

LUCAS FEHR

O PROJETO FRENTE A QUESTÕES CONTEMPORÂNEAS DA CIDADE E DA ARQUITETURA
o museo de la memoria de santiago do chile

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) para obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Projeto de Arquitetura

Orientador: Prof. Dr. Paulo Julio Valentino Bruna

São Paulo
2010

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTA TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL: lucasfehr@uol.com.br, lucasfehr@estudioamerica.com

F296p Fehr, Lucas
O projeto frente a questões contemporâneas da cidade e da arquitetura . O museo de La Memoria de Santiago do Chile / Lucas Fehr. -São Paulo, 2010.
218 p. : il.

Tese (Doutorado - Área de Concentração: Projeto de Arquitetura) – FAUUSP.
Orientador: Paulo Júlio Valentino Bruna

1.Projeto de arquitetura 2.Cidades 3.Arquitetura 4.Desenho urbano 5.Museus (Arquitetura) – Santiago (Chile) 6.Direitos humanos I.Título

CDU 72.011.22

AGRADEÇO A:

Paulo Bruna

Lizete Rubano

Mario Figueroa

Carlos Dias

Roberto Ibieta

Mário do Val

Rute Bersch

Vânia Correa

Amanda Renz

Alvaro Puntoni

Ana Godoy

Anapaula Cernik

Beta Carvalho

Carlos Garcia

Cecilia Hoe

Cidinha Fehr

Daniel Fehr

Emil Fehr

FAU Mackenzie, colegas e funcionários

FAU USP, professores e funcionários

Fernanda Camilo

Filipe Fehr

Flávia Tenan

Gustavo Capecchi

Igar Fehr

José Augusto Aly

Juliana Baldocchi

Juliana Klein

Lili Ciarrochi

Lucianna Gerghi

Luis Madrid

Luiz Del Guerra

Marcus Damon

Marina Canhadas

Miguel Lawner

Mosaico

Operários da obra do MMDDHH

Ricardo Dias

Tatiana Godoy

Werner Renk

Yara Baiardi

ABSTRACT

FEHR, Lucas. The project before contemporary issues of architecture and the city: the Museo de la Memoria de Santiago de Chile. 2010. Thesis (Ph.D.) – University of São Paulo School of Architecture and Urban Planning, 2010.

This paper deals with the possibility to understand the architectural design as a mean for discussing issues related to architecture and the contemporary city. These issues concern, within the urban design discipline, the relations established by the project with metropolitan systems of networks, with the urban context that involves it, issues related with other building insertions, in the territory and in the landscape, and with urban space characterization, generated by this integration, with its possibilities to originate urban events. In this way, it was chosen, as study object, the project of the Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago, Chile, on the understanding that it was an exemplary case, which contains, in its design process, the debate about these issues, and that the final result of the work contemplates it and, to some extent, defends it as hypotheses for the city. To organize, in a first step, it is described the whole work process, culminating in his inauguration, passing by the construction and the various phases of the project. In a second step, it was sought the theoretical support whose research object is about the city and contemporary architecture, for establishing a reflection process of contrasts between the concepts proposed by them and their impact on the study object. Finally, It was understood that the project and its resulting work, which in its process of reflection and achievement contains the concern to address these questions, can, actually, set themselves up as an instrument of their debate and an opportunity to respond them.

Keywords: CITIES | ARCHITECTURE | DESIGN | URBAN DESIGN | MUSEUMS | HUMAN RIGHTS | SANTIAGO | CHILE

RESUMO

FEHR, Lucas. O projeto frente a questões contemporâneas da arquitetura e da cidade: o Museo de la Memoria de Santiago do Chile. 2010. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2010.

A presente tese trata da possibilidade de se entender o projeto arquitetônico como um instrumento de debate de questões ligadas à arquitetura e à cidade contemporânea. Essas questões referem-se, dentro da disciplina do projeto urbano, às relações estabelecidas pelo projeto com os sistemas metropolitanos de redes, com o contexto urbano que o envolve, à inserção do conjunto edificado no território e na paisagem e à caracterização dos espaços urbanos gerados por essa inserção, com suas possibilidades de originarem acontecimentos urbanos. Para tanto, escolheu-se como objeto de estudo o projeto para o Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, em Santiago do Chile, pelo entendimento de que se tratava de um caso exemplar, que contém em seu processo de projeto o debate dessas questões e que o resultado final da obra as contempla e, em certa medida, as defende como hipóteses à cidade. Como organização, em uma primeira etapa, relata-se todo o processo da obra, que culmina com sua inauguração, tendo passado pela construção e pelas várias fases do projeto. Em uma segunda etapa, buscou-se o apoio de teóricos que têm como objeto de pesquisa a cidade e a arquitetura contemporânea, para que se estabelecesse um processo de reflexão de contraposições entre os conceitos por eles propostos e seus rebatimentos no objeto de estudo. Entendeu-se, por fim, que o projeto e sua consequente obra, que em seu processo de reflexão e consecução contém a preocupação com a colocação dessas questões, pode, de fato, configurar-se como um instrumento de seu debate e uma possibilidade de resposta a elas.

Palavras-chave: CIDADES | ARQUITETURA | PROJETO DE ARQUITETURA | DESENHO URBANO | MUSEUS | DIREITOS HUMANOS | SANTIAGO | CHILE

AGRADECIMENTOS	3
RESUMO/ABSTRACT	4
SUMÁRIO	6
INTRODUÇÃO	9
1. MMDDHH: O CONJUNTO EDIFICADO A OBRA O PROJETO	17
1.1 Inauguração e apropriação	19
1.2 Concurso	36
1.3 Anteprojeto	51
1.4 Executivo	59
1.5 Construção	70
1.6 Ficha técnica	78
2. O PROJETO FRENTE A QUESTÕES CONTEMPORÂNEAS DA ARQUITETURA E DA CIDADE	81
2.1. ○ contexto urbano	
2.1.1. ○ projeto e a morfologia da cidade: a quadrícula e a <i>manzana</i>	98
2.1.2. ○ projeto e a paisagem do lugar: Chile e Santiago	119
2.1.3. ○ projeto e o contexto do local: o eixo cultural Poniente	127
2.2 ○ contexto da arquitetura	
2.2.1. ○ projeto como conexão	135
2.2.2. ○ projeto como vazios e limites	139
2.2.3. ○ projeto como nova topografia	153
2.3. ○ contexto do usuário	
2.3.1. ○ tema, o programa e eventos: o museu e a praça	159
CONCLUSÃO	169

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	179
APÊNDICE	185
AP1 A técnica e a materialidade do MMDDHH	187
ANEXOS	
AN1 Memorial do concurso	197
AN2 Ata júri do concurso	200
AN3 As pranchas do concurso	202
AN4 Discurso da presidenta Michelle Bachelet	206
AN5 La Memoria Encuentra su Espacio	207
AN6 Publicações sobre o MMDDHH	209



Foto: Marcus Vinicius Damon

INTRODUÇÃO

Das questões surgem as possibilidades, as hipóteses; dessas o desenho, o projeto, e, por fim, a obra, a confirmar ou não aquelas, mas, nem tudo é assim uma linha.

Aos 17 anos, em uma manhã em que perdi a primeira aula do colégio – não pude assistir às demais, pois o colégio, de padres, fechava seus portões – decidi voltar a pé para o centro da cidade, onde tomaria um ônibus para casa. Era uma manhã ensolarada, provavelmente de outono ou inverno, e eu resolvi que iria passear ao voltar. Nada premeditado, voltei ‘vagando’ pela cidade. O colégio ficava na Vila Arens, um bairro não muito distante do centro de Jundiaí, mas em uma baixada, de modo que, para se ir ao centro, dever-se-ia subir uma colina, por uma ladeira sinuosa, que os locais conhecem por ‘desvio’. A vista ia mudando de perspectiva, e era interessante observar a cidade que ia ficando para trás, lá embaixo, com a igreja e o colégio.

O caminho era familiar, pois, desde sempre, eu conhecia aqueles lugares. Mas era gostoso observá-lo com calma. Eu gostava de olhar o segundo andar das construções. Era uma brincadeira que sempre fazia. Descobria-se outra cidade, diferente daquela das lojas comerciais que ocupavam todo o térreo. Uma cidade mais antiga, onde a arquitetura – nada excepcional – aparecia. Percorri este caminho, passando pelo antigo colégio, pela praça da matriz, pelo prédio modernista onde tinha morado quando pequeno – a cidade teve a felicidade de ter tido um prefeito arquiteto modernista nos anos 1950 – até chegar à praça do Fórum, também um edifício moderno. Foi prazeroso andar e notar os espaços da cidade, seus edifícios, seus caminhos.

Eu tinha que decidir o que fazer da vida, qual faculdade eu seguiria. Pensando, anos depois, acho que foi naquele dia que decidi o que fazer e que tipo de arquiteto eu seria. Poucos anos mais tarde,

na faculdade, devido a uma angústia causada por uma dúvida sobre 'caminho' seguir em um determinado trabalho, um professor me sugeriu um 'exercício': caminhar pela cidade e identificar quais espaços me agradariam. Lembro-me de um conjunto de pequenos prédios residenciais, em Pinheiros, perto de onde eu morava, no qual a arquitetura também não era excepcional, porém, a ambiência criada por eles e pelas ruas estreitas era notável. Também nessa época, tive a oportunidade de visitar inúmeras vilas do bairro e de checar sua qualidade espacial, quase sempre dentro de um esquema muito simples: um pátio central, cercado por casas em duas ou mais laterais. Em outra oportunidade, ainda estudante, participando de um concurso, utilizamos como referencia a Plaza Mayor de Madri, onde um grande e esplendido espaço regular é desenhado pelas construções no seu entorno. Dessas observações, entre outras, surgiu uma questão que me acompanha por toda a vida profissional e acadêmica: a questão do desenho da cidade, de seus espaços, proporcionado por seus edifícios.

Por um tempo, supus que o resultado final seria bom se fosse verificada, após um tempo decorrido, a apropriação, pela população, desses espaços, e que tal apropriação seria o elemento maior que os qualificaria. Esse fato, porém, demonstrou ser uma busca tecnicista de algo que dificilmente se pode medir e, também, que esses espaços e essa relação

de desenho entre edifícios e cidades são muito mais ricas e, paradoxalmente, talvez, mais simples do que se pode atingir com quantificações reducionistas.

Nos projetos em que tive a felicidade de participar, essa questão sempre aflorou naturalmente, por meio de uma procura nem sempre tão lúcida e calculada, mas muito intuída, medida pelo olhar e pela convicção dessa possibilidade.

Em um momento anterior, fui investigar projetos nos quais essa questão aparecia como se fosse um partido determinante, apesar de sentidos por esse mesmo olhar. Contudo, ao mesmo tempo em que isso ficava cada vez mais evidente, complicavam-se a possibilidade e a pertinência de uma classificação. Didática sim, explicativa, talvez, mas não necessariamente conclusiva. O que se tornou claro, é que há, nas disposições do arquiteto, um potencial enorme de se desenhar o ambiente urbano, em várias escalas de intervenção, e que esse desenho pode ser fruto de várias investigações, especulações, análises e comparações, influenciadas, também, por uma afinada intuição e por um desejo do arquiteto. Sua apropriação ou não, apesar de relevante, não é, de fato, o único elemento qualificador desses ambientes.

A crise resultante dessa impossibilidade, ao menos aparente, de classificar a qualidade, nos leva a

investigar o processo desses projetos como possível fonte de respostas para a questão. A possibilidade surge, enfim, a partir de uma experiência compartilhada, um projeto coletivo, no qual essa característica se percebe claramente.

Trata-se do projeto para o Museo de La Memoria y los Derechos Humanos – MMDDHH, para Santiago do Chile, projeto objeto de concurso internacional de arquitetura, vencido por uma equipe brasileira. O resultado extremamente simples alcançado por este projeto esconde uma busca extensiva e intensa por um partido e uma solução para o problema colocado.

A participação pessoal nesse projeto traz perigos e vantagens para este trabalho de leitura. Primeiramente, oferece perigo porque o objeto carrega uma enorme carga subjetiva, o que pode ofuscar evidências e esconder parcialidades. Em segundo lugar, oferece vantagens, porque se trata de uma oportunidade de relato único, feito por alguém envolvido, e, portanto, testemunha do processo.

O projeto, fruto de uma tríplice autoria, de pronto foge ao personalismo. Há, no entanto, clara convergência: todos os seus autores têm, além das atividades de projetistas, laços com a atividade acadêmica, notadamente nas disciplinas de projeto urbano do curso de arquitetura.

O interesse reside em investigar, desde a Genesis à inauguração, o processo de um projeto que, claramente, coloca a questão do desenho da cidade pelo edifício, e possibilita, por meio de uma investigação conceitual e da memória do seu processo criativo e de execução, estabelecer um processo dialético de debate sobre as questões abordadas no projeto.

O trabalho se organiza, então, em uma primeira parte, na apresentação do processo de projeto, na memória da proposição ao concurso; no relato das etapas de projeto ‘pós-concursos’; nas alterações sofridas ao longo do projeto executivo; no seguimento da obra construtiva e de sua conclusão, chegando-se à inauguração e ocupação. Na segunda parte, procurou-se realizar uma exposição de questões e conceitos contemporâneos de arquitetura e da cidade, por autores reconhecidamente atuantes nesse debate, e expor seu rebatimento no projeto do museu.

Por sugestão da banca qualificadora, procedeu-se a uma inversão na apresentação, o que veio a ser bastante oportuno: a primeira parte do trabalho apresenta a inauguração, passando pela obra e apresentando o processo do projeto, do concurso ao projeto executivo. Posteriormente, na segunda parte, organizam-se as questões e como o projeto

as responde.

Mas, por que há interesse por esse objeto? Qual a relevância desse processo e o que trará de novidade que o justifique?

Como resposta a essas inquirições, a oportunidade de, paralelamente ao trabalho acadêmico, acompanhar, investigar e relatar o desenvolvimento completo de um edifício, desde os primórdios de seu projeto à conclusão da execução de sua obra, praticamente em tempo real, e o debate arquitetônico das questões colocadas pelo projeto, poderia ser o bastante para justificá-lo. Dessa forma, o trabalho faz parte de um processo de pensamento que busca entender a possibilidade do projeto como um processo intelectual acadêmico, digno de relato e configuração como tese. Nele se analisa a viabilidade e a possibilidade do entendimento de que um projeto e a sua consequente obra podem ser, como em uma tese, o instrumento de discussão e defesa de questões relacionadas aos seus pressupostos teóricos. Em outras palavras, que o projeto – e a obra – é o próprio elemento de verificação das hipóteses. A obra é a realização das questões teóricas levantadas e é, dessa forma, o próprio objeto de estudo.

Assim, colocam-se as questões/hipóteses oriundas daqueles pressupostos, suas bases e investigações, que estão na origem do projeto e incorporam-se ao

seu partido, e a discussão é desenvolvida a respeito de como o projeto estabelece seu debate e defesa.

Quem realiza um projeto, ou dele participa, sabe que seu desenvolvimento não é linear, mas, sim, de idas e voltas, de experimentações de caminhos, opções, desistências e afirmações. Portanto, não se trata de um processo tão claro para se traçar um objetivo, misturar os ingredientes de um programa, eleger um sistema construtivo, adicionar questões do contexto e ter um projeto pronto.

Algumas questões, no entanto, discutidas no seu processo de elaboração, já fazem parte das preocupações dos arquitetos, anteriormente àquele projeto. São questões relacionadas às suas experiências de vida, suas visões de mundo e de arquitetura, suas percepções e pesquisas; questões sobre como abordar o local e o seu contexto, e sobre muitas outras variáveis. Cada projeto representa uma oportunidade para discutir e avançar sobre uma ou mais dessas questões, transformando-as em hipóteses àquele projeto.

Quais seriam as questões relativas a este projeto/obra, especificamente, que se configurariam em hipóteses?

Torna-se necessário, então, compreender o contexto urbano – ou seja, a cidade – na qual este edifício se localiza, e quais as questões envolvidas. Interessam

tanto sua origem quanto seu desenvolvimento, assim como as questões contidas na base de sua organização e de sua estruturação como evento humano.

Torna-se necessário, também, entender as questões contemporâneas da arquitetura e dos arquitetos autores que estiveram na base das formulações projetuais para este projeto. Aparecem as questões relativas à dinâmica das metrópoles, suas conexões urbanas, o entendimento de suas redes e de seus fluxos dentro da fragmentação da metrópole; as questões que colocam o edifício como elemento desenhador da cidade, que desenha os espaços construídos e, principalmente, os não construídos, ou seja, os vazios entre eles. Como atuariam, nesse contexto, as massas construídas, os limites e a topografia artificial. Como se delineiam os caminhos cotidianos, os percursos. Como se deu a interpretação da temática do programa, assim como sua ampliação para além da questão forma e função, com o seu conseqüente rebatimento espacial, além da avaliação a respeito de como essas questões resultaram em uma necessidade técnica que solucionasse e permitisse que o desenho que as abordasse fosse executado, como se deu esse desenvolvimento e qual o resultado construtivo alcançado.

As questões listadas acima partem do pressuposto que

um projeto urbano envolve três esferas de influência, que interagem em conjunto e simultaneamente: a primeira refere-se ao contexto urbano, envolvendo as questões do sítio, sua estrutura social, seu processo histórico, sua morfologia, sua paisagem e atividades que nele se desenvolvem; a segunda, o contexto da arquitetura no momento em que se faz o projeto e de seus autores, suas pesquisas e seus quadros de referências; e terceiro, o contexto do uso, da necessidade e motivações que levaram a se erigir a obra. Em suma, pode-se dizer que trata-se, simplificada, de um trinômio contexto urbano e local/arquiteto e arquitetura/cliente e usuário.

Resumidamente, as questões a serem abordadas com o projeto são:

1. Qual o posicionamento diante da metrópole, suas redes, fluxos, vazios, e como se estabelecem as conexões com estas.
2. Como o projeto estabelece uma relação com a paisagem urbana, contexto urbano, o sítio, o local e com o território no qual se insere?
3. Como o conjunto se insere na morfologia da malha urbana existente?
4. Como o projeto trata a questão de vazios e limites? Qual a relação estabelecida entre massas construídas e vazios?
5. Qual a relação estabelecida entre usos, forma e técnica?

No trabalho que se segue, deseja-se, a partir de um referencial teórico, colocado conforme surge o debate, estabelecer um diálogo entre conceitos e projeto. Alguns autores foram fundamentais para este exercício: para que fossem trazidas as questões relativas ao debate contemporâneo da arquitetura e da cidade, foram considerados conceitos de Ignasi de Solà-Morales, Bernard Tschumi, Christian de Portzamparc e ainda Rem Koolhaas; para a compreensão do território de Santiago, seu processo de formação e de mudanças urbanas, foram consultadas obras de José Rosas, Raul Irarrázaval, Gustavo Munizaga, Manuel Fernández, G. Carrasco Perez e Dominique Petermüller. Ainda foram utilizadas, para algumas questões específicas de projeto arquitetônico e seu relacionamento com o território, conceitos de Joan Llecha, Eduard Bru e Enrique Abascal, Manuel Gausa, José Morales, Fernando Porras, e Frederico Soriano. Não há como negar a influência que perpassa todo o trabalho, de autores distantes e consagrados no tempo, como Aldo Rossi, Camillo Sitte e Gordon Cullen.

Entendeu-se ser oportuno, como extensão desta discussão e relato, incluir, em anexo, o memorial de projeto do concurso, a ata do júri, as pranchas do projeto apresentado e as repercussões, principalmente na imprensa, sobre a obra.



1. MMDDHH: O CONJUNTO
EDIFICADO | A OBRA | O PROJETO

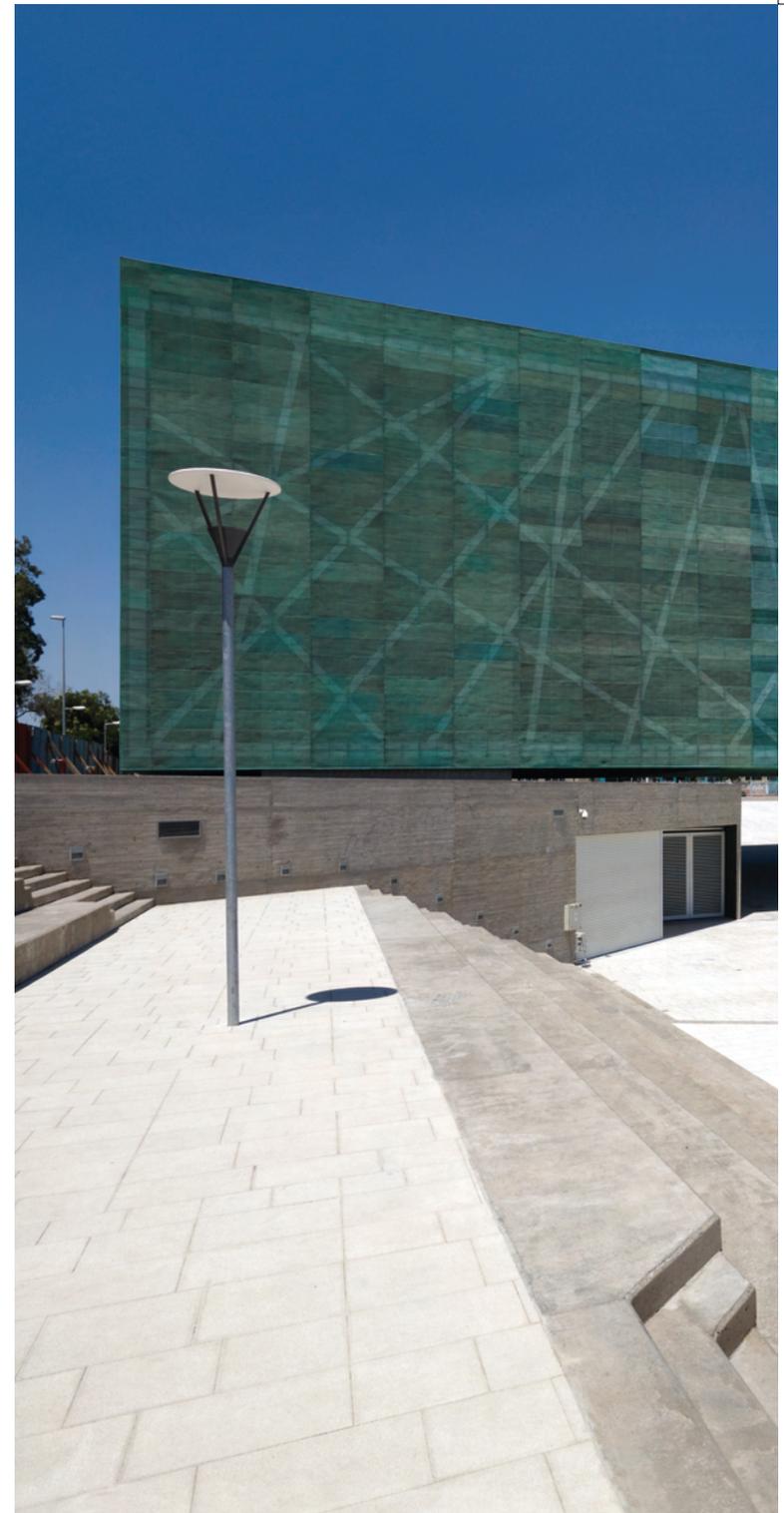
1.1 A INAUGURAÇÃO E APROPRIAÇÃO

Um ano e um mês após ser lançada a pedra fundamental, é inaugurado o *Museo de La Memoria y los Derechos Humanos*, MMDDHH, em Santiago do Chile. A cerimônia de inauguração conta com três ex-presidentes e a atual presidente do Chile, o que mostra o grau de importância que a obra representa para o país.

Polêmico, o MMDDHH pretende resgatar os fatos relativos ao período de exceção pelo qual passou o Chile durante a ditadura militar, de 1973 a 1990. Ali estão os arquivos, filmes, imagens, depoimentos, relatos, cartas, jornais, objetos, relativos àquele período obscuro da história do país.

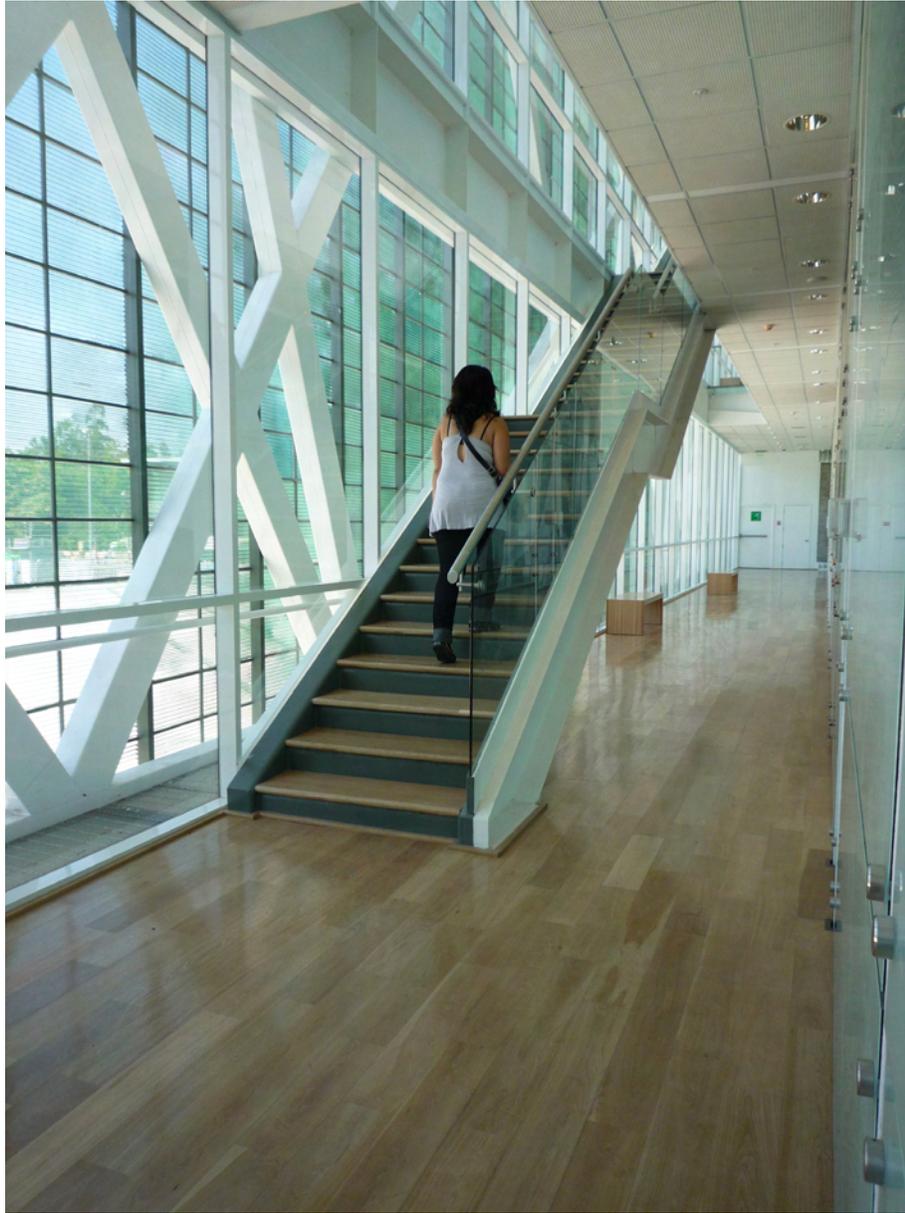
Grande parte da população se vê, ali, representada, e de certa forma, justificada. A nova *Plaza de la Memoria* está lotada de atores e testemunhas, da inauguração, e daqueles tristes e dramáticos episódios, que o museu se propõe a eternizar, para que não se repitam jamais. Infelizmente, nem todos puderam ir. A todos parece caber a certeza de estar participando de um momento histórico, fecho de um período, e que ficará, em cada um, gravado na memória.





03
04 05

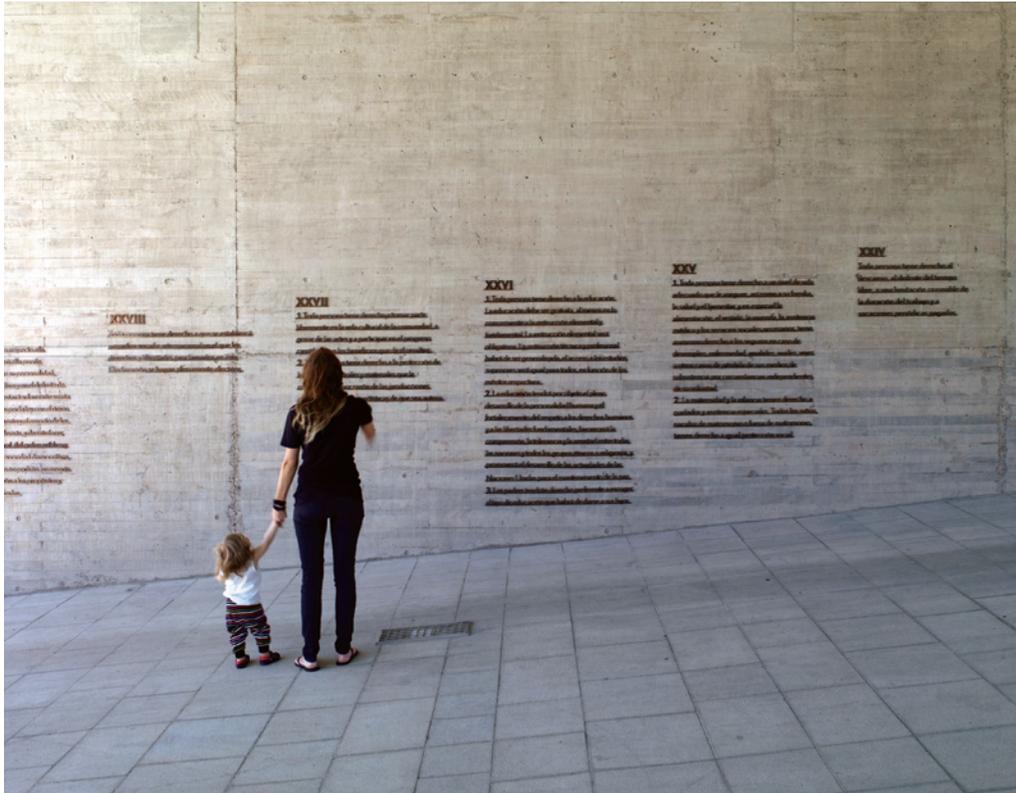








09 10















15 16 17





1.2 O CONCURSO

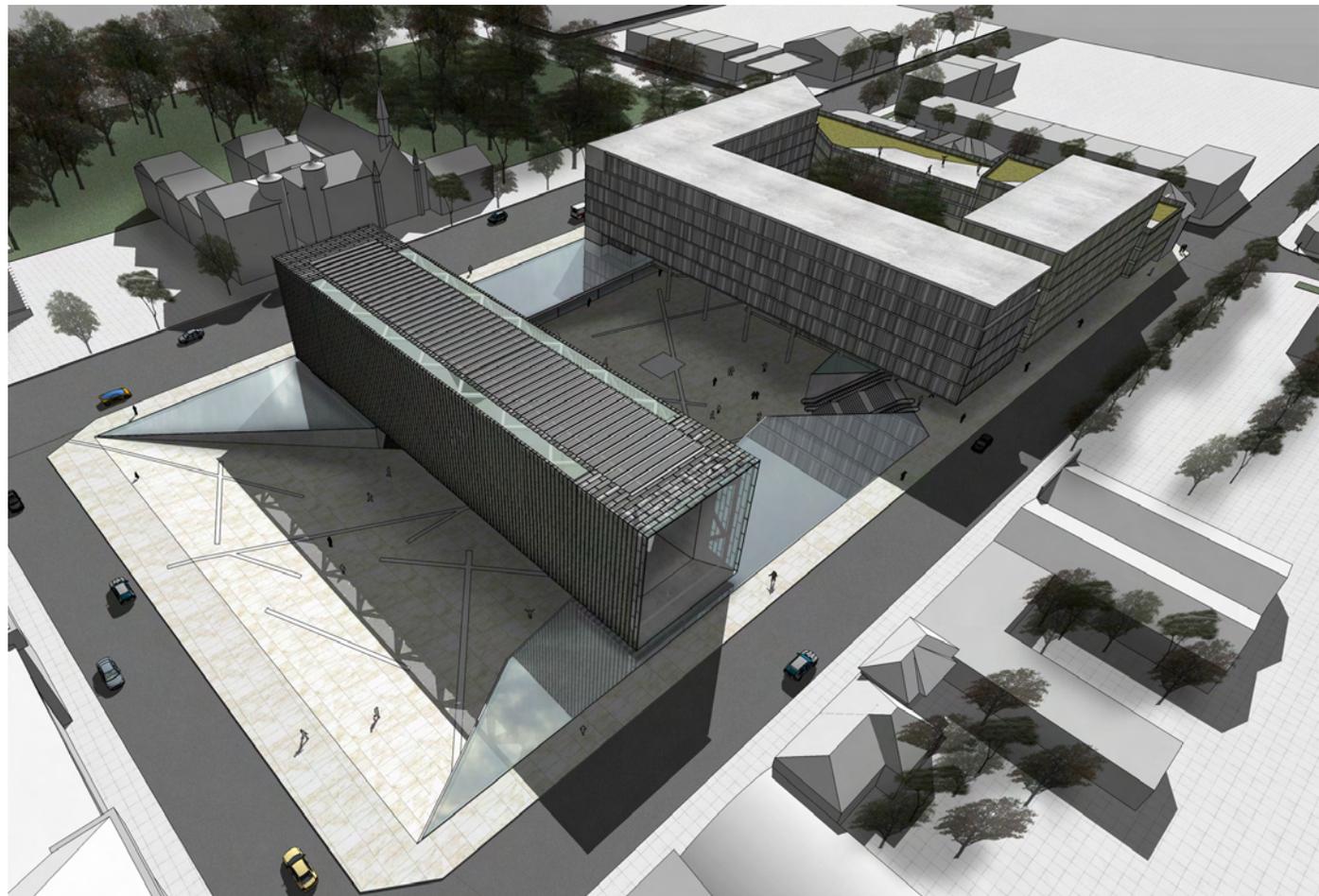
O projeto para o concurso surgiu após incansáveis estudos de possibilidades, sempre dentro de uma reflexão urbana. O edital solicitava um plano de massas para a quadra toda, com sua construção por etapas: em um primeiro momento, o museu; depois, o conjunto de escritórios.

O projeto final contemplava um programa bastante estendido, em relação ao edital. Propunha-se um centro de convenções, com vários auditórios, no subsolo, além de espaços de serviços e lojas junto à praça. E uma solução estrutural que poderia ser flexível, para absorver abalos sísmicos.

A proposta apresentou dois volumes passando sobre um vazio rebaixado. O primeiro, do museu, assemelha-se a uma barra, um prisma retilíneo e regular, que ficaria ligeiramente elevado da rua, e em paralelismo com o colégio, definiria duas praças. O segundo, uma manzana, abrigaria os escritórios e em seu interior delimitaria um pátio. Desta forma ficavam definidos os espaços públicos, os vazios, e os volumes que os conformavam.

O concurso, internacional, teve 407 inscritos e 56 propostas entregues¹.

¹ Nos anexos, a ata do júri e o memorial do concurso



19



OCUPAÇÃO



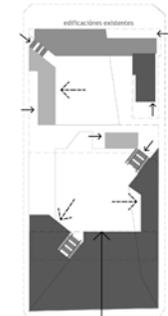
CIRC. VERTICAL



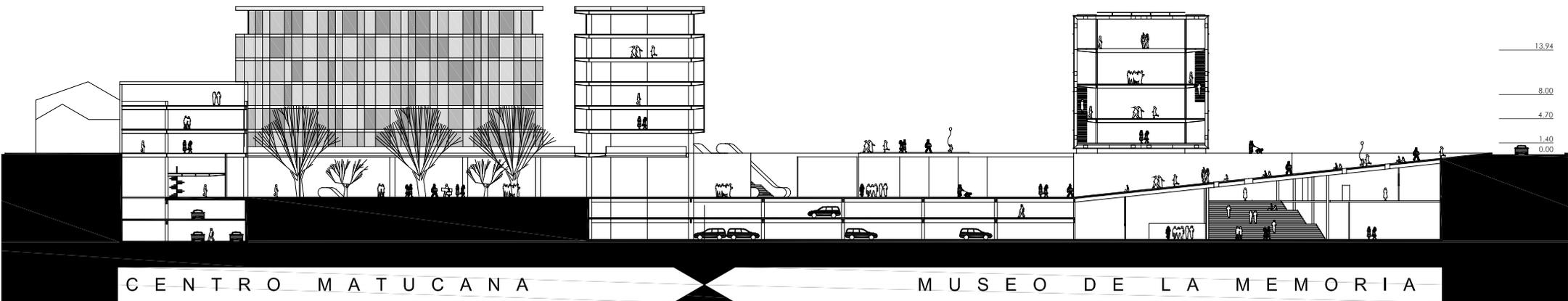
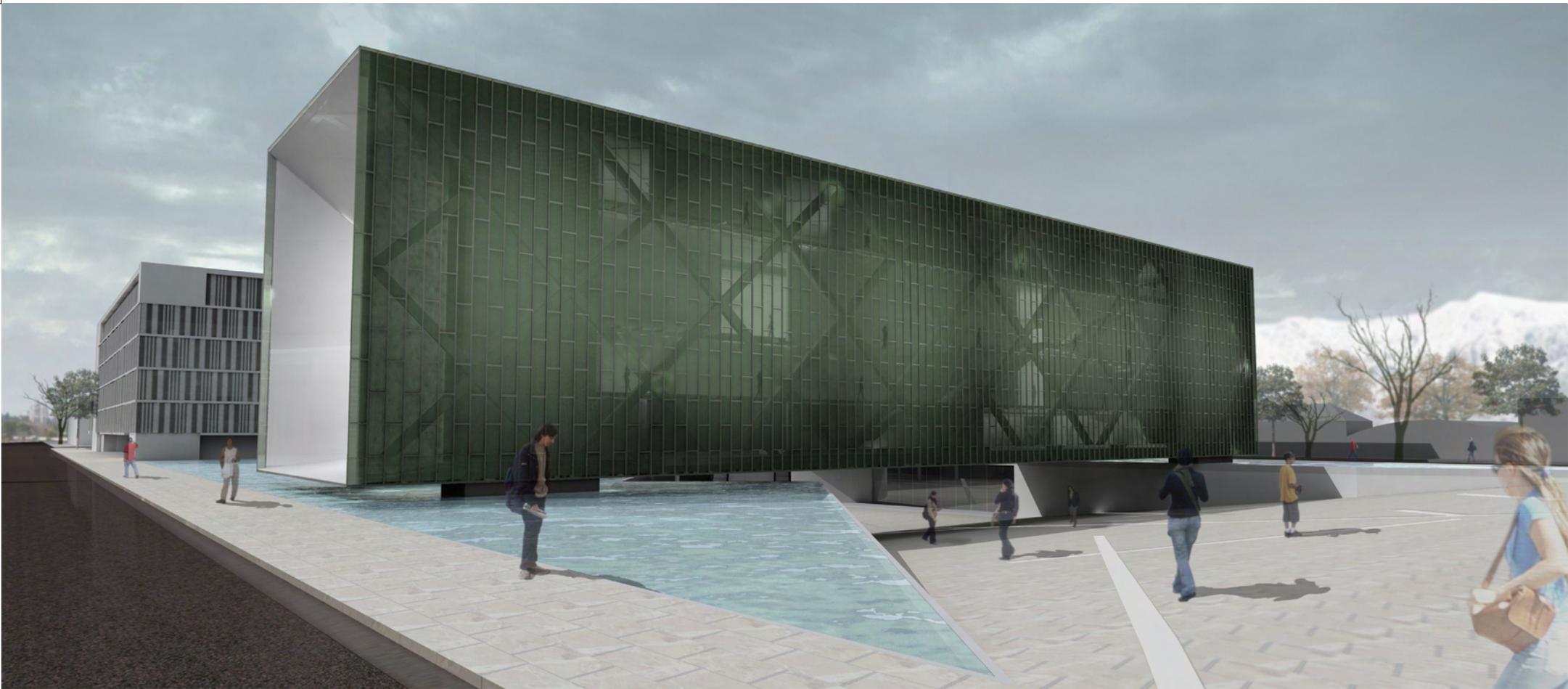
ESPAÇO PÚBLICO



ÁGUA E VERDE

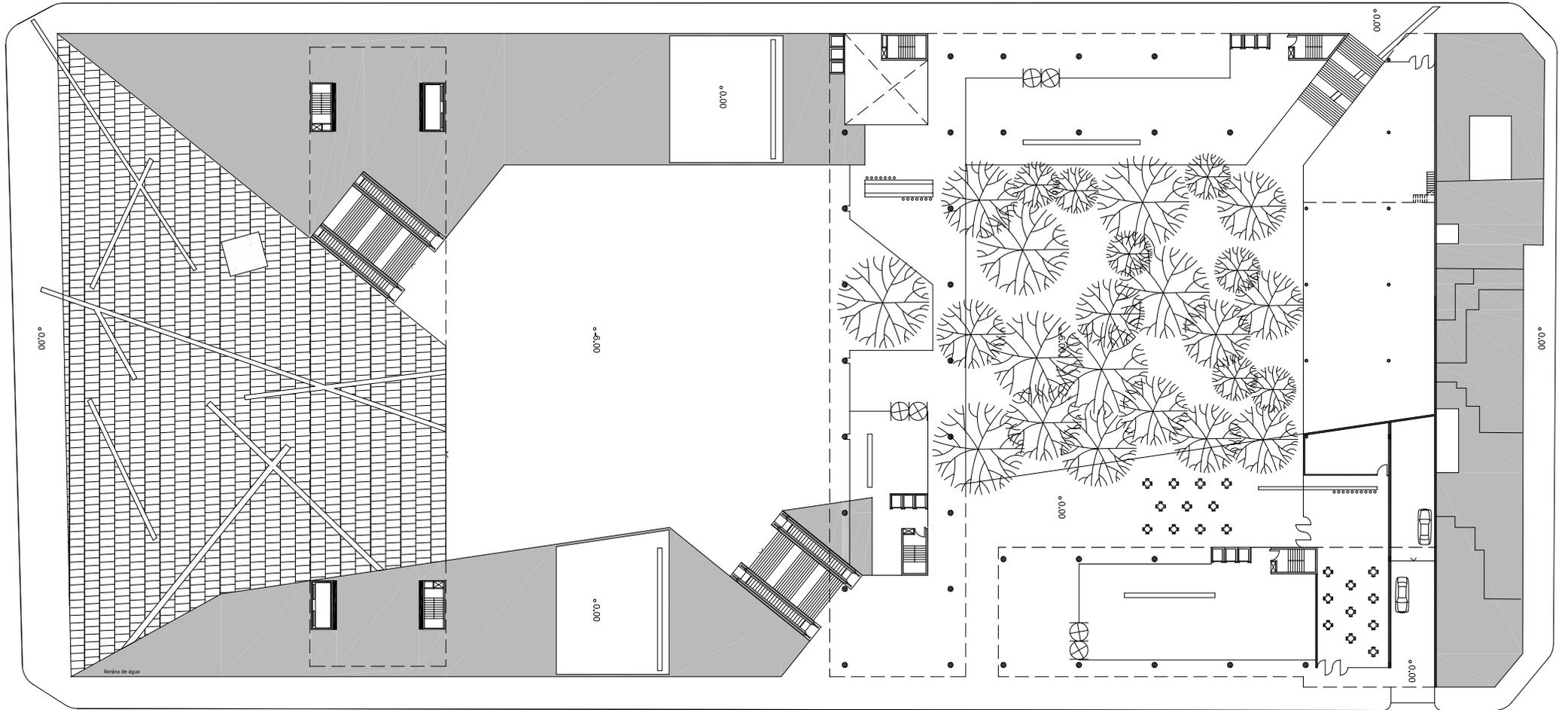


ACESSOS

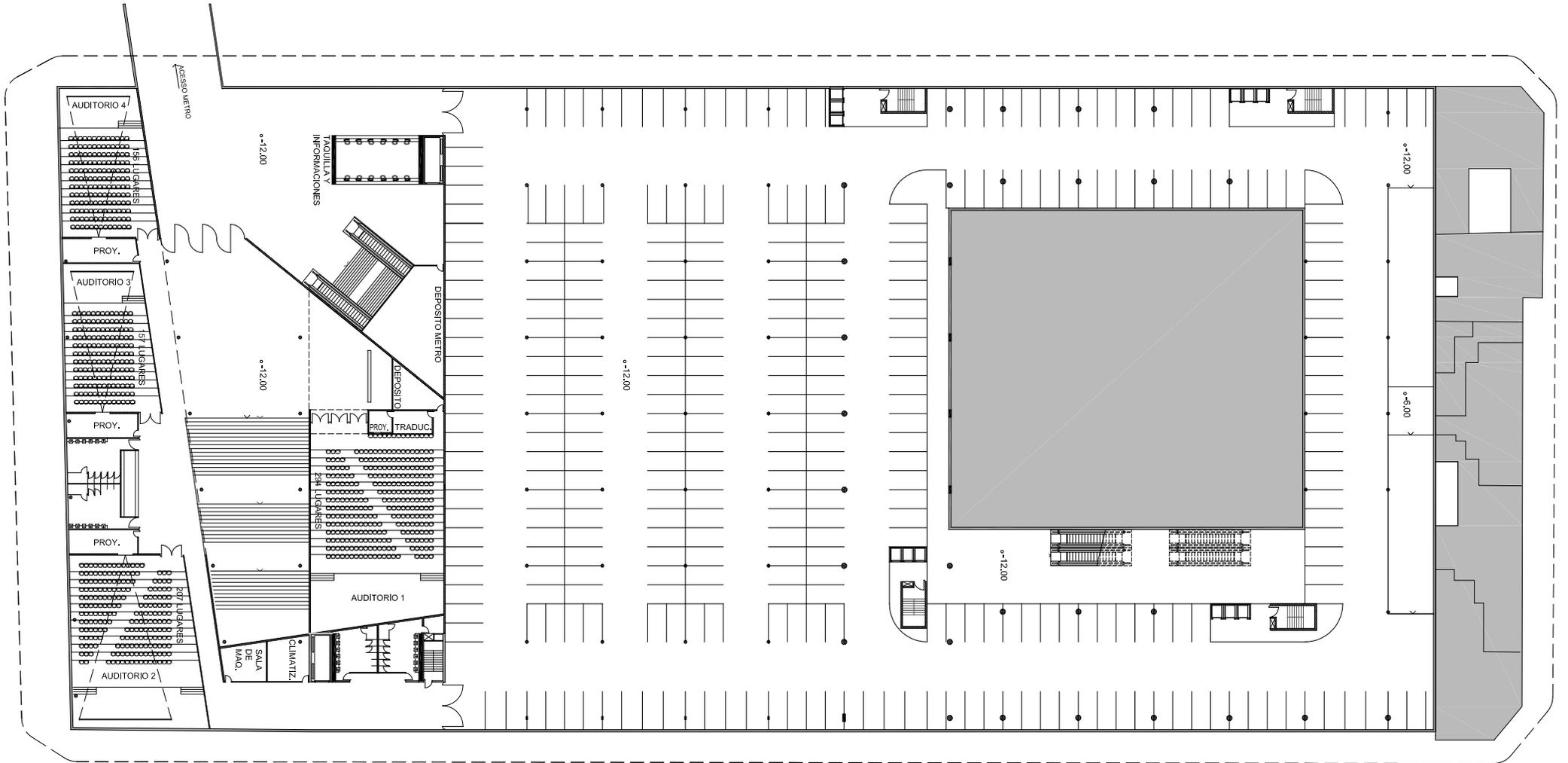


CENTRO MATUCANA

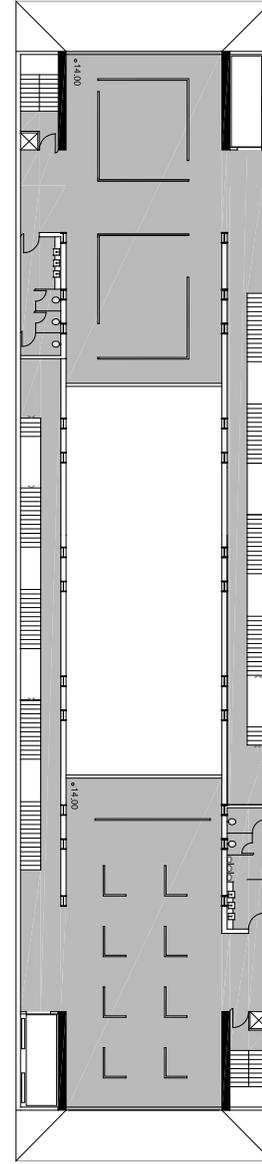
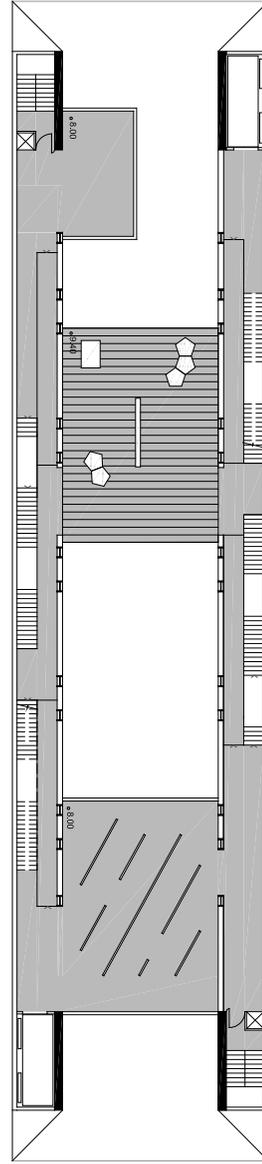
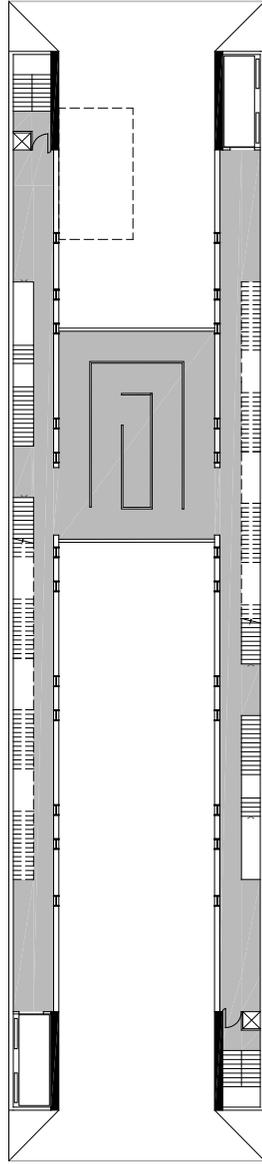
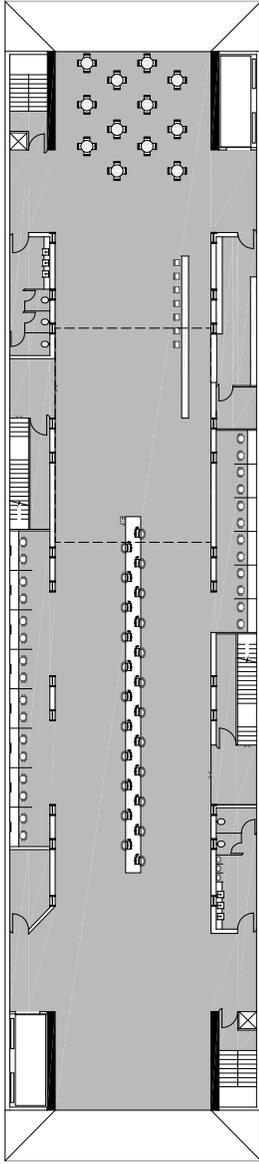
MUSEO DE LA MEMORIA

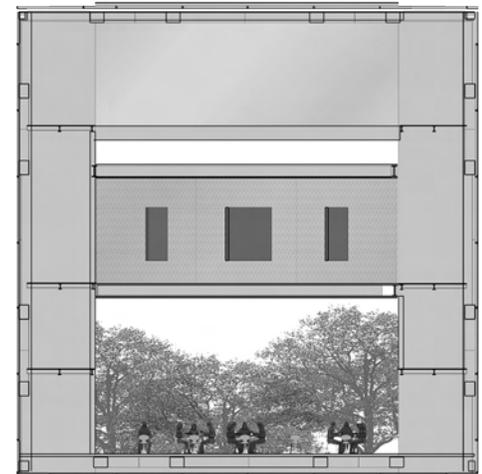
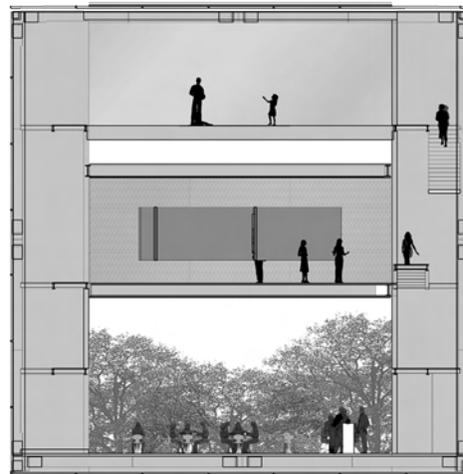
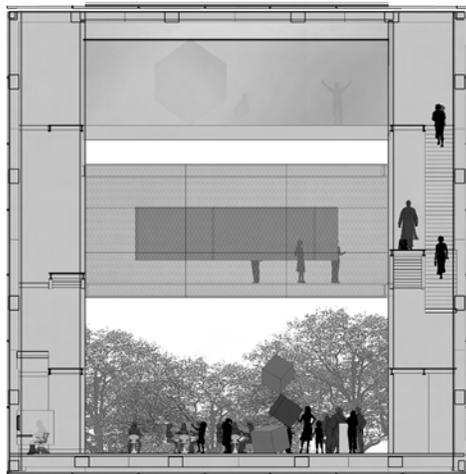
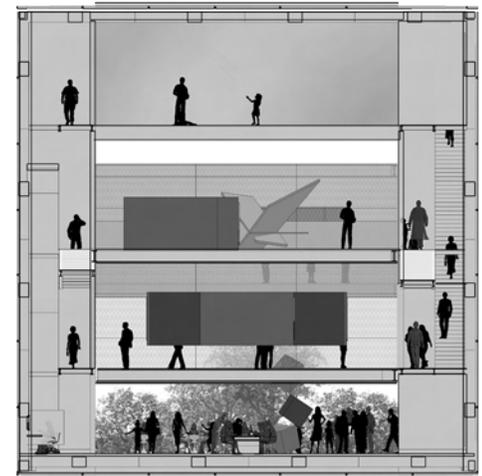
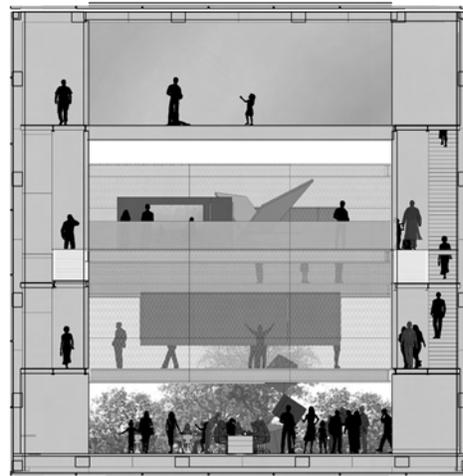
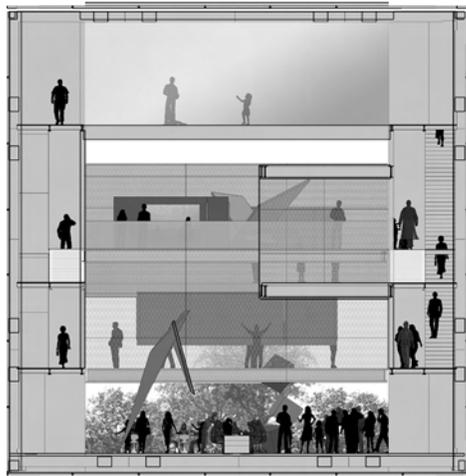


PLANTA NÍVEL. 0,00
ESCALA: 1:750

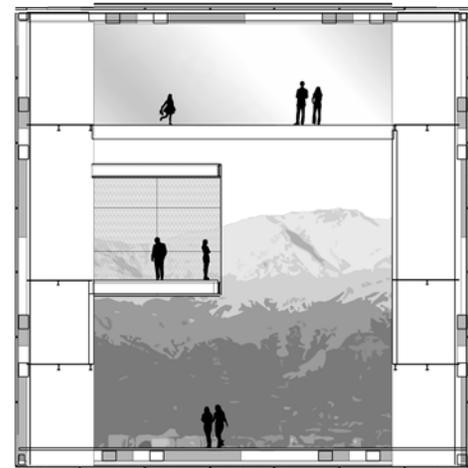
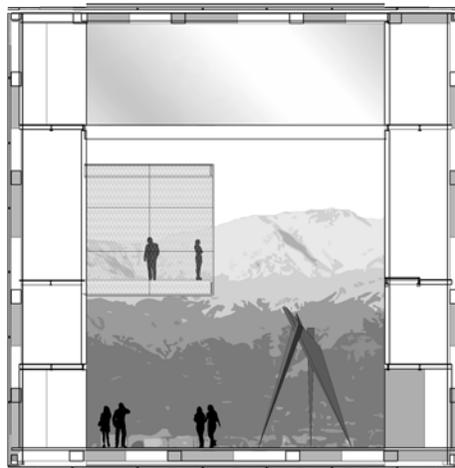
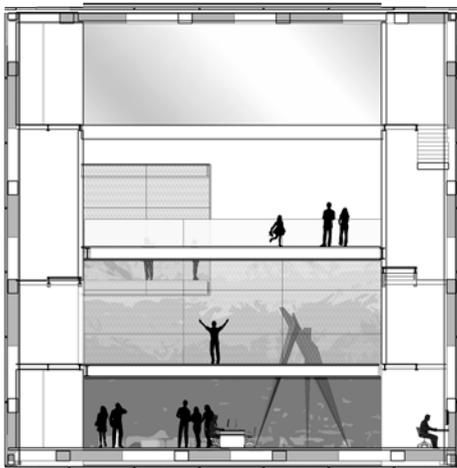
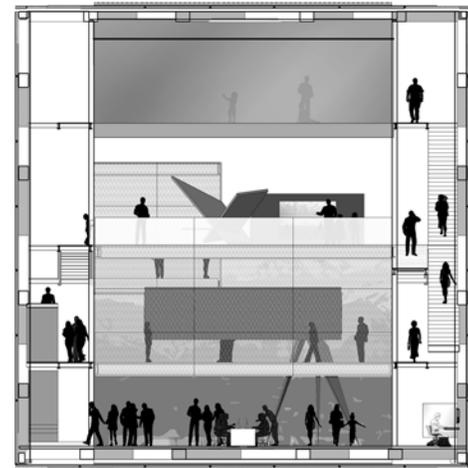
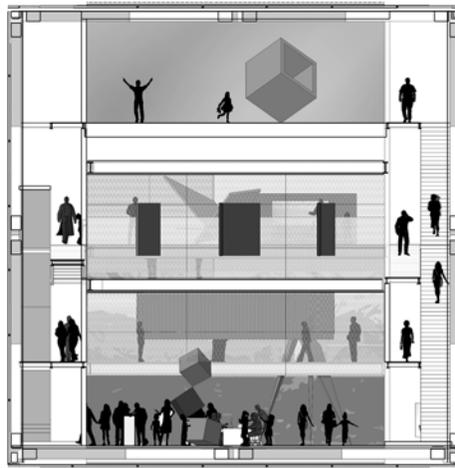
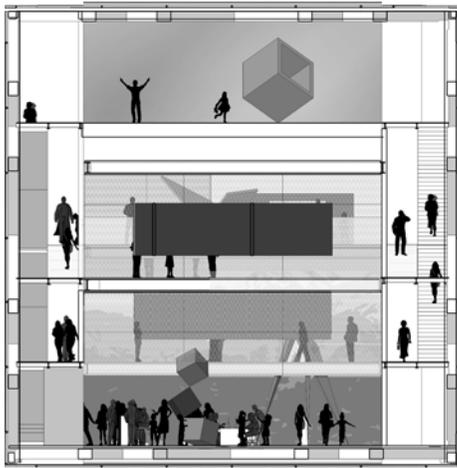


