

RBZU 150 314 3

RBZU 150 314 3

Rafael Barbieri Zaia

Centro Universitário Senac – São Paulo
Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo

{rafael.zaia@hotmail.com, myrnanas@gmail.com}

Resumo. A necessidade de estudar o fenômeno urbano no Conjunto Anchieta e nele propor uma intervenção pode ajudar a compreender melhor como as pessoas constroem a imagem de um local, e como esta imagem se torna tão forte que acaba se materializando fisicamente, de determinada forma, que acaba por alterar seu uso.

Cinco autores foram escolhidos como referências para o estudo e a compreensão do local. Assim acredito que uma intervenção potencialize seu uso original e proponha novos modos de sociabilidade neste terreno que é de grande importância para a cidade de São Bernardo do Campo.

Palavras-chave: Arquitetura; Intervenção; São Bernardo do Campo; Contêiner; Fenomenologia.

Abstract. *The need to study the urban phenomenon in Conjunto Anchieta and set it to propose an intervention may help to better understand how people construct the image of a place, and how this image becomes so strong that ends up materializing physically, which ends by changing its use. Five authors were chosen as references for the study and understanding of the site. So I believe that an intervention leverages its original use and propose new modes of sociability in this area which is of great importance to the city of São Bernardo do Campo.*

Key words: Architecture; Intervention; São Bernardo do Campo; Container; Phenomenology

Iniciação - Revista de Iniciação Científica, Tecnológica e Artística.

Edição Temática: Comunicação, Arquitetura e Design

Vol. 5 no 1 – Junho de 2015, São Paulo: Centro Universitário Senac.

ISSN 2179-474X

© 2015 todos os direitos reservados - reprodução total ou parcial permitida, desde que citada a fonte.

Portal Revista Iniciação: <http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistainiciacao/>

E-mail: revistaic@sp.senac.br

1. Introdução

Diversas razões levaram-me a estudar e tentar compreender o Centro Comercial Conjunto Anchieta de São Bernardo do Campo. A primeira, e mais importante, é o fato de ficar no meio de um caminho que me é muito familiar, afinal eu passo pelo terreno onde está o edifício, no mínimo dez vezes por semana.

Desde minha infância me lembro que o edifício já era bem degradado e me intrigava pois se encontrava numa parte muito privilegiada do centro comercial de São Bernardo. A presença de moradores de rua e de pessoas sempre muito embriagadas nas suas imediações, ou mesmo dentro do edifício, ficaram muito marcadas não só em mim, mas também nas pessoas que passam por ali com frequência.

Outra razão da escolha deste tema, foi o meu interesse pela história de minha cidade natal e como, nos últimos anos, uma grande corrida imobiliária e a busca por rápidas soluções aos problemas de infraestrutura da cidade resultaram na demolição de diversas obras importantes do meio urbano, como a antiga Câmara Municipal e o Parque do Paço Municipal.

A necessidade de estudar o fenômeno urbano e nele propor uma intervenção pode ajudar a compreender melhor como as pessoas constroem a imagem de um local, e como esta imagem é tão forte que acaba se materializando fisicamente, de determinada forma, e alterando assim seu uso.

Lacan (1940) dizia que a imagem construída de um objeto, nem sempre representa o que ele na realidade é, mas a imagem pode se tornar tão forte e embasada que o objeto se transforma naquela imagem artificialmente construída. Acredito que isso tenha acontecido com o edifício, e uma intervenção talvez potencialize seu uso original e proponha novos modos.

Assim minha proposta de intervenção consiste em um conjunto de containeres que se associam a nove possibilidades perceptivas que suscitam relações e visões da cidade como filtros que revelam fragmentos da cidade sob novas perspectivas.

A familiaridade e o convívio diário com o edifício existente sugeriram denominar estes eventos, materializados em experiências, com siglas que remetem ao código adotado para identificação de containeres, mesmo critério utilizado para conferir título a este Trabalho de Conclusão de Curso: **RBZU 150 314 3**.

Assim, **RBZ** remetem às iniciais do nome do proprietário do container de acordo com padrões internacionais (neste caso, Rafael Barbieri Zaia); o **"U"** indica o tipo de container e o que pode carregar, os 6 primeiros dígitos indicam: a data em que o autor começou a fazer suas derivas **15.03.14**, e o último dígito, **3**, é um dígito de checagem feito com um cálculo pré-estabelecido com os números anteriores.

2. A História

A história do Conjunto Anchieta começa bem antes dos anos 60 e de sua construção. A partir da década de 40 e 50 indústrias automobilísticas começam a se instalar na cidade e criar uma atmosfera mais urbana para uma cidade até então com características rurais. O centro da cidade onde está situado o Conjunto Anchieta hoje, deve seu desenvolvimento nos anos 50 à essas indústrias e a construção da nova prefeitura em 1955.

Em 1961 O empresário Jorge Haad Skaf visando aumentar o comércio dessa região importante de São Bernardo encomenda o projeto do Conjunto Anchieta. O projeto original visava 3 andares comerciais e uma torre residencial de 10 andares, mas os planos foram suspensos no meio da construção em 1964 devido ao golpe militar. Não só a economia do país tinha sido afetada, impossibilitando o progresso da construção, mas também o ABC sempre foi uma região muito ativa politicamente devido aos sindicalistas das indústrias automobilísticas e os alunos da faculdade FEI. Desde então

o conjunto Anchieta mantém as marcas de 1964 tendo na maioria de seus andares, projetos de residências sem terminar.

O comércio nesta região da cidade sempre foi bem escasso, tendo 25 lojas funcionando em seus 3 andares, e as reformas sendo pagas pelos próprios comerciantes que lá estão desde que abriram-se as portas do edifício na década de 60 e 70. Apesar de ser um terreno muito privilegiado, sendo perto das duas estações de ônibus mais importantes de São Bernardo, e perto também da Prefeitura, o Conjunto tem um histórico do convívio com o tráfico de drogas, prostituição e a presença de mendigos que fazem com que as pessoas evitem passar por ali.

Ainda que o comércio de eletrônicos do conjunto Anchieta sobreviva graças a presença e hábitos de seus fiéis clientes, há muito mais para ser explorado neste lugar, do ponto de vista do uso do edifício, e os comerciantes da região tem grande interesse em revitalizar esta área de suma importância para a cidade.

3. Os Autores

Os autores escolhidos para a pesquisa de referência foram me ocorrendo conforme o trabalho foi se desenvolvendo. O primeiro a ser trabalhado foi Gaston Bachelard e sua afinidade com a imagem poética e a memória do espaço. Juhani Pallasmaa é essencial como arquiteto que faz esta ligação entre a poética e filosofia e o espaço construído. Já Zumthor e Hertzberger vieram como um apoio de arquitetos que propõem a reflexão sobre a arquitetura e as sensações que ocorrem nos espaços. Steven Holl em sua obra nos revela como a arquitetura está completamente envolvida com fenomenologia, fazendo uma ponte entre o pensamento teórico e a prática da arquitetura. Fazendo ligações entre estes autores pude defini-los como essencial para minha pesquisa para poder entender como o espaço e a leitura dos livros alteravam minha percepção do espaço físico e o não físico.

