacabeiras	95
Figura 19 - Centro de Difusão Cultural João Batista de Azevedo Picanço	96
Figura 20 - Escola Sambódromo de Artes Populares R. Peixe	97
Figura 21 - Centro Cultural Franco Amapaense	100
Figura 22 – Confraria Tucuju.	101
Figura 23 - Esquema gráfico de ventos predominantes e insolação do terreno. 120	

Figura 24 - Esquema gráfico hierarquização das vias.....	121
Figura 25 – Esquema gráfico de novos estudos de fluxo para acesso ao complexo.....	122
Figura 26 - Imagem aérea da localização e entorno do terreno do complexo artístico e cultural.	123
Figura 27 - O posto avançado da rede Sarah em Macapá, situado à margem da rodovia Juscelino Kubitschek	124
Figura 28 – Setorização da área do projeto do centro artístico e cultural da cidade de Macapá.....	125
Figura 29 – Subzona de fragilidade ambiental de Macapá.....	128
Figura 30 – Restrições de ocupação do solo no entorno de ressaca.....	129
Figura 31 – Formato em leque da plateia.....	133
Figura 32 – Perspectiva geral do projeto.....	141
Figura 33 – Perspectiva geral da estrutura temática da cobertura e do painel vazado com iconografias da civilização Maracá.....	142

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Comparativo dos principais complexos/centros culturais e espaços para eventos no Brasil.....	83
Quadro 2 - Comparativo entre os principais complexos/centros culturais e espaços para eventos no Brasil, suas capacidades de público e número de habitantes por cidade.	85
Quadro 3 – As principais Instituições/Entidades que difundem as manifestações artísticas e culturais de Macapá.	88
Quadro 4 – Quadro de usos e atividades permitidos na área do terreno do complexo artístico e cultural	126
Quadro 5 - Intensidade de ocupação do solo para área do terreno do complexo cultural:.....	127

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Continuidade de função das Intituições/Entidades.	102
Gráfico 2 – Períodos que mais acontecem eventos.	103
Gráfico 3 – Perfil dos usuários que participam dos eventos de cada Instituição/Entidade.	104
Gráfico 4 – Frequência de visitação para conhecer as Instituições/ Entidades.	105
Gráfico 5 – Qualidade da estrutura física das Instituições /Entidades.....	106
Gráfico 6 – Importância de um complexo artístico e cultural para a cidade de Macapá.	107
Gráfico 7 – Espaços para compor o complexo artístico e cultural.....	108

INTRODUÇÃO

A concepção de espaço público com atributos de espaço para a realização de eventos sociopolíticos têm sido objeto constante de reflexões de arquitetos e urbanistas e pesquisadores dos mais diversos campos do conhecimento que tinham como objetivo tornar a cidade e sua sociedade mais humana e indistintamente democrática. (ABRAHÃO, 2008).

A frequência com que nas últimas décadas muitos estudiosos têm classificado os espaços públicos urbanos como espaços de manifestação da esfera pública, da vida pública, da realização da cidadania, atribuindo desta forma à materialidade daqueles espaços uma realização sociopolítica, evidencia a necessidade de se melhor entender qual o significado de tais concepções, nem como as preocupações e as razões que levaram autores como Hannah Arendt, Jürgen Habermas e Richard Sennet, citando os mais referenciados, a se ocuparem por tantos anos com suas formulações. (ABRAHÃO, 2008).

O espaço urbano como tem sido conceituado no ocidente pós-iluminista, ou seja, o lugar onde classes e indivíduos diversos se misturam livremente, sem restrição ou controle visível, e onde as discussões políticas poderiam acontecer, dependeu da exclusão estratégica de mulheres, operários, pobres ou não cidadãos. As expressões espaciais da esfera pública, tais como a praça italiana ou a ágora grega, representam a concepção arquitetônica padronizada do espaço público. Por mais remota que essa visão seja na realidade, corre o risco de tornar-se uma aspiração que foi abandonada, muito embora o ideal ainda caracterize muitos projetos arquitetônicos. (GHIRARDO, 2002).

Muitos são os questionamentos sobre como o espaço público é entendido e quais as suas principais implicações na realidade atual. A partir desse pressuposto e do conhecimento empírico acerca do tema, desenvolveu-se a seguinte problemática: qual é a estrutura arquitetônica que corresponde aos anseios da população amapaense referentes às suas manifestações artísticas e culturais?

Este trabalho está estruturado em cinco capítulos. No primeiro capítulo “Teorias e conceitos sobre espaços públicos” fez-se uma trajetória da construção e disseminação da concepção de espaço público urbano, em especial no Brasil e

as discussões acerca da influência dos espaços públicos na transformação da cultura.

No segundo capítulo “Arquitetura Contemporânea: a ruptura de modelos universais da era moderna” buscou-se trazer as diferentes concepções, transformações, manifestações e relações da arquitetura contemporânea com o espaço público.

No terceiro capítulo “O pós-modernismo no Brasil: da criação de Brasília aos desafios da contemporaneidade” discute-se as relações contextuais do surgimento do movimento contemporâneo no Brasil e quais as suas influências na concepção dos espaços públicos brasileiros.

No quarto capítulo “Análise dos espaços públicos e privados de Macapá voltados para a difusão de arte e cultura e para a realização de eventos” são enfatizados os principais espaços públicos em Macapá que lidam diretamente com a concepção e difusão da cultura local e a realização de grandes eventos.

E no quinto capítulo “Diretrizes Projetuais” é feito um estudo de proposta arquitetônica para um espaço público que possa, não resolver o problema em questão, mas sim, expor o que seria um espaço ideal para a realização das atividades em questão.

OBJETIVOS

Objetivo Geral:

Verificar se os espaços para a realização das manifestações culturais amapaenses existentes atendem aos anseios da população, planejando um edifício que leve em consideração as referidas necessidades.

Objetivos Específicos:

- Identificar quais as manifestações culturais realizadas na cidade;
- Verificar se há carência de espaços físicos para a realização das manifestações artísticas e culturais macapaenses;
- Verificar se os espaços físicos existentes mais importantes para manifestações culturais atendem à população;

- Projetar um espaço adequado para atender às manifestações culturais macapaenses.

HIPÓTESE

Existe uma demanda não coberta de estruturas arquitetônicas de uso público para a realização das manifestações artísticas e culturais e a realização de eventos de grande porte na cidade de Macapá e, portanto, estudar-se-á a possibilidade de planejamento de um Complexo Artístico e Cultural que compreenda várias atividades de desenvolvimento social, econômico e entretenimento.

METODOLOGIA

O trabalho científico foi desenvolvido a partir da metodologia da pesquisa exploratória que visa o desenvolvimento de diagnóstico, cuja sistemática adotada para a coleta de dados será a fonte primária, envolvendo entrevistas, questionários e observações.

A entrevista foi aplicada ao gestor responsável pela administração direta de desenvolvimento mútuo dos setores da cultura, a Secretaria de Cultura do Estado (SECULT), na figura de seu secretário. O objetivo dessa entrevista é adquirir informações referentes a dados quantitativos (quantidades de eventos, frequentadores, faixa etária do público alvo, etc.) e qualitativos (quais são as manifestações, como se dá o estímulo à valorização da cultura local, de que maneira a população tem acesso aos bens artísticos e culturais e se isso ocorre de modo satisfatório, etc.) das manifestações artísticas e culturais existentes na cidade de Macapá.

Os questionários utilizados foram do tipo auto respondente com questões fechadas (alternativas fixas – sim ou não-, múltipla escolha e com escala) e foram aplicados nas instituições e entidades que lidam diretamente com o planejamento e a realização dos eventos culturais e artísticos, sendo entrevistados os responsáveis pela administração dessas entidades. Também foi questionado se

essas instituições possuem uma programação cultural consistente que justifique o funcionamento apropriado das mesmas.

O outro método sistemático utilizado foi baseado em observações diretas, que foram feitas nas instituições visitadas para aplicação dos questionários, registrando a configuração atual de suas estruturas arquitetônicas através de fotografias e vídeos. Além disso, observou-se também se essas entidades possuem as mesmas funções para a qual foram destinadas.

Após a coleta de dados, esses foram tabulados, sendo retirada uma amostra de 30% dos questionários cujo resultado serviu de argumentação para a materialização da pesquisa, pois foi a análise da configuração das necessidades culturais e artísticas da cidade de Macapá. Com isso foram feitas as correspondentes análises e interpretações, acompanhadas pela comprovação da hipótese e os cuidados necessários para as considerações finais e o fechamento do trabalho.

Baseando-se em Serra (2006), o principal avanço foi perceber que a pesquisa é um empreendimento coletivo e que o pesquisador trabalha em meio a uma comunidade científica, cujas regras precisam ser obedecidas e cuja aprovação precisa ser conseguida.

1. TEORIAS E CONCEITOS SOBRE ESPAÇOS PÚBLICOS

1.1 – ORIGEM DO ESPAÇO PÚBLICO

Espaço público é um conceito presente na arquitetura e no urbanismo. Assim como outros profissionais da cidade, cedo os arquitetos começam a manipulá-los. Segundo Abrahão (2008), o espaço público serve ao planejamento, à legislação e à gestão da cidade a despeito dos seus objetivos e práticas se afirmarem ou não como democráticas; serve ao projeto urbano, mesmo ali onde seus interesses, agentes e beneficiários são tudo menos públicos, serve ao paisagismo, ao desenho de espaço livre e a recuperação de áreas históricas ainda quando informadas pelas tendências publicitárias ou privatizantes da vez; serve ao projeto habitacional, de equipamentos e espaços coletivos, de interesse social ou não, produzidos ou não de modo participativo.

Para melhor entender o que seria e como originou o espaço público, devemos voltar à época da polis grega. Segundo Abrahão (2009), a concepção de espaço público estava intimamente associada à vida pública presentes na cidade-estado grega e República Romana. Para ele, na origem a vida pública era constituída por duas atividades políticas, a ação (práxis) e o discurso (conversação), que com experiência da polis se independizaram, dando-se ênfase cada vez maior para o discurso entre os cidadãos livres, apoiados numa ordenação política baseada na economia escravagista, que os tornavam, mais próximo da vida familiar (do espaço privado).

Nesse sentido, viver numa polis significava, para Abrahão (2009), que tudo era decidido mediante palavras e persuasão, e não através de força e violência, característicos da vida em família. O espaço público era e devia ser diretamente político. Desta forma, a vida pública na polis realizava-se na reunião entre cidadãos livres.

No livro de Habermas (1984), demonstra como se construiu o modelo de esfera pública, a partir do desenvolvimento do estado moderno e como a palavra “publicidade” foi traduzida em diversos outros termos como, vida pública, opinião pública, espaço público, esfera pública e público. De acordo com o autor, o termo esfera pública surgiu na constituição do Estado moderno, no espaço deixado pela redução de representatividade pública mediatizada pelos senhores feudais, onde a expressão “esfera pública” significava a “esfera do poder público que se objetivava numa administração permanente e num exercício permanente e seus subordinados eram pessoas privadas, que por não terem nenhum cargo burocrático no Estado, estavam excluídos da participação do poder público”, ou seja, o público se tornou sinônimo de “poder público”.

No século XVIII, ainda segundo aquele autor, surgiu a “esfera pública burguesa”, que apresentava um caráter polêmico e privado, ao se ocupar das tarefas civis de uma sociedade e das tarefas políticas, essa esfera tinha a coragem de enfrentar a autoridade da monarquia estabelecida. Essa época, a cidade, economicamente vital para os burgueses, passou a assumir as funções culturais, ou seja, a os burgueses passaram a possui o vínculo de toda atividade do Estado a um sistema normativo, legitimado pela opinião pública. Onde as instituições da esfera pública burguesa, primeiramente, foram os cafés, os salões

particulares e as comunidades de comensais (indivíduos que se reuniam para comerem juntos) e depois estendendo para as primeiras livrarias, nos clubes de livros.

Com a Revolução Francesa, a palavra de ordem se espalhou por toda a Europa, e a esfera pública passou a ter uma função central, ou seja, passou a ser o princípio organizatório do Estado de direito burguês. Porém, segundo Abrahão, a partir do século XIX, com o crescente intervencionismo estatal delineado nos Estados Unidos e nos países Europeus, houve o rompimento do Estado e sociedade, ou seja, a base da esfera pública burguesa, e surgiu uma esfera social que não podia ser admitida sob as categorias pública e privada, pois nessa esfera social havia a participação dos setores estatizados da sociedade e setores socializados do Estado, e não podia existir a interferência das pessoas privadas que pensavam politicamente.

Pode-se observar que a partir do século XIX tem início um progressivo estreitamento da esfera pública, com consequências para a vida pública e para as cidades motivadas pelo alargamento e interiorização da vida privada.

Desde a metade do século 20, começam a oferecer alternativas ao ideal modernista de cidade e as suas pretensões de universalidade, funcionalidade e uniformidade, seu otimismo civilizatório, sua indiferença à história, à diversidade a cultura, às identidades comunitárias. A polêmica do espaço público começa a emergir entre os urbanistas como Sert, Giedion e a geração dissidente, com Rossi, Jacobs e Henri Lefebvre; eles começam a propor e realizar centros cívicos, locais de encontro e manifestação pública, estruturas multifuncionais, áreas públicas de recreação e usos informais, espaços urbanos inteiramente franqueados aos habitantes comuns da cidade, revalorização das paisagens e estruturas tradicionais.

1.2 – O ESPAÇO PÚBLICO NO BRASIL

No Brasil, para Abrahão, quem tem mais se aprofundado no entendimento do espaço público é a filósofa Marilena Chauí, em que nas suas obras ela possui a convicção da indissociabilidade da relação democracia e espaço público, e o quanto essa relação estava seriamente comprometida pela hegemonia econômica

política do neoliberalismo e pela estrutura autoritária e hierarquizada da sociedade, marcada fortemente pelo predomínio do espaço privado sobre o público. Ainda afirma que a sociedade brasileira sempre teve fascínio pelo populismo, como forma de esfera da política sem cidadania e profundamente autoritária. No populismo, para ela, é marcado o selo da hierarquia entre superiores e inferiores, mandantes e mandados, fazendo prevalecer relações de favor e de clientela, sem, portanto, a prática política da representação e da participação.

Para Chauí, a figura central do neoliberalismo é o pós-modernismo, entendido como o conjunto das mudanças processadas no modo de pensar, agir e sentir, que em última análise, implicava na “passagem do espaço público à condição de marketing, merchandising e midiação, e o espaço privado à condição de privacidade intimista, com destaque para a perda de fronteiras entre ambos”. E foi a partir dessa discussão do pós-modernismo que levou os estudiosos e pensadores a realizarem a desconstrução dos conceitos e aprofundarem novos paradigmas.

Como se pode observar trabalhar com espaço público envolve uma grande complexidade de estudos. Desde a polis grega até os tempos atuais, foi difícil criar um espaço público que houvesse a participação de toda a sociedade. E no Brasil isso se agravou mais ainda, espaços públicos eram construídos para uma pequena classe que detinha poder, e até hoje esses espaços públicos vem sendo privatizados e parecem acentuar a segregação social.

Refletindo sobre o desenvolvimento do espaço público no Brasil, Abraão utiliza em seu livro argumentos de Carlos Nelson, em que ele explica que o modelo adotado para o desenvolvimento do Brasil foi a partir do pensamento de progresso, do avanço econômico na Primeira República no século XIX. A seu ver, desde o início esse modelo pressupôs as cidades como imprescindíveis ao seu desenvolvimento, e apresentaram como consequência uma demanda por mão-de-obra nas cidades, sem destinar recursos que respondessem as questões sociais dele decorrentes.

Carlos Nelson argumentava que ao longo do século XX, as cidades brasileiras se inflaram com a imigração de mão-de-obra barata, tanto para as indústrias quanto para prestar serviços para a burocracia governamental e para a

nova classe média emergente, sem, no entanto, verificarem a demanda por lugares de moradia e qualidade de vida, deixando as cidades sem lugares de convívio social. Para ele, enquanto o governo direcionava os recursos disponíveis para facilitar os acessos de bens e matérias-primas e fornecer as bases estruturais para maximização do uso dos núcleos urbanos como máquinas produtivas, fingia não haver nas cidades questões sociais a serem analisadas.

Segundo Abrahão (2008), esse mecanismo se tornou mais claro a partir dos anos de 1930, com o desenvolvimento do autoritarismo e da burocracia pelo Estado, e continuou nos anos de 1950, quando o estado promoveu o desenvolvimento econômico através do planejamento e construção de Brasília. Tomou forma definida nos anos de 1960, com a o autoritarismo despótico da Ditadura Militar e prevaleceu até o início de 1980.

Retornando as reflexões de Carlos Nelson, que são utilizados por Abrahão em seu livro, esse autoritarismo apoiava-se na existência de novos recursos materiais e tecnológicos, e no exercício de um poder praticamente ilimitado. Esse autoritarismo governamental desproveu os cidadãos de meios e canais de participação e expressão - a inexistência de espaço público político -, anulando assim qualquer possibilidade de representação dos cidadãos.

Para Carlos Nelson, a segregação socioespacial produzida pelo modelo desenvolvimentista brasileiro encontrou em Brasília, através do núcleo-periferia presente na concepção daquela cidade, sua mais perfeita tradução. E essa concepção de núcleo periferia foi espelhada para as grandes cidades brasileiras, desde logo, acusadas de caóticas, mal urbanizadas, misturadas, confusas e pouco eficientes, sem nenhuma área de lazer. Sem dúvida, a construção de Brasília foi a tentativa de progresso para determinar as mudanças sociais, porém esse modelo espacial de cidade como instrumento de uma ideologia ordenadora de cidade, sob um regime que anulou qualquer possibilidade de instalações de espaços participativos e de expressão de uma população.

A partir dos anos 1980, conforme Abrahão (2008), o caráter político do lugar público urbano presente em Carlos Nelson foi uma abordagem recorrente em vários autores nacionais e estrangeiros como Milton Santos, Vittorio Gregotti e Christopher Alexander que se ocuparam com o sentido dos espaços públicos urbanos nas cidades democráticas.

Abrahão (2008) cita também em seu livro o artigo do arquiteto Michael Brill, em que relata a redução sistêmica da vida pública nos lugares públicos tradicionais das cidades norte-americanas (ruas, praças e parques), e que essa redução não implicava no empobrecimento e na decadência da vida pública como eram defendidos por Richard Sennet e Hannah Arendt. As razões do esvaziamento da vida pública nos lugares públicos tradicionais das cidades norte-americanas foram: a perda de distinção entre categorias público e privado – essa última marcada pela intromissão do domínio público no domínio privado e vice-versa – e as alterações demográficas. A seu ver, os códigos de obras e leis de zoneamento nas cidades norte-americanas eram exemplo definitivo da intromissão do domínio público no privado, que contribuía de forma definitiva para reduzir a diversidade dos lugares, provocando a desagregação da vida comunitária e, conseqüentemente, a redução da vida pública.

Outro autor que Abrahão (2008) cita é Michael Sorkin que reivindica o retorno aos “espaços familiares das cidades tradicionais, as ruas e as praças, os quintais e parques” por serem os “grandes cenários do cívico, os lugares de luta da democracia”, em contra partida aos novos “espaços públicos do parque temático ou shopping center”, onde o discurso é restrito, sem ocorrência de manifestações.

Conforme, Diane Ghirardo (2002), em seu livro *Arquitetura contemporânea: uma história concisa*, os megaprojetos que se difundiram nos Estados Unidos e Europa a partir dos anos 80 contribuíram para a redefinição dos espaços públicos de suas principais cidades, pois a lógica desses empreendimentos passou a ser reproduzida para o resto da cidade.

Segundo Ghirardo (2002), os megaprojetos, de modo geral, e a Disneylândia, de modo especial, explicitavam com sucesso tipos de controle social que logo passariam a definir os espaços públicos das cidades e fazer com que fossem interpretados de duas formas afins: como espaço para consumo e como espaço a ser monitorado, controlado e segregado de maneiras específicas.

Para Angelo Serpa (2009), o espaço público é compreendido no Brasil, como espaço da ação política ou, ao menos, da possibilidade da ação política na contemporaneidade. E é incorporado como mercadoria para o consumo de poucos, dentro da lógica da produção e reprodução do sistema capitalista na

escala mundial, ou seja, ainda que seja público, poucos se beneficiam desse espaço teoricamente comum a todos. Esse autor faz uma análise dos espaços públicos existentes no Brasil e compara-os com os espaços públicos de França.

De acordo com Serpa (2009), nas grandes cidades do Brasil e do mundo ocidental, a palavra de ordem é investir em espaços públicos visíveis, sobretudo os espaços centrais e turísticos, graças as parcerias entre poderes públicos e empresas privadas. Esses projetos sugerem uma ligação clara entre visibilidade e espaço público. Eles também comprovam o gosto pelo gigantismo e pelo “grande espetáculo” em matéria de arquitetura e urbanismo.

O autor ainda afirma que os arquitetos e paisagistas de renome, servem para valorizar bairros de classe média, ou seja, produção da arquitetura das elite, permanecendo distantes e inacessíveis para um público de perfil mais popular que habita as periferias das cidades. E essas classes mais populares acabam tendo um fraco sentimento de pertencimento aos espaços públicos. Isso porque esses espaços públicos são construídos geralmente nas áreas onde se localizam a classe média, e ficam afastadas dessa população menos favorecida, pois além da dificuldade financeira, há a deficiência do transporte.

Serpa afirma que o Estado parece produzir apenas objetos e imagens que são, na verdade, testemunhos da desintegração e da desorganização da cidade contemporânea. Como participantes de parcerias entre o público e o privado, nos campos da arquitetura, do urbanismo e do paisagismo, o Estado coloca em ação estratégia urbanas que não conseguem ultrapassar os limites de sua própria sombra. Desse modo, são produzidos, apenas em lugares de expulsão e de extradição, de êxtase urbano: aqueles que vêm se aglomerar ali, procuram antes de tudo, um sentimento vazio de êxtase, um banquete espacial, um lugar parasitário.

Ainda diz que o mundo da cultura se transformou em lazer e diversão, e existe uma distância mais social que física, separando os novos equipamentos públicos daquelas com baixo capital escolar, o que mostra que a segregação espacial nem sempre serve para designar a mesma coisa.

Abraão em seu livro “O espaço público na cidade contemporânea” faz comparações de espaços públicos entre a cidade de Paris (França) com a cidade de Salvador (Brasil), e relata que os projetos direcionados para essas áreas

sugerem uma ligação clara entre “visibilidade” e espaço público, e que nessas duas cidades é comprovado o gosto pelo gigantismo e pelo grande espetáculo em matéria de arquitetura e urbanismo, ou seja, essas duas cidades transformaram os espaços públicos em uma arquitetura grandiosa que possui diversos tipos de entretenimento.

Os primeiros espaços públicos que começaram a ter essas características foram os parques temáticos, as bibliotecas, museus, que são ambientes fechados ou parcialmente fechados, que agregam um grande número de pessoas e é acessível a todas as classes, isso em 1940 e 1950. Para Serpa, o espaço público é um espaço aberto ao público, colocado à disposição dos usuários, mas todas essas características não são o bastante para defini-lo como espaço público, isso porque muitos espaços públicos já são direcionados para uma determinada classe.

A ideia de uso do espaço público como espaço social e recreativo cresceu gradualmente e foi reforçada durante as décadas de 60 e 70. Muitos pesquisadores americanos e europeus também contribuíram em assimilar a importância de variadas formas de vida pública nos espaços públicos da cidade.

De acordo com Rossi, em seu livro “Espaços Multi Uso – O projeto de arquitetura do espaço Brooklin”, que durante as décadas de 80 e 90, as posturas se alteraram e os conceitos para criar novos espaços públicos foram ampliados, o que antes eram apenas interesses comerciais, passou, a partir dessas considerações, a possuir uma abrangência de foco, gerando espaços e condições para o passeio, garantindo assim a possibilidade de desenvolvimento das atividades sociais e recreativas.

Entendemos que o conceito contemporâneo de grandes projetos que realizam a socialização/convivências entre as pessoas são, hoje espaços fechados, que agregam várias atividades em um só lugar.

Ao imaginar essa categoria de espaço público fechado, onde a área, o local e o volume ultrapassam as mediadas usuais de um simples edifício, e que a totalidade da dimensão do programa evidencia a necessidade de um complexo de áreas com singulares características contendo várias funções, interagindo incisivamente com o entorno e modificando consideravelmente o lugar de sua implantação, além de realizar mudanças nos contextos socioculturais, os quais

propiciam inclusão/exclusão, gerando um novo terreno para o surgimento dos direitos a informação e à cultura.

1.3 – A TRANSFORMAÇÃO DA CULTURA ATRAVÉS DOS ESPAÇOS PÚBLICOS NA CIDADE CONTEMPORÂNEA

No período contemporâneo, o “consumo cultural” parece ser um o novo paradigma para o desenvolvimento urbano. As cidades são reinventadas a partir da reutilização das formas do passado, gerando uma urbanidade que se baseia, sobretudo, no consumo e na proliferação (desigual) de equipamentos culturais. É a cidade das requalificações e revitalizações urbanas, a cidade que busca vantagens comparativas no mercado globalizado dos lugares cidades-espetáculos.

SERPA (2009) utiliza os mesmos conceitos de Arendth sobre cultura, mas antes de conceitua-la, ela faz a união entre cultura e política, onde ambos não podem ficar separados um do outro, e diz que são fenômenos da esfera pública, pois ambos baseiam-se na capacidade de julgamento e de decisão. E afirma que cultura indica que arte e política se inter-relacionam e até são dependentes. E continua relatando que em juízo estético, a atividade do gosto decide como mundo deverá aparecer independentemente de sua utilidade e dos interesses de tenhamos nele. Visto assim, ela garante “o gosto é capacidade política que humaniza o belo e cria uma ‘cultura’”.

Segundo Serpa (2009), a cultura (palavra e conceito) é de origem romana, e significa originalmente agricultura, tida em alta conta na Roma antiga em oposição às artes do mundo do passado (preservação do legado grego e continuidade da tradição).

Porém para Ramos (2008), a primeira definição científica de cultura é dada pelo britânico Tylor, considerado o pai da antropologia cultural, em 1871; ele relata que cultura “é todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, lei, moral, costumes adquiridos pelo homem como um membro da sociedade” (Tylor, 1871, apud Ramos, 2008).

Ramos (2008) utiliza em seu livro argumentos da antropóloga Chauí, que conceitua a cultura na visão antropológica:

A antropologia, segundo Chauí, entende a cultura como: 1) a criação da lei, que é o que fundamenta a separação entre natureza e cultura; 2) a criação da ordem simbólica da linguagem, do espaço, do tempo, do sagrado e do profano; 3) o conjunto de práticas, comportamentos, ações e instituições que fundam a organização social. A tradição antropológica aborda a cultura no seu sentido lato, como um conjunto, uma grande cultura humana, formadas por numerosas culturas. (Chauí, 1995, apud Ramos(2008).

Tem-se agora a noção de cultura como processo, como bem simbólico, como algo que se produz na vida social e que se modifica constantemente. De acordo com Ramos (2008), com a separação da ciência em campos de conhecimento delineiam-se duas dimensões para o conceito de cultura: a antropológica e a sociológica. O conceito de cultura na visão antropológica, agora na dimensão sociológica da cultura é uma produção elaborada com intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios de meios específicos de expressão.

Portanto, para Ramos (2008), a cultura no sentido sociológico, é a expressão artística e o circuito artístico-cultura organizado, que possibilita e estimula a produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos. É um circuito mais visível e palpável, uma dimensão objetiva da cultura, em que se dão mais usualmente as políticas públicas de cultura.

Porém a globalização trouxe uma mudança social sem precedentes e produziu sérios deslocamentos culturais. No ponto de vista de Ramos (2008), a globalização introduziu uma tendência à homogeneização dos modos de vida e do comportamento através da disseminação em escala global de produtos culturais estandardizados, padronizados, iguais em qualquer lugar do planeta, que apagam as particularidades locais. Ramos (2008) colocar a opinião de Hall que ressalta o lugar de centralidade que a cultura ocupa na sociedade pós-moderna.

A cultura tem assumido uma função de importância sem igual no que diz respeito à estrutura e à organização da sociedade moderna tardia, aos processos de desenvolvimento do meio ambiente global e a disposição de seus recursos econômicos e materiais. Os meios de produção, circulação e troca cultural, em particular, tem se expandido através das tecnologias e da revolução da informação. Uma proporção ainda maior de recursos humanos, materiais e tecnológicos no mundo inteiro são direcionados diretamente para esses setores. Ao mesmo tempo, indiretamente, as indústrias culturais têm se tornado elementos

mediadores em muitos outros processos. (Hall,1997:2, apud Ramos, 2008).

Durante o século XX, o debate sobre a cultura se deu principalmente em torno das manifestações eruditas, populares e de massa. Conforme Ramos (2008), a cultura erudita é aquela vista como arte pura e nobre, que está agregada aos valores da elite; a cultura popular é entendida como a soma dos valores tradicionais de um povo, expressos em forma artística, como dança e objetos; e a cultura de massa seria aquela resultante da Indústria cultural.

De acordo com Ramos (2008), o termo “Indústria Cultural” foi cunhado por Adorno e Horkheimer, dois dos mais importantes teóricos importantes teóricos de Frankfurt (Alemanha), em 1947. Eles dedicaram-se a produzir uma teoria crítica da cultura e atacaram ferozmente a massificação e a mercadorização da obra de arte e a mercantilização da cultura.

Para Serpa (2009), a ideia de cultura funciona em meio e através das relações sociais de produção e reprodução. E a participação popular na construção de políticas culturais para a cidade, significa, sobretudo, dar a voz visibilidade para os diferentes agentes e grupos que produzem a “cultura”, reconhecendo a sua diversidade e suas diferenças. É através do diálogo que pode-se subsidiar novas e renovadas relações entre esses agentes e grupos para criação de conselhos e estruturas de gestão inovador para a produção cultural urbana.

Teatros, galerias de arte, museus, bibliotecas, salas de espetáculos, centros e complexos que possam agregar todos os ramos de cultura e arte, devem servir, segundo Serpa (2008), portanto, como estruturas necessárias para a consolidação de processos de gestão e produção culturais mais democráticas e livres, sem hierarquias nem desigualdades. Afinal, o sentido político desses novos processos é liberdade de expressão.

Ramos (2008) ainda afirma que com toda a dimensão alcançada pela atividade cultural organizada ao longo do século XX, tem-se visto desde a década de 1980 que a crítica política da indústria cultural cede lugar a busca de políticas públicas que dinamizam a produção cultural e as utilizam em benefício da sociedade em seu conjunto.

Continua afirmando que no Brasil, as políticas culturais do Estado ganharam consistência a partir da promulgação da Lei Sarney de incentivos fiscais, em 1986. E foi no governo Sarney que criou-se o Ministério da Cultura e lança à iniciativa privada a responsabilidade de investir em arte e cultura, foi finalmente regularizada da Lei Sarney.

A partir dessa primeira iniciativa, outras tantas leis em iniciativa à cultura foram criadas nos âmbitos dos governos estadual e Municipal, gerando um crescimento significativo dos investimentos em cultura no País e um forte incremento no setor cultural, acompanhado na profissionalização e especialização crescente entre os trabalhadores da área.

No Estado do Amapá, foi a partir da criação da Secretaria de Cultura (Secult) em consonância com disposto no art. 9º e no art. 67º da Lei nº 0811, de 20 de fevereiro de 2004, que houve a missão de formular, coordenar, executar e implementar políticas públicas de cultura, visando a valorização e o aperfeiçoamento do processo cultural com foco no mercado, bem como, a consolidação de nossa identidade.

Hoje, assiste-se ao desenvolvimento de inúmeros caracteres sociocultural no território nacional. Nesses, a cultura é utilizada como elemento agregador no trabalho com jovens e crianças em situação de risco; é utilizada para modificar positivamente a imagem que é feita das periferias; abre a possibilidade de atualização profissional de baixa renda e tem sido utilizada pelas populações das periferias como instrumento de reafirmação de identidade e ocupação do espaço no cenário nacional.

Ramos (2008) fala que o setor artístico cultural vive atualmente um momento de crescimento, profissionalização e efervescência. Na última década as leis de incentivo disseminaram, transformando-se em um importante instrumento de viabilização de projetos culturais e possibilitando uma verdadeira profusão de espaços culturais no país. Os centros culturais, como instituições representativas no setor cultural, seriam, portanto, os locais privilegiados das práticas informacionais relacionadas à cultura. Disso decorre o interesse por esses espaços que, para fazer cultura, transformaram-se em equipamentos disseminadores de informação.

1.4 – A ORIGEM DOS ESPAÇOS PÚBLICOS EM MACAPÁ

Com a transição de categoria de província do estado Grão-Pará para Território Federal do Amapá na primeira metade da década de 40, a partir da gestão do primeiro governador Janary Gentil Nunes, o então Território passou por profundas transformações no que diz respeito à economia, ao âmbito político-administrativo e a organização espacial. De acordo com PORTO (2006), a instalação da ICOMI – Indústria de Comércio de Minérios S.A., no município de Serra do Navio em 1953, proporcionou a produção, escoamento e comercialização do minério de manganês sob a ação do capital internacional; essa atividade serviu de alavanca na implantação de infraestrutura locais (estrada de ferro, porto, rodovias e uma usina hidrelétrica), assim como incentivo no aumento do índice demográfico.