PLANTA NÍVEL. -12,00
ESCALA: 1:750

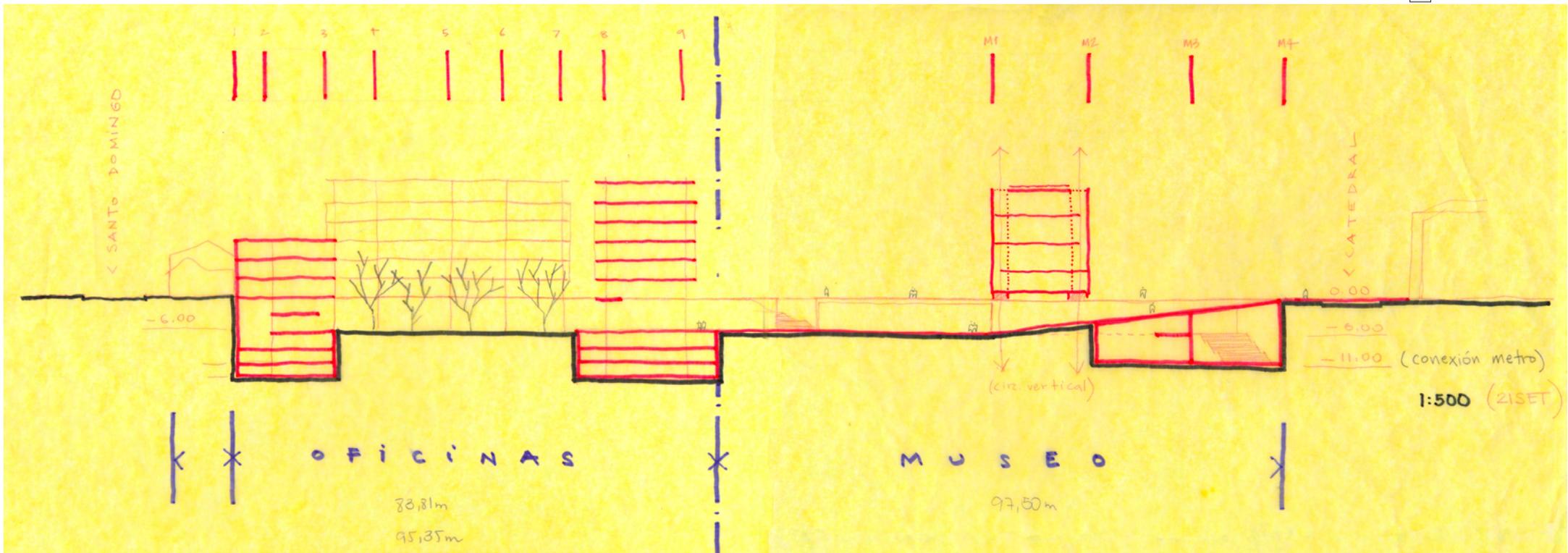




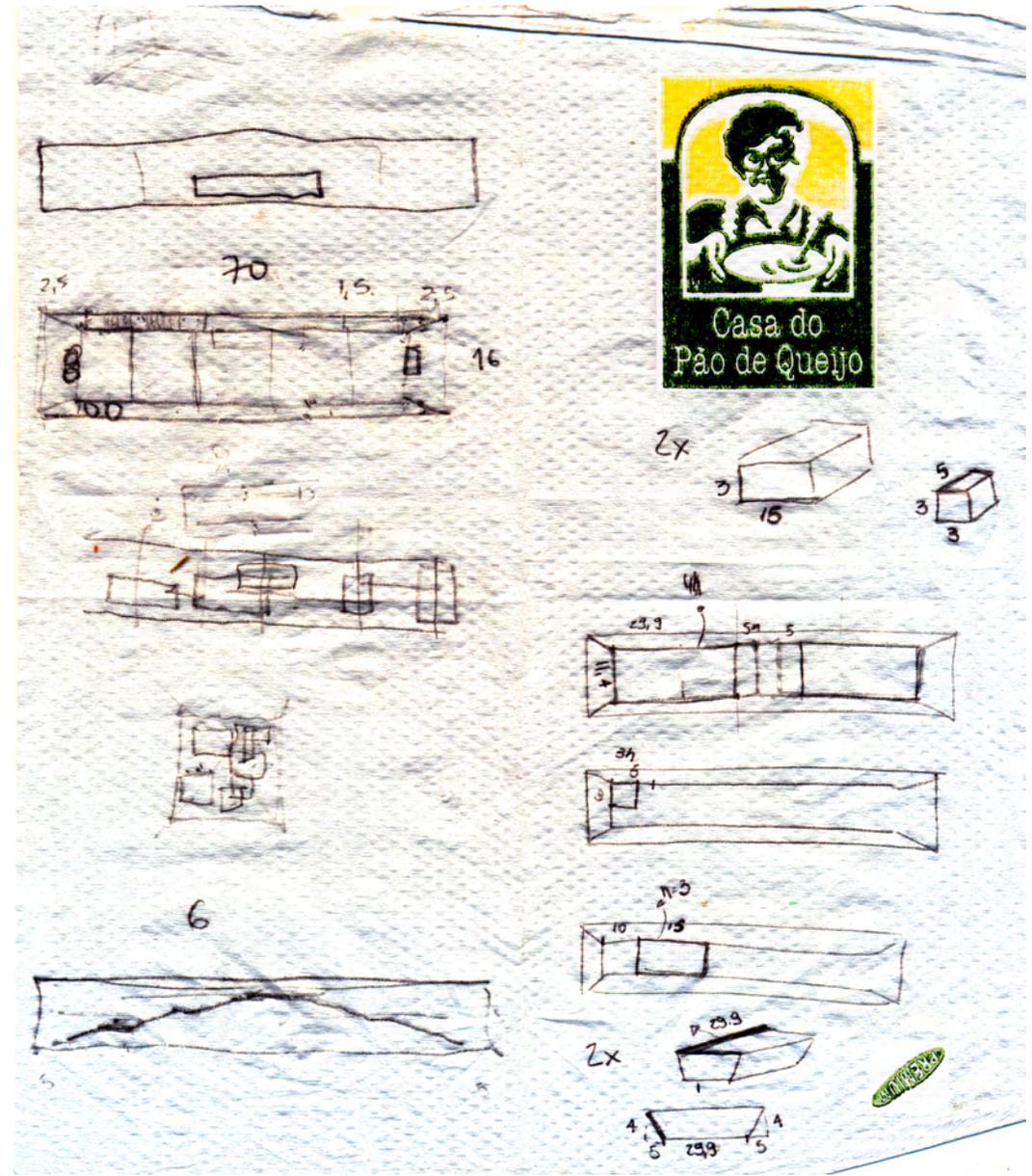
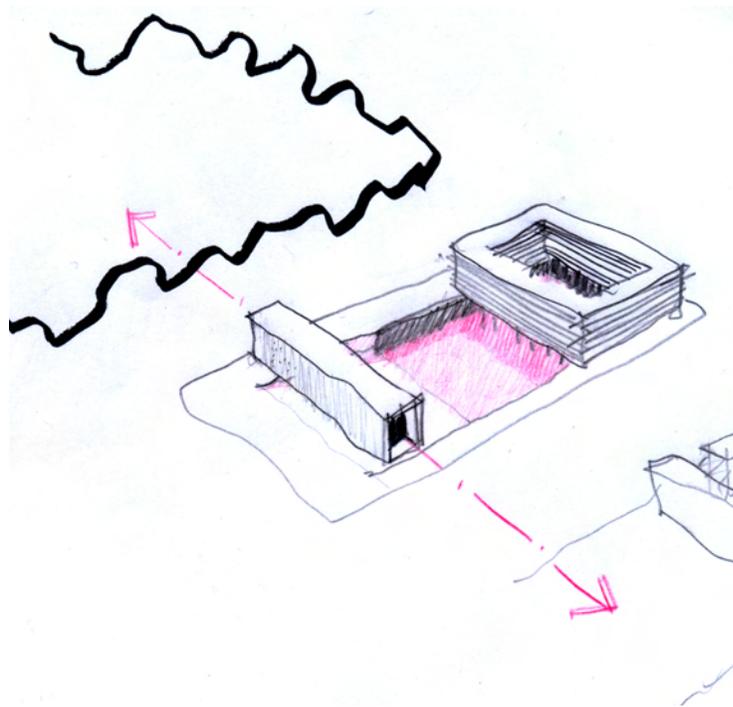
TOMOGRAFIA PONIENTE



TOMOGRAFIA ORIENTE



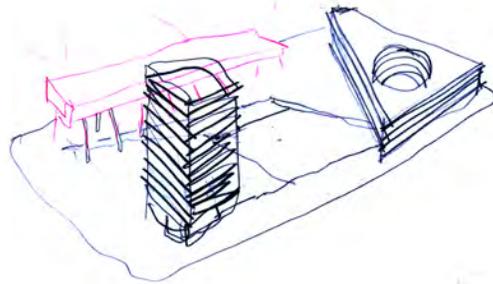
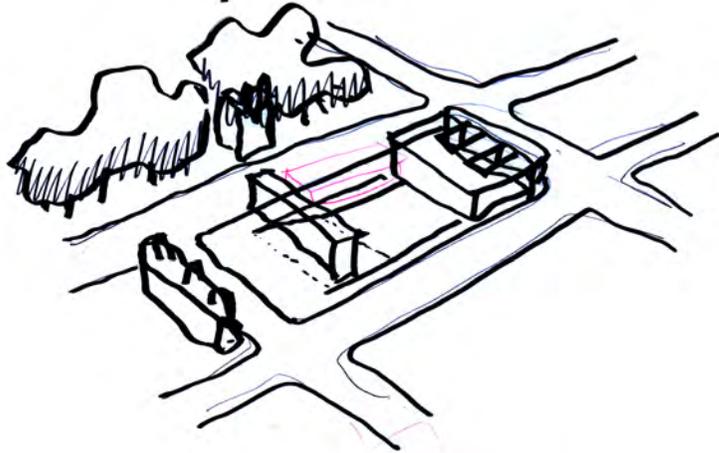
22 23



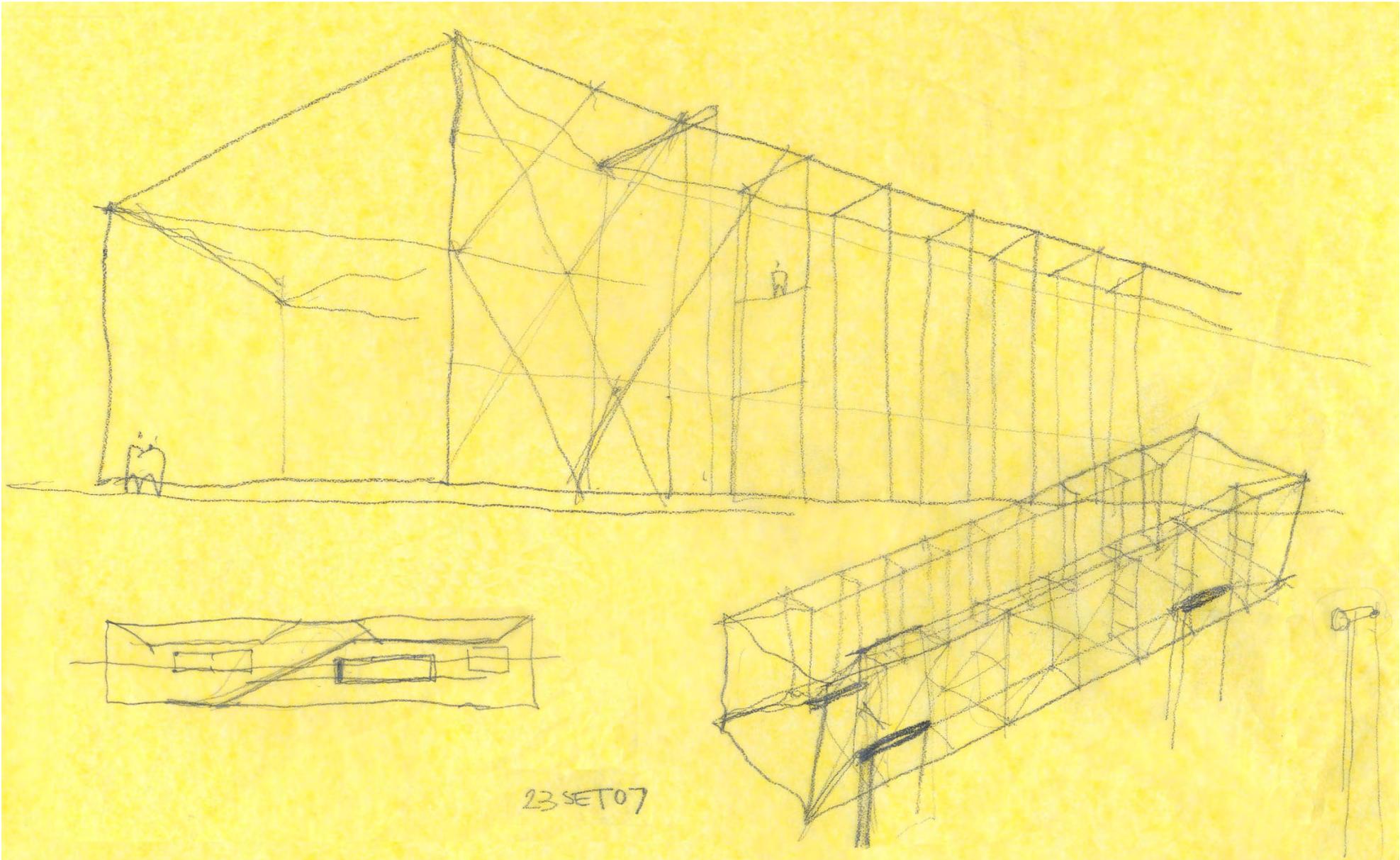
Petrobras



METZ

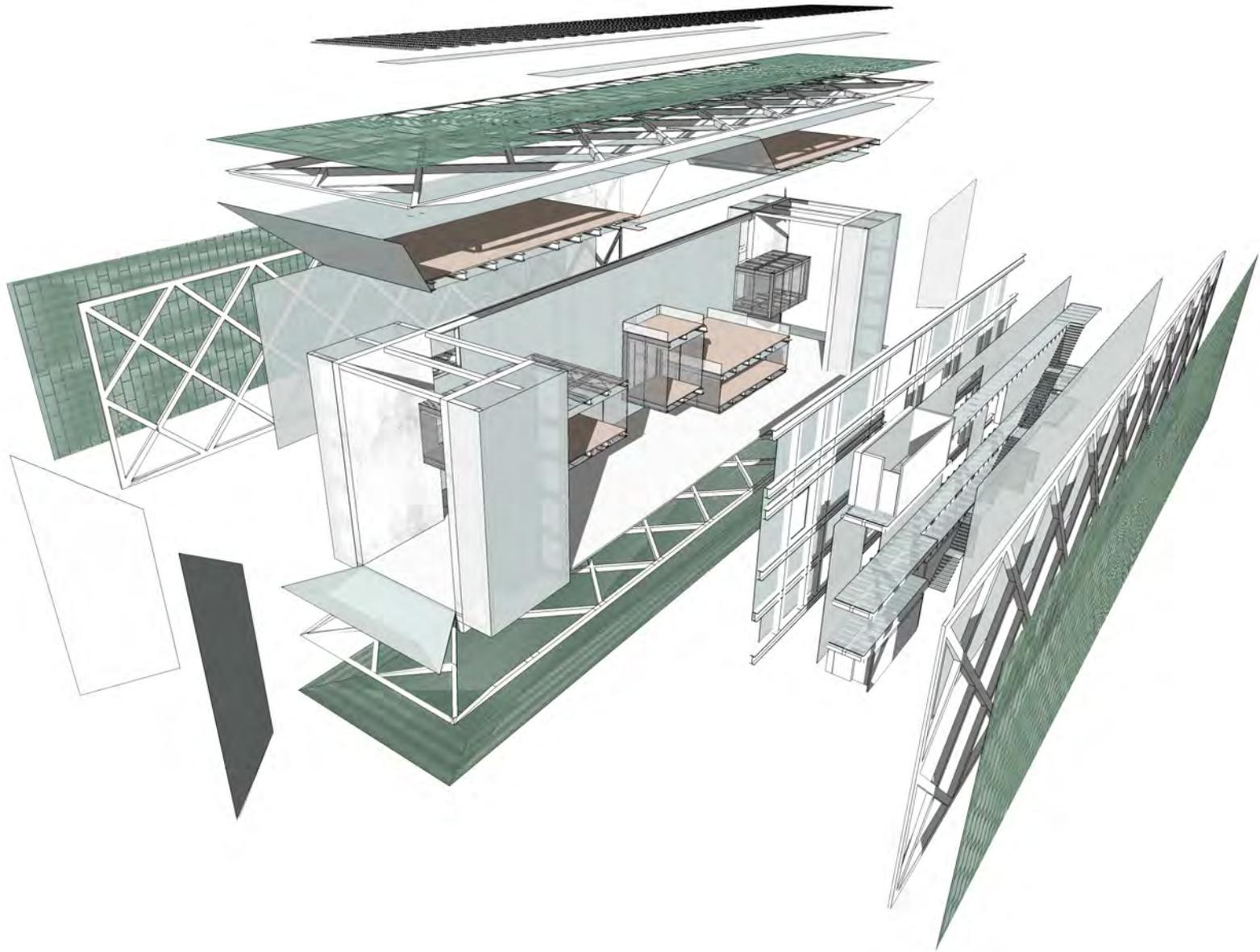


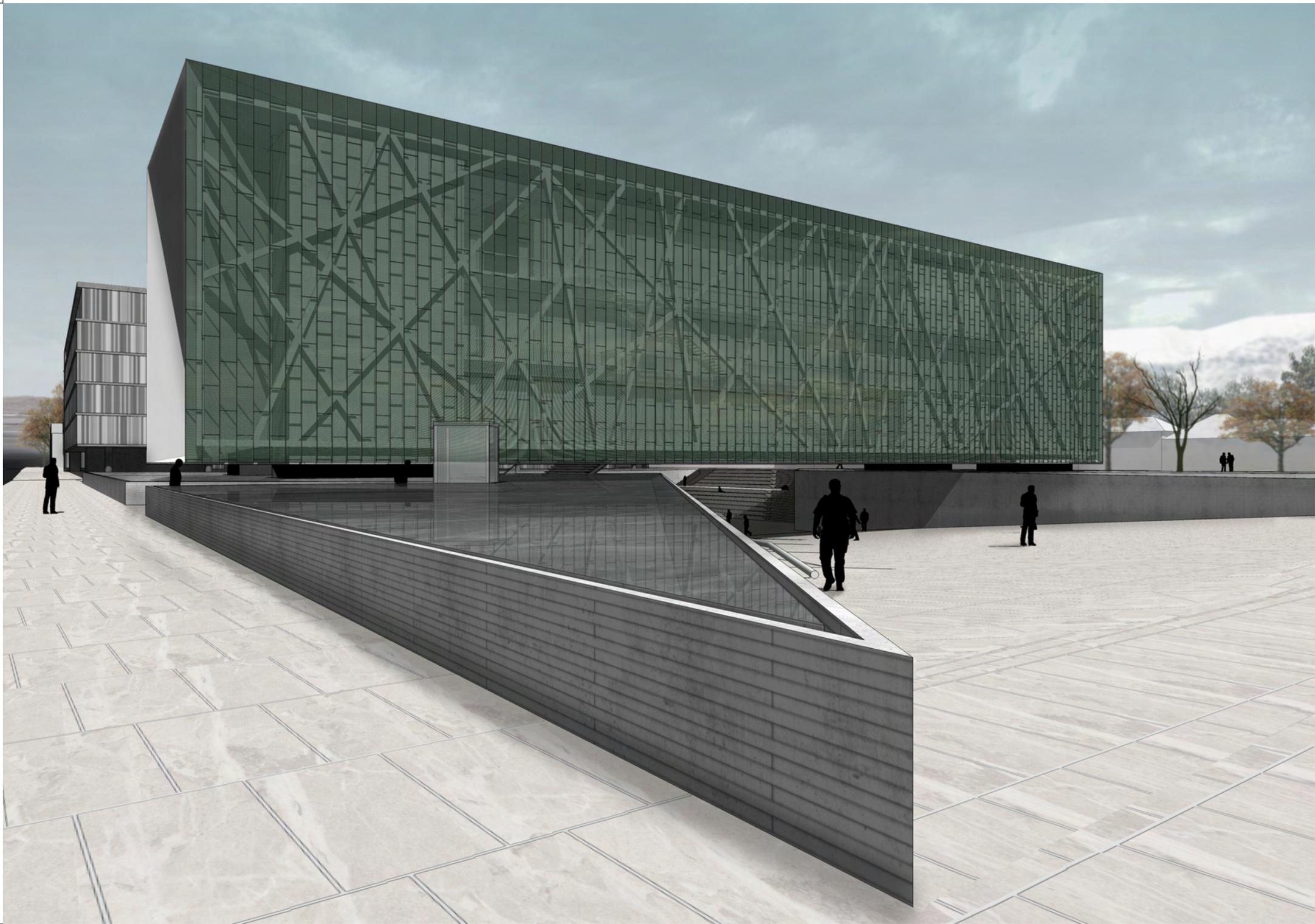
06.2007





26 27 28





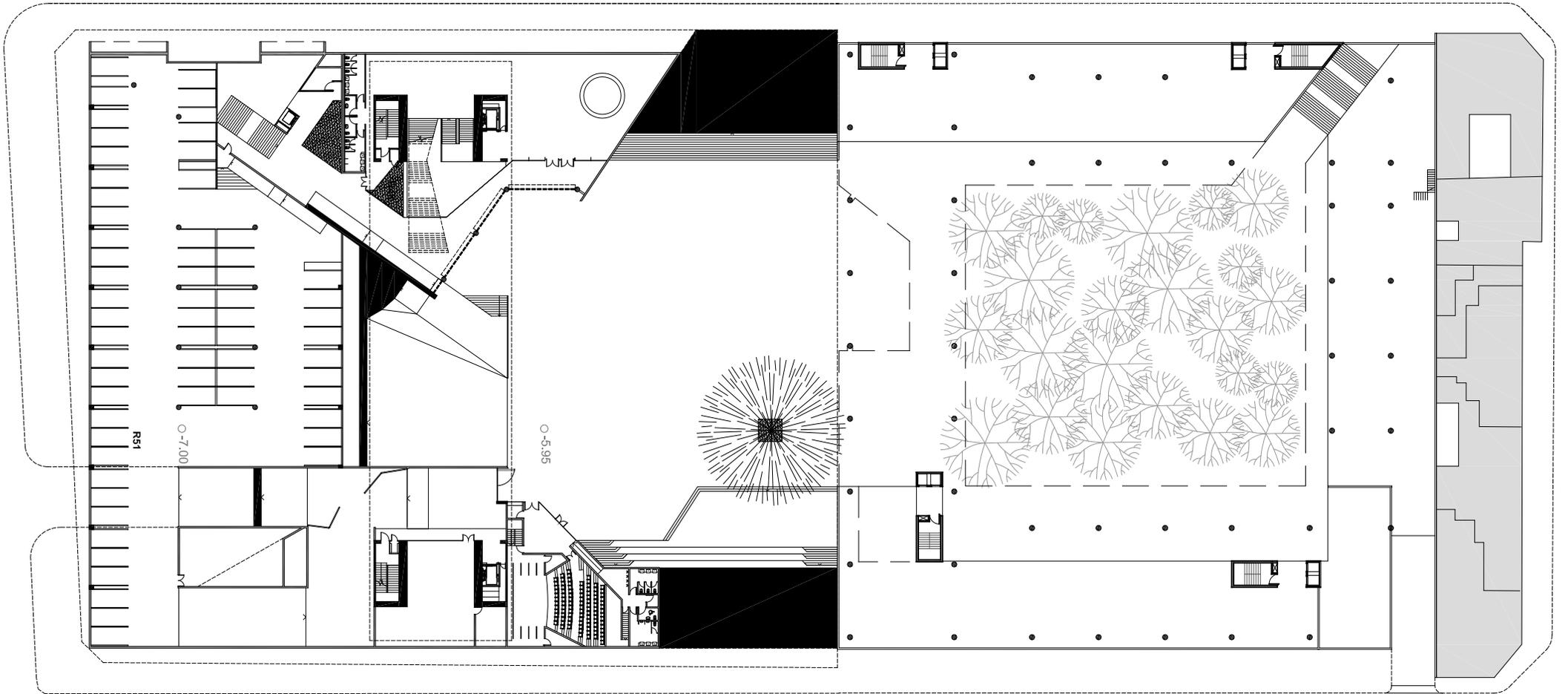
1.3 ANTEPROJETO

Em relação ao projeto do concurso, a anteprojeto apresenta uma série de alterações, mas que não ferem o partido do projeto. O projeto passou por várias versões até o anteprojeto final.

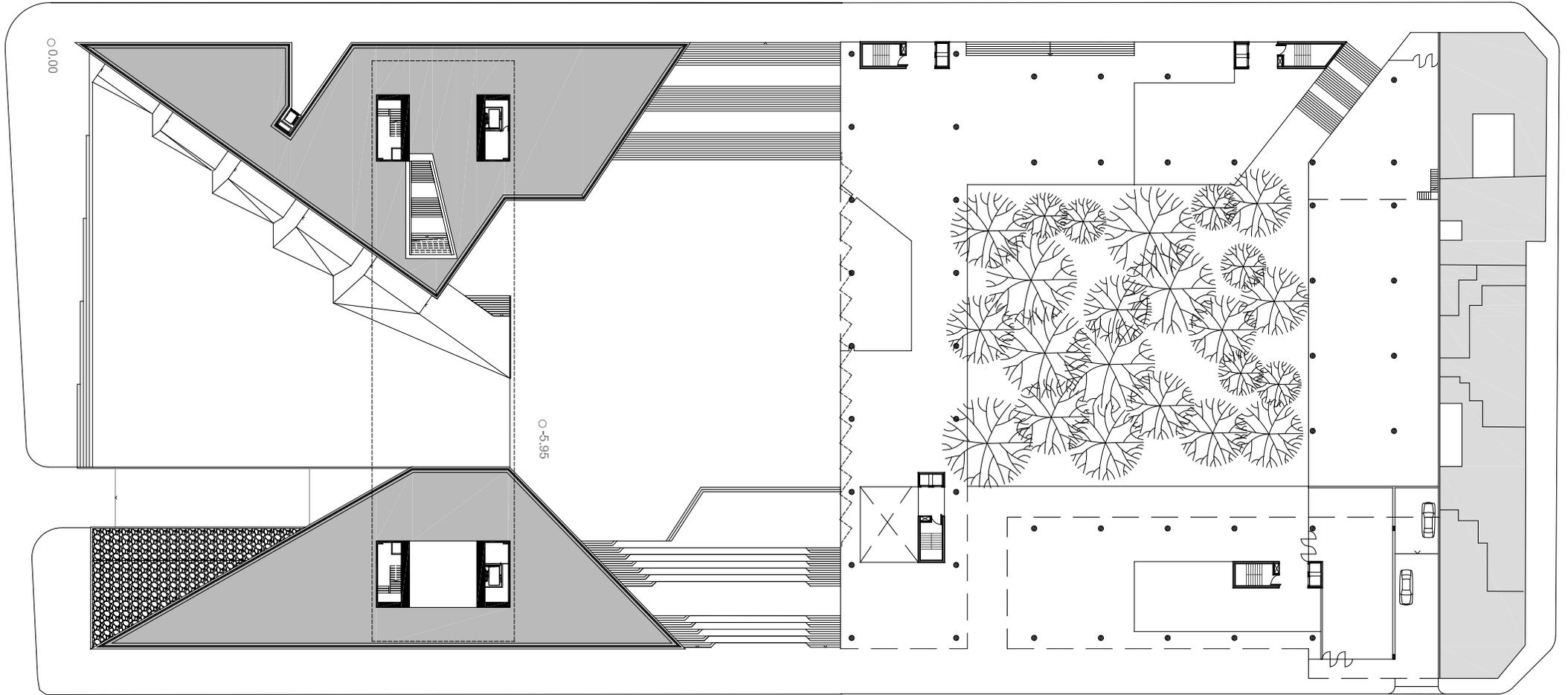
Para se adequar à área e ao orçamento disponível, suprimiu-se o centro de convenções e reduziu-se a área do subsolo. O estacionamento teve o posicionamento alterado, passando a ocupar o vão sob a grande rampa. O espaço público teve sua forma ligeiramente alterada, e ganhou novas escadarias e arquibancadas, formando um grande anfiteatro que acentuou o seu caráter público e cívico, e melhorou sua relação com o entorno. O acesso ao museu foi re-posicionado, e uma escada 'monumental', ligando o subsolo à barra, permitiu uma leitura interior vertical de todo o museu.

A estrutura foi redimensionada, mantendo-se porém seu raciocínio. A viga externa, por solicitações técnicas, ganhou novo desenho. A acessibilidade geral foi melhorada com a instalação de rampas públicas para deficientes e elevador de acesso ao metrô. Um pequeno auditório foi incorporado ao conjunto. Foi definido o fechamento com vidro nas extremidades da barra, e a circulação foi otimizada, com a supressão de um pavimento das 'caixas' suspensas, mantendo, contudo, seu princípio.

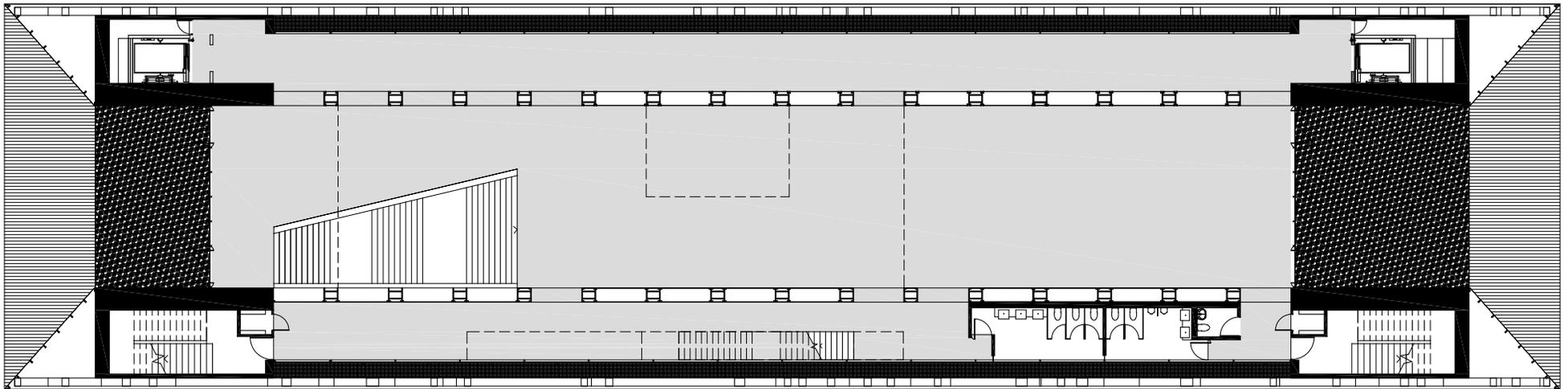




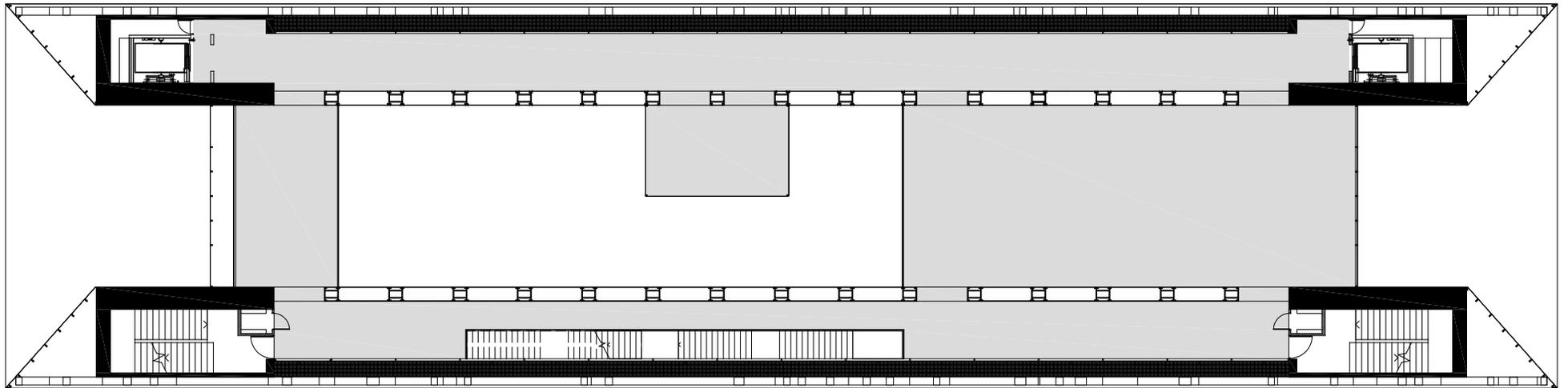
PLANTA NÍVEL. -5,95
ESCALA: 1:750



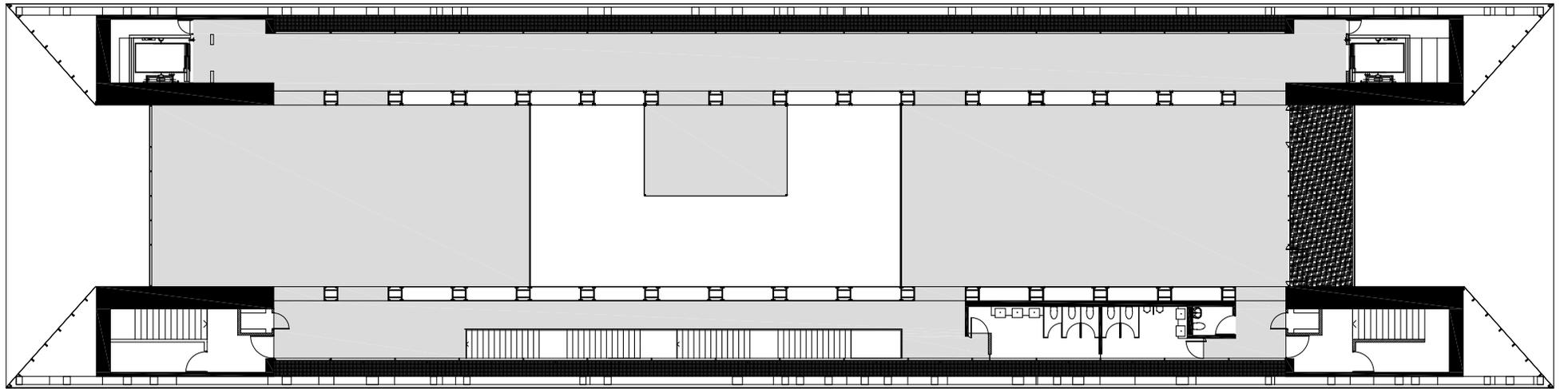
PLANTA NÍVEL. 0,00
ESCALA: 1:750



PLANTA PAV. +1,70
ESCALA: 1:300

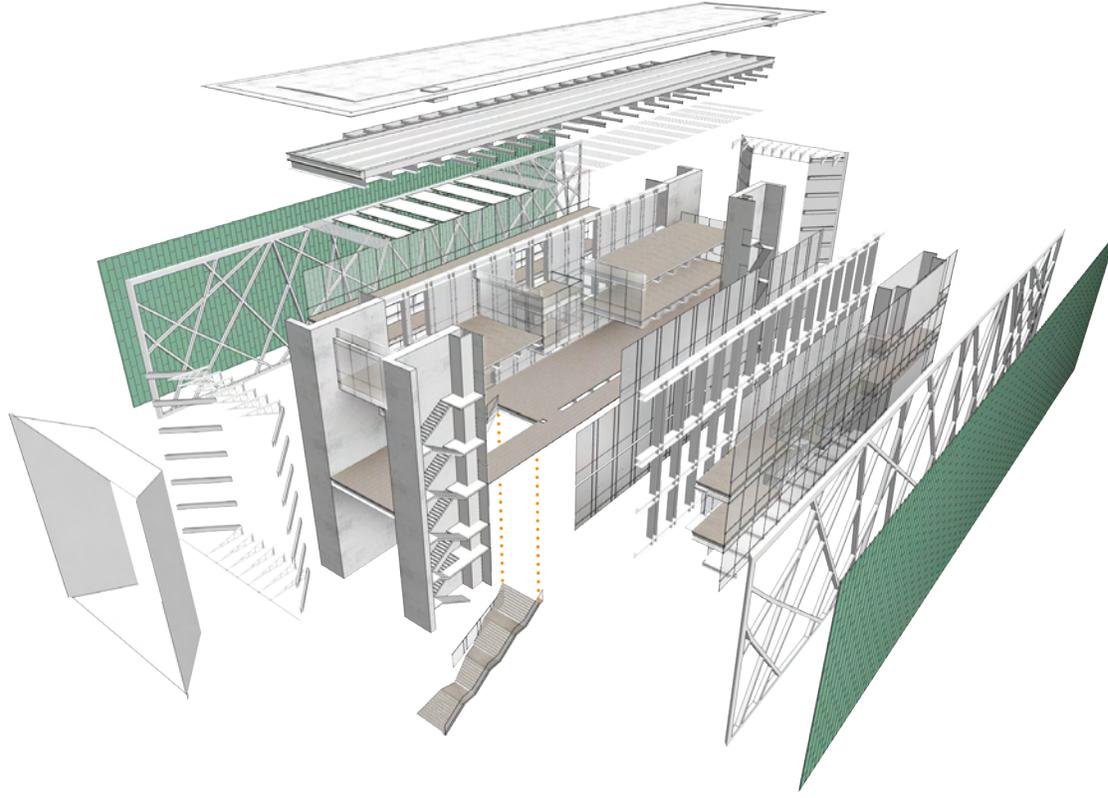


PLANTA PAV. +6,46
ESCALA: 1:300

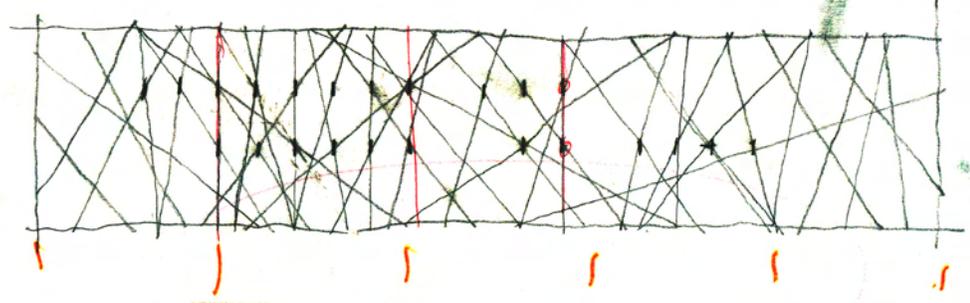
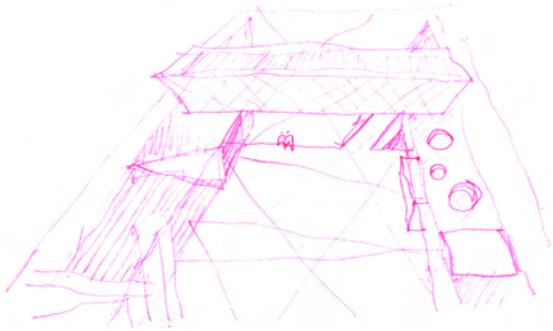


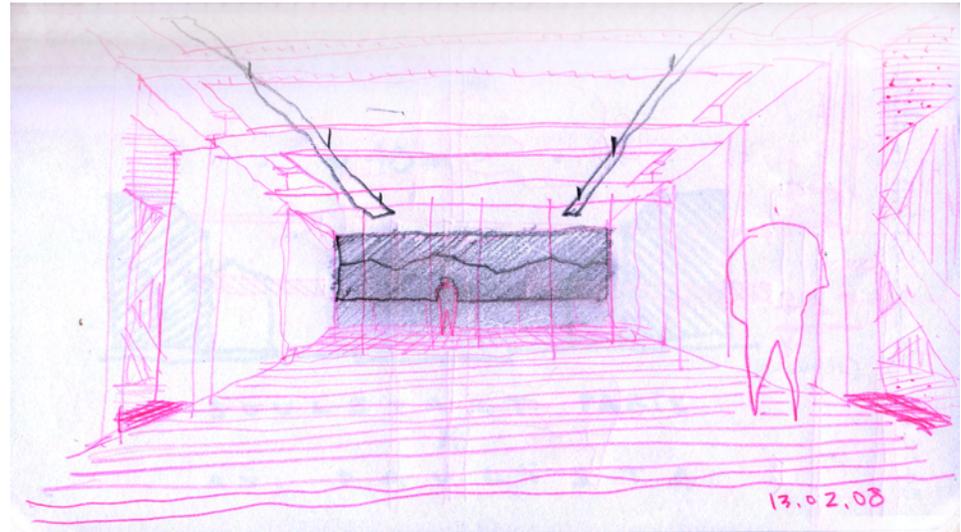
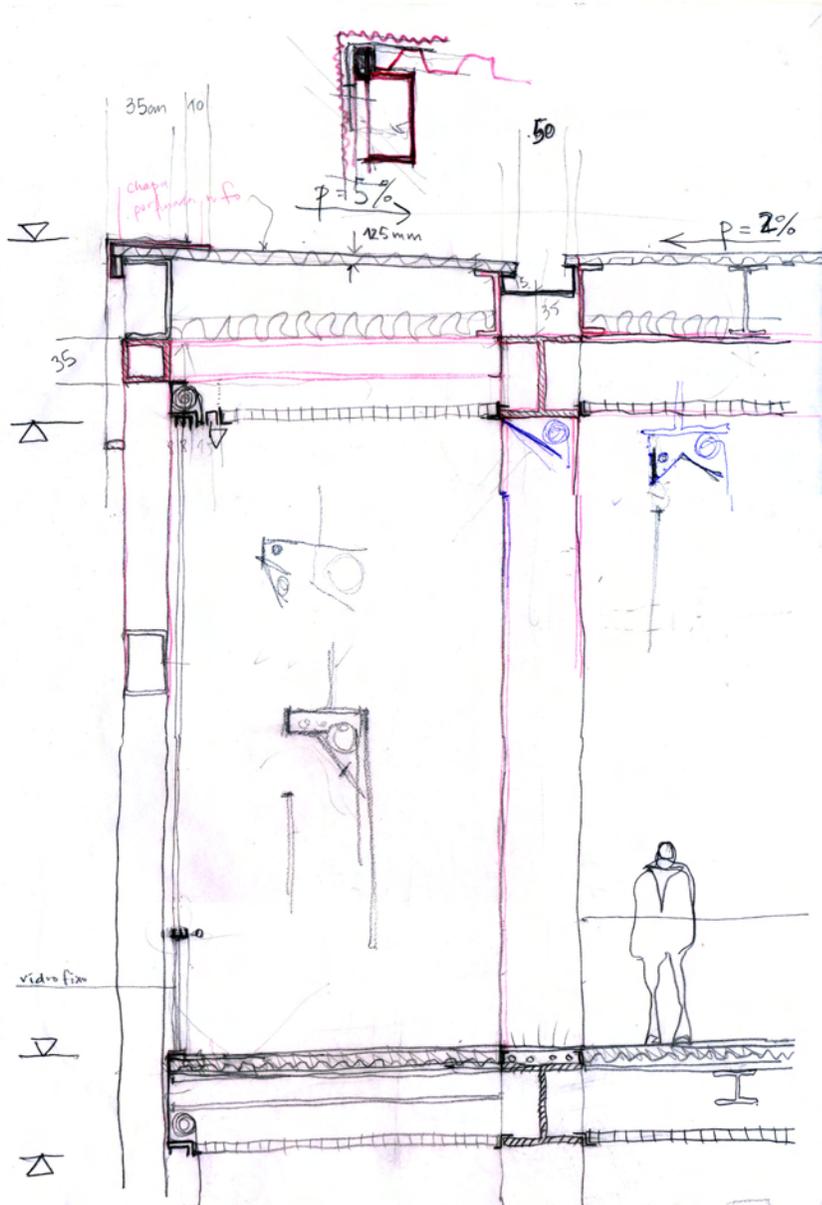
PLANTA PAV. +11,22
ESCALA: 1:300