4. Gaston Bachelard

Para poder entender as relações sensíveis que podem ser desencadeadas a partir do convívio e observação de um espaço construído, procedeu-se a leitura do livro "A poética do espaço" (2012) de Gaston Bachelard.

Através de relações fenomenológicas o autor, fazendo associações entre as descrições literárias e as sensações, reflete como o indivíduo se sensibiliza pelo espaço e cria vínculos sentimentais com o espaço. A casa deixa de ser espaço meramente físico, e acaba por ganhar um atributo virtual, onde todo o ser sentimental se abriga. Aquele que habita o espaço é sensibilizado por ele, e o espaço delimita as fronteiras sensíveis, fazendo com que a pessoa que habite o espaço viva a casa, ou abrigo em sua totalidade.

Compreendido dentro deste espaço virtual, o abrigo ganha um valor onírico que é criado pelo seu habitante ou pelo ser sensível, poeta. Pode assim se dizer, que ele nunca possui uma visão imparcial deste espaço. Ele, como ser que pensa e sonha com esse lugar, sempre tem a visão abalada por suas emoções e revelam a esse lugar, através de sua literatura, uma visão completamente parcial desse campo onírico em que o abrigo está conectado.

Por isso pode ser muitas vezes difícil explicar um ambiente, ou espaço construído, meramente através de literatura, ou poesia, pois antes de tudo este recurso "verbal" oferece uma visão em primeira pessoa de quem viveu o espaço.

"As grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira instância. Toda grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal coloca cores particulares." (BACHELARD, 2012, p.50)

É preciso ir além deste campo de reflexão e especulação oferecido pela leitura sensível, e pela imaginação, para se poder viver o espaço, para que se possa ter uma

experiência singular e menos influenciada por fontes externas. Na mesma linha de pensamento em que somente a literatura não define o espaço como ele é, em termos objetivos, ele nos mostra apenas como o espaço é em relação ao autor, também não é apenas o texto o único recurso para traduzir toda a experiência sensível que pode ocorrer quando se vive o espaço. Além disso, não se pode esquecer que, cada vez que se vivencia um espaço, cria-se uma nova percepção sobre ele e o conceito. O significado do espaço se transforma.

"Casa, aba da pradaria, ó luz da tarde, de súbito adquires uma face quase humana. Estás perto de nós, abraçando, abraçados. " (RILKE apud BACHELARD, 2012, p. 27)

Após criado uma relação de memória com o espaço ou partes dele, o indivíduo se torna mais seguro em relação à sua conexão com ele; ele pode se encerrar nesse espaço, em sua solidão. Desse modo o espaço construído se torna a proteção dele contra o exterior, o lugar se torna uma imagem materna com a qual ele cria uma relação muito forte, de dependência, de intimidade, de afeto.

5. Juhani Pallasmaa

Autor de *"Os olhos da pele"* (2012), Juhani Pallasmaa descreve como o processo de percepção de um espaço e sua concepção projetual vai muito além da visão. Em seu primeiro livro, ele descreve com detalhes como sentimos o edifício, suas formas e como isso nos influencia no ato projetual.

Em seu livro *"As mãos inteligentes"* (2013), ele discute o papel das mãos, importantes no ofício da produção, do projeto de arquitetura, acrescentando também a ação delas quando percebemos um espaço. O toque, a textura, as sensações de temperatura; de dimensão e volume em relação ao corpo, tudo isso participa da formação de um repertório que acaba sendo resultante das percepções advindas de todos nossos sentidos. Segundo o autor não é apenas o ato de vermos o edifício que nos faz compreendê-lo; o sentir, o vivenciar também fazem parte da nossa construção mental sobre o fenômeno arquitetônico. Em uma passagem do livro ele explica como sentimos o edifício e percebemos não apenas uma única face, mas o seu volume por completo, como se nada fosse segmentado. Usa, para esta consideração, uma aproximação com a obra do escultor Henry Moore.

Também é evidente que um fator emocional e estético, além da identificação pessoal corporalizada, é tão essencial à criatividade científica quando à produção e experimentação da arte. Henry Moore, um dos maiores escultores da era moderna, enfatiza a identificação corporal e o entendimento simultâneo de vários pontos de vista obra de um escultor:

"[O escultor] deve se esforçar continuamente para pensar e usar a forma em sua absoluta totalidade espacial. É como se ele pegasse a forma sólida dentro de sua cabeça - ele pensa nela, não importa seu tamanho, como se estivesse segurando-a totalmente na palma de sua mão. Ele visualiza mentalmente uma forma complexa em todos os seus lados; ele sabe, ao olhar de um lado, como é o outro; ele se identifica com seu centro de gravidade, sua massa, seu peso; ele percebe o volume e o espaço que a forma desloca no ar." (PALLASMAA, 2013, p. 19)

Pallasmaa nos convida a refletir sobre como a compreensão do espaço como um todo é importante. Não apenas uma fachada, deve-se pensar o edifício como uma forma contínua, como uma massa no espaço. Pensando desta forma, parece ser iminente a criação de maquetes e modelos de estudo para a compreensão de um projeto e seu espaço construído como um todo. A representação bidimensional já não dá conta de transmitir as sensações imaginadas e agora as mãos se tornam a imaginação materializada. Elas transformam em matéria física o que a mente imagina em um mundo onírico.

*Considere como Moore decidiu mostrar suas mãos. Elas não estão nem em repouso nem em movimento; elas não seguram nenhuma ferramenta, portanto, não desenham ou esculpem. Ao invés disso, elas são pegadas em poses que convocam dois aspectos distintos do projeto de Moore como um artista. Ver e sentir - a diferença entre o que os registros dos olhos e os dos dedos percebem - ambos emergem como fatos corporais imediatos. Isso ocorre porque as obras de Moore declaram que as mãos do escultor conferem tato para a vista. Os resultados radicais são um tema que organizam a obra *Ideias para escultura* conforme mostramos. Mas mais do que isso, os desenhos de Moore mostrando suas mãos deixam claro não só que o artista pretende comunicar admiração e surpresa com ao seu próprio feito, mas também que ele pede aos espectadores que experimentem semelhante sensação. "Aqui estão minhas mãos", diz o autor referindo-se a cada imagem, "presente e palpável; esses são os meios que me fizeram o artista que sou. Usando-os - e apenas com eles- eu desenvolvi o corpo do meu trabalho. Eu penso que eles são realmente, o meu trabalho. (WAGNER,2010, p. 91, tradução livre do autor do trabalho).*

Segundo a crítica Anne M. Wagner, desenhos como estes expressam a identidade do artista, pois a vida e o trabalho deste começam e se realizam em suas mãos. Porém, no caso de Moore, mais do que assumir o papel de metonímia quando nos referimos "a mão do artista", as mãos dele sinalizam tanto a presença do artista como também a origem da ação corpórea que as executou. A relação entre Henry Moore e seu trabalho com as mãos, citada como exemplo por Pallasmaa, pode ser trabalhada a partir de exemplos em que o produto resultante da ação manual sobre a matéria representa a experiência do corpo no espaço como as bonecas em "homenagem a Henry Moore" executadas por Paulo Mendes da Rocha, o projeto da mesa Henry Moore de Zaha Hadid, e os desenhos de cabeça, conforme observamos nas imagens.



