

A ARQUITETURA COMO PRODUTO DA MEMÓRIA

SILVA, Rafael Spindler da (1)

GERHARD, Cristiane Maria (2)

(1) Arquiteto e Urbanista, Doutorando Projetos Arquitetônicos - Universidade Politécnica da Catalunha – UPC
rafaelspindler@terra.com.br

(2) Arquiteta e Urbanista, Doutoranda Projetos Arquitetônicos - Universidade Politécnica da Catalunha – UPC
arqcrisiane@terra.com.br

Resumo

As artes em geral sempre mantiveram um estreito vínculo com as recordações geradas através da experiência humana, no sentido em que o produto oferecido pelo artista muitas vezes revela o caminho recorrido por este até a criação do objeto cultural. É comum ao investigarmos determinado personagem, aportar-se em uma ou no conjunto de algumas obras produzidas por este, como uma simples desculpa para descobrir de maneira mais coerente e segura, as experiências ou acontecimentos que foram determinantes no resultado final do objeto cultural. Neste sentido a obra se origina através do conjunto das recordações das experiências vividas pelo artista que são explicitadas mediante um processo de ativação da memória que muitas vezes ocorre de forma abstrata. Assim, pode-se afirmar que a memória possui uma profunda relação com os fatos históricos passados, sendo utilizada como ferramenta de composição do projeto. Ao longo do desenvolvimento da arquitetura, a pré-existência de edifícios com valores históricos serviu de base para uma série de produtos contemporâneos que buscaram a partir do significado destes objetos, justificarem determinadas intenções projetuais. Este histórico arquitetônico serve como auxiliar no método de projeto contemporâneo na medida em que determina diretrizes projetuais que formam parte do que conhecemos hoje por contextualismo. Partindo de uma série de exemplos arquitetônicos construídos ao longo do século 20 onde a ferramenta da contextualização é utilizada, demonstraremos que um conjunto de preexistências é capaz de gerar um processo de projeto qualificado, onde a arquitetura resultante é de certa forma, o produto da memória individual ou coletiva de uma sociedade.

Abstract

Arts always have a straight link with the recollection generated from a human experience, demonstrating that the result offered by an artist sometimes shows the path which he takes to achieve the final product. When an artist work is investigated, it is common to analyse some or all his products in order to better understand the influence that his personal experiences have in the final result of his work. Memory thus, is nothing more than a joint of recollections experienced by this artist. So memory has a strong relation with the past historical facts. During the architecture development, certain buildings and places with high historical value, had influenced several contemporary others, justifying the project intentions of these others. Architectural legacy added with other characteristics help the methodology of contemporary projects to build the projects directives which make the support of what is known today as contextualization. Taking a series of architectonic examples built during the twenty century where the topic contextual was just being mentioned, will be demonstrated that a joint of existing buildings or ideas can generate a qualified project process where the result of the architecture is the content of individual or collective memory of a society.

Em diversas ocasiões, a memória foi descrita como a capacidade ou o poder mental que permite reter e recordar mediante processos associativos e inconscientes, sensações, impressões, idéias e conceitos previamente experimentados, assim como toda a informação que se aprendeu conscientemente. É basicamente, o processo de aprender, armazenar e recordar uma informação. É importante ressaltar que memória não é história. Memória é o que registramos em nosso corpo sendo que história é o conjunto de narrações de fatos e ações que montamos a partir da nossa memória, como uma construção daquilo que lembramos e de certa maneira, conhecemos.

As artes sempre mantiveram um estreito vínculo com as recordações geradas através da experiência humana. O resultado de determinados produtos, muitas vezes apresentam elementos que foram gerados a partir das lembranças de fatos vivenciados pelo autor. Neste sentido, é comum investigarmos as obras realizadas por um artista com o objetivo de determinar, através destes objetos, quais experiências ou acontecimentos por ele vividos que poderiam ter determinado o resultado final do objeto. Esta metodologia de pesquisa parte do princípio de que

certas obras originam-se a partir de um conjunto das experiências vividas pelo autor e que são explicitadas mediante um processo de ativação da memória, processo este, que muitas vezes ocorre de forma abstrata.