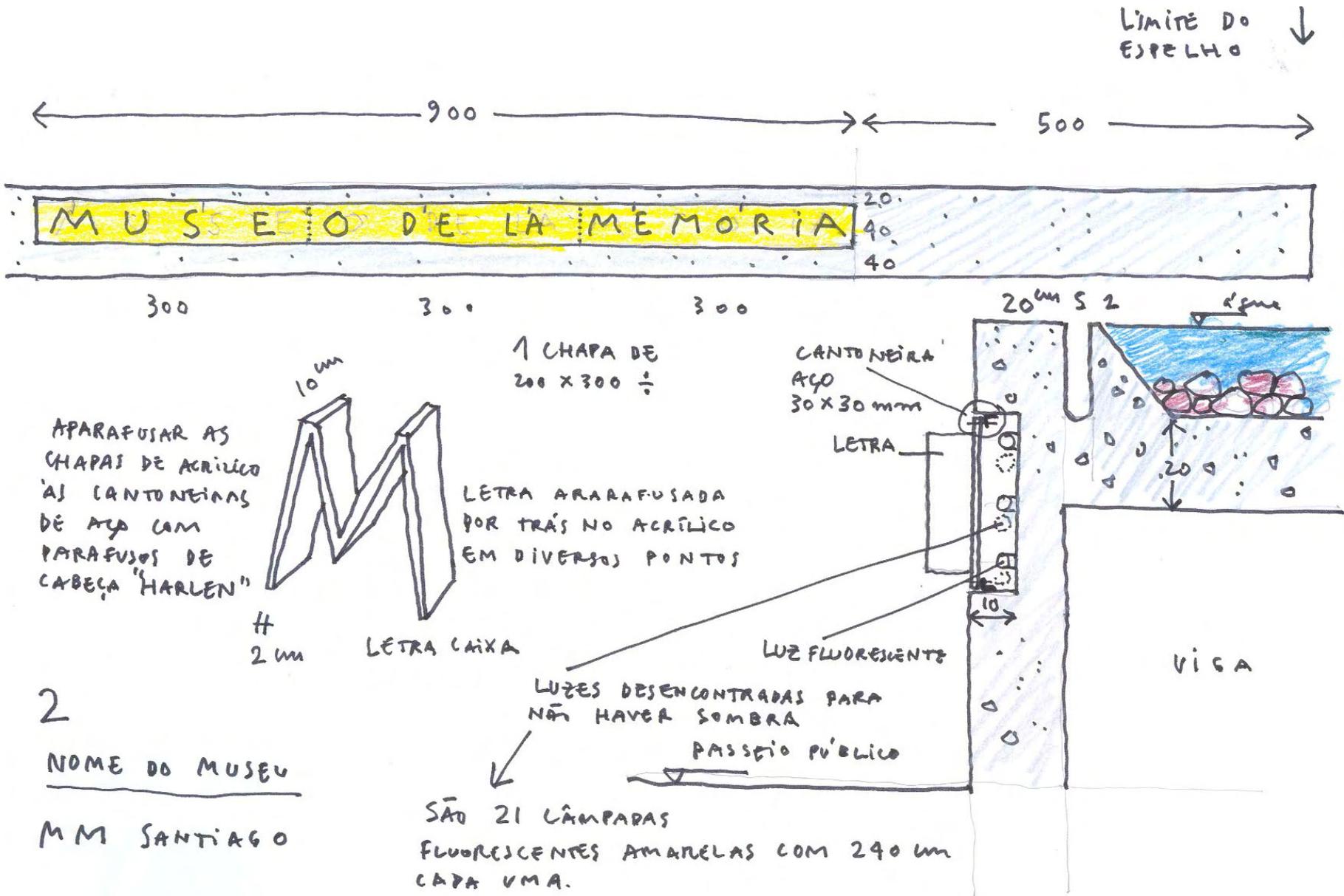


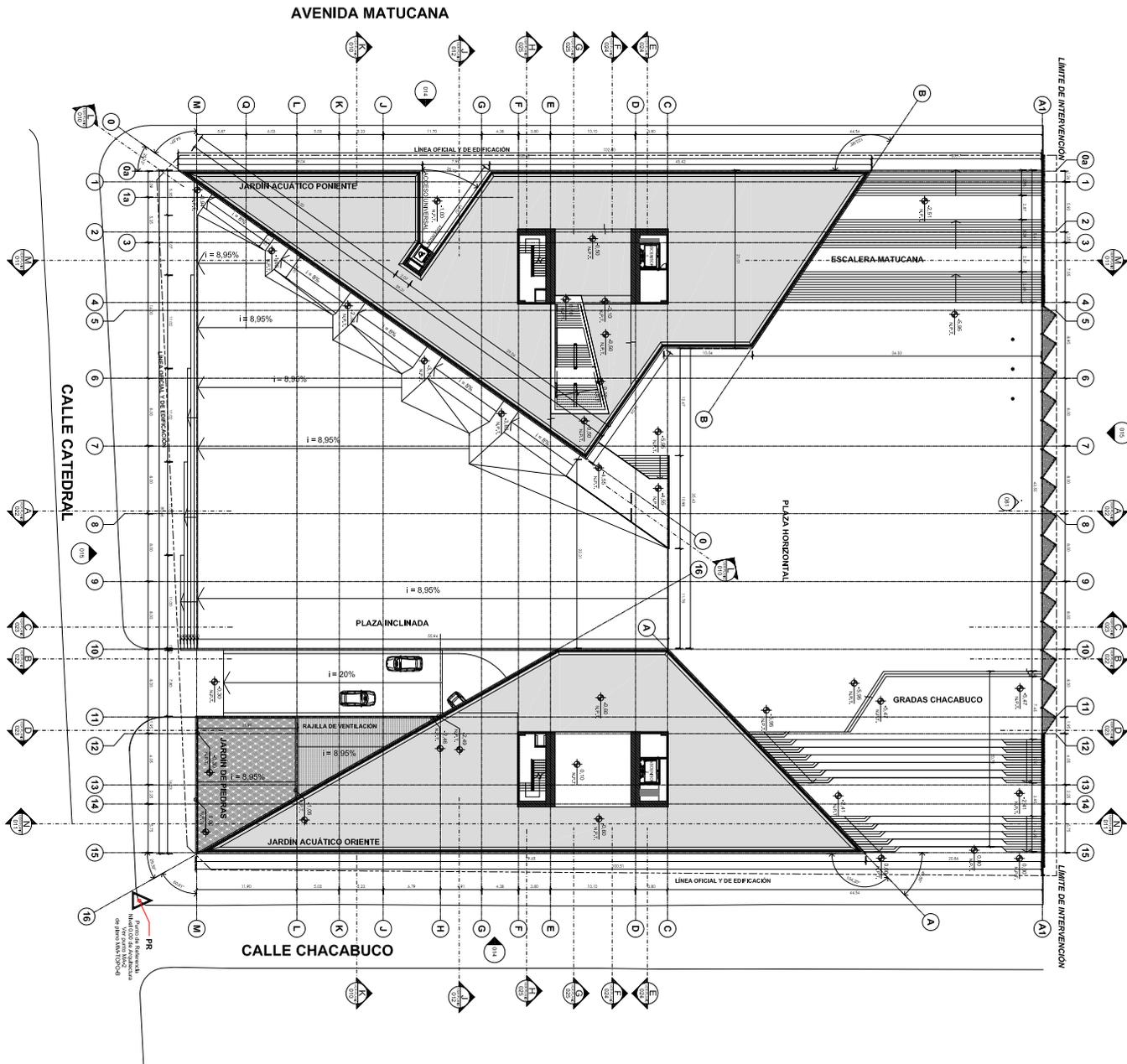


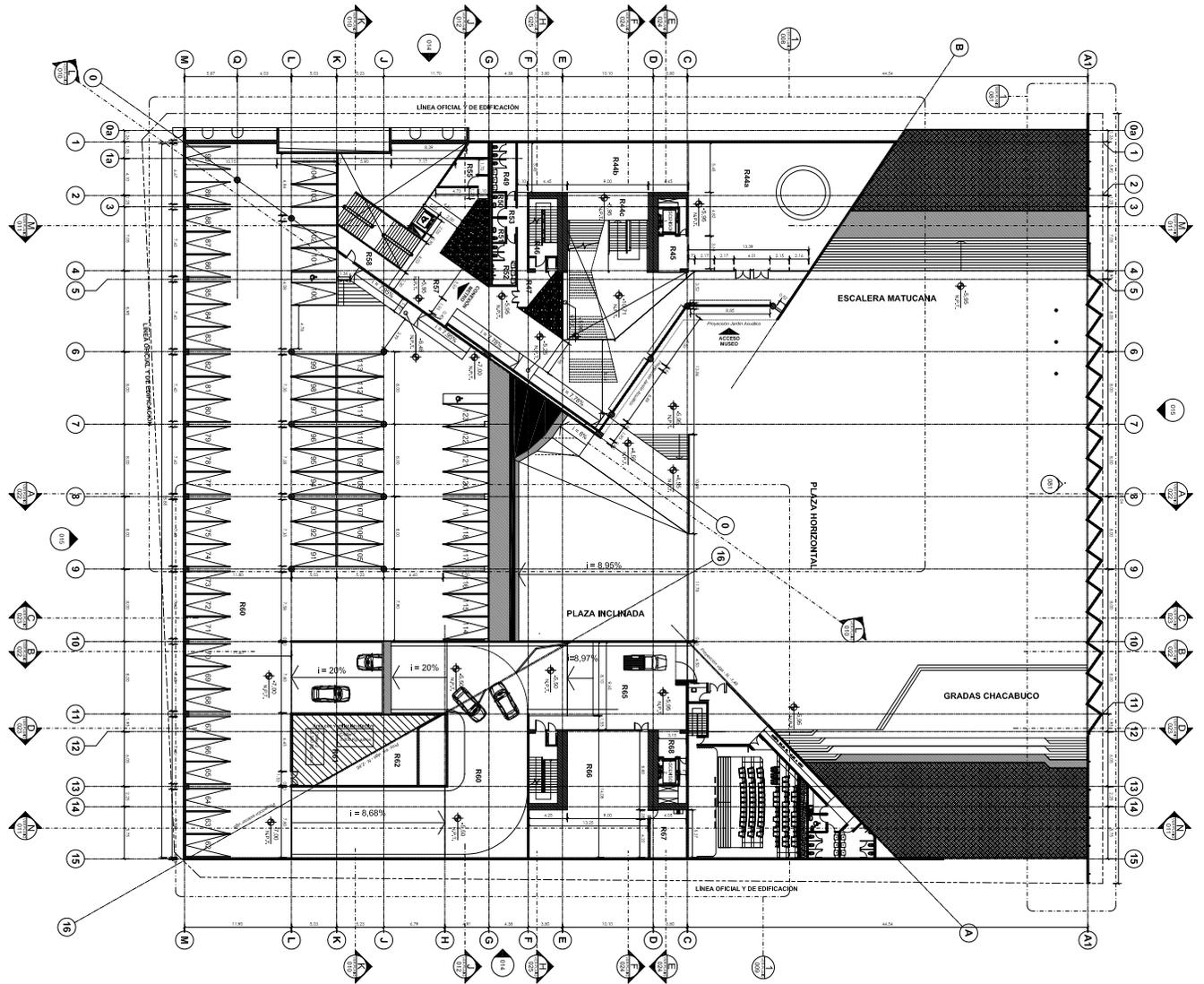
33
34 35

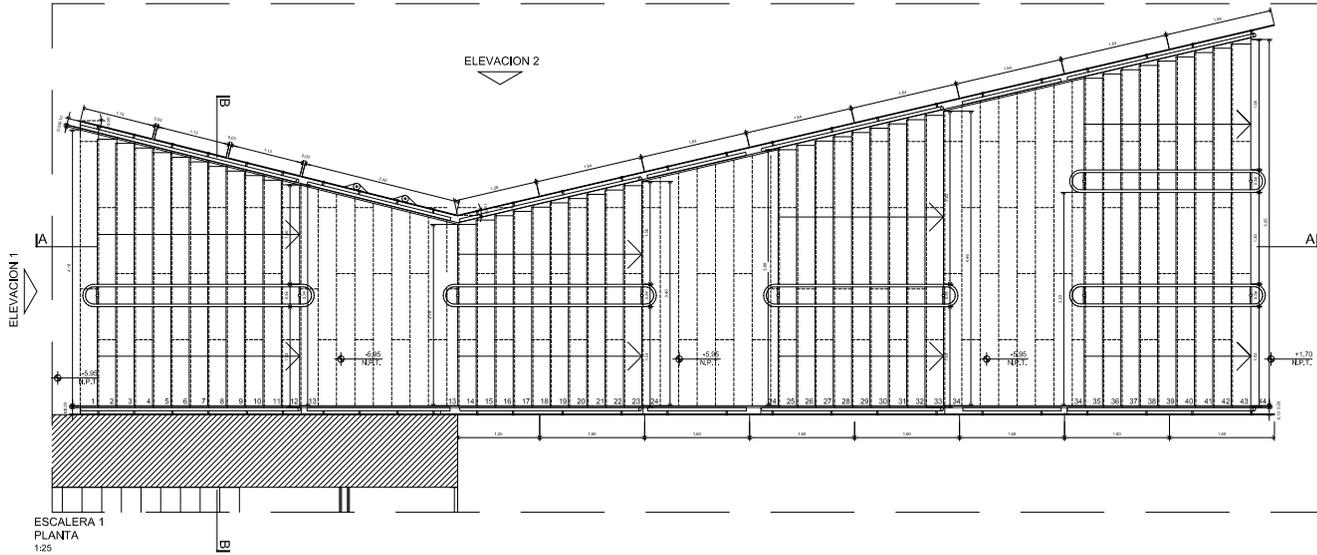




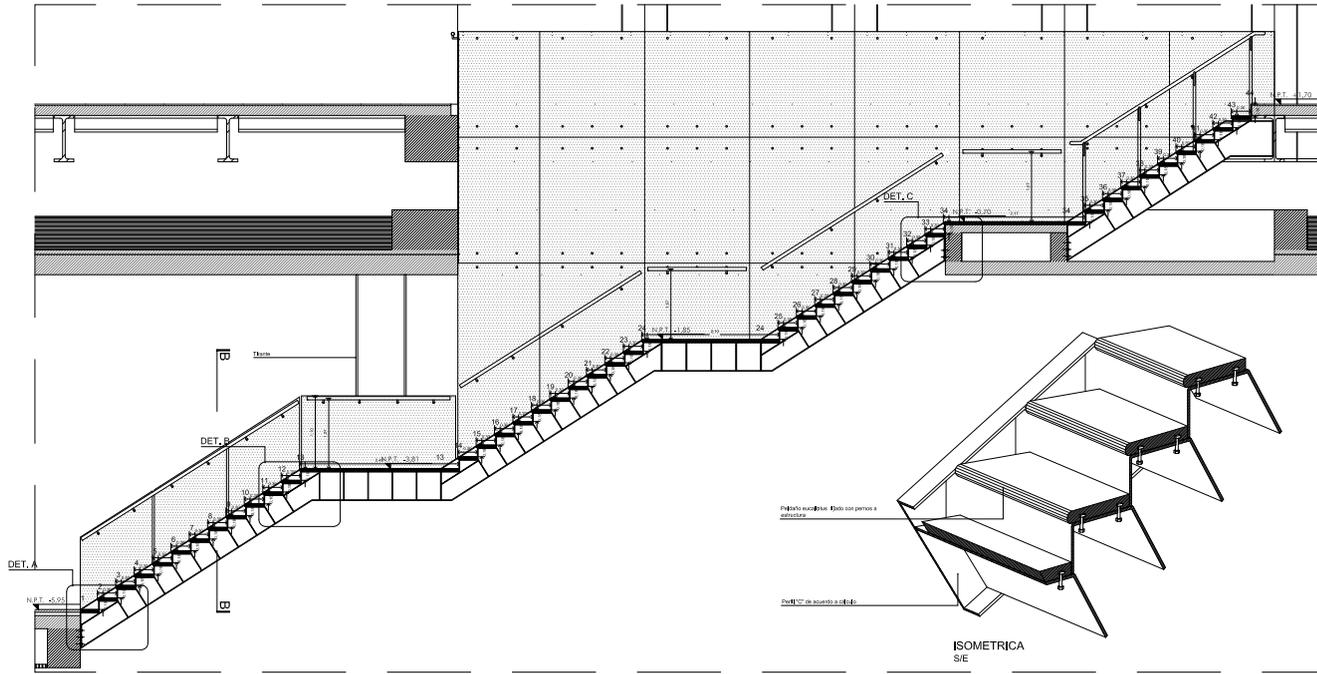




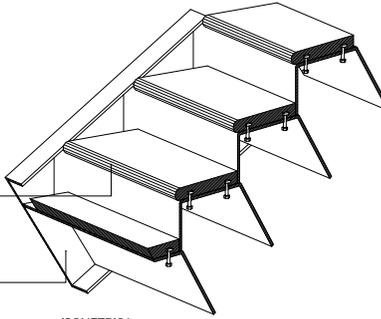




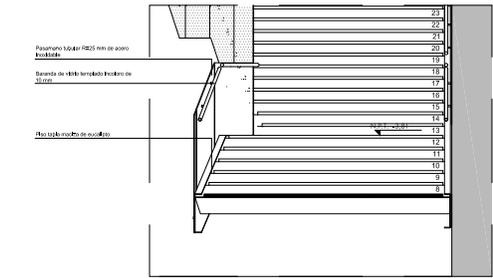
ESCALERA 1
PLANTA
1:25



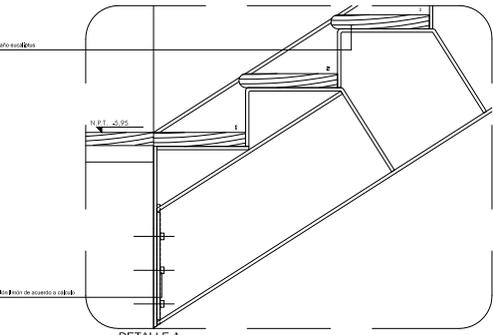
ESCALERA 1
CORTE AA
1:25



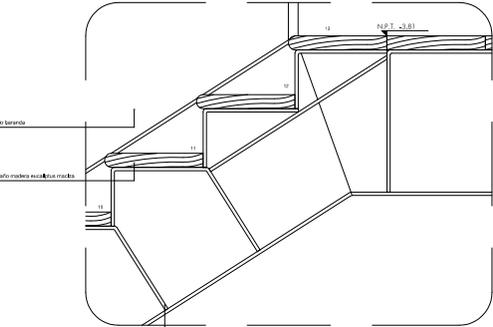
ISOMETRICA
SIE



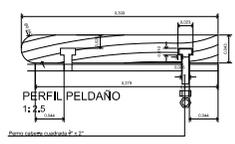
ESCALERA 1
CORTE BB
1:25



DETALLE A
1:5



DETALLE B
1:5



PERFIL PELDAÑO
1:2.5

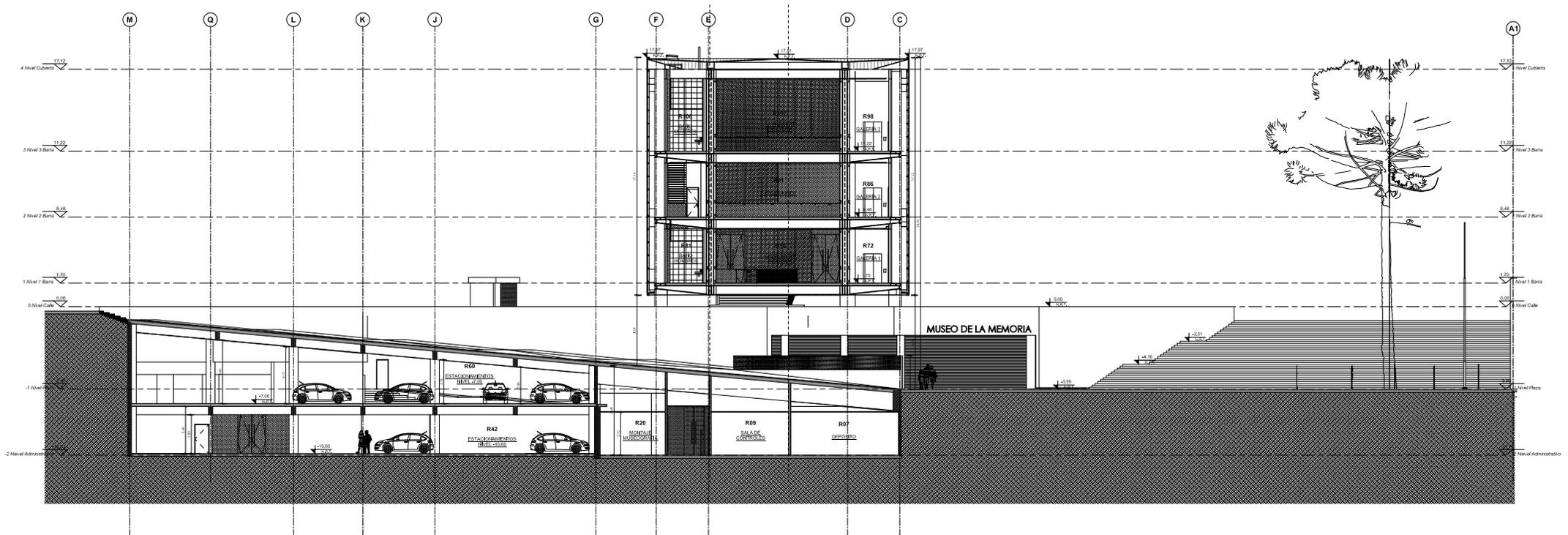
estudio américa arquitectura ltda
 estudio américa arquitectura ltda
 Calle 14 # 45-15 Los Coques Sur, C.A.
 Bogotá, Colombia
 Teléfono: +57 (0)1 454 2111
 Fax: +57 (0)1 454 2112
 E-mail: estudio@estudioamerica.com.co

DIRECCIÓN DE ARQUITECTURA
 DIRECCIÓN REGIONAL METROPOLITANA
 PROYECTO: MUSEO DE LA MEMORIA - MMCM
 DOMINIO DEL PLANO: ESCALERA PRINCIPAL (N° 1)
 CONEXIÓN NIVEL -5.05 m CON NIVEL +1.70 m

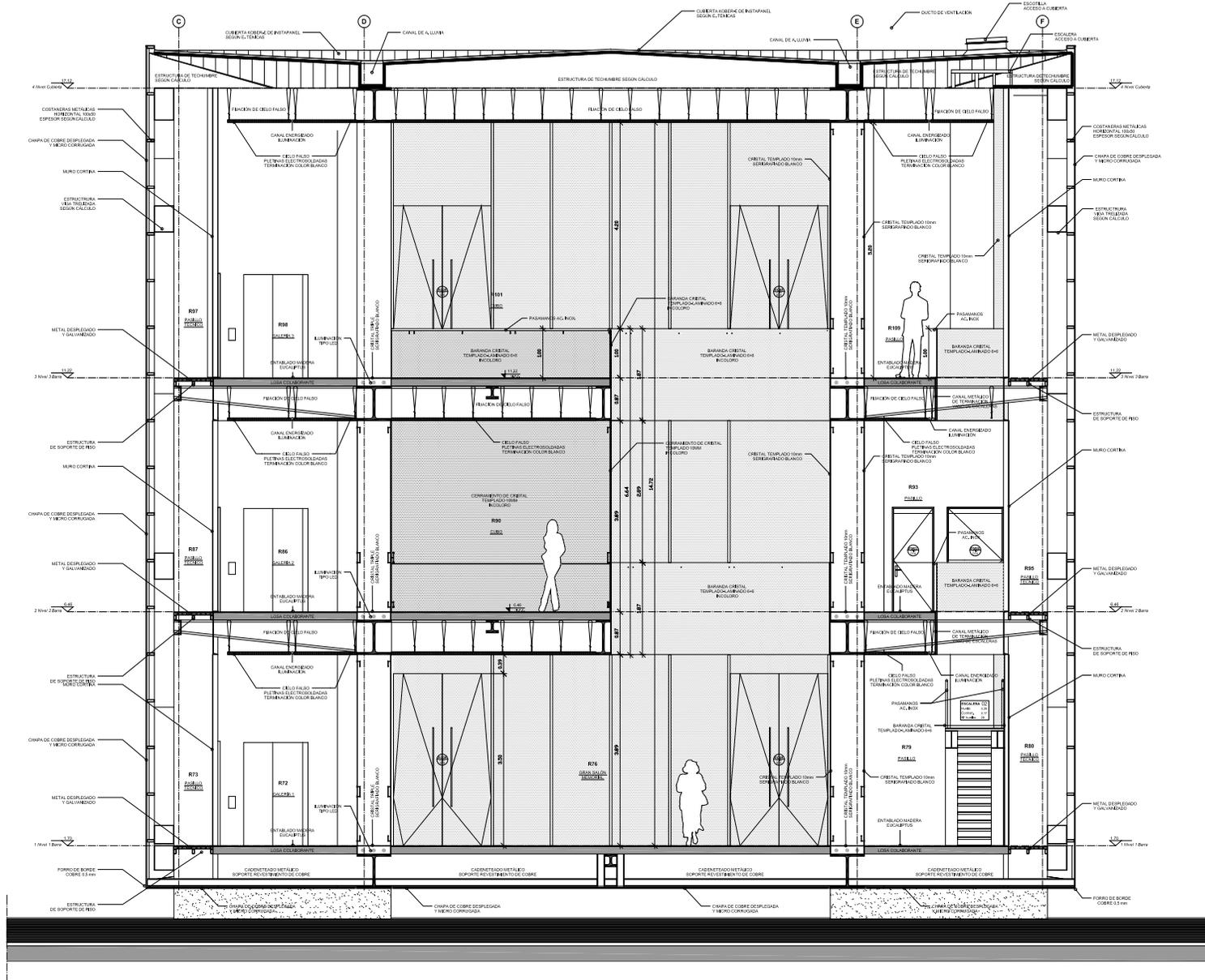
PROYECTANTE: ESTUDIO AMÉRICA ARQUITECTURA LTDA.
 PROYECTADO POR: ANA LUCÍA RIVERA S.
 DISEÑADO POR: ESTUDIO AMÉRICA ARQUITECTURA LTDA.
 APROBADO POR: ESTUDIO AMÉRICA ARQUITECTURA LTDA.

FECHA: 18 JUN 08
 ESCALA: 1:25
 ARCHIVO: MM-AR085+ B

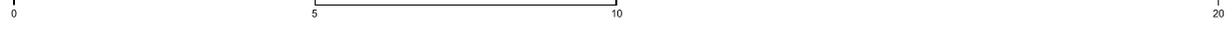
CONSTRUCCIÓN: ...
 MATERIAL: ...
 OBSERVACIONES: ...

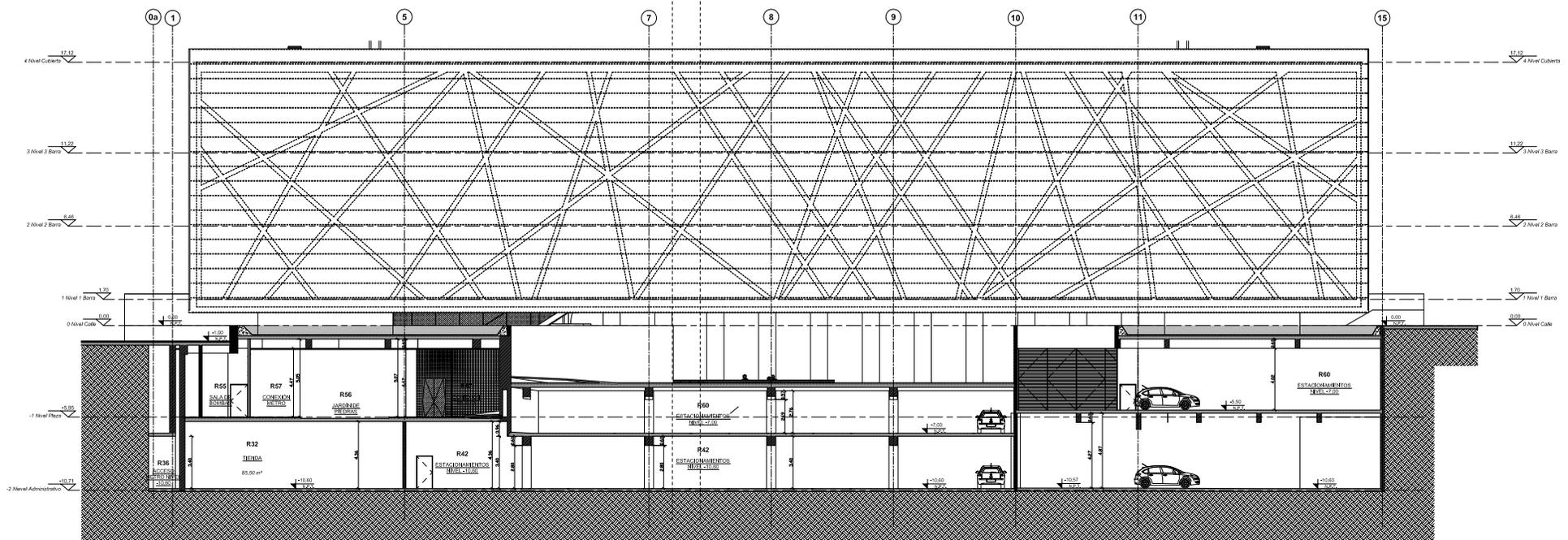


CORTE C
ESCALA: 1:400

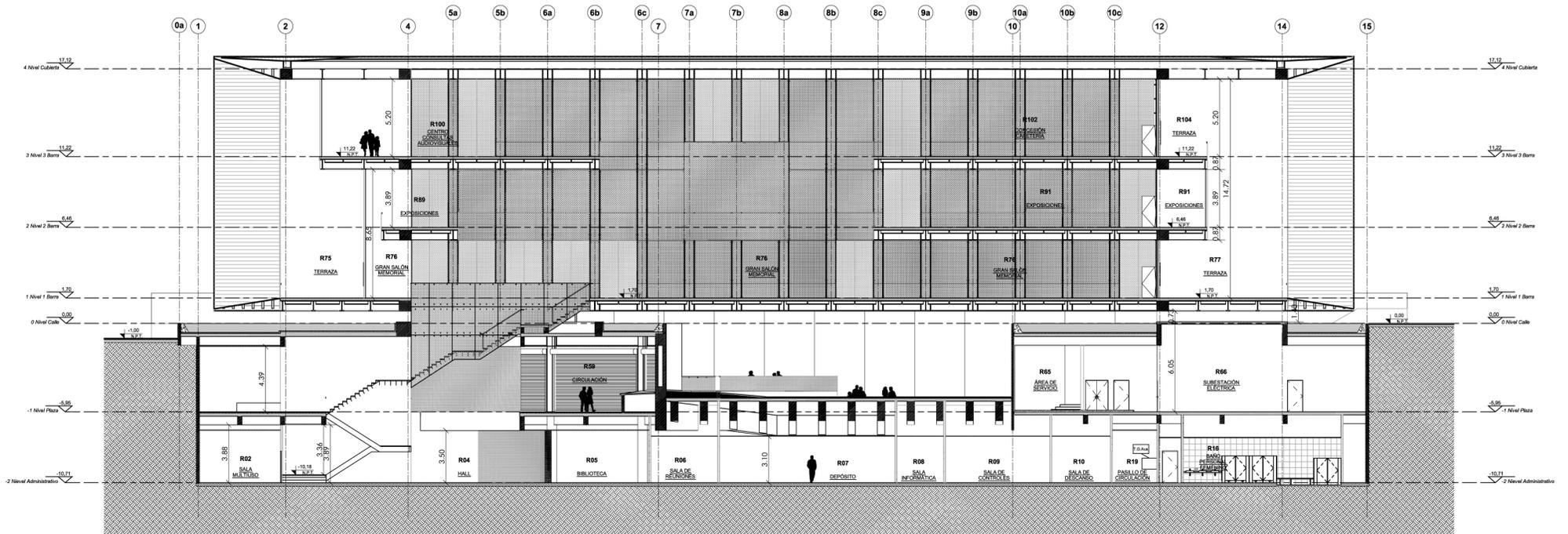


ESCANTILLON A





CORTE J
ESCALA: 1:400



CORTE H
ESCALA: 1:400

1.5 A OBRA

O processo construtivo deveria responder a três condicionantes:

- A obra toda do museu deveria ser construída em um prazo de 330 dias.
- Duas etapas claras, definidas por seu posicionamento e materialidade: uma base sob a cota zero, em concreto armado; e uma barra, tal qual uma ponte, em estrutura metálica, localizada a partir de 0,70 cm da cota zero. Isso permitiria a simultaneidade das produções: os elementos metálicos poderiam ser manufaturados ao mesmo tempo que a base em concreto. O processo construtivo da barra incluiu uma série de elementos que seriam apenas montados na obra, como as vedações internas e exteriores, o que agilizaria seu processo de construção.
- O terreno já estava escavado previamente, sendo necessário, no entanto, rever suas contenções laterais.

O maior desafio referia-se à montagem da viga *vierendel*, que apresentava um vão de 50,5m. Várias alternativas foram discutidas para a forma de produção e montagem da viga *vierendel* metálica, inclusive em relação ao seu escoramento provisório. No final, se optou por fazê-la em montagens sucessivas, com escoramento de pontaletes hidráulicos.

















1.6 FICHA TÉCNICA

Localização

Avenida Matucana, Quinta Normal, Santiago _ Chile

Contratante

Ministério de Obras Públicas de Chile [MOP] _ Dirección de Arquitectura
Comisión Presidencial dos los Derechos Humanos

Unidade Operativa

MOP _ Dirección Regional de Arquitectura R.M.

Autores

ESTUDIO AMERICA

Carlos Dias, Lucas Fehr e Mario Figueroa [Brasil]
+ Roberto Ibieta [responsável técnico e arquiteto associado no Chile]

Colaboradores CONCURSO:

Amanda Renz, Carlos Eduardo Garcia, Flávia Tenan, Juliana Baldocchi, Juliana Klein, Marcus Vinícius Damon e Marina Canhadas + Eng. Ricardo Dias [estrutura] e Josei Nagayassu [video]

Colaboradores EXECUTIVO:

Brasil > Amanda Renz, Carlos Eduardo Garcia, Juliana Klein, Marcus Vinícius Damon e Marina Canhadas + Luiz Del Guerra y Gustavo Capecci

Chile > Werner Renck [arquiteto coordenador], Luis Madrid [arquiteto], Ignacio Cárdenas [arquiteto], Felipe Gonzalez [arquiteto], Cristián Pérez [engenheiro], Álvaro Díaz [projetista]

Consultores técnicos

Eng. Osvaldo Peñaloza [estruturas]
Termosistemas [climatização]
Sipar [sanitários]
Pimesa [elétrica]
Eng. Jaime Hurtado [luminotécnica]
Const. Civil Sergio Dalmazzo [segurança]
Piscinería [hidráulica]
SolArchi [coordenação geral]

Área de terreno CONCURSO:

15.727 m²

Área construída

Concurso > 49.150 m² [Museu + Centro Matucana + Estacionamento]
Executivo > 10.900 m² [Museu + Novo Estacionamento]

Projeto

2007 [concurso]
2007 > 2008 [executivo]

Construção

20 de Dezembro de 2008 > 10 de Dezembro de 2009

Construção

COMSA de CHILE
BASCO

Estrutura metálica

Maestranza JOMA

CRÉDITOS DAS IMAGENS:

Camilo Carrasco: 41

Carlos Dias: 06, 15, 16, 17, 18, 38

Carlos Garcia: 19, 20, 29, 30

Cristóbal Palma: 01, 02, 03, 05, 09, 10, 11, 12

Estudio América (acervo): 35

Lucas Fehr: 23, 25, 40, 42, 43, 44, 45, 46

Mario Figueroa: 13, 14, 21, 22, 24, 34, 36, 37, 39, 47, 48

Marcus Vinicius Damon: 07, 26, 27, 28, 31, 32, 33

Nicolas Saieh: 04

Construtora COMSA: 49

Todos os desenhos técnicos foram desenvolvidos pelo ESTUDIO AMERICA DE ARQUITETURA



2. O PROJETO FRENTE A QUESTÕES
CONTEMPORÂNEAS DA ARQUITETURA
E DA CIDADE

Um novo projeto é sempre uma oportunidade e uma possibilidade para que sejam debatidas questões, quer sejam de ordem técnica, urbana, intrínseca ao edifício ou, ainda, de outra natureza, que envolvam áreas de conhecimento distintas, questões que são preocupações externadas pela sociedade ou por setores dela, por arquitetos e teóricos, questões que envolvem a compreensão do momento no qual se inserem. Um projeto, então, envolve inúmeras questões, muitas delas imprecisas, difusas ou nem sempre ilustráveis.

Diante das premissas acima, cabe aqui esclarecer a quais questões far-se-ão referências. Interessam a este trabalho as questões suscitadas, principalmente, por teóricos ou arquitetos empenhados em entender, no momento atual, a relação já pouco evidente entre a arquitetura e a cidade. Não se trata de uma tarefa simples, dada a complexidade desta relação e, também, por tal tarefa, embora fundamental, não

estar na ordem do dia de debates do público alheio à arquitetura. O que se propõe é que o projeto, por meio de uma síntese, porém sem que se queira praticar um reducionismo, pode ser o instrumento de debate para essas questões.

A cidade, assim como a enorme complexidade de sistemas que a envolvem, vem sendo objeto de estudo de várias disciplinas. Muitos estudiosos se debruçam sobre o tema, analisando seus aspectos políticos, econômicos, sociais e espaciais.

Arquitetos investigam a cidade em diversos níveis, desde o nível regional, que a extrapola, até o do edifício e do equipamento urbano, passando pelo das escalas da metrópole, do bairro e da quadra. Estes também analisam diversos fenômenos, sistemas e redes, tais como as estruturas urbana, viária, de abastecimento e de coleta e, também, os aspectos de uso, ocupação, legislação e outros que se referem

à questão urbana.

Dentre os aspectos explicitados acima, destaca-se o da paisagem urbana, elemento próprio da arquitetura. Diversos fatores interferem na paisagem urbana, tais como os que se seguem: relevo, cursos d'água, traçado viário, massas de vegetação, equipamentos urbanos, conjuntos arquitetônicos e sequências espaciais.

As edificações constituem-se na limitação arquitetônica do espaço urbano. O espaço intermediário entre as edificações constituem os espaços livres (de edificação). Desta forma, edifícios e espaços livres correspondem às unidades básicas da paisagem urbana, no campo da arquitetura e do urbanismo.

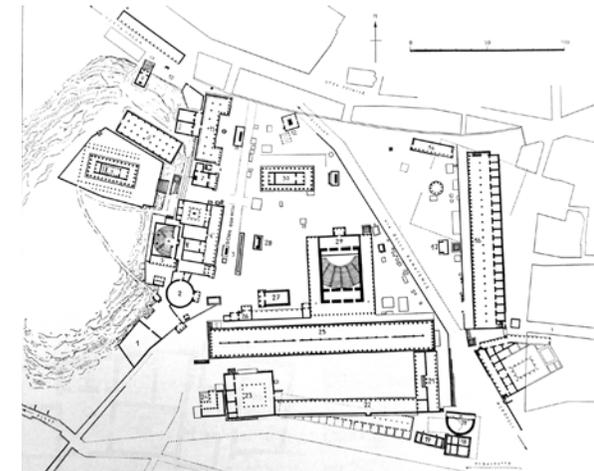
Na história da cidade, encontram-se espaços livres com grande valor arquitetônico, como a Ágora grega, o Fórum Romano, as praças europeias medievais e renascentistas. Não apenas praças e pátios, mas, também, as ruas que nelas desembocavam, originando um contraste entre espaços amplos e restritos. Estes espaços foram formados ao longo do tempo, sob diversas condições específicas. Em muitos casos, trata-se de espaços nos quais as edificações constituem-se no principal elemento de sua conformação. Hoje, embora existam alguns exemplos, pode-se dizer que a oportunidade de se projetar um conjunto urbano destes é rara, dada a

sua extensão e a complexidade que tal processo envolveria.

Surge, então, a questão: o que podem fazer os arquitetos, em relação ao desenho da cidade, considerando-se as oportunidades que lhes são oferecidas?

Vale investigar onde e como é possível projetarem-se espaços livres. Com certeza, projetos de edificações que ocupam uma quadra, ou um mesmo um lote, são, com mais frequência, oferecidas aos arquitetos. Embora nestes casos, a possibilidade de intervenção seja mais limitada, esta ainda estaria presente. Usando de criatividade, de repertório e de uma cuidadosa análise do contexto, pode o arquiteto conceber um projeto que beneficie a cidade e seus usuários.

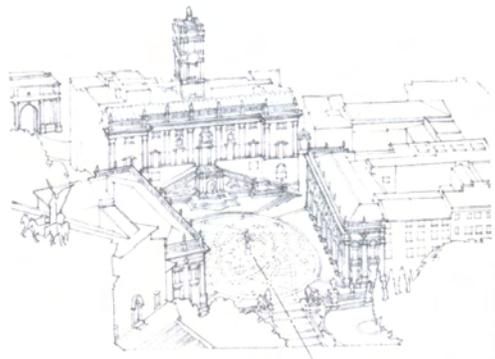
Se os espaços livres forem pensados como extensões definidas pelas edificações, a maneira como são inseridas essas edificações ganha enorme relevância. Por exemplo, se na localização de um edifício, em vez de situá-lo completamente centralizado em uma quadra, gerando espaços de tamanho reduzido em seu redor, o mesmo for deslocado para uma das laterais, estaremos criando uma extensão maior de área livre, contiguamente a uma de suas "fachadas", composta pela própria fachada da edificação. Supondo-se que esta quadra



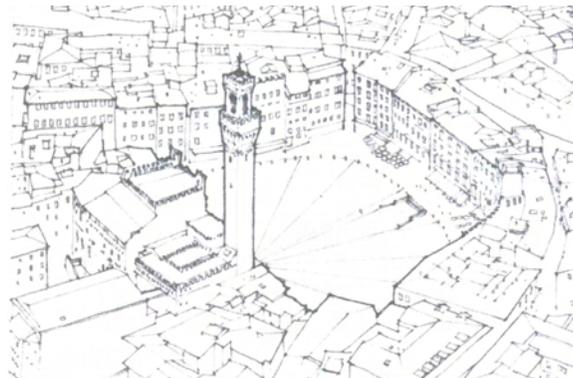
Ágora de Atenas

Planta de Iglau, República Tcheca (Idade Média)





Campidoglio, Roma



Piazza del Campo, Siena



Praça defronte ao Centre Georges Pompidou, Paris

MASP, São Paulo



seja cercada por edificações uniformes, nesse caso, terá sido criado um espaço bastante significativo. Como exemplos, pode-se citar o edifício do Centro Georges Pompidou, em Paris, ou do MASP, em São Paulo, que, mesmo tendo sido concebidos como blocos monolíticos, regulares no que toca em forma geral, devido à sua acurada implantação, geraram, no primeiro caso, duas praças urbanas extremamente atraentes ao público e, no caso do MASP, uma praça-belvedere, a partir da qual se vê uma perspectiva do vale à frente e, ao mesmo tempo, vivencia-se um afastamento e integração, graças ao vão livre acessível pela Avenida Paulista. Se, além do simples posicionamento do edifício, for trabalhada a sua articulação em diversas alas, pode-se gerar volumetria ainda mais representativa, do ponto de vista do espaço livre que surge. Com um bloco monolítico, desenha-se um ou dois lados desse espaço, mas, com uma articulação de volumes, podem-se gerar dois, três ou mais lados. Portanto, é possível que se tenha um controle ainda maior do espaço, da sua aparência, escala, forma, coesão, etc.¹

Se for considerado o entorno existente, o jogo entre o novo e o antigo pode ser extremamente valioso na geração de espaços urbanos, que servirão para conectar épocas distintas da cidade.

Se, na articulação destes volumes, forem empregados

03 04

05

06

elementos como pilotis, pórticos, galerias e desníveis, podem-se, também, articular as diversas porções de espaços livres que estarão sendo gerados, ora integrando-as, ora isolando-as, conforme o desejo e necessidade. Dessa forma, poder-se-ia permitir que pátios internos sejam articulados com o exterior, sem que percam a sua identidade, ou que áreas fronteiriças sejam conectadas às posteriores ou, ainda, qualquer outra solução criativa. Surge, assim, o percurso, com contrastes entre espaços diversos, ora amplos, ora restritos. O transeunte varia seu ponto de vista ao se deslocar, experimentando diversas sensações de exposição e de abrigo.²

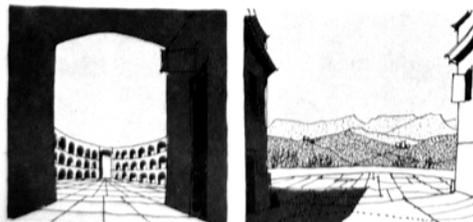
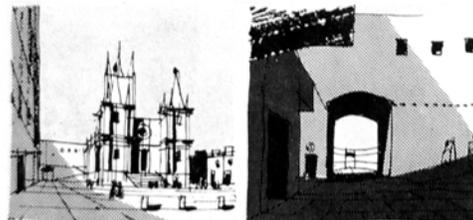
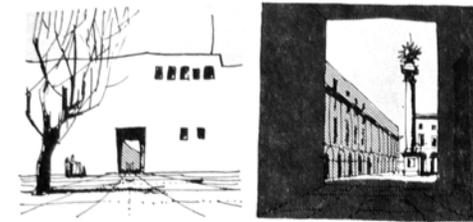
Os elementos que irão compor estes espaços, seus materiais, cores, texturas, contrastes, usos e equipamentos, irão auxiliar na sua identificação perante o observador e influenciarão na sua apropriação ou não pela população. Se este raciocínio se estende a setores inteiros de um bairro ou de uma cidade, poderemos ter realmente um cenário urbano envolvente e emocionante.³

A cidade, porém, não se resume apenas a essa relação morfológica. Solà-Morales, em *Territórios*⁴, lembra que nem sempre foi evidente esta relação entre a arquitetura e a cidade, nem mesmo que a construção desta última passasse por suas arquiteturas. O autor contrapõe, entretanto, que indicações desta relação se encontram em toda a tratadística, desde

o renascimento até o século XIX, assim como nos textos clássicos, desde Vitruvius até tratados militares, que dão como lógica a estreita relação entre a forma dos edifícios e a forma da cidade, valendo também para as construções monumentais, templos, palácios, catedrais ou grandes espaços públicos, que mostram sua intencionalidade urbana, ou seja, “[...] a incorporação na própria forma do edifício das condições que o mencionado monumento vai estabelecer com o lugar que ocupará na cidade”.⁵

Tal relação trataria do cenário da vida urbana, apresentando-se tanto enraizada na natureza social da arquitetura, como na da cidade. Mas Solà-Morales coloca que, embora essa relação pareça teoricamente certa e bastante perceptível, no caso da arquitetura e da cidade histórica, parece que, atualmente, não seja possível entendê-la de maneira tão clara. Nem mesmo os termos Arquitetura e Cidade seriam hoje consensuais.

Neologismos como *megalópolis*, *metrópolis*, *posmetrópolis*, *cyberbia*, *exópolis*, *global city*⁶ pretendem denominar uma realidade que já se entende diferente da cidade histórica. Solà-Morales adota o termo genérico *território*, prévio a qualquer precisão, para assumir esta condição de indefinição da atual problemática que envolve a arquitetura e a cidade. Tal termo é proposto “não só como o sistema de espaços habitáveis, com sua determinação



Visão serial, Gordon Cullen

topográfica, histórica e social, mas, também, como o ponto de partida, o lugar de encontro da atividade formativa, que é ao mesmo tempo a arquitetura e a cidade, em qualquer sentido que possamos dar a estes termos.”⁷

Sob essa ótica, Solà-Morales pergunta: “que proposições nos oferecem a cidade e a arquitetura contemporâneas?”⁸

O autor, discorrendo sobre a visão da questão urbana por parte de geógrafos, economistas, antropólogos, sociólogos, incluindo-se nessa lista os artistas, quer sejam plásticos, visuais ou literatos, destaca que, seja qual for o âmbito, prevalecem os discursos sobre as diferenças na cidade, notadamente as diferenças sociais. E pergunta: “o que diria a arquitetura?” Qual a postura dos arquitetos frente a isso? Seria de se esperar que os arquitetos, senão todos, alguns, tivessem algo a dizer sobre a cidade existente, e que tivessem algo a propor, com precisão, em uma situação de desorientação e de falta de objetivos consensuais.⁹

Ao criticar os arquitetos e suas ‘vedetes’ arquitetônicas, Solà-Morales ressalta que, ao contrário do que se poderia pensar, “[...] estas arquiteturas brilhantes, sedutoras, atrativas [...]”, carregam “ [...] uma cidade que tem a ver com o individualismo próprio da cultura contemporânea, da luta competitiva para

alcançar uma exposição mais destacada e por atrair uma atenção exclusiva. A cidade das arquiteturas estelares é a cidade dos VIPs, das estrelas, das classificações Forbes ou Guinness, da luta feroz no mercado de qualquer tipo de produtos.” E continua: “Há uma cidade competitiva, agressiva, publicitária; uma cidade fragmentada em mil pedaços, na qual, cada um deles busca um lugar ao sol, uma cidade onde os entornos, as relações, o conjunto e as estruturas não podem ter relevância, nem determinada forma aparente, porque eclipsariam a verdadeira confrontação individual entre empresas, entre políticos e entre grupos”.¹⁰

Nesse contexto, as ‘vedetes’ singulares se apropriariam de tudo em relação à cidade: das vistas da paisagem, da sua posição estratégica, do tráfego, do espaço público, e todas as atividades urbanas seriam assumidas pelo edifício. Essa aproximação não teria intenção de resolver conflitos, ou melhorar a cidade, mas, sim, aproveitá-los, para fazê-los entrar no discurso em benefício próprio. Esses grandes projetos singulares, os grandes operadores, marcariam a pauta da construção na cidade, também no competitivo mercado contemporâneo. “Mas esta não é toda a arquitetura contemporânea, nem a única maneira de se estabelecerem relações acrílicas entre a arquitetura, a cidade e seus modos de produção convencionalmente aceitos”.¹¹

Solà-Morales identifica três movimentos como

possíveis respostas a essa postura descrita, a qual critica com acidez.

A primeira, baseada na tradição e experiência, sobretudo europeia, reúne, sob o nome comum de *projeto urbano*, o trabalho que, desde os anos sessenta compartilham “arquitetos que fizeram que seus projetos, seus edifícios formem parte de uma problemática mais ampla, que é fazer de cada intervenção uma ocasião para produzir uma parte da cidade”; arquitetos que “pertencem a uma tradição na qual os traços da arquitetura e os da cidade parecem buscar-se com a intenção de fazerem-se solidários”. *Projeto urbano seria “a arquitetura que parte de dados que estão na cidade – restos, memórias, fragmentos e diretrizes – tomados seletivamente como vínculos do próprio projeto, ao tempo que este é proposto, como resposta e resolução a um estado de coisas que previamente se entende como inacabado, desvencilhado, por resolver”*.¹²

No segundo movimento, ainda segundo Solà-Morales, em um extremo oposto ao anterior, Peter Eisenman e um grupo de arquitetos geram arquiteturas que, “atendendo à cidade, ou ao que o território americano ou europeu oferece, se apresentam como interpretações, como grandes metáforas hermenêuticas nas quais o gancho urbano serve, sobretudo, como detonador de um trabalho propositivo muito mais animado e agressivo”.¹³

Essas realizações teriam influenciado gerações posteriores de arquitetos, como Daniel Libeskind, Bernard Tschumi e o escritório OMA, precisamente na hora de revelar a conexão urbana entre o objeto e o lugar.

Segundo Solà-Morales, foi Rem Koolhaas, e seu escritório OMA, quem introduziu, no discurso urbano da arquitetura, o que constituiria o terceiro movimento: a noção de que tanto a arquitetura quanto a cidade estão submetidas a profundas mutações. Três noções são destacadas: primeiro, o conceito de *Bigness*, que introduz a nova escala dos problemas metropolitanos e da arquitetura, segundo o qual “os grandes contenedores, as grandes infraestruturas, os terminais de transportes, etc., constituem, em uma cultura de consumo massivo, um tipo de artefato para os quais a arquitetura convencional não parece ter proposições especialmente adequadas.”¹⁴ Trata-se de uma mudança de escala qualitativa, que afeta todo o modo de projetar, de fazer e de operar, e coloca a arquitetura diante de processos inimagináveis, no passado, além de detectar, para a cidade contemporânea, a “[...] *metrópole inacabável e difusa, um tipo de arquitetura-cidade bem distinto da tradição da Großstadt*”¹⁵. O segundo conceito traz a noção do genérico, no qual a importância recairia sobre decisões e projetos estruturais, “[...] como antídoto à obsessão pelo específico, local, diverso e pitoresco”.¹⁶ Finalmente, o terceiro conceito

de Koolhaas é o 'neovanguardismo', "uma mescla de 'conceptualismo' e populismo, de proporções e razões nem sempre felizes, que trabalha o dinamismo das imagens da cidade, sobretudo a nova que surge a toda velocidade, em muitas partes do globo. "[...] novidade, inovação, e nova produção parecem ser a obsessão de quem, polemicamente, parece mirar de canto de olho, com desdém, os continuísmos tradicionalistas e os cuidados protetores do projeto urbano"¹⁷, conclui Solà-Morales.

Solà-Morales resume, assim, o que poderia ser a postura dos arquitetos frente à problemática da arquitetura contemporânea e à cidade difusa dos dias atuais. Notória é sua distinção entre aqueles que seguem o caminho das 'vedetes singulares', os quais ele critica pela postura individualista, embora contemporânea, daqueles que, seja de uma forma mais cautelosa ou mais agressiva e especulativa, tentam estabelecer uma plataforma de ação que estabeleça, em níveis distintos de intensidade, conexões entre cidade, arquitetura e sociedade. O autor não é isento, afirmando que: "Pensar na cidade e na arquitetura é pensar o existente, mas também é propor novas maneiras de afrontar o que está aparecendo."¹⁸

Para Solà-Morales, "... a metrópole é uma selva. Algo realmente existente, colisão de inúmeras forças que tendem a estender-se ilimitadamente sem outra

forma além do que lhe proporciona alguns elementos geográficos e algumas grandes infra-estruturas."¹⁹

A arquitetura, porém, segue, estando na cidade, dela fazendo parte e materializando boa parte dos espaços nos quais se desenvolve a vida urbana.

Cinco pontos de entendimento são propostos por ocasião do XIX Congresso da UIA, em Barcelona, 1996, por Solà-Morales, à luz do entendimento de que já não se tratava a intervenção arquitetônica da cidade, de um retorno aos modelos historicistas, ou mesmo neorracionalistas que vinham sendo discutidos até então, e de que a metrópole contemporânea apresenta processos próprios, bastante evidentes para serem ignorados. Processos cegos, carentes de autorreflexão e de todo o processo crítico, mas com os quais se organiza a vida metropolitana atual. O primeiro ponto, denominado *mutações*, parte da compreensão de que alguns fenômenos urbanos não se explicam pela ideia organicista-evolutiva, de acumulação ou adaptações, como consequências de fatores indutores, ao longo do tempo, mas, sim, respondem a alterações e mudanças aleatórias, da mesma forma que o material genético de uma célula altera tanto a morfologia quanto a fisiologia, não só da célula, mas do indivíduo todo. Este conceito aplicar-se-ia, por exemplo, aos momentos fundacionais, às respostas às destruições causadas por guerras ou catástrofes naturais, ou ao impacto de novas

tecnologias. O segundo ponto refere-se à noção de fluxos urbanos ou globais, cujo foco se dirige mais ao movimento, à ação de mover-se, integrados ao sistema da metrópole de redes, malhas e condutos. Não se trata apenas um fluxo, mas da justaposição de uma multiplicidade de fluxos interconectados, justamente nos lugares ou cruzamentos, onde se produziriam os acontecimentos de máxima densidade estética. Um fluxo distributivo, no qual a forma da rede que o conduz, e o seu conteúdo, seriam inseparáveis, duas caras de um mesmo fenômeno distributivo, pelo qual circulam, incessantemente, pessoas, bens, serviços, informações e fluxos materiais e imateriais. O terceiro ponto trata da questão *habitacional*, colocada novamente como uma questão central. O quarto diz respeito à forma do local de intercâmbio, os *contenedores*²⁰, lugares nem sempre públicos, mas não exatamente privados, nos quais se produz o intercâmbio, a despesa, a distribuição dos bens que constituem o consumo múltiplo de nossas sociedades altamente ritualizadas. Exemplos de *contenedores* seriam os museus, os estádios, os centros comerciais, os teatros de ópera, os parques temáticos ou os centros turísticos. Trata-se de recintos fechados, não transparentes, separados da realidade para criar, com toda a evidência, um espaço de representação. Tal separação física, ao contrário de pressupostos modernos, nega a permeabilidade, a transitividade e transparência, e atinge a máxima artificialidade produzida por um recinto fechado. A climatização,

a organização, o controle e a artificialidade dos espaços ao ar livre são características destes equipamentos produzidos por meios arquitetônicos, que podem ser múltiplos, mas sempre contidos pelo envoltório rígido do *contenedor*. Finalmente, a última das categorias propostas, o *terrain vague*, faz referência à experiência da cidade no tempo histórico. “A *experiência cultural da grande cidade está formada por um tecido humano no qual a sobrevivência do significado dos lugares através do tempo não pode ser menosprezada.*”²¹ O conceito de *terrain vague* refere-se aos “... *territórios ou edifícios que participam de uma dupla condição. Por um lado ‘vague’ no sentido de vacante, vazio, livre de atividade, improdutivo, em muitos casos, obsoleto. Por outro lado, ‘vague’ no sentido de impreciso, indefinido, vago, sem limites determinados, sem um horizonte de futuro.*”²² São lugares onde as pessoas sensíveis, artistas, vizinhos e cidadãos, desencantados com a vida nervosa e inquieta da grande cidade, encontram sua identidade, sua conjunção entre o presente e o passado, como o “[...] *único reduto não contaminado para exercerem a liberdade, individual ou a de pequenos grupos.*”²³ Preservar, gerir ou reciclar estes espaços residuais da cidade não poderia ser simplesmente reordená-los para que se integrem novamente à trama eficiente e produtiva da cidade, ignorando-se os valores que seu vazio e ausência apresentam. Este vazio e a ausência que representa é que deveriam ser salvos

a todo custo, pois estão situados, conceitualmente, justamente entre as políticas de arrasa-quarteirão e as aproximações de memória e ambiguidade.

Bernard Tschumi²⁴, recuperando o que Walter Benjamin colocava em *'La obra de arte em La era de su reproductibilidad técnica'*, refere-se ao choque de imagens, o fator surpresa no mundo contemporâneo. O choque seria uma posição de destaque diante da banalização de imagens do mundo atual. Neste contexto, indica duas posturas ou dois caminhos que os arquitetos seguiriam: a *'desfamiliarização'*, inquietante e insegura, como uma forma de arte; ou seu contrário, a *'refamiliarização'*, confortante e segura. Seria o reflexo da oposição entre os que entendem a arquitetura e as cidades como lugares de experiências e experimentos, como situações excitantes da sociedade contemporânea – aqueles que gostam de emoções fortes, de desconstruir e se autodestruir – e os que entendem a função da arquitetura como contextualização, inserção; os historicistas e contextualistas.

A justaposição de edifícios com escalas e programas distintos, reflexo de investigações nas cidades fragmentadas, é vista por Tschumi como um signo positivo da vitalidade da cultura urbana contemporânea, que compara esta ação com tentativas nostálgicas de recobrar uma continuidade impossível de ruas e praças. Tschumi conclui que

essa investigação é capaz de converter em um acontecimento o choque urbano, ou seja, de intensificar e acelerar a experiência urbana por meio de choque e disjunção.

Seria interessante uma reflexão a respeito do choque ao qual se faz referência e, também, a qual cidade. As metrópoles mundiais têm muita coisa em comum, mas apresentam diferenças importantes. Lagos não é Paris, que não é Nova York, nem São Paulo nem Buenos Aires ou Santiago. Existem cidades, notadamente as europeias, cuja homogeneidade é característica, ao menos nos setores históricos. A diferença ou o choque, nesse caso, será de um tipo e, provavelmente, de maior impacto. Mas o que choca em Lagos ou São Paulo, cujas realidades já são, por si só, e por razões distintas, bastante chocantes? Da mesma maneira, torna-se interessante a reflexão a respeito de o que seria historicismo nessas cidades, cuja história urbana se diluiu no tempo, ao menos no que diz respeito às tipologias ou à morfologia. Talvez o choque nessas cidades fosse o silêncio, o silêncio, inclusive na arquitetura, nos espaços da cidade ou em suas configurações. Talvez o choque fosse até certa harmonia, que não necessariamente implicaria em negar o dinamismo contemporâneo das metrópoles, mas reconhecer que pausas são importantes, como na música. Há outra questão, não tão simples de se responder: devemos aceitar simplesmente todas as facetas da

contemporaneidade, sem nenhum senso crítico?

Santiago talvez apresente uma situação intermediária. Sendo menor do que as grandes metrópoles, a mesma tem marcada a história urbana de seu traçado, em sua área central e adjacências. Isso, porém, dilui-se, com o distanciamento do centro, ainda que se mantenha uma relativa tranquilidade. Qual seria, então, a postura ao se projetar nesse local, exatamente no limiar dessas duas áreas? Sem dúvida, não seguir com simulacros de uma coisa que já não é. Experimentar e avançar parecem questões próprias da arquitetura, mesmo quando se olha para trás. Mas qual seria o limite para essa experimentação e para esse avanço? Qual seria a postura ética diante da cidade? Parece não haver uma resposta totalizadora, completa para essas questões. Nesse caso, a análise do contexto, ao menos de caso a caso e de seus condicionantes, sugere ser um caminho a se trilhar. Assim como, qualificar esse 'caso', e o contexto, torna-se fundamental para uma tomada de posição. Dessa forma, é possível estabelecer-se um diálogo com o pré-existente, potencializá-lo e dele tirar proveito, em simbiose, gerando o novo que não imita, não pretende voltar no tempo, mas, sim, avançar, respeitosamente, com o passado, porém, sem que se desentenda com a dinâmica contemporânea.

Outro conceito que Tschumi aborda refere-se ao

Alameda, Santiago de Chile



programa, que o autor chama de “programação cruzada”, argumentando que o ‘choque’ poderia se dar pela justaposição de acontecimentos e que a arquitetura deveria deixar de separar ‘conceitos’ de ‘experiências’, ‘espaços’ de ‘usos’, ‘estruturas’ e ‘imagens superficiais’, fundindo-as em combinações sem precedentes de programas e espaços.

Um terceiro conceito de Tschumi traz a questão dos acontecimentos. *“Não há arquitetura sem acontecimento, nem arquitetura sem ação, sem atividades, sem funções. A arquitetura deve entender-se como a combinação dos espaços, acontecimentos e movimentos, sem nenhuma hierarquia ou preeminência entre estes termos.”*²⁵ As noções de causa-efeito entre forma e função, segundo a qual nossas casas atendem nossas necessidades, ou que as cidades devam ser planejadas como ‘máquinas de viver’, não incorporariam noções como as ligadas ao prazer real da arquitetura, ou à realidade da vida urbana contemporânea em suas direções mais inquietantes e estimulantes. Por esse motivo, a definição de arquitetura não poderia ser simplesmente *“forma ou paredes”*, mas sim a combinação de termos heterogêneos e incompatíveis. Tschumi discorre sobre acontecimento não só como ação, mas como pensamento; como um ponto de inflexão, *“não uma origem ou um final”*, e a respeito do seu desejo de que a questão do futuro da arquitetura consistisse na construção desses acontecimentos.

Acerca da espacialização desses acontecimentos, aponta a disparidade entre o projeto moderno, que *“buscava a afirmação de certezas em uma utopia unificada”* e o momento atual, de *“terrenos múltiplos, fragmentados e deslocados.”* Lembrando seu projeto para o parque de La Villette, onde seus *folies* se constituíam em pontos de atividades, de programas e de acontecimentos, relaciona os termos acontecimento e invento, proposto por Derrida. Para ele, a noção de choque, para ser efetiva em nossa cultura midiaticizada, de imagens, deveria combinar as ideias de função ou ação com a de imagens. A arquitetura seria a única disciplina a combinar conceito e experiência, imagem e uso ou, ainda, imagem e estrutura. Os arquitetos seriam os *“únicos que estão prisioneiros desta arte híbrida na qual a imagem não existe praticamente sem uma atividade combinada.”*²⁶

Para Tschumi isto não acontecerá pela imitação de ornamentos do passado, nem comentando, simplesmente, pelo desenho, os deslocamentos e incertezas de nossa condição contemporânea. *“Não acredito ser possível, nem tenha sentido, desenhar edifícios que formalmente, tentem desenhar as estruturas tradicionais, ou seja, que apresentem formas que se achem em algum lugar entre a abstração e a figuração, ou entre a estrutura e o ornamento, ou que se encontrem fragmentados e deslocados por razões estéticas. A arquitetura não*

*é uma arte ilustrativa, não ilustra teorias. [...] Mas talvez se possam desenhar as condições que tornará possível que se faça realidade essa sociedade não hierárquica e não tradicional.”*²⁷ O Objetivo seria alcançar a construção destas condições, de maneira libertadora. A arquitetura deveria organizar e definir uma estratégia para a experiência de acontecimentos. *“Este deve ser o objetivo de nossas cidades e os arquitetos devem contribuir para isso intensificando a rica colisão entre acontecimentos e espaços”,* o choque que *“converta a arquitetura de nossas cidades em um ponto de inflexão da cultura e da sociedade.”*²⁸

Sabe-se hoje da impossibilidade de se resumir a cidade às suas arquiteturas. A relação biunívoca que, desde o renascimento e Alberti, até o moderno, regia muitas das ações, segundo a qual uma cidade não era mais do que uma casa grande, e uma casa não é outra coisa do que uma pequena cidade, mostrou-se, ambigualmente, necessária e impossível. *“É parte do desejo que move os arquitetos, mas ao mesmo tempo inalcançável”*²⁹, diria Solà-Morales. Embora se possa dizer que em uma casa não existam apenas os aspectos espaciais, mas, também, os sociais, políticos, econômicos, etc., existem, no entanto, ‘outras cidades’ para as outras disciplinas. São tantos os agentes, as decisões, as ações, os fenômenos presentes em uma metrópole, que tendem a escapar à atuação possível da arquitetura.

A cultura moderna especializou e fragmentou os entendimentos, tendendo a tornar esses paradigmas autônomos e absolutos.

O fenômeno metropolitano, ou a cidade da atualidade, coloca uma avalanche de questões que, aparentemente, atinge e supera o limite de compreensão. Não parece razoável dar uma resposta única a este processo, assim como, também, não parece ser possível que uma resposta satisfaça a todos os desejos, necessidades e interesses em jogo. Seriam crises de modelo. O que se coloca como mais razoável, é que a metrópole atual consiste em um conjunto de redes, infraestruturas, sistemas, fluxos e inundações, ou congestões programáticas, que atuam, simultaneamente, em sentido temporal e espacial. Pensar isoladamente os pequenos espaços, aqueles que compunham a cidade histórica, tais como ruas, praças, pátios jardins, acaba por soar anacrônico, neste mundo da velocidade, da informação em tempo real. A comunicação se dá de maneira tão rápida, hoje em dia, que até o deslocamento físico parece obsoleto, mas, a despeito dessa constatação, as cidades, as avenidas, os aeroportos, os terminais rodoviários e ferroviários vivem congestionados. Trata-se de um momento difuso, incerto, dotado de um dinamismo extenuante, de escalas inéditas. Visivelmente, é um tempo de contradições, no qual a comunicação virtual dispensa a proximidade física, mas a

população urbana supera a rural. No momento em que o ócio é entendido como um valor fundamental para o homem, o ritmo de vida das pessoas não contempla um único minuto de silêncio e isolamento sequer. Quando as descobertas da saúde nos fazem quase crer na 'imortalidade', surgem as epidemias globais, e morre-se de fome em metrópoles do terceiro mundo. Quando as informações estão ao alcance de um *click*, o ser humano parece mais confuso e desinformado do que nunca. A sensação é de que hoje em dia tudo se sabe, de que há o conhecimento técnico, o saber fazer, para tudo, mas não se alcança fazê-lo por razões que cada um e cada grupo mostram e explica à sua maneira; tudo parece possível, mas tudo acontece segundo algum processo incontrolável, ou é controlado por forças díspares, que não apresentam nenhuma visão totalizadora ou do conjunto das ações. É um mundo paradoxalmente do individualismo e da moda.

A partir do explicitado acima, cuja reflexão traz à tona as questões prementes discutidas neste trabalho, pode-se resumir da seguinte forma:

1. A **conformação dos espaços** urbanos por seus edifícios continua sendo válida, pois é base, tanto da cidade quanto da arquitetura, ainda que as questões da metrópole em muito extrapolem esta relação.
2. O papel da história da cidade deve ser relativizado. Dentro da ótica do **projeto urbano**, a arquitetura parte de dados, parâmetros e diretrizes presentes na cidade – restos, memórias, fragmentos – buscando um resultado que considere a dimensão urbana e que, conceitualmente, o projeto seja entendido como parte de uma problemática mais ampla, fazendo de cada intervenção uma ocasião para produzir uma parte da cidade, inacabada, e que os traços da arquitetura e os da cidade se encontrem com a intenção de se fazerem solidários.
3. A incorporação, pelo projeto, na medida do possível, do **dinamismo da metrópole** contemporânea, representado por seus sistemas de redes infraestruturais, materiais e imateriais, que permite a um projeto local articular-se com o todo da metrópole. O projeto torna-se, assim, local, mas vai além, tornando-se um nó de conexão no sistema de malhas da cidade.
4. A organização do espaço do **acontecimento**, em uma relação em que ambos, espaço e acontecimento, interferem-se mutuamente, sem uma hierarquia, constituindo um todo inseparável. A arquitetura deveria organizar e definir uma estratégia para a

experiência de acontecimentos, para a colisão entre acontecimento e espaço. O cruzamento de programas, favorecido pela justaposição de acontecimentos e funções, fundindo, em combinações eventualmente inusitadas, experiências, espaços, estruturas e imagens.

5. A identificação do fragmento urbano, **do terrain vague**, como uma opção maior do que sua simples ocupação, mas considerando a sua rearticulação com a cidade, elevado à condição de cenário, de espaço das possibilidades, da condição para o acontecimento, para as atividades da comunidade.