Figura 1 – Bonecas de meia de Paulo Mendes da Rocha

6. Herman Hertzberger

Herman Hertzberger inicia seu livro "Lições de Arquitetura" explorando o sentido das palavras "público" e "privado", e explicando seu significado mais abrangente, convoca o tradicional clichê para associa-los aos adjetivos coletivo e individual. Ao invés de se atentar apenas a essas duas explicações para demarcações espaciais, o autor vai além em seu livro, mostrando as gradações entre essas duas situações de uso que podem inaugurar uma arquitetura nova.

O autor explica as demarcações territoriais e nossas relações com elas, por exemplo, os "limites espaciais" (ou melhor, a ideia destes limites) que nós criamos só fazem sentido se fizerem fronteira com algo de diferente valor, que crie alguma relação de diferenciação. Um lugar só é entendido como público se o lugar próximo a ele for privado; se ambos forem públicos, podem ser considerados como apenas uma única

extensão de espaço. As demarcações territoriais explicadas por Hertzberger Hertzberger só valem se forem comparadas a outras demarcações diferentes.

"O seu quarto, por exemplo, é um espaço privado em comparação com a sala de estar e a cozinha da casa em que mora...Numa escola, cada sala de aula é privada em comparação ao hall comunitário. Este hall, por sua vez, é, como a escola em sua totalidade, privado em comparação com a rua." (HERTZBERGER, 2012, p. 14)

Seguindo este pensamento, ele nos explica como as demarcações apenas de "público" e "privado" são na verdade inúteis, pois algo só relacionado à instância de privado ou de público em relação a outro espaço, também simplesmente catalogado como público ou privado, limita sua apreensão. Além disso, as zonas consideradas semiprivadas e semipúblicas tem sentidos muito ambíguos para serem zonas intermediárias entre essas duas gradações.

Hertzberger usa como exemplo dessa multiplicidade de gradações, as percepções, usos e relações que podemos ter na Biblioteca Nacional de Paris. A biblioteca pode ser usada por qualquer cidadão, logo ela tem um caráter público. No entanto quando uma pessoa começa a usar a mesa de trabalho para estudo e começa a se apossar deste espaço, ele se torna relativamente privado e pessoal, mesmo ela sendo um objeto de uso comum.

A mesa de estudo é citada diversas vezes como a expressão do seu usuário, que a torna privada por um determinado período de tempo; não podemos ver claramente como essas relações mudam umas em comparação a outras. O posto de trabalho tem caráter público, assim como a biblioteca, mas no momento em que está sendo usado por uma pessoa, ele passa a ter um caráter privado e pessoal, mesmo sendo essencialmente de uso comum dos usuários da biblioteca.

Discutindo as gradações que podem ocorrer em diversos ambientes, Hertzberger mostra alguns mapas (Figura 2) da escola Montessori, nos quais áreas de acesso específico, podem ocorrer divisões de responsabilidades. O autor afirma que na elaboração da planta essa diferenciação de responsabilidade pode ser intensificada ou atenuada de acordo com a vontade do projetista.

Define, portanto, que a responsabilidade por cada área projetada é muitas vezes de quem insere seus objetos, suas referências pessoais no local, ou, em outras palavras, quem organiza a área para um uso específico. As pessoas que usam o local podem zelar por ele colocando vasos, suas próprias cores ou objetos de estimação para se sentirem mais pertencentes ao espaço. Porém, o autor explica que não apenas a forma do espaço construído deva convidar o usuário a organizá-lo, mas também a estrutura social, (do grupo do qual o indivíduo se constitui enquanto membro) deve reconhecer esse tipo de responsabilidade, onde a pessoa que o utiliza pode qualificar o espaço com sua expressão pessoal, colocando nele seus objetos próprios, e revelando nele sua forma de utilizá-lo.

"É preciso algo mais para que isso aconteça: para começar, a própria forma do espaço deve oferecer a oportunidade, incluindo os acessórios básicos, etc., para que os usuários preencham os espaços de acordo com suas necessidades e desejos pessoais. Mas, além disso, é essencial que a liberdade de tomar iniciativas pessoais esteja presente na estrutura organizacional da instituição, e este aspecto tem consequências muito maiores do que se pode pensar à primeira vista." (HERTZBERGER, 2012, p. 24)

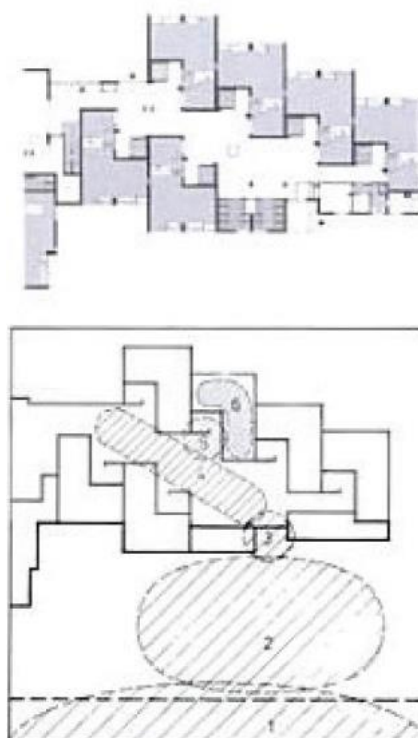


Figura 2 – Diagramas da Escola Montessori em Delft

6.1 A Forma Convidativa

A forma convidativa, termo criado pelo autor, se opõem completamente ao funcionalismo criado pela arquitetura moderna e seus projetistas⁵. Este conceito propõe uma arquitetura capaz de expandir as possibilidades e alavancar o potencial de certos espaços para que possam ser usados das maneiras mais engenhosas e de acordo com a vontade de cada usuário.

Hertzberger explica como as pessoas normalmente usam os objetos e estruturas construídas à sua volta sem consciência e muitas vezes dão uma nova função para objetos cotidianos sem perceberem. É da natureza do ser humano buscar deduzir diversos significados em um único objeto ou espaço.

Um dos casos citados pelo autor, para ilustrar a questão, trata do modo como as pessoas se sentam; como os indivíduos conferem a estruturas e relevos diversos o papel de "assento". Para Hertzberger, este exemplo inaugura a primeira possibilidade dessa forma convidativa.

Uma calçada mais alta que o normal, por exemplo, convida as pessoas a usa-la como ponto de descanso o que acaba muitas vezes criando um ato social, inaugurando um ponto no espaço onde diversas pessoas podem parar para sentar.