Com isso, a necessidade de implantação de infraestrutura que comportasse esse aumento migratório significativo tornou-se ainda maior, principalmente no município de Macapá, já na época, capital do Território Federal do Amapá. Foram feitos investimentos na área da saúde, institucional-administrativa, e na área educacional e lazer como, por exemplo, a construção de escolas de grande porte, como a escola Barão do Rio Branco, seguidas de praças públicas que funcionavam como extensões dessas escolas e onde ocorria a maioria dos eventos públicos da época como desfiles cívicos e festas comemorativas.

A partir dessas mudanças o município de Macapá naturalmente cresceu e com isso surgiu a necessidade de definir espaços, dentro do contexto de urbanização, para as instituições públicas, de implementar equipamentos urbanos, melhorar a infraestrutura básica e planejamento viário. Segundo Tostes (2006), foram desenvolvidos alguns planos estratégicos para a organização da cidade, como por exemplo, o Plano Diretor HJ Cole de 1979, que previa projetos de urbanização, organização espacial, tráfego viário e de lazer e recreação. Um desses projetos contidos no Documento Síntese do Plano HJ Cole é o que contemplava o atual bairro Jardim Equatorial (atualmente chamado de Jardim Marco Zero) – Projeto Jardim Equatorial – que já direcionava a área de implantação para compor a grande concentração de pontos turísticos e áreas de

lazer e recreação da cidade. Porém, apesar de muito bem elaborados, nenhum desses planos foi executado.

Então os espaços públicos existentes em Macapá se tornaram escassos ou obsoletos, tanto pelas funções restritas quanto pela falta de manutenção e infraestrutura. Aos poucos surgiu a demanda maior por espaços públicos destinados a eventos que contavam com um público maior, inclusive vindos de fora do estado, além de uma infraestrutura específica para cada tipo de programação. Em meados da década de 70, juntamente com a criação do bloco de secretarias administrativas do estado, na avenida FAB, estabeleceu-se o Centro de Convenções João Batista de Azevedo Picanço, projetado para receber eventos governamentais, cerimoniais, debates, palestras e atrações culturais.

Porém, em 1988, quando houve a transição de Território Federal do Amapá para Estado do Amapá, o Centro já não atendia a demanda e por isso surgiu a necessidade de se criar um espaço mais amplo e com características específicas. Então, em 1990, foi inaugurado o Teatro das Bacabeiras que foi destinado, segundo o atual diretor Aroldo Pedrosa, preferencialmente para as apresentações de eventos artísticos culturais de gêneros diversos, primordialmente os de teatro, música, cinema e dança. De acordo do Porto (2006), nesse mesmo período, em 1991, com a criação da Área de Livre Comércio de Macapá e Santana (ALCMS) e através de incentivos fiscais, o interesse empresarial na comercialização de importados no Amapá cresceu, a tal ponto de haver um grande inchaço populacional especialmente nesses dois municípios, movidos pelas promessas de empregos e melhor qualidade de vida.

Em função disso, ocorreu a necessidade de se ampliar a malha urbana de Macapá, e a opção imediata para tanto foi à criação de novos bairros; no entanto, muitos desses não foram planejados corretamente, pois surgiram como consequências de ocupações irregulares. Um dos problemas da falta de planejamento foi a carência de infraestrutura básica e, especialmente, de equipamentos urbanos, como espaços públicos para lazer, que proporcionam atividades que sejam atrativas e ao mesmo tempo desvinculadas do dia-a-dia da comunidade. Apesar do aumento populacional, atualmente pouca coisa mudou em relação a essas opções de lazer, pois os espaços existentes com essa destinação são insuficientes, mal cuidados ou possuem usos restritos.

Atualmente, em Macapá, existem poucos espaços de entretenimento, lazer, e cultura, e os existentes, em sua grande maioria, não satisfazem seus usuários por possuírem funções restritas, por não funcionarem a algum tempo, ou seus espaços são pequenos para atender um público maior. Podemos citar alguns exemplos, como: o Museu Sacaca, inaugurado em 2001, que foi projetado para a demonstração da cultura local e dos potenciais da região; porém, devido à falta de manutenção física, de uma agenda diária de eventos e pelo fato de sua localização não estar próxima das principais vias de acesso da população, principalmente a que faz uso do transporte público, o museu passou a funcionar esporadicamente, o que culminou em sua interdição, mas em 2008, o museu entrou em reforma e provavelmente será reinaugurado no final de novembro desse ano, segundo a Chefa de Divisão de Exposição e Programação Visual do Museu Sacaca, Nayara Sá Cavalcante.

Outros espaços que se tem como exemplo é o Centro de Convenções João Batista de Azevedo Picanço e o Teatro das Bacabeiras. O Centro de Convenções, construído na década de 70, conta com 200 lugares e justamente por isso é um espaço limitado a eventos de pequeno porte; Sua estrutura física é deficiente e não possui estacionamento próprio, posto que esteja localizado na principal via de Macapá, a Avenida FAB; já o Teatro das Bacabeiras destinado para eventos socioculturais, atualmente também serve como âncora para diversos trabalhos desenvolvidos por Organizações não governamentais (ONG's), na área artística, órgão ligados à dança, música, etc., além de comportar eventos políticos, congressos e seminários.

Porém, mesmo contando com 705 lugares, o espaço já não é suficiente, pois a demanda para determinados tipos de eventos, como congressos Internacionais, exige uma estrutura física mais completa para um número maior de participantes. Há, portanto, a necessidade de se pensar em novas instalações, pois o local onde se encontra o Teatro das Bacabeiras não permite ampliação e seu estacionamento é limitado, visto que em alguns casos, é necessário fechar a Avenida General Gurjão, que fica ao lado, para suprir as vagas excedentes.

Em função da situação atual, estão sendo realizados estudos de implantação de projetos para a área de entretenimento, como a ampliação e urbanização do entorno do Marco Zero, projeto em 2010 pela Agência de

Desenvolvimento do Amapá (ADAP); a criação do Museu Tumucumaque, projetado por João Filgueiras Lima em 2010, que está em processo de estudo de implantação; Um Centro de Convenções, concebido pela Secretaria de Infraestrutura (SEINF); o Museu da Imagem e do Som, que é uma proposta da Secretaria de Cultura do Estado, que se encontra funcionando atualmente em uma sala do Teatro das Bacabeiras. Todos esses projetos relacionados estão sendo pensados para comporem o corredor turístico de Macapá.

Por isso, nesse contexto, torna-se importante o planejamento de um espaço que contemple todas essas atividades, que tenha como premissa a complementação desse ciclo cultural, tendo em vista que a maioria desses projetos é direcionada para determinados eventos e, portanto, seria um espaço de valorização da cultura amapaense. O Complexo Cultural pode ser pensado em uma estratégia cuja função social principal é a de integrar a sociedade, ou seja, não apenas reunir as pessoas, mas proporcionar a convivência entre elas, através da difusão dos valores culturais que aumentariam o sentido de pertencimento da população do local.

2. ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA: A RUPTURA DE MODELOS UNIVERSAIS DA ERA MODERNA

Por diversas razões, podemos afirmar que o período estritamente contemporâneo da arquitetura inicia nos anos imediatamente anteriores a 1970, com a morte dos grandes mestres (Le Corbusier em 1965, Walter Gropius e Mies van der Rohe em 1969), ou, simbolicamente, podemos dizer que as barricadas de maio de 1968 nos bulevares de Paris demarcaram a negação de algum tipo de retorno da arquitetura moderna. O retrocesso ou a involução iniciada pelo Movimento Moderno ortodoxo na década de 1950 deveu-se, em especial, à desaceleração econômica dos anos 1960, sugerindo, de diferentes maneiras, os sinais evidentes de contradição e desejos de mudança que passam a ocupar o centro dos debates sobre arquitetura. (PEREIRA, 2010).

Segundo Pereira (2010) esses fenômenos se veem acompanhados, praticamente desde suas origens, de um forte processo de crítica e revisão

conceitual da própria cultura arquitetônica. A fé no movimento moderno, já abalado, entra em crise internacionalmente, como explica Alonso (2009):

Dentro dessa crise da modernidade, tentou-se restabelecer as mesmas bases no intuito de reforçar os fundamentos disciplinares da arquitetura através de diversos apoios externos. Porém, tanto no refúgio do cientificismo dos processos industriais e tecnológicos da construção como no das estruturas semânticas, semiológicas ou linguísticas, cada vez mais aumenta a contradição entre uma busca de autonomia disciplinar para a arquitetura e a necessidade de sua justificativa com base em outras disciplinas. Essa crise da modernidade, devido à complexidade de suas considerações e à diversidade de suas soluções, condiciona o processo arquitetônico das últimas décadas em todas as suas tendências. Gerida como reação à arquitetura tecnocrática estabelecida, essa crise, em geral, não tem ideias bem claras nem preestabelecidas, mas se configura principalmente a partir da negativa daquilo que não quer. Assim, talvez se possa dizer que a primeira contestação à modernidade se expresse mediante a certa informalidade deliberada que surge como resposta à crise de incerteza, em contraste com a absoluta confiança que as arquiteturas dos anos de desenvolvimento proclamavam. (PEREIRA, 2010, p. 279)

Da década de 50 em diante, a confluência de interesses econômicos e estéticos disseminou-se rapidamente a partir dos Estados Unidos e tornou-se a plenitude da expressão do capitalismo empresarial em regiões distantes do globo. O sonho de padronização que animara alguns seguimentos do movimento moderno realizou-se bem mais do que o esperado nas construções comerciais, e em meados da década de 60 começou a formar-se uma reação. A tarefa de repetir estruturas de aço e paredes de vidro mostrou-se pouquíssimo exigente, sobretudo em termos de criatividade. (GHIRARDO, 2002).

Enquanto grandes firmas como o Skidmore, Owings & Merrill e C. F. Murphy Associates seguiam a direção indicada por Mies van der Rohe e produziam prédios de alta qualidade, apesar de sóbrios e imitativos, outros grupos buscavam variantes do movimento moderno de tipo bem diferente, hipercelebrações das possibilidades supostamente libertadoras do infindável desenvolvimento tecnológico. Buckminster Fuller nos Estados Unidos, o grupo Archigram na Inglaterra, o Superstudio na Itália e os metabolistas japoneses foram os exemplos mais importantes. As pesquisas pessoais de Fuller com projetos utilitários de tecnologia sofisticada, de preferência para serem produzidos em massa, datavam do final da década de 20. Ele mantinha um senso de

realidade em seus projetos e reconhecia a necessidade de propor soluções viáveis pra problemas sociais reais.

Mas Archigram, Superstudio e, em menor grau, os metabolicistas puseram fim a qualquer conexão tediosa com a realidade. Com uma série de publicações elegantes e imagens de quadrinhos e ficção científica, deixaram sua marca sem levar a sério questões sobre como as coisas seriam construídas, como suportariam a ação do tempo e quais seriam as consequências sociais para as pessoas destinadas a ocupar suas cidades fantásticas. Quase ninguém levou a sério Superstudio e Archigram, menos ainda os incorporadores e banqueiros responsáveis pela encomenda e pelo financiamento de projetos em estilo modernista. Ainda assim, em conjunto eles assinalaram o fim do encanto do modernismo racionalista, a reação a um estilo de construção que passou a ser tido como tedioso e indiferente aos arredores e também à própria tradição de disciplina.

Segundo Ghirardo (2002), os ataques mais sérios ao Movimento Modernista tiveram impacto duradouro. Quatro livros publicados em menos de uma década assinalaram a mudança que estava por vir: *Morte e Vida de Grandes Cidades*, de Jane Jacobs (1961), *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, de Robert Venturi (1966), *A Arquitetura da Cidade*, de Aldo Rossi (1966), e *Arquitetura Para o Pobre*, de Hassan Fathy (1969).

Embora seu efeito fosse sentido em épocas diversas em diferentes culturas, devido às datas de tradução e publicação, e embora também tenham surgido outros livros básicos, juntos esses quatro indicam a dimensão das mudanças de atitude em relação à Arquitetura. Jacobs contestou as ideias de planejamento de Le Corbusier e de outros projetistas do movimento moderno, assim como o programa da Cidade-Jardim de Ebenezer Howard, popularizado Nos Estados Unidos por Clarence Stein, que considerou inadequado para as cidades. Louvando a heterogeneidade dos bairros urbanos e dos prédios antigos, Jacobs usou seu próprio distrito em Nova York como forma de realçar a diversidade e a vivacidade possíveis das ruas das cidades, que contrastavam com a mortificante regularidade dos projetos habitacionais para a população de baixa renda que matavam a rua. Ao contrário de muitos críticos de arquitetura da época, Jacobs reconhecia a ligação entre o dinheiro das incorporações e a

mudança urbana, entre as práticas financeiras e a decadência das cidades. (GHIRARDO, 2002).

Alguns de seus argumentos mais eloquentes demonstram como os projetistas seguiram a ideologia de planejamento do movimento moderno em vez de seu próprio instinto no caso dos bairros urbanos. Jacobs afirmava que a ordem oculta da rua não reprojeta sustentava uma vida urbana rica e variada, além de aumentar a segurança. Alguns dos pontos que enfatiza – a experiência vivida da arquitetura, os rituais e padrões da vida cotidiana, a rede de relações humanas que forma nossa experiência de cidade e que a arquitetura e o planejamento modernos ignoraram – só aos poucos começaram a dar frutos. Ela concluía que as cidades contemporâneas não deveriam sofrer novas e devastadoras renovações urbanas segundo os princípios equivocados do movimento moderno, e sim ser alimentadas como espaços vitais e atraentes que realmente são. Com a aceitação gradual das ideias de Jacobs veio uma apreciação renovada da variedade visual da paisagem urbana. Os urbanistas começaram a justapor elementos diferentes, em vez de buscar uma tela contínua e uniforme, e a aceitar o valor dos variados elementos existentes na cidade. A nova preferência estética chegou inclusive à construção de complexos individuais de edifícios, alcançando total fruição muito tempo depois, em um projeto como a Escola de Direito Loyola, de Frank Gehry (1981-84), em Los Angeles, onde o jogo de volumes irregulares e de cores vivas sugere um tecido urbano diferente. (GHIRARDO, 2002).

A abordagem de Robert Venturi se diferencia da de Jacobs por voltar-se especificamente para o que ele via como construções sem sentido projetadas pelos seguidores do Movimento Modernista, independentemente de suas motivações sociais ou de seus imperativos econômicos. Sua agenda envolvia diretamente estratégias para prédios individuais e para projetos de urbanismo, em especial aqueles produzidos por uma pequena classe de arquitetos da elite. Ao passar dois anos na Itália admirando as maravilhas da Antiguidade e da Renascença com a bolsa do ¹Rome Prize, Venturi descobriu as ricas possibilidades da história arquitetônica. (GHIRARDO, 2002).

¹ Prêmio concedido anualmente pela American Academy in Rome a jovens artistas plásticos, arquitetos, designers, músicos e estudantes de ciências humanas norte-americanos; o prêmio consiste em uma bolsa de seis meses a dois anos para que os vencedores do concurso possam se aperfeiçoar em sua especialidade e desenvolver algum projeto em Roma.

Seguindo o caminho indicado por Walter Gropius na Bauhaus, os estudos históricos haviam sido excluídos do currículo da maioria das escolas de arquitetura nos Estados Unidos, embora não em Princeton, onde Venturi se formou. Ele via nisso uma enorme perda para os arquitetos, pois só essa ausência poderia explicar seu persistente fascínio por caixas de vidro sem graça e pelas maçantes construções do modernismo. Também insistia que a complexidade da vida contemporânea não permitia programas arquitetônicos simplificados, razão pela qual, a não ser no caso de construções com um único objetivo, os arquitetos precisavam voltar-se para programas multifuncionais. (GHIRARDO, 2002).

Embora a maioria de seus exemplos de uma arquitetura capaz de exprimir as ideias que prezava fossem tirados da Itália entre 1400 e 1750, ele também incluiu prédios de Le Corbusier, Alvar Aalto e Louis Kahn, o que indicava que não era ao modernismo propriamente dito que se opunha, e sim às suas versões pouco imaginativas. A primeira tentativa de Venturi de enfrentar estes problemas foi o projeto da casa de sua mãe, a casa Vanna Venturi, em Chestnut Hill, Pensilvânia, EUA (1964), onde fez experiências com alusões históricas na fachada ao mesmo tempo em que desenvolvia um interior complexo e curioso, em seguida à Guild House (1960), prédios de apartamentos para idosos em Filadélfia, EUA. Em cada caso, o projeto incorporava princípios delineados em *Complexidade e Contradição*: ênfase na fachada, em elementos históricos, no jogo complexo de materiais e alusões históricas, e em fragmentos e variações. (GHIRARDO, 2002).

A *arquitetura da cidade* do arquiteto e teórico italiano Aldo Rossi não combateu as cidades americanas devastadas pela renovação urbana, mas sim as cidades europeias que sofriam os efeitos da destruição da guerra e da reurbanização do pós-guerra. Assim, como Jacobs e Venturi, Rossi rejeitava o que chamava de funcionalismo ingênuo, ou seja, a ideia de alguns arquitetos modernistas de que “a forma segue a função”. Seus alvos específicos eram os arquitetos que louvavam o determinismo tecnológico e desdenhavam a rica complexidade das cidades, não só de seus prédios como de sua história, formas urbanas, redes de ruas e histórias pessoais. Rossi também se voltou para o passado, para a cidade europeia, com o objetivo de identificar primeiro como as

idades cresceram e se transformaram com o tempo e, depois, como os tipos de construção participam da evolução morfológica da cidade. (GHIRARDO, 2002).

É útil comparar mais de perto as posições de Venturi e Rossi, porque suas diferenças de opinião são reproduzidas na arquitetura posteriormente praticada na Europa e nos Estados Unidos. Para ambos, o desafio da arquitetura transcende e, ao mesmo tempo, engloba os diferenciais dos arquitetos enquanto indivíduos, e foi com base nessa missão histórica que os dois escritores criticaram a arquitetura e o urbanismo do período posterior à Segunda Guerra Mundial; ambos também se voltaram para o passado arquitetônico como ferramenta para desenvolver à arquitetura sua responsabilidade pública histórica. (GHIRARDO, 2002).

No início da década de 70 as estratégias de projeto defendidas por Venturi já tinham nome – pós-modernismo – e uma lista de seguidores importantes, que incluía tanto Charles Moore quanto Robert Stern. Na casa Burns em Santa Mônica, Califórnia (1974), e na contemporânea residência Lang, em Washington, EUA, os arquitetos apresentaram afirmações igualmente populistas em projetos que, em essência, propunham um programa estritamente estetizante (do ponto de vista meramente estético) e historicista. Dominadas por tons pastéis e colagens irreverentes de revestimentos aplicados com delicadeza e adornados com elementos históricos, essas misturas aparatosas ascenderam o entusiasmo de jovens profissionais em ascensão por projetos para suas próprias residências e também, em especial, de incorporadores de *mini-malls* (pequenos centros comerciais) e shopping centers de beira de estrada nos Estados Unidos. (GHIRARDO, 2002).

No sul da Califórnia, bairros inteiros de casas exuberantes com referências historicistas, construídas por especuladores e inspiradas naqueles projetistas, pareceram brotar da noite para dia. A Bienal de Veneza de 1980, organizada por Paolo Portoghesi, mostrou que o movimento se espalha para fora dos Estados Unidos, não só para a Europa, com projetos de Portoghesi na Itália, de Christian de Portzamparc na França e de Ricardo Bofill na Espanha, mas também para o Extremo Oriente, como obras de Takefumi Aida e Arata Isozaki no Japão, principalmente o Museu de Artes Gráficas de Okanoyama, em Nishiwaki, Hyogo (1982 – 84), com seus pilares maciços de concreto na fachada que lembra um

templo, galerias que se estendem como os vagões de um trem, pódios com aspecto rústico e tons pastéis. Foi um contraste marcante com o Museu de Arte Moderna da Prefeitura de Gunma, modernista e de acabamento polido, em Takasaki (1974), obra anterior de Isozaki, um ensaio em painéis de alumínio de variações sobre o cubo. (GHIRARDO, 2002).

Há um vínculo direto entre a cultura do megaprojeto e o papel da arquitetura no final do segundo milênio, pois, como analisa Guirardo (2002) os parques temáticos da Disney, por exemplo, parecem importantes por terem explicitado os tipos de controle social que foram encarregados de definir os “espaços públicos” nas cidades e reservá-los para a classe média; na maioria dos casos, os mecanismos usados para consegui-lo foram ocultos dos beneficiários de classe média, que poderiam reivindicar os espaços como espaços públicos sem enfrentar os mecanismos de exclusão. A flácida cultura arquitetônica Norte Americana e da Europa ocidental parece, em muitos casos, ser composta de pouco mais que cenografia, e, sem dúvida, os elementos semelhantes mais visíveis do megaprojeto e da visão Disney de realidade comercializada e sistemática são forças muito importantes por trás dessa evolução.

Os prédios públicos estão em geral associados a instituições de elite, às quais os grupos sociais com mais dinheiro restringem o acesso de uma forma ou de outra, como talvez se possa perceber de modo mais notável no caso da Biblioteca Goldwyn, em Hollywood, Califórnia, de Frank Gehry (1986). Diane Ghirardo, afirma que, com certeza, os arquitetos não são a causa de tal situação, porém, os mesmos não fazem por onde combatê-la. (GHIRARDO, 2002).

A autora ainda afirma que

O que podemos chamar de espaço público é deixado cada vez mais para os pobres e marginalizados, conceituando como área incontrollável e potencialmente perigosa, enquanto um tipo elitista e segregado de espaço público tomou forma para as classes mais privilegiadas. (GHIRARDO, 2002, p. 122)

2.1. A VERTENTE DO ESPAÇO PÚBLICO NA PRODUÇÃO ARQUITETÔNICA CONTEMPORÂNEA

O espaço público, nos séculos XIX e XX, tem sido definido de forma otimista como o espaço do coletivo, compreendido não como pertencente a um indivíduo, uma classe ou uma corporação, mas ao povo como um todo. A discussão do espaço público pode ser compreendida de forma útil em relação ao debate contemporâneo da esfera pública, uma vez que o espaço público constitui a realização espacial da esfera pública. Esfera pública é o termo empregado pelo filósofo alemão Jürgen Habermas para referir-se ao local onde os cidadãos se dedicam especificamente à participação política, e na verdade, ele insiste em que isso é essencial para as práticas políticas democráticas. Habermas insistiu na afirmação de que a esfera pública era tradicionalmente diferente das esferas do mercado e do governo mas que, no final do século XX, quando esse território tão necessário para a democracia se tornou uma impossibilidade, novos modelos deveriam ser desenvolvidos. Entre as principais suposições da teoria de Habermas estava a noção de que essas esferas e espaços públicos eram locais onde cidadãos livres e iguais poderiam deliberar sobre temas políticos. (GHIRARDO, 2002).

Os acadêmicos Nancy Fraser, Geoff Eley, Joan Landes e Mary Ryan opuseram-se às definições de Habermas, ressaltando que o território público burguês liberal que ele descrevia como antecedente histórico só existira, na verdade, através da prática rigorosa da exclusão baseada em classe, raça e sexo. Esse público era apenas uma dentre várias esferas públicas possíveis, embora aquelas constituídas por outros grupos fossem sistematicamente ignoradas ou desprezadas, tanto na prática quanto por historiadores posteriores. Essas esferas incluíam associações voluntárias de mulheres ou trabalhadores que eliminavam a distinção rígida entre público e privado, um “território público” no qual a discussão política não era condição essencial. Boa parte disso também se aplica ao nosso conceito de espaço público: celebrado de maneira otimista como aberto a todos, muitas vezes mascara, na verdade, uma série de práticas exclusivistas, em geral baseadas em raça, sexo ou classe, que limitam a definição de “público” de modo significativo. O que muitas vezes vemos como locais publicamente acessíveis – parques temáticos, shopping centers, feiras comerciais – é descrito de maneira mais apropriada como espaço social. (GHIRARDO, 2002).

Ghirardo (2002) afirma que talvez um dos avanços mais significativos do final do século XX tenha sido a interpretação do espaço público de duas formas afins: como espaços para consumo e como espaços a serem segregados de maneiras muitíssimo específicas, a serem monitorados e controlados. As práticas exclusivistas que tanto transformaram os espaços públicos mais antigos em território das elites masculinas e que permitiram defini-los como públicos, negando, desse modo, legitimidade a outras definições possíveis, correspondiam às práticas paralelas de monarcas, oligarquias e ditadores que também exerciam controle sobre a esfera pública, definindo, por sua vez, o acesso a homens das classes mais baixas.

Com muita frequência, os arquitetos entendem o espaço público como negativo ou vazio, inútil para objetivos mercadológicos sem que haja alguma intervenção por parte das autoridades civis para controlar o acesso, acompanhar o comportamento e minimizar tudo o que possa desviar a atenção das atividades de consumo, muitíssimo mais importantes. É quase completamente ignorada por esta concepção popular do espaço do espaço público a ampla gama de reivindicações temporárias ou provisórias de áreas urbanas para coisas como o passeio de adolescentes (de carro nas cidades norte-americanas, grandes ou pequenas, e em pequenas motocicletas ou a pé em muitas cidades europeias); *garage sales* (ou “*venda de garagem*”; é uma atividade comum nos Estados Unidos em que as pessoas vendem na porta de suas casas móveis e objetos que não querem mais.) e outras feiras de rua temporárias; manifestações, marchas e desfiles; festas de quarteirão e outras comemorações urbanas e suburbanas. (GHIRARDO, 2002, p. 47).

Nenhuma dessas atividades depende de grandes mecanismos de controle e, para seu sucesso, nenhuma depende de espaços públicos bem projetados. Pelo contrário, muitas vezes quanto menos hospitaleiro e mais devastado um local, mais bem sucedido o evento efêmero; por causa disso, essas atividades são tipicamente ignoradas por arquitetos e urbanistas.

Algumas das origens de atitudes relativas ao espaço público que enfatizam o consumo de massa e o controle oficial e empresarial podem ser encontradas nos parques temáticos de Disney. A partir da década de 30, Walt Disney construiu um império baseado em seus personagens animados, passando em poucos anos de desenhos animados de curta-metragem para filmes de longa metragem. Com a inauguração em 1955, Disney deu um salto quantitativo e conceitual para uma nova zona, onde tempo e espaço se aglutinavam em um novo esquema de

organização para o consumo do lazer. Rejeitada, por outros proprietários de parques de diversões como condenada ao fracasso, a Disneylândia tornou-se um sucesso total e imediato; as três adições subsequentes ao império (na Flórida, Tóquio e uma perto de Paris) aperfeiçoaram e ampliaram enormemente as ideias incorporadas ao primeiro projeto. (GHIRARDO, 2002).

Como resultado de seu apelo popular, a Disneylândia atraiu elogios de alguns setores como um belo exemplo de planejamento urbano, mas recebeu menos críticas favoráveis de intelectuais e jornalistas, que sempre a criticaram pela superficialidade, pelo escapismo e pela fantasia oca. De forma mais significativa, as abordagens do espaço público, do espaço de trabalho, e do urbanismo incorporadas à Disneylândia e a seus sucessores vieram a atrair a atenção tanto de incorporadores quanto de arquitetos como padrões de avaliação de edifícios e espaços públicos. A Disneylândia levou o conceito de parque de diversões e feira mundial a um novo nível. Dentro dos limites do complexo em expansão, aglomeraram-se cinco parques de diversões separados com temas diferentes; juntos esses parques desintegraram a paisagem rural e urbana americana, transformando-a em um cenário idealizado e administrável. (GHIRARDO, 2002).

Essas unidades temáticas ofereceram uma arquitetura cenográfica concebida para o prazer visual ininterrupto. Para conseguir o efeito desejado, como observou Disney, tiveram de controlar o meio ambiente. Isto significou que nada poderia estar fora do lugar. Auxiliares catam o lixo imperceptivelmente quase no momento em que cai no chão. Não há edifícios que reflitam a mudança e o desenvolvimento históricos com o passar do tempo. A vida pública é concebida como movimento passivo ao longo de espaços controlados, onde as únicas arenas de escolha ativa são a seleção de alimentos e as compras; os visitantes são conduzidos por exposições e passeios com rápida eficiência. Assim, pela organização social e por causa de seu funcionamento, a Disneylândia não é uma cidade em nenhuma acepção do termo, como alguns observadores logo assinalaram. É uma combinação de parque de diversões, feira mundial, shopping Center e estúdio de cinema. (GHIRARDO, 2002).

Assim como a noção de Disney de parques temáticos arquitetônicos, históricos e contemporâneos tem precedentes históricos, ela também participou

de grandes mudanças no caráter do espaço público desenvolvido e construído no último quarto de século. Charles Moore recebeu dos Imagineers de Disney a deixa de um espaço público para representar as contribuições italianas à cultura de Nova Orleans, a Piazza d'Itália (1979). Moore identificou como outras fontes de seu projeto a Fontana di Trevi de Nicola Salvi, em Roma (1732), a Basílica de Andrea Palladio, em Vicenza (1549), a Neue Wache de Karl Friedrich Schinkel, em Berlim (1818) e a ampla tradição da arquitetura clássica, reunidas para produzir um artefato de pura cenografia. (GHIRARDO, 2002).

2.1.1. A arquitetura contemporânea das cidades de consumo

Talvez o caso mais óbvio de fusão dos três elementos essenciais dos mundos da Disney seja o shopping center, uma invenção de meados do século XX que atingiu seu ponto máximo no West Edmonton Mall, no Canadá (1986), projetado pelos incorporadores, de tamanho excedido em 1992 pelo Mall of America, em Minnessota. Não há melhor indicador de como o shopping center regional suplantou os centros comerciais tradicionais das pequenas cidades do que os mapas distribuídos no Centro de Informações para Visitantes de Edmonton; de um lado há uma planta geral da cidade, enquanto do outro uma planta detalhada do shopping suplanta o tradicional mapa do centro. Com seu parque de diversões, ruas temáticas e hotel à moda de Fantasyland (um dos parques de diversões da Disneylândia), sem mencionar uma réplica quase em tamanho natural da nau de Cristóvão Colombo, a Santa Maria, o West Edmonton Mall representou o ápice de quase três décadas de refinamento da construção de shoppings na América do Norte. Um dos primeiros pioneiros do shopping Center, o arquiteto de Los Angeles Victor Gruen, nascido em Viena, acreditava que o crescimento dos subúrbios de classe média e da propriedade de automóveis nos Estados Unidos representava uma oportunidade de Corrigir os problemas do centro das cidades por meio de ambientes saudáveis e felizes que acomodassem os automóveis com facilidade. (GHIRARDO, 2002).

Este projeto antiurbano, que ele realizou com seu primeiro Shopping Center regional fechado e com ar condicionado, o Southdale Mall, em Minnesota (1956), previa melhores oportunidades para uma ampla gama de atividades

culturais, cívicas e recreativas, de fácil acesso e integradas ao ambiente suburbano mais amplo, tudo dentro do contexto do consumo. No shopping, exultava Gruen em 1955, as expressões individualistas das diferentes lojas seriam contidas por controles arquitetônicos e, como os primeiros esforços de planejamento dos capitalistas, os shoppings uniriam, idealmente, comércio e modernismo. Nas quatro décadas seguintes, a orgia de construção de shopping centers espalhou-se dos Estados Unidos para o resto do mundo, da Inglaterra para a Austrália, de Cingapura para a Coreia, da Itália para a Argentina, e envolveu incorporadores privados e públicos. De início estruturas de um ou dois andares pousadas num mar de asfalto para estacionamento, os shoppings aos poucos assumiram formas diferentes, com estacionamento subterrâneo ou em prédios separados, de muitos andares. Também passaram de regiões suburbanas, ou mesmo rurais, para o centro das cidades, aeroportos e outros locais. (GHIRARDO, 2002).

Infelizmente, quando se construíram shopping centers em outros países, eles muitas vezes adotaram as piores características do modelo dos Estados Unidos. Este é o caso de Joyland, na província de Marche, na Itália, onde o shopping envidraçado e cheio de arcadas situa-se em uma fértil região agrícola cercada por um enorme estacionamento. Em termos arquitetônicos, uma das características mais notáveis dos shoppings tem sido o contraste entre o interior altamente articulado e exterior relativamente não decorado. Faltava aos primeiros exemplos um contexto ao qual responder, uma vez que ficavam muito longe de outros edifícios; na verdade, uma das funções específicas dos shoppings era abrigar todas as lojas com conforto, em geral ar refrigerado e sob o controle da administração. De forma bastante lógica, a atenção do projeto concentrava-se em atrair os compradores para dentro. No entanto, depois que os shoppings passaram para áreas mais urbanizadas, alguns projetistas começaram a dar atenção também ao seu exterior. (GHIRARDO, 2002).

Um dos efeitos mais significativos do desenvolvimento geral dos shopping centers tem sido a confluência entre o centro comercial e o parque temático em uma vasta gama de outros tipos de prédios, mais notadamente o museu, mas também a biblioteca, o teatro ou a sala de concertos. Se aos centros comerciais tende a faltar distinção arquitetônica, no caso dos museus o oposto é verdadeiro.

Segundo Ghirardo, nos últimos vinte anos, particularmente depois dos anos 80, as propostas mais aplaudidas e prestigiadas têm sido as de algum tipo de museu ou centro artístico e cultural. Esse fenômeno é curioso por pelo menos duas razões. Em primeiro lugar, embora o museu enquanto instituição cultural tenha se originado na Europa ocidental, o fenômeno atual é global e se estende, por exemplo, de um pequeno museu de história de uma cultura local de Pippo Ciorra (1990), no Senegal, à vasta Sainsbury Wing (Ala Sainsbury), da National Gallery, em Londres, de Venturi, Scott Brown and Associates (1991). (GHIRARDO, 2002).