NOTAS:

- 1 SITTE, Camillo. A construção das cidades segundo seus princípios artísticos. Tradução Ricardo F. Henrique. São Paulo: Ática, 1992. p. 47-74 (A primeira edição austríaca data de 1889)
- 2 CULLEN, Gordon. Paisagem Urbana. Tradução Isabel Correia e Carlos de Macedo. Lisboa: Edições70, 1984. p 19-22. Cullen nos fala da visão serial ao caminhar, proporcionada pelo contraste entre espaços amplos e estreitos.
- 3 Estas reflexões constam de nossa dissertação de mestrado, FEHR, Lucas. Espaços livres conformados por edificações. 1999. 237 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - FAUUSP, São Paulo, 1999.
- 4 SOLÀ-MORALES, Ignasi. Territorios. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. (tradução nossa) p.23
- 5 Ibid., loc.cit.
- 6 Ibid., p.24
- 7 Ibid., loc.cit.
- 8 Ibid., p.25
- 9 Ibid., p.28
- 10 Ibid., p.29
- 11 Ibid., loc.cit.
- 12 Ibid., p.30
- 13 Ibid., p.31
- 14 Ibid., loc.cit.
- 15 Ibid., p.32
- 16 Ibid., loc.cit.
- 17 Ibid., loc.cit.
- 18 Ibid., loc.cit.
- 19 Ibid., p.51
- 20 Em inglês, containers, e sua correspondente em português, contêineres. Mantivemos, no entanto o termo em espanhol, que vêm sendo empregado mais comumente pela crítica arquitetônica;
- 21 SOLÀ-MORALES, Ignasi. op.cit p 101
- 22 Ibid., p.103
- 23 Ibid., loc.cit.
- 24 TSCHUMI, Bernard. Algunos conceptos urbanos. In: Presente y Futuros: arquitectura em las ciudades: catálogo. Barcelona: UIA/Collegi d'Arquitectes de Catalunya/CCCB, 1996. 311 p. Catálogo da exposição Presente y Futuros: arquitectura em las ciudades realizada por ocasião do Congresso UIA, 19., 1996, Barcelona. p.39-43. (tradução nossa)
- 25 Ibid., loc.cit
- 26 Ibid., loc.cit
- 27 Ibid., loc.cit
- 28 Ibid., loc.cit
- 29 SOLÀ-MORALES, Ignasi. op.cit. p 37

CRÉDITOS IMAGENS:

- Figura 1**
BENÉVOLO, Leonardo. "Diseño de la ciudad - 2 El arte y la ciudad antigua" Mexico DF: Gustavo Gili: 1978 - pg. 97
- Figura 2**
BENÉVOLO, Leonardo. "História da cidade" São Paulo: Perspectiva: 2005 - pg. 397
- Figuras 3, 4**
CHING, Francis D. K. "Arquitetura - Forma, Espaço e Ordem" São Paulo: Martins Fontes: 1998 - pg. 124 e 148
- Figura 5**
RICHARD ROGERS PARTNERSHIP
- Figura 6**
FERRAZ, Marcelo Carvalho (coord.) "Museu de Arte de São Paulo". São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Editorial Blau, 1997 - pg 13
- Figura 7**
CULLEN, Gordon. "Paisagem Urbana". Lisboa: edições 70: 1984 - pg. 19
- Figura 8**
Foto: Lucas Fehr
- Figura capa do capítulo**
Foto: Cristóbal Palma

2.1.1 O PROJETO E A MORFOLOGIA DA CIDADE : A QUADRÍCULA E A MANZANA

A fundação de Santiago do Chile, em 1541, é anterior à lei das *Nuevas ordenanzas de descubrimiento, poblaciones y pacificaciones*, de 1573, mas seu desenho original já segue o traçado regular que será, mais tarde, incorporado por aquelas leis.

Raul Irrarrazaval nos faz uma descrição desse episódio: *“Partindo da Plaza de Armas, o alarife Gamboa traça 15 quadras com o sentido Oeste-Leste, e nove no sentido norte-sul. A orientação das ruas permitirá a água correr pelo interior das quadras, para regar os jardins e as hortas. As primeiras casas são choças parecidas às dos primeiros habitantes do lugar, e se constroem em torno da praça, para que se sigam umas às outras” [...]. “A quadra ou manzana de 100 x 100 metros é o principal elemento ordenador da cidade: serve para orientar-se, para abrigar tipos urbanos em locais que se repetem, tornam mais rápida a subdivisão e a confecção de um registro*

*de propriedade.”*²

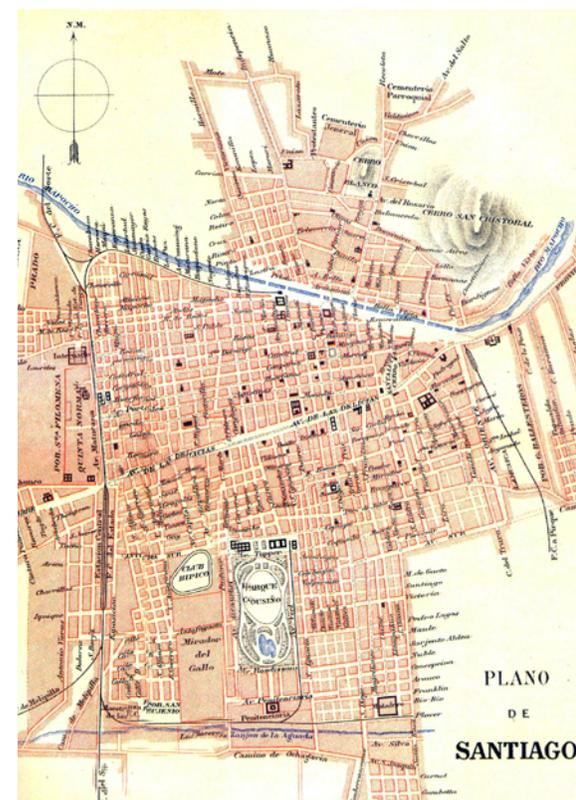
No entorno da praça central, posicionavam-se os poderes, real e local, e, em muitas vezes, como no caso de Santiago, o da Igreja.

Santiago foi fundada em um sítio que ainda a domina, com reminiscências geográficas marcantes, até nossos dias. Ao pé do monte Huellén, hoje chamado Santa Lucia, entre o rio Mapocho e La Cañada, atual Avenida Alameda, e em um vale dominado pelo cerro San Cristóvan e, mais ao fundo, pela Cordilheira dos Andes.

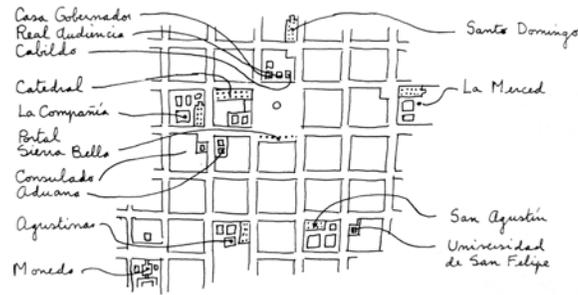
O tecido urbano das áreas centrais de Santiago deriva, portanto, do ato fundador do colonizador espanhol, que gerou seu desenho a partir da quadrícula espanhola, o damero³.

Gustavo Munizaga V. nos mostra a importância

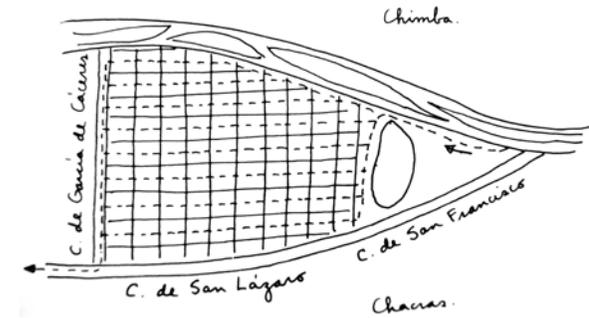
Plano Santiago, 1911



"A quadrícula como ordem geral, e a manzana como unidade predial são – além dos elementos definidores da cidade regular e de seu processo evolutivo – os eixos da transformação urbana durante o século XX [...] A condição abstrata, simples e elementar da ordenação inicial e a ausência de referências pré-colombianas ou coloniais importantes nos centros das fundações distantes do epicentro geopolítico da Coroa Espanhola, serão retomados quase nos mesmos termos durante os séculos XIX e XX. [...] Sem dúvida o impulso que a organização colonial e alguns de seus marcos neoclássicos e de engenharia adquirem durante o século XX, é mais complexo, variado e rico que nos períodos precedentes. Não obstante, a relativa adaptação de grande parte da arquitetura moderna ao parcelamento e à organização das manzanas existentes, nos confirma que entre a cidade atual e a passada não só existe um princípio de continuidade histórica, sem maiores rupturas ou sobressaltos, mas também os fatos arquitetônicos destes últimos cem anos estão direta ou indiretamente conectados a um acumulativo desenvolvimento no tempo e mantêm vinculações importantes com o passado. [...] por isso, não se notam a primeira vista episódios barrocos, neoclássicos ou 'beaux artianos' autônomos em relação à matriz quadricular, dado que é essa mesma estrutura a que os inclui e adota, e sob a qual a cidade cresce e se estende no território. [...] A manzana resultará assim na escala mínima da organização urbana do centro, assim



Praça de Armas, Santiago, séc. XVIII



Santiago, final séc. XVI



Igreja San Ignacio, Santiago



Edifício Oberpauer, Santiago

Palácio Santiaguino, Santiago





1550
 Población : 500 hab
 Superficie : 125 ha
 Densidad : 4,0 hab/ha
 Fuente : I. Municip. de Stgo.



1750
 Población : 24 318 hab
 Superficie : 350 ha
 Densidad : 69,48 hab/ha
 Fuente : censo de Jáuregui



1809
 Población : 42 000 hab
 Superficie : 500 ha
 Densidad : 84 hab/ha
 Fuente : I. Municip. de Stgo.



1840
 Población : 70 000 hab
 Superficie : 605 ha
 Densidad : 115 hab/ha
 Fuente : Jean Herbage

▨ Cerros (collines)

■ Río-canales (fleuve - canaux)

■ Areas verdes (espaces plantés)

■ Equipamiento (équipements publics, commerces et services)

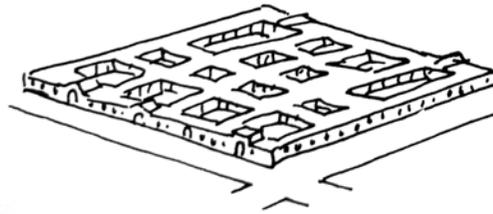


como o elemento que contém as diversas arquiteturas desenvolvidas em um processo dialético, constante e acumulativo." ⁵

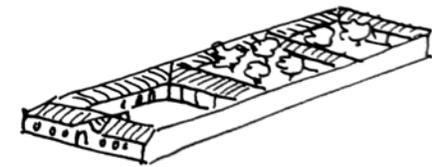
Em sua análise sobre a quadrícula e as manzanas, Rosas discorre a respeito de quatro processos inseridos no processo evolutivo experimentado na área central de Santiago. Um primeiro, ocorrido durante o século XVI, caracterizado pela transformação da cidade apenas traçada para a cidade edificada, que se

dá a partir de uma ideia de ordenação do sistema viário regular, da manzana, como unidade predial e os solares ocupando cada qual a quarta parte desta, e, nos quais, as tipologias edificatórias aparecem como os elementos fundamentais na formação da cidade e de sua área central. Um segundo, ocorrido entre o século XVII e a primeira metade do século XIX, com a formalização do tecido urbano central por meio do modelo da chamada manzana codificada. Esta era constituída por sua vez pela casa-pátio, em

suas versões do tipo de esquina ou entre divisas, já apresentando soluções mais complexas do que as habitações mínimas que caracterizaram o primeiro processo, produtos da ampliação e densificação da habitação para o interior do edifício e da subdivisão da manzana original repartida em quatro solares. A exceção seriam aquelas destinadas às edificações religiosas, hospitalares ou militares, já que estas mantinham toda a superfície sob um mesmo proprietário. O terceiro processo, ocorrido durante a segunda metade do século XIX, refere-se à passagem deste sistema simples de ocupação, determinado pelo parcelamento e subdivisões, para outro um pouco mais complexo, no qual a configuração arquitetônica determina uma espacialidade elaborada. Com o surgimento de edifícios como monumentos, integrados ou não a outras tipologias edificatórias, a manzana fechada deixa de ser a única alternativa de ordenação da cidade. Ainda que incluídas na trama urbana determinante, novas relações perceptivas, morfológicas e funcionais são estabelecidas. Da mesma forma, habitações apresentam novas tipologias e novos modos de ocupar a quadra. Surge o palácio ou *villa urbana*, o *cité* ou *convetillo*, que representam uma evolução tipológica da habitação e ilustram uma complexidade crescente na resolução de edificações. As penetrações, quer sejam portais, galerias, halls públicos ou passagens, surgem como novo elemento dentro do parcelamento. Representam a arquitetura e as tipologias de edificações



Manzana, Santiago, séc. XVIII



Casa com três pátios entre medianeras, Santiago, séc. XVIII



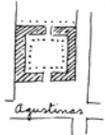
Casa Solariega, Santiago



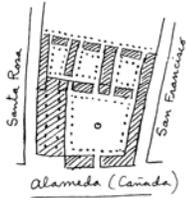
Casa com armazém na esquina, Santiago

Pátio Casa Santiaguina, Santiago, séc. XVIII

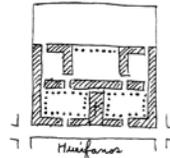




Universidade de San Felipe



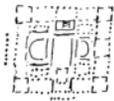
Hospital de San Juan de Dios



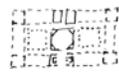
Casa de Huérfanos



Praça de Armas, Santiago, séc. XIX [República]



Congreso



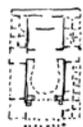
Universidad de Chile



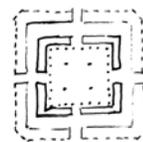
Museo de Historia Natural



Escuela Militar



Teatro Municipal



Mercado Central



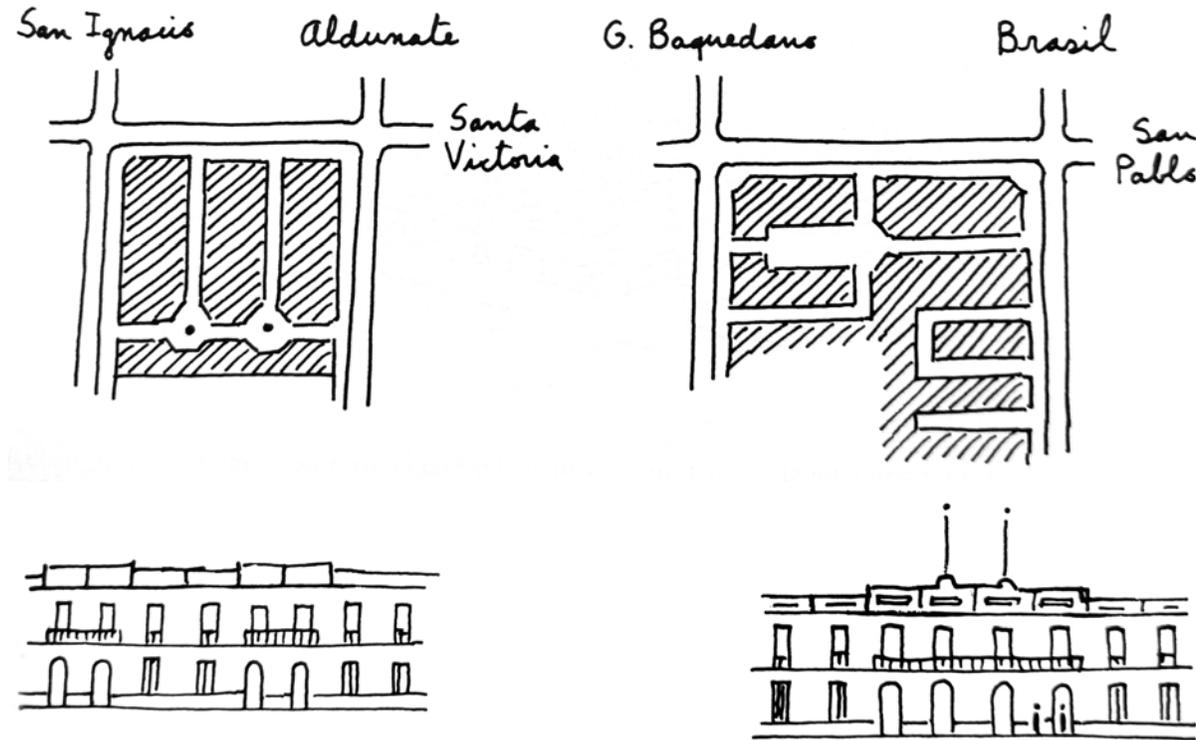
Vera Cruz



Agustinas



San Ignacio

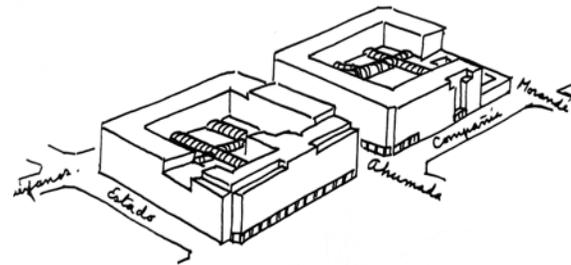


Passagens e cité

17
15 18
16 19

modificando o modelo de ocupação do território, sem ferir a trama principal. Por fim, em um quarto momento do processo evolutivo, já durante o século XX, surgem novos elementos, tais como as passagens interiores cobertas, as galerias, ou ruas abertas no interior das manzanas, que introduzem novas organizações arquitetônicas, novas tramas ou outro sistema de referência dentro da trama ortogonal. A arquitetura moderna estabelece novas operações formais dentro da quadra. Multiplicam-se as tipologias edificatórias, que alteram a paisagem urbana da área central. Mas, mesmo nesse caso, as operações arquitetônicas seguem governadas pelos traçados ou pela geometria mais elementar. *“Assim, a partir de operações semelhantes: subdivisão, adensamento, fusão, reconversão, se desenvolve um processo tipológico que evidencia uma evolução desde a manzana fechada à manzana com penetrações, e desde a casa-pátio ao edifício-cidade”*⁶

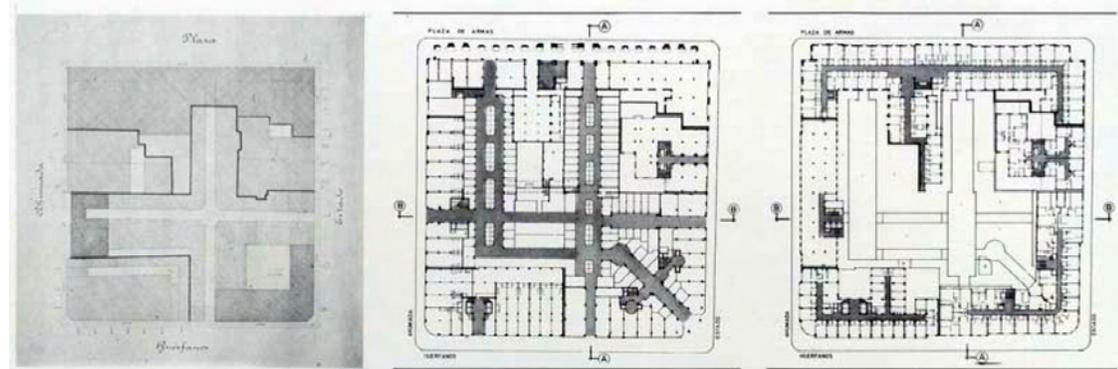
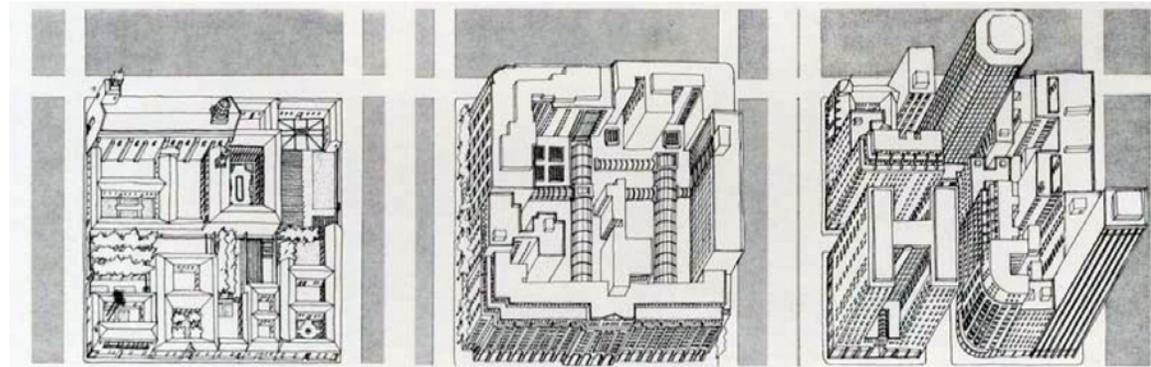
Em um abrangente estudo, realizado por uma equipe de profissionais ligados à direção de obras públicas de Santiago, identificam-se quatro tipos de variações ao longo do tempo, legíveis atualmente em Santiago. As variações, no caso de Santiago Poniente, muitas vezes representam deformações na regularidade do tecido e, dependendo do período de urbanização em que sucederam, decorrem do tipo de imóvel a que se destinam e à densidade pretendida. Os tipos de variações da *manzanas* seriam:



Edifício

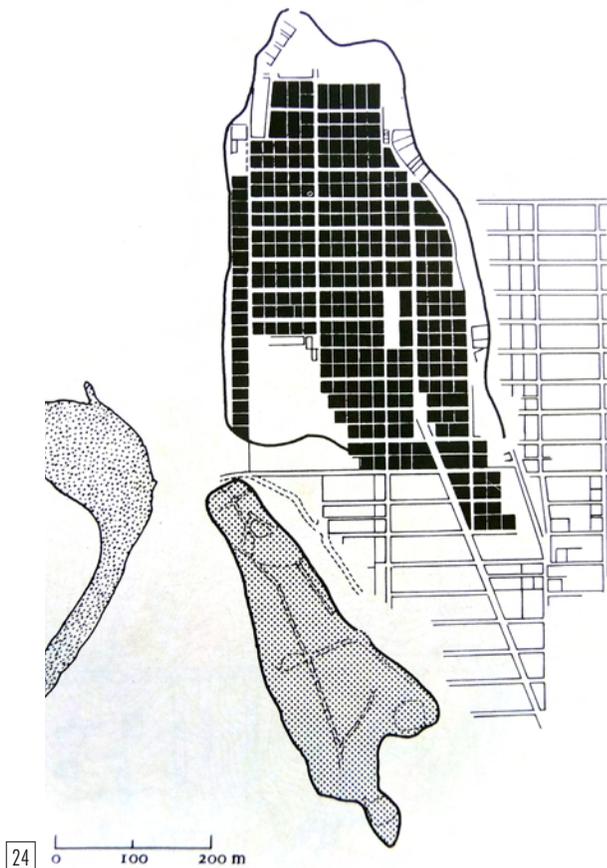


Edifícios modernistas no centro da cidade, Santiago



Processo de substituição tipológica, final séc. XIX e início séc. XX, Santiago

Planta de Olimpo, Mileto, 432 a.C.



"- *Cerradas*: Representam o modelo tradicional e regular (90 a 120 metros), seus lados são contínuos e se acessa aos imóveis diretamente do espaço público. Sua forma com frequência é retangular ou quadrada, mas as deformações da trama podem produzir formas trapezoidais mais ou menos simples. As manzanas de forma trapezoidal estão situadas ao longo do rio Mapocho e próximo à avenida Alameda, que é um antigo braço do rio.

- *Penetradas*: Surge pela inserção no modelo de base da cité que tem uma via de acesso ao interior da manzana.

- *Divididas*: A manzana tradicional nesse caso se decompõe em duas ou mais partes separadas por uma ou mais passagens, mas a unidade e a leitura da manzana como conjunto não se vêm afetadas.

- *Fragmentadas*: Este tipo de manzana é muito escasso no setor que nos interessa [Poniente]. Corresponde a uma subdivisão importante da unidade tradicional. [...] Os exemplos mais significativos, ainda que isolados devido a sua complexidade, são o bairro de Concha y Toro, inspirado nas ideias de Camillo Sitte, e o loteamento da policia, situado no norte de Santiago Poniente. "7

Carlos Martí⁸ coloca o valor universal e permanente da estrutura em manzana ao lembrar que a mesma

está presente, como elemento estruturador da forma urbana, em culturas bastante distantes entre si no espaço e no tempo, desde os sistemas helênico e romano, passando pelas cidades mercantis medievais, ou pelas cidades de colonização espanhola na América, até chegar à noção de super-quadras do Movimento Moderno.

Em Santiago, notadamente nas áreas centrais, este modelo não se faz apenas presente, mas, como nos atesta Fernández, marca toda a história da área: "Santiago é a comuna da área metropolitana que abriga em suas formas a história da cidade desde seu início. Em conseqüência, nela se podem reconhecer o ato de fundação, a trama das ruas e manzanas, os edifícios, os espaços e seus usos durante as diferentes épocas e o conjunto de decisões que foram desenhando o processo de transformação dos distintos bairros." 9

No entanto, a identificação do tecido urbano local, por si só, não justificaria a adoção da matriz 'quadrícula' como base projetual. Haveria que qualificá-la para tal, como uma possível, e acima de tudo, desejável permanência no território. Mais do que um processo historicista, estabelece-se, assim, um processo de análise, em uma situação contemporânea, que corrobore as decisões de projeto. Para tanto, elencase uma série de fatores qualificadores, a saber:

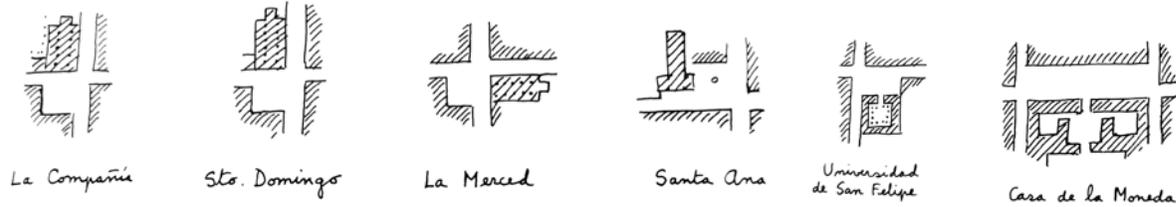
- A adoção deste modelo faz com que a matriz urbana se sobreponha às edificações, nas quais o conjunto é valorizado, em detrimento de individualidades construtivas. A quadrícula é a referência urbana e a *manzana*, a edificatória. Dessa forma, ficam claras as relações estabelecidas entre o todo e a unidade, de forma que sempre se trabalha o urbano quando se executa a edificação na *manzana*. Assim, não só é evidente, mas desejável, a consciência e a participação urbana do projeto da edificação, o que fortalece o desenho da cidade e de seus espaços vazios, não edificadas, a partir do instante em que seus limites ficam mais bem definidos pelas massas construídas. Mesmo as 'edificações de exceção', tais como igrejas e palácios, se submetem a esta matriz preponderante. A trama estabelece uma ordenação precisa, mas ao mesmo tempo permite variações compositivas internas à quadra, dentro do sistema.

- Um 'padrão médio' fica assim estabelecido, mimetizando as edificações – e as possíveis 'vedetes arquitetônicas' – na massa construída. A arquitetura fica dissolvida e absorvida pela cidade, o que favorece o conjunto urbano.

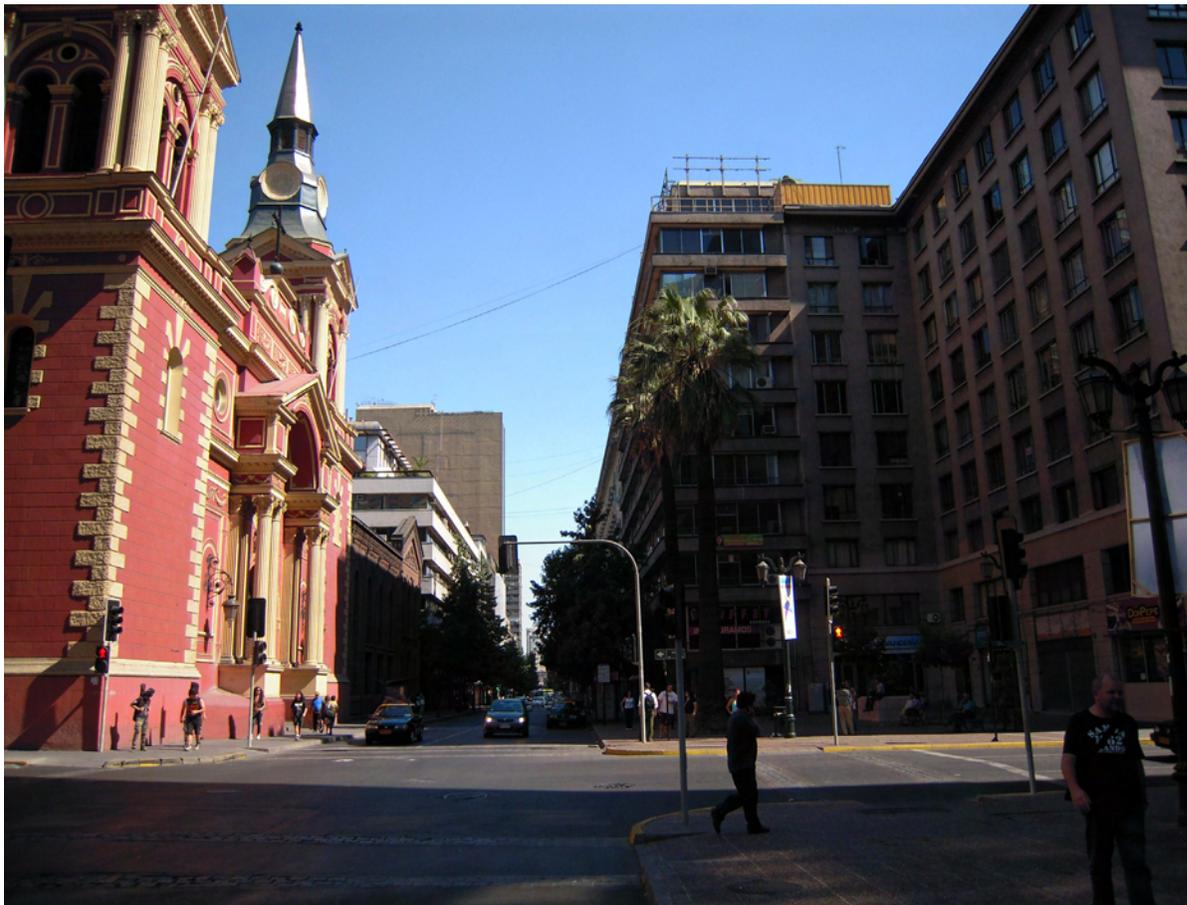
- As regras originárias, bastante simples, de ortogonalidade, favorecem a legibilidade, a orientação e o entendimento da cidade. As ruas são traçadas segundo as orientações norte-sul ou leste-oeste.

- Há a predominância do bloco, que define tanto as ruas, pelos alinhamentos e eventualmente gabaritos, como as praças. Os espaços públicos, praças centrais ou átrios, são portanto determinados pelos blocos construídos, por meio de um mecanismo no qual a geração de vazios ocorre pela subtração ou pela ausência de massa construída, seja parcial ou total. A construção dos grandes espaços 'vazios' se dá pela subtração de toda uma *manzana*. Estes vazios – espaços livres, ruas e praças – tornam-se, assim, elementos estruturadores evidentes da cidade e estabelecem uma hierarquia e uma malha, que lhes dá legibilidade.

- As penetrações, galerias cobertas, ruas e passagens internas às *manzanas*, ao se submeterem a estas, constituem-se em uma evolução de sua organização que, contudo, confirma-a como regra, pois configuram-se como rotas alternativas e secundárias à sua preponderância. Origina-se assim um processo de variação à estrutura urbana original que, caso contrário, poderia ser entendida como monótona. Geram-se novos percursos de fruição, interiores às quadras, que conectam os espaços públicos externos a estas e são conformadores de uma nova rede superposta e hierarquicamente submissa à anterior, como uma trama secundária dentro da trama maior, que estende o espaço de caráter público e suas frentes comerciais, além de permitir melhor ocupação e maior adensamento da quadra.



- Novas construções, ao serem submetidas a essa lógica, ainda que com programas e configurações verticais mais complexas, integram-se ao patrimônio histórico já construído, favorecendo a acumulação cultural justaposta, que permite a legibilidade temporal, sem prejuízo da manutenção da qualidade urbana pré-existente.



- Ainda sobre essa estrutura de quadrícula e *manzanas*, poder-se-ia afirmar que, embora seja aparentemente contraditório, sua estrutura regular favorece, quando se trata de uma exceção, à percepção de uma edificação monumental ou simbólica, como uma igreja ou edifício público significativo, pelo artifício do 'recorte' de parte da massa edificada para gerar um distanciamento do olhar da obra a ser observada, num processo que Camilo Sitte¹⁰ já destacava, e que se observa em pontos específicos da trama de Santiago, como nos confirma Irarrázaval.¹¹

- Este modelo, em certa medida, com suas predefinições, tem certa autonomia em relação aos processos econômicos, sociais ou políticos, ao menos no que diz respeito à estrutura urbana morfológica. Sua estrutura física regular possibilita que certa homogeneização urbana se estenda tanto às áreas mais abastadas quanto aos setores mais populares. Do mesmo modo, como as regras gerais são bastante simples, seu desenho geral tende a

sobreviver à descontinuidade de leis, normas e planos urbanísticos com orientações políticas distintas.

- Como nos lembra Rosas, estabelece-se um processo dialético entre arquitetura e cidade. A trama urbana é uma modalidade de ordenação arquitetônica, ao mesmo tempo em que a arquitetura torna-se um mecanismo de reinterpretação dessa trama.

- Tecnicamente, o sistema favorece o emprego de tecnologias tradicionais e a racionalização dos sistemas construtivos, com soluções estruturais simples, proporcionados pela busca da adequação máxima ao terreno e pela otimização do espaço disponível. Evidentemente, contudo, isso não é um impeditivo à busca da inovação ou experimentação.

- Finalmente, pode-se dizer que, culturalmente, o sistema está assimilado pela comunidade, o que favorece o controle urbanístico, pela população, e certa continuidade do processo de desenvolvimento.

A repetição modelar poderia ser infinita, mas não nos permitiria o avanço de questões urbanas e arquitetônicas, a partir de novas experiências. O próprio Rosas, porém, nos aponta o caminho para a superação ou, ao menos, a evolução deste modelo. Rosas demonstra, em seus estudos sobre a área central de Santiago, como esse modelo pode ser

entendido como moderno, por sua capacidade de ordenar o processo de ocupação, mas, também, de estruturar, evolucionar-se e transformar-se para receber e incorporar novas tipologias, novos usos e novas tecnologias.

*"Neste processo de desenvolvimento que experimenta a trama central se reconheceriam duas situações dialéticas: uma, na qual a trama é uma modalidade de ordenação arquitetônica, e outra, em que a arquitetura é um mecanismo de ordenação e reinterpretação dessa trama. Na primeira situação, a trama constitui uma forma de ordenação geral dos elementos da arquitetura. Na segunda situação, tanto por um avanço disciplinar, como por desenvolvimentos tecnológicos que possibilitam novas operações arquitetônicas, a ordem geral de referência estabelecida pela quadrícula e pela manzana é possível de ser modificada."*¹²

Martí ainda coloca que a modernidade ofereceu variações dentro do princípio das *manzanas*, entendida não mais como uma forma fechada e homogênea, mas com soluções tipológicas mais complexas. Sugere a ampliação do conceito da quadra, a fim de corrigir as carências modernas de elementos vertebrais urbanos, oriundas de disposições aleatórias que não definem claramente a delimitação dos espaços públicos dos privados. Essa ordenação submeteria as organizações edificadas abertas,

semiabertas ou fechadas a uma ordem arquitetônica reconhecível, atendo-se à definição primordial que considera a *manzana* como uma parte urbana delimitada pelo traçado viário. A *manzana* atuaria como um elemento de mediação entre o edifício e a cidade. Mas, ainda que submetido a esse sistema viário, dentro desse alinhamento o edifício manteria certo grau de autonomia.¹³

Portzamparc, em seu texto 'A terceira era da cidade'¹⁴ propõe uma reflexão sobre as transformações da cidade no tempo, objetivando estabelecer um modelo híbrido, que adotasse as qualidades urbanas da organização em quadras, blocos, as *manzanas*, principalmente em relação à conformação dos espaços livres, notadamente as ruas, e, ao mesmo tempo, possibilitasse a construção de edifícios isolados, com qualidade projetual própria do moderno, da aproximação ao objeto. Ele identifica a primeira era da cidade como aquela em que ela, seja a irregular medieval ou a dos grandes traçados de Haussmann, é desenhada por seus vazios, pelas ruas e praças, onde "[...] o homem sempre traçou seus caminhos entre duas massas construídas, como se ele abrisse seu caminho numa floresta, recortando clareiras para formar os lugares da vida, as 'praças'".¹⁵ Apesar das cidades apresentarem formas infinitamente diversas, constituídas ao longo de séculos, Portzamparc destaca sua constância intrínseca, com um único esquema de organização:

as ruas, definidas por suas bordas cheias construídas, que equivalem às quadras ou às insulae (*ilots*). A segunda era, que corresponderia aos pressupostos modernos, seria a era da inversão, ou da reversão tipológica na visão dos espaços, uma oposição na leitura, um avesso da figura-fundo em relação à era anterior: não se planificaria a cidade, mais, segundo seus vazios, mas, sim, a partir dos seus objetos, os cheios. O que teria ocorrido seria a rejeição da forma 'rua', pertencente ao passado, e, com ela, a noção do entremeio; o objeto arquitetural do movimento moderno seria o novo paradigma dos planos urbanos; não mais contíguos, mas, sim, autônomos, isolados, frequentemente descolados do solo, indiferentes ao entorno e universais.

Enquanto a primeira era apresentava a cidade contida, compacta, como uma concentração defensiva, protegida contra a imensidão, a da segunda se constitui na era da "conquista territorial e no entendimento do planeta".¹⁶ Seria a era dos números, das crises urgentes, tratados conceitualmente. A terceira era, de crise latente, seria a era dos indivíduos. Uma necessidade de regressão à cidade pré-industrial, após a crise do moderno. Mas Portzamparc critica esse simples retorno às formas urbanas antigas, uma vez que as transformações pelas quais o mundo teria passado, relativos a modos, técnicas ou economia, a inviabilizaria, ressaltando os princípios orientadores da segunda era como ainda

válidos, pois teriam se originado nas demandas por conforto, performances e necessidades técnicas. Em vista dessa ambiguidade sobreposta pelas 'duas eras' na cidade, Portzamparc propõe um modelo híbrido, que se integre ao *"caleidoscópio vertiginoso onde se cruzam todas as épocas"*¹⁷, a cidade real, espaço de acumulação material, da agregação, das redes imateriais, da coexistência de épocas diferentes e por vezes contraditórias, onde convivem esplendor e miséria, a cidade da era das metrópoles. Exemplificando com Paris, afirma ser a cidade formada por arquipélagos, bairros distintos, homogêneos ou não, como fragmentos. Portanto, tratar-se-ia de cruzar lógicas e pensamentos diferentes, superposições de estruturas diferentes, que se cruzam. Questiona, também: seriam esses contrastes de escala, essas hierarquias entre os bairros, o que dá à cidade a qualidade específica de um conjunto único? A continuidade identificável entre as duas eras seria o desejo da harmonia, de homogeneidade, buscadas tanto pela primeira, pela imitação, quanto pelo moderno, pelo *standard*, em uma luta entre a aglomeração espontânea de construções e o esforço para discipliná-las e ordená-las. Seria preciso pensar a pluralidade da época atual, *"caracterizada pelo crescimento constante da complexidade, a multiplicidade dos pólos de decisão, a sofisticação e a diversificação das necessidades e aspirações. E também pela fragmentação das convenções arquitetônicas. Mais*

do que nunca, nós queremos e temos necessidade de registros complementares: do monumental, do pitoresco, do tecnológico e do arcaico, da razão e da poesia, da densidade trepidante e da calma de nossos bairros".¹⁸ A característica da arquitetura desse tempo seria a do objeto, do diferente, separado, ainda que desnecessária. A pergunta que Portzamparc faz, a respeito dessa extrema diversidade instalada: *"[...] como um todo poderá nascer de partes tão contraditórias?"* A resposta não seria confiná-la em uma só lógica, em um só pensamento e, sim, na invenção de *"[...] novas relações, nova poética de contrastes, novas regras de unidade, mais flexíveis, que não maltratem a criação, e que articulem harmoniosamente as diferenças"*. E pergunta novamente: *"[...] se a cultura arquitetônica moderna é esta dos objetos, qual pode ser a cidade desses objetos isolados? Como eles são separados? Existe uma qualidade do espaço intermédio? É possível reencontrar a universalidade da forma-rua nesta época de objetos isolados...?"*

¹⁹ Sua resposta a essa questão, a quadra aberta, pretende ser um modelo que procura resolver ambas as questões: as vantagens da manzana na definição das ruas, pelo alinhamento das massas construídas, mas ao mesmo tempo a permissão da existência do edifício isolado. Isso é alcançado pelo alinhamento parcial dos edifícios isolados, junto à rua, mas com distanciamentos entre si e entre os edifícios que livremente ocupam o interior

da quadra e que, por sua vez, contribuem para gerar os vazios, praças ou pátios. “A quadra aberta permite reinventar a rua: legível e ao mesmo tempo realçada por aberturas visuais e pela luz do sol”.²⁰ O conjunto de alinhamentos, dado pela somatória de várias quadras, é que dará força à rua. Trata-se de reinventar, nas pequenas dimensões da quadra, um sentido perdido de espaço, sem desconsiderar a metrópole.

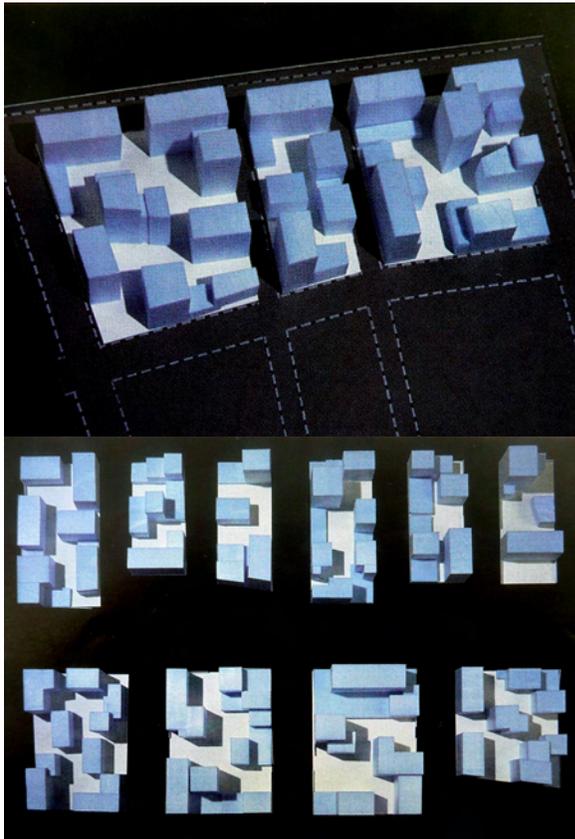
O modelo proposto por Portzamparc recobra outra característica presente naquelas *manzanas* e quadriculas originais das cidades hispano-americanas: é bastante singelo, simples de entendimento e de aplicação, com o requinte de adequar-se mais favoravelmente às características de pluralidade da contemporaneidade e possibilitar inúmeras experiências tipológicas arquitetônicas. Além do mais, ele possibilita, a exemplo do que ocorria com a quadricula espanhola, a ocorrência dos edifícios monumentais no interior das quadras, isolados ou não, ou mesmo em sua periferia, sem que isso fira a ordem geral. Afastamentos podem realçá-los e justapô-los a espaços públicos, em respiros urbanos. Do mesmo modo, ele possibilita a incorporação de novas edificações a quadras já existentes, em um processo que, sem se requerer a prática da *tabula rasa*, permite o redesenho e a requalificação da quadra, com a criação de novos espaços livres intersticiais. Esse processo pode caber

no tempo requerido pela cidade. Evidentemente, este texto não trata de questões de parcelamento, ou mesmo de relevos acentuados, onde um traçado regular não se impõe, mas essas situações, dentro das especificidades de variação atuais, podem estimular soluções e variações ainda mais contundentes e oportunas. Especial atenção pode ser dada aos intermédios entre as quadras, onde vazios podem ser construídos como elementos de conexão.

Uma das questões fundadoras do projeto do MMDDHH trata do modo como ele se insere no contexto pré-existente e qual a sua posição diante desse tecido. A posição poderia ser pela sua negação, pela proposição do novo, radical, transformador, pelo choque, pelo vislumbrar de novos horizontes. Mas, qual deve ser a postura diante de um ambiente cujo desenho apresenta um nível de aceitação, de funcionalidade e agradabilidade razoável?

O desenho do centro e imediações de Santiago, como o setor do museu, Santiago Poniente, é derivado do traçado original da colonização, e marca profundamente a estrutura e identidade da cidade. A orientação do santiaguino baseia-se na verificação do maciço da Cordilheira dos Andes, no relativo paralelismo entre o rio Mapocho e a principal avenida da cidade, chamada por seus cidadãos pelo genérico ‘Alameda’, e pelo traçado

Esquemas quadra aberta de Portzamparc



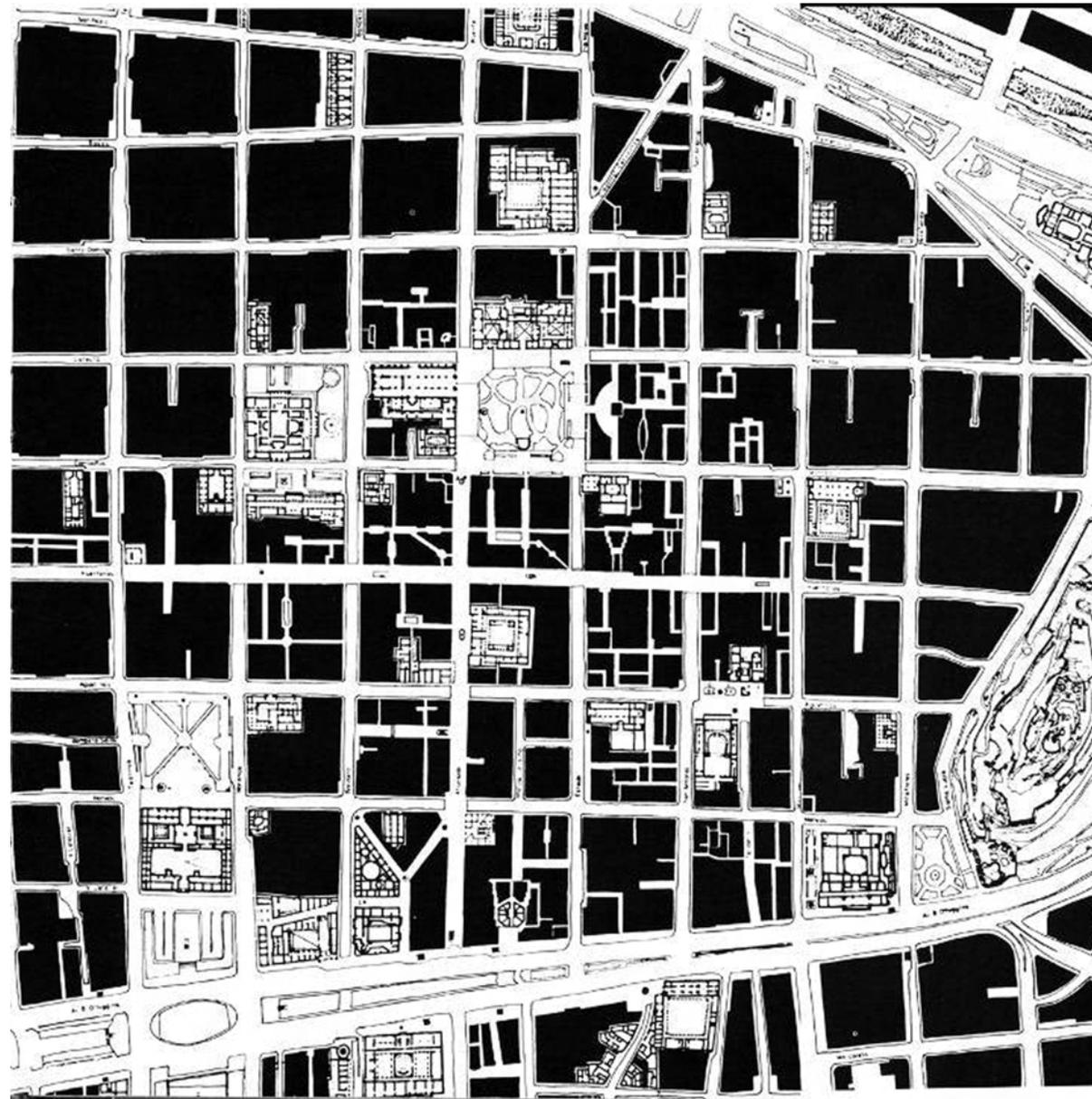
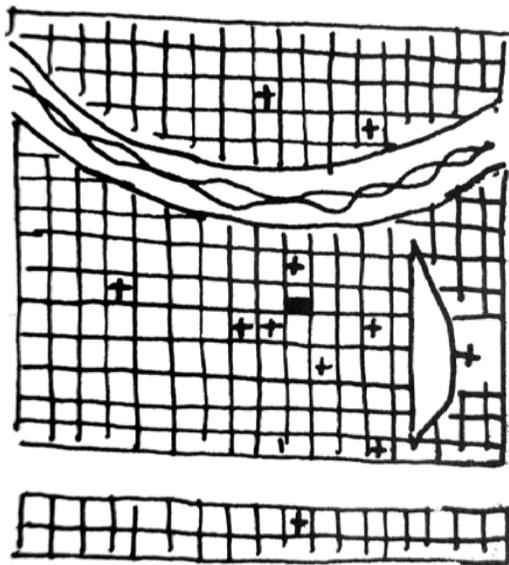
27

28

regular de suas ruas e quadras. Negá-lo, portanto, em uma obra que pretende resgatar a memória de parte da história do país, pareceria um equívoco.

Relata Fernández, sobre o processo de ocupação urbana de Santiago Poniente: *“Os loteamentos se estruturaram em forma de dameros, tal qual Santiago colonial, as glebas (terrenos) se dividiram em manzanas, e éstas, por sua vez, em terrenos (sítios) de diferentes dimensões. As casas se construíram quase simultaneamente ao longo das ruas. Seguindo um traçado ortogonal, espaçosas e bem alinhadas, as novas ruas foram progressivamente conectando-se com as do setor central da cidade.”*²¹

Santiago, séc. XVII





31

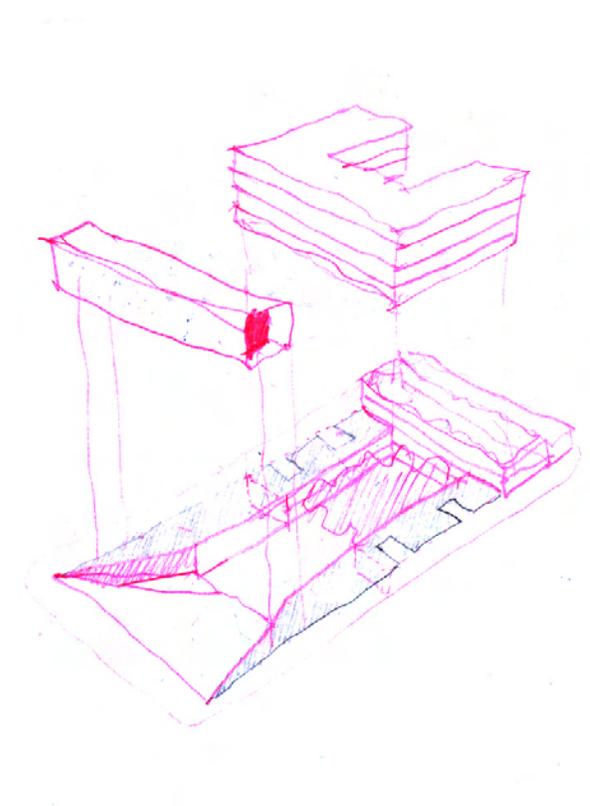
32

O projeto do Conjunto Matucana vai considerar essas questões em uma leitura muito própria e clara. Incorpora as questões oriundas no passado com a quadrícula, uma vez que opta por afirmá-la como um de seus elementos fundadores. Os edifícios, tanto o do MMDDHH, quanto o bloco dos escritórios, irão buscar o alinhamento das ruas, definindo-as. A dimensão do bloco de escritórios remete à dimensão das quadras das áreas centrais de Santiago, com um plano de massa bastante simples, de ocupação perimetral e geração de um pátio central. A sofisticação é dada por sua elevação, sobre pilotis, que irá, em uma solução diferente, recuperar as 'passagens' pelo miolo das *manzanas*. Porém, a questão vai além, com a criação do pátio-jardim, rebaixado em relação à cota da rua, que amplia o alcance do espaço e funções públicas a cotas diferentes daquela tradicional de acesso, num processo de verticalização da solução tão empregada no plano horizontal na área central.

Poder-se-ia dizer, quanto ao aspecto morfológico, que o edifício principal do museu, a barra, é uma *manzana* 'comprimida' no sentido transversal, uma vez que sua função urbana é definir dois vazios interligados. Como as subtrações coloniais, que geravam as praças, os vazios adjacentes a ele conformam duas praças em relação às *manzanas* vizinhas: uma com a oposição do colégio e outra com a oposição dos edifícios de escritórios propostos. Outro recurso

oriundo do traçado de Santiago foi utilizado: para acentuar sua monumentalidade, o edifício é recuado em relação a uma das ruas, nesse caso a de menor dimensão em relação à quadra. Mas, também, como nas lições das *manzanas*, o edifício está submetido a ela, confirmando seus alinhamentos. Assim, como em uma 'quadra aberta', os volumes são dispostos de forma a desenhar o alinhamento das ruas e a gerarem espaços livres, públicos, acessíveis. A solução, porém, é, também, híbrida, uma vez que parte dos escritórios de fato conforma uma *manzana* fechada, e outra, do museu, é totalmente aberta. Há o edifício-objeto, o do museu, mas ele se compromete com a responsabilidade urbana de se inserir e auxiliar na leitura da quadricula e, mais do que um objeto, ele é um definidor de vazios urbanos. As passagens, aqui, são reinterpretadas. Elas se dão em todas as direções, pelo miolo da quadra, em percursos através das praças públicas, dos limites que as definem, numa infinidade de possibilidades e contrastes. A cobertura é sutil, momentânea, em sombras proporcionadas pela barra do museu e pelos pilotis dos escritórios. Pode-se dizer que a arquitetura, neste caso, como nas palavras de Rosas, buscou a reinterpretação da quadra que a contém, naquela relação dialética proposta. A integração com o patrimônio vizinho, colégio, casario tombado, pretendeu-se evidente, na busca de um diálogo claro, que buscou realçar as construções preexistentes. O museu, apesar

de sua monumentalidade, é sereno, se submete à cidade, sem pretender ser uma 'vedete', favorecido por sua simplicidade formal e material. Integra-se a um bairro simples, com construções singelas, mas, também, prepara-se para as alterações por vir, visto que se compatibiliza à lógica maior da quadricula e *manzana*.









NOTAS:

1 Utilizamos normalmente o termo em espanhol, *manzana*, por representar aqui um tipo específico de quadra ou quarteirão, típico do traçado da quadrícula de origem na colonização espanhola.

2 IRARRÁZVAL C., Raul. *Santiago: um plan para uma ciudad armoniosa*. Santiago de Chile: Ediciones U. Católica Chile, 1985. p. 25 (tradução nossa)

3 Também utilizamos o termo *damero* (tabuleiro) quando o autor assim se refere ao traçado ortogonal, pois é o termo normalmente empregado no Chile para designar a quadrícula, termo normalmente empregado por autores de origem espanhola.

4 MUNIZAGA V., Gustavo. *Las grandes etapas de la formación de Santiago*. In: SAAVEDRA S., Miguel; STARKMAN, Nathan (dir.). *Santiago Poniente: desarrollo urbano y patrimonio*. Santiago de Chile/Paris: Dirección de Obras Municipales de Santiago/Atelier parisien d'urbanisme, 2000. p.28 (tradução nossa)

5 ROSAS V., José. La partición de la manzana: Cómo se modernizó Santiago de Chile. *La Forma Edificada, Revista UR*, Barcelona, v. 3, p.29-37. sept. 1985. P.30-31. Este artigo apresenta um denso resumo da tese de doutoramento de Jose Rosas Vera, arquiteto professor da Universidade Católica de Chile, defendida na Escola de Arquitectura de Barcelona sob a orientação de Manuel de Solà-Morales. (tradução nossa)

6 *Ibid.*, p.36

7 CARRASCO PÉREZ, G., PIZARRO ROBERTS, M.I, PETERMÜLLER, D. *Registro y análisis del patrimonio urbano y arquitectónico*. In: SAAVEDRA S., Miguel; STARKMAN, Nathan (dir.). *Santiago Poniente: desarrollo urbano y patrimonio*. Santiago de Chile/Paris: Dirección de Obras Municipales de Santiago/Atelier parisien d'urbanisme, 2000. p 160 (tradução nossa)

8 MARTI A., Carlos. La manzana en la ciudad contemporánea. In: PARCERISA B., Josep, e RUPERT V., Maria. *La Ciudad no es una hoja en blanco: hechos del urbanismo*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ, 2000. p.82-85. (Arquitectura

Teoria y Obra, v.3)

9 FERNANDÉZ H., Manuel. De la chacra al loteo. In: SAAVEDRA S., Miguel; STARKMAN, Nathan (dir.). *Santiago Poniente: desarrollo urbano y patrimonio*. Santiago de Chile/Paris: Dirección de Obras Municipales de Santiago/Atelier parisien d'urbanisme, 2000. p.58 (tradução nossa)

10 SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. Tradução Ricardo F. Henrique. São Paulo: Ática, 1992.

11 IRARRÁZVAL C., Raul, op. cit., p. 50

12 ROSAS V., José, op. cit., p. 32

13 MARTI A., Carlos, op.cit., p. 82-85

14 PORTZAMPARC, Christian de. *A terceira era da cidade*. Tradução Denio Benfatti. Óculum, Campinas, v.9, p. 34-49, 1997.