"A extrema funcionalidade de um projeto torna-o rígido e inflexível, isto é, oferece ao usuário do objeto projetado muito pouca liberdade para interpretar sua função de acordo com sua vontade. É como se já estivesse decidido a priori o que se espera do usuário, o que ele pode e o que ele não pode fazer."(HERTZBERGER, 2012, p. 177)

O autor, critica o funcionalismo extremo dizendo que quem o indivíduo acaba tornando-se refém desse objeto que não inaugura novas possibilidades, além daquela a que ele foi destinado ao ser projetado. A diversidade de usos de um objeto, e a criatividade do usuário é que faz com que o objeto seja interessante e se mantenha

vivo no seu contexto. Por exemplo, as calçadas levantadas em Buenos Aires (Figura 3), um tipo de solução arquitetônica no espaço público, mesmo que não intencional (parece-nos que foi um recurso para nivelar o piso das duas ruas da esquina), além de servir como uma passagem para os pedestres, acaba servindo como um banco onde os cidadãos podem esperar e até mesmo criar um tipo de sociabilidade muito interessante.

Discutindo sobre a forma convidativa, Hertzberger coloca uma consideração em questão; qual a finalidade de ser projetar um espaço como este? Que tipo de função esse objeto pode possuir, tendo como consequência a noção, o tamanho deste espaço. Pensando assim, quanto maior o espaço, maior as possibilidades de ser ocupado; sabemos que isso não é possível, já que isto implicaria em projetar os espaços de maiores dimensões possíveis, para torna-los ainda mais controladores.

"Numa cozinha grande demais, temos de procurar e carregar as coisas mais do que o estritamente necessário. É simplesmente uma questão de comodidade, de ter à mão tudo de que se necessita." (HERTZBERGER, 2012, p. 190)



Figura 3 – Calçadas levantadas em Buenos Aires

Ponderando seus usos e atividades, o autor explica que cada área projetada necessita de uma área diferente que condiz com sua finalidade. Explica que a maioria dos arquitetos quando não se atentam a essas regras de usos, acabam por projetar espaços grandes demais, onde perdemos a sensação da escala, e desperdiçando um grande potencial que o espaço pode oferecer.

Nas figuras 4 e 5, Hertzberger explica como um espaço comum pode ser tratado. A primeira é uma pintura de Van Gogh (*De Aardappeleters*, 1885), onde se mostra um círculo de pessoas apertadas em uma mesa, evidenciando a unidade que a disposição de seus corpos, ao redor do apoio comum, cria neste espaço; a segunda é uma fotografia de um lar de idosos, onde ao invés de colocar bancos perto das janelas, como é comum em alas dos hospitais, o autor propôs outra espacialidade, e acaba criando um espaço de convivência com uma mesa, estimulando um contato incomum entre os usuários do local.

7. Peter Zumthor

O autor inicia a discussão em seu livro *Atmosferas* (2009), justificando seu título e seu profundo interesse em buscar qualidade na sua própria produção arquitetônica.

Zumthor explica este conceito sobre qualidade, segundo o qual esta é atingida ou está presente quando se é tocado por uma obra, e então o arquiteto se indaga porque algumas obras nos "tocam" e o que faz delas resultar em experiências tão subjetivamente especiais.

"A atmosfera comunica com a nossa percepção emocional, isto é, a percepção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver. Há situações em que não podemos perder tempo a pensar se gostamos ou não de alguma coisa, se devemos ou não saltar e fugir. Existe algo em nós que comunica imediatamente conosco."(ZUMTHOR, 2009, p. 13)

Sobre percepções imediatas o autor discorre comentando como elas se diferem da compreensão perceptiva do pensamento linear, que vai de ponto A até ponto B, e que nos faz passar (e ter consciência de) por cada etapa do pensamento. Dá como exemplo a música de Brahms, que no momento em que começa a tocar, nos sensibiliza instintivamente, provocando a partir dela um sentimento "dentro de nós mesmos", que é inexplicável, que é uma compreensão imediata do momento; isto para Zumthor é atmosfera.

Zumthor ainda usa como exemplo destas percepções a experiência arquitetônica que temos na Estação Central de Richmond de John Russel Pope. Ele não consegue explicar o sentimento, o que se passa dentro dele quando vê uma foto da estação, pois é um ícone completamente subjetivo, que toca apenas a ele desta forma. O arquiteto ainda se indaga sobre como se podem produzir espaços tão belos e naturais como este.

7.1A magia do real

Zumthor (2009), ao analisar uma fotografia de Hans Baumgartner⁸, questiona-se sobre como se consegue projetar um espaço tão harmônico e belo como aquele, e como é possível transmitir a atmosfera que existe na fotografia em seus espaços construídos. Para ele o arquiteto vive numa dualidade de conseguir ou não projetar algo tão subjetivamente belo.

Zumthor também exemplifica essa questão citando uma frase que está pendurada em seu ateliê sobre o músico Stravinski, uma vez que a música também comunica atmosferas e é um tipo de arte, que, mais que arquitetura, nos toca imediatamente, nos causa uma resposta corporal instantânea.

"Escala diatônica radical, escalada rítmica poderosa e diferenciada, evidência da linha melódica, clareza e rudeza das harmonias, um radiar cortante das tonalidades, por fim a simplicidade e transparência do tecido musical e a solidez da construção. " (BOUCOURECHLIEV, apud ZUMTHOR, 2009, p. 19, 21)

Ainda discutindo sobre como a música pode também nos estimular, e sua relação com o projeto arquitetônico, o autor afirma que é possível ver claramente os procedimentos, e ferramentas para criar a música também na arquitetura. Destacando seu interesse por essa questão, Zumthor discorre sobre nove procedimentos projetuais para explicar como tenta criar as atmosferas em suas casas e projetos.

7.2As nove atmosferas

Para nos apresentar as nove atmosferas, Zumthor começa discorrendo sobre o corpo da arquitetura. Na passagem apresentada a seguir, o arquiteto discute como a

presença do material na arquitetura é de suma importância em seu processo projetual.

"O que considero o primeiro e maior segredo da arquitetura, é que consegue juntar as coisas do mundo, os materiais do mundo e criar este espaço." (ZUMTHOR, 2009, p. 23)

Comparando a arquitetura com o corpo humano e sua anatomia, assim como temos a pele e tudo que é preenchido, ou seja, o material de fora, a casca, e o interior, tanto na estrutura humana como na construção todos os elementos são tão essenciais quanto o que se apresenta no exterior. A partir desta analogia o arquiteto pensa também em corpo físico, não só com a ideia de comparação, mas usando o corpo como algo que se pode tocar como uma membrana.

Prosseguindo na discussão sobre os materiais, o autor nos explica como a consonância de materiais é importantíssimo aliado na escolha destes. Esclarece como no processo de criação existe primeiro a ideia e depois a criação física; e imagina como os materiais podem se combinar e reagirem uns em relação aos outros num espaço, e as reações e atmosferas que podemos criar através dessa escolha consciente.