Em segundo lugar, em uma era de suposta expansão da democracia, por que a grande renovação do interesse por uma instituição cuja origem é profundamente aristocrática e privada? As respostas não são simples, mas é evidente que as condições subjacentes variam de lugar para lugar, muitas vezes relacionadas a temas tão diversos quanto à mudança das atividades e funções dos próprios museus, o valor de mercado da arte, os tipos e fontes de financiamento, as leis tributárias e o vaivém do turismo internacional. Ghirardo também afirma que em alguns casos, o Estado ou a cidade encomendam museus, às vezes para criar um primeiro museu cívico, ou então para atender a áreas específicas ou negligenciadas dos estudos culturais, como é o caso do museu de Artes Decorativas em Frankfurt, de Richard Meier (1986). A Alemanha conduziu a campanha de construção de museus mais vigorosa da década de 80. Em pelo menos dois países – os Estados Unidos e a Grã-Bretanha -, o florescimento e a ampliação de museus na década de 80 coincidiu com duas grandes evoluções: uma expansão econômica que levou à crescente polarização da renda (e, portanto a um aumento dramático da pobreza) e a um suprimento abundante de dinheiro disponível para investimento em cultura. (GHIRARDO, 2002).

Até a década de 70 dominavam dois tipos principais de museu: o relicário, que imitava o Altes Museum de Schinkel, exemplificado do século XX por construções como a National Gallery de John Russel Pope em Washington, D.C. (1941), e o depósito ou armazém de diferentes tipos de artefatos, dos antropológicos aos científicos, como o Smithsonian, também em Washington, de James Renwick Jr. (1846). Ambos os tipos continuaram a ser construídos durante o século XX, embora na década de 80 tendessem a desviar-se para um terceiro

tipo mais recente, o shopping Center cultural, rumo à esfera do espetáculo. A Ala Sainsbury da National Gallery, em Londres, de Venturi, Scott Brown and Associates (1991), exemplifica o tipo relicário em roupagem da década de 90. A grande ampliação do prédio projetado por William Wilkins em 1838 foi encomendada especificamente para abrigar a coleção de pinturas renascentistas da galeria. O governo Thatcher recusou-se a pagar pela ampliação com base em que as instituições deviam ser autossustentadas. Inicialmente uma firma britânica, Ahrends Burton & Koralek, venceu uma concorrência arquitetônica que envolvia conciliar as necessidades da galeria de arte com as de um prédio de escritórios que, presumia-se, com o tempo pagaria a ampliação. Em tal esquema, a ligação entre comércio e arte, normalmente bem escondida no museu-relicário, era evidente demais para o gosto purista, e provocou um violento debate na época. (GHIRARDO, 2002).

Igualmente dramático em sua serenidade é o Centro de Arte Galega Contemporânea, de Álvaro Siza, em Santiago de Compostela, Espanha (1993). As linhas limpas e as superfícies bem definidas são claramente inspiradas pelo movimento moderno, mas a localização, a orientação e a relação com o prédio já existente, a Igreja e o claustro restaurados de um mosteiro não são. A carreira de Siza tem-se baseado numa arquitetura intimamente relacionada a seus arredores, mas sem sucumbir a ataques de nostalgia ou ingênuo contextualismo. O centro leva o complexo de passarelas em rampas e terraços da cidade para o coração do edifício, do mesmo modo que seus volumes maciços de concreto ecoam os materiais e a morfologia tradicionais do tecido urbano da cidade. Da mesma forma, claros interiores de mármore branco e estuque evocam as casas locais, ainda que Siza controle com habilidade infusões periódicas de luz natural, difusa e artificial, bem como vetores de massa e movimento, para obter um efeito totalmente diferente. (GHIRARDO, 2002).

O Museu de Arte Contemporânea (MARCO) de Ricardo Legorreta, em Monterrey, México (1992), também casa o museu-relicário a tradições de projetos locais, especificamente na organização do edifício como uma casa com pátio interno em escala ampliada – um espaço central cercado de arcadas que se abre para as galerias individuais, com as maciças fachadas externas e os planos vermelho-escuros das paredes voltados decisivamente contra a rua. Entre as

coisas que o projeto visava esquecer está a construção do museu em uma zona de renovação urbana muito contestada, a devastação do núcleo histórico de Monterrey com o apoio de interesses empresariais locais e o domínio da instituição por uma família rica alçada à posição de árbitro cultural. (GHIRARDO, 2002).

O segundo tipo de museu é o depósito. Um dos exemplos mais recentes deu início à onda de construção de museus europeus no final da década de 70 e na de 80: o Centro Georges Pompidou, em Paris (1972-77), de Richard Rogers e Renzo Piano – estrutura tão diferente às suas adjacências e tão conduzida pela imagem de tecnologia quanto a Ala Sainsbury fora servil a seu contexto e perdida de amores pelo classicismo. Ghirardo diz que na tradição das grandes exposições do século XIX, essa imensa jaula de aço celebra os espaços universais, capazes de infinitas modulações e de acomodar os mais diversos tipos de exposições e atividades. Ela ainda considera o Centro Pompidou como sendo um galpão gigantesco e de plano aberto que contém um museu de arte moderna, cinema, biblioteca, desenho industrial, centro de pesquisa musical e acústica, escritórios e estacionamento. (GHIRARDO, 2002).

Com a fachada excepcionalmente desordenada, Piano e Rogers enfatizaram o tipo do museu-depósito como um artefato de alta tecnologia, mas, sobretudo como recipiente historicamente neutro da cultura em diversos níveis. Ghirardo (2002) analisa que infelizmente não levaram em conta as consequências de problemas mundanos, como a manutenção; e, segundo a autora, os visitantes têm observado, espantados, a poeira acumular-se em cantos inacessíveis, corroendo a exuberante demonstração tecnológica. Piano e Rogers insistiram no objetivo de conseguir o máximo de flexibilidade, a ponto de até os andares poderem ser movidos, uma vez que o edifício se destinava a abrigar os tipos mais diversos de exposições, da arte moderna à arquitetura, à mobília e às artes decorativas e daí para outros tipos de exploração da cultura contemporânea.

As estratégias mercadológicas dos museus apagam as distinções entre comércio e arte através da criação de lojas de museus cada vez mais elaboradas e importantes, novas estratégias de exposição que criam um vínculo entre as obras expostas e a venda de uma ampla gama de itens não mais limitados a pôsteres, a cartões-postais ou catálogos, e empresas de aluguel de obras de arte,

assim como os shoppings centers ampliaram sua gama de instalações para incluir cinemas, concertos e exposições de arte. Esse novo tipo de museu, como um shopping Center cultural, inclui instalações que vão de restaurantes e grandes lojas a auditórios e teatros; para o museu e o shopping, a atividade fundamental consiste em gerar renda por meio do estímulo ao consumo. Ghirardo (2002) afirma que o shopping pode ter se tornado o tipo paradigmático de construção do final do século XX, no qual a distinção entre instituições culturais e econômicas diluiu-se a ponto de não mais ser reconhecível. Tudo, de museus a universidades, ruas urbanas e mesmo parques de diversões, reproduz a organização dos shoppings centers; é o caso de Epcot Center, no Disney World, onde se reproduzem monumentos internacionais – até mesmo o teto da Capela Sistina – como cenário decorativo de um shopping mal disfarçado.

Além dos museus, outra tipologia caracteriza a atual configuração de espaço público. Como exemplo, têm-se as bibliotecas; elas talvez continuem a ser variações de um tipo primitivo de depósito urbano. Até o século XVIII, consistiam tradicionalmente em coleções particulares pertencentes a indivíduos ricos ou eruditos, propriedade de universidades e faculdades ou manuscritos preservados por autoridades religiosas. A espetacular escadaria de Michelangelo no vestíbulo da Biblioteca Laurentina, em Florença (iniciada em 1524), paga pela família Médici, é famosa; menos conhecida é a sala de leitura propriamente dita, com sua sequência de divisões bem iluminadas, definidas por pilastras planas em um longo espaço retangular apropriado à leitura e ao armazenamento de fólhos. Duas outras importantes bibliotecas antigas foram a biblioteca de São Marco (1536), de Jacopo Sansovino, em Veneza, e a do Trinity College, em Cambridge (1676), de Christopher Wren.

Dentro da tipologia básica do depósito urbano, a Biblioteca Museu Municipal de Barcelona, de Beth Galí, Marius Quintana e Antoní Solanas (1988-90), situada junto ao parque Joan Miró na extremidade da antiga malha de Cerdá, emprega tática semelhante às do arquiteto japonês Tadao Ando (com o Museu das Crianças, em Hyogo, Japão) para conseguir um oásis de tranquilidade em harmonia com a natureza. Neste caso, entretanto, somente parte do prédio abre-se para uma paisagem verdejante. O outro lado dá para a cidade. O revestimento em travertino espanhol de cores claras envolve a fachada urbana, enquanto as

salas de leitura abrem-se para o parque com janelas cujas cascatas, a exemplo do que ocorre no museu de Ando, geram sons e reflexos cintilantes. Nesse cenário urbano, porém, enfatizam a separação entre a biblioteca e o resto da cidade lá fora. (GUIRARDO, 2002).

Juntamente com museus e bibliotecas, desenvolveram-se dois outros tipos de construção para uma burguesia em expansão a partir do século XIX. Nas duas últimas décadas, os arquitetos desfrutaram de grande sucesso com projetos para salas de concerto e teatros. O Teatro Carlo Felice, de Aldo Rossi, em Gênova, Itália (1987-90), e o Disney Concert Hall de Frank Gehry, em Los Angeles, talvez expressem melhor as duas grandes estratégias na Europa Ocidental e nos Estados Unidos durante a década de 80. Após o bombardeio sofrido durante a Segunda Guerra Mundial, o teatro Carlo Felice reduziu-se a algumas colunas dóricas e o pórtico lateral; chamado para a reconstrução do teatro, Rossi pretendia revelar a interação complexa entre cidade e teatro, realidade e representação, tanto no interior quanto no exterior, como por exemplo, às duas entradas principais que dão para as duas praças, Rossi adicionou uma terceira que conduz à arcada de lojas do século XI, a Galleria Mazzini, fixando assim o teatro como centro da atividade pública e comercial no coração de Gênova.

Já o Disney Concert Hall de Gehry (iniciado em 1989) evita toda referência ao classicismo, para não dizer a tudo que não sejam outros projetos de Gehry. Ao contrário de outros concorrentes convidados, Gehry propôs um complexo sem aspiração á monumentalidade, situado em diagonal com uma generosa praça pública cobrindo a lacuna que separa os edifícios vizinhos; as formas esculturais características de Gehry, que vão do zigurate à rampa, moldadas com perfeição em pedra calcária por meio de cálculos precisos feitos em computador, pretendiam distinguir a estrutura daquelas de seus vizinhos da década de 60, talvez com mais eficácia no amplo foyer e recepção envidraçados, com o teto alçando-se com um pássaro na ala que parte da praça. Desse modo, Gehry buscou fazer do Disney Hall, em suas próprias palavras, “a sala de estar da cidade”.

De tudo o que se vê atualmente sobre a relação intrínseca ente arquitetura contemporânea e as atuais concepções dos espaços públicos, é possível se tirar uma conclusão: os prédios, em sua maioria pública, projetada por arquitetos

descritos neste trabalho estão geralmente associados a instituições elitizadas, às quais os grupos sociais com mais dinheiro restringem o acesso de uma forma ou de outra, o que acaba contribuindo para que esses espaços sejam teoricamente públicos, mas em suas essências assumem caráter privado. O que se percebe também é que os arquitetos não são os principais agentes causadores de tal situação, apesar de possuírem papel fundamental nesse certame, porém é muito difícil afirmar que pelo menos a combatem.

O espaço urbano como tem sido conceituado no Ocidente pós-iluminista, ou seja, o lugar onde classes e indivíduos diversos se misturam livremente, sem restrição ou controle visível, e onde as discussões políticas poderiam acontecer, dependeu da exclusão estratégica de mulheres, operários, pobres ou não cidadãos. As expressões espaciais da esfera pública, tais como a praça italiana ou a ágora grega, representam a concepção arquitetônica padronizada do espaço público. Por mais remota que essa visão seja da realidade, corre o risco de tornar-se uma aspiração que foi abandonada, muito embora o ideal ainda caracterize muitos projetos arquitetônicos. (GHIRARDO, 2002, p. 121).

O que podemos chamar de espaço público é deixado cada vez mais para os pobres e marginalizados, conceituando como área incontrolável e potencialmente perigosa, enquanto um tipo elitista e segregado de espaço público tomou forma para as classes mais privilegiadas. (GHIRARDO, 2002).

2.1.2. Arquitetura Contemporânea: realidades e perspectivas

Existe uma tendência que se constata em todo o mundo: a arquitetura atual é cruzada por linhas transversais, é uma arquitetura mestiça entre formação cosmopolita e atuação planetária; distanciada dos experimentos radicais, não é uma arquitetura de ideais, mas sim uma arquitetura de experiências, pois é pouco programática e peculiar a cada situação. Ainda que as obras mais conhecidas sejam, na maioria, edifícios institucionais e obras de infraestrutura, a habitação multifamiliar volta a ser a grande protagonista, assim como em outros períodos já foi campo de experimentações e inovações.

A moradia ainda é um laboratório para a arquitetura e um índice das transformações sociais de sociedades definitivamente fragmentadas que já abandonaram a utopia da comunidade residencial e oferecem lares como refinados recintos para vidas introspectivas. Um bom exemplo é o European, enorme concurso internacional dedicado à habitação urbana

que ocorre desde 1989 e que tem renovado o interesse pelo campo da moradia popular em toda a Europa. (PEREIRA, 2010, p. 311).

Entre os edifícios institucionais, o museu é o mais característico da arquitetura recente e o que mais bem denota sua natureza exibicionista e reflexiva. Se o teatro foi o templo social da burguesia, o museu pode ser considerado como o templo mediático de nossa época, como centro de exposição e local de encontro. Já entre os edifícios de infraestrutura, os aeroportos são as complexas da atualidade. Emblemas e portas das cidades, nos últimos anos eles têm surgido por todo o planeta, se destacando os exemplos de Barcelona (Ricardo Bofill), Marselha (Richard Rogers), Bilbao (Santiago Calatrava), Londres-Stansted e Hong Kong (Norman Foster) e Osaka (Renzo Piano).

A prosperidade da década de 1990 revalidou e revigorou os arranha-céus, cujo crescimento tem sido proposto como o paradigma do futuro. Sonho ideal da modernidade, a partir de Mies van de Rohe, as torres são símbolo do capitalismo. Nascidos em Chicago e Nova York, os arranha-céus contemporâneos se disseminam na costa do pacífico. Enormes minaretes de escritórios, as torres Petronas de César Pelli em Kuala Lumpur, Malásia (1996), com 450 metros de altura, ou a Torre Taipei de C. Y. Lee em Taiwan (2004), com 508 metros, ultrapassam o teto do mundo fixado em 1972 pelas torres gêmeas de Minoru Yamasaki em Nova York, cuja destruição em 11 de novembro de 2001 passou a simbolizar a fragilidade da arquitetura e a vulnerabilidade do mundo. (PEREIRA, 2010).

Por outro lado essa espécie de vale tudo tem se traduzido, na arquitetura, no triunfo do conceito de supermercado cultural no qual se mesclam, de modo confuso, diversas influências teóricas com uma variedade de formas de divulgação acrítica. Já a massificação dos meios de comunicação na cultura tem tornado a arquitetura um espetáculo que passou para o domínio coletivo através da arquitetura dos autores, como vanguarda cultural e propaganda política, cujas imagens de marca se difundem em uma audiência global. (PEREIRA, 2010).

O grande poder de comunicação dessas arquiteturas de estrelas pode ser resumido nos 32 anos de prêmios Pritzker. De Philip Johnson (1979) a Eduardo Souto de Moura (2011), com figuras tão destacadas como Oscar Niemeyer,

Kenzo Tange, Aldo Rossi ou Robert Venturi, Richard Meier ou Frank Gehry, Renzo Piano ou Norman Foster, Álvaro Siza ou Rafael Moneo.

Enfim, são muitos os questionamentos e a diversidade de pensamentos referentes à contemporaneidade na arquitetura; e uma delas trata da escala arquitetônica, com a qual se constrói a cidade contemporânea; a escala humana segue predominando no ambiente construído, mas parece inquestionável que a escala monumental voltou a surgir em muitas obras de arquitetura de prestígio, que em muitas ocasiões são basicamente macro esculturas urbanas, sejam habitadas ou não. E, finalmente, as ideias de arquitetura como um processo, como experiência e como construção ainda estão presentes e com o mesmo valor universal que permite que sejam entendidas e relacionadas com a nossa própria existência.

2.2. OS PIONEIROS CONTEMPORÂNEOS E SUAS ESCULTURAS ARQUITETÔNICAS

As linhas curvas complexas costumavam se restringir à natureza. Depois vieram o projeto e a produção auxiliados por computador, que desenvolveram os problemas técnicos relacionados com as linhas curvas. Com grande sucesso, o software desenvolvido para projetar os bombardeiros a jato franceses Mirage foi adaptado para modelagens arquitetônicas de três dimensões. Esta conquista libertou a imaginação dos projetistas, permitindo o florescimento da arquitetura escultural. (STRICKLAND, 2003).

Os programas de computadores produzem projetos e plantas detalhados – mesmo para formas geométricas não convencionais. Os empreiteiros consultam sofisticados modelos em 3D, feitos em computadores, que ilustram formas irregulares. Diretrizes detalhadas de pré-modelagem ajudaram os fabricantes. O projeto digital possibilita ao arquiteto o controle firme e um processo de construção moderno a custo razoável. O ciberespaço está transformando o espaço em que vivemos e trabalhamos. (STRICKLAND, 2003).

Após o minimalismo do neomodernismo e a abstração do desconstrutivismo, a arquitetura escultural trouxe a libertação. O funcionalismo ficou em segundo plano em relação à procura de novas formas, jamais sonhadas

na história de nossas construções. Arquitetos pioneiros inventam formas perfeitamente peculiares que não se parecem com outra coisa a não ser com esculturas gigantescas. (STRICKLAND, 2003).

Esse pioneirismo é formado por grandes nomes da arquitetura contemporânea que extrapolam todos os limites até então inimagináveis dentro dos novos conceitos de projetos contemporâneos, que traduzem a arquitetura não apenas do ponto de vista construtivo, mas a tratam como uma verdadeira arte. Dentre tantos nomes, foram selecionados para esse tópico aqueles com produções que exercem – ou exerceram - maiores influências a nível mundial:

✓ Norman Foster: Sempre se destacou como um aluno aplicado e por seu excelente desempenho nas escolas onde estudou e desde cedo demonstrou certo interesse pela arquitetura, principalmente pelas obras de Frank Lloyd Wright, Ludwig Mies van der Rohe e Le Corbusier. Foster estudou arquitetura na Universidade de Manchester, graduando-se em 1961. Mais tarde se tornou amigo de Richard Rogers, seu futuro parceiro comercial, na Universidade de Yale onde concluiu seu mestrado. Retornou ao Reino Unido, sua terra natal, em 1962 e se tornou um dos maiores arquitetos da Europa. Hoje, a *Foster and Partners*, seu escritório, é conhecida mundialmente pelo estilo de arquitetura arrojada e por concretizar obras e restaurações dos prédios pertencentes aos órgãos do governo de diferentes países, utilizando sistemas inteligentes de projeto como, por exemplo, computadores.

Com 74 anos de idade, Norman Foster já declarou que não pensa em se aposentar, sendo que ele representa 85% das ações da *Foster and Partners* com uma fortuna avaliada entre 300 e 500 milhões de libras esterlinas. Dentre suas obras mais famosas estão o 30 St Mary Axe, sede principal da Swiss Re (Londres, 1997-2004), que lhe rendeu pela segunda vez o prêmio Stirling em 2004; o Estádio de Wembley (Londres, 2004-2006) e a Ponte do Milênio (Londres, 1999), que serviu de referência para Foster ser premiado com o Prêmio Pritzker em 1999, considerado o Nobel da Arquitetura com recompensa de cem mil dólares.



Figura 1 - Norman Foster, 30 St Mary Axe, Sede da Swiss Re (Londres, 1997 - 2004).
Fonte: <<http://www.vam.ac.uk/users/node/1656>>

✓ Richard Rogers: O arquiteto britânico Richard Rogers, nascido em 1933, fundiu a *High Tech* à *high green*. A preocupação com a ecologia global modifica a outrora pura estética da máquina, embora ele ainda enfatize a flexibilidade nos espaços interiores e a era espacial nos exteriores. O Market Building do Lloyd de Londres, (1978-1986), de sua autoria, parece uma espécie de automóvel envenenado, com tubos e canos de aço inoxidável aparentes. A função parece determinar a forma, o que permeia todas as facetas visíveis do projeto, mas a “sustentabilidade” é o seu objetivo subjacente. Alguns dos truques de conservação de energia de Rogers são tão antigos quanto a exploração da massa térmica em cabanas de lama. Um teto interno de concreto absorve o ar fresco da noite e o conserva durante o calor do dia, reduzindo a necessidade de ar-condicionado. O posicionamento em relação ao sol e a tripla cobertura vitrificada para isolamento também reduzem as exigências de energia artificial. Uma dupla cobertura vitrificada reduz a poluição e o ruído, e as janelas do revestimento interior ventitam o ar viciado. Todo o edifício funciona com uma chaminé, em que o fluxo de ar reduz o calor no verão e o conserva no inverno.

Dentre suas principais obras estão o Centro Georges Pompidou (Paris, 1972-1977), projetado em parceria com Renzo Piano; o já citado Lloyd de

Londres, Market Building, (Londres, 1978-1986) e o aclamado Terminal 4, Aeroporto de Barajas (Madrid ,1997-2005), obra que lhe rendeu o Pritzker em 2007. Como nos edifícios citados e outros projetos posteriores, Rogers deu uma interpretação única do fascínio do Movimento Moderno, com o edifício como uma máquina, um interesse em clareza de arquitetura e transparência; a integração dos espaços públicos e privados, e um compromisso de plantas flexíveis que respondem às exigências em constante mudança dos usuários são temas recorrentes em sua obra.

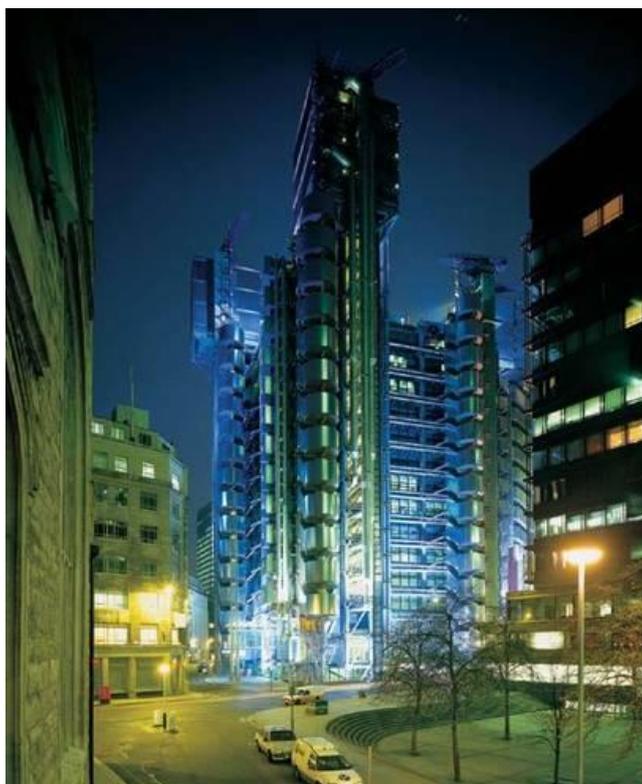


Figura 2 - Richard Rogers, Lloyd de Londres, Market Building (Londres, 1978-1986)
Fonte: <<http://www.restauracion-rapide-86.com/od/greatbuildings/ig/Richard-Rogers-Partnership-/Lloyd-s-of-London.htm>>

✓ Rem Koolhaas: Começou a chamar a atenção do público e da crítica a partir de 1975, quando, juntamente com os arquitetos Madelon Vriesendorp (sua esposa), Elia Zenghelis e Zoe Zenghelis fundou em Londres, o OMA - *Office for Metropolitan Architecture* e, posteriormente, a sua contraparte orientada para a pesquisa, a AMO, atualmente baseada em Rotterdam. Mais tarde, juntaram-se a eles Zaha Hadid, uma das alunas de Koolhaas, e outros parceiros como a *Columbia Laboratory for Architectural Broadcasting*. Para Strickland (2003), embora Koolhaas tenha sido um pioneiro do desconstrutivismo do final dos anos

1980, ela o considera inclassificável. Seu pequeno conjunto de obras construídas inclui residências neomodernistas, seguindo os passos de Le Corbusier. Sua obra surrealista de 1992, Kunsthal, em Roterdã, possui claramente deometria contorcionista e exibicionista, mas na maior parte dos casos, ele evita tanto o falso aplicado histórico do pós-moderno como o medo do desconstrutivismo. A marca registrada de Koolhaas é o uso inventivo de materiais industriais baratos, como madeira compensada e plástico; ele procura preservar o imediatismo do croqui improvisado em seus projetos ousados. Urbanista e pensador e também construtor, Koolhaas possui um tipo de mente híbrida, que traduz manias subversivas para a forma modernista. Dentre suas principais obras estão a Biblioteca de Seattle (Seattle, 2004); Museu Guggenheim (Las Vegas, 2001) e a Casa da Música (Porto, Em 2003), obra que laureou Rem Koolhaas com o Prémio Pritzker de Arquitetura em 2005.

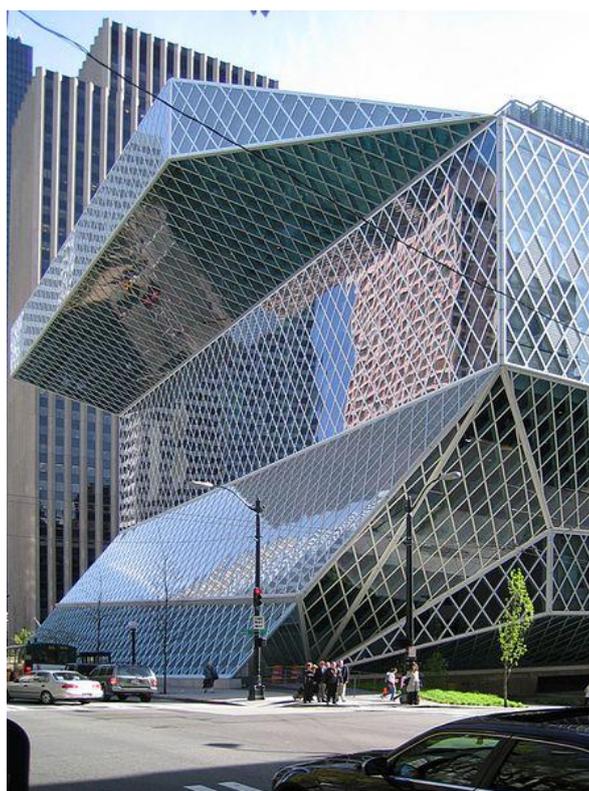


Figura 3 - Rem Koolhaas, Biblioteca de Seattle (Seattle, 2004).
Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Biblioteca_Central_de_Seattle>

✓ Renzo Piano: Em 1971, Piano fundou a agência “Piano & Rogers” com Richard Rogers, seu sócio no projeto do Centro Pompidou em Paris. Mais

tarde, em 1977, fundou o ateliê “Piano & Rice” juntamente com Peter Rice, uma personalidade profissional que havia trabalhado com Renzo Piano em muitos projetos, parceria esta que se prolongou até à data do seu falecimento, em 1993. Finalmente, Piano fundou o seu atual ateliê em Gênova, conhecido como “Renzo Piano Building Workshop”, criando paralelamente, escritórios independentes em Paris e Gênova.

A sua equipe de trabalho abarca cerca de 102,5 pessoas especializadas em determinados campos subjacentes aos seus projetos arquitetônicos (coordenadores, especialistas, sócios, etc), tendo ainda como colaboradores alguns arquitetos associados (consoante a obra em questão), como é o caso dos “ARB arquitectos” que colaboraram com ele no projeto do Centro Paul Klee. O seu histórico arquitetônico conta já com uma vasta gama de obras muitíssimo conhecidas e conceituadas a nível mundial (onde se destaca o Centro Georges Pompidou). Porém, Piano não se cansa de produzir a sua fantástica arquitetura high-tech que fascina qualquer pessoa desde o seus meros esquissos carregados de simbolismo, às suas imponentes construções envoltas de um característico misticismo e magia que dão toda a vida às suas obras. Dentre suas obras mais importantes destacam-se o polêmico Centro Georges Pompidou, com Richard Rogers (Paris, 1972-1977), precursor da chamada Arquitetura High Tech; o Aeroporto Internacional de Kansai (Japão, 1994), obra que lhe rendeu o Pritzker em 1998, e a nova Sede do The New York Times (Nova York, 2003-2007).



Figura 4 - Renzo Piano, Sede do The New York Times (Nova York, 2003-2007)
Fonte: < <http://moluskineny.blogspot.com/2011/06/renzo-piano.html>>

✓ Tadao Ando: é um arquiteto japonês, professor emérito da Universidade de Tóquio. Uma das especificidades de Tadao Ando é que ele não recebeu nenhuma qualificação formal (estudos universitários) para exercer Arquitetura. Tendo trabalhado como caminhoneiro e lutador de boxe, autodidata, passou a estudar por sua conta Arquitetura, tendo viajado pela Europa e pela América do Norte para aprofundar os seus conhecimentos na área. Finalmente em 1969, Ando funda a firma Tadao Ando Architects & Associates. Trabalhando na sua cidade natal de Osaka, o trabalho do autodidata chama, então, a atenção da crítica, dando um empurrão para uma carreira que viria a ser premiada em 1995 com o Prêmio Pritzker. Dentre suas obras mais relevantes estão o Centro de Convenções de Nagaragawa (Japão, 1995), obra que lhe rendeu o Pritzker em 1995; o Museu das Crianças em Hyogo (Japão, 1988-1989), e o Museu de Arte de Hyogo (Japão, 2002).



Figura 5 - Tadao Ando, Museu de Arte de Hyogo (Japão, 2002).
Fonte: <<http://kwc.org/photos/2009/05/hyogo-prefectural-museum-of-ar.html>>

✓ Santiago Calatrava: No partido de seus projetos, considerado único e altamente influente, é difícil estabelecer um perfil arquitetônico do arquiteto-engenheiro espanhol Santiago Calatrava devido a sua complexidade e heterodoxia irreduzíveis a fórmulas que combina uma presença visual marcante com conhecimentos tecnológicos sólidos.

Frequentemente inspirado por formas orgânicas como esqueletos, seus trabalhos elevaram o desenho de certas obras de engenharia para novos patamares. Calatrava gosta de evidenciar o movimento das forças que animam as construções. Introduce soluções móveis e configurações dinâmicas, frequentemente assimétricas.

Talvez por isso seja classificado como um dos mais ativos "estruturistas" contemporâneos. Também gosta de dotar suas realizações de conotações organicistas e surrealistas. Inspira-se primordialmente nos seres da natureza (antropomórficos, harmonias e equilíbrios dos esqueletos ou das formas naturais, articulações-rótulas, tendões-cabos); assume muitos riscos na busca de um estilo próprio que se baseia na natureza. Em sua curta trajetória, já tem obras suficientemente importantes para ser reconhecido. Dotado de um grande talento para o desenho, também se ocupou de pesquisas paralelas à sua arquitetura, tanto no campo do desenho de objetos como no da escultura. Dentre suas principais obras estão o Museu de Arte de Milwaukee (EUA, 2001), o projeto do

Museu do Amanhã (Rio de Janeiro, 2012), e a Cidade das Artes e Ciências em Valência (Espanha, 2005).



Figura 6 - Santiago Calatrava, Cidade das Artes e Ciências (Valência, 2005).
Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade_das_Artes_e_das_Ciencias>

✓ Herzog & de Meuron: O estúdio de arquitetura Herzog & De Meuron, com sede na cidade suíça de Basileia, foi fundado por Jacques Herzog e por Pierre de Meuron em 1978. Nascidos em Basileia em 1950 e formados em 1975 em Zurique, os dois arquitetos apresentam percursos acadêmicos e profissionais paralelos. Dois anos após a conclusão do curso foram ambos assistentes do professor Dolf Schnebli em Zurique. Em 1991 Harry Guggler (1956-), arquiteto formado igualmente em Zurique, torna-se sócio do gabinete. Três anos mais tarde se junta ao grupo a arquiteta Christine Binswanger (1964-), diplomada pela mesma escola em 1990.

A obra de Herzog e De Meuron evita a recorrência de sinais estilísticos que apontem para um determinado código formal estabilizado. Pelo contrário, procurando a essência da disciplina do construir, eles entendem cada trabalho como um campo de experimentação onde tentam reencontrar as mais profundas necessidades do edifício e conteúdos do programa que o origina. Para estes arquitetos os meios para a expressão arquitetônica são o material de construção, que, utilizados geralmente de forma não convencional, se tornam os geradores e suportes das imagens exteriores dos edifícios.