15 *Ibid.*, p.38

16 *Ibid.*, 34-49

17 *Ibid.*, 34-49

18 *Ibid.*, 34-49

19 *Ibid.*, 34-49

20 *Ibid.*, 34-49

21 FERNANDÉZ H., Manuel, op. cit., p.60

CRÉDITOS DAS IMAGENS:

Figura 1

Plano Santiago 1911. Archivo de la investigación. PIZZI, Marcela. VALENZUELA, María Paz. *La invisibilidad del patrimonio arquitectónico industrial: testimonio de nuestro ingreso a la modernidad y el ex ferrocarril de circunvalación de Santiago*. CA Ciudad y Arquitectura, Santiago de Chile, n.142 p.42 oct./nov.2009

Figuras 2, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 25, 29

IRARRÁZVAL C., Raul. *Santiago: um plan para uma ciudad armoniosa*. Santiago de Chile: Ediciones U. Católica Chile, 1985. p.25, 29, 16, 59, 25, 63, 75b, 41b, 42, 43, 44, 41a, 56,

47, 68, 75a, 50, 27

Figuras 3, 9

SAAVEDRA S., Miguel; STARKMAN, Nathan (dir.). *Santiago Poniente: desarrollo urbano y patrimonio*. Santiago de Chile/Paris: Dirección de Obras Municipales de Santiago/Atelier parisien d'urbanisme, 2000. p.29, 30

Figuras 22, 23, 30

ROSAS V., José. La partición de la manzana: Cómo se modernizó Santiago de Chile. *La Forma Edificada, Revista UR*, Barcelona, v. 3, sept. 1985. p. 29 - Plano do centro de Santiago mostrando passagens e penetrações, 1970-1984, 30,31

Figuras 27, 28

PORTZAMPARC, Christian de. *A terceira era da cidade*. Tradução Denio Benfatti. Óculum, Campinas, v.9, 1997. p. 47

Figura 24

BENEVOLO, Leonardo. *Diseño de La Ciudad*. Vol 2 El arte y la ciudad antigua. México DF: Gustavo Gili, 1978. p.112

Figura 34

ESTÚDIO AMÉRICA DE ARQUITETURA, Desenho Mario Figueroa

Figuras 31, 32, 36

ESTÚDIO AMÉRICA DE ARQUITETURA, Desenho Carlos Garcia

Figuras 10, 21, 26

Foto: Lucas Fehr

Figura 35

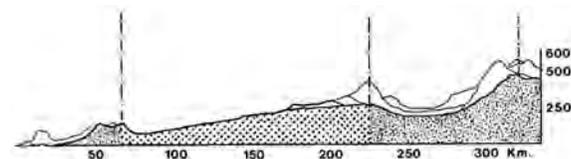
Foto: Marcus Damon

Figura 33

Foto: Carlos Dias



2.1.2 O PROJETO E A PAISAGEM : CHILE E SANTIAGO



Corte do Chile pelo deserto do Atacama



Discorrer sobre a paisagem no Chile, tanto urbana quanto rural, é discorrer a respeito da Cordilheira dos Andes, elemento geográfico que domina não só toda a extensão do país, mas, também toda a sua história de ocupação, defesa e trabalho. O território e as fronteiras do Chile são delineados pela cordilheira. O país é uma estreita e longa faixa de terra localizada entre a cordilheira e o mar, com largura leste-oeste média de 180 km, sendo a máxima de 300 km na altura do deserto do Atacama, no norte, e comprimento norte-sul de cerca de 4.000 km. Dessa forma, dois elementos geográficos são determinantes do desenho longilíneo do país: a cordilheira e o mar. Simbolicamente, de alguma forma, esse dado estaria presente no projeto. A paisagem chilena difere bastante ao longo do território. O norte é dominado pelo sequíssimo deserto do Atacama, uma faixa árida de cerca de mil quilômetros de extensão, que apresenta também os salares, as planícies de sal. Nesse local, encontram-



Vulcão, deserto do Atacama, norte do Chile



Salar, deserto do Atacama, norte do Chile

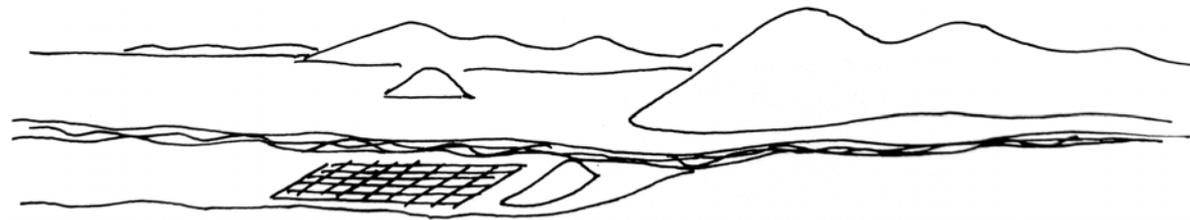


Vulcão, Villa Rica, região dos lagos

se as principais minas de cobre, material do qual o Chile é grande produtor mundial. Há, também, a presença de vulcões e lagos, a altitudes em torno de 4000m. A Paisagem do sul é composta por vulcões nevados e por lagos extensos. Mais ao sul, há a região marcada por um grande número de ilhas e fiordes, que se estendem até o extremo sul, com a presença de parques nacionais e glaciares.

Santiago ocupa o norte do vale central, marcadamente uma região de vinhedos, que é, na verdade, uma sucessão de vales que se abrem para o sul, com saída natural para o mar, servindo de desague natural para os rios. Ao leste, a Cordilheira dos Andes é mais recente, mais alta, mais rochosa e abrupta. A oeste, a Cordilheira da Costa é mais antiga, constituída por cumes arredondados. O rio Mapocho, que domina Santiago, nasce aos pés do maciço Del Plomo. O vale tem uma ligeira pendente para o oeste, de maneira que todos os rios correm

Cidade fundacional, séc. XVI, Santiago





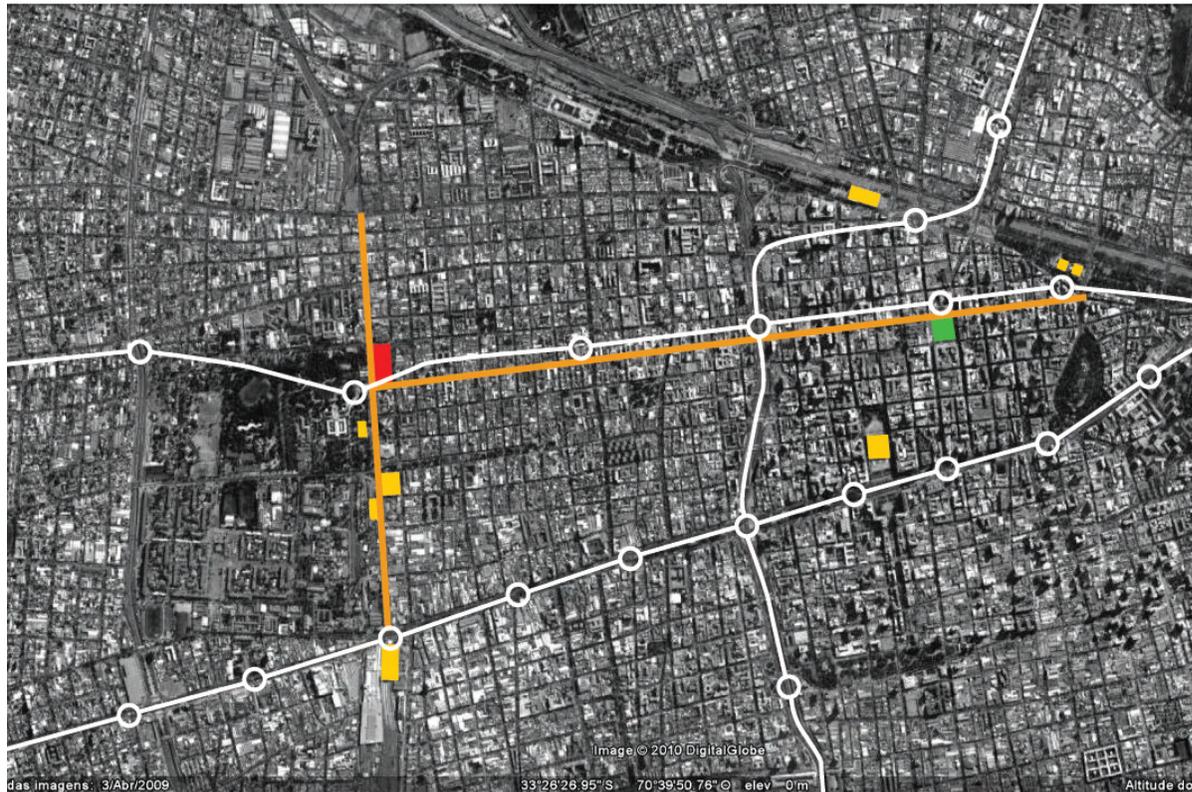
Glaciar Grey, sul do Chile



Torres del Paine, sul do Chile



Vista de Santiago, desde o mosteiro beneditino



08 09 10
11

para a Cordilheira da Costa, unindo-se na busca da saída para o mar.

Santiago tem uma luz própria, de fundo de vale, que difere da luz da costa ou da alta cordilheira. O céu é sempre bastante luminoso, devido ao clima seco. O contraste entre luz e sombras é intenso, principalmente no verão, proporcionado por edificações e vegetações. O ar apresenta, nos meses mais secos, partículas de pó que lhe proporcionam filtragens, produzindo uma luz amarelada. Infelizmente, o pó, atualmente, resulta mais de poluentes. O sol se levanta por trás da Cordilheira dos Andes que adquire diferentes cores e tonalidades ao longo do dia, sobretudo nos meses de inverno, quando está completamente tomada pela neve.¹

O sítio escolhido para a MMDDHH reuniu todos esses potenciais da paisagem. Dele se vislumbra a Cordilheira, a leste. A oeste, vislumbra-se o parque



Terreno original MMDDHH

Quinta Normal, antigo horto da cidade, com sua expressiva extensão e vegetação abundante. O sol percorre o terreno o dia todo, nascendo atrás da cordilheira e desaparecendo pelo arvoredo do parque, com todas as nuances e matizes de tons ao longo do dia.

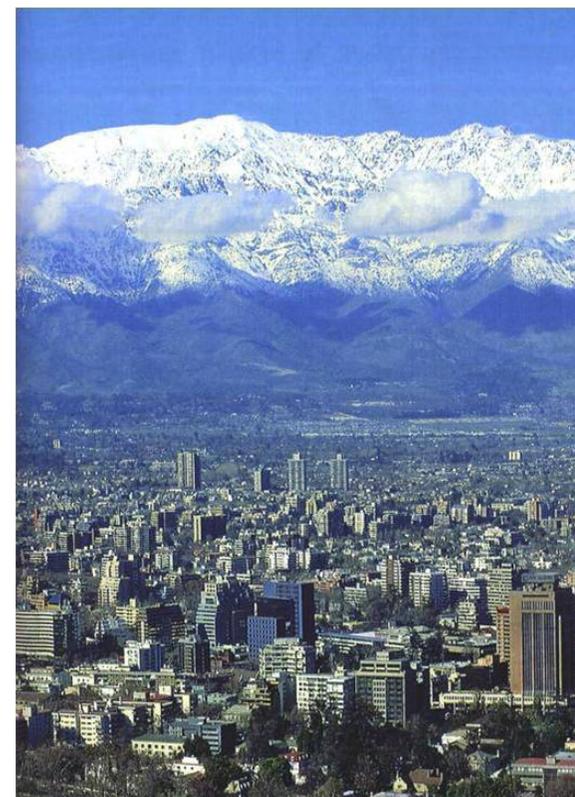
O terreno, propriamente dito, localiza-se na extensão da área de fundação da cidade, a *Plaza de Armas*, um quadrado perfeito no qual se encontram a Catedral e a *Alcaldia*. A partir desse local, a *Calle Catedral*, num rasgo direto, chega ao parque Quinta Normal, diante do Colégio Americano. Parecia um fato extraordinário essas estruturas estarem ligadas ao terreno da fundação colonial, diretamente por uma rua e dentro de uma matriz fortíssima de identidade do desenho urbano.

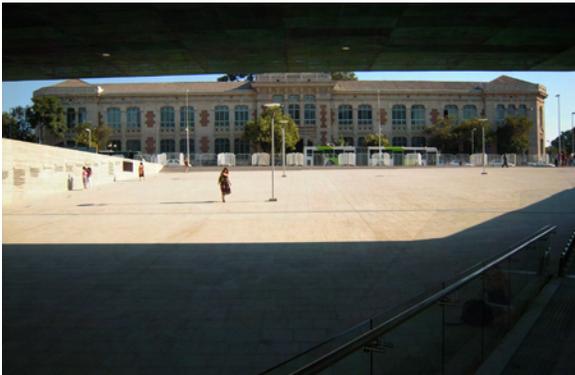
A existência do Colégio Americano, assim como o fato de sua fachada voltar-se para o terreno,

indicava a oportunidade de se lançar uma antiga idéia: desenharem-se as 'outras' faces de um grande espaço público, compondo uma praça, já que o colégio dava conta da primeira delas. O colégio é um edifício horizontal, eclético, cuja extensão dominaria toda a praça, dando-lhe a proporção e medida. Portanto, um dos 'arremates' do espaço público pretendido já era dado, estava lá.

A escolha do local para a implantação do MMDDHH, um território escavado, árido, em meio a esta paisagem, e alienado da vizinhança por um tapume que naquele momento já parecia definitivo, atendia não só às necessidades do museu como também possibilitaria a reintegração deste terreno ocioso, permitindo que se estendesse essa recuperação ao entorno, por meio de uma arquitetura urbana generosa com a cidade e com os espaços públicos. Por essa razão, e considerando que o terreno era quase o dobro da área necessária para

A cidade e a Cordilheira dos Andes





14

15

16

o museu, nas bases do concurso já era solicitado um plano de massas para toda a quadra, incluindo-se o conjunto de edificações do MMDDHH e um futuro conjunto de serviços públicos, que deveriam estar harmonicamente articulados, porém, que permitissem etapas distintas de construção.

Os edifícios residenciais tombados davam conta de estabelecer um gabarito ao conjunto, na aproximação da *Calle Santo Domingo*. Essa parecia ser a forma mais adequada de se lidar com um ajuste à cidade pré-existente. Estabeleceu-se, assim, uma transição suave, delicada, entre os novos volumes e os já existentes, como um sinal de reverência ao patrimônio que havia sido julgado digno de proteção, por parte da comunidade.

A implantação do Museu deu-se após essa leitura cuidadosa da paisagem, do território e da morfologia do entorno. Valorizar essas questões, trazê-las para o projeto, sem obviedade, sem simulacros ou pastiches. Entender esse potencial a ser preservado e potencializado, além de incorporá-lo ao projeto com as necessárias amarrações, são fatores que se somaram, provavelmente em uma ordem de decisões não tão lineares nem tão coerentes, em um primeiro momento, mas que em sua somatória, por culminar em um projeto, resultam um conjunto harmônico.

Tanto o Colégio quanto a orientação das *manzanas*,

assim como a própria topografia escavada do terreno, sugeriram o posicionamento de um edifício principal perpendicular à *Avenida Matucana*, o que fortalecia o conjunto, compondo com o colégio e o bloco de escritórios, pensado tal qual uma *manzana* fechada. Pensou-se, então, em um edifício como um tubo, um túnel, ou uma barra, transversal ao terreno e aberta em suas extremidades menores como duas imensas janelas voltadas aos dois elementos marcantes da paisagem: a Cordilheira e o parque.

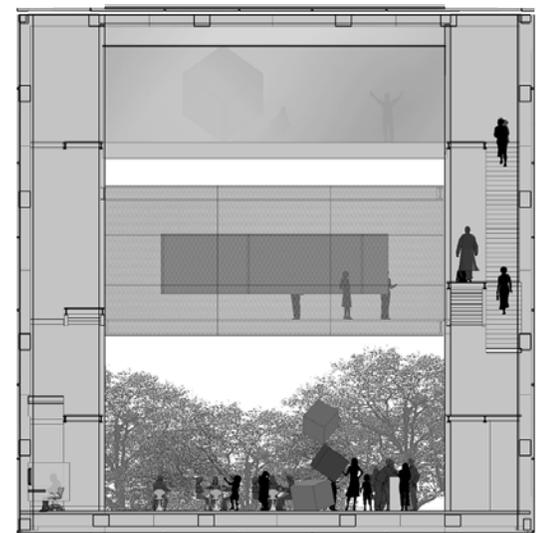
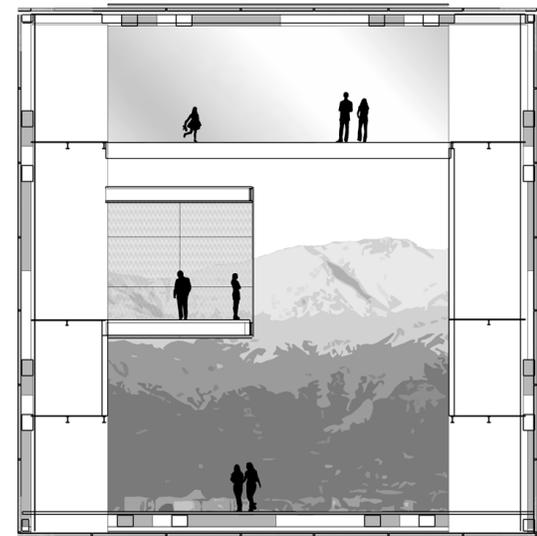
Dessa maneira, produziam-se dois efeitos opostos bastante interessantes, de apreensão da paisagem: o primeiro é o fato de que, sendo a barra posicionada a 0,7m acima da cota zero, uma pessoa, ao caminhar pela avenida, poderia visualizar todo o museu por sua extremidade, mesmo sem que o adentrasse e, eventualmente, conforme a luz do dia, poderia perceber a cordilheira através dele. Essa relação parecia bastante forte, intrigante, e combinava com a intenção, posteriormente trabalhada no programa, de torná-lo o mais transparente possível, dado o tema. A segunda razão, de ordem poética, é o fato de que, a partir de todo o interior do museu poderiam ser vistos aqueles dois elementos constituintes da geografia, da identidade e da história do país: a Cordilheira dos Andes e o mar. Evidentemente, o mar não é avistado de Santiago, sendo essa uma situação simbólica, na qual o parque tomaria o lugar do mar. Porém, a cordilheira, sim, era visualizada e

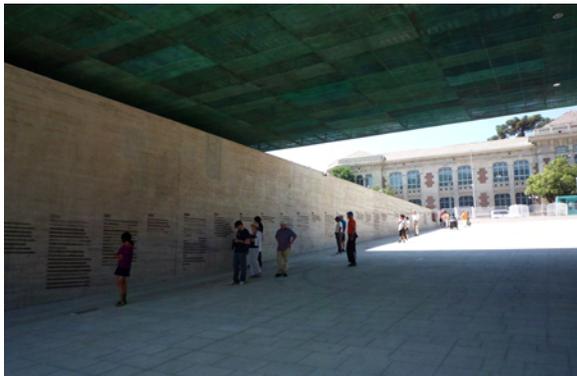
a idéia de 'enquadrá-la', a partir de todo o museu, parecia muito atraente. Dessa forma, a implantação orientada na direção leste-oeste posicionava-se transversalmente a todo o território do país, referenciando-se a este.

A apropriação do sítio incluiu três escalas, ou três situações distintas da paisagem: a natural, representada pela cordilheira; a urbana do entorno e da história da cidade; e a paisagem do parque, uma 'natureza' criada, domesticada, sendo que todos esses elementos levaram à criação de uma quarta paisagem urbana do espaço público, a qual não procurava reproduzir nenhuma das citadas anteriormente, mas que se integrava a elas, potencializando-as e delas usufruindo, como num processo de simbiose.

Evidentemente, é ao observador que a paisagem se destina e, por meio dele, se consolida. Somente a partir deste olhar é que ela faz sentido. Não haveria praça, pátios, ruas, se os mesmos não fossem perceptíveis ao transeunte. Essa subjetividade leva a infinitas paisagens, causadas não só pelo movimento, mas pelos diversos olhares e percepções, distintas, próprias de cada um. Não é possível controlar essa infinidade de percepções, apenas permiti-las e incentivá-las. Nem todos, de fato, perceberão as sombras, as luzes, o vazio, a imensidão das superfícies, as montanhas, ou o passeio. Cada um

focará a sua paisagem, se tanto. Alguns perceberão os respiros dos espaços públicos diante da velocidade dos fluxos da avenida. Outros, voltarão seus olhares para a cidade, a partir do espaço interno do museu e outros, ainda, para a secura da praça. Alguns notarão a importância dada ao colégio, outros o grande anfiteatro público ou, ainda, o monólito que paira no ar organizando os espaços, mas permitindo a fruição, o percurso, a sequência de espaços e pontos de vista, que incorpora o tempo e o movimento na experiência do espaço, sua dinâmica sólida/transparente, os novos limites, a truncagem da avenida, conforme ensinava Gordon Cullen², ou a apropriação visual do patrimônio histórico desde o interior do museu. Enfim, não há limites para os olhares. Há as superfícies, que se vêem, e que constituem os espaços, e suas transposições, frestas e janelas à distância.





NOTAS:

- 1 IRARRÁZVAL C., Raul. *Santiago: um plan para uma ciudad armoniosa*. Santiago de Chile: Ediciones U. Católica Chile, 1985. p. 14-19 (tradução nossa)
- 2 CULLEN, Gordon. *Paisagem Urbana*. Tradução Isabel Correia e Carlos de Macedo. Lisboa: Edições70, 1984.

CRÉDITOS DAS IMAGENS:

Figura 1

Site: http://www.intute.ac.uk/worldguide/html/851_map.html
acessado em 22-02-2010

Figura 7

IRARRÁZVAL C., Raul. *Santiago: um plan para uma ciudad armoniosa*. Santiago de Chile: Ediciones U. Católica Chile, 1985. p.24

Figuras 17, 18

ESTÚDIO AMÉRICA DE ARQUITETURA, Desenho Marcus Damon

Figura 11

ESTÚDIO AMÉRICA DE ARQUITETURA, Desenho Mário do Val
- Foto aérea com diagrama infra-estrutural, centro e poniente, Santiago.

ESTÚDIO AMÉRICA DE ARQUITETURA, Desenho Carlos Garcia

Figuras 2, 12, 13

ESTÚDIO AMÉRICA DE ARQUITETURA, Acervo

Figuras 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 14, 15, 16

Foto: Lucas Fehr

Figura 19

Foto: Nicolas Saieh

Figuras 20, 21, 22

Foto: Carlos Dias

2.1.3 O PROJETO E CONTEXTO DO LOCAL: O EIXO CULTURAL PONIENTE

Solà-Morales¹ coloca o conceito de Mutação, em oposi o aos organicistas-evolucionistas, ou mesmo aos critérios modernos racionalistas da lógica plano-urbaniza o-edifica o. Sua explica o fundamenta-se na impossibilidade de estes pensamentos explicarem tanto os momentos fundacionais das cidades como as respostas às destrui es em massa derivadas de guerras ou catástrofes ou, ainda, ao impacto de novas tecnologias e novas inven es. Os momentos de muta es súbitas, imprevisíveis e incontroláveis, não cumprem com as no es evolutivas e acumulativas, nem com os processos supostamente lógicos que partem do planejamento e chegam   edifica o.

Cidades que não passaram por crises catastróficas ou guerras, no entanto, têm também apresenta situa es mutantes semelhantes. Sua explica o poderia estar no fato de que a infinidade de processos, agentes e avanços que se sucedem em uma metrópole estão

muito acima da capacidade de compreensão, análise e a o do planejamento tradicional.

 reas industriais entram em ostracismo e perdem sua eficácia, em fun o de novas tecnologias e novas lógicas produtivas ou distributivas, impossíveis ou improváveis de se antever, gerando extensos vazios urbanos, subaproveitados, ociosos. Do mesmo modo, altera es nos modais de transporte aproximam ou afastam áreas da cidade, alterando suas lógicas de ocupa o. Ainda que possam ser frutos de um processo de planejamento, a variedade de agentes envolvidos, desde procedimentos de pesquisa, de produ o, de mercado e comunidade   tamanha que sua previsibilidade não acompanha sua institui o de fato. Portanto, não caberia a estas altera es o termo 'evolu o', em um sentido de aprimoramento, sendo o termo 'muta o', proposto por Sol -Morales, mais adequado.

Desenhar a mutação deveria englobar o desenho do espaço público e do privado, da mobilidade e dos recintos especializados, do organismo global e dos indivíduos. Não seria possível controlar a multiplicidade de variáveis valendo-se de mecanismos mais ou menos eficazes de gestão. Tudo apontaria para a necessidade de morfologias abertas, interativas, nas quais os mínimos critérios fossem as únicas regras de que se lança mão, visando organizar o rápido processo pelo qual se passa de um estado urbano a outro.

Ainda segundo Solà-Morales, esses critérios não poderiam ser apenas relativos ao desenho urbano, à margem da edificação, porque essa distinção careceria de sentido em uma análise mutacional. Os lugares, as estruturas, a implementação de energias e recursos são produzidos capilarmente em todos os níveis; somente uma interação entre sistemas e arquitetura, a produzir ao mesmo tempo, como uma expressão dinâmica da mutação, podem dar lugar à arquitetura e à cidade de acordo com as características do processo.

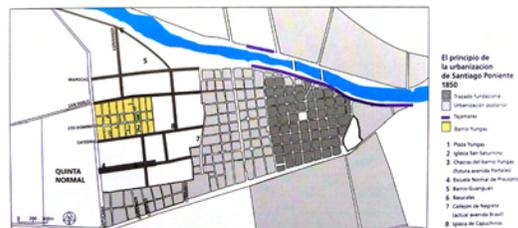
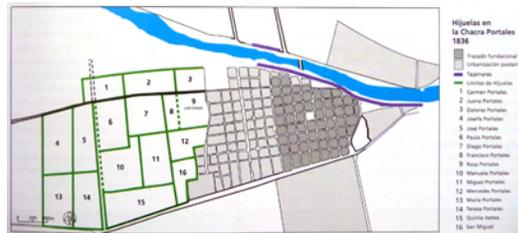
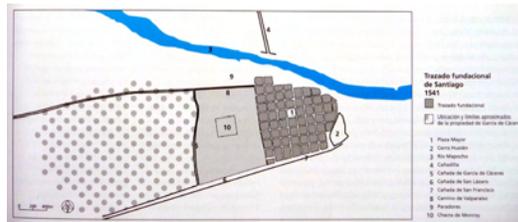
O setor Poniente de Santiago do Chile passou por processos distintos de ocupação. Vetor inicial de crescimento da cidade, abrigou, em um primeiro momento, tanto a expansão de setores mais favorecidos como, também, incluiu-se em um anel industrial, favorecido pelo oferecimento de serviço



RT	Red Troncal
RT1	Estación Alameda
RT2	Central Clasificador de Correos
RT3	Torre y Caseta, patio estación
RT4	Dodega calle Exposición
RT5	Vivienda calle Exposición
RT6	FEPASA
RT7	Frigorífico de Santiago, FRISA
RT8	Ex Fábrica de Planchas galvanizadas Faisán
RT9	Garita PULLMANBUS, ex desvío Besa
RT10	Maderas Hass
RT11	Bodegas Frigorífico Santa Rosa
RT12	Bodegas calle San Borja
RT13	Fábrica de gas San Borja
RT14	Molino San Cristóbal
RT15	Ex Fundación Libertad
RT16	Bodegas Matucana 100
RT17	Escuela de Artes y Oficios
RT18	Sociedad Desvío Riesco
RT19	Molino Balmaceda
RT20	Ex Fábrica Chocolates Glosía
RT21	Ex Fábrica Sombreros Cintolesi
RT22	Ex Cristalerías Yungay
RT23	Ex USMC, united Shoe Manufacturing Company
RT24	Ex Bodegas y Silos ECA
RT25	Central de la Compañía de Teléfonos
RT26	CENABAST
RT27	Maderas Lacámara
RT28	Textil Moletto
RT29	Ex Fundación y Maestranza yungay
RT30	Bodegas calle Lourdes

RT31	Ex Textil Jimeno
RT32	Bodega
RT33	Ex Fábrica de Pernos Macánica Industrial S.A.
RT34	Ex Fundación SOCOMETAL
YM	Extensión Yungay Mapocho
YM1	Estación Mapocho
YM2	Ex Bodegas Estación MApocho
YM3	Central Termoeléctrica
YM5	Ex Casa de Máquinas de la Maestranza de Tranvías
YM6	Naves Ex Maestranza de Tranvías
YM7	Sal Lobos
YM8	Ex Fundación METALCO
YM9	Ex Laboratorios Simonds
YM10	Ex Estación Yungay
YM11	Bodegas Molino Balmaceda
YM12	Ex Fábrica Nacional de Hualpe
ASD	Alameda a San Diego
ASD1	Ex Edificio Lalihacar, Silva, Riquelme
ASD2	Ex Edificio Matedero
ASD3	Mercado San Diego
ASD4	EX Fábrica de CALZado Aigaguer, Duhalde y Cía
ASD5	Bodegas San Ignacio Bio Bio
ASD6	Casa de Máquinas y tornamesa Maestr. San Eugenio
ASD7	Bodega Sur Maestranza San Eugenio
ASD8	Bodega Norte Maestranza San Eugenio

ASD9	Ex Fábrica de sacos Alameda
ASD10	Ex Central de Leche
ASD11	Ex Fábrica Textil Machasa
ASD12	Restos Estación San Diego
ASD13	Bodegas FF.CC.
ASD14	Restos de la Maestranza de Tranvías Victoria
ASD15	Ex Central eléctrica de la Maestr. de Tranvías Victoria
ASD16	Ex Curtiembre Lalihacar y Cia. Ltda.
ASD17	Ex Compañía Industrial de Vatres, actual ONEMI
SDP	San Diego a Ñuñoa y Providencia
SDP1	Ecometal, ex AGA Chile
SDP2	Ex Estación Santa Elena
SDP3	Bodegas Viña Santa Carolina
SDP4	Bodegas Ex Viña Valdivieso
SDP5	Eletmetal Metalurgia
SDP6	Ex Fábrica de paños La Cordillera
SDP7	Ex Bodega Sta. Carolina y Viña Algarrobal
SDP8	Ex Fábrica de clavos La Española
SDP9	Ex Cristalerías Chile
SDP10	Bodegas San Eugenio
SDP11	Soc. Comercial Saavedra & Bernard
SDP12	Consumper
SDP13	Ex Regimiento Cazadores, actual FAU
SDP14	Ex Fábrica de Sombreros Girardi
SDP15	Ex Licores Mitjans
SDP16	Ex Bodegas del Archivo Nacional
SDP17	Ex Bodegas Viña La Ermita
SDP18	Ex Bodegas Viña Cunaco
SDP19	Ex Bodegas Te y Café Sterling
SDP20	Antigua Estación Pique



02
03
04
05
06

ferroviário da cidade que, por sua vez, também constituía o primeiro anel de Santiago a circundar a cidade.

“A historia de Santiago Poniente remonta à conquista em 1541.[...] Pedro de Valdivia entrega a [...] Diego García de Cáceres um solar, uma encomienda e uma chácara situada entre o rio Mapocho e La Cañada, braço domesticado do mesmo rio. Esta chácara se estenderia amplamente para o oeste, produto das aquisições de terrenos efetuadas depois por García de Cáceres, abarcando o que depois seria o bairro Yungay, a avenida Matucana e a Quinta Normal [...].”²

No final da primeira metade do século XIX, ocorre importante expansão de Santiago para o oeste. Em 1839, ruas são traçadas nessa direção, em um prolongamento regular da trama original. O novo bairro estende-se com um traçado regular até a Quinta Nacional de Agricultura. A Quinta Normal, inicialmente um horto experimental e mais tarde parque, teve sua criação impulsionada pelo francês Cláudio Gay, pesquisador da geografia chilena, e pela Sociedad Nacional de Agricultura, preocupada com a introdução de novas espécies frutíferas. Em 1875, com o motivo da Exposição Internacional, construiu-se o edifício do Museu de História Natural, o que contribuiu muito para o avanço da cidade para o oeste, assim como a construção da ferrovia atraiu

inúmeras indústrias para a área, que gradualmente foi sendo povoada.³

“A ação do Estado e de particulares foi determinante no processo de desenvolvimento urbano para o oeste da cidade. O Estado, ao adquirir os terrenos para a criação de um campo de experimentação agrícola, a Quinta Normal de Agricultura, contribuiu para que durante a segunda metade do século XIX o desenvolvimento de novos bairros se orientasse para esta mesma direção.”⁴

Fernandez relata que o setor Santiago Poniente teria sido beneficiado, a partir de 1872, pelos projetos urbanos do intendente Benjamin Vicuña Mackenna, com a abertura de ruas ‘tapadas’, cobertura de canais, estabelecimento e a ampliação do fornecimento de água potável, construção de novas escolas e saneamento dos bairros populares do setor.⁵

Os extratos sociais que ali se localizaram, variavam desde famílias abastadas, nas regiões mais próximas do centro de Santiago, até classes operárias, em áreas marginais ao sistema ferroviário.

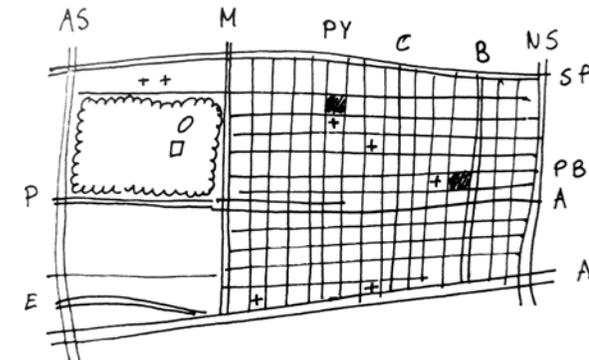
“Neste nascente bairro de Yungay chegaram a habitar, entre 1870 e 1930, não só personagens de alto nível social, mas também todo um importante grupo intelectual contratado pelo governo para o

desenvolvimento cultural e científico da república, [...] todos os quais contribuiram para elevar o status emergente, concitando o interesse dos residentes abastados do centro da cidade para deslocarem-se para este novo setor residencial. [...] Neste período, três setores se formaram ao redor do bairro Yungay: ao Norte o bairro Mapocho ou Guangualí; a leste o bairro Brasil, e a oeste a zona limítrofe da Estação Central, chamada bairro Estación. [...] O setor esta então habitado por dois grupos distintos que se dividem segundo sua classe social: ao norte do caminho a Valparaíso, a atual Calle San Pablo, os mais pobres, e ao sul deste, as famílias mais abastadas.”⁶

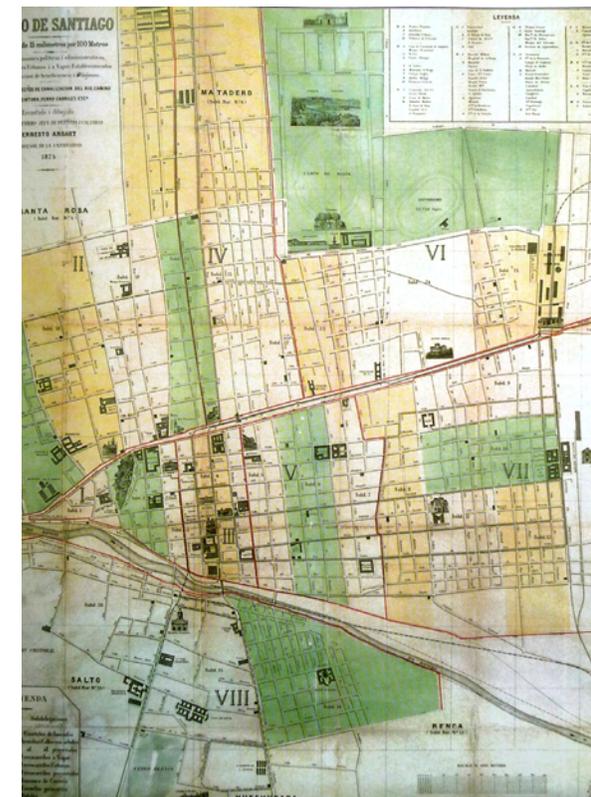
“[...] a princípios do século XX, o bairro Brasil se encontrava integrado plenamente ao resto da cidade por suas vias principais. [...] estava habitado por grupos sócio-econômicos de altos ingressos, o que dá origem a um lugar particular distinto da localização no setor Plaza Yungay. Surgem os palácios [...] de influencia já não mais espanhola [...] mas francesas, inglesas, nórdicas e estadunidenses. [...] Já o [...] oeste de Santiago Poniente conhece um desenvolvimento mais ligado à chegada da estrada de ferro [1851-1863]. [...] Santiago Poniente é, em conseqüência, ocupada, em seu setor leste, por famílias endinheiradas, e nos setores norte e sul por populações operárias e cités. No setor intermediário co-habitam ambas as soluções, [...] com moradias

de classe média e cités proletárias. A isto se agrega os setores comerciais claramente identificados, situados na Avenida Alameda, na esquina com a Avenida Matucana, [...] em Matucana, entre Santo Domingo e Mapocho, na Calle San Pablo, em toda sua extensão, na Calle Mapocho, Na Avenida Cumming, e Calle Chacabuco. [...] Além disso, este bairro concentra um importante equipamento escolar localizado principalmente ao longo das avenidas Matucana e Cumming, Esperanza e Santo Domingo. Existe uma só praça, a Plaza Yungay. [...] A evolução entre 1850 e 1930, [...] que se produz por um lado com a participação do estado, quem dá impulso a um novo processo de desenvolvimento urbano mediante a compra de terrenos e a geração de programas diversos de melhoramentos nos terrenos ocupados anteriormente pelos campamientos, pela execução de ruas e praças, o desenvolvimento do transportes públicos, a distribuição de água potável, esgoto, iluminação elétrica, equipamentos, etc. A ação da iniciativa privada foi igualmente determinante, através do loteamento de grandes superfícies de terrenos e da construção de moradias para grupos sócio-econômicos alto, médios e baixos: mansões, habitações de classe média, passajes, cités, conventillos.”⁷

A partir do último quarto do século XIX, desenvolve-se em Santiago a construção dos palácios, como uma nova forma de moradia das famílias mais



Santiago Poniente, séc. XIX



abastadas, que se concentrou, no caso de Santiago Poniente, no bairro Brasil.

“Para as famílias mais modestas, o conventillo foi a solução de habitação espontânea, que se originou como consequência do aumento da população operária, produto do cambio econômico que vivia o país. Neste mesmo período nasce o ‘cité’, do latim ‘civitas’, que se propunha como um pequeno conjunto de habitação, de casas contínuas de um pavimento, em sua maior parte edificadas em alvenaria de tijolos, ordenadas em ambos os lados de uma passagem estreita, com piso de terra batida, ou calçado com pedras, ladrilhos ou paralelepípedos, que atua como prolongamento das mesmas. [...] O ‘cité’ se incorporou à trama de Santiago Poniente como uma alternativa de adensamento, respeitando a ordem maior dada pela estrutura do damero. Apareceu, além disso, como uma penetração dentro do módulo base da cidade que é a manzana block. Posteriormente este conceito evoluiu aproximando-se do conceito de cidadela, como é o caso do bairro Concha y Toro. Em Santiago Centro Poniente encontramos uma quantidade importante de conventillos, cités e habitações higiênicas que se supõe terem sido construídas entre 1890 e 1930, e que perduram até nossos dias [...]”⁸

“Santiago se renova significativamente entre 1850 e 1930, borrando o caráter colonial que tinha até

então e criando desse modo uma cidade moderna.”⁹

A execução de diversos equipamentos, hospitais, escolas, igrejas, cinemas, teatros, a Quinta Normal, a Plaza Brasil, a Plaza Yungay, acelera o desenvolvimento do setor e contribui para o traçado de novas vias.

Alterações neste processo levaram tanto ao fenômeno da popularização da região, quanto ao aparecimento de áreas ociosas, frutos de resíduos industriais e ferroviários e da migração das classes mais altas, em direção aos novos bairros-jardins situados na porção leste da cidade.

“É a década de 1930, ou o primeiro quarto do século XX que marca o término do auge do bairro, quando as famílias ali estabelecidas o abandonam em busca de setores com melhores condições ambientais. São Ñuñoa e Providência, aqueles setores que emergiam sob o tema da cidade jardim, os que ofereciam condições favoráveis.”¹⁰

Estes fatores deram início a um processo de abandono da área pelas classes mais favorecidas e, conseqüentemente, do início de deterioração do patrimônio do setor Poniente. Investidores fugiram da área, preferindo setores mais rentáveis da cidade. Ao mesmo tempo, aparecem pequenos estabelecimentos

produtivos, que oferecem empregos às classes mais pobres.

“A partir deste momento, e até nossos dias, o setor começou um lento e paulatino processo de deterioração. Famílias de classe média, e posteriormente mais modestas, ocuparam as residências unifamiliares, descuidando de sua manutenção, subdividindo-as e transformando-as sem o respeito necessário com este patrimônio. Isto se traduziu em uma diminuição de investimentos, dos valores da terra e das propriedades e uma mudança no uso do solo expressado pela instalação de numerosas pequenas empresas geralmente do tipo produtivo.”¹¹

Ao longo desse período de relativa decadência do bairro, vários planos e iniciativas governamentais foram propostos para tentar inverter o processo de abandono pelas classes favorecidas, sem, no entanto, alcançarem êxito. Somente a partir de 1990, de acordo com Fernández, é que a estratégia parece ter mudado o foco, favorecendo as classes médias. Porém, os novos investimentos foram feitos alterando-se o padrão morfológico da região.

“A partir de 1990, o plano de repovoamento impulsionado pelo município tem êxito, sendo um dos fatores detonadores o subsídio especial de renovação urbana de 200 UF para habitações cujo

valor não supere 1.500 UF. Santiago Poniente surge assim como uma das áreas atrativas para o investidor privado, e se erguem novas construções no marco de uma norma que possibilita edificações em altura e de altas densidades, gerando-se um forte contraste com as características morfológicas existentes no setor e os atributos patrimoniais presentes nele.”¹²

Mais recentemente, dois novos fatores provocaram mudanças em sua constituição e funcionalidade: a expansão do metrô através da região e a formação de um eixo cultural, composto pela concentração de edifícios patrimoniais e equipamentos culturais, tais como o Centro de Cultura Matucana 100, projeto de Martin Hurtado, a Biblioteca Metropolitana de Santiago, e o conjunto de edifícios no interior do parque Quinta Normal, entre os quais encontra-se o Museu de História Natural, o Museu de Arte Contemporânea, o Museu de Ciência e Tecnologia, o Museu Ferroviário, o Museu Botânico. O parque é largamente utilizado pela população local, de poder aquisitivo médio, como um equipamento de lazer.

Não foram encontrados registros relatando que este eixo cultural seja fruto de um processo explícito de planejamento. Sua diversidade e sua disparidade no tempo de implantação nos leva a crer tratar-se mais de uma feliz coincidência do que de uma ação intencional. O próprio terreno do MMDDHH surgiu mais como uma oportunidade do que como



uma decisão de plano. Naquele local construir-se-ia, em substituição a galpões e construções simples, um terminal intermodal que faria a conexão entre os serviços de ônibus e metrô. A obra já havia sido iniciada, com escavações já realizadas, quando se decidiu pela extensão da linha de metrô, alterando a necessidade do terminal. Dessa maneira, o terreno, já de propriedade pública, ficou ocioso, um grande vazio já escavado, sem uma utilização determinada.

Fato é que, atualmente, constitui-se um eixo cultural, como programa urbano, ao longo da Avenida Matucana e arredores, e o MMDDHH contribui como um novo equipamento para sua confirmação. Somado à nova facilidade proporcionada pelo metrô, tal fato pode ser compreendido como um potencial requalificador urbano desse setor, induzindo a uma reocupação do local. Novos usos, comerciais, administrativos e residenciais, já se percebem, ou são previstos, como o Centro Matucana, que complementa, juntamente com os espaços públicos, o conjunto do projeto do museu.

Especificamente em relação ao entorno imediato do museu, cabe destacar alguns imóveis tombados, na própria quadra, como o conjunto de casas na Calle Santo Domingo, de 1935, e nas quadras vizinhas, como o Santuário de Cristo Pobre e a *cité* Las Palmas, de 1914, junto ao parque Quinta Normal,

testemunhas do processo de ocupação daquele território. Não menos importante, o posicionamento do edifício da escola básica Salvador Sanfuentes (Colégio Americano), cuja fachada se abre e define toda a extensão de uma extremidade do terreno, sendo um elemento fundamental na sua constituição morfológica.

NOTAS:

- 1 SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- 2 FERNANDÉZ H., Manuel. De la chacra al loteo. In: SAAVEDRA S., Miguel; STARKMAN, Nathan (dir.). *Santiago Poniente: desarrollo urbano y patrimonio*. Santiago de Chile/ Paris: Dirección de Obras Municipales de Santiago/Atelier parisien d'urbanisme, 2000. p.58 (tradução nossa)
- 3 Uma descrição deste processo se encontra em IRARRÁZAVAL C., Raul. *Santiago: un plan para una ciudad armoniosa*. Santiago: Ediciones UC, 1985.
- 4 FERNANDÉZ, op. cit., p.60
- 5 *Ibid.*, p.62
- 6 *Ibid.*, p.63-64
- 7 *Ibid.*, p.69
- 8 *Ibid.*, p.68
- 9 *Ibid.*, p.68
- 10 *Ibid.*, p.69
- 11 *Ibid.*, p.70
- 12 *Ibid.*, loc. cit.

CRÉDITOS DE IMAGENS:

Figura 1

Projeto Fondecyt, 2006-2007. "Arquitectura Industrial y el Ferrocarril de Circunvalación, la consolidación de la ciudad de Santiago a principios del siglo XX. El rescate de un patrimonio en el marco del proyecto Bicentenario." PIZZI, Marcela. VALENZUELA, María Paz. La invisibilidad del patrimonio arquitectónico industrial: testimonio de nuestro ingreso a la modernidad y el ex ferrocarril de circunvalación de Santiago. CA Ciudad y Arquitectura, Santiago de Chile, n.142 p.42 oct./ nov.2009

Figuras 2, 3, 4, 5, 6

SAAVEDRA S., Miguel; STARKMAN, Nathan (dir.). *Santiago Poniente: desarrollo urbano y patrimonio*. Santiago de Chile/ Paris: Dirección de Obras Municipales de Santiago/Atelier parisien d'urbanisme, 2000. p.59, 61, 63

Figura 7

Espaços públicos frente a um edifício monumental. IRARRÁZAVAL C., Raul. *Santiago: un plan para una ciudad armoniosa*. Santiago de Chile: Ediciones U. Católica Chile, 1985. p.51

Figura 8

Plano de Ernesto Ansart, 1875. Primeiro plano científico de Santiago, que mostra os principais equipamentos, os projetos de canalização, o transporte urbano e o caminho de 'cintura'. O plano mostra também a divisão administrativa da cidade. SAAVEDRA S., Miguel; STARKMAN, Nathan (dir.). *Santiago Poniente: desarrollo urbano y patrimonio*. Santiago de Chile/ Paris: Dirección de Obras Municipales de Santiago/Atelier parisien d'urbanisme, 2000. p.45

Figura 9

CHILE, Governo. Panfleto "Circuito Cultural Santiago Poniente" Conselho Nacional de la Cultura y las Artes.

Figura 10

Plano de rede do metrô de Santiago. Disponível em: <http://www.metrosantiago.cl/estacion/plano-red> - acessado em 22-02-2010.

2.2.1 O PROJETO COMO CONEXÃO

Contemporaneamente, entende-se a cidade muito mais como um emaranhado de redes de sistemas, do que como o conjunto de seus edifícios e espaços livres. Como nos coloca Solà-Morales¹, cada vez mais redes, malhas e condutos começam a ser figuras recorrentes em projetos nos quais movimentos de todo o tipo constituem sua substância.

Redes são dinâmicas difusas, nem sempre compreensíveis, eventualmente virtuais. Desse modo, sobressai-se o papel das infraestruturas que, com uma materialidade não perceptível no ambiente urbano – ou mesmo imaterial, virtual – conectam os diversos setores metropolitanos ou globais.²

Conectar significa estabelecer um percurso, de tamanho variável, entre dois ou mais pontos. Mas, o que se conecta? A exemplo de uma rede virtual, como são os terminais 'metropolitanos' conectados? Nota-se, então, que as pontas, ou elementos

conectores, dessas redes ganham importância. Esses terminais são os 'nós' que entrelaçam as diversas redes e, mais do que seu suporte matricial, articulam mobilidade e programas. São edificações que criam seu próprio laço e passam a fazer parte dos circuitos a que pertencem.³ Terminais de transportes, como os grandes aeroportos, estações de trens internacionais ou mesmo as estações de metrô ou, ainda, os pequenos pontos de ônibus e bondes, passam a ser de fundamental relevância no entendimento da cidade contemporânea. Para além do entendimento dos fluxos canalizados por esses sistemas, esses 'nós' de interface com o espaço urbano são os pontos legíveis e compreensíveis do cidadão, tornando-se, mais do que as próprias redes, as novas referências urbanas. Parece ser precisamente aí, nesses 'terminais-nós', que o espaço urbano tem a possibilidade de se constituir. As metrópoles hoje se apresentam fragmentadas, descontínuas. As forças que as constroem parecem não seguir nenhuma

lógica coletiva, ou seguirem lógicas próprias, adequadas apenas aos seus interesses, por vezes conflitantes com o coletivo. São restritíssimas as oportunidades para a arquitetura desenhar espaços urbanos extensos. Por esse motivo, o entendimento das redes torna-se fundamental. A cidade estrutura-se por elas, e são elas que, em um ambiente tão descontínuo como o das cidades atuais, dão a dimensão metropolitana. O entendimento a respeito das redes permite que, ao se projetar uma de suas conexões, os 'nós', esteja-se inserindo um projeto de caráter urbano, ainda que restrito.

“Não um fluxo – como o da autopista ou do telefone – senão a justaposição de uma multiplicidade de fluxos, é a primeira constatação de que a realidade em que vivemos está formada por malhas que acumulam interconexões ante as quais a idéia de um simples conduto ou via é redutora e insuficiente. A produção artística intermédia que experimenta Fluxos⁴ põe o acento na interconexão e no cruzamento como os lugares nos quais se produz os acontecimentos com a máxima densidade estética.”⁵

O território do museu não é, hoje, cotidianamente, um grande canal de fluxos urbanos. Mas há, no local, uma avenida estrutural, a av. Matucana, uma linha de metrô que está sendo expandida, além de uma proposta de requalificação de toda a área, prevendo novos escritórios e edifícios habitacionais, a partir

da identificação de um eixo cultural e do parque de Quinta Normal que integra o sistema de parques da cidade. Desse modo, entender esses novos fluxos e encaminhá-los por novos percursos e cotas figurava como um aspecto decisivo ao projeto. Houve, já por parte dos organizadores do concurso do projeto, a compreensão dessa possibilidade, ao ser exigida a conexão com a estação do metrô. Nesse ponto, então, colocava-se a oportunidade para o exercício, por um fragmento, de entendimento da cidade como um sistema de redes e seus terminais de conexão, os 'nós'.

Portanto, o projeto coloca-se como uma interpretação dessa questão: captar e organizar os fluxos urbanos, provenientes dos meios de transporte, quer sejam ônibus, metrô ou mesmo automóveis particulares ou, ainda, simplesmente pedestres, e articulá-los por meio de um elemento conector. Esse elemento deveria ter a capacidade de absorver esses componentes e gerar um lugar identificável, deveria relacionar-se com o entorno imediato, articulando-o e expandindo-o, também com aquelas redes mais amplas às quais ele se associa.

Importante ressaltar a integração aos sistemas de rede: não se trata da criação de ilhas de excelência. Pouca ou nenhuma importância urbana terá esse espaço-terminal se não se tratar de ligá-lo à dimensão da cidade através dessa integração.



Sem a integração, o espaço-terminal teria relevância apenas local. O que o torna urbano, metropolitano, é de fato sua interconexão às infraestruturas da cidade. Deve, ainda, nas palavras de Solà-Morales, “permitir o trânsito e facilitar o intercâmbio entre redes distintas que se justapõem precisamente em módulos cuja visibilidade deve tornar possíveis as estruturas arquitetônicas”, e continua, “a arquitetura deve ter a capacidade de recortar sua forma de modo que seja, sobretudo, plasticamente receptora de qualquer tipo de intercâmbio”.⁶

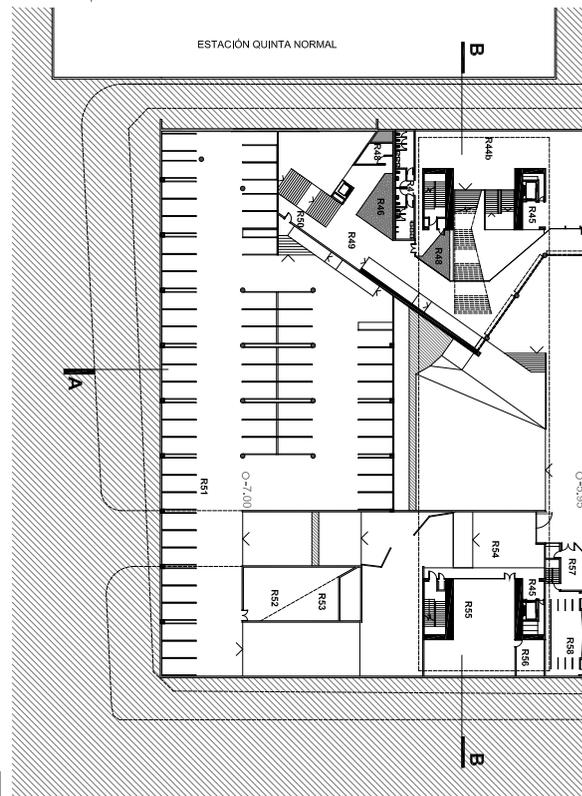
A defesa dessa questão, no projeto, foi organizar a conexão em uma sequência de espaços públicos aos quais todos se conduziram naturalmente. Esse conjunto de espaços, rampa/prça da memória/pátio, transforma-se no grande receptáculo dos fluxos urbanos que se dirigem para o local e os articulam para os outros modais ou atividades. Mas, para além disso, ele se transforma em um lugar identificável, referenciável, que o nomeia dentro da malha urbana. Cria-se o lugar, o espaço público, e sua referência dentro das redes urbanas.

A conexão do metrô com a área do museu já era prevista, uma vez que ali estaria o terminal intermodal. À medida que se alterou o programa, alterou-se, também, a importância dessa ligação, mas o mesmo não se deu em relação às possibilidades urbanas de passeios e captação de fluxos.

Chega-se à praça pelo metrô, integrando-a à cidade distante e tornando-a parte do seu sistema infraestrutural. Estações subterrâneas são, ao mesmo tempo, as caixas de descontinuidade do sistema urbano e o intercâmbio entre o que ocorre acima e abaixo da cota da cidade, fundindo ambas as partes em uma só.⁷

A subida traz a aproximação da luz para quem que se despede do trem, como se deixasse a noite pelo dia. O piso do vestíbulo do metrô prolonga-se para uma ‘antessala’, cujas lojas prenunciam a cidade. Um elevador, uma escada ou uma rampa são as diferentes opções para se atingir a praça. À chegada, percebe-se a praça ensolarada, em sua diagonal, em contraponto ao espaço constricto da saída do metrô, protegida pela barra que a cobre, em um contraste de luz e sombra. A praça funciona, assim, como uma rota alternativa: recebe o fluxo do metrô, abriga-o como uma caixa de passagem e canaliza-o para seus destinos: museu, escritórios, colégio, hospital, avenida ou bairro.

Detalhe em planta do acesso ao metrô Quinta Normal



NOTAS:

- 1 SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili:, 2002. p.88 (tradução nossa)
- 2 VALOR, Jaume. *Interior Global*. In *Met 1.0* Barcelona Metápolis, Barcelona: Actar, 1998 s.p.(tradução nossa)
- 3 GAUSA, Manoel. In GAUSA, Manoel et al. *Diccionario metápolis de arquitectura avanzada: ciudad y tecnología en la sociedad de la información*. Barcelona: Actar, 2000. p. 431 (tradução nossa)
- 4 Solà-Morales cita o Grupo Fluxus, movimento de neo-vanguarda, e a revista Fluxus, publicada a partir de 1961 por George Maciunas.
- 5 SOLÀ-MORALES, Ignasi., op.cit., p.89
- 6 SOLÀ-MORALES, Ignasi., op. cit., p.90
- 7 ABASCAL, Enrique. Sevilla: Arquitectura em el metro. *DPA21: Cota Zero*. Barcelona: v.21, p. 80-83, jun. 2005.

CRÉDITOS DE IMAGENS

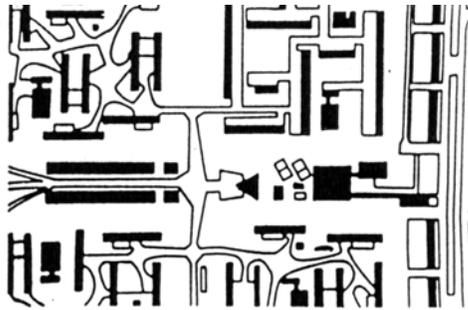
Figuras 1, 2

Foto: Lucas Fehr

Figura 3

ESTUDIO AMÉRICA DE ARQUITETURA, Acervo

Asa sul, Brasília e Ouro Preto



Plano Noli, Roma



01

02

2.2.2 O PROJETO COMO VAZIOS E LIMITES

A questão sobre figura-fundo, há tempos está presente nos debates arquitetônicos. A identificação de uma complementaridade entre o cheio e o vazio não é nova, com alternâncias, na história da cidade, quanto à preponderância entre um e outro. Como já visto, Portzamparc¹ nos fala das cidades medievais e dos grandes traçados de Hausmann em Paris, nos quais a cidade é compreendida por seus vazios, definidos por suas bordas cheias, construídas. Os vazios seriam abertos, conformados em meio às massas edificadas. No caso da cidade moderna, esta ordem seria subvertida, gerando uma ampliação e uma consequente indefinição do vazio e, portanto, fazendo prevalecer o objeto arquitetônico, o cheio. A crítica ao urbanismo modernista estimulou uma revisão dessa situação, recuperando o valor dos vazios desenhados pelas edificações, quer sejam estes vazios ruas, praças e pátios, em visões muitas vezes historicistas, que apregoavam o retorno a processos de projeto e soluções passadistas, e

outras mais preocupadas em traçar algum avanço no debate arquitetônico.

O vazio é determinado, definido, por seus limites. Tradicionalmente, esses limites são dados pela massa construída em seu entorno e terão maior ou menor coesão, como já ensinava Camilo Sitte² em fins do século XIX, conforme as edificações se aproximem e formem uma massa a mais contínua possível ao redor desse vazio. Outros elementos podem concorrer para sua delimitação: arcadas, galerias, colunatas, pórticos, escadarias, demarcações no piso, massas de vegetação, espelhos d'água, etc. Também a topografia, o relevo e desníveis que se constituem em dobras, extrusões ou intrusões no terreno, como falhas tectônicas, gerando elevações, como plataformas mirantes ou, então, depressões, como enclaves, são empregados com tais funções.