1. Métodos de contextualização

Ao longo do desenvolvimento da arquitetura, a existência de edifícios históricos serviram de base para a construção de uma série de produtos contemporâneos. Estas inter-relações formais e espaciais tinham como objetivo reforçar a importância dos objetos existentes na configuração da cidade. A utilização da memória como ferramenta na escolha destes exemplos, determina a realização de um juízo de valor onde se identificam as edificações que, de acordo com o seu grau de importância, são exemplos imprescindíveis da evolução do histórico arquitetônico de um lugar. Este histórico por sua vez, serve como auxiliar no método de projeto contemporâneo na medida em que determina diretrizes projetuais que geram inter-relações entre as propostas, resultando no que conhecemos hoje por contextualismo arquitetônico. Estas diretrizes são definidas a partir da importância compositiva de determinados elementos que são encontrados no objeto existente, e que são repetidos ou reinterpretados no novo edifício de forma a compor relações de projeto. Fundamentalmente, busca-se compreender o espaço a ocupar a partir da assimilação de uma série de aspectos espaciais e formais encontrados em edificações ou no próprio lugar, auxiliando no processo de criação do novo objeto.

Para melhor compreendermos esta relação com o contexto existente, poderíamos aportar-nos no estudo sobre o ensino de projeto de arquitetura desenvolvido pelo professor Edson Mahfuz, que explica de forma objetiva, uma série de métodos de auxílio na configuração de um edifício. Neste estudo, são apresentados quatro grupos em que podemos de uma forma geral, definir e catalogar o projeto arquitetônico, segundo o procedimento utilizado para sua criação.

O *método inovativo* seria o método em que o projeto é resolvido de forma original e até hoje inexistente ou que problemas comuns surgidos com o processo sejam resolvidos de maneira distinta ao usual. Mahfuz afirma que “uma característica básica do método inovativo, é que por ele se cria algo que não existia anteriormente, pelo menos no campo de arquitetura”¹. Devido à dificuldade de ser original uma vez que a maioria das tipologias existentes já foi desenvolvida, este método está muito ligado à produção de detalhes ou a uma utilização inovadora de determinados materiais construtivos.

Um segundo método seria o *método normativo*, onde a gênese do projeto arquitetônico é ordenada a partir de regras compositivas reguladoras. Basicamente, este método tem como base conceitual a utilização de princípios reguladores tradicionais como o sistema de coordenadas chamado *grelha e malha*, sistemas proporcionais que servem como modelos gerais volumétricos ou a utilização de formas geométricas elementares e puras de forma a prover um coerente senso de ordem e segurança.

Em seguida apresenta o *método tipológico* onde defende que o tipo arquitetônico nada mais é do que o resultado final de um processo de abstração perante a um objeto cultural, ou seja, aporta-se na utilização da estrutura mais elemental do projeto ou em um princípio básico que possui um desenvolvimento formal infinito. Neste processo projetual, tanto a história como a memória possuem uma fundamental importância pelo fato de que o conceito de *tipo* está carnalmente vinculado com as experiências coletivas que definiram e aceitaram padrões básicos para determinadas tipologias arquitetônicas existentes, sendo que o arquiteto subtrai do conjunto destes modelos tipológicos históricos, os modelos utilizados na criação ou no desenvolvimento do seu projeto.

Por último, Mahfuz apresenta o *método mimético*, que talvez seja o que mais relação possua com o tema da memória histórica como desencadeadora do projeto arquitetônico. Este método é baseado na geração de novos objetos a partir da imitação de objetos existentes. Ao longo de todo ou parte do processo de projeto utilizam-se modelos pré-estabelecidos que de certa forma já tenham sido amplamente testados e que tenham uma grande aceitação. Este método pode ser dividido em dois modelos: o primeiro seria o mimetismo aristotélico onde a nova obra é definida

¹ MAHFUZ, Edson da Cunha. (1984) *Nada provém do nada*, Revista Projeto, Arco, São Paulo, nº 69, p. 89-95, Novembro.

como uma reinterpretação e adaptação da essência encontrada no objeto, sendo o modelo mais comumente utilizado. Um segundo modelo seria o mimetismo platônico que simplesmente reproduz um modelo existente.