Dentre os mais significativos projetos deste atelier contam-se o armazém e sede da fábrica Ricola Europa (França, 1992-1993); o Museu Tate de Arte Moderna (Londres, 2000), obra que rendeu a dupla o Pritzker de 2001, e o Estádio Olímpico Bird's Nest , ou Ninho do Pássaro (Beijing, 2008).



Figura 7 - Herzog & de Meuron, Estádio Olímpico Bird's Nest – Ninho do Pássaro (Beijing, 2008).

Fonte: <http://milkandcrispycookies.blogspot.com/2010_07_01_archive.html>

✓ Zaha Hadid: Segundo Strickland (2003), já na infância Zaha Hadid sabia que seria arquiteta. Desde os tempos de estagiária em Londres, Hadid se interessou de forma incessante pelo potencial ainda inexplorado dos construtivistas russos, precursores do movimento moderno entre 1910 e 1920. Certa vez em uma entrevista Hadid disse que os arquitetos da atualidade não podem continuar a agir como meros confeiteiros e construir edifícios que idolatram o passado e que possuem um elevado sentido estético, pois tem-se de assumir a tarefa de investigar a modernidade. (STRICKLAND, 2003). Strickland (2003) ainda afirma que Zaha Hadid, de maneira habitual, exagera nas escalas e perspectivas para criar uma espécie de sentimento de ameaça manifestado por um edifício, além de um total desprezo pela gravidade. Grande parte da obra de Zaha Hadid é conceitual. Entre seus projetos de destaque estão o Museu Nacional das Artes do Século 21 (Roma, 1998 - 2010); Casa da Cultura e Arte Rei Abdullah II (Jordânia, 2008) e o Bridge Pavilion, ou Pavilhão Ponte da Exposição Internacional (Zaragoza, 2008), obra responsável por torná-la a primeira mulher a receber o Pritzker em 2004.



Figura 8 - Zaha Hadid, Museu Nacional das Artes do Século 21 (Roma, 1998 – 2010).
Fonte: Revista Arquitetura e Urbanismo – AU, ano 25, nº 196, julho de 2010.

✓ Frank Gehry: Strickland (2003) considera o arquiteto canadense Frank Gehry como o mais original arquiteto contemporâneo em atividade, um verdadeiro expoente na concepção de esculturas habitáveis, pois, na visão da autora, Gehry é o grande responsável por retomar com muito sucesso a relação estreita entre a arte e a arquitetura, agrupando formas modernas em algo que parece uma mistura ao acaso, mas com uma unidade subjacente.

Seus primeiros trabalhos, na Califórnia do Sul, evidenciam uma estética que passa a impressão de uma obra improvisada em andamento; o exterior das construções parece um conjunto em pedaços, porém, internamente os elementos combinam-se numa sequência espacial um tanto quanto harmoniosa. A mais conhecida de suas produções é o Museu Guggenheim de Bilbao, na Espanha; a estrutura encurvada, com suas camadas brilhantes de painéis de titânio acolchoados, chegou a ser comparada a uma cesta de peixes ou a uma flor desabrochando. Gehry usou o computador para trabalhar modelos e desenhos da produção final, em combinação com o processo de construção. Ele ergueu as formas únicas dentro do prazo e do orçamento. Somente no primeiro ano de existência, o museu recebeu o triplo de visitantes previstos, o que comprovou o poder da arquitetura de grande porte como fonte de atração econômica e turística (STRICKLAND, 2003). Além do Museu Guggenheim (Bilbao, 1997), outras obras

merecem destaque como o Star Wood Hotel (Vale do Rioja - País Basco, Norte da Espanha, 2006) e o Disney Concert Hall (Califórnia, 1989 - 2003), obra que lhe rendeu o Pritzker em 1989.



Figura 9 - Frank Gehry, Museu Guggenheim (Bilbao, 1997)

Fonte: <http://milkandcrispycookies.blogspot.com/2010_07_01_archive.html>

✓ Oscar Niemeyer: Amante das curvas, Oscar Niemeyer Soares Filho revolucionou a arquitetura mundial com a beleza, leveza e inventividade de suas obras numa época em que imperava o rigor técnico. Nasceu no Rio de Janeiro e se formou pela Escola Nacional de Belas-Artes (1934). Como estagiário no escritório do arquiteto Lúcio Costa, integrou em 1936 a equipe de arquitetos que colaborou com Le Corbusier – a grande influência de sua vida – na construção do edifício do Ministério da Educação, hoje Palácio da Cultura, do Rio de Janeiro, um marco da moderna arquitetura brasileira. Aos 35 anos, desprezando deliberadamente os ângulos retos e a arquitetura racionalista feita de régua e esquadro, penetrando com desenvoltura no espaço de curvas e retas que o concreto armado oferece, surpreendeu o Brasil e o exterior com os imprevisíveis e criativos prédios do Conjunto da Pampulha (MG). Em 1939, de novo ao lado de Lúcio Costa, trabalhou no projeto do pavilhão brasileiro na Feira Internacional de Nova York.

Em 1947, ganhou por unanimidade o concurso para a construção da sede da Organização das Nações Unidas (ONU), em Nova York. Seguindo sempre a linha de liberdade plástica e invenção arquitetural, de 1956 a 1959 dedicou-se à construção de uma das mais arrojadas obras de urbanismo e arquitetura do século: Brasília. Respeitando o Plano Piloto de Lúcio Costa, realizou os principais prédios: os palácios da Alvorada e dos Arcos, os ministérios, a Praça dos Três Poderes, a catedral, a universidade e os blocos residenciais. Durante a ditadura, foi forçado a deixar o país e exilou-se na França, devido à sua ligação com o Partido Comunista. Criou diversos projetos em vários países: Alemanha, Argélia, Cuba, Estados Unidos, França, Inglaterra, Israel, Itália, Líbano, Portugal, Venezuela, cidade de Neguev e Turim. Na França, De Gaulle e Malraux elaboraram uma lei especial para permitir que trabalhasse no país por toda a vida. No final dos anos de 1960, retornou ao Brasil e passou a lecionar na Universidade do Rio de Janeiro. Nos anos de 1980, mantendo o jogo harmônico de volumes e grandes espaços livres e abdicando dos detalhes menores, ergueu em São Paulo o monumental Memorial da América Latina. Hoje, prestes a completar cento e quatro anos de vida, Niemeyer continua na ativa, não deixando de fazer o que de fato foi a paixão de sua vida: a Arquitetura. Algumas de suas obras mais famosas são: o Edifício do Ministério da Educação e Saúde (Rio de Janeiro, 1936 – 1946), em parceria com os arquitetos Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos, Jorge Moreira e Carlos Leão; a Catedral de Brasília (Brasília, 1960), obra que o consagrou como vencedor do Pritzker de 1988, juntamente com Gordon Bunshaft e o Museu Oscar Niemeyer (Curitiba, 2002).



Figura 10 - Oscar Niemeyer, Museu Oscar Niemeyer (Curitiba, 2002)
Fonte: < <http://3.bp.blogspot.com/museu-oscar-niemeyer-curitiba.jpg> >

✓ Paulo Mendes da Rocha: A arquitetura de Paulo Mendes da Rocha costuma ser apontada como um exemplo paradigmático do pensamento estético que caracteriza aquilo que é chamado de Escola Paulista da arquitetura brasileira, uma linha de projeto que foi encabeçada pela figura de João Batista Vilanova Artigas e bastante difundida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, escola na qual Mendes da Rocha viria a ser professor. A *Escola Paulista* (obviamente chamada assim, pois se tornou famosa nas mãos de arquitetos paulistas ou que trabalharam principalmente em São Paulo), apesar de bastante criticada nas últimas décadas pelo seu alto custo social e econômico, preocupava-se essencialmente com a promoção de uma arquitetura "crua, limpa, clara e socialmente responsável" (de certa maneira, influenciada pelos ideais estéticos do Brutalismo europeu), e apresentava soluções formais que supostamente permitiriam a imediata apreensão, por parte dos usuários da arquitetura, dos ideais de economia e síntese espacial expostos em seus elementos formais, dentro de um raciocínio que se convencionou chamar de *verdade estrutural* da arquitetura.

Também caracteriza o movimento a procura de soluções formais que propiciassem a apresentação de um *projeto de cidade* ou de um *projeto utópico* na realidade interna do edifício. Sua obra também é dita por alguns como caracterizada por um "raciocínio de pórticos e planos". De fato, em vários de seus

projetos, a plena configuração espacial se dá através de um rápido jogo estrutural, promovido pelo domínio compositivo de elementos construtivos tradicionais (pilares e vigas, assim como paredes simples e lajes). Os projetos nos quais mais se torna clara esta característica são os do Museu Brasileiro de Escultura, da loja Forma e de algumas residências. Apesar da influência visível dos já citados Mies van der Rohe e Artigas, Paulo Mendes da Rocha é aclamado por alguns como um legítimo *mestre* quando lida com esta linguagem. Dentre suas principais obras destacam-se o Museu Brasileiro da Escultura, MUBE (São Paulo, 1986), a Capela de São Pedro Apóstolo (Campos do Jordão, São Paulo, 1987), obra que o laureou com o Pritzker em 2006, e o Museu das Minas e do Metal (Belo Horizonte, 2008 - 2010).

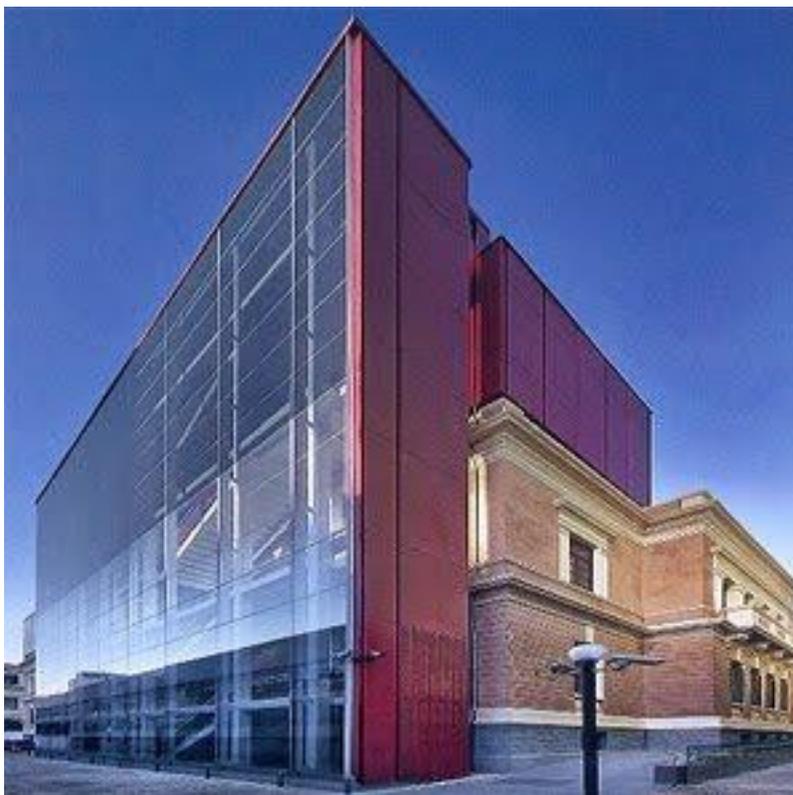


Figura 11 - Paulo Mendes da Rocha, Museu das Minas e do Metal (Belo Horizonte, 2008 – 2010)
Fonte: <pedrolemosarquitetando.blogspot.com >

3. O PÓS-MODERNISMO NO BRASIL: DA CRIAÇÃO DE BRASÍLIA AOS DESAFIOS DA CONTEMPORANEIDADE

Ao longo da segunda metade do século XX, a arquitetura brasileira teve múltiplas interpretações e análises críticas que permitiram avaliar o seu desenvolvimento recente. Segre (2003) discorre que desde o fundamental *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942* de Philip Goddwin, editado pelo MoMA de Nova York, que fez o mundo conhecer as obras de vanguarda modernista, sucederam-se livros sobre as contribuições dos mestres que criaram a particularidade formal e espacial da arquitetura local, procurando uma alternativa “regionalista” aos estilemas canônicos do Movimento Moderno. Autores como Henrique Mindlin (1956) e Yves Bruand (1981), aprofundaram a significação da obra dos “fundadores” do Modernismo carioca e paulista – Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Sérgio Bernardes, João Vilanova Artigas, Oswaldo Bratke, Rino Levi – mas também as ramificações existentes em outros estados do país.

A criação de Brasília (1960) e o início da ditadura militar (1964) – que se manteve ao longo de vinte anos – constituíram um corte, tanto no desenvolvimento da arquitetura como na visão da realidade: a consciência imatura – ainda presente nos textos de Carlos Lemos (1979) – transformou em “consciência crítica”, com o surgimento do que se define como “segunda” geração de profissionais. No final dos anos 70, Luiz Paulo Conde, na presidência do IAB do Rio de Janeiro, promoveu um debate sobre a situação da arquitetura brasileira que teve uma repercussão nacional pela participação de profissionais de múltiplas tendências e procedências. O otimismo inicial não perdurou com a invasão dos modelos externos – a influência do estilo internacional e do Pós-Modernismo – e com a perda dos conteúdos culturais e ideológicos que fundamentavam a renovação arquitetônica dos anos 50 e 60. (SEGRE, 2003).

Entre os anos 80 e 90, a consolidação de uma “terceira” geração de arquitetos e críticos consolidou o debate sobre os rumos da arquitetura brasileira. A globalização, a assimilação dos modelos do Primeiro Mundo e as contradições sociais e econômicas internas criaram um atrito entre os prédios corporativos produzidos nos centros metropolitanos e as opiniões negativas sobre eles, vindas

de historiadores e teóricos. Ao falar dos representantes da identidade nacional, Roberto Segre lembra que os nomes continuaram sendo os da “velha guarda”: Oscar Niemeyer, Paulo Mendes da Rocha, João Filgueiras Lima, Ruy Ohtake. Mas também, surgiram novos arquitetos que tentaram não só novos caminhos, mas resgatar os valores transcendentais da vanguarda dos anos 30 e 40. Alternativas formais e conceituais foram documentadas nas múltiplas edições das revistas Projeto-Design e AU, Arquitetura e Urbanismo, ao longo dos anos 90. Hoje, no início do século XXI, pode-se afirmar que, apesar das duras críticas e do ceticismo que aparecem nas opiniões de renomados teóricos – Carlos Eduardo Comas, Edson Mahfuz, Abílio Guerra, Lauro Cavalcanti, entre outros – existe um desenvolvimento arquitetônico e urbanístico brasileiro que, mesmo não sendo difundido como merece no mundo, tem a sua própria personalidade e caracterização, tanto no contexto latino-americano como mundial. (SEGRE, 2003).

Atualmente é difícil determinar uma identidade para a arquitetura e o urbanismo brasileiros que possam ser diferentes da existente na América Latina e a nível mundial, visto o mundo complexo e globalizado em que vivemos. Em função de diversos problemas e desafios semelhantes (as contradições sociais, a fragilidade econômica, os processos de metropolização, e etc.) as possíveis respostas para esse questionamento dependem de vários fatores que acabam por definir a criatividade e o caráter de inovação das soluções encontradas, como a qualidade da formação acadêmica, o tão necessário apoio das instituições públicas à arquitetura ou até mesmo a liberdade da iniciativa individual; um bom exemplo dessa contextualização: a necessidade de se poupar energia e projetar edifícios ecologicamente funcionais é semelhante tanto no Brasil quanto na Malásia, entretanto em São Paulo são muito comuns os tradicionais prédios com fachadas de vidro, enquanto em Ken Yeang, no Sudeste Asiático, são desenvolvidas tipologias com características próprias de edifícios ecológicos. (SEGRE, 2003)

Seguindo esse sentido, o debate atual se fundamenta na superação das classificações rígidas que ancoraram o desenvolvimento da arquitetura brasileira aos antigos estereótipos, como explica Segre:

O “brutalismo” do concreto aparente da escola paulista, de João Vilanova Artigas; as formas livres de Oscar Niemeyer na escola carioca; o regionalismo da arquitetura amazônica identificada com Severiano Porto; o historicismo pós-modernista dos mineiros Éolo Maia e Sylvio de Podestá. As múltiplas categorias da contemporaneidade – leveza, transparência, distorção, complexidade, ambiguidade, hibridação, dispersão, desmaterialização, contextualismo, entre outras – podem se desenvolver com linguagens diversificadas e representações formais que terão validade universal. (SEGRE, 2003, p. 17).

3.1. UM BREVE PANORAMA DO NOVO URBANISMO BRASILEIRO

As intervenções nas velhas centralidades, a recuperação de prédios históricos, bairros degradados e infraestrutura funcionais, abandonadas nas áreas industriais e nos portos, é outra característica das iniciativas urbanas da década de 90. Segre acredita que com as transformações tecnológicas recentes, a superação do sistema produtivo fordista e a dispersão dos núcleos administrativos e financeiros no território, geraram-se o abandono das tradicionais centralidades e o esvaziamento de grandes prédios que perderam a sua função original. São representações marcantes a presença de escritórios na Barra da Tijuca do Rio de Janeiro (lugar onde há predominantemente residências de luxo) e a localização das luxuosas torres de aço e vidro ao longo da Marginal Pinheiros e na avenida Berrini, em São Paulo. (SEGRE, 2003).

As prefeituras tentaram mobilizar a comunidade – os movimentos Viva o Centro e São Paulo Eu Te Amo – para concretizar projetos de renovação dos espaços e prédios públicos, no centro tradicional e na periferia de São Paulo. Desde o bairro da Luz – a Estação Júlio Prestes, transformada em Sala de Concertos por Nelson Dupré -, com o conjunto de atividades culturais ali inseridas, até os distantes SESC Pompéia de Lina Bo Bardi e o Memorial da América Latina de Oscar Niemeyer. Propostas mais ambiciosas na escala territorial tentaram estabelecer novas centralidades na periferia distante – o eixo Tamanduatehy na Prefeitura de Santo André – e reverter a deterioração ecológica do rio Tietê, com propostas de Ruy Ohtake, Oscar Niemeyer e Paulo Mendes da Rocha.” (SEGRE, 2003, p. 20).

O simbolismo monumental do poder municipal, desenvolvido nos prédios de Santo André, também se manifestou no Centro Administrativo de Uberlândia,

de Acácio Gil Borsoi. O programa Rio-Cidade renovou praças e ruas comerciais em diversos bairros, qualificando, com os espaços verdes e mobiliário urbano, o cotidiano dos moradores através da intervenção realizada no Leblon por Luiz Eduardo Índio da Costa, que foi selecionada como finalista no Prêmio Mies van der Rohe para a América Latina. Em Fortaleza, no ano de 1999, tentando articular o centro histórico com novas edificações, foi inaugurado o centro cultural “Dragão do Mar”, projeto dos arquitetos cearenses Fausto Nilo Costa Júnior e Delberg Ponce de Leon; e em Porto Alegre foram resgatados prédios do início do século XX: o mercado público (1990) de Otacílio Rosa Ribeiro & Equipe, a Casa de Cultura Mário Quintana (1987) de Flávio Kieffer e Joel Gorski; o Santander Cultural (2000) de Roberto Loeb. (SEGRE, 2003).

A valorização das orlas marítimas e de áreas portuárias mostra-se também como um tema bastante presente nesse tipo de discussão. Em Belém, por exemplo, os arquitetos Paulo Chaves Fernandes e Rosário de Lima fizeram um projeto de restauração para os galpões portuários da Estação das Docas, em 2000; e Flávio Ferreira o Mercado de Ferro. Segre (2003) cita que ainda no Rio de Janeiro, várias propostas tentam valorizar a beleza paisagística da cidade, como o Projeto Orla, por exemplo, do escritório de Índio da Costa, que inseria um sistema sofisticado de quiosques ao longo das praias da Zona Sul, entre Copacabana e Recreio.

3.2. A PREFERÊNCIA DA “VELHA GUARDA” SOBRE AS JOVENS GERAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

Ao que parece, segundo Segre (2003), a longevidade dos arquitetos é um fenômeno universal; Niemeyer irá completar 104 anos neste ano, o arquiteto Philip Johnson chegou aos 99, além do que, por exemplo, no ano de 2003, o arquiteto Jorn Utzon tinha 85 anos quando recebeu o Pritzker. Mas o principal fator, no caso brasileiro, é a estrutura da profissão no país, onde os principais encargos, originados nas corporações, imobiliárias e empresas construtoras, estão nas mãos de escritórios profissionais consolidados nas diferentes cidades, que elaboram projetos de alta tecnologia, sem distanciar-se dos princípios

canônicos do Movimento Moderno. É uma linguagem séria, mas que não deixa evidentes angústias, muito menos contradições.

O atual drama da contemporaneidade ainda não é fato na arquitetura brasileira. Se consideramos o escasso número de concursos públicos e os poucos que de fato se concretizam (além da reduzida quantidade de obras solicitadas pelos órgãos públicos) as possibilidades para a construção de prédios expressivos com ideias inovadoras ou renovadoras são muito reduzidas. Segre (2003) afirma que

“Tanto os clientes com recursos econômicos quanto as empresas promotoras de grandes empreendimentos carecem da cultura necessária para identificarem-se como iniciativas de vanguarda.” (Segre, 2003, p. 21).

Segre (2003) ainda afirma que o fato de praticamente não abordar prédios de apartamentos em seu livro acaba por demonstrar a persistência de, ao fazer o projeto arquitetônico, se levar em conta critérios comerciais ou de formalismos historicistas e modismos de vanguarda que dominam a arquitetura brasileira das grandes cidades; o autor cita a Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, como um exemplo paradigmático do abandono dos valores culturais e icônicos nas construções recentes.

A produção contemporânea brasileira demonstra claramente sua diversidade de propostas – sem se distanciar de prerrogativas já estabelecidas pelo modernismo conservador; entre as liberdades formais e espaciais dos mestres – o instigável Oscar Niemeyer, o rigor tecnoestético de João Filgueiras Lima, o exuberante Ruy Ohtake e o minimalista Paulo Mendes da Rocha – e os jovens que procuram uma libertação dos rótulos da “brasilidade”, existe uma vasta amplitude de formulações sérias e purificadas que colocam essa produção num nível internacional.

Não é casual a intensa interpretação das obras dos “mais experientes”, pois não se faz necessário procurar receitas ou esquemas formais, e sim recuperar os conteúdos culturais, ideológicos e estéticos que, a partir de um dado momento histórico, apresentaram ao mundo toda a criatividade original do Brasil. (SEGRE, 2003).

3.3. A CULTURA COMO FATOR GERADOR DE UMA NOVA ARQUITETURA BRASILEIRA

Na atual sociedade de massas, as atividades culturais assumiram uma particular significação na cidade, privilegiando o desenvolvimento de uma arquitetura cenográfica e espetacular: o museu Guggenheim de Frank Gehry, em Bilbao, constitui o ícone do século XX. Nesse princípio de imagem simbólica do edifício no contexto urbano natural, inserem-se os dois museus projetados por Oscar Niemeyer: o MAC, em Niterói; e o Novo Museu de Curitiba. A percepção a distância das formas curvilíneas que definem os volumes puros permite reconhecer de imediato a presença da função, com associações metafóricas. A flor branca, destacada na paisagem da baía de Guanabara, contrasta com o azul do céu e da água, no caso do MAC; e, no caso do Novo Museu, o olho que representa um observador atento fruindo arte, contido no novo espaço transparente, adicionado ao edifício Castelo Branco de Curitiba – construído há trinta anos pelo próprio Niemeyer – são soluções quase esculturais que sintetizam na arquitetura os conteúdos estéticos de obras expostas. Como alternativa diferente, propõe-se a neutralidade minimalista do prédio, como recipiente de quadros e esculturas, ou mesmo pela sua incorporação num dado contexto urbano. (SEGRE, 2003).

Segre (2003) afirma que esta é a opção assumida por Paulo Mendes da Rocha, no MUBE (Museu Brasileiro da Escultura), quando cria uma praça coberta por uma laje de concreto estendida, soterrando as funções principais; e por Márcio Kogan, no Museu de Microbiologia, que envolve uma estrutura preexistente com um delicado muxarabi de madeira, tornando o edifício quase imaterial. Gustavo Penna, em Belo Horizonte, por sua vez, coloca a galeria Leila Pace em um ascético volume branco, pousado nas encostas do terreno.

3.4. O SURGIMENTO DOS CENTROS CULTURAIS NO BRASIL: UMA INVENÇÃO CONTEMPORÂNEA?

Segundo Ramos (2008) a história dos centros culturais no Brasil é recente, pois não se falava no assunto até que os países do primeiro mundo comessem

a construir esses espaços. A iniciativa pioneira da França, com a construção do Centro Georges Pompidou, inaugurado em 1977, serviu de modelo para o resto no mundo. Em nosso país, o movimento de criação dos centros culturais iniciou-se na década de 80 e teve um crescimento considerável nos últimos 25 anos, provavelmente, em função das possibilidades de investimento através de benefícios fiscais concedidos pelas leis de incentivo à cultura.

Porém, algumas décadas antes, o assunto já tinha sido questionado. A política cultural estabelecida no Brasil a partir da década de 1940 colocou as bibliotecas públicas dentro de uma categoria à parte, sem relações orgânicas com o tecido cultural. As bibliotecas estabeleceram-se como instituições a serviço unicamente da escola e de seus alunos, sem ter um objetivo específico nem desempenhar um papel próprio no campo das atividades culturais. A partir desse quadro, delineou-se uma ideia latente de que a biblioteca seja uma instituição precária, porque não tem livros e não tem livros porque ninguém as ajuda. Em contraposição a esse quadro, os centros culturais apareceram como instituições dinâmicas, inovadoras, que propunham a atividades mais emocionantes. Foi essa a ideia que permitiu as dirigentes municipais perceberem duas entidades diferentes: a biblioteca e o centro cultural. (RAMOS, 2008).

A biblioteca passou, então, a figurar como o lugar de coleção de livros e o centro cultural como sendo o espaço de atividades de cunho menos convencionais e, principalmente, mais criativas, como o teatro e as exposições; e assim, portanto, criaram-se conceitos diferentes, separando o acesso ao conhecimento (as bibliotecas) da criação de um conhecimento novo (os centros de cultura). E mesmo assim, ainda se percebe que o mesmo espaço chamado de museu em uma determinada cidade, por exemplo, recebe o nome de biblioteca pública em outra e é entendida como centro cultural em uma terceira. (RAMOS, 2008).

Ao mesmo tempo em que os centros culturais surgiram como um modelo capaz de substituir as bibliotecas, estas se modernizaram, adquirindo novos espaços físicos e desenvolvendo novas ações, tanto que as duas instituições, atualmente, são muito semelhantes tanto em forma quanto em função. Desde o início da década de 90, já não é mais possível construir uma biblioteca pública e um centro cultural como entidades distintas, pois a primeira deixou de ser apenas

um espaço para colecionar livros e a segunda só pode existir se as informações estiverem disponíveis. (RAMOS, 2008).

Ao mesmo tempo, quando se pensa apenas em centros culturais encontram-se três diferentes comes com os quais estes espaços são batizados: casas de cultura; centros culturais e espaços culturais. [...] a expressão espaço cultural é utilizada comumente para locais mantidos pela iniciativa privada que se dedicam a promover uma ou outra atividade cultural, não o conjunto delas, e que não apresentam frequência constante, como os espaços culturais de grandes bancos e grandes empresas. O nome centro cultural geralmente refere-se a uma instituição mantida pelos poderes públicos, de porte maior, com acervo e equipamentos permanentes, como salas de teatro, cinema, bibliotecas, etc. Essas instituições [...] oferecem alternativas variadas aos seus frequentadores, de modo perene e organizado. Já a expressão casa de cultura pode designar [...] um centro cultural pequeno, situado em bairros e periferias, com pouco equipamento [...] e pequenas instituições voltadas para a divulgação de uma modalidade cultural específica, como poesia ou teatro [...]. (RAMOS, 2008, p. 65).

Os centros culturais são espaços que agregam atividades de criação, reflexão, e distribuição de bens culturais. Constituem um núcleo articulador e gerador de ações culturais de criação e inovação, sendo que devem dispor de infraestrutura que possa permitir o trabalho cultural e devem proporcionar o encontro criativo entre as pessoas. (RAMOS, 2008).

No processo que se estabelece dentro de um centro cultural, o agente cultural é um indutor, alguém que instiga, incita, viabiliza, faz mediações. Por isso, deve ser um profissional capacitado, que domina os códigos artísticos e que sabe o que está em jogo quando se trabalha com a cultura. As atividades propostas devem ser desenvolvidas por pessoas devidamente habilitadas, que precisam receber as condições adequadas para o desenvolvimento de seu trabalho. (RAMOS, 2008, p. 69).

3.4.1. Modelos de centros culturais e espaços para grandes eventos no Brasil

Centros de cultura, casas de cultura, centros culturais: bibliotecas expandidas, ampliadas e reformuladas; locais de conhecer, de pensar, de elaborar, de criar; espaços de ação contínua e não linear, não convencional, de fazer a cultura viva; espaço de fortalecer as individualidades para atuarem coletivamente, de maneira criativa, elaborando a cultura com as próprias mãos. Enfim, não existe um modelo definidor para centro cultural, pois existem diversos

modelos de centros no Brasil e no exterior, cada um com a sua determinada especificidade. (RAMOS, 2008).

No nosso país a variedade de centros culturais é muito grande, e diante disso, serão citados alguns deles, dentro da tipologia de cada um. O primeiro exemplo é o Centro Cultural São Paulo. O projeto de Eurico Prado Lopes e Luiz Telles é considerado um dos mais significativos até hoje executados em São Paulo. A solução estrutural é complexa, utilizando concreto armado e ferro. O partido arquitetônico visou à horizontalidade, privilegiou a fluidez dos amplos espaços e incluiu diversos acessos.

Mais antigo centro cultural da capital Paulista, o Centro Cultural São Paulo tem uma inserção relevante no cotidiano paulistano, especialmente no do jovem estudante, que representa 84% de seu público. Concebido dentro de um projeto arquitetônico arrojado, moderno que visava à sua integração à vida da cidade, o centro trazia a proposta de permitir o contato direto do frequentador com seu acervo, promovendo ao máximo a relação entre o leitor e o livro e entre o público e a obra de arte. O centro funciona em um prédio baixo, de quatro pavimentos, que explora os espaços longitudinais (300m de extensão); é atravessado por uma rua inteira que permite o acesso dos visitantes a todos os ambientes e proporciona a visão de todas as funções, convidando o público a participar ativamente das atividades. (RAMOS, 2008).

A infraestrutura do prédio é formada por um teatro com capacidade para 450 pessoas, um cinema municipal, um auditório, um teatro de arena para 550 pessoas, uma discoteca, uma pinacoteca, área para exposições de artes plásticas, um foyer, um jardim interno, uma biblioteca, uma lanchonete e um coral criado em 1984. O centro é uma instituição criada com a finalidade de atender a população de toda a capital paulista, de espectro amplo quanto à faixa etária e à classe social. Apresenta uma programação variada que abrange todas as áreas artísticas, com apresentações, eventos, oficinas, palestras e programação especial até para a terceira idade, sendo que a maioria dos eventos é realizada gratuitamente ou a preço popular. (RAMOS, 2008).



Figura 12 - Eurico Prado Lopes e Luiz Telles, Centro Cultural São Paulo (São Paulo, 1994)
Fonte: < <http://www.blogvambora.com.br/?p=481>>

O segundo exemplo é o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC), um belo modelo de edifício cultural moderno. É um espaço de cultura e lazer localizado na cidade de Fortaleza, Ceará, mais especificamente na praia de Iracema; a propósito, esta instituição é considerada o complexo cultural de maior estrutura física em solo brasileiro, recebendo anualmente milhares de visitantes de dentro e fora do Brasil, que são atraídos por suas ações e atividades.

A construção do CDMAC foi uma iniciativa da Secretaria de Cultura do governo estadual, visando os seguintes objetivos principais de servir de referência para uma política cultural a fim de inserir Fortaleza na economia globalizada e criar um espaço marcante para contribuir com a recuperação do espaço público da cidade e atuar como principal agente da requalificação da antiga área portuária. No projeto selecionado, de autoria dos arquitetos cearenses Fausto Nilo Costa Júnior e Delberg Ponce de Leon, verificam-se referências à arquitetura vernacular, principalmente de origem rural. Embora digam respeito a aspectos tradicionais, elas contribuem para conferir contemporaneidade ao complexo arquitetônico. (GONDIM, 2006).

O complexo, com área construída de cerca de 13.500 m², é formado por blocos interligados por passarelas, rampas, elevador e escada, distribuídos espaçadamente em terreno de 30.000 m². O bloco onde se localiza o acesso principal do CDMAC abriga o Memorial da Cultura Cearense, duas salas para

exposições temporárias, livraria, salas da administração e grande hall de acesso; no térreo, encontra-se um espaço destinado a oficinas de arte; segue-se o bloco formado pelo Museu de Arte Contemporânea do Ceará, ao qual se tem acesso também por um elevador panorâmico. Seguindo-se ao Museu, nasce uma passarela de estrutura de aço que desemborça em um café, o qual tem no térreo uma loja de artesanato; por fim, há o bloco onde se localizam as salas de aula, auditório, anfiteatro, planetário, cineteatro e salas de cinema. (GONDIM, 2006).