No modernismo, questionou-se, e em até certo ponto

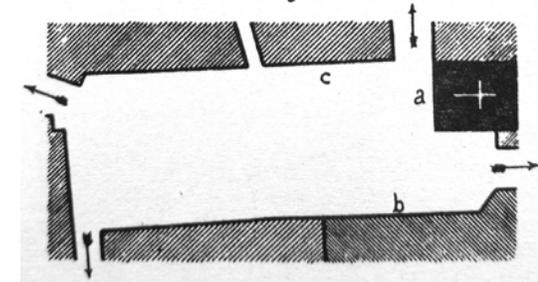
evoluciona-se, o conceito de limite. Transparências, fluidez, continuidade espacial, integração interior e exterior, pilotis e, mesmo a diluição dos espaços públicos, alteraram, se não aboliram, esse conceito. Tendo o corte como elemento fundamental de entendimento do projeto, o limite muitas vezes não estava mais no nível do pedestre, na cota da cidade, mas, sim, elevado, como uma barreira que se notava a uma grande distância, mas que se dissolvia com a aproximação. No entanto, a tendência aos objetos isolados não fornecia nenhuma percepção de coesão espacial, do ponto de vista do vazio. Há que se ressaltar exceções, casos notórios nos quais a implantação indica esse desejo, ainda que em escala grandiosa, como as superquadras de Brasília, de Lúcio Costa.

Gausa nos dá uma dimensão contemporânea da questão: “Essa progressiva imbricação entre figura e fundo a que aqui aludimos, essa fusão ou esse acoplamento (cada vez mais evidente à medida que se produziria o transpasse do mais edifício ao mais paisagístico, do mais tectônico ao quase topográfico, do ‘euclídeo’ ao fractal), poderia interpretar-se, desde uma perspectiva resistente, como uma renúncia ao antigo protagonismo presencial do cheio, do objeto, respondendo, na maioria dos casos, a critérios fundamentalmente operativos orientados a gerar dispositivos mais agenciados, capazes de reformular as velhas categorias essenciais do urbano (cidade,

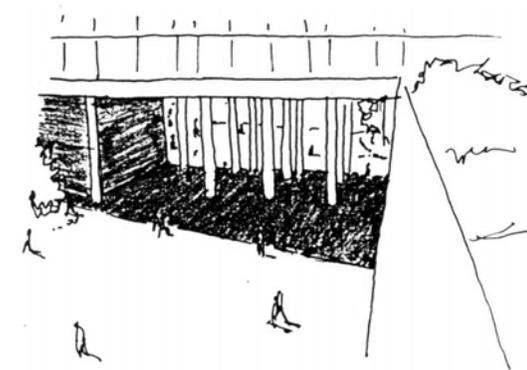
paisagem, infra-estrutura) em novas dinâmicas de cooperação e sinergia que remeteriam, por sua vez, à própria fusão/dissolução entre antigas dicotomias – natural/artificial, território/paisagem – e sobretudo, a uma possível relação entre vazio/cheio que tão bem descrevia Douglas R. Hofstadter em seu livro *Gödel, Escher, Bach, un eterno y grácil bucle* (Barcelona, Tusquets, 1987): ‘Ao traçar uma figura ou espaço positivo no interior de um marco determinado, também fica traçada sua forma complementar – o fundo ou espaço negativo. Na maioria dos desenhos a relação figura-fundo joga um papel menor. Interessa muito mais a figura que o fundo. Mas há ocasiões em que se presta atenção a este último e então se gera uma interação. Pode então fazer-se uma distinção entre duas classes de ocupação do marco inicial (o espaço): a ‘cursiva’, aquela cujo fundo apareceria tão somente como subproduto do ato de desenhar, e a ‘recursiva’, cujo fundo poderia ser visto por direito próprio como uma figura com similar entidade.’³

Embora esse processo de leitura - figura e fundo - não contemple as relações da metrópole, aquelas ‘não desenháveis’, tais como suas redes, seus fluxos, seus movimentos ou os acontecimentos, pode contribuir para sua efetivação como facilitador dessas ações e pode concorrer para acentuar a relação entre suporte e acontecimento e entre espaço e atividade.

Fig. 26 -



Croquis do Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro



03

04

05

A leitura 'de planta' dessa relação nem sempre considera situações mais complexas, mais articuladas, como as relações de passagens, transposições, permeabilidades ou as variações topográficas. Não obstante suas limitações, a relação figura-fundo ainda é determinante na definição dos ambientes urbanos. O entendimento da massa construída como definidora da não construída, com seus limites ou sua borda, ou mesmo o reverso, o desenho das massas construídas pelos vazios favorece a definição de um projeto urbano e induz sua integração com a cidade. Em qualquer situação, o projeto, ao considerar a ambos articuladamente, a massa construída e o vazio, figura e fundo, interagindo-se mutuamente, no seu processo de raciocínio, significa uma renúncia antecipada ao objeto isolado, às 'vedetes arquitetônicas', e um avanço na criação de ambientes de caráter coletivo, de responsabilidade urbana.

O conceito de limite tem se ampliado e por isso se tornado impreciso. A metrópole fragmentada coloca tanto a impressão de uma profusão de limites intransponíveis, tais como avenidas e seus fluxos, cursos d'água, viadutos, muros, grades, barreiras, portões, catracas, etc., como uma sensação da ausência destes, pois não há leitura fácil para essa profusão de ações e eventos ininterruptos. Os limites não são combinados, não formam um conjunto e, sim, são fatos pensados isoladamente, concebidos

por agentes – públicos ou privados – com um caráter total de 'repartição'.

Segundo Soriano, *"Nosso espaço contemporâneo não tem limites. Cotidianamente se vê obrigado a aceitar um âmbito de ação ilimitado. Submergimos nele, vivemos nele, devemos sobreviver nele. Mas ainda sendo ilimitado, como o espaço moderno, não é contínuo; são pedaços, fragmentos, retalhos que têm sua continuidade sem serem contíguos. As uniões se produzem mediante links."*⁴

Tratou-se, acima, dos limites físicos, mas 'limite' extrapola essa condição. Esse conceito pode ser ampliado, incluso transcender à arquitetura, sem abandoná-la. Há os limites sociais, as barreiras da exclusão, que se iniciam nos campos sócio-econômicos, mas atingem as decisões arquitetônicas, nas quais contensões e controles são criados para evitar o acesso de desafortunados, ou de pessoas de poder aquisitivo menor, gerando inibições de todo tipo. Os condomínios fechados, os centros de compras e bairros inteiros passam a ser controlados. Até favelas apresentam suas barreiras, seus limites internos ou externos. Mesmo espaços públicos, praças, jardins e edifícios recebem suas grades e seus controles eletrônicos.

Aqueles limites que definiam a relação figura-fundo já não são mais tão precisos. Eles podem ser

difusos, mesmo antes de fisicamente estabelecidos: a sobreposição programática, tornando impreciso o limite público ou privado, tende a se reproduzir fisicamente no espaço, acentuando o caráter incerto do limite entre a figura e o fundo.

Para Morales, *“Os limites na cidade se multiplicam, e já não está tão claro que só aquela realidade física, que serve para catalogar a cidade real – centro, extramuros, periferia, terra, água, superfície profundidade, pele, interior, exterior, sirva para explicar os acontecimentos físicos da cidade contemporânea. A presença física destes fenômenos e suas analogias com as formas da arquitetura e dos espaços públicos não fizeram outra coisa senão multiplicar o que já era uma realidade: a infinidade de limites e fronteiras que hoje constituem a cidade. O limite, ao contrário do que se há desejado ver não era suscetível de suturas, soldaduras ou fusões. A cidade está cheia deles, e os aspectos desta estariam mais definidos pelos acontecimentos que lhes são próximos (objetos, trajetos, topografias, topologias) do que pela pretensa e inexata limitação que os definiria. O espaço da cidade se configura hoje mais pelo espaço do ‘demais’ – acontecimentos de todo tipo – que pela própria e justa presença daquele que entendíamos por espaço urbano. A ideia de limite perdeu precisão, é algo difuso.”*⁵

Deve-se, no entanto, fazer uma distinção: há limites

físicos que tentam proporcionar um desenho, uma escala, uma noção de lugar a um espaço criado, que se aproxima daquele tratado por Sitte⁶ ou Portzamparc⁷. Há limites que funcionam como barreiras, arquitetônicas ou não, que tentam impedir a circulação, a barrar os fluxos, a se interporem entre duas situações aparentemente antagônicas da sociedade, refletindo um desnível, uma barreira não física já existente. Muitas vezes, esses dois conceitos se confundem e se combinam. Neste caso, sua discussão ganha relevância, pois sobre o desenho se coloca a atuação política, conceitual. Esta confusão pode ser entendida ao revés, potente, como se, pela postura contraventora do desenho de propusesse a discussão daquelas questões de exclusão.

Interessa para este trabalho aqueles limites que estão envolvidos com o desenho, a criação do sentido do lugar, do ambiente urbano e que se diluem no momento de possibilitar a conexão à cidade, aos seus espaços contíguos ou às suas redes de dimensão metropolitanas. Não são barreiras no sentido de evitar a acessibilidade, pelo contrário, receber o fluxo urbano é fundamental para que esses espaços atinjam seu caráter público. É nessa acepção que a ambiguidade do conceito de limite se faz presente e potente. Como se o espaço fosse um fluído, que escorresse e vazasse pelos vários canais urbanos, o vazio, esse espaço, precisa de limites para ser conformado, para existir. Limites que

se alargam, dilatam-se e se estreitam ou praticamente somem, ao mergulhar em uma rede de metrô, por exemplo, mas que voltam a existir em outra ponta, em outro receptáculo, outro terminal. Por outro lado, a infinidade dessas redes, dessas conexões, dos fragmentos urbanos, paradoxalmente nos induz ao raciocínio da ausência, ou ao menos de diluição, dos limites. Nesse ponto, a arquitetura, como facilitadora de uma integração pública e urbana, ganha relevo. Seus elementos podem ser 'politizados', influenciar na defesa do espaço público, na sua caracterização como ambiente comum, como receptáculo de acontecimentos e possibilidades públicas.

Fernando Porras nos traz, em uma análise breve, porém, densa, um olhar sobre essa complexidade contemporânea: *"Trabalhamos, hoje, além dos limites. Com siluetas – perfis e códigos – que perderam sua antiga coerência fechada, acabada, completa. Com estruturas baseadas em uma lógica borrada da dissolução, do desbaste, e do alívio: sensíveis à capacidade aberta da forma, e ao potencial flexível e indeterminado de um espaço evanescente e arborescente; um espaço produzido desde a dispersão e a descontinuidade, desde o trabalho com intermitências e aberturas, com expansões e desfiaduras, com sínopes e desvanecimentos, com cortes e recortes, com dobras e desdobras, mais que com a pureza e continuidade geométrica das antigas geometrias perfiladas euclidiana."* [...]

"Até a pouco tempo os arquitetos estabeleciam limites. O presente nos obriga a considerar seu desaparecimento sem perder um ápice de firmeza. Na arquitetura, tradicionalmente se convencionou durante muito tempo, em maior ou menor escala, que nos dedicássemos a inventar e a construir bordas e limites. Se fosse assim, poderíamos então definir o ato de construir como a manifestação de uns mecanismos de controle, como estruturas de contenção. Também por esta razão se poderia dizer que dentro deste mecanismo não se inclui somente 'contenedores' cheios de atividades e acontecimentos, mas também de manifestações políticas, assuntos sociais e idealismos culturais. Por isso os arquitetos de hoje devem questionar a natureza de todo o tipo de limites ou fronteiras e se estes derivam de um ato premeditado ou são resultados dos impactos produzidos pelos meios de comunicação tecnológicos dentro do espaço público, se são efeito das economias mundiais, ou conseqüências espaciais e arquitetônicas dentro do campo virtual." [...]

"Em relação com os conceitos de limite, controle e fronteira, existe hoje certa ambigüidade entre o público e o privado que parece ir aumentando dia a dia e que, por outra parte, está se convertendo em uma condição mais ubíqua. [...] parece oportuno perguntar-se como deveria a arquitetura negociar os limites existentes entre o espaço público urbano e o espaço público arquitetônico. Isto nos levaria a propor uma aproximação dentro de esquemas na

escala urbana que se opõe ao uso de arquitetura como um simples telão de fundo ou como um apoio ali onde os assuntos e interesses a tratar são de outra ordem e à margem dos interesses específicos da arquitetura. [...] Talvez então seja possível para uma arquitetura exercer de mediadora entre o espaço público urbano e o espaço público construído, de tal forma que as duas intenções, a formal e a programática possam ser compreendidas como algo que pertença às duas escalas, à arquitetônica e à urbana e seu próprio contexto. [...] neste tipo de arquitetura não existe o menos sentido hierárquico, não existe nem espaço, nem objeto prioritário [...] os limites compreendidos entre espaço e os confins da construção são ainda mais complexos no momento de defini-los e de descrevê-los. Por esta razão, falamos de uma arquitetura sem limites fixos, que oscila entre o estático e o dinâmico, entre o determinado e o indeterminado, entre o tangível e o intangível.”⁸

O termo ‘vazio’ vem sendo empregado com certa frequência em textos sobre a cidade ou sobre arquitetura. Seu significado, nesse contexto, apresenta variações que vão de um sentido negativo até a uma possibilidade positiva. Vazio pode ser desconstituído de qualquer sentido, interesse, incluso fútil ou frívolo. Vazio urbano é um termo normalmente ligado à especulação imobiliária, a uma ação predatória na cidade por agentes gananciosos, despreocupados com o bem comum. Pode também

ter o significado de desprezado, abandonado, desocupado, baldio, ou seja, um resíduo, resto de algo que já ou nunca foi. Pode ser algo indefinido, incerto, vago ou expectante, até errante, como já veremos. Mas o vazio, em contraste ao cheio, pode ser o espaço livre de edificações, os espaços urbanos onde a vida coletiva acontece, onde infinitas possibilidades de ação e interação têm seu palco. *“Se trata então de projetar este vazio, sua forma, sua disposição. Não tanto como um acontecimento residual isolado ou excepcional, mas sim como sistema operativo associado à própria canalização de fluxos. Se durante anos o trabalho da arquitetura se concentrou no cheio – o edifício, o edificado – hoje ambos os termos devem e podem combinar-se articuladamente. Estes contratos entre lugares podem articular-se, em efetivo, em séries sucessivas positivo-negativo, vazio-cheio, que – bem desenhadas, em todas as escalas – favoreceriam a diversidade, o contraste e a identidade através do próprio papel outorgado aos espaços relacionais. Land links, paisagens estratégicas de incisão e (ou) articulação que exerceriam de ‘juntas’ entre acontecimentos – nos mesmos termos aos quais se refere Sybille Becker – ‘como engrenagens capazes de assegurar seqüências e encadeamento eficazes entre desenvolvimentos diversos, suscitando, ao mesmo tempo, tal e como recordava Rem Koolhaas, autênticas dinâmicas de adesão social.”⁹*

Fica claro o avanço dessa questão, ao ser abordado o tema da conexão. Como já se disse, é essa 'engrenagem' ligada às funções, redes, ações, ritmos e fluxos da cidade que tornará esses vazios, integrados aos cheios, ativos e metropolitanos, pontas ou nós de uma grande malha.

Terrain vague é uma expressão utilizada, atualmente, para designar aqueles vazios urbanos oriundos de alterações nos processos urbanos que as cidades enfrentam paulatinamente, ao longo do tempo ou, então, repentinamente. Esses processos poderiam ser tanto de natureza extrínseca quanto intrínseca ao desenvolvimento da cidade, ou seja, podem se assemelhar, como nos colocava Solà-Morales, a um processo de mutação de uma célula, uma alteração em sua 'carga genética', não evolucionista, portanto, com causas externas a um processo lógico de desenvolvimento. Como dito anteriormente, esses processos poderiam ter causas violentas, como uma catástrofe natural ou guerra, ou não, como por exemplo, a inovação tecnológica de algum sistema de transporte, ou a alteração de processos industriais ou distributivos. Esses fenômenos não estão ligados a um conceito de 'evolução urbana', mas constituem uma alteração, uma mutação, no território da cidade. O *terrain vague* constitui aquele resíduo ocioso, restante, mas que, por esse motivo, mesmo, demonstra seu potencial de ação, de acontecimento e de resistência. Esse seria o espaço no qual a não

conformidade da metrópole poderia acontecer, onde aconteceria a experiência e o encontro de excluídos. Nesse espaço temos a imagem do não concluído e da possibilidade do novo.

Qual seria a ação nesses territórios? Como encará-los? A resposta talvez passe pela leitura que Lina Bo Bardi fez em uma de suas primeiras visitas à área da Fábrica de Tambores da Pompéia: *"Na segunda vez que lá estive, um sábado, o ambiente era outro: não mais a elegante e solitária estrutura Hennebiquerana mas um público alegre de crianças, mães, pais anciãos passava de um pavilhão a outro. Crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo de chuva que caía dos telhados rachados, rindo com os chutes da bola na água. As mães preparavam churrasquinhos e sanduíches na entrada da Rua Clélia; um teatrinho de bonecos funcionava perto da mesma, cheio de crianças. Pensei: isto tudo deve continuar assim, com toda essa alegria. Voltei várias vezes, aos sábados e aos domingos, até fixar claramente aquelas alegres cenas populares."*¹⁰

Nessa 'aula' de sensibilidade e leitura do território, Lina Bo Bardi fornece uma chave para o entendimento: alguns usuários já estão lá, a dizer o que o programa precisa, quais acontecimentos têm seu lugar ali, qual o público a que este local se destina. Essas atividades, em certa medida, deveriam ser incorporadas ao programa de necessidades do

futuro projeto, assim como o público que já se utiliza do espaço.

Solà-Morales comenta o duplo sentido do termo *terrain vague* em francês. (em português, teríamos semelhantes acepções para o termo): *Terrain* (Terreno) tanto poderia ser uma extensão de lotes com limites precisos, um lote, como uma extensão indefinida, “uma porção de terra em sua condição expectante potencialmente aproveitável, mas com algum tipo de definição em sua propriedade à qual somos alheios.”. Poderíamos, a esse, acrescentar o significado figurado de âmbito, área de atuação, que ampliaria ainda mais as sugestões do termo. O segundo termo, *vague* (vago, vaga), apresenta ao menos três significados: o que remeteria a ondas, ondas do mar, oscilações, movimento, flutuação; e seus significados de origem latina (*vacuus* e *vagus*): um primeiro, vacante, vago, vazio, desocupado, livre, disponível, desengajado. “A relação entre a ausência de uso, de atividade e o sentido de liberdade, de expectativa é fundamental para entender toda a potência evocativa que os *terrain vague* das cidades têm na percepção da mesma nos últimos anos. Vazio, portanto, como ausência, mas também como promessa, como encontro, como espaço do possível, expectativa.”¹¹ O segundo significado tem o sentido de indeterminado, impreciso, incerto, obscuro. “[...] a mensagem que recebemos destes espaços indefinidos e incertos não é necessariamente uma mensagem apenas negativa... esta ausência de

*limites, esse sentimento quase oceânico, para usar uma expressão de Sigmund Freud, é precisamente a mensagem que contém expectativas de mobilidade, vagabundeio, tempo livre, liberdade.” Os *terrain vague* “são lugares obsoletos nos que somente certos valores residuais parecem manter-se apesar de sua completa desafetação da atividade da cidade. São, em definitivo, lugares externos, estranhos, que ficam fora dos circuitos e das estruturas produtivas. Desde um ponto de vista econômico, áreas industriais, estações de trens, portos, áreas residenciais inseguras, lugares contaminados, se converteram em áreas sobre as quais se pode dizer que a cidade já não se encontra mais ali.”¹²*

Para Solà-Morales, a arquitetura enfrenta um papel problemático frente aos *terrain vague*. “[...] o destino da arquitetura, aparentemente, sempre teria sido o de colonização, de pôr limites, ordem, forma, e o de introduzir no espaço estranho elementos de identidade necessários para torná-lo reconhecível, idêntico, universal.”¹³ Faria parte da essência da arquitetura funcionar como um instrumento de organização, de racionalização, de eficácia produtiva; “transformar o inculto em cultivado, o baldio em produtivo, o vazio em edificado”. A pergunta: “Como pode atuar a arquitetura no *terrain vague* para não se converter em um agressivo instrumento dos poderes e das razões abstratas?”¹⁴

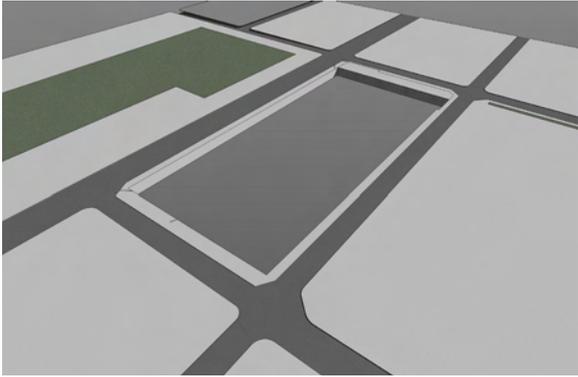
Como resposta, o próprio Solà-Morales propõe: dar continuidade, mas não a da cidade planejada, eficaz, ao contrário, uma continuidade buscada através *“da escuta atenta dos fluxos, das energias, dos ritmos que o passo do tempo e a perda dos limites estabeleceram.”*¹⁵

Em Santiago, mais especificamente em Santiago Poniente, a relação cheio-vazio, (ou figura-fundo), proporcionada pela ocupação do solo, nos é dada pelo citado estudo elaborado pela Direção de Obras Municipales: *“A ocupação do solo e a relação cheio-vazio põem em evidência o uso do solo, assim como a natureza e a situação dos espaços livres. Uma mesma divisão predial pode dar lugar a diferentes formas de ocupação da construção. [...] As manzanas de Santiago Poniente têm, globalmente, uma porcentagem elevada de ocupação do solo. Os espaços livres privados se situam no interior das manzanas: principalmente pátios interiores em cada prédio. Os espaços de passagem ao interior da manzana, que são comuns a um conjunto de prédios, constituem uma particularidade dos cités. [...] Os grandes prédios-manzanas, que correspondem às renovações dos anos sessenta ou setenta [século XX], apresentam as menores porcentagens de ocupação do solo: aproximadamente 40%.”*¹⁶

O terreno destinado ao MMDDHH não se enquadrava totalmente nos conceitos de *terrain vague*, no que

diz respeito a um local onde atividades comunitárias ou artísticas têm, lá, seu ponto de encontro, de colisão ou de escape do cotidiano urbano. Não se tratava de um terreno utilizado e, sim, de uma gleba isolada da vida urbana por tapumes, inacessível ao público ou mesmo àqueles que poderiam transgredir as barreiras de acesso. Consistia em um pedaço da cidade que estava ocioso, sem uso, fruto de um processo que poderíamos entender como ‘dupla mutação’, pois, primeiramente, pertencia a uma área que sofreu o processo de desindustrialização deste setor *poniente* da cidade de Santiago. Depois, foi determinado que o mesmo abrigaria o terminal intermodal do metrô e ônibus da região. Contudo, mudanças nas estratégias de transportes da cidade levaram-no a ser abandonado.

O terreno sugeria um grande vazio, a ser transformado em um espaço público integrador de todo o conjunto. Nessa interpretação do vazio, no seu entendimento, na sua adoção é que o projeto mais se aproxima do conceito do *terrain vague*. Optou-se pela manutenção do vazio e de seu aproveitamento como um espaço público. Esse grande espaço vazio ocioso, foi transformado em um espaço de possibilidades, um grande anfiteatro franqueado ao público, onde poderão ter lugar todo tipo de manifestação recreativa, artística e política. O espaço em questão integra o urbano e, ao absorver o fluxo do museu, transforma-se em percurso, em





receptáculo das atenções, de acontecimentos. Interessa, também, o não acontecimento, o vazio, a imensidão. Esse espaço desocupado constitui-se naquela promessa, expectante, do território das possibilidades infinitas, indefinido, a ser decidido por quem por ele se interessar. É um espaço de reflexão, de contemplação, interior, inclusive. Esse vazio quase desolado, essa imensidão, é o local de encontros com as pessoas, com o país, com a história, mas, também, local de introspecção, de olhares infinitos, num encontro consigo mesmo.

Fez-se necessário que esse grande vazio fosse definido, delineado. Por outro lado, não seria interessante ao projeto apartá-lo dos sistemas de espaços livres do entorno. A avenida e o parque formavam um conjunto poderoso. Era, pois, preciso adotar um sistema que permitisse tanto a criação das bordas, dos limites que desenhasssem esse vazio, quanto soluções que o conectassem à vizinhança e à cidade. Favorecido pela condição topográfica do terreno, lançou-se mão de uma solução híbrida, que se utilizou tanto da manipulação do terreno, já rebaixado, tal qual um enclave, como a utilização de volumes parcialmente elevados, que proporcionam a sensação de limite na cota da rua, mas liberam a fluidez do vazio nas cotas inferiores. Os volumes se desmaterializam junto ao solo, configurando limites apenas parciais, pois permitem a fluidez, tanto do passo quanto da vista sob eles. Elevados,

esses volumes – museu e escritórios – causam, dessa forma, uma fragmentação apenas parcial do vazio, permitindo sua leitura a quem o percorre.

O edifício do museu, em forma de barra, delimita as duas praças, uma delas junto ao colégio e outra junto aos escritórios. Esta barra, como um ‘tubo’ apoiado sobre espelhos de água, liga as duas ‘margens’ em um único vão, deixando livre o passeio sob ele. O conjunto dos escritórios, um bloco quadrado elevado com um vazio central, delimita, por sua vez o pátio ajardinado. Em uma sequência, desce-se pela praça inclinada junto ao colégio, passa-se por baixo da barra do museu, chegando-se à Praça da Memória, cívica, e, através dos pilotis dos escritórios, atinge-se o outro espaço coletivo, um pátio arborizado, um contraponto à praça seca e ligado à idéia de descanso, de estar e de necessidades cotidianas, no seio da *manzana* formada pelos volumes no entorno. Assim, embora os edifícios definam três espaços abertos, os mesmos estão totalmente integrados, formando um espaço único sob os edifícios, que nos permite o passeio, o caminhar e o estar.

A extensão do solo gera uma complementaridade entre a superfície vertical e o plano horizontal¹⁷, entre o bidimensional e o tridimensional, onde um não existe plenamente sem o outro. Os edifícios limitam a extensão do solo, mas este qualifica e dá significado àqueles, como elementos de uma porção urbana, que

são constituintes de uma trama – território da cidade. Neste espaço, os limites, edifícios e topografia não impedem o acesso, apenas configuram e dão sentido público aos espaços, aos vazios.

Neste conjunto urbano, nesta relação de massas construídas, limites e vazios, integrando e combinando a figura e o fundo, estaria criado o 'fato urbano', permanente, a que Aldo Rossi¹⁸, já nos anos 1960,

se referia: um lugar na cidade, um espaço público por excelência. A função museu é significativa, determinante. Mas o espaço urbano público a transcende, vai além, gera a cidade, permanece a todos, mesmo aos indiferentes ao museu.





NOTAS:

- 1 PORTZAMPARC, Christian de. A terceira era da cidade. Tradução Denio Benfatti. *Óculum*, Campinas, v.9, p. 34-49, 1997.
- 2 SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. Tradução Ricardo F. Henrique. São Paulo: Ática, 1992.
- 3 GAUSA, Manoel. In GAUSA, Manoel et al. *Diccionario metápolis de arquitectura avanzada: ciudad y tecnología en la sociedad de la información*. Barcelona: Actar, 2000. p. 229 (tradução nossa)
- 4 SORIANO, Federico. In GAUSA, Manoel et al. *Diccionario metápolis de arquitectura avanzada: ciudad y tecnología en la sociedad de la información*. Barcelona: Actar, 2000. p. 369 (tradução nossa)
- 5 MORALES, José. In GAUSA, Manoel et al. *Diccionario metápolis de arquitectura avanzada: ciudad y tecnología en la sociedad de la información*. Barcelona: Actar, 2000. p. 369 (tradução nossa)
- 6 SITTE, Camillo., op.cit
- 7 PORTZAMPARC, Christian de., op. cit.
- 8 PORRAS, José. In GAUSA, Manoel et al. *Diccionario metápolis de arquitectura avanzada: ciudad y tecnología en la sociedad de la información*. Barcelona: Actar, 2000. p. 370 (tradução nossa)
- 9 GAUSA, Manoel., op.cit. p.605
- 10 SESC (São Paulo); Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. *Cidadela da liberdade: catálogo*. São Paulo, 1999. 132p. Catálogo da exposição Cidadela da Liberdade, 19 de novembro a 30 de dezembro de 1999, realizada no SESC Pompéia, paralela à 4ª. Bienal de Arquitetura. p.27
- 11 SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. p. 187
- 12 *ibid.*, p.188
- 13 *ibid.*, p.191
- 14 *ibid.*, p.192
- 15 *ibid.*, p.192

- 16 CARRASCO PÉREZ, G., PIZARRO ROBERTS, M.I, PETERMÜLLER, D. *Registro y análisis del patrimonio urbano y arquitectónico*. In: SAAVEDRA S., Miguel; STARKMAN, Nathan (dir.). *Santiago Poniente: desarrollo urbano y patrimonio*. Santiago de Chile/Paris: Dirección de Obras Municipales de Santiago/ Atelier parisien d'urbanisme, 2000. p.160. (tradução nossa)
- 17 GAUSA, Manoel et al. *Diccionario metápolis de arquitectura avanzada: ciudad y tecnología en la sociedad de la información*. Barcelona: Actar, 2000. p. 564 (tradução nossa)
- 18 ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção a)

CRÉDITOS DAS IMAGENS:

Figura 1

Plano para Roma Noli disponível em <http://nolli.uoregon.edu/cartography.asp> acessado em 23-02-2010

Figura 2

HOLSTON, James. *A Cidade Modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. Tradução: Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 138 (reprodução)

Figura 3

SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. Tradução Ricardo F. Henrique. São Paulo: Ática, 1992. p.49 - Piazza S. Pietro

Figuras 4, 5

FEHR, Lucas. "Espaços livres conformados por edificações" Dissertação de mestrado apresentada a FAUUSP. Orient.: Adilson Costa Macedo. Maio 1999. p. 195 e 227.

Figuras 6

ESTUDIO AMÉRICA DE ARQUITETURA, Imagens de Carlos Garcia - Diagramas de vazios do MMDDHH

Figuras 7, 8, 9, 10

Foto: Lucas Fehr

2.2.3 O PROJETO COMO NOVA TOPOGRAFIA

A cidade contemporânea já não se resume apenas a uma cota zero de fluidez pública. Ela tende, em seus pontos de maior concentração, a desdobrar-se em diversos níveis superpostos e relacionados entre si.¹ Graças aos meios técnicos, os edifícios puderam desenvolver-se verticalmente. Ao mesmo tempo, as necessidades de conexão com meios de transportes ou demais redes de infraestrutura, bem como estacionamentos, proteções climáticas ou novos usos comerciais, independentes da climatização natural, levaram a que terrenos fossem escavados, ocupando-se subsolos e gerando novas cotas de utilização para edifícios e cidades. Por essa razão, a cota zero, ou seja, aquela que tradicionalmente conectaria o edifício ao território natural, deixa de ser o acesso evidente das edificações ou de parte delas. Surge uma nova tensão, acima e abaixo desta, que dilata a cidade, como se estendesse esse nível 'térreo' de acesso aos imediatamente posicionados sob ou sobre ele. Estes passam a ser

entendidos como níveis aptos a receber atividades públicas, tão ou muito próximas das comumente compreendidas como próprias da cota zero, dando novo significado articulador a esta, que pode, como muito praticado no Movimento Moderno, permitir permeabilidade e fluidez tanto física quanto visual. Ao processo de elevação do edifício sobre pilotis ou sobre um reduzido número de apoios, incorpora-se o de incrustar-se no terreno parte do programa, ou mesmo vazios, ampliando-se as possibilidades de geração de áreas de caráter público destinadas à acomodação do 'estar' e à possibilidade do 'passar'.

Este entendimento não é particularmente novo, mas não são tão frequentes os franqueamentos desses espaços ao público, indiscriminadamente. Essa discussão nos leva diretamente ao desenho dessas 'incrustações', e ao modo como elas podem articular níveis e acessos. Essa atenção dispensada,

atualmente, a esse novo entendimento das várias cotas, acerca da tradicional térrea, como públicas e articuladas, amplia as possibilidades de relação entre as massas edificadas e a cidade.

“Defendo um projeto do sítio – que é quase como dizer um projeto do solo – muito mais complexo e um projeto do objeto mais sensível. Pedimos demais aos nossos objetos-edifícios. Assim nos saem enfatuados, caros, quando não duros e sobrecarregados pela responsabilidade da visibilidade e do aporte de sentido que, quase exclusivamente, lhes outorgam.”²

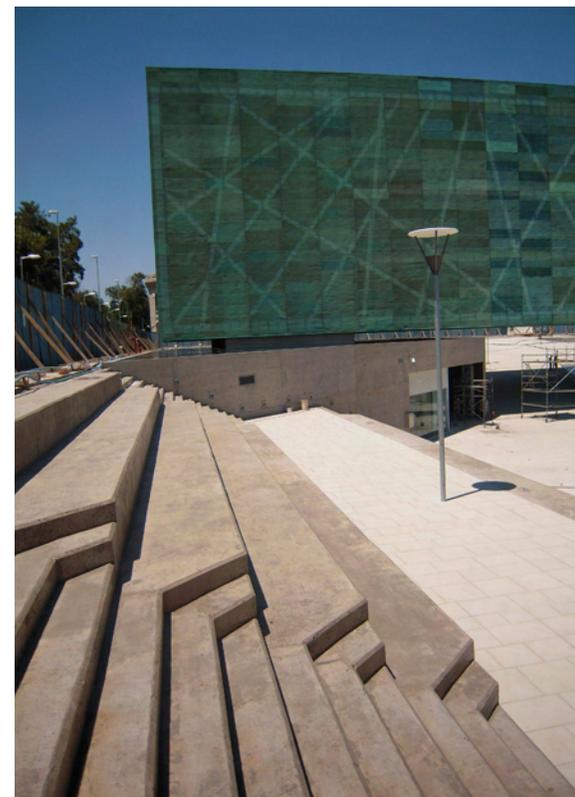
Talvez como nos coloca BRU, no caso do MMDDHH, o desenho da cidade se busca, em parte, com o desenho dos seus espaços junto ao solo, ao território, já previamente maculado por uma escavação anterior, que abrigaria outro projeto com outra finalidade – um terminal intermodal. Um terreno de porte razoável, de 180m x por 85m, praticamente toda uma quadra que apresentava características muito peculiares. A maior área, praticamente três quartos dele, estava escavada na cota -6,00m. Isso fornecia ‘naturalmente’ uma nova cota para toda a área, um dado a ser considerado. O quarto restante do terreno estava escavado mais profundamente, a -11,00, que se constituía justamente na cota de integração ao metrô. Esses desníveis preexistentes no terreno foram determinantes para o partido do projeto, pois fixaram os dois níveis básicos de acesso

do conjunto, museu a -6,00m e metrô a -11,00m, além da própria cota da rua. Desse modo, em três cotas básicas – das vias, da praça e do metrô – desenharia-se uma parcela do território da cidade.

Llecha nos dá uma indicação: “[...] há pelo menos duas maneiras de construir sem destruir a paisagem. Enterrar a construção, mantendo o solo natural como cobertura, ou elevá-la sobre o terreno, deixando-o intocado.”³

A construção do solo com diferentes níveis e volumes simples acima, desenhando a cidade, seus espaços e seus percursos, poderia ser um claro resumo da estratégia do projeto.

Entende-se a cidade, neste contexto, como a paisagem construída, artefato, própria da urbe. O projeto vai buscar a cota escavada, a -6.00m, para estabelecer seu principal plano de ação. Ali se estabelecerá a praça da memória, principal articulador urbano do conjunto e elemento símbolo cívico e cerimonioso. A praça abrigará todas as funções públicas, transformando-se no grande evento coletivo. Num processo que poderíamos chamar de truncagem⁴ ‘invertida’, o desnível aproxima o parque e a cordilheira, ao esconder as vias adjacentes. Da praça se acessar as utilidades, o metrô, o museu, o auditório e o jardim. Portanto, a praça rebaixada dilata a cota zero, estendendo-a e demonstrando



01

como o projeto resolve a nova topografia urbana. Uma praça escavada, articulada aos demais níveis por rampas, escadarias, arquibancadas e elevadores e que é conformada, além desses elementos, pelos volumes que a circundam ou a sobrepassam.

A praça é ligada à cota zero pela rampa, pelas escadarias e pela arquibancada como se fossem dobraduras que ajustam o território. A escadaria

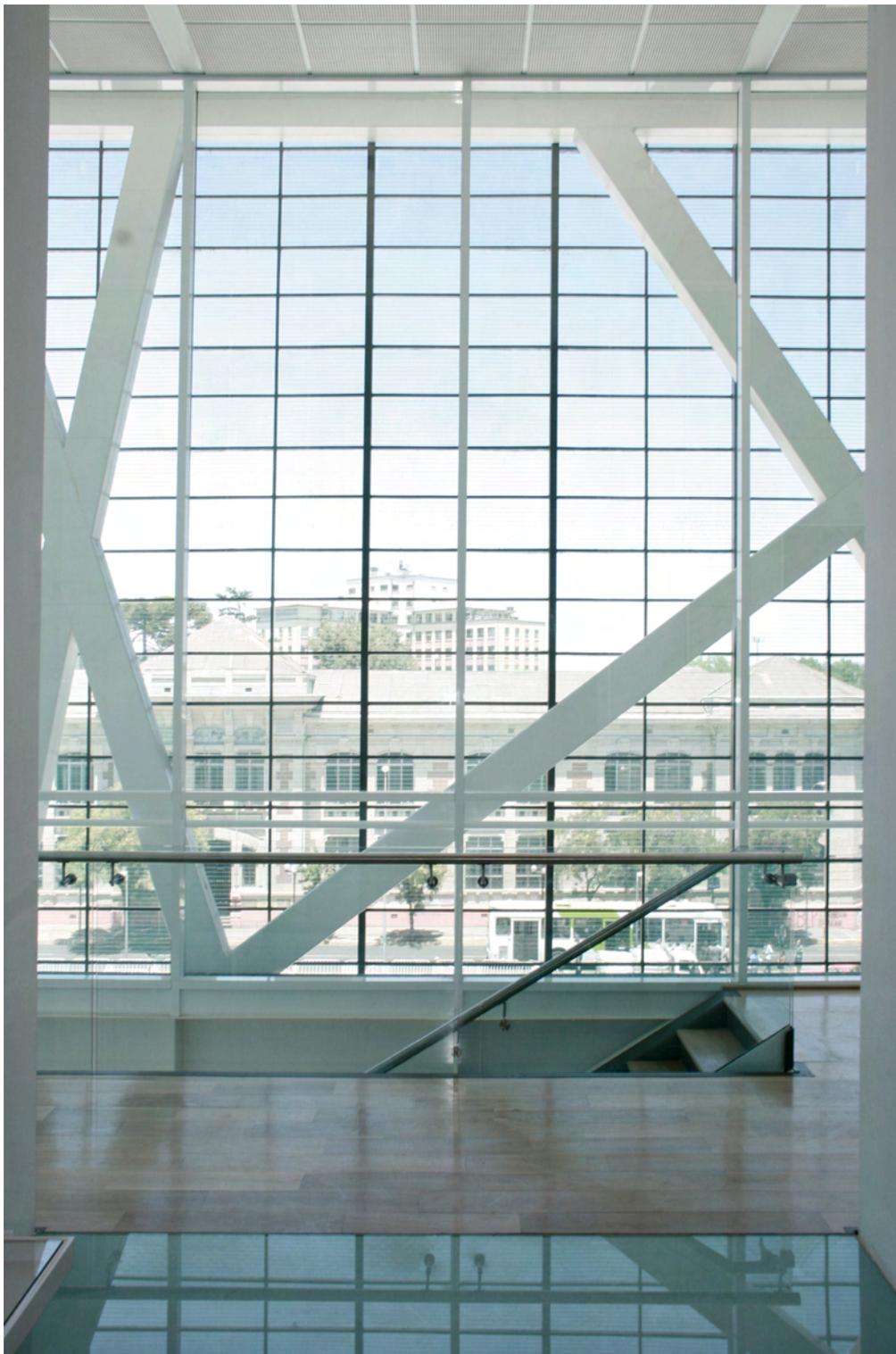
pelo lado da Avenida Matucana e a arquibancada por outro, da rua Chacabuco, formam um grande anfiteatro público, um território das possibilidades e dos eventos. A grande rampa é desenhada para ajustar e aproximar as duas cotas urbanas, a existente e a proposta, além de ligar a cidade conhecida, exposta, evidente, ao novo e ao protegido. A rampa torna-se praça, também, pela extensão e pela situação entre duas fachadas de desenhos





horizontais: o colégio e o museu. Espelhos d'água, na cota das ruas, fecham os flancos deixados pelas dobras do terreno, ajustando-se verticalmente ao vazio, e estendem a dimensão do passeio público das vias no térreo. O desenho dos volumes desses espelhos foi determinante no caráter do vazio: abrem-se à rua, como convites ao olhar, comprimem-se e se dilatam na cota da praça, proporcionando uma variação, um contraste de ambientes abertos e fechados no passeio pelos vazios escavados.

O conjunto apresenta, no entanto, mais percursos, passeios internos que trabalham a questão da multiplicação de níveis. O museu é acessado pela praça, mas, logo, duas novas cotas se notam: desce-se aos arquivos, por um 'buraco aberto na praça', em direção às entranhas do projeto, em sua base sólida, para um local de leituras ou pesquisas, ou sobe-se em direção à barra, com suas caixas de cristal, para um espaço vertical, dinâmico e luminoso, onde se situam as exposições. Nesse



local, na barra, é que a utilização de níveis variados intensifica-se, estimulando o contato com os fatos do passado e da memória. Passeia-se, então, por escadas e passarelas, abertas visualmente à cidade, como uma extensão desta.

O projeto permite trazer a discussão sobre a concepção de uma 'topografia operativa'⁵, na qual o movimento do território se constrói às avessas, gerando um espaço invertido, de afundamento, pela definição de uma plataforma que desliza em rampa, a partir da cota principal da cidade. Tal espaço é, ao mesmo tempo, um enclave em relação à cidade, um receptáculo de fluxos e contrafluxos, além de uma paisagem manipulada, construída, vacante, que remete aos espaços livres intersticiais entre edifícios com novos limites, enfim, uma nova topografia para a cidade, como uma bandeja a receber eventos, fluxos ou movimentos em um novo desenho de solo. Essa topografia é desdobrada para cima, internamente, fazendo a cidade, de certa forma, adentrar o edifício, em plataformas de exposições que o tempo todo interagem com o ambiente externo.

NOTAS:

- 1 DPA 21. Documents de Projectes d'Arquitectura. *DPA21: Cota Zero*. Barcelona: v.21, p. 5-6, jun.2005. Editorial. (tradução nossa)
- 2 BRU, Eduard. El suelo como noche en la arquitectura. *DPA21: Cota Zero*. Barcelona: v.21, p.76-79, jun. 2005. (tradução nossa)
- 3 LLECHA, Joan. El paisaje bajo la casa. *DPA21: Cota Zero*. Barcelona: v.21, p.32-41, jun.2005. (tradução nossa)
- 4 CULLEN, Gordon. *Paisagem Urbana*. Tradução Isabel Correia e Carlos de Macedo. Lisboa: Edições70, 1984.
- 5 GAUSA, Manoel. In GAUSA, Manoel et al. *Diccionario metápolis de arquitectura avanzada: ciudad y tecnología en la sociedad de la información*. Barcelona: Actar, 2000. p. 585. Nas palavras de Manuel Gauda, "Chamamos 'topografias operativas àqueles dispositivos concebidos como e desde movimientos estratégicos de dobra do território. Estes movimientos definen plataformas e (ou) enclaves de natureza quase geográfica desenvolvidos como 'revesas' programáticas (utilizando o termo 'revesas' em sua dupla acepção, como 'corrente ou movimento de fluxo e refluxo derivado de outra corrente principal', mas também como 'astúcia para atuar'): magmas ou patamares funcionais que exacerbam sua condição de pele ou casca elástica (de membrana), sejam como superficies deslizadas e estendidas (solos – ou plataformas – dinâmicos), seja como superficies extrudadas (relevos – ou enclaves – localizados). Em ambos os casos se trata de virtuais paisagens manipuladas que remetem a natureza vacante dos espaços livres intersticiais e, em último caso, à própria definição de paisagem como fundo, como cenário e como construção ao mesmo tempo: paisagens, pois, dentro de outras paisagens. 'lands in lands'. Seja como plataformas extrudadas – relevos ou enclaves, seja como bandejas cisalhadas – solos ou plataformas –, estas topografias conformariam, em qualquer caso, novas geografias sobre o terreno; paisagens minerais nas quais o movimento e os fluxos acabariam articulando-se sob o plano organizado em superficies cinzeladas a partir do solo."

CRÉDITOS DAS IMAGENS:

Figura 1

Foto: Lucas Fehr

Figura 2

Foto: Cristóbal Palma

Figura 3

Foto: Mario Figueroa

Figura 4

Foto: Marcus Vinicius Damon

2.3.1 TEMA | PROGRAMA | EVENTOS : O MUSEU

A questão do programa em arquitetura tem causado amplas discussões, já há tempos. A relação forma-função enfrentou inúmeros debates, ocupando grande parte dos embates arquitetônicos do século XX.

Para Frederico Soriano, o processo de composição, contemporaneamente, implica na criação dos programas. Segundo ele, o programa não equivaleria à função. Seria mais, porque não é unívoco, nem direto, e menos porque “[...] se define por ações e atividades (verbos) e não por convenções (substantivos).” Seria também mutável e transformável no tempo: “Temos que definir os programas para depois esquecê-los ou transformá-los.”¹

Bernard Tschumi relata que o princípio modernista do início do século passado, “a forma segue a função”, a partir dos anos 1930, é abalado pelo desenvolvimento de novas fórmulas e tecnologias,

em detrimento das preocupações programáticas. Por volta dos anos 1950, com o esvaziamento das bases ideológicas originais modernas “[...] em virtude, de certo modo, de um virtual fracasso de seus fins utópicos [...]”, a arquitetura teria “[...] encontrado novas bases nas teorias modernistas, desenvolvidas na literatura, na arte e na música. O princípio ‘a forma segue a forma’ tomou o lugar de ‘a forma segue a função’, e logo se ouviram fazer mais críticas ao funcionalismo por parte dos neomodernistas, por razões ideológicas, e dos pós-modernistas, por razões estéticas.”²

Fato é que muitos edifícios funcionaram, como demonstrado por Aldo Rossi³, ao longo do tempo e em momentos diversos de sua história, com programas e funções distintas daquelas para as quais foram projetados originalmente, o que colocava em cheque o funcionalismo como fator determinante da forma das edificações. Assim, ficava afastada,

temporária e pretensamente, a questão do conteúdo programático e as questões definidoras do projeto arquitetônico. Mas para Tschumi, “[...] discutir ‘a crise da arquitetura’ em termos puramente estilísticos era uma falsa polêmica, uma manobra inteligente para dissimular a falta de preocupação com relação ao uso [...]”⁴

Tschumi ainda comenta, a respeito de embates entre “[...] uma arquitetura autônoma e auto-referencial, que transcende à história e à cultura, e outra, que reflete os precedentes históricos ou culturais regionais, sendo [...] que ambas remetem à mesma definição de arquitetura como manipulação formal ou estilística; [...] a forma ainda segue a forma, apenas o significado e o quadro de referência são diferentes.” Ambas conceberiam a arquitetura como um objeto de contemplação, acessível à percepção crítica, “ao contrário da interação do espaço com os eventos”. Deixa-se de lado a “[...]’intertextualidade’, que faz da arquitetura uma atividade humana altamente complexa.”⁵

O aparente retorno aos debates arquitetônicos a respeito da importância das questões relacionados ao uso, ao acontecimento, ao evento e programa, colocado por vários autores, coloca-nos, novamente, frente a uma antiga questão: como superar essa aparente oposição de primazias entre forma e função?

Em primeiro lugar, há que se fazer uma reflexão visando esclarecer se realmente trata-se de um retorno. Na nova modalidade de discussão, não se coloca o programa como aquele receituário de espaços e funções – ainda que não se esteja negando aqui sua importância – mas, sim, como uma possibilidade de acontecimentos, de usos interativos, de sobreposições de atividades e de combinações inusitadas, que poderiam gerar novas fricções e sinergias inéditas. Seguindo esse raciocínio, espaços são pensados para receber, interagir e permitir situações imprevisíveis em um programa de necessidades. Tratar-se-ia da liberdade de uso, que traria, para uma pós-elaboração do programa, a ação do usuário, do frequentador. Dessa forma, o uso inicial pensado no projeto, ainda que considerado, é incompleto. Sua complementação viria pela interação posterior, proporcionada pela presença física de agentes indeterminados no projeto. Além disso, e como reflexo de uma situação urbana metropolitana, a superação do zoneamento possibilita a mescla de novos programas que, em tempos anteriores, seriam impensáveis. Embora isso não seja exatamente novo – edifícios em Nova York ou Chicago, já no final do século XIX ou princípios do século XX, previam uma mistura de usos bastante interessantes, tais como habitação, escritórios, associações atléticas, teatros – tal fato revela um reflexo das questões da metrópole contemporânea na arquitetura. Mesmo aqueles exemplos estadunidenses já revelavam este

rebatimento. Portanto, não parece razoável que a arquitetura desconsidere essa questão, notadamente quando se está discorrendo sobre projeto urbano. Essa 'congestão' programática, para que se utilize um termo presente aos debates, estaria na ordem do dia das questões arquitetônicas.

Por outro lado, não parece excludente em relação a isso, a questão da forma. Há sempre uma oportunidade ou sugestão formal – a ser aceita ou não – realizada pela cidade ou pelo sítio. Percebe-se que essa questão deveria partir sempre da cidade – ainda considerando que o projeto urbano nela busca seus dados – e que a forma influirá na possibilidade maior ou menor do evento e de apropriação. Não se está argumentando, neste trabalho, a respeito da forma do objeto, tratando-se, esta, de uma questão plástica, mas, sim, dessa forma urbana assumida pela massa edificada, que apresenta uma responsabilidade urbana. Segundo esse conceito, o projeto praticamente inverteria seu processo, pois o edifício e o objeto se submeteriam à cidade e aos seus espaços. Em outras palavras, o projeto iniciaria pelo desenho de seus vazios e cheios urbanos.

Não haveria, assim, mais sentido nas afirmações 'forma segue função' ou 'forma segue forma', pois uma interage com a outra sem uma primazia predeterminada. Aquelas questões trazidas pelo

programa, pela lista de requisitos utilitários e suas relações, influenciará essa forma urbana e por ela será influenciada. Do mesmo modo, os acontecimentos, os eventos, ocorrerão em maior ou menor intensidade conforme influência dessa forma, que foi, por sua vez, elaborada, pensada, em função da possibilidade do evento ainda indeterminado.

Outra questão trazida por Tschumi versa sobre a interação do movimento, a experiência do corpo com o espaço. Essas são as possibilidades infinitas, imprevisíveis, que, no entanto, não poderiam ser excluídas do pensar no projeto. Não se pode prever toda a carga subjetiva na leitura, na percepção e no uso dos espaços, mas poder-se-ia criar possibilidades para que estas fluíssem. Não há racionalismo possível aqui, ao menos não completamente. Nos anos 1960, Gordon Cullen escreve Paisagem Urbana⁶, obra de grande influência, que, se por um lado, poderia ser descrita como singela, pois trata, essencialmente, de aspectos de leitura e composição, por outro poderia ser descrita como uma obra de poesia urbana, com um olhar bastante sensível às situações da cidade. Conceitos nessa obra descritos, como a 'visão serial', sobre percursos e contrastes urbanos, sobre as relações de posição do observador com a cidade, com os edifícios e seus elementos, ainda são de grande valia no projeto urbano. Em tais conceitos podem estar algumas das chaves para o entendimento da relação corpórea com o espaço

urbano.

O projeto do MMDDHH surge por um raciocínio urbano, caracterizado pela leitura das sugestões urbanas, a identificação das cotas da cidade e do terreno, o desenho das massas urbanas pelo vazio pretendido, a consciência do programa e a interação deste naquelas massas. Assim, delimitaram-se os vazios, pelo estabelecimento de limites, limites arquitetônicos e não simplesmente de objetos que se utilizaram da construção de um relevo artificial, uma topografia criada, e do posicionamento dos volumes a serem edificadas. Estabeleceram-se as conexões físicas com os elementos que representavam as redes urbanas, os sistemas aos quais o conjunto deveria estar integrado. Em um corte longitudinal, o corpo, o transeunte foi pensado como aquele que se movimenta, que circula e observa, interagindo e sofrendo com as relações espaciais ali propostas, em percursos vários, livres, que possibilitariam a apropriação dos espaços públicos. Os vazios estavam desenhados e não haveria restrições ao seu acesso, constituindo-se numa larga extensão da cidade.

A primeira organização urbana do programa, distribuído pelo plano de massas, foi a separação da área destinada ao museu da que receberia os escritórios, conforme solicitava o edital do concurso. Em uma primeira etapa construir-se-ia o museu, para,

posteriormente, o conjunto ser completado com o edifício de escritórios.

O museu foi organizado, espacialmente, funcionalmente, simbolicamente, mas, principalmente, urbanamente em dois momentos distintos: Uma barra e uma base, duas situações opostas no projeto. Os primeiros croquis apontavam a idéia de 'elevantar-se' a memória, extraí-la das entranhas, dos porões e trazê-la à luz, aos olhos de todos. O memorial do projeto, para o concurso, explicitava suas intenções em relação ao tema e à interpretação do programa:

*"A manifestação, o florescimento deste conhecimento é objetivo contemporâneo de um museu. Ele [o conhecimento] surge através de raízes profundas e bem plantadas, em um subsolo [A base], onde o potencial, energético, produtivo, mineral, a solidez têm a oportunidade de se manifestar."*⁷

Percebe-se aí, desde logo, a intenção de se organizar o programa em dois elementos muito claros e explicitados pelos volumes propostos: a 'base', no subsolo, 'enlaçada às raízes do território', e a 'barra', elevada, simbolizando a transparência pretendida aos fatos.

"O Museu se organiza em dois momentos conceituais: a Barra e a Base. Na primeira, elevada, a história, as exposições, as informações, o viver da memória aberta nas duas extremidades como quem deixa

a vida passar. Na outra, a base, primeiro a mais profunda, mineira, a produção, os estudos, a invenção, os seminários, os conhecimentos da terra e do território e em outro momento o necessário apoio dos setores administrativos. A Barra como espaço museográfico específico, e os eventos na Base, área que complementa o programa usual de um museu no subsolo que poderá funcionar com cinemas de arte e espaços para cursos sobre direitos humanos e a memória, sobre a cultura e o território chileno.”⁸

O museu abriga os arquivos relativos ao período de exceção. Documentos que servirão ao entendimento de um passado infeliz para o país. O local escolhido para abrigá-los, guardá-los com cuidado, e permitir a produção de pesquisas que favoreceriam a reflexão, foram ‘as entranhas da terra’, e os pesquisadores, ‘como mineiros do carvão e do cobre, extrairiam fatos e dados e os elevariam à luz, ao conhecimento de todos, em exposições que teriam lugar na barra cristalina’. A base então volta-se ao trabalho, administrativo e de pesquisa, abrigando, além dos arquivos, a biblioteca, a administração e a manutenção.

No desenvolvimento do projeto final, ficou estabelecida a distribuição básica do programa, inclusive em relação ao público, o que de certa forma seguia o proposto no projeto original: As funções administrativas, de manutenção e pesquisa ficaram

localizadas no subsolo, na base, enquanto os espaços expositivos, os de maior frequência do público geral ficaram na barra. Porém, há que se comentar que, ao tempo do projeto, não havia sido determinado exatamente o que se exporia, muito menos como se exporia. Portanto, dentro de uma concepção de liberdade programática, as salas de exposição foram pensadas para receberem várias possibilidades de mídias, de expositores e de acessos.

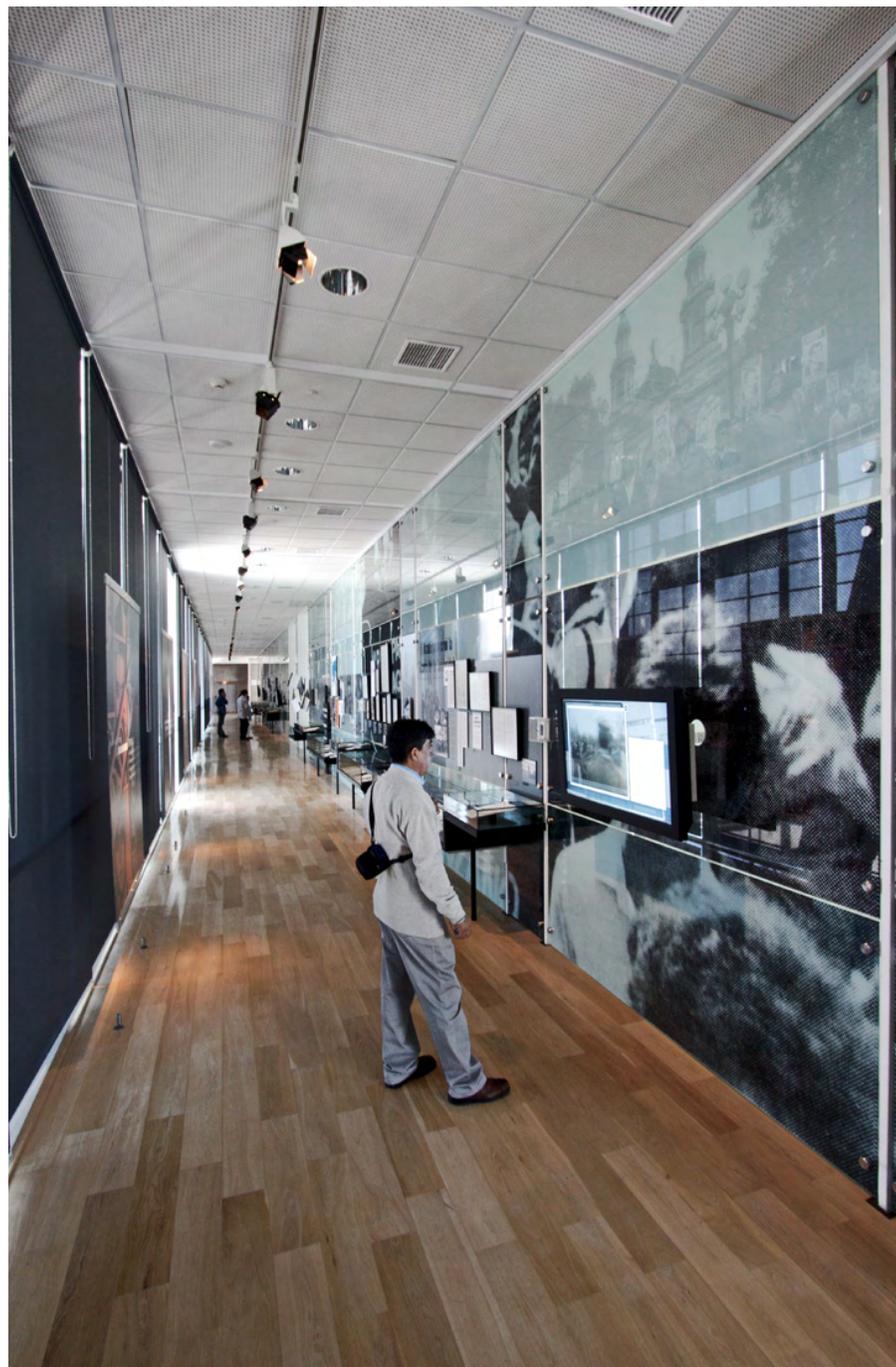
Como seria ocupada a ‘barra’? Que tipo de espaço se produziria ali? Quais relações se pretendiam? O programa de exposições era indeterminado, não se tinha clareza sobre seu material. Haveria que se conceituar, sobre o tema da ‘Memória’, uma interpretação do programa, uma forma de apresentá-lo e de organizá-lo. Sendo um programa aberto, ele permitiu uma flexibilização dos ambientes, um ‘jogo’ dinâmico de volumes, e uma possibilidade de interação do visitante com o espaço. Caixas de vidro, como se fossem os ‘fragmentos’ da memória, estariam suspensas no espaço do museu. O visitante experimentaria diversas relações espaciais. O movimento tornava-se algo preponderante. O visitante deveria fluir pelo museu, pelas caixas, em circulações livres e autônomas, variando as perspectivas de percepção do espaço. Variações dentro de um esquema bastante simples: as circulações pelas laterais, em vários níveis, permitem o acesso às várias caixas, em momentos distintos,



podendo-se ir, voltar, atravessar, como se estivesse montando um painel com aqueles fragmentos.