"Materiais soam em conjunto e irradiam, e é desta composição que nasce algo único. Os materiais são infinitos -imaginem uma pedra que podem serrar, limar, furar, cortar e polir, e ela será sempre diferente." (ZUMTHOR, 2009, p. 25)

Para ilustrar seu raciocínio, Zumthor usa como exemplo dessa escolha e combinação de materiais seu projeto para a capela Bunder Klauss, e mais especificamente uma maquete construída. A escolha consciente do chão de chumbo e as paredes de concreto nos transmite certo tipo de atmosfera, o chão da capela molhada já a transforma em um outro tipo de espaço que acaba refletindo a luz que entra pelo vão. A escolha destes materiais e a forma como reagem uns com os outros, que também se dá entre eles e os elementos da natureza, transformam um espaço físico e nos transportam a novos mundos e assim gerando e nos fazendo experimentar novas atmosferas.

O som do espaço, outra das atmosferas descritas por Zumthor, nos convida a explorar um sentido muitas vezes esquecido na arquitetura; a audição. O autor nos conduz para uma jornada em sua infância, ao lembrar ele do bater de panelas na cozinha que indicava que sua mãe estava por perto; este era um som que o fazia sentir-se seguro e que ficou marcado em sua memória. Segundo ele, não mais ouvimos os sons dos espaços, e os arquitetos não imaginam o espaço com o sentido da audição.

Zumthor nos convida a imaginar um edifício sem som nenhum, tirando todas suas influências externas e discute como também o silêncio ativa esse sentido e tem um grande poder de nos comover.

"Acho que edifícios soam sempre. Soam também sem emoção. Não sei o que é. Se calhar é o vento ou qualquer coisa assim. Só se repara nisto quando se entra numa sala sem ressonância, de que é diferente. É bonito! Acho muito bonito construir um edifício e pensá-lo a partir do silêncio. Ou seja, fazê-lo calmo, o que hoje em dia é bastante difícil, porque nosso mundo é tão barulhento." (ZUMTHOR, 2009, p. 31)

A quarta atmosfera escolhida por ele trata da temperatura do espaço. O autor, quando aborda a temperatura de um ambiente usa a palavra 'temperar', que seria a combinação de elementos frios e quentes para a criação projetual. Explica como a madeira pode ser quente e o aço frio. Comenta que o sentir a temperatura do local não se dá apenas no tato, no sentir na pele esta diferença de temperatura, e sim também com os pés e o que nós podemos ver em um ambiente.

Citando como exemplo o Pavilhão da Suíça em Hannover, onde o uso perspicaz da madeira nos ambientes criava uma temperatura diferente, Zumthor nos permite perceber como este recurso conferiu uma nova atmosfera ao local.

"Para a execução do Pavilhão da Suíça em Hânover, utilizamos muita, muita madeira, muitas vigas de madeira. E quando havia calor, estava fresco neste pavilhão como numa floresta, quando fazia frio, havia mais calor lá dentro do que lá fora, mesmo não estando fechado. " (ZUMTHOR, 2009, p. 35)

As coisas que me rodeiam é a quinta atmosfera escolhida por Zumthor, e através dela ele explica como fica impressionado sempre que entra em um espaço novo, habitado por pessoas, e por seus pertences. Questionando- se se a arquitetura tem como tarefa a criação de um espaço para receber todos os pormenores de cada usuário, defende a ideia de que entrarão novos elementos em seu edifício depois de pronto, e que, apesar de não saber quais serão, ele está ciente de que o projeto será habitado e isso deve se refletir em sua estratégia projetual.

Entre a serenidade e a sedução é o sexto ponto discutido por Zumthor. Apresenta-nos esta atmosfera a partir do seu projeto das termas, onde tentou criar um espaço livre, explorando a ideia de um edifício sedutor que leva o usuário a descobrir cada nova sala, ou corredor, mas sem criar um labirinto.

"A arquitetura é certamente uma arte espacial, é o que se diz, mas a arquitetura também é uma arte temporal. Não a vivo apenas num segundo. Nisto Wolfgang Rihm e eu somos da mesma opinião, a arquitetura também é uma arte temporal, como a música o é. Ou seja, imagino como nos movimentamos neste edifício, e aí vejo os pólos de tensão com os quais gosto de trabalhar." (ZUMTHOR, 2009, p. 43)

Zumthor explica a serenidade, obtida neste projeto, como um "não procurar", o "apenas existir". Em contraposição ao seduzir, onde o usuário a cada virada descobre uma nova interação espacial, a serenidade faz o contrário, a arquitetura se apresenta como é, e deixa apenas que o usuário exista dentro dela, sem ser influenciado a procurar e seduzido a descobrir onde deve ir.

A sétima atmosfera nos fala sobre A tensão entre o interior e exterior. Para discuti-la o autor propõe pensarmos como ao criarmos uma arquitetura nova, delimitamos o espaço entre o que há dentro e o que há fora.

A partir do momento que traçamos uma linha denominamos o que é interior e exterior. Para ele isto implica criar um invólucro para esse interior criado, e a fachada que se mostra a partir desta "linha divisória" para o mundo nos diz o que é esta arquitetura e como ela é. Mas Zumthor nos chama a atenção de que ela deve dizer também que há algo em seu interior que não está sendo mostrado; nos explica essa tensão entre público e privado; o que está à mostra, e o que está escondido.

"Marcamos posição. Observamos. Não sei se conseguem perceber a minha paixão, não é voyeurismo, pelo contrário, tem tudo a ver com atmosfera. Lembre-se de Janela indiscreta de Alfred Hitchcock. Um clássico. Aparece à janela iluminada aquela mulher no seu vestido vermelho e não se sabe o que faz. No entanto: algo se vê!" (ZUMTHOR, 2009, p. 49)

Os degraus da intimidade, como discute Zumthor, é uma atmosfera que não trata apenas da escala num sentido mais frio e acadêmico da palavra. Os elementos desta categoria falam da massa e do volume de uma obra, as relações de proximidade e distância, e a discrepância entre elas.

O autor explica como o edifício por fora não deve revelar seu volume interior. Muitas vezes uma massa espacial, um interior impressionante pode se revelar ao entrar por um edifício que pode parecer desinteressante. Essa relação de peso é que cria a atmosfera para Zumthor. O volume impressionante que pode ter um edifício por fora, pode desaparecer ao entrarmos em seu interior e percebermos que ele é oco.

"Ou, como ouvi ontem, a Villa Rotonda de Andrea Palladio, uma coisa grande, monumental, mas quando estou lá dentro, não me sinto intimidado, mas sim enaltecido. Se me permitem

utilizar essa palavra. O espaço em redor não me intimida, mas torna-me de alguma forma, maior e deixa-me respirar mais livremente, não sei como denominar esta sensação, mas vocês sabem o que quero dizer." (ZUMTHOR, 2009, p. 53, 55)

A última atmosfera que nos é apresentada o autor nos fala sobre a luz sobre as coisas. Zumthor nos conduz a ver a luz e a sombra no espaço: onde elas se encontram, como elas se comportam no espaço, e como são passageiras. Discute como no ato projetual não pensamos linearmente como um engenheiro sobre onde devemos colocar cada foco de luz, e sim como este pensamento está interligado desde o início da concepção do projeto.