Figura 13 - Fausto Nilo Costa Júnior e Delberg Ponce de Leon, Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (Fortaleza, 1994)

Fonte: <www.dragaodomar.org.br>

Outra abordagem muito utilizada nos centros e complexos culturais é o fato destes também promoverem - além das habituais programações culturais - eventos de outros segmentos, como negócios, lazer e entretenimento; isso acontece devido o aquecimento do setor de eventos (em especial os de grande porte) no mercado econômico, pois isso garante a esses espaços culturais uma maior diversificação, flexibilidade e multifuncionalidade de atividades promovidas, e os insere, em maior grau, no hall de grandes empreendimentos que, também, são capazes de realizar grandes eventos.

Um exemplo que representa fielmente este tipo de empreendimento com uma vasta gama de realização de atividades de vários segmentos além dos culturais é o Hangar - Centro de Convenções e Feiras da Amazônia, localizado em Belém do Pará (projeto do arquiteto Paulo Chaves, atual secretário de Cultura do estado do Pará). A atual construção aproveitou um hangar metálico pertencente ao antigo Parque da Aeronáutica; subutilizado, por não mais permitir o pouso de aeronaves para manutenção, o antigo hangar estava fadado a se transformar em uma extensa área abandonada e decadente. Deste modo, as

principais características conceituais deste equipamento são grandes vãos livres, flexibilidade de uso, pé direito monumental e multifuncionalidade. É atualmente um dos maiores do Brasil e o maior da Amazônia. O Centro de Convenções e Feiras da Amazônia conta com uma área total de 64.000m² e 25.000m² de área construída totalmente integrada ao ambiente amazônico; o Hangar está equipado com recursos de última tecnologia e preparado para qualquer tipo de evento, como feiras, congressos, convenções, encontros, seminários, simpósios e exposições.

O Hangar é dividido em dois grandes pavilhões: o primeiro, chamado de Hangar 1, é composto por Área de Feiras e Exposições (capacidade para dois eventos independentes e simultâneos) e Salas Multiuso (12 salas multiuso de 66m² e 100m²); já o segundo, chamado de Hangar 2, é composto por Auditório, capacidade para até 8 subdivisões, tendo 4 opções de uso e Praça de Alimentação, com possibilidade de 6 subdivisões diferentes de ambiente.



Figura 14 - Paulo Chaves, Hangar – Centro de Convenções e Feiras da Amazônia (Belém, 2006)
Fonte: <www.hangarcentrodeconvecoes.com.br>

Para compreender melhor a real dimensão desses espaços e suas principais especificidades, tem-se a seguir a quadro 1 que detalha, comparativamente, os principais centros/complexos culturais e espaços para

eventos de cada região do Brasil, e também cita suas funções, principais ambientes, capacidade total de público, área construída e público alvo.

Quadro comparativo dos principais complexos/ centros culturais e espaços para eventos no Brasil						
Região	Complexos/ Centros culturais e espaços para eventos	Função	Principais Ambientes	Capacidade total	Área construída	Público alvo
Norte	Hangar Centro de Convenções e Feiras da Amazônia (Belém, PA)	Centro de convenções e pavilhões de feiras/exposições	Área de feiras e exposições com 12 salas multiuso, restaurante, praça de alimentação, auditório modulável, salas temáticas, grande Foyer.	3.700 lugares	24.000 m ²	Setor turístico e empresarial
	Studio 5 Centro de Convenções (Manaus – AM)	Centro de entretenimento, lazer, negócios e compras	Centro de Convenções, um shopping de lazer e compras, praça de alimentação e 8 salas de cinema.	17 mil pessoas	40.391 m ²	Setor turístico e empresarial
Nordeste	Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (Fortaleza – CE)	Centro de propagação da arte e cultura	Memorial da Cultura Cearense, 2 salas de exposição temporária, livraria, sala de administração e grande hall de acesso, oficinas de arte, salas de aula, auditório, anfiteatro, planetário, cineteatros e Salas de cinema.	5258 mil pessoas	13.500 m ²	Setor turístico e cultural
	Espaço Cultural José Lins do Rego (João Pessoa – PB)	centro cultural e uma universidade	Galeria/pinacoteca, praça de alimentação, cinco salas para a realização de oficinas de trabalhos manuais, uma sala para inclusão digital, seis lojas de artesanato, quatro lojas para alimentação, dois mini-auditórios com capacidade para 60 pessoas cada, sala de administração, banheiros, quatro salas de música, uma sala de dança e uma passarela que liga o complexo ao prédio da UERN.	15 mil pessoas		Setor cultural e universitário
	Complexo Cultural de Natal (Natal – RN)	Realização de eventos públicos e de apresentações	Cine/teatro (teatro, filmes e shows), galeria/pinacoteca, praça de	1020 mil pessoas	6,4 mil m ²	Setor de desenvolvimento e apoio a

		artístico-culturais	alimentação, cinco salas para a realização de oficinas de trabalhos manuais, uma sala para inclusão digital, seis lojas de artesanato, quatro lojas para alimentação, dois mini-auditórios com capacidade para 60 pessoas cada, sala de administração, banheiros, quatro salas de música e uma sala de dança.			cultura local através da aproximação com as comunidades.
Centro – Sul (Regiões Centro Oeste, Sudeste e Sul)	Centro de Convenções Ulysses Guimarães (Brasília – DF)	Realização de eventos, palestras, feiras, shows ou congressos.	Teatro, cinema, montagem de exposições e feiras, 13 salas moduláveis, área multiuso, camarins, sala VIP e sala de imprensa.	9,4 mil pessoas sentadas	54 mil m ²	Setor cultural e turístico
	Complexo Cultural da República (Brasília – DF)	Edificação destinada a promover eventos culturais	Biblioteca Nacional Leonel de Moura Brizola e o Museu Nacional Honestino Guimarães	2 mil pessoas	11,2 mil m ²	Setor cultural e turístico
	Centro Cultural São Paulo (São Paulo – SP)	Oferece espetáculos de teatro, dança e música, mostras de artes visuais, projeções de cinema e vídeo, oficinas, debates e cursos.	Três bibliotecas, sendo uma em biblioteca braile, exposições, cinema, teatro, dança e música.	2 mil personas	46.500 m ²	Setor cultural e turístico
	SESC Pompéia (São Paulo – SP)	Centro de cultura e lazer	Teatros, quadras esportivas, piscina, lanchonete, restaurante, espaços de exposições, choperia, oficinas e internet livre	800 pessoas	23.500 m ²	Setor cultural
	ANHEMBI	Centro De Eventos e Convenções-Realização de grandes eventos, feiras, congressos e convenções.	Pavilhão de Exposições, Sambódromo Pólo Cultural e Esportivo Grande Otelo, Auditório Elis Regina, Arena Skol Anhembi e Hotel Holiday Inn	40 Mil Pessoas	400 mil m ²	Setor turístico e empresarial
	RIOCENTRO	Centro de Convenções para realização de	Cinco diferentes pavilhões para feiras, exposições, congressos,	20 mil pessoas	100 mil m ²	Setor turístico e empresarial

		eventos de grande porte	treinamentos, convenções, premiações, lançamentos de produtos e os mais diferentes tipos de eventos, auditório multifuncional, auditórios para até 400 pessoas, 16 salas modulares, salão VIP, cozinha industrial, postos de atendimento médico, bureau de segurança estratégica, rede Wi-Fi, estação de telecomunicações, estacionamento para mais de 7 mil veículos, heliponto e um imenso jardim tropical com lago.			
--	--	-------------------------	--	--	--	--

Quadro 1 - Comparativo dos principais complexos/ centros culturais e espaços para eventos no Brasil.

Fonte: MAIA, Tayara; RODRIGUES, Rodrigo, 2011.

Dentre esses espaços percebe-se que a maioria deles possui a característica principal de propagar a arte, a cultura e o entretenimento. Em outra análise constata-se que o público alvo é realmente o setor cultural, o que, por consequência, atrai também os setores turístico e empresarial; isso porque esses espaços se transformam em equipamentos do cenário da cidade e, por isso, têm o poder de estimular no público o acesso a informação e ao conhecimento.

Em se tratando especificamente da região norte, a tabela mostra que se têm como principais referências o já citado Hangar – Centro de Convenções e Feiras da Amazônia e o Studio 5 Centro de Convenções. São espaços que comportam perfeitamente grandes eventos (diferenciando-se um do outro por pequenas especificidades). Na mesma região, percebeu-se a necessidade de se criar espaços como esses, pois além da demanda do setor cultural e turístico, existia também a demanda de investidores do setor de negócios, já que as principais atividades desse setor concentram-se principalmente nas demais regiões do país.

Porém, o estado do Amapá, assim como os Estados do Acre, Rondônia, Roraima e Tocantins, ainda não possui uma estrutura adequada para receber grandes eventos referentes aos seguimentos anteriormente citados. Somente dois

espaços concentram a demanda desses eventos no estado e, mesmo assim, ainda são insuficientes: o Teatro das Bacabeiras, com capacidade para 705 pessoas (segundo o diretor do teatro Aroldo Pedrosa), e o Ceta Ecotel, com capacidade para 1800 pessoas (salão de eventos) e 300 pessoas (auditório), segundo informações do departamento de eventos do hotel.

No quadro 2 verifica-se a relação entre as cidades onde se localizam os principais centros/complexos culturais e espaços para eventos, a capacidade de público em relação ao número de total de habitantes e o quantitativo de habitantes por cidade. Tomando como base essa relação, em especial os exemplos do Centro Cultural da Paraíba (em João Pessoa - PB) onde o montante da população é de 723.514 pessoas (IBGE, 2010) e o Complexo Cultural de Natal (em Natal – RN) onde o montante da população é de 803.811 pessoas (IBGE, 2010), percebe-se que o estado do Amapá, mais precisamente Macapá e Santana (por serem cidades conurbadas), já deveria possuir um complexo cultural com espaço para grandes eventos; e isso pode se justificar se for levado em conta o montante da população da cidade (que segundo o último censo realizado pelo IBGE em 2010 é de 397.913 pessoas), juntamente com uma relação de proximidade desse mesmo quantitativo entre as cidades nordestinas.

LUGAR	INSTITUIÇÃO	CAPACIDADE	HABITANTES
Belém - PA	Hangar Centro de Convenções e Feiras da Amazônia (Belém, PA)	3.700 lugares	1.437.600 mil
Manaus – AM	Studio 5 Centro de Convenções (Manaus – AM)	17 mil pessoas	1.802.525 mil
Fortaleza – CE	Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (Fortaleza – CE)	5258 mil pessoas	3.655.259 mil
João Pessoa – PB	Centro Cultural da Paraíba (João Pessoa – PB)	15 mil pessoas	723.514 mil
Natal – RN	Complexo Cultural de Natal (Natal – RN)	1020 mil pessoas	803.811 mil
Brasília – DF	Centro de Convenções Ulysses Guimarães (Brasília – DF)	9,4 mil pessoas sentadas	2.562.963 mil
Brasília – DF	Complexo Cultural da República (Brasília – DF)	2 mil pessoas	2.562.963 mil
São Paulo – SP	Centro Cultural São Paulo (São Paulo – SP)	2 mil pessoas	10.405.867 mil
São Paulo – SP	SESC Pompéia (São Paulo – SP)	800 pessoas	10.405.867 mil
São Paulo-SP	ANHEMBI	40 mil Pessoas	10.405.867 mil
Rio de Janeiro- RJ	RIOCENTRO	20 mil pessoas	5.851.914

Quadro 2 - Comparativo entre os principais complexos/ centros culturais e espaços para eventos no Brasil, suas capacidades de público e número de habitantes por cidade.
Fonte: MAIA, Tayara; RODRIGUES, Rodrigo, 2011.

4. ANÁLISE DOS ESPAÇOS PÚBLICOS E PRIVADOS DE MACAPÁ VOLTADOS PARA A DIFUSÃO DE ARTE E CULTURA E PARA REALIZAÇÃO DE EVENTOS.

Para começar a análise das principais Instituições/Entidades existentes em Macapá que divulgam as manifestações artísticas e culturais e realizam eventos, é necessário saber quais as manifestações artísticas e culturais que ocorrem em Macapá e suas principais características.

Segundo entrevista feita com o Gerente Geral de Projetos e Planejamento da Secretaria de Estado da Cultura, Raimundo Nonato de Oliveira Borges, as principais manifestações artísticas são: o artesanato amapaense, a pintura, a música amapaense, o teatro e a dança.

O **artesanato amapaense** busca a valorização da cultura local e a utilização de recursos naturais, agregando traços culturais, históricos e principalmente valor ao produto; de acordo com o Serviço Brasileiro de Apoio ao Empreendedor - SEBRAE, o Amapá dispõe de uma variedade de artigos artesanais, ricos nas suas formas e diversidade de matérias- primas, como: argila, fibras vegetais, madeira, minério, sementes, plumagens e raízes, resultando em uma gama de infinitas peças utilitárias e decorativas de valor artístico e cultural que identificam as raízes e tradições populares.

A **pintura** representa a natureza através da visão singular de cada artista, em que interpreta o cotidiano, induz a profundas reflexões sobre a importância do meio ambiente na vida do povo amapaense. Na maioria das vezes, a produção de um artista plástico amapaense é toda voltada para a divulgação do Estado e deixa transparecer a grande inquietude com o futuro da Amazônia.

Segundo a reportagem da Revista Amazon View – p.5 a 8, a **música e a dança amapaense** tem um ritmo contagiado pela cultura negra, onde se destacam os grupos Senzalas, Pilão e Negro de Nós, além de vários cantores e compositores locais. Esses talentosos artistas trazem o jeito de cantar das coisas da Amazônia. Os amapaenses conseguiram integrar os ritmos da música tucuju,

com muito batuque, marabaixo, cacicó e *zouk* (ritmos da cultura local, da Guiana e do Caribe, mas com características próprias da região).

Na **área teatral**, o diretor do Teatro das Bacabeiras, Aroldo Pedrosa, relata que há uma grande produção de textos sendo montados e com qualidade excepcional em Macapá. Em contrapartida ainda existem algumas companhias com deficiências gritantes nos espetáculos, como falta de iluminação, figurinos reaproveitados ou mal desenvolvidos, problemas de interpretação e com cenários muito pobres, mas que estão pesquisando e buscando melhorar dentro do que é ofertado no mercado. Ele afirma que “as Companhias como Língua de Trapo, os Cabuçus, Marco Zero, Supernova, Mínimo 18 de Teatro e Os Cínicos, são companhias com trabalhos ousados que dentro de sua linha de atuação desenvolveram tecnologias e formas de expressão que agradam seu público”.

E as principais manifestações culturais são: o Marabaixo, o encontro dos tambores e o carnaval amapaense.

O Marabaixo, segundo Quintela (1992) é a mais autêntica manifestação folclórica do Amapá e foi trazida por negros e escravos. Praticada principalmente nos bairros do Laguinho e Santa Rita, homenageia a Santíssima Trindade e o Divino Espírito Santo. Há missas e ladainhas, além de expressar seu lado profano, através da gengibirra (bebida feita com cachaça e gengibre), da dança e da música, normalmente improvisada, carregada de tristeza ou alegria, mas traduzindo os sentimentos e o dia-a-dia da comunidade.

Ao som das caixas rusticamente confeccionadas na madeira cavada, os participantes, negros e mulatos, dançam ao redor dos tocadores, respondendo em coro o ladrão (versos tirados por um cantador), e onde, às vezes, surgem "desafios", com lances engraçados de improvisação. As festividades do Marabaixo se estendem por várias semanas, tendo seu ponto alto na derrubada dos mastros simbólicos (calendário específico). Em cada festividade, participam cerca de oito mil pessoas, segundo a coordenadora Daniela Ramos.

O Encontro dos Tambores reúne os grupos remanescentes de populações negras, com finalidade de reforçar as raízes e identidades, unindo diversas linguagens musicais. Também colocam em discussão os problemas das diversas comunidades negras. Como a cultura amapaense é calcada principalmente nos costumes negros, é no encontro dos tambores que as pessoas

têm a oportunidade para assistir às apresentações dos mais diversos segmentos da arte afro-brasileira: dança, pintura, escultura e música, como o batuque, o candomblé, o sahirê, o samba, o gingado da capoeira e o quase extinto zimba.

A maior festa popular brasileira que tem seu destaque também no Amapá: **o carnaval amapaense**. No carnaval acontece a apresentação do Rei Momo e da Rainha do Carnaval; desfile das Escolas de Samba e Blocos Carnavalescos no Sambódromo. Depois de toda essa festividade ainda tem na segunda-feira seguinte a “Segunda-feira Gorda” em que acontece o tradicional "Futebol à Fantasia", times com fantasias tipicamente carnavalescas defrontam-se na Praça Nossa Senhora da Conceição. No dia seguinte é realizada a “Terça-feira Gorda”, com a saída da "Banda", um dos maiores blocos de sujos do Norte; e para finalizar, na “Quarta-feira de Cinzas”, saem os blocos do formigueiro e do Caldeirão do Pavão. (Site do governo do estado, acessado deia 10/10/2011).

Os espaços públicos voltados para difundirem essas manifestações artísticas e culturais e para realização de eventos na cidade de Macapá pouco são usados ou conhecidos, além disso, não são suficientes para uma grande quantidade de pessoas, pois essas instituições foram construídas a partir da década de 1940, quando a população era pequena; a partir de então, houve um considerado aumento demográfico; segundo o último Censo realizado pelo IBGE em 2010 existem 668.689 mil habitantes no Estado, e somente no Município de Macapá são 397.913 mil habitantes, tendo a taxa de crescimento demográfico anual de 3,44.

Nesse capítulo será feita uma análise das principais instituições públicas que divulgam as manifestações artísticas e culturais e realizam eventos na cidade de Macapá, no quadro 3, mostra-se as instituições/entidades:

INSTITUIÇÃO
Biblioteca Pública Elcy Lacerda
Escola de Música Walkiria Lima
Escola de Arte Cândido Portinari
Museu Joaquim Caetano da Silva
Teatro das Bacabeiras

Centro de Convenções João Batista de Azevedo Picanço
Sambódromo
Centro de Cultura Negra
Museu Sacaca
Centro Cultural Franco Amapaense
Confraria Tucuju

Quadro 3 – As principais Instituições/Entidades que difundem as manifestações artísticas e culturais de Macapá.

Fonte: MAIA, Tayara; RODRIGUES, Rodrigo, 2011.

Como se pode observar foram analisadas as 11 principais Instituições/Entidades que difundem as manifestações artísticas e culturais e realizam eventos de grande porte; essa análise tem como objetivo caracterizar cada uma e verificar se esses locais atendem aos anseios da população.

Para melhor compreensão, foram analisadas as Instituições/Entidades citadas anteriormente, verificando seu histórico, qual a sua função, a capacidade física e qual o público alvo.

✓ **Biblioteca Pública Elcy Lacerda**

Segundo entrevista feita com a Diretora da Biblioteca Pública Elcy Lacerda, Luly Rojanski², a Instituição foi criada em 20 de abril de 1945 e segundo Daniel Sousa³, Coordenador de Obras Públicas - SEINF, o responsável pelo projeto arquitetônico foi o arquiteto Homobono Balieiro; a edificação tinha como objetivo prestar auxílio à pesquisa da comunidade amapaense, principalmente aos estudantes, também auxilia tecnicamente e materialmente as Bibliotecas Municipais. A Biblioteca dispõe de cerca de 50 mil livros, tendo uma frequência diária de aproximadamente 400 pessoas.

Atualmente a Biblioteca Pública (Ver figura 15) está fechada para reforma, e segundo o governo do estado, será reinaugurada nesse ano de 2011, com modificações dos espaços, garantindo a acessibilidade de toda a população.

² Entrevista realizada, em forma de questionário para a tabulação de dados, com a Diretora da Biblioteca Pública Elcy Lacerda, Luly Rojanski, no dia 28/09/2011.

³ Entrevista feita no dia 25/11/2011 com o propósito de adquirir informações sobre os responsáveis técnicos dos projetos arquitetônicos das instituições/entidades referidas nesse trabalho.

Porém ela ficou muito tempo fechada ao público, prejudicando a população que utilizava esse espaço para pesquisa, isso porque é um centro de referência aos pesquisadores que nela encontravam diversos tipos de suporte para que desenvolvessem trabalhos, principalmente monografias, trabalhos científicos e trabalhos escolares.

Vinculada à Secretaria de Estado e Cultura, a biblioteca tem sido um órgão que ao longo da história vem desenvolvendo um trabalho que colabora sobre maneira para que o Estado preserve sua cultura. Ela é a guardiã de um rico acervo de obras raras, de clássicos da literatura Brasileira e universal, coleções de periódicos como o Jornal Amapá, exemplar do jornal Pinzônia, e da Biblioteca particular e objetos pessoais da professora Elcy Lacerda.



Figura 15 - Biblioteca Pública Elcy Lacerda
Fonte: MAIA, Tayara; RODRIGUES, Rodrigo, retirada em 17/06/2011.

✓ **Centro de Educação Profissional de música Walkíria Lima**

Em um artigo publicado no site do governo, o assessor de Comunicação da Secretaria de Estado da Comunicação, relata um pouco sobre a história da Escola de Música Walkíria Lima, em que dizia que foi inaugurada em 25 de janeiro de 1952 pelo então governador Janary Gentil Nunes com o nome de

Conservatório Amapaense de Música, que exerceu grande influência na vida cultural de Macapá nas décadas seguintes, tendo como fundador e primeiro diretor o maestro paraense, Altino Rosauro Salazar Pimenta, que por meio desta instituição musical projetou alunos e professores na vida artística da cidade. Em 2007, por meio de um decreto de lei, assinado pelo ex-governador Waldez Góes, a escola foi transformada em Centro de Educação Profissional de Música Walkíria Lima, como forma de investimento e compromisso com a educação do Estado. De acordo com a Diretora Maria do Socorro Santos⁴, a escola está funcionando desde a década de 80, possuía um prédio próprio na Rua Eliezer Levy, porém, como a qualidade da estrutura estava comprometida, fez-se necessário a mudança da escola para outra sede que fica localizada na Avenida Feliciano Coelho, no Santa Rita. A escola Walkíria Lima atualmente tem aproximadamente mil alunos com idades de 8 a 79 anos, oferecendo cursos de piano, flauta doce, violino, violoncelo, trompete, violão (popular e erudito), bateria, clarinete, canto lírico, contrabaixo elétrico, saxofone e regência de bandas.

Nesses 58 anos de existência o Centro Walkíria Lima, a diretora desabafou dizendo que a escola dedicou-se à arte musical fortalecendo a cultura local, sempre buscando e apoiando projetos que visam à formação e ampliação de plateia em música erudita e em cultura popular, democratizando, desta forma, o acesso ao ensino musical, permitindo que qualquer cidadão possa usufruir de música erudita e popular de qualidade.

✓ **Centro de Educação Profissional em Artes Visuais Cândido Portinari**

De acordo o Projeto Político Pedagógico e Administrativo “Fazendo Arte no Amapá” de 2008 da Escola de Artes Cândido Portinari, que foi reelaborado pela comunidade escolar que se constitui dos segmentos da Direção, Coordenação Pedagógica, Docentes, Discentes e demais funcionários da Instituição, a escola foi idealizada em 1963 pelo Artista Plástico R. Peixe. No início foi chamada por seu idealizador de escola de Arte Pablo Picasso, e devido à criação da Instituição ter ocorrido no período da Ditadura Militar, o nome da escola não foi aprovado. E

⁴ Entrevista realizada, em forma de questionário para tabulação de dados, com a Diretora do Centro de Educação Profissional de música Walkíria Lima, no dia 05/10/2011.

quando da sua regularização pelo Governador do Território federal do Amapá, comandante Lisboa Freire, através do Decreto nº 021/73-GAB no dia 20 de junho de 1973, assinado pelo Governador Substituto Gentil Almeida Campos, passou a ser chamada de Escola de Artes Cândido Portinari.

Funcionou a princípio em vários lugares como: no Ginásio de Macapá (GM); na Escola Barão do Rio Branco; na antiga Olaria; em uma casa na Avenida FAB; no Departamento de Ação Complementar; no Cine Territorial e na casa do senhor Heitor Picanço, e em 1983 ganhou prédio próprio na Avenida Raimundo Álvares da Costa, esquina com a Rua Cândido Mendes, segundo Daniel Sousa, esse prédio foi projetado por uma empresa contrata pelo 1º governo de Annibal Barcellos, tendo como responsável técnico o arquiteto Castro Neves (Ver figura 15). Porém, em 2008 o prédio precisou ser interditado, pois suas dependências precisavam de reparos urgentes, tanto que chegou a cogitar-se a demolição do mesmo; entretanto, o Governo do Estado decidiu por continuar com os reparos e, assim, fazer com que o Centro de Educação Profissional em Artes Visuais Cândido Portinari volte a funcionar no prédio. Atualmente o Centro está funcionando em um prédio alugado pelo Governo do Estado, localizado na Avenida Acelino de Leão, bairro do Trem, mas a direção afirma que a intenção ainda é voltar para o prédio próprio.

Segundo a diretora da escola Caroline de Oliveira Almeida⁵, o objetivo maior da Instituição é formar alunos para que tenham domínio de conhecimento e técnica, e que possam utilizar estes instrumentos de forma crítica e criativa, desenvolvendo um estilo próprio, criando assim, sua identidade artística. Com base nesse objetivo, a diretora afirma que a escola contribuiu com a formação de diversos artistas que hoje tem seus nomes projetados no cenário cultural Estadual e Nacional, entre eles destacam-se: Espírito Santo, Manoel Costa, Siqueira, Albenor Amanajás, Olivar Cunha, Judith Lima, Ernandes Melo, Tom DC, Estevão da Silva, Alcinéia Cavalcante, Antônio Homobono, Josafá, Arlete Caldas e Ralfe.

A escola atende a uma clientela bastante diversificada com escolaridade que varia do primeiro segmento do ensino fundamental a universitários e pessoas graduadas. A idade, também é variada, pois trabalha com pessoas de 09 anos de

⁵ Entrevista realizada, em forma de questionário para tabulação de dados, com a Diretora do Centro de Educação Profissional em Artes Visuais Cândido Portinari, no dia 05/10/2011.

idade até adultos com mais de 60 anos. Atende mais de 1014 alunos por ano, aos quais são oferecidos os cursos anuais de desenho e pintura, e semestralmente diversas oficinas como: cerâmica, escultura em argila e em madeira, pintura amazônica, pintura livre, pigmentos naturais, pintura moderna e iniciação artística para crianças e adultos. Oferece ainda oficinas de artes cênicas, desenho criativo e história em quadrinhos.

Para a diretora Caroline de Oliveira Almeida, o Centro de Educação Profissional em Artes Visuais Cândido Portinari, objetiva estimular na sociedade a compreensão de valores estéticos e culturais difundindo na mesma a importância das manifestações artísticas, ou seja, desenvolver no educando, desde as habilidades básicas da linguagem visual até as técnicas fundamentais para a sua prática de atuação e/ou formação profissional.



Figura 16 – Prédio próprio da Escola de Artes Cândido Portinari
Fonte: MAIA, Tayara; RODRIGUES, Rodrigo, retirada em 17/06/2011.

✓ **Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva**

O Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva volta ao cenário de opções turísticas ao lado do Museu Sacaca e Fortaleza de São José de

Macapá, na Capital. De acordo com Iranildo Castro⁶, Chefe de Unidade do Museu, foi inaugurado em fevereiro de 2010, passou por uma grande reestruturação em que foram investidos mais de R\$ 1 milhão. A nova estrutura, como mostra figura 17, teve como responsável pela restauração a arquiteta Rosiane Norah que preservou a arquitetura original incluindo sistema de sonorização, instalações de combate a incêndio, climatização e ainda biblioteca que disponibiliza todo o acervo de Janary Nunes e a história amapaense desde o período do Contestado, passando pela fase da Cabanagem e o Território Federal, até a atualidade. A nova estrutura dispõe também de lanchonete, reserva técnica e laboratórios.

Segundo um relatório feito pela própria administração do Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano tem sua origem ligada ao Museu Territorial, criado pelo governador Janary Gentil Nunes em 25 de janeiro de 1948, que tinha como objetivo colecionar, estudar e divulgar tudo que interessa ao conhecimento do homem e da terra amapaense, subordinado à Divisão de Educação. O museu foi extinto em 26 de maio de 1970 e na mesma data foi criado o Museu Histórico e Científico do Amapá Joaquim Caetano da Silva, em 1990, no governo de José Gilton Pinto Garcia.

Hoje, os eventos oficiais que fazem parte do calendário anual da Instituição são visitas escolares, palestras e seminários, tendo uma capacidade média de 30 a 40 pessoas por evento. Para o Chefe de Unidade do Museu, essa quantidade de pessoas é o suficiente para comportar na estrutura física da instituição.

⁶ Entrevista realizada, em forma de questionário para tabulação de dados, com o Chefe de Unidade do Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva, no dia 28/09/2011.



Figura 17 - Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva
Fonte: MAIA, Tayara; RODRIGUES, Rodrigo, retirada em 17/06/2011.

✓ **Teatro das Bacabeiras**

De acordo com o Diretor Aroldo Pedrosa⁷, o Teatro das Bacabeiras, instituição pública vinculada à SECULT, foi destinada preferencialmente às apresentações de eventos artístico-culturais de gêneros diversos, primordialmente os de Teatro, Música, Cinema e Dança. Atualmente viabiliza-se a inserção do Teatro a atividades vinculadas também ao aspecto sociocultural, bem como servir de âncora aos diversos trabalhos desenvolvidos por ONGs (Organizações não governamentais), na área artística, como por exemplo, cineclubes, clubes de atores, órgãos ligados à música, dança, etc.

O Teatro das Bacabeiras teve sua construção iniciada em 1984 e concluída em 1990, tendo como autor do projeto arquitetônico o arquiteto Antônio Antunes. Caracteriza-se pela arquitetura moderna, estilo que o guarneceu de grande imponência, atribuindo-lhe especial destaque no patrimônio arquitetônico da cidade de Macapá (Ver figura 18). Em sua inauguração, foi denominado de Cine Teatro de Macapá. Em 09 de março de 1992, passa a ser chamado de Teatro das Bacabeiras. O Teatro das Bacabeiras é de tipo italiano, com capacidade para 705

⁷ Entrevista realizada, em forma de questionário para tabulação de dados, com o Diretor do Teatro das Bacabeiras, no dia 28/09/2011.

pessoas (sentadas), foi inaugurado em 09 de março de 1990, com espetáculo teatral que reuniu vários grupos. Neste primeiro espetáculo, não foi cobrado ingresso. Sua utilização é credenciada através de Edital que regulamenta sua utilização desde agosto de 1990.



Figura 18 – Teatro das Bacabeiras

Fonte: MAIA, Tayara; RODRIGUES, Rodrigo, retirada em 17/06/2011.

✓ **Centro de Difusão Cultural João Batista de Azevedo Picanço**

O Centro de Difusão Cultural João Batista de Azevedo Picanço foi construído em meados da década de 70, juntamente com a criação do bloco de secretarias localizados na Avenida FAB. Segundo o diretor do centro Abel Nunes Rodrigues⁸, foi projetado para receber eventos governamentais, cerimoniais, debates, palestras e atrações culturais. Era chamado de Centro de Convenções João Batista de Azevedo Picanço, mais com a lei Nº. 1141, de 14 de novembro de 2007, publicada no Diário Oficial do Estado nº 4131, de 14.11.07, tendo como autor o Deputado Isaac Alcolumbre, foi denominado Centro de Difusão (Ver figura 19).

⁸ Entrevista realizada, em forma de questionário para tabulação de dados, com o Diretor do Centro de Difusão Cultural João Batista de Azevedo Picanço, no dia 05/10/2011.



Figura 19 - Centro de Difusão Cultural João Batista de Azevedo Picanço
Fonte: MAIA, Tayara; RODRIGUES, Rodrigo, retirada em 17/06/2011.

✓ **Escola Sambódromo de Artes Populares R. Peixe**

Foi projetado pela empresa AMS Projetos, de acordo com Daniel Sousa, para ser um centro de cultura e lazer, funcionando durante o período escolar como núcleo educacional para formação de artes populares. Inaugurada em 4 de Fevereiro de 1998, a proposta da Escola Sambódromo de Artes Populares do Amapá como mostra figura 20, visa oferecer um espaço de valorização da cultura e da arte amapaense, introduzindo experiências para a preservação e o desenvolvimento do patrimônio cultural, seguindo os moldes e pelos meios que a própria cultura possibilita.

Segundo o Gerente Geral de Projetos e Planejamento da Secretaria de Estado da Cultura, Raimundo Nonato de Oliveira Borges⁹, a proposta do Sambódromo está consolidada na interação do homem com o ambiente, numa relação dinâmica de aprender, que configura a construção do conhecimento fundado no saber pensar e saber fazer. É utilizado também para o desfile das escolas de samba, dos blocos carnavalescos, o festival da quadra junina e os grandes shows musicais. Tem capacidade para aproximadamente 18 mil

⁹ Entrevista realizada, em forma de questionário para tabulação de dados, com o Gerente Geral de Projetos e Planejamento da Secretaria de estado da Cultura, no dia 28/10/2011.

peças. O prédio possui 04 módulos de arquibancadas com 33 metros de extensão cada, possui 14 camarotes com capacidade para 30 pessoas, pista de 600 metros, hall de entrada para 200 mesas, cozinha industrial, auditório e bloco administrativo.



Figura 20 - Escola Sambódromo de Artes Populares R. Peixe
Fonte: MAIA, Tayara; RODRIGUES, Rodrigo, retirada em 17/06/2011.