Assim, a solução para o grande espaço da barra estaria dada: não deveriam ser lajes que seccionassem o 'grande saguão', mas, sim, elementos que permitissem uma visualização simultânea, sobreposta, de fragmentos, que derramar-se-iam sobre o indivíduo no mesmo instante, e que nele despertasse a curiosidade sobre os fatos e seu desejo de percorrê-las. Este percurso seria livre, como uma sucessão desencadeada de lembranças, onde uma leva a outra, num caminhar individual, um ponto ao outro, sem um roteiro predeterminado, sem uma preocupação cronológica, elemento este da história, mas não necessariamente da memória. Cada um acordaria, assim, para aqueles fatos, percebendo-os num rol de referências, e chegando, a seu juízo, às suas reflexões e conclusões. O projeto estabelece, assim, uma relação de intersecção entre a forma e a função. Seu conceito de ocupação definiu tanto um quanto o outro. O movimento e a interação deste indivíduo com o edifício geram a fricção dentro do espaço, uma sinergia entre tema, espaço e público.

O projeto coloca um percurso de acesso cerimonioso, que se compatibiliza com o tema. Aproveitando o terreno pré-escavado, resulta que o acesso ao museu não se dá pelo térreo, mas pela cota rebaixada pela praça, à qual se chega através da grande rampa,



pelas escadarias ou pela nova conexão ao metrô, o que valoriza a praça como espaço público e a torna o elemento de integração entre o museu e a cidade. A praça é, ao mesmo tempo, um espaço de extensão do museu, sua antesala, mas, também, é a dilatação da cidade, trazendo para o projeto a discussão do espaço público livre, e de sua relação com o espaço público construído, diluindo seus limites e sobrepondo-os. Onde exatamente começa o museu? Onde termina a cidade? O museu passa por cima da cidade.

O espaço público exterior é o lugar de estar na praça, mas, também, é o local do movimento, dos acontecimentos. Eventos programados, como peças de teatro ou apresentações de orquestras, ou eventos espontâneos, como passeios à pé, de bicicleta ou skate, ou, ainda apresentações livres, inesperadas, executadas por grupos alternativos que chegam pela rua, vindos do parque ou pelo metrô.

O recorrido por esses espaços exteriores tornou-se um passeio de contrastes, de espaços ora de céu infinito, ora de sombra e cobertura cor de cobre; de perspectivas dominantes, quando, a partir da rampa, a vista alcança os jardins na outra extremidade, passando pelos claros dos pátios e escuros das sombras edificadas. Caminhos múltiplos, tentando captar os fluxos urbanos para dar vivacidade ao conjunto; espaços de circulação e permanência.

As circulações interiores refletem essa intenção de captação e de liberdade pretendida para os percursos e para a leitura e interpretação do passado. As rampas e passarelas permitem os mais livres percursos, os mais inusitados itinerários, querendo possibilitar as interpretações originais, impertinentes, próprias de cada um, sem doutrinas. A luz natural cumpre seu papel, ao iluminar esses caminhos.

O programa de um museu não permite que se atinja a totalidade da discussão contemporânea sobre o tema, a congestão, a mescla ou a colisão de programas distintos. Não há autonomia do arquiteto nessas proposições. Ele atende a requisitos, a demandas claras, preestabelecidas e limitadas às contingências de cada caso.

Pretendia-se ampliar o uso dos espaços exteriores. Tanto na área dos jardins, quanto na 'Plaza de La Memoria', propunham-se usos comerciais e serviços que aproveitar-se-iam dos fluxos de pedestres para irrigar e proporcionar vivacidade aos espaços públicos, garantindo-se, assim, sua apropriação por parte da população. A solução para a área de escritórios foi mantida, até porque o projeto seria desenvolvido posteriormente, e não lhe causariam problemas o uso 'mundano' do comércio, com bares, cafés e restaurantes.

Porém, a solução para a praça foi alterada. Solicitou-se uma postura mais cerimoniosa em relação ao

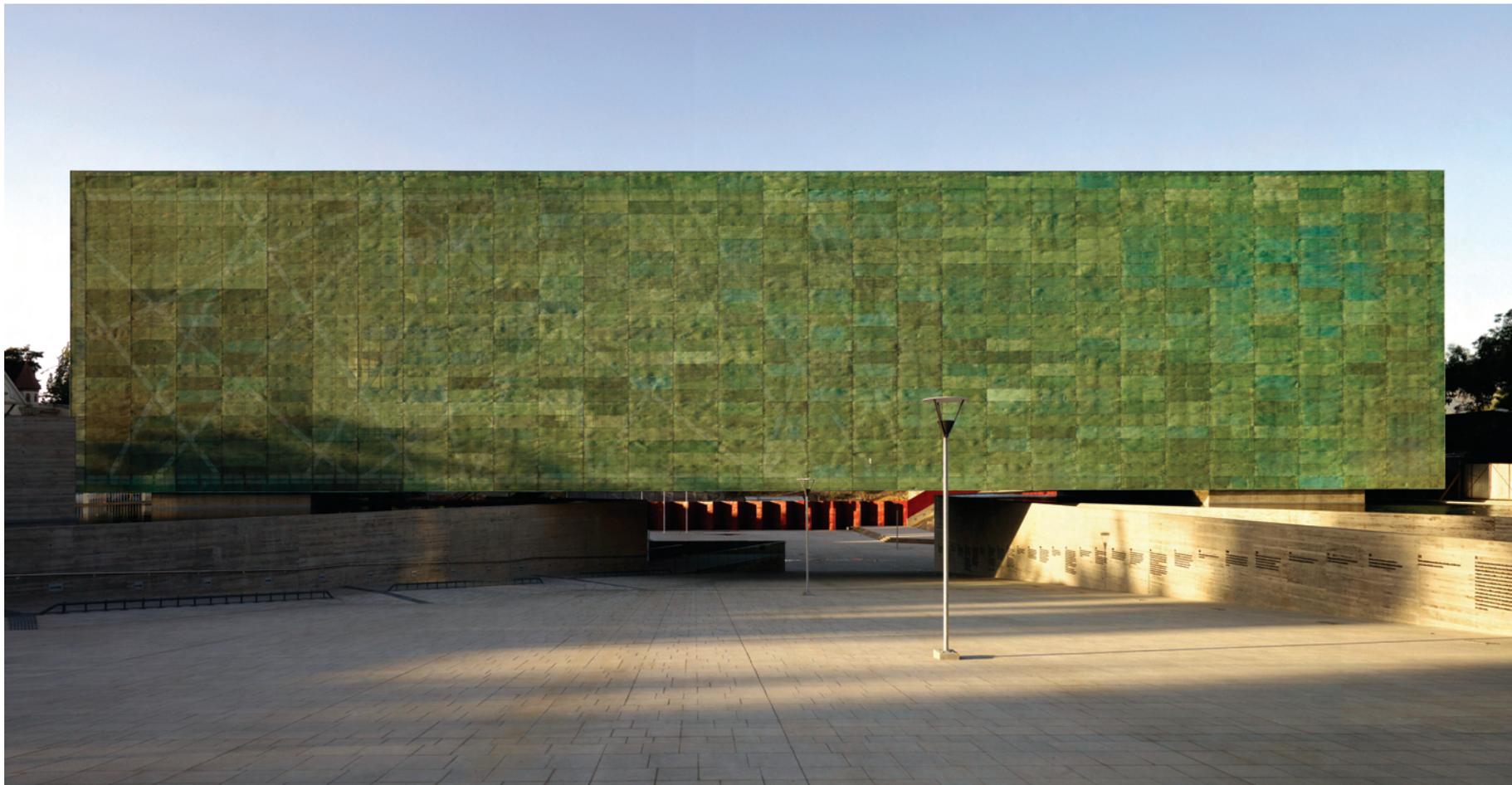


03

04

tema do museu. A mesma deveria ser mais reflexiva, palco de eventos excepcionais, comemorações e manifestações reverenciando os que lutaram por mudanças na situação do país. O comércio foi substituído, já na fase de desenvolvimento do anteprojeto, por novas soluções de escadarias e arquivancadas que, tanto melhoraram o contato com o exterior da praça, como permitiram um desfrute mais reflexivo da mesma, além de possibilitar seu

uso em manifestações e eventos diversos, ligados ou não ao tema do museu.



NOTAS:

- 1 SORIANO, Federico. In GAUSA, Manoel et al. *Diccionario metápolis de arquitectura avanzada: ciudad y tecnología en la sociedad de la información*. Barcelona: Actar, 2000. p.484 (tradução nossa)
- 2 TSCHUMI, Bernard. *Arquitetura e limites III*. In: NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: uma antologia teórica (1965-1995)*. Tradução Vera Pereira. 2º. Ed. Revisada. São Paulo: Cosac Naify, 2008. cap.3, p. 184-188.
- 3 ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. Trad. Eduardo Brandão São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção a)
- 4 TSCHUMI, Bernard., op. cit. p.184-188
- 5 TSCHUMI, Bernard., loc.cit.
- 6 CULLEN, Gordon. *Paisagem Urbana*. Trad. Isabel Correia e Carlos de Macedo. Lisboa: Edições70, 1984.
- 7 Fragmento extraído do Memorial do Concurso. Acervo Estúdio América de Arquitetura.
- 8 Fragmento extraído do Memorial do Concurso. Acervo Estúdio América de Arquitetura.

CRÉDITOS DAS IMAGENS:

- Figura 1**
ESTUDIO AMÉRICA DE ARQUITETURA, Acervo
- Figura 2**
Foto: Nicolas Saieh
- Figura 3**
Foto: Marcus Vinicius Damon
- Figuras 4,5**
Foto: Cristóbal Palma



CONCLUSÃO

Mais do que discorrer especificamente sobre um projeto – conforme o que foi feito nessa tese, como objeto de estudo – interessa-nos entender o exercício do projeto urbano de arquitetura, como um caminho válido para o debate, para a reflexão e para a proposição das questões e temas da cidade.

Ao longo desse trabalho, procurou-se colocar e debater questões da arquitetura e da cidade e explicitar de que forma tais questões são debatidas no projeto do MMDDHH. Algumas são mais 'fáceis', por serem mais evidentes, outras exigem um esforço de interpretação e certa abstração para serem defendidas.

Podemos resumir os pontos debatidos e o motivo que nos levam ao entendimento de que esses pontos, de alguma forma, apresentam-se debatidos no projeto do museu:

1. Há a identificação de uma matriz morfológica estruturadora do tecido urbano – a quadrícula, ou *damero* – que é reinterpretada no projeto, potencializando suas qualidades.

O projeto coloca-se diante da questão morfológica da cidade de duas maneiras, distintas, porém integradas: procura entender o território, sua constituição e sua organização básica, no caso uma extensão do sistema da quadrícula fundadora da cidade, e a partir do entendimento de suas qualidades, interpretá-la e reforçá-la como uma possibilidade urbana atual e desejável; o projeto, porém, também procura avançar nessa questão, tanto no aspecto da organização espacial quanto na linguagem, ao propor novas possibilidades de relações espaciais, explorando as novas situações de

níveis propostas e ao não seguir o caminho da realização de simulacros historicistas, mas, sim, buscar uma linguagem própria e inédita ao local.

Há uma gradação dos espaços coletivos que, de certa forma, remete à cidade existente: uma praça francamente aberta, em rampa, outra que se acessa por desníveis e um pátio, ajardinado e mais protegido, cujo acesso, ainda que livre, poderia ser entendido como uma referência à cerimônia de ingresso nos pátios privados.

Propõe-se uma volumetria que respeita a escala do entorno, sem imitá-lo, ao mesmo tempo em que são geradas novas espacialidades, através dos vazios propostos. Em uma reinterpretação das galerias e passagens que em Santiago Centro e Poniente enriquecem o tecido principal regular, são propostas novas formas de penetração e novos percursos, interligando as vias de entorno.

A quadra ou *manzana* é insinuada, ou desenhada, reforçando-se os alinhamentos das ruas, sem uma prepotência do objeto sobre o conjunto, contudo, a necessária monumentalidade e reverência ao museu,

reclamada pelo tema, é garantida por seu posicionamento.

2. O projeto insere-se na metrópole valendo-se da definição dos espaços públicos, um vazio ou uma praça, receptáculo e articulador de fluxos, conectado às redes que irrigam o local.

A cidade contemporânea, a metrópole, esta fragmentada, em pedaços, os quais são interligados por malhas estruturantes, redes de infraestrutura que conectam os vários setores urbanos. Os pontos de conexão, esses engates, ganham enorme importância, pois são os espaços evidentes de encontros e acontecimentos. Pensá-los como terminais, como caixas de passagens, espaços necessariamente percorridos, e dotá-los de capacidade para absorver e articular esses fluxos e 'guardá-los' por um instante, para que sua fricção possibilite a sinergia para o surgimento de eventos e acontecimentos livres e espontâneos é uma das questões contemporâneas da cidade.

O projeto entende a possibilidade desses fluxos, ainda que não tão intensos como em uma área central, mas direcionados aos museus, ao parque, às escolas, hospital,

escritórios e ao bairro em si, provenientes de meios de transportes, quer seja metrô, ônibus ou automóveis, ou ainda de pedestres, e os articula, através dos acessos ao metrô, ao estacionamento, ao ponto de ônibus e aos elementos urbanos, tais como rampa e escadarias, direcionando-os aos equipamentos do entorno. O grande receptáculo de articulação e sinergia é o vazio proposto, em forma de praça, que recebe os fluxos e os absorve, temporariamente, permitindo a ocorrência de eventos imprevistos.

3. A obra identifica elementos estruturais da paisagem natural, a Cordilheira dos Andes, e da urbana, como o parque, o colégio, a avenida e imóveis tombados, incorporando-os e os reverenciando na sua solução de desenho.

Uma das grandes dificuldades em uma metrópole contemporânea é o ato de entender e de se referenciar à paisagem, seja ela natural ou construída. A ausência de horizontes, as extensões das massas construídas, sua organização muitas vezes confusa, fragmentada e descontínua proporcionam, na maioria dos casos, praticamente um esquecimento dessas

possibilidades de relação.

No caso do Chile, e especificamente de Santiago, alguns elementos naturais e urbanos são tão fortes, que essa tarefa de entendimento e referência à paisagem é facilitada. Mas, nem por isso, é evidente. No caso do museu, essa referência era ainda mais relevante dado seu tema simbólico, no do contexto do país, e de sua situação no território da cidade, com vista para a Cordilheira, com a vizinhança de um importante parque urbano e com a presença de imóveis tombados testemunhas do processo de crescimento e urbanização do setor. Incluí-los no projeto parecia óbvio, mas, como fazê-lo, nem tanto.

Ao entender as diferentes escalas desses elementos de paisagem e tomar conhecimento de que algumas incorporações seriam tectônicas, outras de relação e outras apenas visuais, o projeto resolve essa questão. Assim, a cordilheira e o parque são incorporados como paisagens distantes, pelo enquadramento proporcionado pelas grandes aberturas nas extremidades da barra do museu; o colégio vizinho é incorporado pela relação que a barra do museu com ele estabelece, gerando um

espaço público até então inexistente, 'entre' ambos; e os imóveis tombados, presentes na própria quadra, são incorporados pelo ajuste da escala do conjunto quando se aproxima deles, incorporando sua massa volumetricamente ao projeto.

4. Os espaços livres, novos vazios, são estrategicamente conformados pela combinação das edificações projetadas, com aquelas preexistentes, e pela nova topografia artificial criada.

Na implantação, no posicionamento das massas edificadas, na sua disposição em relação aos espaços livres destas, estaria a possibilidade de desenho dos vazios, dos espaços coletivos da cidade. Ou seja, seguindo esse raciocínio, os vazios seriam conformados pelas edificações, que definiriam seus limites, como se, do desejo de um vazio, este fosse construído pela organização das massas construídas em seu entorno, ou que o vazio fosse rasgado em meio a uma massa construída.

Além do já explicitado acima, a organização dessas massas construídas pode ser feita de forma articulada com as já existentes, fazendo com que o vazio se torne o

elemento integrador, do proposto com a cidade prévia, do novo com o antigo, também limite do novo vazio.

Outros elementos ainda podem ser lançados na definição desses vazios e na sua articulação com os outros vazios da cidade, como passagens através do espaço dos pilotis, frestas ou estreitamentos entre as massas construídas. A manipulação da topografia, também, por meio de desníveis, rebaixos ou elevações, que geram limites parciais, instantâneos, reservando parte do território próximo e revelando o distante.

O projeto trabalha com todos esses conceitos ao inserir-se na cidade e definir novos vazios. Utiliza-se da fachada do colégio existente para delimitar um novo espaço coletivo. Propõe massas construídas novas que desenham novos espaços livres, semiabertos ou fechados em suas quatro faces. Usa das elevações dos volumes e da criação de estrangulamentos ou frestas, para articular os espaços e gerar percursos urbanos. Lança mão do manuseio da topografia, com rebaixamentos integrados por elementos articuladores, para limitar o vazio.

5. A adoção de desníveis, de rebaixos públicos,

com a definição dos acessos ao museu e ao metrô em cotas diferentes do nível da rua original, dilata a cota das atividades públicas, ampliando sua participação no projeto e na cidade.

A cidade apresenta a cota zero, como a cota das atividades públicas por excelência, porém, há tempos a arquitetura propõe soluções que alargam esse território. Sobrelojas e mezaninos são elementos largamente utilizados para ampliar a cota da cidade.

Em Santiago, as galerias do centro ampliam as vitrines, criando penetrações nas quadras, mas mantendo-se sua cota. Uma solução interessante, que pode ser observada, lá são os chamados 'caracóis', centros comerciais que desdobram sua circulação em uma espiral, ora acima ora abaixo da cota zero, estendendo-se e ampliando o solo coletivo para o interior do edifício.

O projeto dilatou essa cota zero, gerando espaços em um nível inferior, que dão acesso tanto ao metrô quanto ao museu e escritórios, ampliando a percepção que seus usuários têm da cidade. Também ampliou-a, acima do nível da rua, no momento em que estabeleceu uma relação de visualizações,

tanto a partir do passeio público para o seu interior, público e elevado, como no sentido contrário, aproximando a cidade dessa cota mais alta.

6. A ideia de um espaço francamente acessível, passível de receber e estimular acontecimentos livres – *terrain vague* – é adotada, ampliada e potencializada pelos novos espaços urbanos coletivos, como um terreno de possibilidades de apropriações ilimitadas.

Tentando interpretar o conceito do *terrain vague*, como um espaço vazio, amplo, com indefinições quanto ao uso e incluso aos limites, mas carregado de possibilidades para acontecimentos e eventos efêmeros ou não, o projeto lança mão de um grande espaço público, propõe nele alguns suportes e deixa grande espaço – e tempo – à sugestão de seus futuros usuários. Cabe destacar a oposição e complementaridade ao parque Quinta Normal, vizinho ao museu, e, também, local de acontecimentos variados. Naquele existem os jardins bucólicos, espaços de passeio que remetem ao paisagismo naturalista, rural. No espaço público ligado ao museu, há a presença de certa austeridade, sendo um espaço construído, um artifício urbano.

7. O uso proposto acentua o caráter cultural da área, integrando-se tematicamente a ela e potencializando a possibilidade de sua requalificação.

Ao somar-se à série de acontecimentos culturais ao longo do eixo da Avenida Matucana e seu entorno, o MMDDHH realça o caráter cultural que o setor vem adquirindo ao longo do tempo, além de se instalar como um elemento incentivador da requalificação em curso em Santiago Poniente. Como em todos os processos de requalificação urbana, cabe ressaltar que o setor é bastante utilizado e habitado por camadas menos favorecidas da população, e que deveriam ser consideradas nesse processo. O museu, por seu tema, não se destina a essa ou aquela parcela da população, mas é inegável que um processo de 'melhoria' do setor pode originar outro processo de gentrificação, o que seria indesejável à cidade. Os cuidados a serem tomados para se evitar esse processo extrapolam a abrangência do museu, mas fazem parte de um raciocínio de cidade e de sociedade. Não obstante a isso, e ao patrimônio arquitetônico e urbano do setor, sua posição geográfica e seu suprimento por infraestruturas urbanas qualificam-no a

um processo cuidadoso de adensamento populacional.

8. Há uma simbiose entre as questões programáticas, funcionais e simbólicas, com a forma e a técnica, sem preponderância de uma sobre as demais, mas, sim, promovendo uma interação entre os três elementos.

A interpretação do tema do museu, além de seu programa funcional, deu origem a uma solução espacial composta por elementos – as caixas suspensas – que exigiam uma solução técnica que, ao mesmo tempo simples, se adequasse à sofisticação que o museu solicitava. A resposta a essa questão é, portanto, una, atendendo tanto aos quesitos técnicos de simplicidade, quanto ao simbolismo e à organização espacial desejada.

Do mesmo modo, o grande desafio técnico do museu era vencer o vão de mais de 50 metros da barra, necessário tanto pelo caráter simbólico de elevação e flutuação do edifício, quanto pela liberação total da passagem por baixo dele. Somava-se a essas, a preocupação com os problemas sísmicos do Chile. Tal desafio foi resolvido com a adoção das vigas *vierendel*, que,

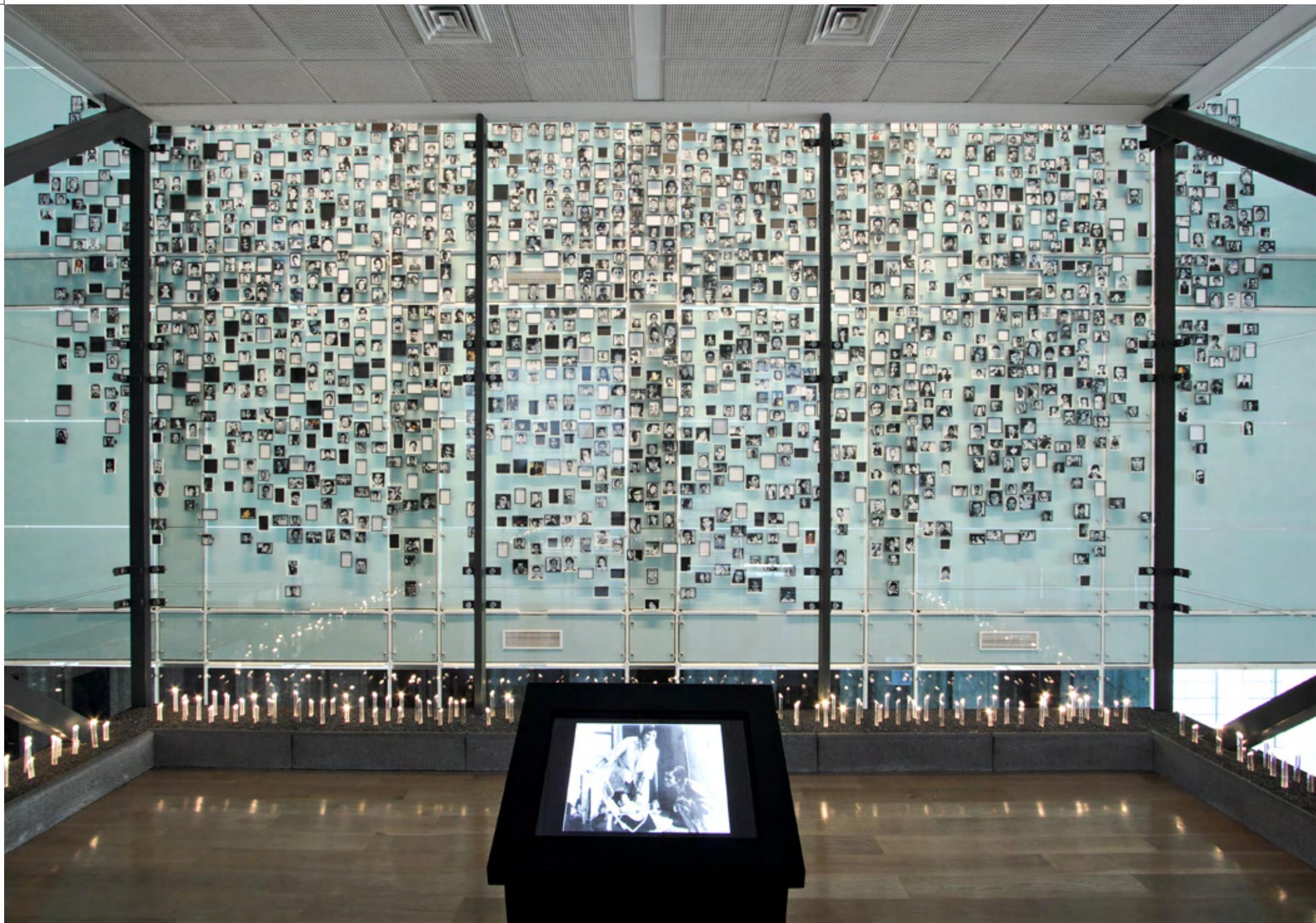
além de vencerem o vão e exigirem apenas um par de apoios, sustentariam as caixas e as circulações externas, auxiliadas pelas vigas 'caóticas'. Nos quatro apoios, estariam localizadas as principais vias de circulação do museu que, posteriormente, foram ampliadas pela grande escada de acesso.

Sabe-se que um projeto arquitetônico não se resume a responder apenas a algumas questões. Há, nesse processo complexo, uma infinidade de alternativas e exigências a serem perseguidas e alcançadas. Do mesmo modo, muitas das questões não estão claras no início do curso da empreitada, assim como o exercício do projeto é de muitas idas e vindas, de angústias, incertezas e experimentações, até que se atinja um resultado considerado satisfatório àquelas preocupações que o nortearam.

Nesta tese, procuramos mostrar, buscando apoio em teorias e conceitos exteriores ao processo, as questões, ou parte delas, que faziam ou tornaram-se parte das preocupações dos arquitetos autores, e como essas questões emergem na obra concluída. O que se conclui é que se há, no processo de projeto, implícita ou explicitamente, a possibilidade de colocação de uma série de questões conceituais e teóricas e que, se a obra permite a leitura de respostas a essas questões, ela própria torna-se a

sua defesa, como a comprovação de hipóteses formuladas pelas próprias questões.

Todas as questões referenciadas estão claramente explicitadas e, em certa medida, defendidas no projeto. Entende-se, assim, que o projeto e sua consequente obra, de fato, podem ser considerados como objeto comprovador de hipóteses teóricas formuladas.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABASCAL, Enrique. Sevilla. Arquitectura em el metro. *DPA21: Cota Zero*. Barcelona: v.21, p. 80-83, jun. 2005.

ARAVENA M., Alejandro.(Ed.) *Material de arquitectura*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ PUC Chile, 2003. (Arquitectura teoria e obra)

BRU, Eduard. El suelo como noche en la arquitectura. *DPA21: Cota Zero*. Barcelona: v.21, p.76-79, jun. 2005.

CARRASCO PÉREZ, G., PIZARRO ROBERTS, M.I, PETERMÜLLER, D. *Registro y análisis del patrimonio urbano y arquiteônico*. In: SAAVEDRA S., Miguel; STARKMAN, Nathan (dir.). *Santiago Poniente: desarrollo urbano y patrimonio*. Santiago de Chile/Paris: Dirección de Obras Municipales de Santiago/Atelier parisien d'urbanisme, 2000. p.148-189.

CHILE. Ministerio De Obras Publicas. Dirección de Arquitectura. *Cuatro concursos de arquitectura publica*. Santiago de Chile: Dirección de Arquitectura del MOP, 2008.

CULLEN, Gordon. *Paisagem Urbana*. Tradução Isabel Correia e Carlos de Macedo. Lisboa: Edições70, 1984.

DIAS, Carlos, FIGUEROA, Mario, FEHR, Lucas. *Memorial do concurso Museo de la Memoria y Centro Matucana*. Acervo Estúdio América. São Paulo, 2007. s.p.

DPA 21. Documents de Projectes d'Arquitectura. **DPA21: Cota Zero**. Barcelona: v.21, p. 5-6, jun.2005. Editorial.

FEHR, Lucas. *Espaços livres conformados por edificações*. 1999. 237 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - FAUUSP, São Paulo, 1999.

FERNANDÉZ H;, Manuel. *De la chacra al loteo*. In: SAAVEDRA S., Miguel; STARKMAN, Nathan (dir.). **Santiago Poniente: desarrollo urbano y patrimonio**. Santiago de Chile/Paris: Dirección de Obras Municipales de Santiago/Atelier parisien d'urbanisme, 2000. p.58-71.

GAUSA, Manoel et al. *Diccionario metápolis de arquitectura avanzada: ciudad y tecnología en la sociedad de la información*. Barcelona: Actar, 2000.

IRARRÁZVAL C., Raul. *Santiago: um plan para uma ciudad armoniosa*. Santiago de Chile: Ediciones U. Católica Chile, 1985.

LLECHA, Joan. El paisaje bajo la casa. **DPA21: Cota Zero**. Barcelona: v.21, p.32-41, jun.2005.

MARTI A., Carlos. La manzana en la ciudad contemporánea. In: PARCERISA B., Josep, e RUPERT V., Maria. *La Ciudad no es una hoja en blanco: hechos del urbanismo*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ, 2000. p.82-85. (Arquitectura Teoria y Obra, v.3)

MUNIZAGA V., Gustavo. *Las grandes etapas de la formación de Santiago*. In: SAAVEDRA S., Miguel; STARKMAN, Nathan (dir.). **Santiago Poniente: desarrollo urbano y patrimonio**. Santiago de Chile/Paris: Dirección de Obras Municipales de Santiago/Atelier parisien d'urbanisme, 2000. p.28-42.

PORTZAMPARC, Christian de. *A terceira era da cidade*. Tradução Denio Benfatti. *Óculum*, Campinas, v.9, p. 34-49, 1997.

ROSAS V., José. La partición de la manzana: Cómo se modernizó Santiago de Chile. *La Forma Edificada*, Revista UR, Barcelona, v. 3, p.29-37. sept. 1985.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção a)

SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

SESC (São Paulo); Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. *Cidadela da liberdade*: catálogo. São Paulo, 1999. 132p. Catálogo da exposição Cidadela da Liberdade, 19 de novembro a 30 de dezembro de 1999, realizada no SESC Pompéia, paralela à 4ª. Bienal de Arquitetura.

SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. Tradução Ricardo F. Henrique. São Paulo: Ática, 1992.

TSCHUMI, Bernard. *Arquitetura e limites III*. In: NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: uma antologia teórica (1965-1995)*. Tradução Vera Pereira. 2ª. Ed. Revisada. São Paulo: Cosac Naify, 2008. cap.3, p. 184-188.

TSCHUMI, Bernard. *Algunos conceptos urbanos*. In: *Presente y Futuros: arquitectura em las ciudades*: catálogo. Barcelona: UIA/Collegi d'Arquitectes de Catalunya/CCCB, 1996. 311 p. Catálogo da exposição "Presente y Futuros: arquitectura em las ciudades" realizada por ocasião do Congresso UIA, 19., 1996, Barcelona.

VALOR, Jaume. *Interior Global*. In: *Met 1.0 Barcelona Metápolis*, Barcelona: Actar, 1998.

APÊNDICE

AP1 A TÉCNICA E A MATERIALIDADE NO MUSEO DE LA MEMORIA

Qual a pertinência de se propor uma discussão sobre a técnica em um momento no qual os caminhos do debate nos levam à questão urbana, à metrópole e seus fragmentos?

Uma resposta possível seria que há, ainda, no projeto, espaço conceitual para tal debate. Se tudo se constrói, tudo é possível, todos os terrenos são passíveis de ocupação, para que a discussão ou exposição de questões conceituais relativas aos procedimentos técnicos? Se a arquitetura aproxima-se hoje da arte e da filosofia, muito mais do que da engenharia, vale a pena esse colóquio?

Colocamos que a discussão a respeito da prevalência entre forma e função já não faz mais sentido, uma vez que o projeto responderia hoje a questões mais complexas, oriundas da cidade ou da metrópole, portanto, ambos, forma e função interagem mutuamente em sua definição,

mas à luz das influências da cidade, deixando o objeto, a 'vedete arquitetônica' como exceção discutível. Há de ser verdade, também, que exista uma técnica para alcançá-las, que, por sua vez, não as determinarão como forma e função, mas, também, deverá interagir na sua definição, agindo e sofrendo a ação da forma e da função.

Se há uma preocupação metropolitana da arquitetura, com suas questões complexas e dinâmicas, e uma resposta possível da arquitetura a essas questões, há de haver uma técnica para se erigir esta arquitetura. Essa técnica há de ser uma resposta precisa às questões colocadas, já não mais preponderantes, como no modernismo, pois o objeto também não mais o seria, mas influenciadora do resultado final, sem dúvida e, portanto, passível de ser discutida.

Da técnica dependerão questões como a espacialidade e a expressividade. Sem a sua

solução, ficam prejudicados os comprometimentos da arquitetura com suas questões específicas. Trata-se de traçar objetivos oriundos das reflexões do projeto, e de analisar e conceituá-los tecnicamente para alcançá-los. Desprezar esse debate poderia nos levar ao campo apenas da teoria. É justamente essa característica intrínseca da arquitetura, de conceito e realização, que torna esse debate válido.

O arquiteto chileno Alejandro Aravena¹ destaca duas questões acerca da arquitetura, em reflexões a partir de sua correspondência com Hashim Sarkis, da Universidade de Harvard: A irrelevância e a falta de síntese nas discussões da arquitetura contemporânea. Segue Aravena, conjecturando que, contra a irrelevância, o debate de daria entre a renúncia e o impacto [o choque]; contra a falta de síntese, o conflito estaria entre 'superdeterminação' e arbitrariedade. Sarkis, em sua carta transcrita por Aravena, demonstra sua impaciência com a maneira e a forma como o debate arquitetônico tem ocorrido. Segmentado, o debate buscaria um fator 'superdeterminante', quer fosse em disciplinas relativas aos materiais, à tectônica, à geometria, ao programa, ou, ainda ao lugar, mas sempre pensadas como disciplinas isoladas, autônomas, faltando-lhes, aos debates, uma síntese clara. Necessitar-se-ia, segue Sarkis, de estratégias que pensassem transversalmente àquelas explorações específicas. Um 'corte transversal'.

O interesse pela técnica provém, assim, do interesse por esse 'corte transversal', que abarca não um tópico, mas alguns, sintetizados em um projeto e uma obra arquitetônica. Não faria sentido, nesse trabalho, falar da técnica pela técnica. Há que se identificar e analisar de que maneira as necessidades técnicas são interpretadas e quais os seus desdobramentos e rebatimentos, na conceituação e elaboração espacial do projeto.

Aravena aponta uma possibilidade de caminho para a discussão e incorporação dessa questão técnica: *"Mais que mostrar obras que podem ser vistas como uma cristalização de um momento histórico, que por isso mesmo podem tender a interpretar-se como fruto de uma tal quantidade de convergências que raramente ocorreriam de novo, nos interessa mostrar o que o excepcional se pode alcançar através da formulação correta do problema, coisa que cada um de nós deveria poder fazer [...] mostrar que a qualidade poderia ser algo cotidiano."*²

O conjunto no qual se insere o MMDDHH estabelece uma clara inserção urbana, da qual descende todo o partido do projeto. Grosso modo, o partido está definido por duas opções formais e materiais: uma base urbana sólida, construída como uma extensão do território, em dobraduras na topografia, para a qual o concreto pareceu ser a opção mais adequada, pois envolvia áreas em subsolo; e uma

porção superior, 'solta' no ar, portanto, com poucos apoios, e que deveria, para garantir a fluidez espacial e 'sensorial', vencer um vão de pouco mais de 50m. É importante ressaltar que o desenho desta peça partiu de uma configuração urbana, pois limitava dois ambientes urbanos: a grande rampa e a Praça da Memória. Ao mesmo tempo, apoiar o edifício em uma sequência de pilares tiraria toda sua expressividade, o que fora rechaçado.

Nos primeiros passos do projeto, não se tinha claro como seria a ocupação dessa barra. O que se tinha claro é que, sendo o corpo principal do museu, e com uma forma extremamente sintética, um prisma retangular puro, ele deveria trazer ao seu interior uma exploração sensorial forte do espaço. Certamente, organizá-lo simplesmente em lajes que seccionassem todo o espaço não parecia ser a solução adequada. Tinha-se, também, a noção e a preocupação com os problemas sísmicos de Santiago. Tudo deveria ser resolvido de uma forma bastante clara, do ponto de vista do entendimento da construção, visto que se tratava de um concurso aberto, e que o período para a construção seria breve.

Paralelamente e conceitualmente, através desse volume desejava-se expressar a 'elevação', o 'desenterrar questões obscuras da história chilena'. Como evidenciar esse desejo por meio da arquitetura? Como explicitá-lo? Pensou-se um edifício

que aflorasse, que flutuasse, pairasse no ar. Uma barra de forma pura, que pareceria elevar-se e flutuar sobre a água, com a menor quantidade de apoios possíveis – quatro apenas – para lhe garantir leveza. Para que isso fosse muito sutil, essa elevação seria de apenas 70 cm desde a cota da rua, de modo que os pilares ficassem pouco visíveis. O corpo da 'barra' deveria vencer todo o vão entre os espelhos d'água, sem apoios intermediários. Quatro apoios em pilares de concreto subiriam desde o subsolo e sustentariam duas vigas metálicas *vierendel*, de 50,5m de vão, às quais se conectaria toda a estrutura periférica de circulação e vedação – laterais, inferiores e superiores, além das caixas internas, os 'cubos' de exposição.

A rigorosidade exterior dessa barra, uma massa corpórea vigorosa, deveria diluir-se no interior, em um espaço fluido, vertical e horizontalmente. Colocava-se, desde logo, a intenção, oriunda do tema 'memória', de se apresentarem caixas em posições – alturas e profundidades - variadas, como se fossem fragmentos da memória. Tal intenção requeria uma solução estrutural que permitisse essa variedade, sem comprometer sua funcionalidade. A solução foi encontrarem-se pontos variados – nós – nas duas enormes vigas *vierendel*, que permitissem a fixação das vigas de suporte das caixas. Posteriormente, por solicitação do calculista estrutural, o prolongamento dessas vigas deveria acontecer até as estruturas

periféricas em 'nós' de alturas variadas. Porém, a regularidade destas, com montantes em posição diagonal, tal qual proposta no concurso, dificultava a coincidência desses prolongamentos com os nós da viga *viarendel* interior, também regular, mas com montantes em posição vertical ou horizontal. A solução foi tornarem-se os montantes exteriores irregulares, com angulações diversas, possibilitando-se, assim, que se alcançassem os pretendidos nós. Alterou-se, dessa maneira, a viga externa, que passou, em tempos de obra, a ser chamada de 'viga caótica', em função de sua irregularidade, e que, de alguma forma configurou 'a cara' do museu. As caixas resultaram, assim, em uma solução bastante simples, suportadas em vigas apoiadas em ambas *viarendel*, em um vão de 9,00m.

ESPAÇOS PÚBLICOS

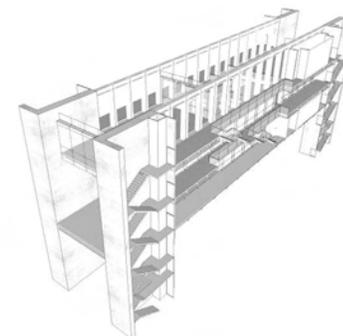
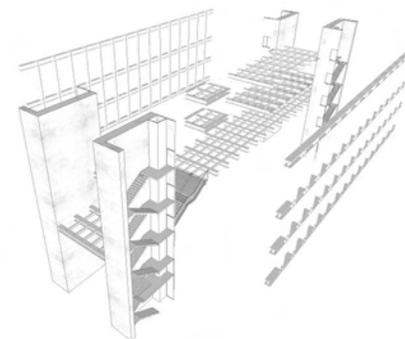
Deveriam ser dadas soluções para a delimitação dos novos espaços públicos, que garantissem a continuidade e a fluidez entre esses elementos urbanos. Da mesma forma, dever-se-ia resolver e incorporar ao projeto a situação topográfica já apresentada pelo terreno, já escavado em dois patamares, um maior, a -6,00m e outro menor, a -11,00m.

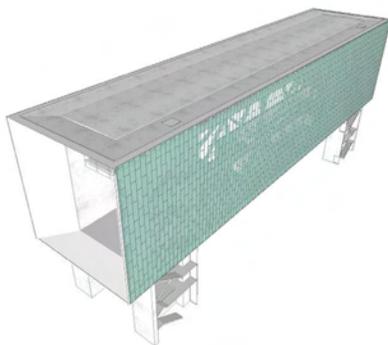
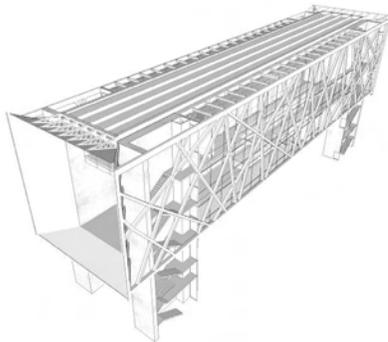
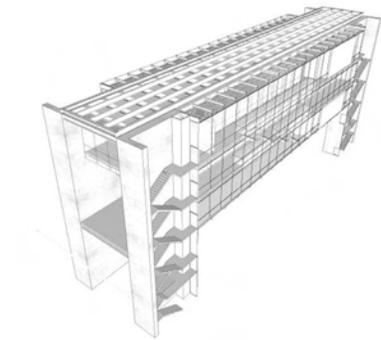
Uma laje nervurada inclinada foi adotada para que se vencesse o desnível entre a rua e a cota

da praça, formando uma imensa rampa sobre os estacionamentos. Na outra extremidade desse percurso, a necessidade de área permeável originou o jardim no pátio dos escritórios. Para dar continuidade e fluidez a esse passeio, os edifícios, tanto do museu como o de escritórios, deveriam deixar os térreos abertos. O museu teria um vão completamente livre, em estrutura metálica, por seu peso simbólico, enquanto nos escritórios ele seria menor, com emprego de pilotis em concreto armado. Nas laterais da praça, a arquibancada e as escadarias seriam em concreto armado. Os ajustes das cotas, nos outros flancos do terreno, seriam feitos pelas próprias construções, do acesso ao museu ou das áreas de manutenção. Teriam arrimos nos subsolos junto às vias exteriores, mas esses ambientes se abririam para a praça rebaixada. Tais setores seriam cobertos pelos espelhos d'água, que estariam na cota das calçadas exteriores.

LUMINOSIDADE

O museu deveria ser claro, luminoso, transparente. Essa opção foi adotada, contrariando-se o conceito mais usual em museus, no qual se procura uma atmosfera mais escurecida. Mas pretendia-se 'aliviar' o tema da exposição. Por isso, o vidro foi usado em abundância, ora transparente ora apenas translúcido. Para separar as circulações laterais do vão central, os vidros foram fixados nos vãos da viga *viarendel*





tornando possível, de forma sutil, a sua leitura. O desejo de luminosidade traria várias dificuldades. A principal delas referia-se à necessidade de um museu poder apresentar áreas escuras, ou passíveis de serem escurecidas. Outra, ao problema de uma excessiva insolação. Para a primeira, a solução foi a adoção de cortinas 'black-out', enroláveis, que possibilitariam grande flexibilidade em relação à luminosidade dos ambientes internos. Para o problema da insolação, foi pensado o revestimento de cobre externo, em chapas perfuradas, estiradas, posicionadas estrategicamente, primordialmente na fachada norte, para funcionar como um *brise*, o que garantiria a luminosidade e transparência pretendidas, sem prejudicar o ambiente interno com incidência direta de raios solares.

A QUESTÃO SÍSMICA

O território do Chile situa-se no encontro de placas tectônicas, o que proporciona a ocorrência frequente de vulcões e terremotos. O projeto original do concurso previa a possibilidade de flexibilidade, na junção da barra com os 4 pilares de concreto, afim de absorver a movimentação. No entanto, isso já foi revisto no anteprojeto, visto que a norma chilena prevê, para as estruturas, um enrijecimento completo, com estruturas hiperestáticas, a despeito de soluções 'flexíveis' para absorção das vibrações de um tremor, por entender que o movimento tectônico se dá em

diferentes direções, no caso do Chile. Somando-se a essas razões, há a constatação de que, nos frequentes tremores, mesmo os de menor escala, o perigo de acidentes envolvendo vítimas se dá, em muitos casos, mais pela queda de objetos internos das edificações, causados pelo movimento, do que pelo desabamento de estruturas ou outros elementos construtivos.

No caso do museu, isso representou basicamente um aumento dimensional de praticamente todas as peças estruturais no projeto executivo, além do surgimento de mais vigas de travamento entre as vigas *viarendel*, que passaram a suportar passarelas de conexão entre as duas alas de circulação.

A MATERIALIDADE

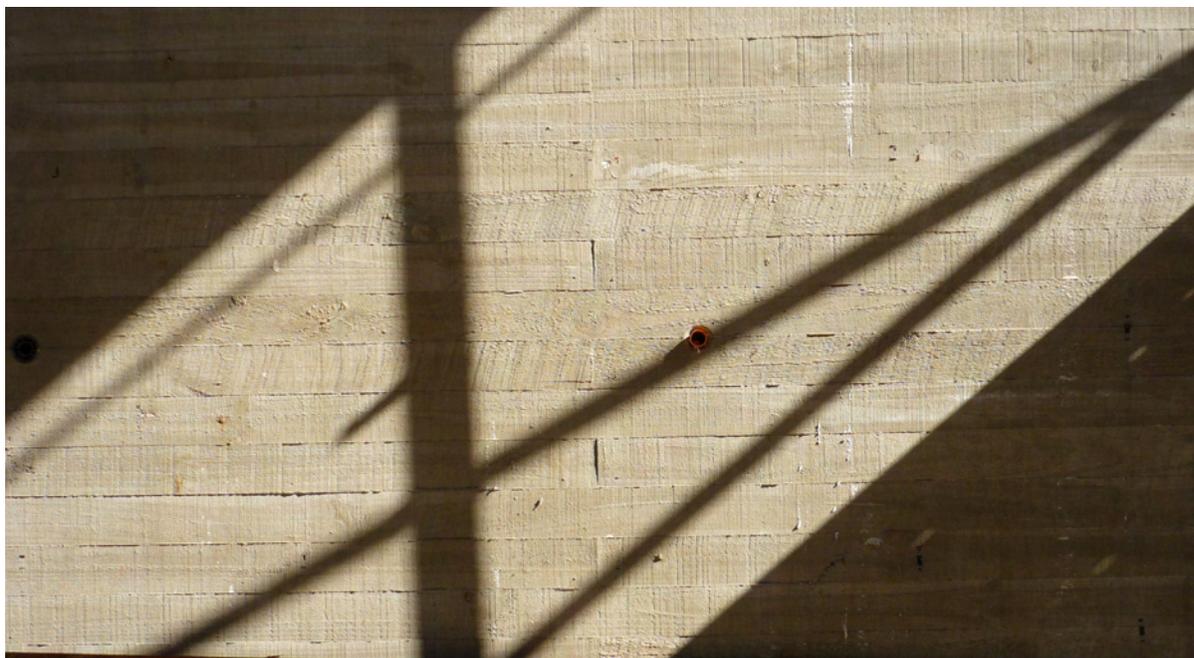
Como um monumento nacional, foi proposto o emprego de materiais locais com uma forte carga simbólica. País de mineiros, o carvão e o cobre apareciam como elementos a serem fortemente incorporados ao projeto. O carvão poderia ser incorporado à fachada, sendo aplicado em pequenos blocos, que dariam movimento ao edifício. A opção pela transparência e leveza, porém, tornou-o inadequado. O cobre, cuja utilização em obras de arquitetura há anos vinha sendo incentivada, seria adotado, em forma de chapas perfuradas estiradas e onduladas. Sua utilização garantiria a proteção

solar desejada ao museu, com as pequenas aletas, fruto do processo de estiragem, tal qual um 'ralador de queijo', funcionando como para-sol. O processo de envelhecimento, no tempo, através da geração de uma pátina, levando-o do bronze ao verde, também era adequado ao tema da memória. No entanto, o clima de Santiago inviabilizava esse processo, o que levou a ser adotada a aplicação da pátina, já na obra.

Para as superfícies de concreto, que são responsáveis pela caracterização de vários ambientes, notadamente os externos, adotou-se o concreto bruto,

com as formas desenhadas em ripas de madeira, a fim de acentuar a aspereza do material.

Esse contraste, base em concreto e barra em metal, cobre, mostrou-se bastante expressivo urbanamente. Os dois elementos articulam-se espacialmente e a materialidade distinta acentua o caráter de cada um. O cobre perfurado proporcionou um efeito duplo, sensível ao movimento do observador. Ele varia, conforme o ponto de vista, de um aspecto pétreo, opaco, a uma leveza transparente, um efeito inusitado, imprevisível, que, no entanto, realça as intenções de peso e leveza do projeto.



NOTAS:

- 1 ARAVENA M., Alejandro.(Ed.) *Material de arquitectura*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ PUC Chile, 2003. (Arquitetura teoria e obra) p. 12 (tradução nossa)
- 2 ARAVENA M., Alejandro.(Ed.), op. cit.) p.9

CRÉDITOS DE IMAGENS:

- Figuras 1**
ESTUDIO AMÉRICA DE ARQUITETURA, Acervo
- Figuras 2,3**
Foto: Mario Figueroa
- Figura 4**
Foto: Lucas Fehr

ANEXOS

AN 1. MEMORIAL DO CONCURSO

CONCEITO

As memórias são figuras que vivem em um mundo inconcluso. São fragmentos de fatos que não se repetem que não poderão suceder duas vezes. Não entendemos a memória como um desejo juvenil de voltar atrás, de substituir o insubstituível, para nós a memória não é um arrependimento. É mirar o futuro, sabendo o passado.

Um museu da Memória deveria ser pensado a partir do caráter não linear do tempo e de suas imagens. E também sobre como podemos armazenar e transmitir este conhecimento de maneira ampla e imparcial.

Um país singular, entre a cordilheira e o mar. Um museu que deseja ocupar esta franja, reverenciando a través de uma mirada simbólica estes dois elementos determinantes da geografia chilena, marcados na alma do seu povo.

A memória evidenciada, emergente, que flutua, suavemente elevada. Uma arca, onde se pode depositar todas as reminiscências da história chilena.

Projetada para criar lugares e marcos físicos ou mentais, onde se possa oferecer condições [entornos operativos] para que o conhecimento germine do interior de cada indivíduo. Somente aquilo que uma pessoa descobre por ela mesma pode acumular-se como memória ativa. Um espaço dedicado à memória pode não só transmitir informações, mas também provocar a reflexão sobre as recordações e os desejos.

A ordem territorial do centro de Santiago, intimamente vinculado à cidade histórica, entende o espaço público como o não construído, configurado pela ocupação perimetal da manzana. Entendemos esta história e sua tradição, mas consideramos a

possibilidade de avançar na construção de um novo território que tenha um claro comprometimento com a diversidade cidadã e os espaços democráticos.

O Centro Matucana será uma manzana aberta. Entende e se harmoniza com a cidade herdada, a incorpora e a transforma. O Museu da Memória não será um monumento isolado, solto e sem responsabilidade urbana [e humana]. Ao contrário, se constituirá em um elemento comprometido diretamente com a delimitação e caracterização deste novo espaço público da cidade de Santiago. Propõe-se um espaço generoso, amplo de possibilidades e percursos. Permite a transposição natural e cotidiana da quadra. Os elementos urbanos que compõem o Centro Matucana têm caráter cívico. A grande rampa do Museu, a Praça da Memória, o pátio jardim, constituem uma seqüência espacial que oferece uma hierarquia urbana necessária para um complexo metropolitano.

Os escritórios públicos e privados se organizam ao redor de um jardim, o "Pátio dos Desejos". A massa construída recompõe a configuração urbana tradicional, mas permite, através de um térreo elevado, uma permeabilidade necessária e desejada. O ajuste dos gabaritos proposto na borda norte do projeto oferece, mais que uma transição entre os edifícios históricos e o Centro Matucana, a possibilidade de uma extensão aérea do pátio,

através dos terraços-jardim.

A TÉCNICA

A estrutura da barra é íntegra, una, e sem concessões evidencia a elevação da memória. Teremos uma materialidade etérea, qual pedra de Magritte. Assim, uma composição de treliças metálicas, um túnel, vence o todo o vão, com a carga descarregando em quatro apoios nos limites. Nelas vinculadas, as caixas de exposição, translúcidas, que protegidas pelo afastamento das extremidades, garantem a controlada iluminação do Museu.

A materialidade também é conseguida com as lembranças da expressão matérica dos territórios que compõem o Chile. No revestimento externo, o cobre e o carvão marcam toda a história dos mineradores chilenos como uma das memórias da economia, do fazer e do viver. O Museu, essa pedra de cristal tem no carvão o carbono essencial no ser humano e na constituição da natureza. Simbolicamente, o carvão, é o registro daquilo que já foi. É a memória do que poderia ter sido.

A preocupação persiste com o nosso futuro, com a preservação e o ambiente. A energia do sol é captada na cobertura, por placas fotovoltaicas. A luz natural ilumina por várias situações e modos o interior do espaço, desenhando e vivendo novos

lugares num trajeto de efeitos sempre tão inesperado. O desenho do piso da praça leva-a ao interior da Base.

Os elementos da natureza num caleidoscópio de efeitos sobre o homem somam-se à sua memória qual manifestação da construção humana, delineiam o chão e memória da terra como manifestações da cultura e da apropriação do espaço que é a vida, absolutamente, incluída neste projeto.

O PROGRAMA

Um volume absorve os usos comerciais e de serviços; organizam-se em torno de um jardim franqueado à praça, que contém o comércio, bares e restaurantes, delícias da natureza humana à espera dos encontros, do acaso e dos sorrisos.

O Museu se organiza em dois momentos conceituais: a Barra e a Base. Na primeira, elevada, a história, as exposições, as informações, o viver da memória aberta nas duas extremidades como quem deixa a vida passar. Na outra, a base, primeiro a mais profunda, mineira, a produção, os estudos, a invenção, os seminários, os conhecimentos da terra e do território e em outro momento o necessário apoio dos setores administrativos. A Barra como espaço museológico específico e os eventos na Base, área que complementa o programa usual de um Museu

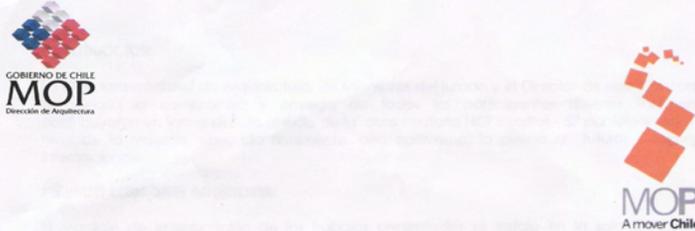
no subsolo que poderá funcionar com cinemas de arte e espaços para cursos sobre direitos humanos e a memória, sobre a cultura e o território chileno.

Corridas, nas duas laterais da barra, a circulação, sanitários, apoios, iluminados desde o céu. A luz desce zenitalmente, e penetra em toda a barra através dos vidros laterais que divisam a circulação e a fazem, também, luz.

A manifestação, o florescimento deste conhecimento é objetivo contemporâneo de um museu. Ele surge através de raízes profundas e bem plantadas, em um subsolo [A base], onde o potencial, energético, produtivo, mineral, a solidez têm a oportunidade de se manifestar.

Em seu interior, as caixas de vidro, a transparência necessária, a vivacidade; a memória que vivida em fragmentos, mas que formam, em conjunto, o repertório de uma nação. A massa e o cristal.

AN 2. ATA DO JÚRI



ACTA FINAL
CONCURSO CENTRO MATUCANA – MUSEO DE LA MEMORIA

Fecha : 24 de Agosto de 2007 Hora inicio: 13:30 PM. Hora término: 15:00

PROYECTO : **CONCURSO MATUCANA – MUSEO DE LA MEMORIA - QUINTA NORMAL**
LUGAR : Sala Exposición Proyectos

ASISTENCIA Y COMPOSICION DEL JURADO : FIRMAS

REPRESENTANTE MINISTRO OOPP Y PRESIDENTA DEL JURADO
ARQTA. VERONICA SERRANO M. _____

REPRESENTANTE MINISTRA DE BIENES NACIONALES
ARQTO. EDGARDO FUSTER _____

DIRECTORA DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS (DIBAM)
SRA. NIVIA PALMA _____

DIRECTOR DE OBRAS I. MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO
ARQTO. MIGUEL SAAVEDRA _____

PRESIDENTE COLEGIO DE ARQUITECTOS DE CHILE
ARQTO. ALBERTO MONTEALEGRE _____

COMISION DE DERECHOS HUMANOS
SRA. MARIA LUISA SEPULVEDA _____

REPRESENTANTE DIRECTORA NACIONAL DE ARQUITECTURA
ARQTO. GUNTHER SUHRCKE _____

ARQUITECTO INVITADO
SR. ARQUITECTO MIGUEL LAWNER STEINMAN _____

REPRESENTANTE CONCURSANTE
ARQTO. JORGE LOBOS _____

DIRECTOR CONCURSO
ARQTO. FELIPE HOSIASOON _____

INTRODUCCION:

La Directora nacional de Arquitectura, los Miembros del jurado y el Director de este Concurso, agradecen el compromiso y entrega de todos los participantes quienes finalmente contribuyeron en forma directa al éxito de la convocatoria (407 inscritos - 57 participantes) y al nivel de la muestra, abriendo finalmente, con optimismo, la puerta a futuros Concursos Internacionales.