Mahfuz afirma que “o método mimético, então, gera nova arquitetura com o auxílio de analogias visuais com a existente”² devido ao fato de que o resultado final do objeto contemporâneo é definido a partir da reutilização ou da reinterpretação de determinados elementos encontrados no edifício existente.

Embora estes métodos de geração da forma e do espaço tenham sido apresentados separadamente, os exemplos existentes atestam que em geral, eles aparecem de forma combinada devido ao fato de que isoladamente, carecem de propriedades compositivas que satisfaçam integralmente a definição do objeto. Normalmente, são utilizados um conjunto de dois ou três métodos que são organizados hierarquicamente onde um deles organiza as partes fundamentais enquanto os demais são utilizados para determinar o restante do objeto.

2. Reconhecer a essência

A utilização do procedimento mimético na arquitetura ganhou força em todo o mundo a partir da década de 80 como oposição a prática do chamado Estilo Internacional. Uma de suas críticas centrais estava em que a arquitetura herdada do movimento moderno possuía uma gramática aséptica e indiferenciada, o que levava à repetição de um mesmo tipo de expressões abstratas em qualquer lugar do mundo. Desta forma, este novo conceito buscava uma atitude não somente de respeito, mas também de um reconhecimento perante a importância do contexto histórico do lugar onde novas arquiteturas se inseriam. A esta atitude, deu-se o nome de *contextualismo* e seu princípio básico era a consideração das “preexistências ambientais” como ponto de partida de qualquer projeto contemporâneo³. É lícito afirmar que esta prática abarca um grande respeito perante o contexto existente na medida em que desencadeia temáticas compositivas no novo edifício que estão vinculadas a um sentido de preservação e continuidade formal. Neste sentido, deve-se identificar a essência do objeto como modo de priorizar quais elementos devem ser levados em consideração.

Toda esta busca em criar relações claras e diretas com o contexto urbano e histórico existente foi abordada de maneira intensa na gênese dos debates pós-modernos da década de 70 e 80 americanos e europeus, sendo que a discussão no Brasil foi de certa maneira tímida, mas suficiente para reconhecer a necessidade de um novo posicionamento para provocar uma ruptura com certos dogmas modernos até então intocáveis. Assim, todo este contingente de discussões culminaram em diferentes formas de instrumentar o raciocínio de projeto. Hugo Segawa explica este fato quando comenta que “... fenômenos percebidos mundialmente aportavam entre os arquitetos brasileiros: a percepção da falência de panacéias arquitetônicas (soluções supostamente válidas para todas as realidades), o maior diálogo com o contexto urbano ou o ambiente natural na implantação de edifícios, o reconhecimento da História como referência projetual, a revalorização da reciclagem de edifícios como atitudes de preservação cultural...”⁴.

3. Exemplos modernos

Mesmo que o termo *contextualismo* tenha surgido efetivamente apenas na segunda metade do século XX, percebe-se de maneira contida e muitas vezes subjetiva, que algumas das características que compõem esta ferramenta de projeto já eram utilizadas meia década antes por arquitetos que tiveram fundamental papel para a definição do movimento moderno. Deve-se levar em conta que o modernismo rechaçava qualquer tipo de atitude preservacionista e pregava uma independência do objeto cultural em relação ao entorno existente. Tanto as relações entre obra de arquitetura e natureza, observadas nas obras de Wright e Reidy, quanto os aportes históricos

² Op. Cit.

³ LEMOS, Celina Borges. (2000) *Gustavo Penna*, BRANDAO, Carlos Antônio Leite, COMAS, Carlos Eduardo, MAHFUZ, Edson da Cunha, ZEIN, Ruth Verde, colab. Trad. Maurício Fernandes de Castro. Celacanto, Belo Horizonte.

⁴ SEGAWA, Hugo. (1999) *Arquitetura no Brasil – 1900-1990 2nd ed*, Edusp, São Paulo.

presentes nos projetos de Lúcio Costa e Niemeyer, nos levam a admitir certo respeito em suas obras com as preexistências locais.