✓ **Centro de Cultura Negra**

Quarenta e cinco por cento da população do Amapá é formada por negro. De acordo com o Diretor Executivo e Coordenador Geral da União dos Negros do Amapá - UNA e do Centro de Cultura, Rildo da Costa¹⁰, para homenagear parte do povo amapaense, no dia 5 de setembro de 1998, no bairro do Lagunho, foi inaugurado o Centro de Cultura Negra. O espaço representa a revitalização e a valorização da cultura negra no Amapá. Com seis blocos edificadas numa área de 7,2 mil m², compreende um Anfiteatro, Museu do Negro, Auditório, Espaço Afro-Religioso, Sala de Múltiplo Uso e Administração. Trata-se de um espaço

¹⁰ Entrevista realizada, em forma de questionário para tabulação de dados, com o Diretor Executivo e Coordenador da União dos Negros do Amapá e do Centro de Cultura, no dia 24/10/2011.

democrático, que é utilizado, principalmente, para divulgar e preservar a cultura afro-brasileira.

✓ **Museu Sacaca**

Segundo a Chefa de Divisão de Exposição e Programação Visual do Museu Sacaca, Nayara Sá Cavalcante¹¹, a Instituição foi inaugurada em 2002, tendo a missão de promover ações museológicas de pesquisa, preservação e comunicação, interagindo o saber científico com o saber popular dos povos amazônicos. Polo alternativo na multiplicação de informações sobre avanços tecnológicos possíveis de aplicação na busca da melhoria da qualidade de vida, o museu transmite à comunidade os trabalhos desenvolvidos pelo Instituto de Pesquisas Científicas e Tecnológicas do Amapá (IEPA). O nome da instituição é uma homenagem a um curandeiro local, Raimundo dos Santos Souza, o Sacaca, que realizou um importante trabalho para a população do estado na área da medicina natural.

De acordo com Nayara Sá, o Museu Sacaca está instalado em uma área de vinte mil metros quadrados, foi projetado pela parceria dos arquitetos Aneliza Smith e Daniel Souza, com capacidade para 500 visitantes, oferecendo ao visitante a oportunidade de vivenciar as diferentes realidades das comunidades tradicionais da Amazônia, destacando-se: o sítio arqueológico Maracá, a casa do ribeirinho, a casa dos castanheiros, o monumento marabaixo, a casa de farinha, a casa dos Waiãpi, a praça das etnias e a praça do Sacaca. Além de possui um auditório para palestras com capacidade para 234 pessoas.

O Museu aborda assuntos diversos sobre a ciência e tecnologia, são realizadas palestras e oficinas a um público diversificado. As visitas ao Museu são abertas à visitação pública. A maior participação vem das instituições educacionais e culturais, como escolas públicas e particulares, voltadas para educação de crianças, jovens e adultos.

¹¹ Entrevista realizada, em forma de questionário para tabulação de dados, com a chefe de exposição e programação Visual do Museu Sacaca, no dia 05/10/2011.

✓ **Centro Cultural Franco Amapaense**

Segundo entrevista feita com a diretora do Centro Cultural Franco Amapaense, Josiane da Silva Ferreira¹², a instituição foi inaugurada 01 de julho de 2008, cujo projeto arquitetônico é da arquiteta Ana Izabel. Porém, o projeto original que o justifica, é datada em 24 de janeiro de 2003, sua razão social é ampla: um espaço para “difundir a cultura franco-brasileira no Estado do Amapá” (Ver figura 21).

Ela ainda enfatiza a sua função: “desenvolver a parte cultural da Língua Francesa (...) difundi-la através das diferentes manifestações artístico-culturais”, além da necessidade de intensificar o intercâmbio de artistas, técnicos, professores e alunos. A Cooperação Internacional com a França é enfatizada como amigável à promoção de ações culturais, educacionais, técnicas e sociais como meio de politização e conhecimento de novas experiências.

A Instituição visa não apenas o aperfeiçoamento do nível de francês, como também a formação de cidadãos a partir da dimensão antropológica da palavra cultura, ou seja, de acordo com a diretora, é uma maneira de criar um ambiente propício ao entendimento e aproximação dos povos, por meio do intercâmbio de ideias, experiências e patrimônios. A língua é pensada como meio de comunicação para trocas estruturantes.

O Centro Cultural Franco Amapaense é um espaço que propõe o intercâmbio, acesso e fruição a bens culturais de origem franco-francesa e brasileira, desenvolvendo estratégias educacionais que auxiliam na sua compreensão e aprendizado.

Portanto todos os seus projetos são regidos a partir de dois grandes eixos temáticos, Linguagem e Artes Integradas. Através do diálogo entre estes eixos foram concebidos produtos e serviços: as Exposições, o Serviço Educativo, o Ciné Rendez-Vous e os Eventos e Espetáculos.

¹² Entrevista realizada, em forma de questionário para tabulação de dados, com a Diretora do Centro Cultural Franco Amapaense, no dia 24/10/2011.



Figura 21 - Centro Cultural Franco Amapaense
Fonte: MAIA, Tayara; RODRIGUES, Rodrigo, retirada em 17/06/2011.

✓ **Confraria Tucuju (Casa de Cultura)**

De acordo com a presidente Telma Terezinha da Silva Costa¹³, a Confraria Tucuju foi fundada em 08 de junho de 1996, em um bar chamado “Pastelito” que se localizava na Avenida General Gurjão ao lado da residência do senhor Duca Serra, a menos de trezentos metros da Fortaleza de São José de Macapá, próximo a Catedral de São José.

Segundo a presidente, um grupo de pessoas formado pelo jornalista João Silva, o historiador e pesquisador Nilson Montoril e esposa, o radialista Jota Ney e esposa, Norberto Tavares de Araújo Neto, o médico Paulo Sérgio Picanço e Silva, Aurino Borges de Oliveira, Melquezedeqe da Silveira e Luiz Valdemar Picanço (Lulu), vinham amadurecendo a ideia de criar a Confraria Tucuju como sendo uma entidade democrática, sem fins lucrativos e atrelamento político-partidário, com o objetivo de defender, promover e valorizar o patrimônio histórico e cultural do povo amapaense.

¹³ Entrevista realizada, em forma de questionário para tabulação de dados, com a presidente da Confraria Tucuju, no dia 24/10/2011.

A presidente ainda afirma que dois fatores precipitaram a criação da Confraria: um deles foi o fechamento arbitrário da Fortaleza de São José de Macapá e o outro foi à decisão judicial proibindo a festa do Divino Espírito Santo, onde, segundo ela, tentaram silenciar as caixas do marabaixo na residência do festeiro Sr^o Pavão no Bairro Jesus de Nazaré.

Atualmente a confraria funciona na Avenida Mendonça Furtado, no Largo dos Inocentes (Ver figura 22), e realiza diversos tipos de eventos como concertos de música, apresentação de poesia, cantata de natal, etc. possuindo uma média de 500 a 2000 participantes (dependendo da dimensão do evento) a fim de resgatar fatos históricos, culturais e sociais do estado do Amapá.



Figura 22 – Confraria Tucuju.

Fonte: MAIA, Tayara; RODRIGUES, Rodrigo, retirada em 26/11/2011.

4.1 ANÁLISE E RESULTADOS DA PESQUISA DOS ESPAÇOS PÚBLICOS DE MACAPÁ

4.1.1 Resultado da Pesquisa qualitativa

Foram aplicados 10 questionários direcionados as mais altas hierarquias das principais instituições (diretores, chefes e Gerentes gerais) que lidam com as manifestações artísticas e culturais de Macapá e realizam eventos: Biblioteca

Pública Elcy Lacerda, Escola de Música Walkiria Lima, Escola de Arte Cândido Portinari, Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano, Teatro das Bacabeiras, Centro de Convenções João Batista de Azevedo Picanço, **Escola Sambódromo de Artes Populares R. Peixe**, Centro de Cultura Negra, Museu Sacaca e Centro Cultural Franco Amapaense.

- Função atual da Instituição/Entidade

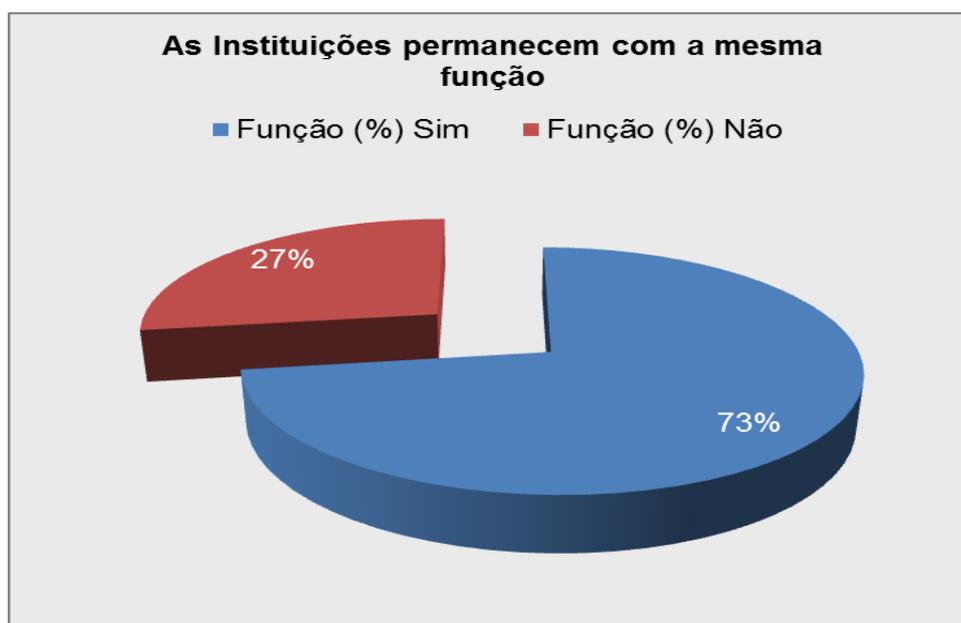


Gráfico 1 – Continuidade de função das Instituições/Entidades.
Fonte: MAIA, Tayara; RODRIGUES, Rodrigo, 2011.

Questionados se função atual da Instituição/Entidade continua sendo a mesma a qual foi destinada, e tendo- lhes oferecido à opção de resposta com alternativas fixas (sim/não), a grande maioria, **73%** das pessoas entrevistadas disseram que as funções das Instituições continuam as mesmas. Os demais, **27%**, responderam que não continuam, portanto, foram mudadas as funções dessas Instituições/Entidades.

- Períodos de realização dos eventos

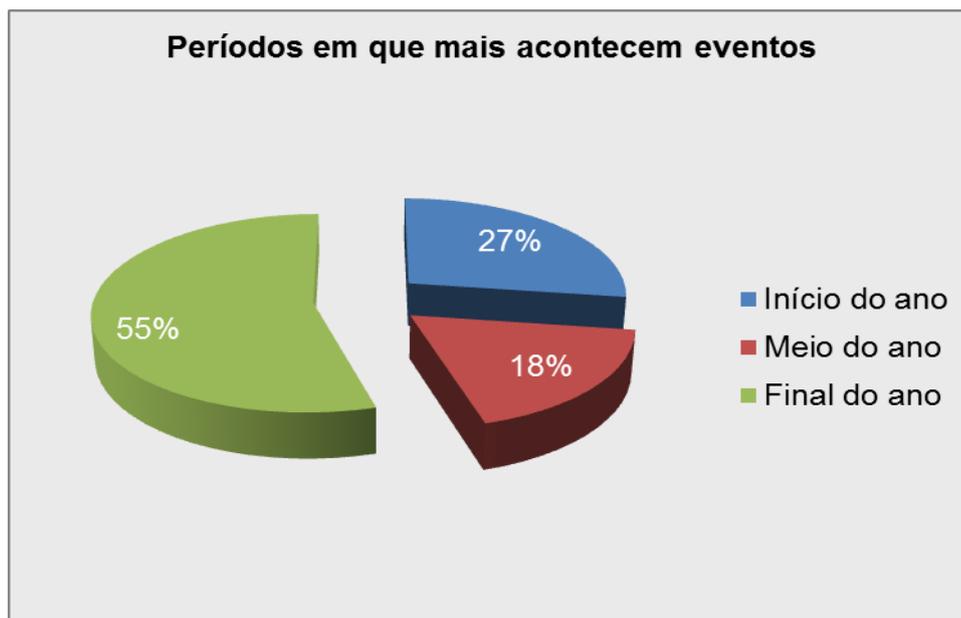


Gráfico 2 – Períodos que mais acontecem eventos.
Fonte: MAIA, Tayara; RODRIGUES, Rodrigo, 2011.

Questionados sobre os períodos em que mais acontecem os eventos de cada Instituição/Entidade, e tendo-lhes oferecido à opção de resposta de múltipla escolha, a grande maioria, **55%** das pessoas entrevistadas, disseram que os eventos acontecem mais no final do ano. Essa informação denota que os eventos são realizados principalmente no final do ano em função das Instituições/Entidades seguirem o calendário anual comum de datas comemorativas referentes a cultura e a arte que estão mais presentes nesse período.

Os demais, **27%**, responderam que os eventos são realizados no meio do ano, e **18%** disseram que acontecem no início do ano.

- Perfil do usuário

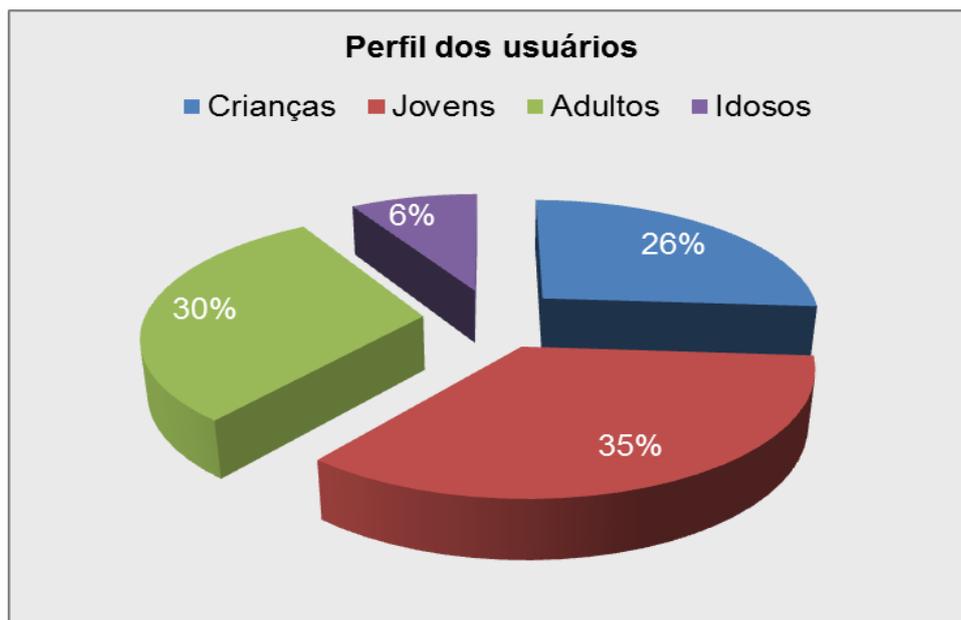


Gráfico 3 – Perfil dos usuários que participam dos eventos de cada Instituição/Entidade.
Fonte: MAIA, Tayara; RODRIGUES, Rodrigo, 2011.

Questionados qual o perfil do usuário que mais frequenta os eventos dessa Instituição/Entidade, e tendo- lhes oferecido à opção de resposta de múltipla escolha, a grande maioria, **35%** das pessoas entrevistadas disseram os jovens são os que mais participam das programações realizadas pela Instituição/Entidade. Mais os adultos também são os que mais frequentam, tendo uma média de **30%**, estando logo atrás dos jovens.

Os demais participantes dos eventos que acontecem em cada instituições/Entidade são **26%** crianças e **6%** idosos, isso porque as programações para esse tipo de usuário são específicas.

- Visitantes

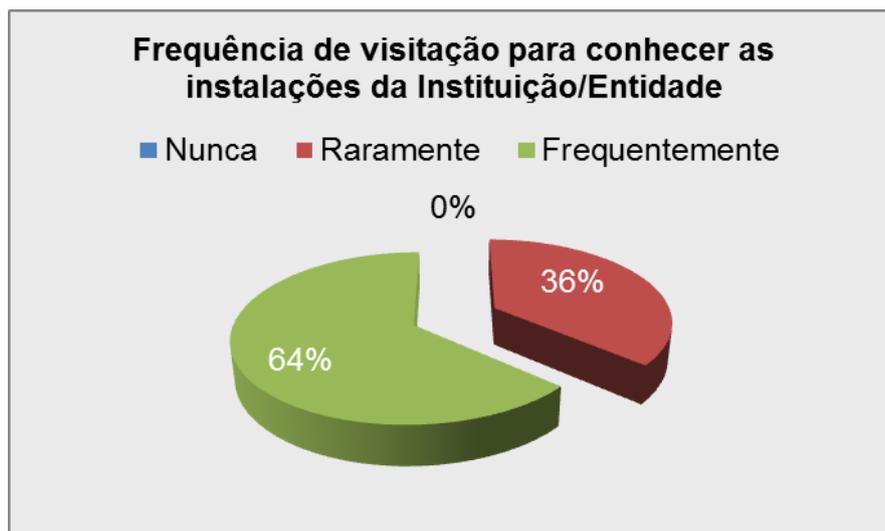


Gráfico 4 – Frequência de visitação para conhecer as Instituições/ Entidades.
Fonte: MAIA, Tayara; RODRIGUES, Rodrigo, 2011.

Questionados sobre a frequência com que a Instituição/Entidade recebe visitantes para conhecer as suas instalações, e tendo-lhes oferecido à opção de resposta de múltipla escolha, a grande maioria, **64%** das pessoas entrevistadas disseram que frequentemente recebem pessoas para conhecer as Instituições/Entidades. Os demais, **36%**, responderam que raramente recebem visitantes, isso porque alguns locais estão sem manutenção para visitação, como o Centro de Cultura Negra ou só visitam a Instituição/Entidade para solicitar agendamento do espaço para algum evento.

- Qualidade da estrutura física

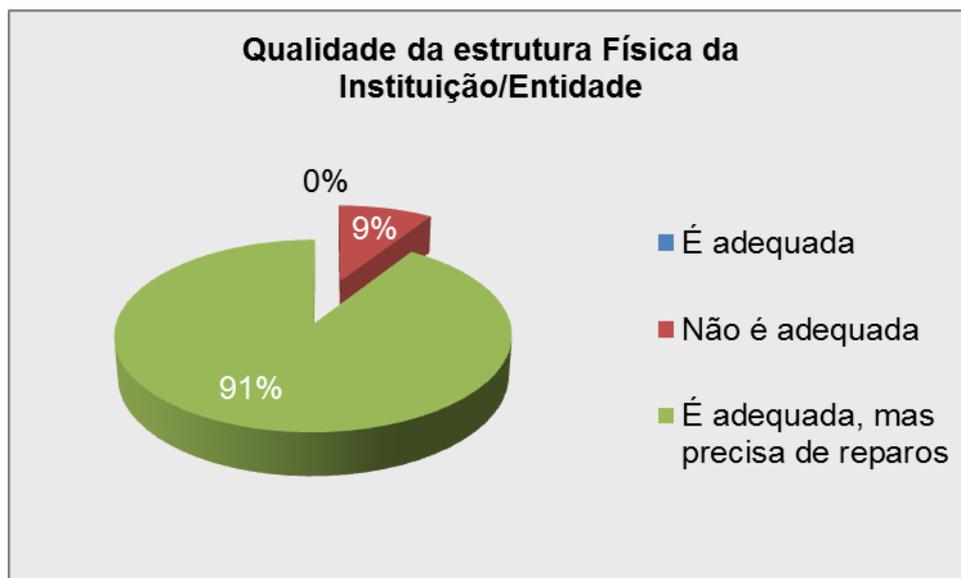


Gráfico 5 – Qualidade da estrutura física das Instituições /Entidades.
Fonte: MAIA, Tayara; RODRIGUES, Rodrigo, 2011.

Questionados sobre a qualidade da estrutura física da Instituição/Entidade, e tendo-lhes oferecido à opção de resposta de múltipla escolha, a grande maioria, **91%** das pessoas entrevistadas, disseram que a estrutura física da Instituição/Entidade é adequada, porém precisa de reparos. Os demais, **9%**, responderam que não é adequado, pois o espaço existente está em péssimas condições para realização de eventos e/ou a capacidade física não atende a demanda de público.

- Importância de um Complexo Artístico e Cultural para a Cidade de Macapá



Gráfico 6 – Importância de um complexo artístico e cultural para a cidade de Macapá.
Fonte: MAIA, Tayara; RODRIGUES, Rodrigo, 2011.

Questionados se é importante a implantação de um Complexo Cultural na cidade de Macapá, e tendo- lhes oferecido à opção de resposta com alternativas fixas (sim/não), todos os entrevistados, **100%**, disseram que é importante um espaço dessa tipologia que contemple determinados tipos de eventos (congressos, conferências, feiras, exposições e shows artísticos locais e nacionais) e difunda as manifestações artísticas e culturais do povo amapaense, já que na cidade de Macapá não existe um espaço que contemple adequadamente essas necessidades.

- Espaços para compor o Complexo Artístico e Cultural

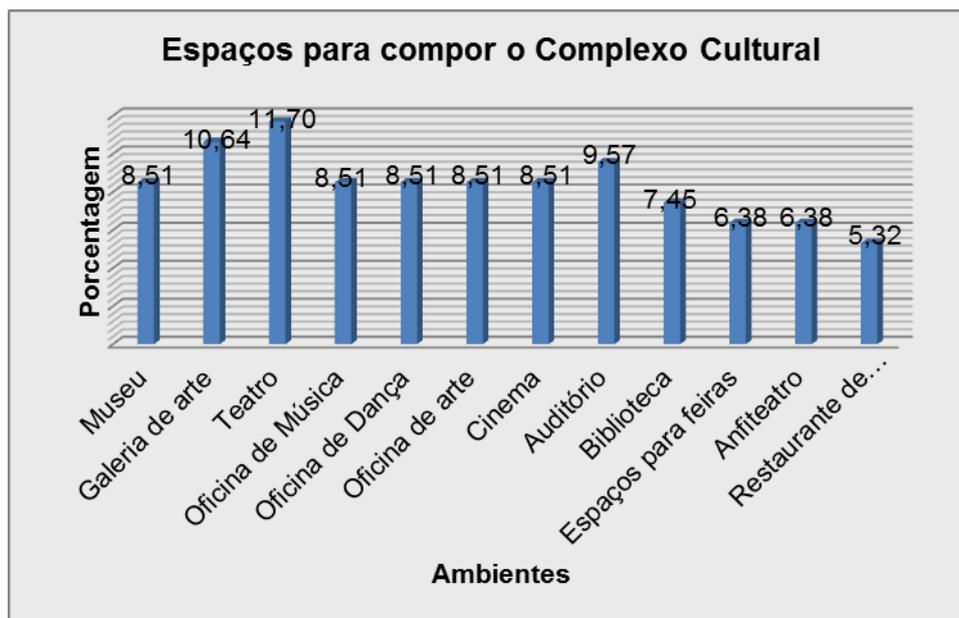


Gráfico 7 – Espaços para compor o complexo artístico e cultural.
Fonte: MAIA, Tayara; RODRIGUES, Rodrigo, 2011.

Questionados sobre quais seriam os atrativos que poderiam compor o complexo artístico e cultural, e tendo-lhes oferecido várias opções de resposta, mas oferecendo a oportunidade de marcar mais de um atrativo (pergunta de resposta aberta direcionada), a grande maioria, **11,70%** das pessoas entrevistadas destacaram que há necessidade de mais um teatro para aliviar a demanda direcionada somente ao Teatro das Bacabeiras.

Outro atrativo predominante para compor o complexo, citado em segundo com, **10,64%** seria uma galeria de artes. Logo em seguida, um espaço para auditório a fim de receber grandes eventos como congressos, seminários, conferências, etc.

4.1.2 Interpretação dos resultados

De acordo com os questionários aplicados, cada representante das Instituições/Entidades colocou o seu ponto de vista sobre a situação que se encontra a respectiva edificação. E constatou-se, principalmente, que os espaços avaliados possuem estrutura física relativamente antiga e têm manutenção esporádica e/ou precária, além do que esses espaços já não comportam mais a demanda de público existente.

A diretora da Biblioteca Pública Elcy Lacerda, Luly Rojanski, relatou que somente agora está sendo feita uma reforma adequada na edificação, e uma das principais mudanças é o fato de que as pessoas com necessidades especiais terão acesso adequado a biblioteca, pois ela está sendo toda adaptada segundo as normas de acessibilidade. Porém, a edificação ainda tem seus problemas, pois essa reforma está se perdurando por muito tempo e, em função disso, a população fica desassistida de um espaço para auxílio à pesquisa.

Quando lhe foi questionada a qualidade da estrutura física da Instituição, a diretora do Centro de Educação Profissional de música Walkíria Lima, Maria do Socorro, respondeu que o espaço onde atualmente funciona a escola é adequado, porém, precisa de reparos. Mas o que se percebeu é que a estrutura é inadequada para o funcionamento de uma escola de música em função de alguns problemas, como por exemplo: as divisórias são feitas de compensado e não possuem nenhum tratamento acústico; além do que percebe-se a inadequação do espaço já na recepção, onde encontra-se um piano; em função da falta de espaço (inclusive nos corredores) não se consegue abrigá-lo em um local adequado e, portanto, o instrumento está sem uso.

Em relação às artes plásticas em Macapá, a diretora do Centro de Educação Profissional em Artes Visuais Cândido Portinari, Caroline Oliveira, não possui nenhuma dúvida de que há a necessidade de outro espaço para comportar as pessoas que praticam essa atividade, principalmente na área de realização de cursos livres ou oficinas, pois há uma procura muito grande e o espaço das salas para ministrar esses cursos são pequenas, com capacidade entre 18 a 20 alunos; isso acarreta a diminuição da carga horária, fazendo com que os cursos tenham, em média, a duração de apenas seis meses, pois, na visão da diretora, se o espaço fosse adequado o período dos cursos seria maior.

De acordo com o relatório feito pela própria administração do Museu Histórico do Amapá Joaquim Caetano da Silva, o espaço é adequado para a função museu, pois sua localização é de fácil acesso e os acervos são mantidos e restaurados no próprio museu. Segundo a administração do museu, hoje, de modo geral, não se faz necessário o deslocamento do museu para outro lugar; entretanto, eles sentem a necessidade da construção de outro museu, pois o

mesmo detém a posse de vários objetos históricos referentes à cultura do Amapá e, justamente pela falta de mais espaço, o museu não consegue expô-los.

Já no Teatro das Bacabeiras, o diretor Aroldo Pedrosa afirma que o teatro está sobrecarregado, pois os eventos que acontecem são muito diversificados, o que acaba descaracterizando a função do teatro; realizam eventos desde formatura a congressos internacionais, sabendo que a capacidade é de 705 lugares para pessoas sentadas e mais 50 pessoas em pé; isso gera uma sobrecarga na edificação e a plateia não tem o cuidado de preservar o ambiente. Todos os eventos, que sejam diferentes das vertentes da dança, música e artes cênicas, precisam de um espaço apropriado, como, sugere o diretor do teatro, uma espécie de centro de convenções, que inclusive poderia compor o projeto arquitetônico sugerido nesta pesquisa.

Em Macapá, há um pequeno centro de convenções, o Centro de Difusão Cultural João Batista de Azevedo Picanço, pois ele não suporta um evento de grande porte (sua capacidade máxima é de 200 lugares). Segundo o diretor do centro, Abel Nunes Rodrigues, foi repassado um documento a Secretaria de Cultura solicitando a mudança de função do centro de difusão para um Teatro Municipal, contemplando algumas alterações como, por exemplo, o aumento da capacidade para 400 pessoas.

Segundo o Gerente Geral de Projetos e Planejamento da Secretaria de Estado da Cultura, Raimundo Nonato de Oliveira Borges, o Sambódromo é um dos únicos lugares, além do Teatro das Bacabeiras, a possuir a capacidade de realizar eventos de grande porte, isso porque sua capacidade é de oito a dez mil pessoas; porém é um espaço descoberto, e é mais propício aos desfiles cívicos, de escolas de samba e micaretas.

Dentre os espaços visitados que fizeram parte da aplicação dos questionários, o único que se encontra em estado de abandono e esquecido pelos seus gestores e pela comunidade negra é, ironicamente, o Centro de Cultura Negra; este espaço foi criado, adequadamente, para as festividades do marabaixo, mas, segundo o diretor do centro, Rildo da Costa, as famílias tradicionais que promovem os festejos do marabaixo (chamado de Ciclo do Marabaixo), preferem realizá-los em suas próprias residências, deixando um espaço imenso e apropriado, como o centro, sem utilização. O diretor do centro

afirmou que provavelmente o mesmo voltará a funcionar durante as programações da Semana da Consciência Negra, em novembro. Porém, essa é única previsão de programação para o centro, o que ainda denuncia a falta de planejamento para a utilização do espaço.

A secretaria de Estado da Cultura manifestou interesse em alugar o Centro de Cultura Negra, pois este é administrado pela União dos Negros do Amapá (UNA) que é uma entidade sem fins lucrativos. Segundo o gerente geral de projetos e planejamento da Secretaria de Estado da Cultura, Raimundo Borges, a UNA tem dificuldades para manter o centro, como o pagamento deficiente de contas de luz, por exemplo; sendo assim, explica Borges, a secretaria poderia alugar o espaço para mantê-lo ativo, inclusive com usos para outras atividades culturais. Porém, Borges afirma que nada ainda foi formalizado.

Um espaço que foi projetado adequadamente para a sua função de origem é o Museu Sacaca, mas desde 2008 encontra-se fechado para reforma, pois, segundo a chefe da divisão de exposição e programação visual do museu, Nayara Sá, por alguns meses a reforma ficou paralisada, e alguns espaços rapidamente sofreram deterioração, além do que se tinha uma dificuldade de entrar em determinados espaços do museu, pois estes estavam rodeados por mato alto. Todavia, retomou-se a reforma e a previsão de reinauguração é para o dia 25 de novembro desse ano.

No caso do Centro Cultural Franco Amapaense a diretora, Josiane Ferreira, disse que, quando assumiu a gestão do centro, a estrutura física existente não passava por manutenção desde a inauguração do prédio, em 2008. O Salão Toulouse-Lautrec apresentava problemas na estrutura elétrica devido a um curto circuito que deixou todas as centrais de ar do térreo sem funcionamento; várias luminárias continuam sem possibilidade de uso; das cinco pequenas salas no primeiro andar, uma encontra-se fechada por falta de luminárias e por estar com central de ar defeituosa.

Segundo a diretora, a biblioteca do centro ainda aguarda a mobília, prometida pela Embaixada Francesa, para expor seu acervo literário. Os computadores do Laboratório de Informática, que se encontram sem uso por estarem danificados, provavelmente nunca funcionaram. Além disso, o prédio não possui elevador para deficientes físicos; para ter acesso ao pavimento superior as

peessoas utilizam uma escada helicoidal com larguras pequenas para um fluxo constante de pessoas. A diretora ainda afirma que toda essa situação já está sendo resolvida, porém, ela encontra muitas dificuldades, principalmente com a falta de recursos financeiros, pois o centro acaba dependendo muito do repasse desses recursos através da Secretaria de Estado da Educação, a qual é vinculada.

Outro espaço em estudo - mas que é um local privado - é o Ceta Ecotel que, segundo o chefe da administração do setor de eventos do hotel, Jair Medeiros, também é um espaço sobrecarregado em função da demanda de eventos. Sua capacidade de público, segundo a administração, é de 1800 pessoas no salão de eventos e 300 pessoas no auditório, totalizando 2100 pessoas, o que confirma, segundo a pesquisa, que este é o local com maior capacidade de público para eventos de grande porte da cidade de Macapá e do estado do Amapá. Este espaço não foi abordado na aplicação de questionários em função de ser um local de uso privado, já que a pesquisa aborda espaços públicos; seus dados principais serviram apenas para referencial em relação à capacidade de público para eventos de grande porte em Macapá.

Outro local que não foi abordado na aplicação dos questionários é o Parque de Exposições do Distrito da Fazendinha, onde é realizado anualmente a Expofeira do Amapá. ¹⁴É um espaço para atrair investimento para o Amapá e exibir potencialidades locais. Possui um conceito de feira diferenciado dos que são mostrados em complexos culturais, pois trabalha com o desenvolvimento do setor primário, além de promover eventos de entretenimento.

No intuito de descobrir se realmente a cidade de Macapá é desassistida de locais públicos que comportem adequadamente a difusão das manifestações artísticas e culturais e a capacidade de realização de eventos de grande porte, buscou-se confirmar a seguinte hipótese (gerada através do problema):

“Existe uma demanda não coberta de estruturas arquitetônicas de uso público para a realização das manifestações artísticas e culturais e a realização de eventos de grande porte na cidade de Macapá e, portanto, estudar-se-á a possibilidade de planejamento de um Complexo Artístico e Cultural que

¹⁴ Conceito retirado do jornal Participativo-Informativo do Governo do Estado do Amapá. Edição Semanal. Ano I. Número 7. Outubro de 2011.

compreenda várias atividades de desenvolvimento social, econômico e entretenimento”.

Tomando-se como base esta hipótese, verificou-se que ela está parcialmente comprovada segundo as respostas dadas através dos questionários aplicados, onde nos mesmos, além de outros questionamentos, se perguntava: “A estrutura física dessa Instituição/Entidade é adequada para a função a qual foi destinada?”; nesse caso, 90% dos representantes das Instituição/Entidade responderam que era adequada, porém, precisava de reparos. Todavia, esses pequenos reparos apontados por eles são de difícil manutenção; um exemplo disso é a capacidade de pessoas dessas instituições/Entidades que se tornou deficiente para a demanda de público solicitado atualmente, pois os próprios afirmaram que é de mil a mil e quinhentos, ou seja, a demanda é maior do que a capacidade de comportá-la.