RESUMEN REUNIONES ANTERIORES:

El montaje de la exposición de los trabajos presentados se instaló en la sala Casino del Ministerio de Obras Públicas, quedando a disposición de las visitas y reuniones del jurado. De esta forma cada miembro tuvo oportunidad para que, en forma individual y solitaria, analizara en detalle cada proyecto durante el periodo de Jura que duró desde el día 13 hasta el día 23 de Agosto.

En reunión del día 17 de agosto, y a sugerencia de Sra. María Luisa Sepúlveda, se invitó al "Comité Técnico Museo" asesor de la Comisión Presidencial de asuntos de Derechos Humanos Compuesto por:

Sr. José Balmes.

Sr. José Zalaquett

Sra Pamela Mewes

Sra. María Eugenia Rojas.

Este Comité explicó al jurado, los conceptos presentes en el tema de los Derechos Humanos en Chile y sus alcances en un Museo de la Memoria.

PROCESO DE SELECCIÓN:

La selección se dividió en dos etapas:

Etap 1:

Cada miembro del jurado entregó en reunión anterior una lista de clasificados sin orden de prioridad la cual se detalla de la siguiente forma:

CODIGO CONCURSANTE	NUMERO DE VOTOS							
	1	2	3	4	5	6	7	8
18	55	137	148	171	152	160		
146	20	23		138	180	200		
153	95			163	161			
87	94							
145	93							
147	174							
173	146							
19								
149								
164								

Etap 2:

El jurado procede a debatir los siguientes nueve proyectos con una coincidencia mayor o igual al 50% en las preferencias, pudiendo eventualmente "rescatar" otros proyectos que no aparecen en esta instancia:

148

171

138

163

152

180

161

160

200

ASPECTOS CENTRALES A EVALUAR:

Fundamento conceptual.

Consecuencia y coherencia en la solución propuesta.

Imagen y lectura del Museo y su relación con el tema de los Derechos Humanos.

Emplazamiento y ordenamiento de las edificaciones en el contexto.

Calidad del Espacio Público.

Grado de autonomía del Museo con el resto de la edificación.

Factibilidad real de desarrollo posterior.

SELECCIÓN FINAL:**1º Premio – Código 180**

Este proyecto aborda y resuelve en forma certera el conjunto de requerimientos en torno al espacio público. Jerarquiza sus componentes en su justa medida y carga simbólica. Pone en relevancia el Museo y a los Edificios Públicos le atribuye la importancia adecuada. Es factible de ejecutarse por etapas debido a sus autonomías.

Reconoce el barrio colindante, enfrenta adecuadamente la fachada de la escuela creando una unidad.

El Museo revela simbólicamente el tema DDHH y lo hace transparente, luminoso y propone temas de tecnología y modernidad que lo faculta como un edificio del Bicentenario.

El partido general recoge además el esquema de patios de nuestra historia colonial manejando con acierto su simbolismo y uso.

A modo de recomendación para su desarrollo el Jurado indica lo siguiente:

El proyecto tiene la virtud de permitir ajustes en su definición sin desconfigurar su partido general.

Deberá respetar sus argumentos y conceptos en todo su desarrollo.

Deberá de Cuidar que el espacio público relacionado al Museo, tenga el adecuado manejo dando cuenta de la solemnidad o simbolismo propio del recinto.

Deberá precisar el tratamiento de las superficies horizontales al borde de las veredas y precisar los planos inclinados.

Así mismo el espacio público deberá definirse en cuanto a su carácter manejando en forma arquitectónica el tema de la seguridad en edificios públicos.

Debe desarrollar pautas más específicas en los edificios públicos (tratamientos de fachadas por ejemplo).

Deberá desarrollar el tema de las circulaciones y reestudiar el uso de las escalas mecánicas.

2º premio – Código 161

Este proyecto consecuente con su memoria, opta por un criterio de museo argumental de gran calidad y sensibilidad.

3º Premio – Código 200

Plantea un partido general claro de gran interés aprovechando bien el terreno.

1º Mención honrosa – Código 138

Es un proyecto sencillo y claro de fácil lectura que pone en valor el museo como objeto escultórico expresivo.

2º Mención honrosa – Código 163

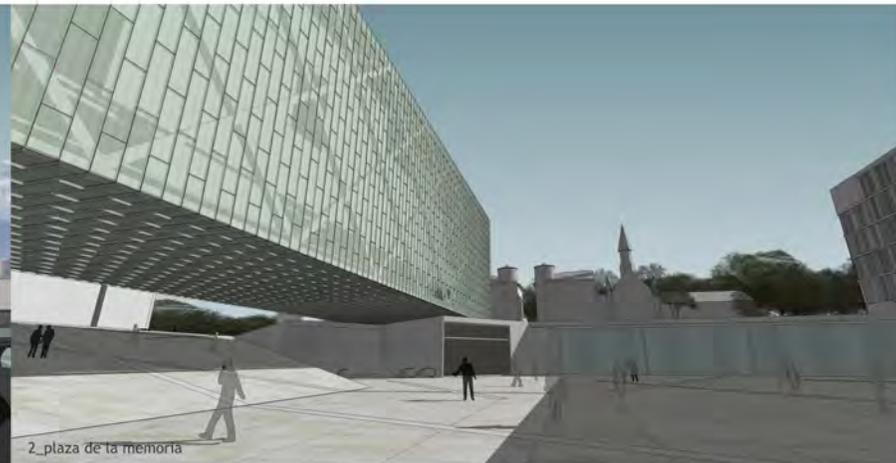
Este proyecto genera una gran plaza mediante el trabajo de volúmenes puros y precisos que dialoga con la Quinta Normal.

Acta Reunión 24.08.07

FHS



1_vista avenida matucana



2_plaza de la memoria

CENTRO MATUCANA - MUSEO DE LA MEMORIA SANTIAGO | CHILE

CONCEPTO

Las memorias son figuras que viven en un mundo inconsciente, son fragmentos de hechos irrepetibles, que no se pueden hacer dos veces. Escudamos como memoria no es un deseo lejano de volver atrás, de saltar la individualidad, pues nuestra memoria no es un arquetipo. Es mirar el futuro sabiendo del pasado.

Un museo de la memoria debería ser pensado a partir del carácter no lineal del tiempo y de sus imágenes. Y también como podemos almacenar y transmitir este conocimiento de nuestra propia historia.

Un espacio singular entre la cotidianeidad y el mal. Un museo que desea ocupar esta franja reverenciando a través de una mirada simbólica, para estos dos elementos determinantes de la geografía chilena marcada en el alma de su pueblo.

La memoria evidenciada, emergente, flotante, suavemente elevada. Una arca donde se puede depositar todos los reminiscencias de la historia chilena.

Proyectada para crear lugares y marcos físicos o mentales donde se pueda ofrecer condiciones (entornos operativos) para que el conocimiento generoso del historial pueda acumularse como memoria activa. Un espacio dedicado a la memoria puede ser solamente transitorio, informaciones, mas también provocar la reflexión sobre los recuerdos y los deseos.

El orden espacial del centro de Santiago, íntimamente vinculada a la ciudad histórica, entendiendo el espacio público como el espacio no construido, configurado espacialmente por una ocupación permeable de la manzana.

Entendemos esta historia y su tradición, mas consideramos la posibilidad de asentar en la construcción de un nuevo territorio que tenga un clara comprensión con la diversidad ciudadana y los espacios democráticos.

El Centro Matucana será una manzana abierta. Entendida y se armoniza con la ciudad existente, la topografía y la tradición de la manzana. Los elementos nuevos que componen el Centro Matucana tienen carácter cívico. La gran rampa del Museo, la Plaza de la Memoria, el Patio Jardín constituyen una secuencia espacial que ofrece una jerarquía urbana necesaria para un complejo metropolitano.

Se propone un espacio generoso, amplio de posibilidades y recuerdos. Permite la transposición natural y cotidiana de la manzana. Los elementos nuevos que componen el Centro Matucana tienen carácter cívico. La gran rampa del Museo, la Plaza de la Memoria, el Patio Jardín constituyen una secuencia espacial que ofrece una jerarquía urbana necesaria para un complejo metropolitano.

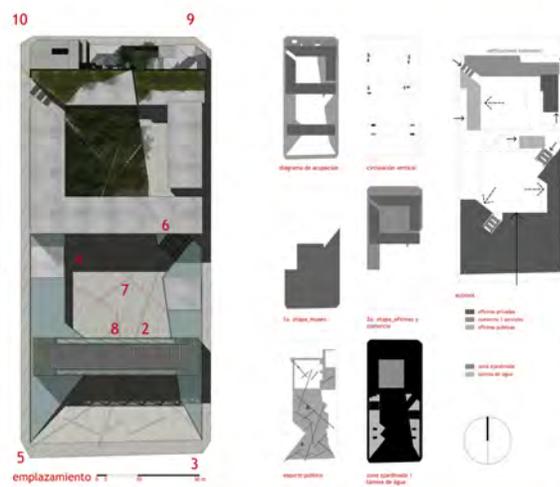
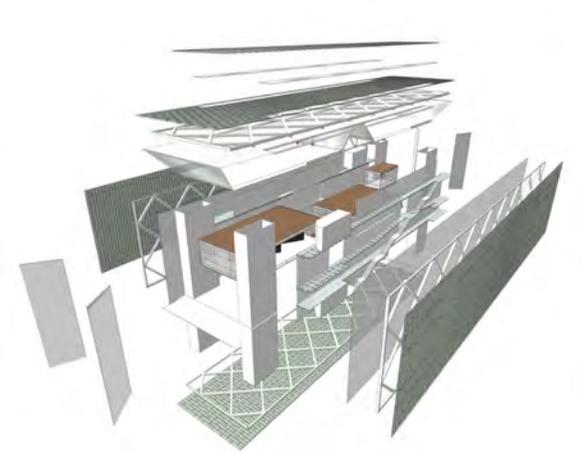
Las Oficinas Públicas y Privadas se organizan alrededor del Patio de los Deseos. La masa construida recupera la configuración urbana tradicional mas permite a través de una planta baja ligera una permeabilidad necesaria y deseada. El resultado propuesto en el borde norte de proyecto ofrece más que una transición entre los edificios históricos y el Centro Matucana, ofrece también la posibilidad de una extensión al patio Jardín a través de las terrazas ajardinadas.



museo | vistas internas



museo | componentes



3_vista general



4_plaza de la memoria | acceso al museo



5_elevación sur



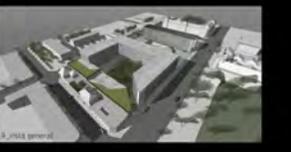
6_vista general | plaza de la memoria



7_vista general | plaza de la memoria



8_vista general | plaza de la memoria



9_vista general | plaza de la memoria



10_vista general | plaza de la memoria

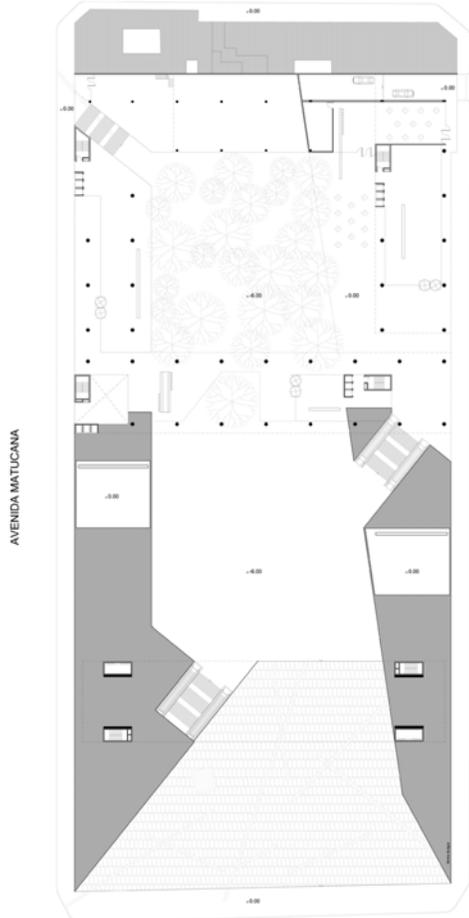


11_vista general | plaza de la memoria

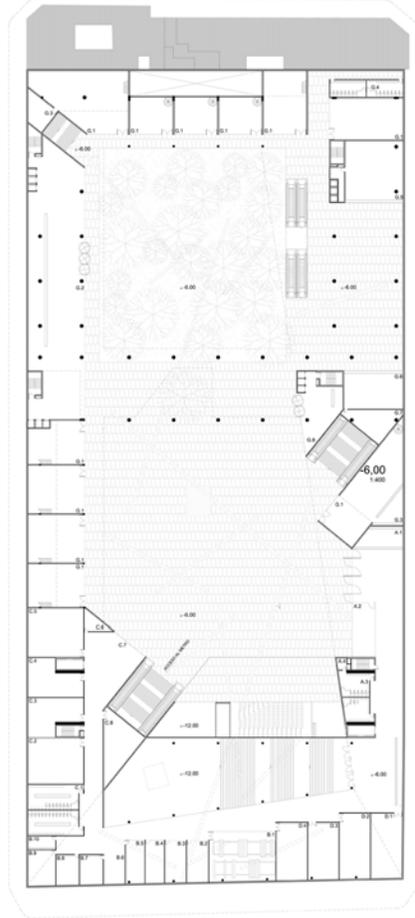
USOS	SUPERFICIE (m²)	%
OFICINAS PÚBLICAS	11.094,0	32,6
OFICINAS PRIVADAS E EQUIPAMIENTO	7.266,0	15,0
EQUIPAMIENTO COMERCIAL Y DE SERVICIOS COMPLEMENTARIOS	4.240,0	9,6
ESTACIONAMIENTOS	15.050,0	32,6
CONEXIÓN AL METRO / CENTRO CONVENCIONES	4.262,0	9,7
MUSEO DE LA MEMORIA	7.137,0	14,8
TOTAL	48.150,0	100,0
ESPACIO PÚBLICO	9.146,0	18,1
ZONA AJARDINADA	2.391,0	4,9
TERRENO	15.727,0	

MOP		DIRECCIÓN DE ARQUITECTURA	
DIRECCIÓN REGIONAL METROPOLITANA		DIRECCIÓN REGIONAL METROPOLITANA	
REGION METROPOLITANA	SIMA	PROYECTO PRELIMINAR CENTRO MATUCANA	
Ciudad: SANTIAGO	PLAZA		
OFICINA: SANTIAGO			
NO. FOLIO DE PROYECTO	PROYECTO	ELABORACIÓN	
FECHA DE PROYECTO	FECHA	FECHA	
ESCALA			
DIRECCIÓN REGIONAL	ARCHIVO TÉCNICO	FORMATO	CLASE
	ARQ		Laminas P
			1 de 4

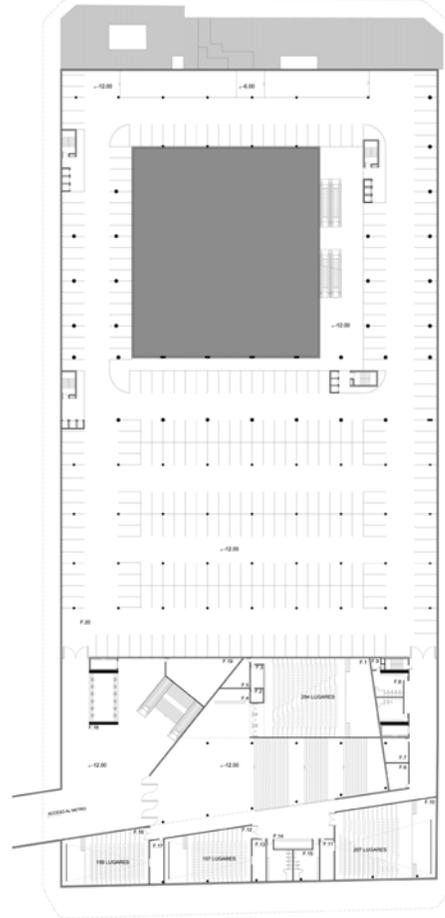
SANTO DOMINGO



CATEDRAL
PLANTA NIVEL DE CALLE_0,00
E17-400

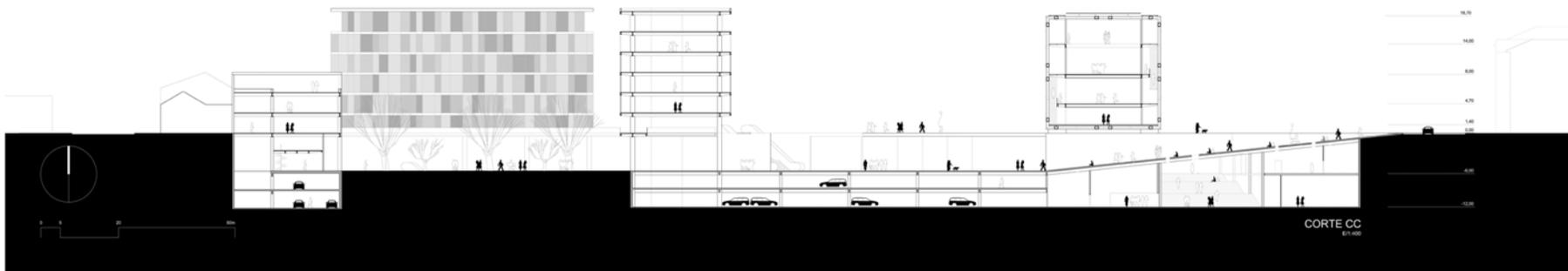


PLANTA PISO PLAZA_-6,00
E17-400



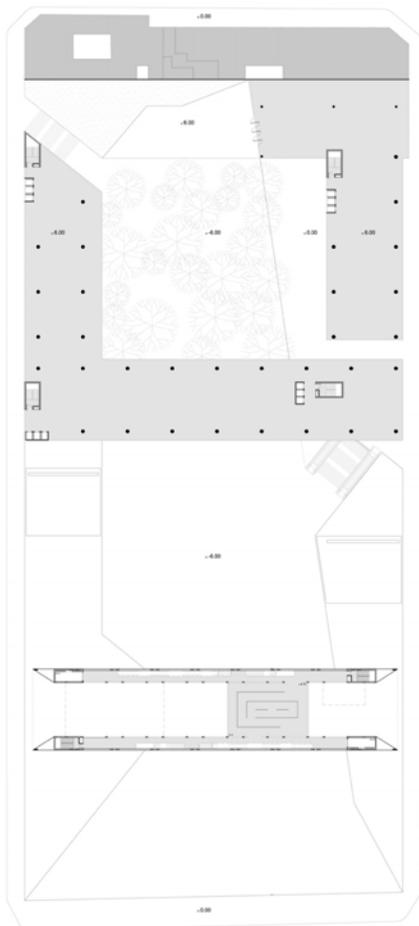
PLANTA PISO SUBTERRÁNEO_-12,00
E17-400

AMBIENTE	ÁREA m²	
A ACCESO		
A.1	48	
A.2	62	
A.3	87	
A.4	19	
B ÁREA ADMINISTRATIVA		
B.1	167	
B.2	45	
B.3	89	
B.4	41	
B.5	41	
B.6	32	
B.7	35	
B.8	35	
B.9	50	
B.10	19	
C TALLERES Y MANTENIMIENTO		
C.1	142	
C.2	129	
C.3	89	
C.4	89	
C.5	135	
C.6	17	
C.7	165	
C.8	89	
D AULAS Y TALLERES		
D.1	102	
D.2	102	
D.3	89	
D.4	90	
E EXPOSICIONES		
E.1	ACCESO PERSONAL	
E.2	BALCÓN DE ATENDIMIENTO CAFETERIA	
E.3	COCINA DE CAFETERIA	34
E.4	DEPOSITO CAFETERIA	6
E.5	SALA AUDIO	36
E.6	DEPOSITO	29
E.7	SERVICIOS MASculINO	18
E.8	SALA TIENDA	18
E.9	SERVICIOS FEMENINO	18
E.10	SALA VIDEO	70
E.11	ACCESO PUBLICO	17
E.12	EXPOSICIONES TEMPORARIAS	734
E.13	EXPOSICIONES PERMANENTES	722
CENTRO DE CONVENCIONES		
F.1	AUDITORIO 1 (300 LUGARES)	468
F.2	CABINA DE PROYECCION	9
F.3	CABINA DE TRADUCCION Y SONIDO	16
F.4	APYO PARA EVENTOS	26
F.5	DEPOSITO	27
F.6	SALA DE MAQUINAS	29
F.7	EQUIPO DE CLIMATIZACION	32
F.8	SERVICIOS	81
F.9	DEPOSITO MATERIALES DE LIMPIEZA	4
F.10	AUDITORIO 2 (270 LUGARES)	376
F.11	CABINA DE PROYECCION	29
F.12	AUDITORIO 3 (180 LUGARES)	222
F.13	CABINA DE PROYECCION	330
F.14	BAR	20
F.15	SERVICIOS	90
F.16	AUDITORIO 4 (198 LUGARES)	225
F.17	CABINA DE PROYECCION	32
F.18	TAGUILLA Y INFORMACIONES	70
F.19	DEPOSITO METRO	110
F.20	ESTACIONAMIENTO 326 VAGAS	
G EQUIPAMIENTO COMERCIAL Y DE SERVICIOS COMPLEMENTARIOS		
G.1	COMERCIO	203
G.2	EDIFICIO PUBLICO	723
G.3	DEPOSITO	37
G.4	SERVICIOS	60
G.5	RESTAURANTE	160
G.6	FAST FOOD	114
G.7	COCINA	62
G.8	ACCESO EDIFICIO PUBLICO	108

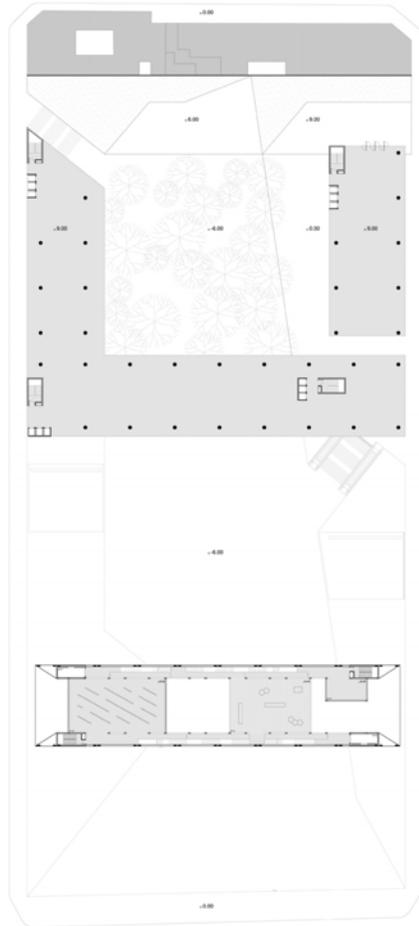


CORTE CC
E17-400

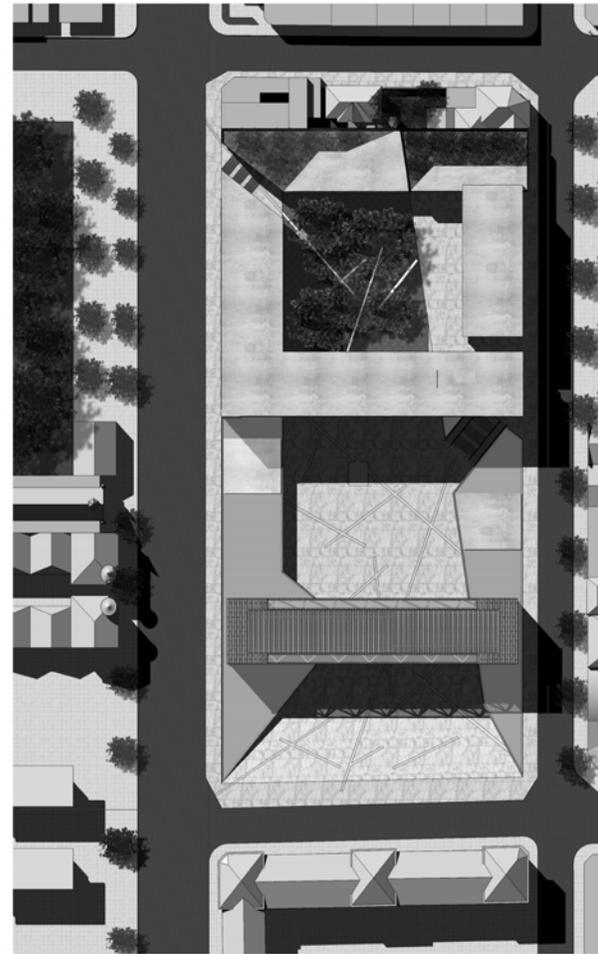
MOP		DIRECCION DE ARQUITECTURA DIRECCION REGIONAL METROPOLITANA	
REGION METROPOLITANA	OBJETO	ANTEPROYECTO PRELIMINAR CENTRO MATUCANA	
PROVINCIA SANTO DOMINGO	PLANO		
COMANDO EN JEFE	PROYECTO		
MAP. FISCAL DE PROYECTO	PROYECTO	CUADRO UBICACION	
AREA Y DE PROYECTO	ESCALA		
ARCHIVO TECNICO	FORMATO	CLASE	LIBRADO
DIRECTOR REGIONAL	ARQ	2 de 4	



PLANTA SEGUNDO PISO OFICINAS_+6,00
E/1:400



PLANTA TERCERO PISO OFICINAS_+9,00
E/1:400

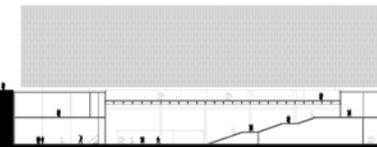


PLANTA EMPLAZAMIENTO
E/1:500

AMBIENTE	ÁREA M ²
A ACCESO	
A.1 TAQUILLA Y CUSTODIA	48
A.2 TIENDAS	62
A.3 SERVICIOS	87
A.4 DEPÓSITO MATERIALES DE LIMPIEZA	19
B ÁREA ADMINISTRATIVA	
B.1 ARCHIVOS/BIBLIOTECA	167
B.2 INVESTIGACIÓN	45
B.3 RELACIONES PÚBLICAS	45
B.4 ADMINISTRACIÓN	41
B.5 CONTABILIDAD	41
B.6 SALA DE ESPERA	32
B.7 SECRETARÍA	30
B.8 DIRECTOR	35
B.9 SALA DE REUNIONES	60
B.10 KITCHENETTE	19
C TALLERES Y MANTENIMIENTO	
C.1 BAÑOS PERSONAL	142
C.2 OFICINA DE MONTAJE Y DISEÑO	109
C.3 TALLER CARPINTERÍA METALICA, MADERA Y PINTURA	89
C.4 TALLER ELECTRICIDAD	89
C.5 DEPÓSITO CARGA Y DESCARGA	135
C.6 SEGURIDAD	17
C.7 ACCESO MATERIAL EXPOSICIONES	165
C.8 OFICINA MUSEOGRAFICA	89
D AULAS Y TALLERES	
D.1 TALLER 1	102
D.2 TALLER 2	102
D.3 AULA 1	89
D.4 AULA 2	90
E EXPOSICIONES	
E.1 ACCESO PERSONAL	
E.2 BALCON DE ATENCIÓN CAFETERIA	
E.3 COCINA DE CAFETERIA	34
E.4 DEPÓSITO CAFETERIA	6
E.5 SALA AUDIO	38
E.6 DEPÓSITO	29
E.7 SERVICIOS MASCULINO	18
E.8 MULTIMEDIA	18
E.9 SERVICIOS FEMENINO	18
E.10 SALA VIDEO	70
E.11 ACCESO PÚBLICO	
E.12 EXPOSICIONES TEMPORARIAS	734
E.13 EXPOSICIONES PERMANENTES	722
CENTRO DE CONVENCIONES	
F.1 AUDITORIO 1 (200 LUGARES)	498
F.2 CABINA DE PROYECCIÓN	9
F.3 CABINA DE TRADUCCIÓN Y SONIDO	16
F.4 APOYO PARA EVENTOS	26
F.5 DEPÓSITO	37
F.6 SALA DE MAQUINAS	28
F.7 EQUIPO DE CLIMATIZACIÓN	32
F.8 SERVICIOS	81
F.9 DEPÓSITO MATERIALES DE LIMPIEZA	6
F.10 AUDITORIO 2 (200 LUGARES)	206
F.11 CABINA DE PROYECCIÓN	29
F.12 AUDITORIO 3 (80 LUGARES)	222
F.13 CABINA DE PROYECCIÓN	330
F.14 BAR	20
F.15 SERVICIOS	90
F.16 AUDITORIO 4 (180 LUGARES)	225
F.17 CABINA DE PROYECCIÓN	32
F.18 TAQUILLA Y INFORMACIONES	70
F.19 DEPÓSITO METRO	110
F.20 ESTACIONAMIENTO 328 VAGAS	
G EQUIPAMIENTO COMERCIAL Y DE SERVICIOS COMPLEMENTARIOS	
G.1 COMERCIO	203
G.2 EDIFICIO PÚBLICO	725
G.3 DEPÓSITO	37
G.4 SERVICIOS	63
G.5 RESTAURANTE	180
G.6 FAST FOOD	114
G.7 COCINA	62
G.8 ACCESO EDIFICIO PÚBLICO	108



ELEVACIÓN ORIENTE
E/1:400



CORTE BB
E/1:400



MOP		DIRECCIÓN DE ARQUITECTURA	
REGION METROPOLITANA		DIRECCIÓN REGIONAL METROPOLITANA	
PROYECTO: SANITARIO	OPERA: PLANO	ANTEPROYECTO PRELIMINAR CENTRO MATUCUANA	
CONSEJO SANITARIO	PROYECTO	CUADRO UBICACION	
MAP FISCAL DE PROYECTO	PROYECTO	CUADRO UBICACION	
APR 01 DE PROYECTO	SEBULO	REDA	
	SEBULA		
DIRECTOR REGIONAL	SEBULO TECNICO	FORMATO	CLASE
		ARQ	LÁMINA Nº 3 de 4

AN 4. DISCURSO DE MICHELE BACHELET, PRESIDENTA DO CHILE

“Não podemos mudar nosso passado, somente nos resta aprender do vivenciado. É o primeiro que penso ao percorrer este Museu. O edifício é esplendido, vocês o podem apreciar e estou segura de que todos que participamos desta inauguração, estamos comovidos com as suas linhas, pela sua beleza, pela sua extraordinária integração com o espaço urbano no qual foi construído.

Por isso quero fazer um reconhecimento a cada um daqueles que tornaram realidade o Museu da Memória e dos Direitos Humanos com esforço e dedicação, o que aprecio e admiro por tudo o que isso vale.

Nossa gratidão para como aqueles que levantaram sua arquitetura material e aqueles que desenharam a sua arquitetura conceitual, assim como aqueles que têm dado vida as coleções, arquivos e obras de arte que este magnífico edifício contém.”

Fragmento do discurso da Presidenta da República Michele Bachelet na ocasião da inauguração do Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, em 11 de janeiro de 2010, na cidade de Santiago de Chile.

AN 5. LA MEMORIA ENCUENTRA SU ESPACIO

Cuando se convocó al Concurso de arquitectura para el diseño del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, el programa de necesidades del edificio no estaba plenamente resuelto. Definir y dimensionar los recintos no fue una tarea fácil. Se trata de una obra singular, sin precedentes en nuestro país, con escasos ejemplos análogos en el mundo.

Uno de los méritos que pesó el jurado al otorgar el primer premio, es que estábamos seleccionando un proyecto abierto, flexible, capaz de acoger cualquier tipo de muestra.

No nos equivocamos. A diferencia de la mayoría de los museos que consisten en una sucesión de salas aisladas unas de otras, este edificio consta de un gran espacio en tres niveles, los cuales se integran mediante un juego admirable de vacíos en virtud del cual el visitante tiene siempre la noción del conjunto.

Al ingresar al primer nivel, se abre una visión imponente ya que se ingresa a una nave de 15 metros de altura a la cual confluyen los pisos intermedios mediante balcones acristalados, que se asoman o se recogen.

La arquitectura del Museo de la Memoria ha rehuido el muro deliberadamente. Los paramentos que zonifican el espacio son todos de cristal. El hecho de encontrarse siempre en un espacio luminoso, hasta podríamos decir alegre, es una fórmula propicia para reducir las tensiones generadas por una exhibición de episodios tan traumáticos en nuestra historia.

El proyecto museográfico no se lamentó por la ausencia de muros donde exhibir la muestra. Al contrario, sacó partido de esta circunstancia y serigrafió estos cristales con fotografías que ilustran el dolor, las angustias, el miedo desencadenados sobre un pueblo, pero también cantan al valor, la fe

Texto do arquiteto Miguel Lawner para uma publicação sobre a obra organizada pelo Ministério de Obras Públicas do Chile.

y la organización que permitieron poner fin al terror.

Puede decirse que en esta obra se hizo genuinamente camino al andar. El proyecto de arquitectura y la museografía se fueron encadenando mutuamente hasta integrarse en una admirable simbiosis. Cuesta discernir donde comienza o termina uno y otro. Es una suerte de modelo renacentista. La época en que figuras como Leonardo o Miguel Angel dominaban las técnicas de la creación artística tanto como la arquitectura o la ingeniería, dando a luz obras que admiramos por su coherencia.

El edificio principal, llamado Barra por los arquitectos proyectistas, consiste en un cuerpo de 18 metros de ancho por 80 metros de largo, en 3 pisos de altura, que cruza todo el terreno de oriente a poniente. Robustas patas de hormigón situadas en las cuatro esquinas de esta nave, reciben la estructura metálica constituida por grandes vigas destinadas a recibir los entramados que soportan las losas de entresijos. Esta solución permite salvar una luz de cincuenta metros sin interrumpir la continuidad de la plaza pública que se extiende a sus pies. De hecho, el edificio del Museo flota sobre el terreno donde está emplazado.

El espacio público está concebido como un ágora capaz de acoger diversos eventos. Graderías al aire libre y escalinatas que confluyen hasta la plaza desde

sus tres calles adyacentes, Matucana, Chacabuco y Catedral, facilitan el acceso del ciudadano común.

Santiago conquista un espacio público abierto que enriquece y armoniza con el circuito cultural ya generado en el eje Matucana.

La memoria histórica de Chile tendrá un hogar digno y solemne.

El país recibe un espacio destinado a reflexionar y educarnos en la necesidad de preservar los derechos humanos.

*Miguel Lawner
Arquitecto asesor.*

15.12.2009

AN 6. PUBLICAÇÕES



Bachelet elogia a ex presidentes y enfrenta protesta al inaugurar museo

La Mandataria realizó un recorrido inaugurando en un homenaje a las víctimas y a la lucha opositora contra Pinochet... justo a los ex presidentes de la Concertación. Sin embargo, durante su discurso fue interrumpida por la hermana de Matías Carreras, con un pañuelo mojado en 2007 por disparos de carabineros.

Joel Miguel Wilson



La Mandataria realizó un recorrido inaugurando en un homenaje a las víctimas y a la lucha opositora contra Pinochet... justo a los ex presidentes de la Concertación. Sin embargo, durante su discurso fue interrumpida por la hermana de Matías Carreras, con un pañuelo mojado en 2007 por disparos de carabineros.

“Yo crecí en la casa de los muertos”

Michelle Bachelet, Presidenta de la República.

Michelle Bachelet, Presidenta de la República.

Michelle Bachelet, Presidenta de la República.

Internacional

Boletín americano operará su ingratitud de la temporada de lluvias de Chile. Página C2. Demanda por microcrédito envió entre 10 millones y 12 millones de emprendedores. Página C3.

‘Museo de la dictadura’ influencia reta final da eleição no Chile

Michelle Bachelet, presidenta de Chile, inauguró el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago. El museo, que muestra la historia de la dictadura de Pinochet, influyó en la campaña electoral de Bachelet, quien se enfrentó a Eduardo Frei en las elecciones presidenciales del 18 de febrero.

Eleição no Chile promete ser apertada



Michelle Bachelet, presidenta de Chile, inauguró el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago. El museo, que muestra la historia de la dictadura de Pinochet, influyó en la campaña electoral de Bachelet, quien se enfrentó a Eduardo Frei en las elecciones presidenciales del 18 de febrero.

O ESTADO DE S. PAULO

Planes de acción de la policía militar brasileña. Terremoto en Haití atinge base de militares brasileños.



Un terremoto de magnitud 7.0 sacudió Haití el domingo, afectando a una base de militares brasileños. Los rescatistas están trabajando para encontrar a los sobrevivientes.

‘Piñera admite ‘errores’ de aliados na ditadura

Candidatos chilenos discutieron abusos de derechos humanos en debate antes de elección de domingo.

Los candidatos a la presidencia de Chile, Sebastián Piñera y Eduardo Frei, admitieron errores de sus aliados durante la dictadura de Pinochet.

Los candidatos a la presidencia de Chile, Sebastián Piñera y Eduardo Frei, admitieron errores de sus aliados durante la dictadura de Pinochet.

Bachelet abre museo e causa polémica

Piñera, memorió en Frei a víctimas da ditadura fazenda Frei.

Bachelet faz ofensiva final em defesa de Frei

Com empate técnico entre os dois candidatos, presidente chilena decide assumir postura mais contundente.

Michelle Bachelet, presidenta de Chile, defendió a Eduardo Frei en su campaña electoral. Bachelet afirmó que Frei fue un líder que se opuso a Pinochet.

La Nación

La Nación, un periódico chileno, publicó un artículo sobre la dictadura de Pinochet. El artículo criticó a los militares por sus acciones durante la dictadura.

Um país que ainda busca se reconciliar com o passado

Museu lembra as vítimas da ditadura militar. Fundação homenageia governo do general Pinochet.

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile es un lugar de reconciliación con el pasado. El museo recuerda a las víctimas de la dictadura de Pinochet.

Piñera: ‘Parte de mi sector cometió errores’ en dictadura

Pese a ello, el candidato de la derecha insistió en que haber colaborado con el régimen militar ‘no peccó’.

El abanderado del progresismo, Eduardo Frei, le enfrentó a su competidor la ley de amnistía que propuso en 1995.

Memoria: para que nunca más

Se inaugura el Museo que recuerda violaciones de los derechos humanos.



Política

En inauguración del Museo de la Memoria. Bachelet: Que ‘nunca más’ el odio se imponga a la democracia.

Bachelet: Que ‘nunca más’ el odio se imponga a la democracia

El emblemático proyecto de cacería de las violaciones de los derechos humanos que se vivieron en Chile durante la dictadura. Una emblematizada Presidenta Michelle Bachelet recorrió junto a sus antecesores las instalaciones, y quienes definió como ‘hombres justos que representan la libertad’.



Frei muestra a ditadura para atacar Piñera en último debate

Frei mostró a la dictadura de Pinochet para atacar a Piñera en el último debate electoral.

Eduardo Frei mostró a la dictadura de Pinochet para atacar a Sebastián Piñera en el último debate electoral.

Internacional

Preso. A política mexicana captiva. Obituario. Michelle Bachelet, Presidenta de Chile.

Ditadura chilena abierta ao público

Museu da Memória é inaugurado em Santiago. Diretora acharia ‘espíndio’ expor o Brasil.

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile es un lugar de reconciliación con el pasado. El museo recuerda a las víctimas de la dictadura de Pinochet.

Projeto é de autoria de arquitetos brasileiros

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile es un lugar de reconciliación con el pasado. El museo recuerda a las víctimas de la dictadura de Pinochet.

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile es un lugar de reconciliación con el pasado. El museo recuerda a las víctimas de la dictadura de Pinochet.

cuatro concursos de arquitectura publica



Plaza Sotomayor, Valparaíso



Museo de la Memoria, Santiago



Edificio de CorreosChile, Santiago



Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago

GOBIERNO DE CHILE
MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS

arquitecturaMOP
Dirección de Arquitectura - Ministerio de Obras Públicas



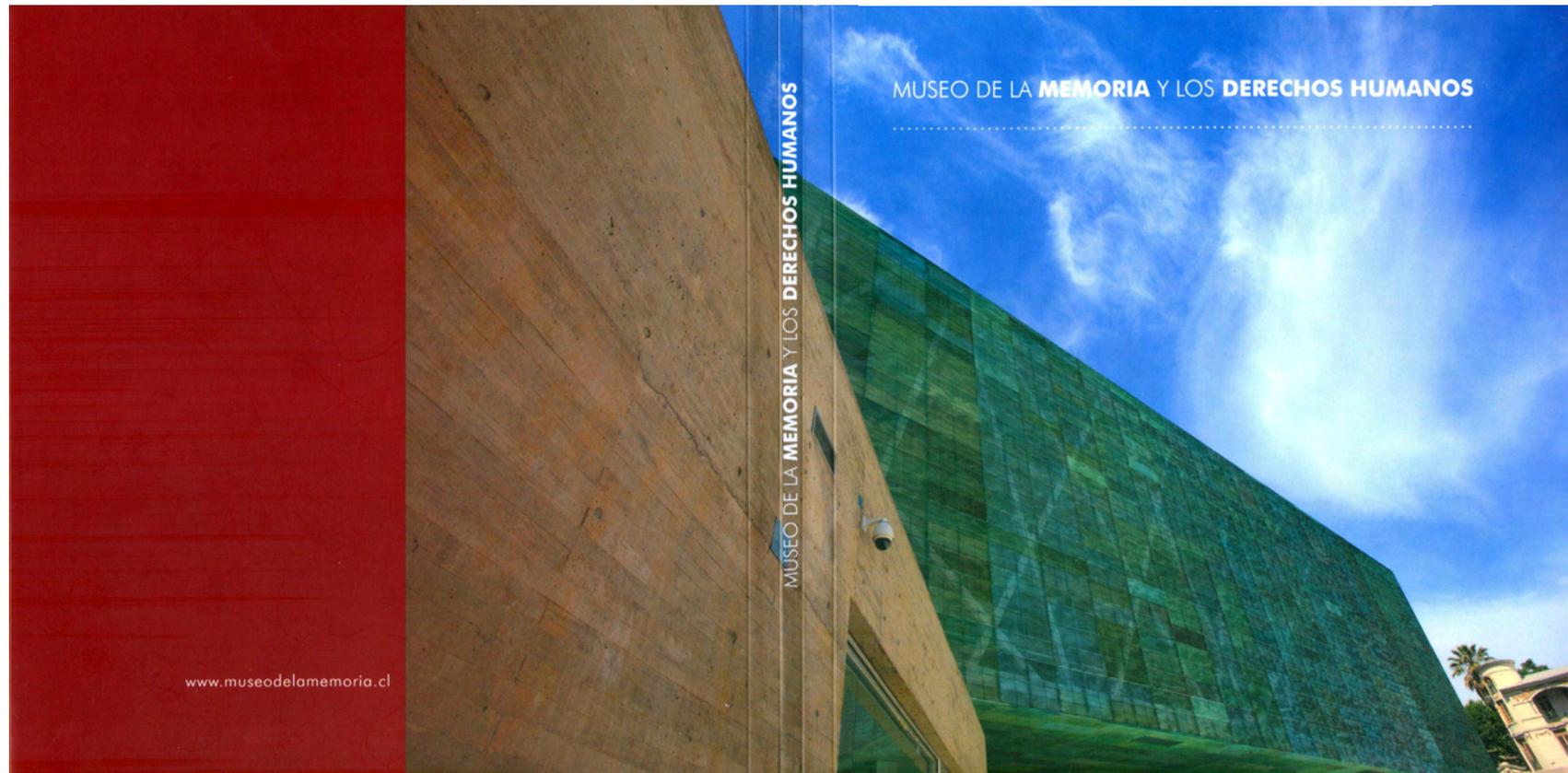
Michelle Bachelet Jeria
Presidenta de la República de Chile

Tiene el agrado de invitar a usted a la ceremonia de **"Inauguración del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos"**

Esta actividad se realizará el lunes 11 de enero a las 19:00 horas, en Matucana N° 501 Comuna de Santiago.

S.R.L.: 550.2596

Santiago, enero 2010



JORNAIS

- AGUIRRE, Mauricio. Estudio brasileño gana concurso para museo en barrio Matucana. *La Tercera*, Santiago de Chile, 29 agosto 2007. Nacional, p. 14.

AYALA, Leslie. Bachelet: que “nunca más” el odio se imponga a la democracia: el emblemático proyecto da cuenta de las violaciones de los derechos humanos que se vivieron en Chile durante la dictadura. Una emocionada Presidenta Michelle Bachelet recorrió junto a sus antecesoras las instalaciones, a quienes definió como “hombres justos que representan la libertad”. *La Nación*, Santiago de Chile, 12 enero 2010. Capa e Política, p. 8.

AZEVEDO, Cristina. Um país que ainda busca se reconciliar com o passado: museu lembra as vítimas da ditadura militar. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 jan. 2010. *O Mundo*, p. 33.

COSTAS, Ruth; AP, AFP, EFE. Bachelet abre museu e causa polémica: para rivais, memorial em honra a vítimas da ditadura favorece Frei. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 jan. 2010. Capa e Internacional, p. A11.

DUARTE, Joana. Ditadura chilena aberta ao público: Museu da Memória é inaugurado em Santiago. Diretora acharia “esplêndido” expor o Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jan. 2010. Internacional, p. A19.

DURÁN, Phillip; LÓPEZ, Hernán. Bachelet se emociona al inaugurar el Museo de la Memoria, su obra más emblemática en DD.HH: haciendo esfuerzos para no quebrarse, la presidenta dijo que las violaciones a los derechos humanos tienen “muchas explicaciones, pero ninguna justificación”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 12 enero 2010. Política, p. C6.

GUZMÁN, Hugo. “Sería inadmisibles” modificar Museo de la Memoria. *La Nación*, Santiago de Chile, 11 enero 2010. Política, p. 6.

SERAPIÃO, Fernando. Um museu para a memória chilena. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 jan. 2010. Ilustrada, p. E8.

TIUSSU, Bruna. O quente da capital em três bairros: Curta as novidades da temporada chilena no Museu da Memória, no luxuoso El Golf e no boêmio Bellavista. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 02 fev. 2010. Viagem & Aventura, capa e p. V6.

Tortura, memória e sangue: museu criado pelo governo da presidente Bachelet lembra o período triste e sombrio da ditadura chilena, que teve saldo de milhares de pessoas mortas e muitas desaparecidas. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 26 jan. 2010. Turismo, p. 8.

UCHOA, Rodrigo. ‘Museu da ditadura’ influencia reta final da eleição no Chile: Governo inaugura Museu da Memória para documentar e lembrar a ditadura de Augusto Pinochet. *Valor Econômico*, São Paulo, 12 jan. 2010. Internacional, p. A9.

WILSON, José Miguel. Bachelet elogia ex presidentes y enfrenta protesta al inaugurar museo: La Mandataria realizó un recorrido inaugural por la muestra – basada en un homenaje a las víctimas y a la lucha opositora contra Pinochet – junto a los ex presidentes de la Concertación. Sin embargo, durante su discurso fue interrumpida por la hermana de Matías Catrileo, comunero mapuche muerto en 2008 por disparos de carabineros. *La Tercera*, Santiago de Chile, 12 enero 2010. Política, p. 11.

WEB

AFP. Chile abre museu em memória às vítimas da ditadura de Pinochet: Edifício homenageia mortos e desaparecidos sob regime militar. Inauguração ocorre pouco antes do 2º turno presidencial no país. *Globo.com*, [Rio de Janeiro], 12 jan. 2010. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL1443562-5602,00.html>>. Acesso em: 22 fev. 2010.

AFP. Chile abre museu em memória às vítimas da ditadura de Pinochet. *Google*, [Santiago de Chile], 21 enero 2010.

Disponível em: <<http://www.google.com/hostednews/afp/article/ALeqM5gEeKFTKXTY-I9iYxLex3sS1MpKzg>>. Acesso em: 22 fev. 2010.

Arch go, [China], 28 jan. 2010. Disponível em: <<http://www.archgo.com/exhibition/estudio-america.html>>. Acesso em: 22 fev. 2010.

Arquitectura Premia a Ganadores de Proyecto de Complejo Cultural Matucana y Museo de la Memoria: Primer lugar del certamen internacional se lo adjudicó el equipo del arquitecto Mario Figueroa Rosales, de Brasil. Iniciativa contempla una intervención importante para la ciudad de Santiago, que dará origen a un nuevo polo de encuentro y actividad cívica en la capital. *MOP*, Santiago de Chile, 28 agosto 2007. Disponível em: <http://www.moptt.cl/noticias/200708/070828_concurso.htm>. Acesso em: 22 fev. 2010.

Arquitetos Mário Figueroa, Carlos Dias e Lucas Fehr ganham concurso de museu no Chile. *Portal Vitruvius*, São Paulo, 31 ago. 2007. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/noticia/noticia_detalle.asp?ID=1123>. Acesso em: 22 fev. 2010.

Bachelet agiliza los trámites para inaugurar el Museo de la Memoria: La obra Bicentenario “favorita” de la Presidenta que genera controversia. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 29 nov. 2009. Disponível em: <<http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={2090f412-5021-4520-bfd5-04412de7c038}>>>. Acesso em: 22 fev. 2010.

BACHELET, Michelle. Inauguración Museo de la Memoria y los Derechos Humanos: discurso de S.E. la presidenta de la república, Michelle Bachelet, en inauguración del museo de la memoria y los derechos humanos. *Prensa Presidencia Gobierno de Chile*, Santiago de Chile, 11 enero 2010. Disponível em: <<http://www.prensapresidencia.cl/view/viewArticulosGeneral.asp?codigo=5821&tipo=Discurso>>. Acesso em: 22 fev. 2010.

Bachelet inaugurará Museo de la Memoria a una semana de la segunda vuelta presidencial: Mandataria encabezará ceremonia programada para el 10 de enero y donde se esperan invitados extranjeros. *El Mercurio*, Santiago de Chile, 03 dic. 2009. Disponible em: <[http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id=\(bdbcae96-fddb-4906-ac6d-a31e78c845bb\)](http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id=(bdbcae96-fddb-4906-ac6d-a31e78c845bb))>. Acesso em: 22 feb. 2010.

Bachelet inauguro Museo de la Memoria. 24 HORAS NOTICIAS, Santiago de Chile, 11 enero 2010. Disponible em: <<http://www.24horas.cl/videos.aspx?id=29842&tipo=33>>. Acesso em: 22 feb. 2010.

BASULTO, David. En construcción: Museo de la Memoria / Estudio América. *Plataforma Arquitectura*, Santiago de Chile, 22 nov. 2009. Disponible em: <http://www.plataformaarquitectura.cl/2009/11/page/3/?ec3_listing=disable>. Acesso em: 22 feb. 2010.

BASULTO, David. Memory Museum / Estudio America. *Arch Daily*, [Chile], 26 enero 2010. Disponible em: <<http://www.archdaily.com/47720/memory-museum-estudio-america/>>. Acesso em: 22 feb. 2010.

BASULTO, David. Resultados Concurso Museo de la Memoria. *Plataforma Arquitectura*, Santiago de Chile, 09 sept. 2007. Disponible em: <<http://www.plataformaarquitectura.cl/2007/09/09/resultados-concurso-museo-de-la-memoria/>>. Acesso em: 22 feb. 2010.

E-newsletter SEOUL. *Museum Seoul*, Soul of Asia, 04 jan. 2010. Disponible em: <<http://museum.seoul.kr/>>. Acesso em: 22 feb. 2010.

Esta tarde fue inaugurado el Museo de la Memoria. *CNN Chile*, [Chile], 11 enero 2010. Disponible em: <<http://www.cnnchile.com/nacional/2010/01/11/esta-tarde-fue-inaugurado-el-museo-de-la-memoria>>. Acesso em: 22 feb. 2010.

GOMBATA, Marsilea. Em meio a acusações de manobra eleitoreira, Chile inaugura Museu de Direitos Humanos em Santiago. *eBand*, São Paulo, 11 jan. 2010. Disponible em: <<http://www.band.com.br/jornalismo/mundo/conteudo.asp?ID=250906>>. Acesso: 22 feb. 2010.

HERNANDEZ JR, Efrain. In Chile, a museum dedicated to victims of the Augusto Pinochet dictatorship prepares to open. *Los Angeles Times*, Los Angeles, 01 jan. 2010. Disponible em: <<http://latimesblogs.latimes.com/laplaza/2010/01/chile-museum-of-memory-and-human-rights-augusto-pinochet-torture-military-dictatorship.html>>. Acesso em: 22 feb. 2010.

LISBOA, Paulo. Estrela do bicentenário chileno, Museu da Memória e dos Direitos Humanos será inaugurado em janeiro, em Santiago. *DESIGN INFORMA*, [S.l.], 08 jan. 2010. Disponible em: <<http://designinforma.blogspot.com/2010/01/estrela-do-bicentenario-chileno-museu.html>>. Acesso em: 22 feb. 2010.

MARTÍN, Graciela V. Museo de la Memoria: las obras de arte del proyecto estrella del Bicentenario: El 10 de enero abre la mayor iniciativa cultural de Michelle Bachelet, con una cripta subterránea creada por Alfredo Jaar. *La Tercera*, Santiago de Chile, 27 dic. 2009. Disponible em: <http://latercera.com/contenido/1453_212520_9.shtml>. Acesso em: 22 feb. 2010.

NELSEN, Aaron. Novo museu no Chile homenageia vítimas de Pinochet. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 jan. 2010. Disponible em: <<http://oglobo.globo.com/mundo/mat/2010/01/12/novo-museu-no-chile-homenageia-vitimas-de-pinochet-915506737.asp>>. Acesso em: 22 feb. 2010.

PIGA, José. Entrevista a Mario Figueroa, Lucas Fehr e Carlos Dias, ganadores del concurso Museo de la Memoria. *Arquitectura MOP*, Santiago de Chile, 31 agosto 2007. Disponible em: <http://www.arquitecturamop.cl/documentos/doc_brasil.pdf>. Acesso em: 22 feb. 2010.

Premian a ganadores del proyecto de Complejo Cultural Matucana: Primer lugar de certamen internacional se lo adjudicó el equipo del arquitecto Mario Figueroa Rosales, proveniente de Brasil. Iniciativa contempla una intervención importante para la Ciudad de Santiago, que dará origen a un nuevo polo de encuentro y actividad cívica en la capital. *Se construye.com*, Santiago de Chile, [S.l.], 29 agosto 2007. Disponible em: <<http://www.seconstruye.com/webnoticia/asp/interior.asp?id=20399>>. Acesso em: 22 feb. 2010.

Presentan exposición de anteproyectos "Museo de la Memoria". *La Segunda Online*, Santiago de Chile, 11 sept. 2007. Disponible em: <<http://www.lasegunda.com/ediciononline/cultura/detalle/index.asp?idnoticia=364727>>. Acesso em: 22 feb. 2010.

PRESSE, France. Chile abre o Museu da Memória em honra a vítimas da ditadura de Pinochet. *Correio Braziliense*, Brasília, 12 jan. 2010. Disponible em: <<http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/182/2010/01/12/mundo,i=165933/CHILE+ABRE+O+MUSEU+DA+MEMORIA+EM+HONRA+A+VITIMAS+DA+DITADURA+DE+PINOCHET.shtml>>. Acesso em: 22 feb. 2010.

Reminiscências chilenas: Museu da Memória e dos Direitos Humanos é uma das principais iniciativas do governo Bachelet. *Revista Cult on-line*, São Paulo, 31 jan. 2010. Disponible em: <<http://revistacult.uol.com.br/novo/site.asp?edtCode=CE8BF388-AA3C-4120-9434-3BAB7E81D45F&nwsCode=05157635-4995-4D2C-8B1E-C3A17BCF114F>>. Acesso em: 22 feb. 2010.

Texto resumido a partir de reportagem publicada originalmente em PROJETO DESIGN Edição 333 Novembro de 2007. Museu da Memória e do Centro Matucana: museu protagoniza conjunto idealizado como quadra aberta. Arco web, São Paulo, nov. 2007. Disponible em: <<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/carlos-dias-lucas-fehr-e-mario-figueroa-museu-da-10>>

12-2007.html>. Acesso em: 22 fev. 2010.

Zhulong, [China], 02 fev. 2010. Disponível em: <<http://news.zhulong.com/read104824.htm>>. Acesso em: 23 fev. 2010.

website

MUSEO DE LA MEMORIA. Disponível em: <<http://www.museodelamemoria.cl/>>. Acesso em: 22 fev. 2010.

REVISTAS

ARCE, Camilo. UN faro del "Nunca Más". *El periodista*, Chile, ano 8, n° 185, p. 45-48, enero 2010.

Concurso no Chile premia projeto brasileiro. *PROJETO DESIGN*, São Paulo, edição 332, p. 30, out. 2007.

FLACH, Natália. No Chile, museu quer 'confortar': brasileiros vencedores do concurso para o Museu da Memória e dos Direitos Humanos revisam época em projeto. *Brasil Econômico*, São Paulo, ano 2, n° 88, p. 22, jan. 2010.

Museu protagoniza conjunto idealizado como quadra aberta. *PROJETO DESIGN*, São Paulo, edição 333, p. 38-39, nov. 2007.

SEGUEL, Yenny Cáceres. Así será el museo de Bachelet. *Qué pasa*, Santiago de Chile, ano XXXVII, p. 56-59, dic. 2008.

LIVROS

CHILE. Ministerio De Obras Publicas. Dirección de Arquitectura. *Cuatro concursos de arquitectura pública*. Santiago de Chile: Dirección de Arquitectura del MOP, 2008.

CHILE. Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas. *Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos*. Santiago de Chile, 2010.



DESENVOLVIMENTO
CONCURSO
26JUN2007



SANTIAGO, CHILE
PREMIAÇÃO
28AGO2007



PRESIDENTE MICHELLE BACHELET
PEDRA FUNDAMENTAL
10DEZ2008



SANTIAGO, CHILE
CONSTRUÇÃO
DEZ2008_DEZ2009



CERIMÔNIA
INAUGURAÇÃO
11JAN2010