O autor pensa num edifício como um volume sólido sendo escavado pela luz, criando os ambientes, como podemos deixar a luz entrar e criar seu próprio caminho. Discorre também sobre como se escolhem os materiais para suas construções, e como a luz os influencia.

"Uma das ideias preferidas é a seguinte: pensar o edifício primeiro como uma massa de sombras e a seguir, como num processo de escavação, colocar luzes e deixar a luminosidade infiltrar-se. Toda a gente faz isso porque é um processo lógico sem segredos. A segunda ideia preferida é colocar os materiais e superfícies, propositadamente, à luz e observar como reflectem. É necessário, portanto, escolher os materiais tendo presente o modo como reflectem a luz e afiná-los." (ZUMTHOR, 2009, p.61)

8. Steven Holl

Para entender as experiências que temos sob o ponto de vista fenomenológico Steven Holl disseca a experiência do todo em pequenas partes e fragmentos de fenômenos.

Se denominamos "percepção completa" aquela em que visões de perto, médio e longe são sobrepostas e confrontadas, a junção entre elas cria essa percepção do espaço como um todo, porém tal noção é inconsciente, só se pode estar consciente de uma visão a partir consciência dos estímulos e, por sua vez, nossos olhos não conseguem ser estimulados e abarcar a experiência espacial de forma completa, de uma única vez.

Andrei Tarkovsky (1982, Itália), quando discorre sobre o filme 'Sete samurais' de Akira Kurosawa, destaca a cena em que se vê o barro nas pernas dos samurais, quando estes morrem. O Cineasta oriental enfatizava, de forma singela, a chuva levando o barro e mostrando a perna do samurai morto tão branca como o mármore. Ao apresentarmos as possibilidades de apreendermos um ambiente urbano, e suas demandas, através do uso que se faz de mecanismos de percepções capaz de flagrá-lo em uso e deduzir suas particularidades, temos necessidade de incluir em nossas discussões aspectos relacionados à "visão e produção da arquitetura".

Dependendo do movimento e da posição em que você está no espaço, segundo o autor, pode-se perceber a cidade de forma diferente e é impossível ter todas as perspectivas de uma única vez, então a visão será sempre parcial, nunca completa. Em outros termos, como também citamos anteriormente, através das palavras de Henry Moore, a representação em perspectiva reduz a compreensão do espaço como um todo.

Não se trata de tentar fazer o todo se compartimentar no espaço, mas fazer com que o todo se manifeste através de pequenas partes que podem ser representadas e possam representá-lo.

Em outras palavras, é preciso explorarmos a ideia de construir espaços urbanos sobre (Ou melhor, a partir de) princípios perceptivos. Neste universo constituído por fenômenos arquitetônicos é preciso considerar o uso e as propriedades das cores primárias, por exemplo, como um recurso capaz de assumir representações

expressivas. Aplicadas a contextos específicos, as cores primárias parecem muito apagadas em superfícies foscas ou expostas à luz. Steven Holl frequentemente justifica a luz exposta em virtude de algum tipo de luz e espaço interno específico. No México e Minnesota, por exemplo, o amarelo e o laranja são as mesmas cores mas representam aspectos diferentes em cada cidade sobre cada tipo de luz solar que nelas incide. O México, no entanto, parece muito mais vivo do que Minnesota. Sendo assim, é preciso observar que mudando a percepção da cor sobre a luz muda-se também a percepção do local inteiro.

O espírito perceptivo e a força metafísica da arquitetura percebidos através de luz e sombra, sólido e não sólido, cheios e vazios, são abordados por Steven Holl através de exemplos como a intervenção de Robert Irwin e James Turrell, na cidade Californiana, conhecida como Mendota Stoppages (1968-1970) a luz natural e suas variações calibram a intensidade da arquitetura e assim das cidades.

Comparar New York e Los Angeles é pouco estimulante; como estas cidades se diferem pela forma como se manifestam de dia e à noite, da mesma forma como em alguns países situados em regiões mais setentrionais, se trabalha melhor à noite por terem menos horas para fazê-lo durante o dia.

Isso também muda a percepção das cidades: as que estão mais ao norte do que as que estão mais próximas ao Equador são lugares onde se trabalham de formas diferentes e sobre intensidades solares e lunares também diferentes.

Segundo o autor, tempo físico é o que sentimos na pele, que passa, o tempo de que se contam as horas. O tempo imaterial é o que se passa dentro de nossas mentes, num mundo onírico.

O filósofo e físico Henri Bergson (1859-1941, Paris) explorou a idéia de duração, fusão e organização. Para ele, o tempo vivido (impossível de ser contado porque é qualitativo e ininterrupto) relacionava-se ao espaço, por ele denominado como "combinação impura de tempo homogêneo".

"The truth is we change without ceasing...there is no essential difference between passing from one state to another and persisting in the same state. If the state which "remains the same" is more varied than we think, [then] on the other hand the passing of one state to another resembles—more than we imagine—a single state being prolonged: the transition is continuous. Just because we close our eyes to the unceasing variation of every physical state, we are obliged when the change has become so formidable as to force itself on our attention, to speak as if a new state were placed alongside the previous one. Of this new state we assume that it remains unvarying in its turn and so endlessly." (BERGSON, 2012, p. 165)

9. O Diário

Paralelamente à leitura das obras citadas neste trabalho, segui com uma pesquisa de campo não convencional, já que os livros tratavam de vivências, memória e o habitante no espaço e nortearam minha "coleta de dados".

Durante todos os dias da pesquisa fiz visitas ao edifício, procurando novos caminhos para abordá-lo e decifrá-lo, novas percepções e novos olhares para poder entender suas reais necessidades.

A pesquisa de entorno, mapas e diagramas parecia-me muito fria e não se relacionava com o indivíduo que ali habita. Além das visitas me propus a tirar fotos e registrar cada momento que achava interessante e me dava uma nova ideia do que era o local. As imagens eram comentadas como constatações sensíveis, fugazes, mais, ainda assim, significativas e indicadoras de estados físicos e sensoriais daquela arquitetura. Através deste relato pode-se ver como a percepção muda conforme a pesquisa vai ficando mais extensa, e a progressão na leitura dos livros se estende.

De início já havia começado a fazer fotos do edifício, porém com um olhar menos crítico e pensando que seriam fotos apenas para ilustrar o local, e não fotos de sensações, texturas e dos próprios sentidos se materializando nas fotos. Com o passar do semestre o meu olhar foi se modificando e as fotos apresentadas a seguir revelam essa mudança.

Começando pela leitura de Gaston Bachelard e seu estudo da casa e a memória, comecei a fazer caminhos diferentes que me evocassem novas lembranças e sensações, diferentes daquelas usuais que já tinham se tornado automáticas ao passar por lá. Ao fazer este novo caminho descobri uma nova vitalidade ocorrendo dentro do edifício, com suas antigas lojas e entradas que muitas vezes davam para a rua posterior.

Essa nova percepção me deu a entender que muitas vezes apenas a visão de fora, a visita mais fria, sem poder vivenciar a natureza do local, não engloba todas suas sensações e não diz muito sobre o edifício em questão.