Le Corbusier foi provavelmente, o principal personagem da arquitetura do século 20. Seu trabalho esteve sempre voltado à uma criação autônoma e independente, não podendo atribuir-lhe características contextualistas. O arquiteto franco-suíço foi um dos principais responsáveis pelo desenvolvimento e amadurecimento de um novo tipo de fazer arquitetônico que tomou força na primeira metade do século 20 e que buscava, através da racionalização, pureza e funcionalidade, promover uma renovação em relação aos movimentos acadêmicos clássicos que vigoravam até então. Esta nova arquitetura propunha como base teórica que a edificação deveria possuir uma total liberdade construtiva e compositiva. Como resposta aos novos tempos que se instauravam, o edifício deveria ser concebido a partir de precisas técnicas e materiais, sendo estes agora, os máximos protagonistas do objeto cultural. Fundamentalmente o que buscava o mestre europeu era substituir a imitação classicista por uma idéia autônoma de forma⁵ onde o resultado do edifício demonstrava a negação em relação a manutenção das características que conformavam todo o entorno construtivo, o que permitia ao novo movimento uma maior liberdade compositiva e formal possível.

Porém, é possível observar que apesar de todo este esforço em determinar que a arquitetura não deveria apresentar relações com o lugar onde é produzida, a obra de Le Corbusier está dotada de grande sensibilidade e compreensão do sítio. Prova disto está na importância que ele confere à paisagem existente no lugar da proposta, determinando uma série de mecanismos de projeto que visam estabelecer precisas relações com ela. Além disso, possui uma impressionante capacidade de perceber todas as potencialidades de materiais locais como, no caso do Brasil, o azulejo e as pedras⁶. É possível que um dos exemplo que mais ilustre sua preocupação pelo espaço existente seja o único projeto desenvolvido pelo arquiteto e construído na América Latina, a casa Curutchet (figura 1) do ano 1954, localizada em La Plata na Argentina.

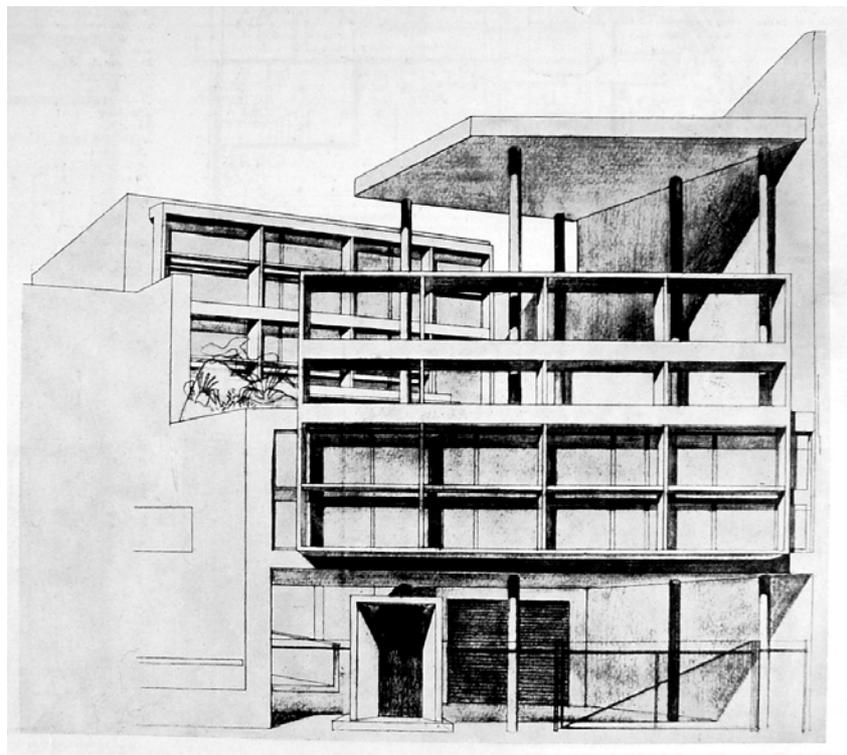


Figura 1 – Casa Curutchet , 1954. Transição entre volumes vizinhos

Fonte: CORBUSIER, Le (1976) *Le Corbusier l'ouvre complète*. 1946-1952, 7nd ed. Edition Girsberger, Zurich

⁵ MAHFUZ, Edson da Cunha. (2004) *Ordem, estrutura e perfeição no trópico. Mies van der Rohe e a arquitetura paulistana na segunda metade do século XX*. Em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq057/arq057_02.asp. Acesso em 03 mar. 2005.