E essa hipótese pode ser afirmada ainda através de uma entrevista realizada com o gerente geral de projetos e planejamento da Secretaria de Estado da Cultura, Raimundo Nonato de Oliveira Borges, em que afirma que os únicos espaços públicos adequados para eventos de grande porte são o Sambódromo e o Teatro, porém eles não possuem essa função. Ele ainda contribui afirmando que:

A população macapaense precisa valorizar a cultura, devem-se construir museus, galerias de arte, áreas para exposições e que cada espaço criado tenha uma relação de proximidade com outros lugares, e que as pessoas possam ter o hábito de saírem das suas casas e visitarem esses lugares. O estado vem há muito tempo desenvolvendo as questões referentes ao resgate da nossa história e cultura, e implementação dessas ações, mas infelizmente o Amapá não tem um plano de cultura. Entretanto, já está se formulando um sistema de apoio para o planejamento, pois atualmente foi criado um organograma para saber a função de cada administração a fim de formular projetos para essa área.

Outro questionamento respondido por eles que contribuiu para comprovar a hipótese sugerida foi o fato de acharem importante ou não a implantação de um complexo artístico e cultural; 100% dos entrevistados responderam que sim, o que afirma que há carência de espaços para realização de eventos em Macapá. Além disso, nos questionários, eles poderiam sugerir quais os atrativos que poderiam compor o complexo; a maioria respondeu que há a necessidade de um

teatro maior (12, 10%), de uma galeria de arte (10,98%) e de um auditório para grandes eventos (9,76%), por exemplo.

Finalmente os dados comprovam, em sua maioria, que realmente existe uma carência de um espaço adequado para as diversas manifestações artísticas e culturais na cidade de Macapá, além de um espaço que possa comportar a crescente demanda de eventos voltados para o setor de entretenimento na cidade. Dada a hipótese como comprovada e diante dos resultados obtidos propõe-se o projeto de um Complexo Artístico e Cultural para a cidade de Macapá que, além de promover e difundir as manifestações artísticas e culturais também comportaria um espaço para a realização de eventos de grande porte.

5. DIRETRIZES PROJETAIS

5.1 ASPECTOS CONCEITUAIS DO TEMA

5.1.1 Conceito

Segundo Neves (1998), o conceito resulta da interpretação do objeto e da função ou funções decorrentes das principais atividades a serem exercidas nele. O projeto arquitetônico desenvolvido neste trabalho tem como tema planejamento de espaço público e, como conceito, complexo cultural; é um projeto que visa a realização de eventos de grande porte, além de valorizar e difundir as manifestações artísticas e culturais que acontecem no estado e principalmente no município de Macapá através de um espaço que integre de forma harmoniosa todas essas funções.

5.1.2 Caracterização da Clientela e funções

De acordo com Neves (1998), a caracterização da clientela é, pois, a identificação das pessoas e grupos de pessoas que vão utilizar predominantemente o imóvel, pois essa identificação representa a evidência do caráter e das propriedades dos usuários ou grupos de usuários. Serve para

detectar as exigências funcionais básicas que deverão ser atendidas na edificação.

O projeto do complexo cultural visa atender a demanda da população principalmente das cidades de Macapá e Santana, já que a proposta do projeto localiza-se em uma região de transição entre elas e, além disso, essas duas cidades estão em processo de conurbação, o que favorece a integração entre ambas nesse aspecto. Esse megaprojeto é destinado à integração da população macapaense em um grande espaço de convivência e entretenimento.

De modo geral, destacam-se como as principais funções do complexo artístico e cultural:

- ✓ Realização de eventos de grande porte como congressos, conferências, feiras, exposições e shows artísticos locais e nacionais, já que na cidade de Macapá não existe um espaço que comporte adequadamente essas demandas;
- ✓ Criar um espaço dentro do complexo cultural que se destine à memória viva do patrimônio material e imaterial das manifestações artísticas e culturais do povo amapaense;
- ✓ Oferecer à população em geral oportunidades de valorizar e fomentar de forma participativa essas manifestações através de oficinas de leitura, pintura, escultura, dança, música e teatro. Isso visa a capacidade de gerar na população a consciência de pertencimento de sua identidade cultural.

5.1.3 O programa Arquitetônico

A NBR 13531/95, que trata da elaboração de projetos de edificação, regulamenta que o Programa Arquitetônico é a etapa destinada à determinação das exigências de caráter prescrito ou de desempenho (necessidades e expectativas dos usuários) a serem satisfeitas pela edificação a ser concebida. Para Neves (1998), o Programa Arquitetônico é a relação de todos os cômodos, ambientes, ou elementos arquitetônicos previstos para o edifício. O programa traduz, sob forma de um elenco de elementos arquitetônicos, os espaços onde se desenvolverão as funções e atividades previstas para o tema.

5.1.4 As relações do programa

Em arquitetura e urbanismo é a representação esquemática e dentro de uma convenção pré-estabelecida, para estudo das relações existentes entre os diversos setores ou ambientes aos quais guardam entre si, relações de maior ou menor grau de intimidade ou aproximação entre os cômodos. (NEVES, 1998)

✓ Organograma

Representação gráfica de uma organização ou de um serviço, e que indica os arranjos e as inter-relações de suas unidades constitutivas, o limite das atribuições de cada uma delas, etc.(SACCONI, 1996)



5.2 ASPECTOS FÍSICOS DO TERRENO

5.2.1 Escolha do terreno

Para Neves (1998), a escolha do terreno deve obedecer a parâmetros previamente estabelecidos. Os critérios são as razões de escolha, são as motivações pelas quais a escolha é feita. Para o autor, esses critérios para escolha do terreno são: localização, a área, o relevo, a orientação quanto ao sol e

aos ventos dominantes, as vias de acesso e as facilidades de transportes, a urbanização e o tipo de vizinhança, e os serviços públicos (abastecimento de água e energia, rede de esgotos, águas pluviais, etc.).

O terreno destinado à implantação do complexo artístico e cultural está localizado no bairro Jardim Marco Zero, na Rodovia Juscelino Kubistchek (ou Rodovia JK), ao lado do Centro Avançada da Rede Sarah Kubistchek e próximo a Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Segundo informações do INCRA, a área em estudo localiza-se em um terreno pertencente à empresa ENGEPLAN/Pará; a área em estudo possui o total de 120.094,53 m².

A principal justificativa para a escolha dessa área é o fato de ser um local com grande potencial econômico e social em função de estar localizado em um ponto extremamente estratégico no que diz respeito ao corredor turístico e cultural de Macapá (através da Rodovia JK, principal ligação entre o centro de Macapá e o Distrito de Fazendinha e o município de Santana), tendo como componentes o Monumento Marco Zero do Equador, a Escola Sambódromo de Artes Populares R. Peixe e o Estádio Milton de Souza Corrêa, ou Estádio Zerão, (que, segundo a previsão da Secretaria de Infraestrutura do Estado, ficará pronto no fim desse ano). Outro fator que potencializa essa área é a localização próxima à UNIFAP, o que poderia gerar futuras parcerias no que diz respeito a acordos de cooperação técnica e até mesmo a utilização do espaço por parte da instituição.

O complexo artístico e cultural poderia receber o público proveniente da cidade de Macapá pelas ruas Leopoldo Machado, Santos Dumont e Antônio Maria da Silva e a população da cidade de Santana através da Rodovia JK.

5.2.2 – Planta do Terreno

A planta do terreno do complexo artístico e cultural possui forma trapezoidal, com as dimensões dos lados menores, o de frente para a rodovia medindo 450.07m, o de fundo 297.18m, os lados laterais medem cada um 272.48m e 360.14m. A área é de 120.094,53m². A rodovia tem 18m de largura de passeio. É um terreno com suave declive no sentido em direção para o fundo, onde possui uma ressaca.

5.2.3 A forma e dimensão

Segundo Piñón (2006), a pós-arquitetura modernista é funcional na medida em que encontra no programa estímulo básico para sua constituição, sem que isso signifique que a verificação da qualidade do artefato possa reduzir-se a uma mera comprovação do grau de satisfação funcional que propicia, ou seja, os projetistas evitaram o programa na hora de propor a estrutura espacial dos seus produtos.

“A forma e dimensão do terreno escolhido são duas variáveis importantes na elaboração do partido, pois geralmente a forma de ocupação do terreno pela edificação é restrita, condicionada a forma do terreno” (NEVES, 1988, p 87). O autor ainda afirma que essa influência restritiva e condicionante é tanto mais forte quanto maior for à relação entre as dimensões do projeto e as do terreno, isto é, quando maiores forem às medidas do pré-dimensionamento e menor for à área do terreno.

De acordo com Neves (1998), quando a dimensão do terreno é duas ou mais vezes a da área de construção do pré-dimensionamento, ou seja, quando existe área suficiente para a distribuição da construção sobre o terreno, sem restrições ou condicionantes de forma e dimensões, a ocupação do terreno pelo edifício passa a ter uma situação descompromissada dessas variáveis. Fazendo referência ao terreno do complexo artístico e cultural, sua área possui uma extensão muito grande, sendo assim, não exercerá influência na forma planimétrica, que é a visão bidimensional da edificação.

5.2.4 A conformação do relevo

Neves (1998) define o relevo como um conjunto de todos os acidentes que dão a forma ao solo, a montanha, o vale, a planície, a depressão, etc. Percebe-se que a influência dessas variáveis do relevo podem ser exercidas em grau elevado, condicionante para a forma de ocupação do terreno, sem permitir alternativas de mudanças.

Como já foi abordado anteriormente, o terreno do Complexo Cultural possui uma declividade suave, tendo uma pequena diferença de níveis, porém a conformidade do relevo não influenciará na implantação do edifício, pois este será aplainado em relação à variável de conformação do terreno; entretanto a área externa do Complexo Cultural acompanhará esse declive em algumas partes, como no estacionamento, por exemplo.

5.2.5 A orientação do Sol e dos ventos

Como já foi citada, a área em estudo está localizada no Bairro Marco Zero, encontrando-se próximo ao Monumento Marco Zero do Equador, onde acontece o fenômeno chamado de Equinócio, uma manifestação em que os raios do sol, no seu movimento aparente, incidem diretamente sobre a Linha do Equador. Nesse período, os dias e as noites têm a mesma duração em todo o planeta, pois os círculos determinados pelas trajetórias aparentes do sol são perpendiculares ao plano do horizonte (FROTA; SCHIFFER, 2001). A ocorrência desse fenômeno se dá em dois momentos: em março, conhecido como Equinócio da Primavera; e em setembro, chamado de Equinócio de Outono. No Amapá, é a única capital brasileira cortada pela Linha do Equador, atraindo turistas e estudiosos para o nosso estado.

Segundo Frota e Schiffer (2001), os movimentos dos ventos predominantes na região tropical, são denominados ventos alísios. Esses ventos sopram predominantemente na direção sudeste no hemisfério sul e se caracterizam pela sua constância de ventilação e velocidade, ou seja, a disposição do terreno do complexo artístico e cultural recebe boa parte da ventilação predominante vinda do sudeste.

Por conta disso, pode-se aproveitar na escolha do partido arquitetônico do Complexo Artístico e Cultural a sua implantação que venha aproveitar os ventos dominantes, como mostra na figura 23, como também para atenuar o excesso de insolação e diminuir a temperatura no edifício, usando as vantagens oferecidas por esse agente natural.

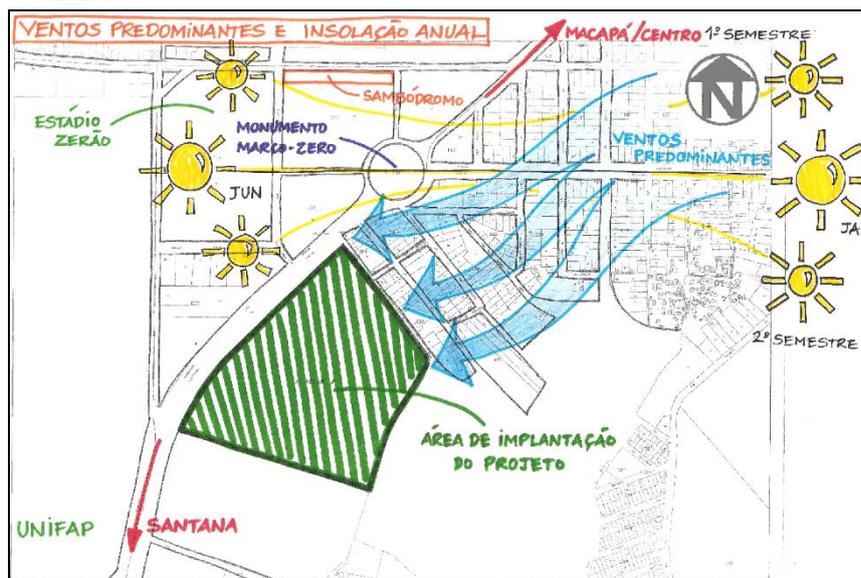


Figura 23 - Esquema gráfico de ventos predominantes e insolação do terreno.
Fonte: MAIA, Tayara; RODRIGUES, Rodrigo, 2011.

Além disso, para minimizar os ruídos que seriam provocados pelas máquinas e equipamentos do complexo, possuiriam sistema de abatimentos de ruídos, como enclausuramento, barreiras acústicas e isolamento. Por isso, foi pensado na melhor disposição da edificação do complexo para que a ventilação não leve o som propagado para as áreas do entorno.

5.2.6 Plano de mobilidade

Atualmente o tráfego de veículos que acontece na rodovia JK é intenso, provocando sérios acidentes de trânsito. Percebe-se pela figura 24, que a rodovia é uma via arterial que recebe grande fluxo, e existem poucas vias coletoras para desafogar a rodovia. Por se tratar uma área predominantemente de uso residencial e de lazer possui uma intensa movimentação de veículos nas vias locais prejudicando os moradores, pois existente pouca sinalização. Outro problema é o fato de que os retornos da rodovia JK são mal localizados, implicando na inviabilidade do projeto do Complexo Cultural, pois aumentaria consideravelmente o fluxo de veículos.

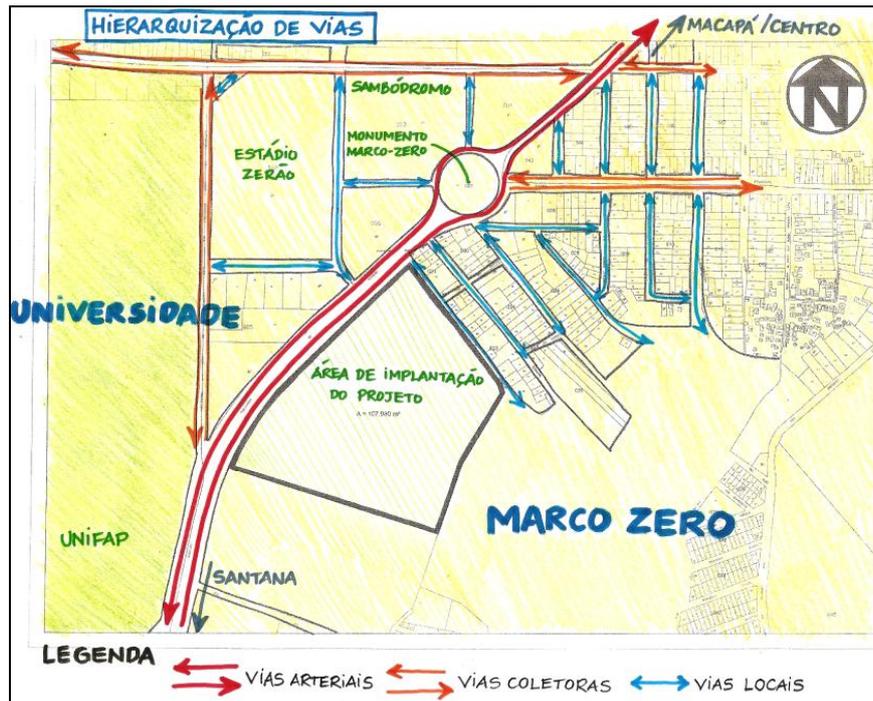


Figura 24 - Esquema gráfico hierarquização das vias.
Fonte: MAIA, Tayara; RODRIGUES, Rodrigo, 2011.

Para resolver o problema de tráfego que a implantação do projeto poderia agravar, propõem-se duas rotas de acessibilidade ao complexo artístico e cultural, uma delas desvinculada da Rodovia Juscelino Kubistcheck (JK), no sentido Macapá/centro. A primeira opção teria a seguinte rota: segue-se pela Rodovia JK, Av. Ivaldo Alves Veras (Sambódromo), Rua Profª Lúcia do Nascimento Silva (atrás do estádio Milton de Souza Corrêa, o Zerão), seguindo por um viaduto acima da Rodovia JK que tem como destino final o complexo. A segunda opção de acesso tem a seguinte rota: segue-se pela Rodovia JK, Av. Aurora Boreal, Rua Profª Lúcia do Nascimento Silva, seguindo até o viaduto. Já no sentido Santana/Macapá, segue-se normalmente pela Rodovia JK até o complexo. Na saída, para os dois sentidos, utiliza-se a rotatória do Monumento Marco Zero do Equador. (Ver figura 25).

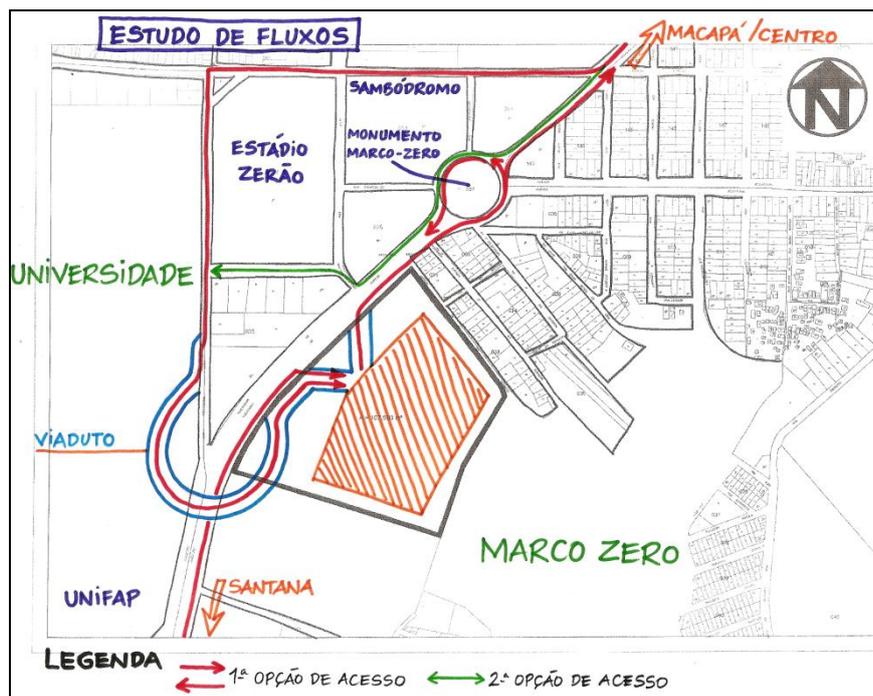


Figura 25 – Esquema gráfico de novos estudos de fluxo para acesso ao complexo.
Fonte: MAIA, Tayara; RODRIGUES, Rodrigo, 2011.

Outra opção seria a duplicação da Rodovia JK e construção de uma rotatória adequada ao ordenamento ideal do trânsito local para proporcionar o necessário conforto e segurança dos usuários da Rodovia JK e das Instituições e empreendimentos às suas margens. Além disso, deve ser elaborado projeto de sinalização viária horizontal vertical e semaforica adequada ao fluxo de pessoas e veículos que o complexo poderia demandar.

5.2.7 As relações do entorno

O terreno escolhido para o projeto do complexo artístico e cultural está localizado em uma área que faz parte do corredor cultural e turístico da cidade de Macapá, que tem como elementos o Monumento Marco Zero do Equador, a Escola Sambódromo de Artes Populares R. Peixe e o Estádio Zerão. Além de está próximo a Universidade Federal do Amapá – UNIFAP, o Centro avançado da Rede Sarah Kubistchek e o Shopping Amapá Garden. (ver figura 26).



Figura 26 - Imagem aérea da localização e entorno do terreno do complexo artístico e cultural.
Fonte: imagem retirada do Google Earth.

Um dos fatores que poderia inviabilizar a implantação do complexo artístico e cultural é o fato do terreno proposto estar localizado próximo a Rede Sarah Kubistchek; porém, segundo Daniel Sousa, por se tratar de um centro de reabilitação (portanto, não é um hospital), não haveria problema com a viabilidade do projeto, já que também o PDDUAM permite o tipo de uso previsto no projeto. Outro fator que poderia inviabilizar o projeto seria a implantação da concha acústica que está prevista no projeto, isso porque o som poderia alcançar a rede Sarah, entretanto, a distância do complexo até o Sarah é de 200m e a média de nível de ruído propagado de uma concha acústica é de 85 dB, não provocando nenhum incômodo.

Segundo entrevista feita na revista de Arquitetura e Urbanismo – AU, por Ledy Valporto Vale, em uma edição especial João Filgueiras Lima (Lelé), o Centro avançado da Rede Sarah Kubistchek em Macapá é uma edificação contemporânea, que privilegia os aspectos ambientais da região, assegurando flexibilidade e expansão, onde todos os ambientes são extremamente

confortáveis. Distintamente dos hospitais da Rede Sarah, o conjunto projetado não dispõe dos serviços de internação. A restrição decorre dos custos elevados desses serviços, envolvendo corpo clínico especializado e equipamentos sofisticados que só se viabilizam quando há compatibilidade com a demanda. Como Macapá, cidade com menos de 400 mil habitantes, ainda não alcançou esse patamar, os pacientes que precisam de internação são transferidos para os hospitais da rede de Belém ou São Paulo. Na rede Sarah de Macapá são disponíveis serviços de oficina ortopédica, exames, fisioterapia, hidroterapia e a prática desportiva, além de possuir salas para conferências.



Figura 27 - O posto avançado da rede Sarah em Macapá, situado à margem da rodovia Juscelino Kubitschek

Fonte: imagem retirada da revista de arquitetura e urbanismo- AU, Edição especial, Ano 23,Nº 175, mês de outubro de 2008.

Porém, há vários fatores que são capazes de influir favoravelmente na idealização do projeto do complexo é por está próximo à UNIFAP, isso porque, como já foi anteriormente citado, uns dos motivos seria futuras parcerias, entre a UNIFAP e o complexo, no que diz respeito à acordos de cooperação técnica e até mesmo a utilização do espaço por parte da instituição.

5.2.8 A legislação Pertinente

Segundo o Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano e Ambiental de Macapá de 2004 (PDDUAM) e atualizado pela Lei Complementar Nº 077/ 2011 –

PMM, a área do terreno escolhida do complexo cultural está localizada Setor de Lazer 3 (SL3) como mostra na figura 28, pois será um espaço público destinado a Cultura, onde possui alguns diretrizes específicas de acordo com o:

- ✓ Incentivo a baixa densidade;
- ✓ Pode ter verticalização alta, desde que esteja condicionada a implantação de infraestrutura, além de incentivar a implantação de atividades comerciais e de serviços de apoio ao lazer e ao turismo.

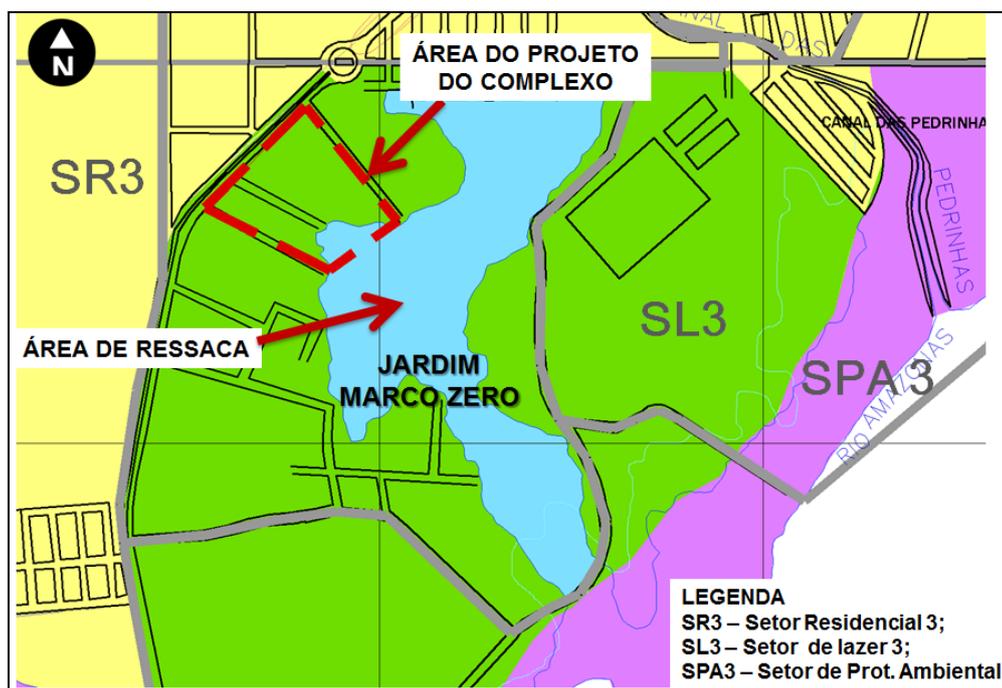


Figura 28 – Setorização da área do projeto do centro artístico e cultural da cidade de Macapá.
Fonte: PMM, 2004.

Essa setorização é embasada pela própria legislação, a partir do momento em que ela determina os limites desse setor. São eles.

Faixa 1 – área compreendida entre a margem esquerdo canal do Jandiá, a ressaca Lago da Vaca, o limite sul da APA do Curiaú e a várzea da orla do rio Amazonas.

Faixa 2 - - área compreendida entre a Rodovia Juscelino Kubistchek (incluída), a várzea da orla do rio Amazonas e limite sul do polígono 2 do SR2.(Prefeitura Municipal de Macapá – PMM, 2004, p. 33).

Percebe-se então que a localização do terreno do complexo artístico e cultural é, segundo a legislação municipal da Lei de uso e ocupação do solo

reformulada pela Lei Complementar Nº 077/2011, um setor destinado às atividades culturais e de lazer. Portanto, a classificação do setor imposta pelo setor considerou as edificações existentes no local, como, por exemplo, o Monumento Marco Zero. (PMM, 2004)

De acordo com a caracterização citada acima, permitem-se os seguintes usos e atividades:

QUADRO DE USOS E ATIVIDADES

SETOR	USOS E ATIVIDADES		
	DIRETRIZES	USOS PERMITIDOS	OBSERVAÇÕES
SETOR DE LAZER 3 (SL3)	Atividades comerciais e de serviço de apoio ao lazer e ao turismo	Residencial uni e multifamiliar; comercial níveis 1 e 2; de serviços níveis 1, 2, 3, 4 e 5; Industrial níveis 1 e 2	Serviços nível 3 somente clube, hotel ou pousada, motel, cinema e teatro, nível 4 somente hotel ou pousada, nível 5 somente equipamentos especiais esportivos e de lazer; comercial nível 2 exceto atacadista.

Quadro 4 – Quadro de usos e atividades permitidos na área do terreno do complexo artístico e cultural

Fonte: MAIA, Tayara; RODRIGUES, Rodrigo, 2011.

De acordo com as atividades previstas (teatro, auditório, concha acústica, restaurante, galeria de arte, cinema, biblioteca, espaço pra feiras e salas para oficinas de pintura, música e dança) no projeto do complexo artístico e cultural, estaria inserido no uso de serviços níveis 1, 2, 3 e 5; isso porque fazendo o enquadramento dessas atividades previstas pelo anexo IV, da Lei de Uso e Ocupação do Solo, cada uma dessas atividades possui um grau de impacto (baixíssimo, baixo médio e altíssimo impacto). (PMM, 2004)

No que concerne parâmetros para ocupação do solo, tem-se:

SETOR	DIRETRIZES DE INTENSIDADE DE OCUPAÇÃO	PARÂMETROS DE OCUPAÇÃO DO SOLO					
		CAT		ALTURA DE REFERÊNCIA DA EDIFICAÇÃO (MAX.)	Nº MAX. DE PAVIMENTOS	TAXA DE OCUPAÇÃO MAX.	TAXA DE PERMEABILIDADE MÍNIMA
		BÁSICO	MÁXIMO				
SETOR DE LAZER 3 (SL3)	Baixa densidade verticalização Alta, Média e Baixa	1,5		31,70m (pé direito: 3,0 m) 29,00m (pé direito: 2,70 m)	10	50%	25%
	DENSIDADE BRUTA	OBSERVAÇÕES		AFASTAMENTOS MÍNIMOS			
				FRONTAL	LATERAL E FUNDOS		
	60 Hectares	Setor propício para o atendimento a demanda por loteamentos e condomínios residenciais horizontais e verticais com sistema isolado de água e esgotos.		3,00- OCUPAÇÃO HORIZONTAL (RESID.)		1,50- OCUPAÇÃO HORIZONTAL (RESID.)	
	DENSIDADE LÍQUIDA			0,10 x H – VERTICALIZAÇÃO 2 E MÉDIA		0,10 x H – VERTICALIZAÇÃO 2 E MÉDIA	
	180 hab/hectare			0,15 x H – VERTICALIZAÇÃO BAIXA		0,15 x H – VERTICALIZAÇÃO BAIXA	

Quadro 5 - Intensidade de ocupação do solo para área do terreno do complexo cultural:
Fonte: Lei Complementar Nº 077/2011 – PMM

Além disso, o Setor de Lazer 3, segundo o artigo 83º do PDDAM, está inserido na Subzona de Fragilidade Ambiental (Ver figura 29):

Art. 83. As Subzonas de Fragilidade Ambiental (SFA) são aquelas cujas condições ambientais exigem controle no adensamento, destinando-se basicamente ao uso residencial e turístico. § 1º Incluem-se entre as Subzonas de Fragilidade Ambiental:

I - áreas de baixada;

II - áreas nas margens das várzeas;

III - áreas nas margens das ressacas.

§ 2º As Subzonas de Fragilidade Ambiental caracterizam-se por:

I - coeficientes de aproveitamento de terreno restritos ou baixos, condicionados ao grau de fragilidade ambiental;

II - ocupação horizontal, admitida a verticalização exclusivamente para atividades de turismo com garantia de conforto térmico e ambiental.

§ 3º São prioridades para as Subzonas de Fragilidade Ambiental:

I - valorização das áreas de interesse turístico na orla do rio Amazonas, com a preservação das suas características;

[...]

IV - otimização da utilização dos equipamentos implantados;

V - implantação de infraestrutura urbana nas áreas deficitárias;

VI - normas e projetos específicos para as áreas ocupadas por equipamentos especiais;

VII - aplicação dos instrumentos indutores do desenvolvimento urbano para incentivo à ocupação de grandes terrenos e glebas vazias nos locais melhor dotados de infraestrutura urbana e com menor grau de fragilidade ambiental para incentivo à implantação de estabelecimentos hoteleiros. (MACAPÁ, 2004, p. 41)

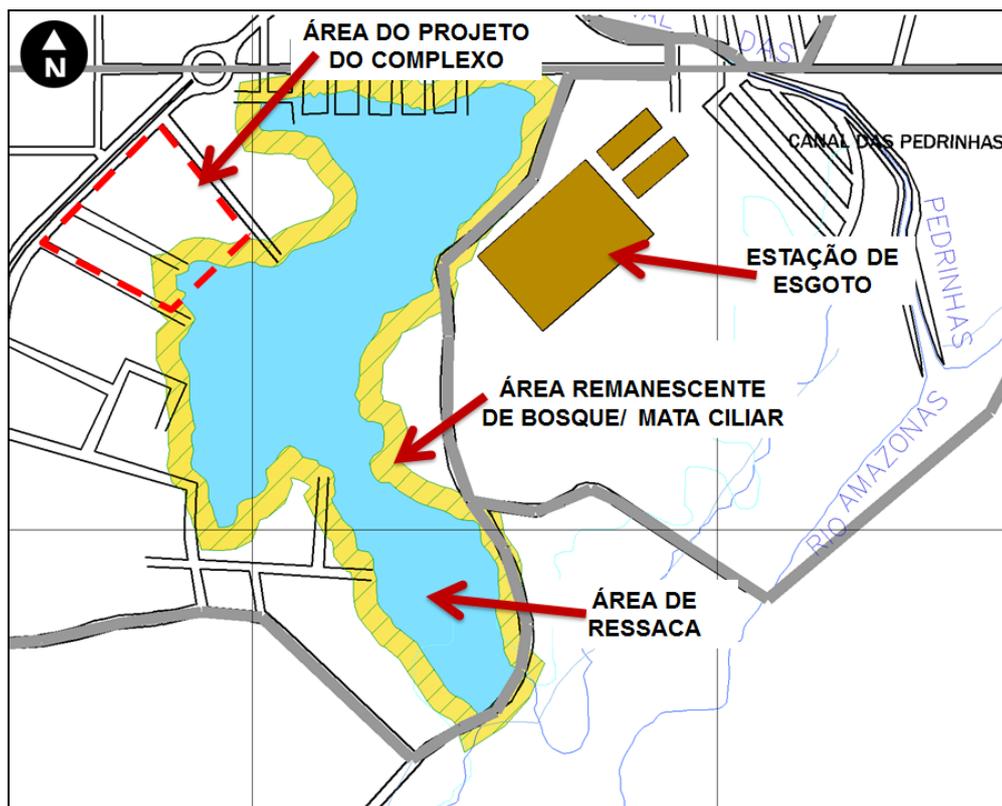


Figura 30 – Restrições de ocupação do solo no entorno de ressaca.
Fonte: MAIA, Tayara; RODRIGUES, Rodrigo, 2011.