Durante a leitura da produção literária de Pallaasma e minhas visitas me dei conta da textura do Conjunto Anchieta.

A antiga pintura vermelha desbotada e as pichações. Parecia um local abandonado, mas ainda haviam muitos comerciantes lá.

Este estudo das texturas fez com que me concentrasse em imagens fotográficas a partir de uma escala menor, onde eu podia ver cada detalhe e abrir meus olhos para como a "casca" de um edifício, sua pele, pode dizer sobre ele. Toda aquela desatenção que os habitantes e visitantes da cidade dedicavam ao seu exterior dizia muito sobre como as pessoas o viam, e, por conseguinte o ignoravam completamente.

Durante meus levantamentos fotográficos reparei numa arquitetura adaptativa. Como se a necessidade das pessoas fizesse com que se criasse novos usos para instrumentos antigos, ou se criassem espaços novos a partir dos antigos. Nessas visitas me deparei com microcomércios instalados embaixo de suas rampas, e outra loja instalada onde havia uma no passado.

Estas experiências me levaram a estabelecer relações com as reflexões sobre arquitetura propostas em Lições de Arquitetura, obra em que Hertzberger demonstra casos onde a arquitetura foi adaptada para novos usos e fez com que se criasse uma nova vitalidade no local. Hertzberger mostra como por, através de iniciativas imprevistas ou mesmo, acidentes, ou pensamento projetual, a arquitetura pode potencializar diversas áreas "discretas" do espaço e fazer com que estas virem pontos atrativos.

Fatores externos também influenciam ao criar uma construção mental sobre o local. Durante uma das visitas começou a chover, assim tive de fazer um outro caminho que nunca havia feito para poder me abrigar da chuva, o que fez com que eu passasse pelo meio de uma loja.

Essa quebra de caminho, em outras palavras, "desvio", ativa uma nova percepção sobre o local que eu jamais havia tido. Fez-me vê-lo como um local mais permeável do que havia imaginado da primeira vez.

Não o via mais como um volume maciço; conseguia ver seu interior e imaginei como essa conexão entre sua alameda interior e a rua principal seria importante para a criação de novos caminhos.

Outra forma de ativar meus sentidos foi visita-lo a noite.

A cidade inteira parecia se comportar de outra forma numa noite chuvosa, e o Conjunto Anchieta não era diferente. Conseguia ver os postes iluminando suas fachadas, e via como as sombras eram evitadas pelos pedestres. Suas paredes eram refletidas no chão molhado e a superfície do piso parecia criar uma nova imagem dele. O chão como espelho, e não mais elemento opaco fascinou-me. O uso das luzes brancas e amarelas, esse conjunto todo era incrível.

Percebi a relação maior que há do edifício com a luz, e isto me fez pensar como projetamos o espaço não apenas para a luz do dia, mas para a noite também.

Como Zumthor nos diz em *Atmosferas*, a luz que é projetada em cada material, e o efeito desta característica nos traz diferentes sensações e evocam diferentes memórias. A visita noturna do Conjunto Anchieta foi essencial para a minha compreensão da importância de perceber como a luz (natural e artificial) incide sobre o espaço arquitetônico.



Figura 5 – Exemplos de foto do Diário

10. O projeto

O terceiro andar do Conjunto Anchieta, onde existiu o Cinema serviu como a tela branca perfeita para desenvolvermos o pensamento projetual sobre o local. Light Pavillion de Lebbeus Woods (China, 2008) foi uma influência direta para a forma de nos apropriarmos dele, onde a luz toma conta do local e infecta o espaço. Através desse pensamento foram se desenvolvendo desenhos nos quais as pessoas criariam caminhos e novas percepções sobre o Conjunto.

A intervenção de Lebbeus Woods e Christoph A. Kumpusch é dividida entre quatro andares de um prédio em Chengdu construído pelo Arquiteto Steven Holl. As colunas iluminam e atravessam os espaços vazios criando novas estruturas e fazendo com que as pessoas que passem tenham sua percepção alterada do edifício. De um prédio ortogonal e friamente calculado, ele passa a ser um espaço de luz e que não segue “regras”.

Pensando assim o Conjunto Anchieta serviu como base para experimentações. Desta natureza.

Nove percepções seriam criadas no local, através da produção de containers e de suas associações e relações, cada uma delas criando sua visão para a cidade, cada filtro mostrando uma parte da cidade de uma nova perspectiva.

Com esta intervenção pretende-se que o conjunto ganhe uma nova vida a partir do momento em que a arquitetura nova se implantar e passar a criar novos modos de se ver e pensar um local já existente.

Para acomodar todo esse universo de percepções que já deveriam existir pensou-se num compartimento, um módulo onde tudo isso poderia ocorrer de forma livre (espaço interior sem regras) e ao mesmo tempo contido (dentro de um módulo pré-estabelecido). A ideia de contrapor liberdade e autonomia, com segurança e contenção, para estar na gênese dos primeiros exemplos selecionados pelo pesquisador. Wink Space é uma das experiências propostas pelos autores com módulos de containers onde se criam grandes caleidoscópios.

As pessoas são convidadas a experimentar esse monóculo gigante, ao andar sobre ele e percebem que, enquanto suas reflexões mudam isto também alimenta sua percepção de novas nuances de luz, cor e até como seu corpo se comporta quando refletido em uma superfície irregular.

Segundo as reações decorrentes destas experiências, observamos que usar containers pareceu a solução mais correta para a finalidade escolhida: criar-se novas formas de se perceber um espaço já construído.

Os desenhos iniciais que desenvolvemos para esta proposta projetavam a ideia de que caminhos seriam feitos pelos habitantes e a percepção destes mudaria através da passagem de pessoas e visitantes, pelos containers.

Após os esboços iniciais sobre como projetar "tipos de containers" no local, a ideia foi se lapidando para que eu pudesse considerar abarcar todas as nove atmosferas citadas por Zumthor, como um único fenômeno. Assim, foise criando mirantes que evocassem as memórias das pessoas e sua relação com a cidade, ou melhor, sobre lugares que se conectam ao Conjunto, o que remete às leituras de Bachelard (2012) Steven Holl forneceu-nos sua contribuição na criação de espaços perceptivos que se interligam através dos containers e denotam a passagem de uma percepção à outra, de um sentido a outro.

Lebbeus Woods é uma forte referência em um sentido: o de apresentar uma "arquitetura de guerrilha", que se apodera e cria apêndices construídos, novos anexos para novas percepções que serão experienciadas na arquitetura existente.