⁶ SERAPIÃO, Fernando. (2004) *Vista do avesso, casa de Le Corbusier é contextualista*, Projeto Design, Arco, São Paulo, nº 292.

Este é um dos projetos em que se pode notar com clareza que as casas vizinhas, de características ecléticas e de certa forma desprezíveis para Le Corbusier, são levadas em consideração na hora de definir as estratégias compositivas da nova edificação. Ao longo dos estudos desenvolvidos para a casa, nota-se a constante presença das edificações lindeiras junto ao volume da edificação projetada, intuindo que o objeto busca criar uma espécie de transição entre os corpos adjacentes. Fernando Serapião afirma que na casa Curutchet “Ao costurar os volumes, Corbusier dá uma resposta brilhante e afirma que sua obra é uma continuidade histórica e não está limitada a cinco pontos. Com isso, podemos considerar a edificação em La Plata uma casa - manifesto.”⁷. Ao mesclar multifuncionalidade e contextualismo, a casa transforma-se em paradigma contemporâneo.

Porém, é preciso deixar claro, que os mecanismos de projeto que geraram a edificação estão longe de serem considerados ferramentas contextualistas, pois ao invés de reutilizar e reinterpretar elementos encontrados nas edificações vizinhas, somente as utiliza para determinar a implantação do seu projeto. Neste sentido, é mais provável que a intenção de Le Corbusier estivera relacionada com o desejo de criar certa continuidade formal para o quarteirão, pois ao costurar as edificações junto ao alinhamento dos terrenos, determinou uma unidade compositiva através da linearidade dos edifícios.

Estas diferenças devem estar bem claras, pois em nenhum caso o arquiteto utilizou mimetismos de forma a determinar o desenho de sua arquitetura.

4. Exemplos contemporâneos

A visão contextualista é de extrema importância na atualidade devido ao fato de que o desenvolvimento arquitetônico busca novamente, assumir o enfrentamento perante aos contextos urbanos já consolidados. Esta posição crítica do projeto determina a existência de uma possível interdependência entre o existente e o proposto. Esta visão, voltada à uma maior consideração nas relações encontradas entre a proposta e os elementos do lugar, resulta da reavaliação da importância da história no processo de projeto de arquitetura. A história possui uma profunda ligação com a memória do ser humano, que através de um processo de reconhecimento, atribui *valor* para os objetos. Esta valoração hierarquiza determinados edifícios, atribuindo-lhes maior ou menor importância.

Partindo desta afirmação, podem-se apontar alguns exemplos onde o mimetismo foi utilizado de forma intensa, buscando tanto reforçar a importância e a imagem de um edifício histórico como estabelecer a revitalização do mesmo.

No caso do projeto do arquiteto Richard Meier para o Museu de Artes Decorativas (figura 2) para a cidade de Frankfurt na Alemanha no ano de 1984, a estratégia de projeto definiu que toda a organização espacial do conjunto seria definida a partir das características existentes no local como resposta ao problema urbano contextual. O próprio arquiteto afirma que “... a noção de contexto não se deve tomar apenas geograficamente, mas também histórica e tipologicamente. Neste sentido, e em contraste com alguns edifícios mais rurais ou em locais com menor importância histórica, o museu é uma instituição pública e urbana que rejeita o isolamento moderno de ver o novo edifício como um objeto totalmente autônomo e distanciado de seu entorno”⁸. O terreno de projeto está localizado ao borde de um rio junto a uma edificação do séc. XIX, a Vila Metzler. Toda a organização do complexo se deriva de forma primitiva de duas geometrias: a primeira seria a própria Vila Metzler que é basicamente o volume de um cubo e pela margem do rio que forma um interessante ângulo com o terreno. Combinados entre si, estas duas estratégias compositivas, que foram derivadas a partir dos elementos encontrados e existentes no sítio, vão orientar e organizar todo o programa arquitetônico do novo museu.

⁷ Op. Cit.