Observando a figura 30 tem-se o limite da área que não pode ser edificada, que está hachurada na cor amarela. Essa característica natural do terreno poderia ser um fator positivo para o projeto do complexo artístico e cultural, pois essa área ao fundo do terreno poderia ser revitalizada preservando as vegetações nativas.

Como o terreno escolhido para o projeto do complexo cultural está localizado em uma subzona de fragilidade ambiental, é necessária, segundo o PDDUA, a elaboração do Estudo Prévio de Impacto de Vizinhança (EIV) e Estudo Prévio de Impacto Ambiental (EIA). De acordo com a seção II do estudo prévio de impacto de vizinhança, do artigo 96º, define que:

Art. 96. Lei municipal definirá os empreendimentos e as atividades privadas ou públicas nas áreas urbanas que dependerão da elaboração de Estudo Prévia de Impacto de Vizinhança (EIV) para obter licença ou autorização de construção, ampliação ou funcionamento.

Art. 97. Para definição dos empreendimentos ou atividades, públicos ou privados, que causem impacto de vizinhança, deverá se observar, pelo menos, a presença de um dos seguintes aspectos:

- I - interferência significativa na infraestrutura urbana;
- II - interferência significativa na prestação de serviços públicos;

III - alteração significativa na qualidade de vida na área de influência do empreendimento ou atividade, afetando a saúde, segurança, locomoção ou bem-estar dos moradores e frequentadores;
IV - risco à proteção especial estabelecida para a área de influência do empreendimento ou atividade;
V - necessidade parâmetros urbanísticos especiais. (Macapá, 2004, p 44)

Já em relação ao e Estudo Prévio de Impacto Ambiental, a seção III, do artigo 97º, define que:

Art. 99. O Estudo Prévio de Impacto Ambiental aplica-se à construção, instalação, reforma, recuperação, ampliação e operação de atividades ou obras potencialmente causadoras de significativa degradação do meio ambiente, de acordo com os termos da legislação federal, estadual e municipal. (Macapá, 2004, p 44)

Nesses dois relatórios – EIV e o EIA – deve ser identificadas as áreas de influência diretas e indiretas. Entretanto para a definição da área de influência, não existe uma norma específica e sim projeções baseadas no grau gerado pelo empreendimento.

A Resolução Conama nº 1/86, trouxe algumas contribuições, estabelecendo que:

Art. 55 – O estudo de impacto ambiental, além de atender a legislação, em especial aos princípios e objetivos expressos na Lei de Política Nacional do meio ambiente, obedecerá as seguintes diretrizes:
III – Definir os limites da área geográfica a ser direta ou indiretamente afetada pelos impactos, denominada área de influência do projeto, considerando, em todos os casos, a bacia hidrográfica na qual se localiza.

Considerando as características do projeto do complexo artístico e cultural, a Área de Influência Direta – AID é definida como um conjunto territorial formado pelos limites que engloba dois municípios, Macapá e Santana como um todo.

No relatório do EIV e EIA, deve-se verificar os impactos que serão gerados pela implantação do empreendimento. No caso do complexo artístico e cultural, se caso fosse implantado, deveriam ser analisadas os impactos gerados negativamente e positivamente.

No caso dos impactos negativos, logo na fase de instalação do empreendimento, existiria a perda da camada fértil do solo, emissão de material particulado (geração de poeira a partir da movimentação do solo), poluição das águas superficiais, geração de ruídos, poluição visual, geração de resíduos de construção, interferência do patrimônio arqueológico. Já na fase de operação do empreendimento, deveria verificar se haveria geração de efluentes, de resíduos sólidos, de resíduos orgânicos, aumento de do fluxo de veículos, poluição do ar e poluição sonora.

Fazendo referência dos impactos positivos para o projeto do complexo artístico e cultural, haveria a geração de emprego e renda, pois seria disponibilizado diversos postos de emprego, tanto diretos quanto indiretos. Além disso, com a geração de emprego e renda, ocorreria a circulação de dinheiro no comércio possibilitando, assim, o aquecimento da economia local como um todo. Aumentaria a arrecadação de impostos, visto que seriam abertas novas firmas comerciais, e isso, contribuiria com os fiscos estadual e municipal, aumentando arrecadação e possibilitando maiores investimentos públicos. Além de disponibilizar a população amapaense novas opções de diversão, cultura e lazer, isso porque no complexo terá cinema, teatro, feiras, restaurantes de comidas típicas, museu, e outros espaços para o entretenimento.

5.3 DECISÕES DE PARTIDO ARQUITETÔNICO

Segundo Neves (1998), “a adoção do partido arquitetônico é o trabalho de processar as informações básicas, imaginar a ideia preliminar do projeto e expressá-la numa forma perceptível através do desenho”.

Como já foi citado acima, o complexo cultural foi pensado para realização de várias atividades em uma única edificação. E, para dar forma a essa ideia, tomou-se como base a pesquisa realizada com a aplicação dos questionários onde foram mencionados os ambientes que poderiam formar o complexo; diante desse quadro, foram analisados os ambientes citados e constatou-se que todos eles eram viáveis, independentemente da porcentagem obtida através da escolha feita pelos entrevistados, pois, dentro das necessidades apontadas por eles, de uma forma geral, existe demanda para utilização de todos os ambientes citados.

Além disso, verificou-se a necessidade de outros espaços que não foram citados nos questionários, como espaços lúdicos e de lazer.

A partir desse estudo, será proposto o projeto do complexo artístico e cultural que será composto por: praça temática, concha acústica, auditórios, teatro, cinema, galerias de arte, museu (memorial da cultura amapaense), biblioteca e midiateca, salas para oficinas (dança, música, pintura/desenho e artesanato), restaurante de comidas típicas e áreas de vivência, além de intervenções gerais.

5.3.1 Praça temática

Será proposta uma praça na entrada do terreno do projeto cuja intensão é demonstrar a vegetação nativa típica das áreas de ressaca da cidade de Macapá a fim de criar uma identidade ambiental com a cidade e fazer uma relação de semelhança com a ressaca localizada aos fundos do terreno do projeto. A vegetação do complexo terá papel preponderante não só na caracterização geral, mas também na adequação ao uso intenso a que se propõe nesse sentido a amenização do clima quente e úmido, a criação de sombra suficiente para o conforto dos usuários. A escolha das espécies introduzidas baseou-se na vegetação característica de ressaca, além disso, para deixar o ambiente mais próximo da realidade, foi criado dois espelhos d'água que estão dispostos na lateral da praça a fim de colocar as vegetações típicas de água como aninga, capim limão e vitória-régia.

5.3.2 Concha acústica

O objetivo é a realização de shows e atividades artísticas e culturais como apresentações musicais e de teatro a céu aberto com capacidade de público de 400 pessoas com acomodações em formato de arquibancada.

5.3.3 Teatro

Será proposto um teatro com a função de receber eventos de grande porte como apresentação de peças teatrais, shows, palestras magnas, congressos, seminários, conferências, e etc. e terá capacidade de público de 2252 lugares. Baseando-se em Neufert (1976), a tipologia utilizada para o espaço da ação cênica (palco e muitas vezes também camarins nesse mesmo ambiente) e à disposição do público (plateia, que pode ser em um ou mais níveis) é o italiano ou teatro com proscênio, isso porque, esse formato é caracterizado pela disposição frontal da plateia ao palco.

Para Neufert (1976), o palco italiano é o mais conhecido e utilizado, dentre as tipologias existentes em que o palco fica em um nível elevado, separado da plateia, formando uma caixa "mágica". Possui palco retangular, em forma de caixa aberta na parte anterior, situado frontalmente em relação à plateia, delimitado pela boca de cena e de bastidores laterais, coxias e cortina, além de um espaço à frente da boca de cena, chamado de proscênio. A forma trabalhada da plateia é em leque, pois, segundo Soler e Pina (2005), haverá espaço suficiente para dispersão do som como mostra figura 31.

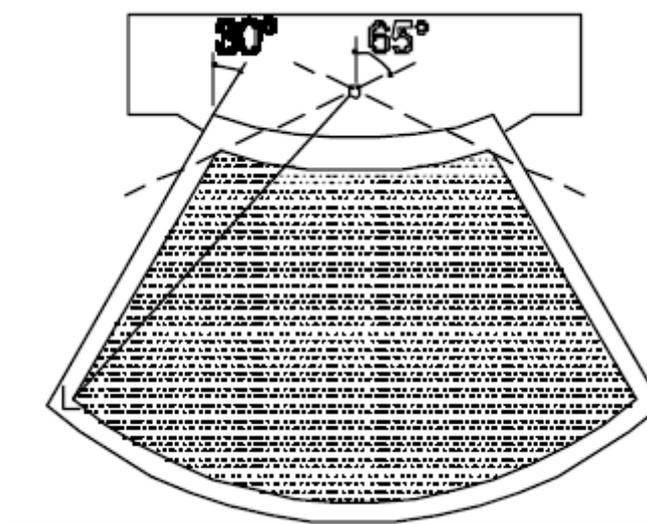


Figura 31 – Formato em leque da plateia.
Fonte: Soler e Pina (2005).

Para melhor visibilidade do espectador o piso do teatro será escalonado, além disso, terá um balcão superior para diminuir a distância das duas fileiras em

relação ao palco, essa disposição é desejável acusticamente para garantir a recepção sonora do som direto pela audiência e evitar o paralelismo entre o teto e o piso. De acordo com Soler e Pina (2005), uma audiência sem inclinação e com a fonte no mesmo plano da plateia recebe muito pouco som direto, já um piso escalonado, melhora a visibilidade e faz com que o raio sonoro seja ampliado, aumentando a quantidade de energia sonora recebida pela plateia. Se o piso for escalonado e o palco elevado, a energia do raio sonoro direto para a audiência será maximizada.

5.3.3 Auditórios

Serão propostos dois auditórios que terão a função de receber eventos de pequeno porte como palestras, pequenas conferências, seminários e etc., além de servir como ambiente de apoio ao teatro em eventos de grande porte. A capacidade de cada auditório é de 327 lugares. Os dois auditórios também terão piso escalonado, porém o palco não terá o formato de caixa "mágica", apenas terá o piso elevado para diferenciar da plateia.

5.3.5 Cinema

Serão propostos dois cinemas cuja principal intensão é divulgação da produção audiovisual local, como curtas metragens, além de filmes nacionais alternativos que pouco ou nunca são divulgados. Além disso, os cinemas terão capacidade de público de 250 pessoas cada um.

5.3.6 Galerias de arte

Serão propostas duas galerias de arte, visto a carência de espaços para exposição na cidade de Macapá. As exposições nas galerias serão um dos principais produtos culturais do complexo, pois esses ambientes são direcionados aos visitantes como alunos e adoradores da arte e poderão possibilitar a extensão de projetos com a UNIFAP, além do que serão espaços para a exposição da

produção artística local, em especial, as produzidas nas oficinas de pintura, desenho e artesanato do complexo.

5.3.7 Memorial Da Cultura Amapaense

O museu terá como enfoque a realização de exposições de média e longa duração com foco nas manifestações e valores culturais do Estado. Essas exposições têm como objetivo valorizar o trabalho do artista popular. Pretende-se com esse espaço resgatar a história do Amapá, através de cenários que retratem acontecimentos desde a época de sua fundação até os dias atuais.

5.3.8 Biblioteca – MEDIATECA

Será um espaço destinado ao incentivo à leitura e ao acesso da cultura literária local, nacional e internacional, além de contar com vasto acervo literário, sala de leitura e uma midiateca para locação de CD's e DVD's locais e nacionais disponíveis a empréstimo.

5.3.9 Salas para Oficinas

Serão doze salas para oficinas divididas em quatro tipos de atividades: pintura e desenho, dança, música e artesanato. O objetivo principal é ofertar à sociedade a oportunidade de participar ativamente da difusão artística local.

5.3.10 Espaço para Feiras

O complexo contará com uma área livre de 1.376m² destinada para realização de feiras e exposições, podendo ser utilizado, por exemplo, 86 estandes modulados de 16m² (4x4m).

5.3.11 Restaurante de comidas típicas

Sua função é oferecer ao público visitante um espaço lúdico dentro do complexo para degustação da cultura gastronômica da cidade de Macapá e da Região Norte.

5.3.12 Áreas de vivência

Serão espaços lúdicos que servirão ao público como espaços de entretenimento, descanso e contemplação.

5.4 PROGRAMA DE NECESSIDADES

AMBIENTES	PROGRAMA DE NECESSIDADES	ÁREA (m² cada)	ÁREA TOTAL (m²)
Praça Temática	Praça Temática	9487,68	9487,68
Concha Acústica	Palco	429,00	3.244,35
	Arquibancada	2482,90	
	Hall	54,83	
	4 Camarins	181,20	
	2 Vestiário/centrais de banheiros	96,42	
	Depósito	27,61	
2 Auditórios	Plateia	284,62	476,55
	Palco	112,77	
	2 salas de reunião	112,00	
	Copa	10,00	
	2 banh. Acessíveis (masc./fem.)	26,35	
Teatro	Foyer	162,80	1.873,90
	Bilheteria	12,00	
	Plateia	974,10	
	Palco Principal	92,20	
	Palco 2	70,45	

	Palco 3	70,45	
	Coxias	18,15	
	Proscênio	36,65	
	4 camarins c/ banheiros	160,20	
	Sala de controle de luz	10,40	
	Sala de controle de som	10,40	
	Cabine de projeção	17,84	
	2 salas para oficinas de teatro	109,40	
	Quartelada	92,20	
	Fosso da orquestra	36,65	
2 Cinemas	Plateia	274,00	289
	Sala de projeção	15,00	
2 Galerias de Arte	Salão de exposição	513,00	513,00
Memorial da cultura amapaense	Salão de exposição	450,35	450,35
Biblioteca e Midiateca	Salão de exposição dos livros e acervos digitais	144,80	398,80
	Área de leitura	200,40	
	Recepção	38,95	
	Guarda-volumes	14,65	
Salas para oficinas	12 Salas para oficinas	64	768,00
Espaço para feira	Salão	1376,00	1376,00
Restaurante de comidas típicas	Comedoria	240,70	706,85
	Salão de refeitório	186,70	
	Palco	19,25	
	Central de banheiros	12,95	

	dos clientes		
	Administração/caixa	8,75	
	Cozinha Industrial	25,65	
	Sala de higienização dos utensílios da cozinha	4,45	
	Sala de higienização dos utensílios do refeitório	4,45	
	Câmara fria	6,10	
	Preparo de carnes e verduras	4,45	
	Preparo de sucos e cereais	4,45	
	Depósito de caixas	3,33	
	Dispensa	3,33	
	Recepção e controle	8,20	
	Sala para armazenar lixo	4,50	
	DML	8,45	
	Área de serviço	15,40	
	Depósito	3,33	
	Entrada de funcionários	5,96	
	Vestiários	23,65	
	Área de desembarque de mercadorias	106,35	
	Armazenamento de produtos	6,45	
2 Áreas de vivência	Áreas de vivência	46,60	46,60

Administração	Recepção	38,35	431,65
	1 sala de reunião	190,47	
	Sala administrativa	190,47	
	Central de banheiros (masc./fem.)	12,36	
2 Lanchonete	Preparo	36,00	175,20
	Comedor	139,20	
Centrais de banheiro	8 Blocos de banheiros	38,00	304,00
Estacionamento	800 vagas de garagem	5mx2.5m (cada) = 12.50m ²	32.907,71
2 Recepção		30,31	60,61

5.5 DECISÕES DE PROJETO

Para Neves (1998), a decisão de projeto é uma síntese arquitetônica, ou seja, a combinação de todas as informações referidas nos aspectos conceituais e físicos do terreno, para raciocinar e combinar diferentes linhas de pensamento, embora essas linhas pertençam ao mesmo quadro de referências da síntese. As linhas de pensamento são:

✓ Ideias de Plano Horizontal

A concepção do projeto do complexo artístico e cultural deu-se a partir do modo de ocupação do edifício no terreno, isso porque se tinha a ideia de posicionar a edificação de uma maneira que as fachadas não estivessem voltadas para o sol nascente e poente.

Além disso, o complexo foi pensado para a realização de várias atividades em um único bloco, diferentemente dos outros complexos culturais existentes, como por exemplo, o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (Fortaleza), onde as atividades foram dispostas por bloco.

Outro ponto pensado para a concepção do projeto foi à criação de muitas áreas de lazer abertas, caracterizadas com vegetação nativa própria da região para minimizar a incidência dos raios solares, tornando esses ambientes mais agradáveis; além disso, funcionam como barreiras acústicas para a propagação do som direcionado as áreas do entorno do complexo.

Para cada área externa do complexo foi pensado um tipo de vegetação com diferentes tipologias e tamanhos. No estacionamento foi pensado três tipologias de árvores: na sua parte central seriam colocadas vegetação do tipo pata de vaca e alvineira, as extremidades seriam compostas por modulações formadas de um ipê amarelo de grande porte e três plantas conhecidas popularmente como “patas de vaca”. A praça central seria composta por dois grandes espelhos d’água com vegetação nativa de água das ressacas (vitórias-régias, aningas, capins e papiros). Internamente ao complexo seriam propostas vegetações arbustivas.

✓ Ideias de Plano Vertical

O complexo seria composto de dois pavimentos com pé direito de sete metros cada um. Sua estrutura seria formada de pilares robustos retangulares que também compõem a fachada. Essa estrutura foi pensada para suportar grandes vãos e diminuir a quantidade de apoios, além de comportar a cobertura formada de um sistema estrutural treliçado em perfil metálico.

Toda estrutura foi pensada para ser aparente, por isso, na fachada central foi proposto uma estrutura que se desmembrasse do complexo, onde essa tem formato que remete aos braços e pernas das urnas antropomorfadas das civilizações maracá, além disso, toda essa estrutura robusta tem a função de compor a cobertura.



Figura 32 – Perspectiva geral do projeto.
Fonte: MAIA, Tayara; RODRIGUES, Rodrigo, 2011.

A cobertura do complexo possui quatro águas simples, sendo todas elas compostas de telhas termo acústicas de aço. A cobertura central é formada por duas águas separadas pela parede circular do teatro. As laterais são de uma água, sendo que a cobertura do restaurante possui as estruturas aparentes que continuam nas laterais do complexo com formato de brises metálicos e são sustentadas por estrutura metálica treliçada revestida com chapas de alumínio alurevest.

Outro instrumento marcante no complexo é a utilização de brises-soleil. Esses brises são dispostos de várias formas, na fachada central do complexo se utiliza brises verticais de concreto em forma de régua; nas fachadas laterais são utilizados os filtros arquitetônicos que possuem a função de vedação exterior, limita o excesso de sol e calor sem impedir a iluminação e a ventilação adequada ao ambiente, além disso, podem ser tratados como elementos decorativos. Esses filtros arquitetônicos são utilizados em forma de painel fixo de concreto geopolímero (concreto com agregado de mineral de sílica para dar melhor acabamento e mais resistência) com aberturas no formato de iconografias da cultura maracá. O desenho de um dos painéis possui representações das civilizações maracá, de acordo com o SEBRAE (2006), como linhas em espirais que ornamentavam as urnas antropomorfos, losangos que representam a coluna vertebral humana, os motivos florais sinuosos e as urnas antropomorfos.



Figura 33 – Perspectiva geral da estrutura temática da cobertura e do painel vazado com iconografias da civilização Maracá.

Fonte: MAIA, Tayara; RODRIGUES, Rodrigo, 2011.

O diferencial do complexo seria a disposição da cobertura, onde sua cobertura central seria em formato de arco com decaimento para frente da edificação, que cobre o pavimento superior e compõe a cobertura da concha acústica. Nas laterais, a cobertura é reta com decaimento para os lados e termina com o beiral próximo das paredes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No intuito de confirmar a hipótese estabelecida *“Existe uma demanda não coberta de estruturas arquitetônicas de uso público para a realização das manifestações artísticas e culturais e a realização de eventos de grande porte na cidade de Macapá e, portanto, estudar-se-á a possibilidade de planejamento de um Complexo Artístico e Cultural que compreenda várias atividades de desenvolvimento social, econômico e entretenimento”* realizou-se uma pesquisa quantitativa e qualitativa onde, através das análises feitas, chegou-se aos resultados desejados.

Constatou-se que realmente existe uma demanda por espaços que atendam de modo satisfatório a realização das atividades artísticas e culturais e de eventos de grande porte, visto que os espaços existentes, em sua grande maioria, ou estão em condições precárias de manutenção ou simplesmente não são adequados para as referidas funções.

Apesar de alguns desses espaços – como o Teatro das Bacabeiras, Sambódromo ou Ceta Ecotel – comportarem relativamente bem os eventos de grande porte, estes ainda sofrem com a sobrecarga desses eventos, pois muitos deles não são propriamente adequados para esses espaços; exemplo disso é o Teatro das Bacabeiras, que recebe quase todo tipo de evento, sobrecarregando seu uso e descaracterizando sua verdadeira função, que é o teatro. Já o Ceta Ecotel é o mais apropriado para os eventos de grande porte, porém ainda é um espaço insuficiente e, de todo modo, pertencente à iniciativa privada.

Um dos principais problemas nesse nicho de atividades é que apesar de existir uma demanda por esses eventos a gestão pública não tem incentivado o setor, pois muitos dos espaços existentes são antigos e/ou poucas vezes passaram por reparos e isso, por si só, já se considera que o mesmo não é adequado. De momento, existem apenas alguns projetos (já citados no trabalho), mas isso poderá se estabelecer num futuro relativamente distante, tendo em vista (dentre outros fatores) a carência de recursos para o setor cultural.

A partir dessas análises, fez-se necessária a proposição de um espaço público que comporte de maneira satisfatória a realização das atividades de cunho artístico e cultural local e eventos de grande porte. Por se tratar de um

projeto grandioso e, por isso, grande gerador de impactos, é necessário levar em conta diversos aspectos que poderiam ou não favorecer a implantação do mesmo. Dentre os que desfavorecem estão a geração de resíduos de construção e a interferência do patrimônio arqueológico, por exemplo, além da necessidade de verificação de geração de efluentes, de resíduos sólidos, de resíduos orgânicos, aumento do fluxo de veículos, poluição do ar e poluição sonora.

Em relação aos aspectos que favorecem a implantação do projeto é importante ressaltar que estes são grande maioria frente aos aspectos negativos. São eles: a geração de emprego e renda, pois seriam disponibilizados diversos postos de emprego, tanto diretos quanto indiretos; além disso, com essa possibilidade, ocorreria a circulação de dinheiro no comércio possibilitando, assim, o aquecimento da economia local como um todo. Aumentaria a arrecadação de impostos, visto que seriam abertas novas firmas comerciais, e isso, contribuiria com os fiscos estadual e municipal, possibilitando maiores investimentos públicos. Além de disponibilizar a população amapaense novas opções de diversão, cultura e lazer, isso porque o complexo contempla cinemas, teatro, feiras, restaurantes de comidas típicas, museu, e outros espaços para o entretenimento. De modo geral, esse espaço teria, por excelência, a função social principal de valorização da cultura local através da integração da sociedade permitindo o acesso ininterrupto às manifestações artístico-culturais.

REFERÊNCIAS

ABRAHÃO, Sérgio Luís. **Espaço público: do urbano ao político**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. Tradução Ana M. Goldberger. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Decreto nº. 3009/ 1998, de 17 de novembro de 1998 (Regulamenta o Código de Proteção Ambiental ao Meio Ambiente do Estado do Amapá).

FROTA, Anésia Barros; SCHIFFER, Sueli Ramos. **Manual técnico: arquitetura, urbanismo**. 5º Ed. – São Paulo: Studio Nobel, 2001.

GHIRARDO, Diane Yvonne. **Arquitetura Contemporânea: Uma História Concisa**. Tradução Maria Beatriz de Medina. - São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GONDIM, Linda M. P; BEZERRA, Ricardo Figueiredo; FONTENELE, Sabrina Studart. **Intervenções em centros Urbanos: Objetivos, Estratégias e Resultados**. São Paulo: Ed. Manole, 2006.

HABERMAS, Jurgen. **Mudança Estrutural da esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

IBGE. **Dados Demográficos de Macapá – CENSO 2010**. Disponível: <<http://www.ibge.gov.br/home/pagina.html>>. Acesso em: 17 de fevereiro de 2011.

Lei Complementar nº 0005/1994 – GEA, de 18 de agosto de 1994 (Código de Proteção ambiental do Estado do Amapá).

Lei Complementar nº. 1141, de 14 de novembro de 2007, publicada no Diário Oficial do Estado nº 4131, de 14.11.07, tendo como autor o Deputado Isaac Alcolumbre.

Lei Complementar Nº 029/2004 - **Do Uso e Ocupação do Solo Do Município de Macapá**. Macapá: PMM, 2004.

Lei Complementar Nº 030/2004 - **Do Parcelamento do Solo Urbano do Município de Macapá**. Macapá: PMM, 2004.

Lei Complementar Nº 077/2011 – PMM - Alteração da Redação de Dispositivos e Anexos que Menciona, da Lei Complementar Nº 029/2004 – alterada pela Lei Complementar Nº 044/2007-PMM, e da Lei Complementar Nº 026/2004 – PMM, alterada pela Lei Complementar Nº 045/2007-PMM, introduzindo novos dispositivos na referida Lei Complementar. MACAPÁ: PMM, 2004.

MACAPÁ. Prefeitura Municipal de Macapá. **Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano e Ambiental de Macapá (PDDUM)**. Macapá: PMM, 2004.

NEVES, Laert Pedreira. **Adoção do Partido na Arquitetura**. Salvador: Centro Editorial da UFBA, 1989.

PEREIRA, José Ramón Alonso. **Introdução à História da Arquitetura, das Origens ao Século XXI**. Tradução Alexandre Salvaterra. – Porto Alegre: Bookman, 2010.

PIÑÓN, Hélio. **Teoria do projeto**. Traduzido por Edson Mahfuz. Porto Alegre: Livraria do Arquiteto, 2006.

PORTO, Jadson. **Amapá: principais transformações econômicas e institucionais – 1943-2000**. 2ª edição. Macapá: edição do autor, 2006.

PORTOGUESI, Paolo. **Depois da Arquitetura Moderna**. Tradução e apresentação Ana Luiza Nobre – São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção a).

QUINTELA, Eleny. **Marabaixo. Tipiti**. Macapá, 22 de abril de 1992. p. 09.

RAMOS, Luciene Borges. **Centros de cultura, espaços de informação: um estudo sobre a ação do Galpão Cine Horto** – Belo Horizonte, MG: Argvmentvm, 2008.

RESOLUÇÃO CONAMA nº 237, de 19 de dezembro de 1997.

REVISTA AU – Edição Especial João Filgueiras Lima, Lelé – Ano 23, Nº 175, Outubro de 2008.

ROSSI, Oriode José. **Espaço Multi Uso “O projeto de arquitetura do Espaço Brooklin – da concepção à implantação”:** o arquiteto e o projeto de um empreendimento imobiliário de grande porte. São Paulo: Duplla, 2011.

SACCONI, Luiz Antônio. **Minidicionário Sacconi da língua portuguesa.** São Paulo: atual, 1996.

SEBRAE/AP. **O Legado das civilizações Maracá e Cunani: o Amapá revelando sua identidade.** Cyntia Malaguti colaboradora. Macapá: SEBRAE/AP, 2006.

SEGRE, Roberto. **Arquitetura Brasileira Contemporânea;** Roberto Segre, Analice Schendel Kanto, Mariluce Filizola Pessoa, tradutores – Petrópolis; Viana & Mosley, 2003.

SERPA, Angelo. **O espaço público na cidade contemporânea.** 1ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2009.

STRICKLAND, Carol. **Arquitetura Comentada.** Tradução de Fidelity Translations. – Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

TOSTES, José Alberto. **Planos diretores no estado do Amapá: uma contribuição.** Macapá: J.A. Tostes, 2006.

http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_777.html

Herzog & De Meuron. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2011.
[Consult. 2011-10-25]. Disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$herzog--de-meuron](http://www.infopedia.pt/$herzog--de-meuron)

http://pt.wikipedia.org/wiki/Centro_Cultural_S%C3%A3o_Paulo

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Hangar_-_](http://pt.wikipedia.org/wiki/Hangar_-_Centro_de_Conven%C3%A7%C3%B5es_e_Feiras_da_Amaz%C3%B4nia)
[_Centro_de_Conven%C3%A7%C3%B5es_e_Feiras_da_Amaz%C3%B4nia](http://pt.wikipedia.org/wiki/Hangar_-_Centro_de_Conven%C3%A7%C3%B5es_e_Feiras_da_Amaz%C3%B4nia)

APÊNDICE



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ
CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

ACADÊMICOS: RODRIGO RODRIGUES E
TAYARA MAIA
ORIENTADORA: ANA KARINA RODRIGUES
CO-ORIENTADOR: JAMIL SALIM

Tema da Pesquisa: PROPOSTA DE UM COMPLEXO ARTÍSTICO E CULTURAL PARA A CIDADE DE MACAPÁ.

QUESTIONÁRIO

Questionário N°

INSTITUIÇÃO/ENTIDADE: _____

NOME: _____ FUNÇÃO: _____

01 - A função atual dessa instituição/entidade é a mesma a qual foi destinada?

01 - Sim 02 - Não

02 - Qual a data (período) de inauguração dessa instituição/entidade?

03 - Quais os eventos que oficialmente fazem parte do calendário anual dessa instituição/entidade?

04 - Quais os períodos de realização da maioria desses eventos?

01- Início do ano 02-Meio do ano 03-Final do ano

05 - Existe uma média de quantas pessoas participam de cada evento?

06 - Qual é a capacidade física para os usuários dessa instituição/entidade? Essa quantidade comporta a demanda?

07 - Qual o perfil de usuário que mais frequenta os eventos realizados por esta instituição/entidade ?

1 - Crianças 2- Jovens 3- Adultos 4 - Idosos

08 - Com que frequência esta instituição/entidade recebe visitantes para conhecer suas instalações?

1- Nunca 2- Raramente 3 - Frequentemente

09 - A estrutura física dessa instituição/entidade é adequada para a função a qual foi destinada?

1 - É adequada 2- Não é adequada 3- É adequada, mas precisa de reparos

10 - Você considera importante a implantação de um complexo cultural para a cidade de Macapá?

1 - Sim 2 - Não

11 - Se sim, quais atrativos poderiam compor este complexo?

1 - Museu 2 - Galeria de Artes 3 - Teatro 4 - Oficinas de música
 5 - Oficinas de Dança 6 - Cinema 7 - Auditório 8 - Biblioteca
 9 - Espaço para feiras 10 - Restaurante 11 - Anfiteatro

Macapá, _____ Setembro de 2011

Entrevistador



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ
CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

ACADÊMICOS: RODRIGO RODRIGUES E
TAYARA MAIA
ORIENTADORA: ANA KARINA RODRIGUES
CO-ORIENTADOR: JAMIL SALIM

Tema da Pesquisa: PROPOSTA DE UM COMPLEXO ARTÍSTICO E CULTURAL PARA A CIDADE DE MACAPÁ.

ENTREVISTA

ENTREVISTADO :

FUNÇÃO:

01 - O Estado possui um cadastramento das manifestações artísticas e culturais?

02 - Quais são essas manifestações e quais os locais onde geralmente elas ocorrem?

03 - Existe uma média de de público por evento? Esse público atende às expectativas dos realizadores desses eventos?

04 - As estruturas físicas desses locais atendem de maneira satisfatória a realização desses eventos? Se não, quais os principais problemas enfrentados?

05 - Existe estímulo a diversidade e a descentralização das manifestações artísticas e culturais?

06 - São desenvolvidas ações que fomentem a identidade e a memória?

07 - Há valorização de novos talentos e estimulação a produção cultural e artística?

08 - De que maneira a população tem acesso aos eventos artísticos e culturais? Isso ocorre de modo satisfatório?

09 - Existem campanhas ou políticas públicas que estimulam na população o sentimento de pertencimento pelas manifestações artísticas e culturais?



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ
CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

ACADÊMICOS: RODRIGO RODRIGUES E
TAYARA MAIA
ORIENTADORA: ANA KARINA RODRIGUES
CO-ORIENTADOR: JAMIL SALIM

Tema da Pesquisa: PROPOSTA DE UM COMPLEXO ARTÍSTICO E CULTURAL PARA A CIDADE DE MACAPÁ.

ENTREVISTA

ENTREVISTADO :

FUNÇÃO:

10 - Existe divulgação, por parte do estado, das manifestações artísticas e culturais da cidade de Macapá para o resto do Brasil e para o exterior?

11 - Existe uma estrutura arquitetônica que corresponde aos anseios da população macapaense referentes às suas manifestações artísticas e culturais? Qual? Se não, como poderia ser pensado essa estrutura?

12 - Há projetos que contemplem esse tipo de estrutura arquitetônica? Quais?

13 - Quais os modelos de centros culturais que servem de referência para o estado?

Macapá, _____ Setembro de 2011

Entrevistador