⁸ MEIER, Richard. (1984) *Richard Meier architect*, Rizzoli, New York.

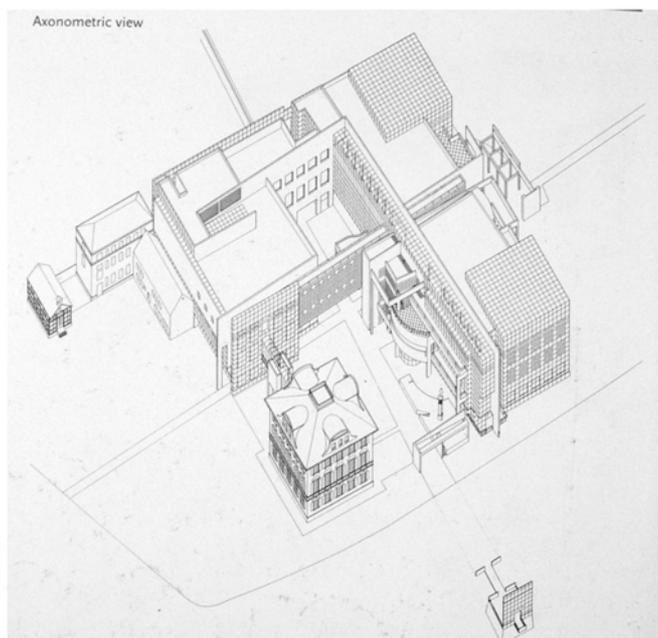


Figura 2 - Museu de Artes Decorativas, 1984 – Definição da geometria do projeto a partir da edificação existente.
Fonte: JODIDIO, Philip (1995). Richard Meier, Taschen, Köln

Mais recente, podemos apontar como exemplo de método mimético o projeto do arquiteto Norman Foster para o Carré d'Art (figura 3) na cidade de Nimes na França de 1993. Neste projeto o contexto urbano da cidade exerceu uma poderosa influência no resultado final do objeto cultural. O espaço destinado ao edifício está situado ao lado de um conservado templo romano, a Maison Carrée. Desta forma a presença desta edificação impôs o desafio de relacionar o novo com o antigo sendo que ambos representassem sua época com integridade. Foster afirma que "... nossas cidades históricas também demonstram que bons edifícios de todos os períodos e estilos devem sempre coexistir, especialmente quando são verdadeiros a si mesmos e não resultam no pastiche." ⁹. O edifício contemporâneo combina alguns temas vernaculares da arquitetura da região e do próprio templo romano como, por exemplo, o pórtico de acesso à edificação. Este elemento é o que talvez possua maior importância compositiva com a edificação histórica, pois ambos são um ponto de referência urbano e público que estabelecem um espaço intermediário semipúblico. A apropriação de elementos existentes na outra edificação configurados de maneira contemporânea reforça a idéia de que os edifícios não irão se confrontar, mas sim, se relacionar criando uma unidade urbana.



Figura 3 – Carré D'art, 1993. Releitura tipológica contemporânea define unidade espacial urbana
Fonte: JODIDIO, Philip, 1997. Sir Norman Foster. Taschen, Köln.

⁹ GA Document Extra. (1999) *Norman Foster*, GA Document, Edita, Tóquio, nº 12.

A obra do arquiteto Gustavo Penna para a Academia Mineira de Letras (figura 4) em Belo Horizonte é outro exemplo onde a estratégia de projeto é estabelecer um diálogo com o contexto existente através da utilização de recursos compositivos suficientemente abstratos para garantir a autonomia do novo edifício. Localizada ao lado de uma edificação de arquitetura eclética, o edifício proposto por Penna gera arquitetura a partir das relações compositivas irradiadas pelos elementos existentes no entorno. Basicamente, o objeto está composto de duas partes, sendo uma horizontal e outra vertical. O volume horizontal provoca uma interessante relação com a edificação histórica curvando-se na medida em que se aproxima desta, criando assim, uma suave transição através do passeio entre o acesso da Academia e a edificação existente. Por sua vez, o volume vertical possui relações miméticas mais diretas com o vizinho antigo. Uma cornija e uma grande janela vertical curvada na parte superior são dois elementos encontrados no edifício existente e que, aqui repetidos, formam uma composição abstrata que reforça a noção de conjunto. Através deste tipo de intervenção respeitosa ao entorno e silenciosa no sentido de ser elemental, a nova arquitetura agrega aos seus valores, princípios fundamentais relacionados com a história e a memória.



Figura 4 – Academia Mineira de Letras, 1993 – Repetição de elementos entre as edificações confere unidade ao conjunto.

Fonte: LEMOS, Celina Borges, 2000. Gustavo Penna. BRANDÃO, Carlos Antonio Leite, COMAS, Carlos Eduardo, MAHFUZ, Edson da Cunha, ZEIN, Ruth Verde, colab. Trad. Maurício Fernandes de Castro. Celacanto, Belo Horizonte

5. Reinterpretar não é copiar

Ao criarmos novas obras utilizando como ponto de partida objetos ou elementos preexistentes, estamos de forma consciente revisando todas as características que formam e foram determinantes para a configuração destes edifícios. Este é um exercício de revisão e eleição crítica, que determina o nível em que devemos reutilizar tipos, ou parte destes, para a determinação de uma nova proposta. No entanto, é fundamental dotar estas características existentes de novos elementos que indiquem sua contemporaneidade, de modo a definir uma autonomia perante o objeto existente. Desta forma, qualquer aporte na edificação histórica que sirva como ferramenta auxiliar na legibilidade ou para justificar resultados compositivos do projeto contemporâneo, deve ser vista de maneira positiva.

De uma forma dinâmica, a arquitetura existente apresenta elementos que espelham o momento histórico em que foram construídas sendo que estas características podem servir como ferramenta auxiliar na configuração do ambiente cultural da cidade. Neste sentido, a memória tanto coletiva como individual possui uma importância fundamental, pois ao elegermos determinados exemplos históricos que apresentam elementos de composição importantes, estamos priorizando valores reconhecidos na edificação existente e que, ao utilizarmos na proposta contemporânea, reforçam a idéia de conjunto e unidade entre as distintas partes e períodos arquitetônicos.

Quando a memória serve como auxílio para a prática artística que visa configurar uma obra artística, é indiferente que esta lembrança seja o bombardeio da cidade de Guernica para que Picasso pinte seu famoso quadro, ou as carpas vivas dentro da banheira do avô, que recordou Gehry ao projetar o insólito museu Guggenheim para a cidade de Bilbao.

Referências bibliográficas

- ARÍS, Carlos Martí. (1993) *Las variaciones de la identidad*, COAC, Barcelona
- CORBUSIER, Le. (1976) *Le Corbusier l'œuvre complète – 1946-1952*, 7nd ed, Edition Girsberger, Zurich.
- GA Document Extra. (1999) *Norman Foster*, GA Document, Edita, Tóquio, nº 12.
- JODIDIO, Philip. (1995) *Richard Meier*, Taschen, Köln.
- JODIDIO, Philip. (1997) *Sir Norman Foster*, Taschen, Köln.
- LE MOS, Celina Borges. (2000) *Gustavo Penna*, BRANDAO, Carlos Antônio Leite, COMAS, Carlos Eduardo, MAHFUZ, Edson da Cunha, ZEIN, Ruth Verde, colab. Trad. Maurício Fernandes de Castro. Celacanto, Belo Horizonte.
- MEIER, Richard. (1984) *Richard Meier architect*, Rizzoli, New York.
- MAHFUZ, Edson da Cunha. (1984) *Nada provém do nada*, Revista Projeto, Arco, São Paulo, nº 69, p. 89-95, Novembro.
- MAHFUZ, Edson da Cunha. (2004) *Ordem, estrutura e perfeição no trópico. Mies van der Rohe e a arquitetura paulistana na segunda metade do século XX*. Em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq057/arq057_02.asp. Acesso em 03 mar. 2005.
- SEGAWA, Hugo. (1999) *Arquitetura no Brasil – 1900-1990*, 2nd ed, Edusp, São Paulo.
- SERAPIÃO, Fernando. (2004) *Vista do avesso, casa de Le Corbusier é contextualista*, Projeto Design, Arco, São Paulo, nº 292.