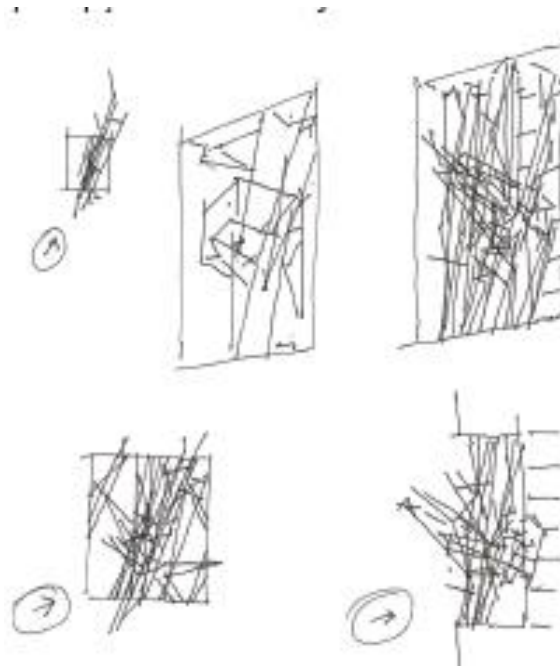


Figura 6 – Esboços do Light Pavillion

11. Os nove fora

Espaço onde os materiais colidem, combinam e reagem entre si. A escolha consciente de um ambiente cavernoso se transformar num interior de metal reflexivo visa evocar memórias primordiais que vem do uso da pedra, até um momento mais recente com o domínio do uso correto do metal.

Experimentando através do espaço, a pessoa é convidada a desviar das pedras, sentir sua textura na parede e descobrir as diferentes escalas que ocorrem quando se confina um espaço cavernoso num container.

Os sons da infância dão o tom destes containers. O indivíduo passa por imagens borradas enquanto ouve ao fundo o som de crianças brincando. Quase como uma visita a memórias antigas, essa intervenção tem a intenção de transformar o som do espaço numa percepção da memória subjetiva.

As imagens projetadas estão fora de foco propositadamente, imaginando que a pessoa está lembrando-se aos poucos do que acontece em sua mente.

A diferença de temperatura do espaço na pele do usuário pretende mostrar ao receptor que a percepção sensorial da arquitetura vai muito além da visão e audição experienciadas nas primeiras intervenções.

O muxarabi que compõe todo o espaço cria um ambiente onde o vento passa levemente, tocando a pessoa e mesmo sem ele encostar no container, o container a toca de alguma forma.

A utilização de duas paredes, uma de aço corten e outra de madeira convidam o usuário a tocá-las, a interagir com esse "espaço" dentro do espaço. As paredes correm por toda a intervenção e mostram como estes containers são muito mais por dentro do que o que há do lado de fora pode revelar.

A arquitetura tem diversas camadas, a textura diferente de cada material faz com que cada habitante o sinta de forma diferente.

Os pormenores de cada pessoa são o tom principal deste container. A vista muito simples, apenas escrivaninhas e molduras sem foto, a pessoa é convidado a deixar sua marca, algum objeto seu para que ele se sinta "dono" do local. A escrivaninha de cada pessoa demonstra sua personalidade.

A arquitetura deve prever que quem a usa vai alterá-la para as suas necessidades e é isso que este container quer fazer. As pessoas são donas de todo o espaço, eles são os habitantes reais da arquitetura e para quem ela deve ser feita.

Esta intervenção referênciava abertamente os móveis verticais de Panton, revelando um interior muito mais interessante e lúdico que seu exterior metálico e duro.

A idéia principal é mostrar como um exterior não quer dizer nada sobre seu interior. O usuário cria expectativas do que pode ocorrer dentro de um container, ele não imagina que lá ocorre um interior interessante que pode ser usado à sua vontade.

Placas que remetem a cidades ou florestas dão ao indivíduo a possibilidade de trabalhar interior e exterior. As placas giratórias revelam que o invólucro da arquitetura não diz o que é dentro ou fora. O container fechado pode ser tomado por uma floresta se a pessoa escolher virar as placas para dentro. Se virá-las para o outro lado temos um ambiente urbano dentro deste container.

A idéia principal é perceber que o interior só é interior quando delimitamos e falamos o que é "fora", o que é "exterior", assim o habitante pode brincar e criar o seu exterior, nesse interior modulado que é o container.

Um espaço primeiramente onde a luz cria a arquitetura, quase sólida, a abertura cria um clima sereno convidando o usuário a descobrir de onde vem a fonte de luz. Um espaço onde há apenas as paredes do container iluminados por uma força maior, que vem do teto.

Seduzindo o indivíduo a sentir essa luz entrando sem controle, é um tipo de intervenção que faz com que toda a percepção espacial de um container mude.

A única intervenção que passa por dentro do cinema, a que fala de luz e sombra, claro e escuro. O espaço é escavado pela luz que entra no container, as aberturas hora maiores hora menores ditam quanta luz terá no espaço e que cor ele terá.

Assim a pessoa também pode colocar seus olhos e descobrir de onde vêm a luz, e como ela se comporta se a abertura é maior ou menor.

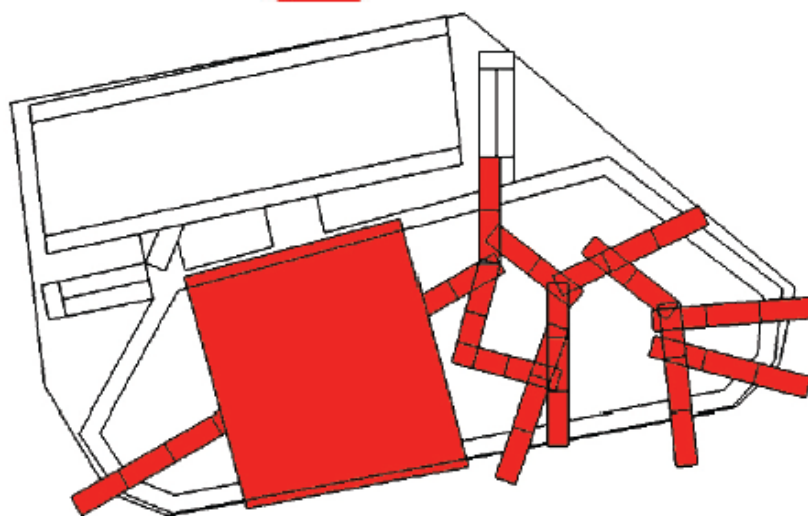


Figura 7 – Implantação Conjunto Anchieta com os containers instalados

12.Considerações Finais

Mais do que concluir algo, este trabalho tem o intuito de mudar a percepção de quem o lê. Assim como aconteceu comigo, ao desenvolver esse trabalho, através das leituras e minha convivência intensa com o local, comecei a pensar o edifício de forma diferente. Cada visita, e cada leitura nova me fazia perceber e trazer a tona novas questões sobre a imagem daquele local que estava sendo criada por mim.

De fevereiro até o final de outubro, onde se concentraram meus maiores esforços para criar essa construção mental do edifício, minha própria imagem foi mudando junto, andei pelo edifício de forma diferente, olhei ele com outros olhos e o senti diferente na minha pele. A maior questão não é viver o espaço construído e sim como você escolhe abordar ele. Seja por meio de imagens, ou através de uma linguagem escrita, tudo isso contribui para a percepção que você terá dele. E cada vez que você altera seu pensamento, o espaço construído mudará para acompanhar esse raciocínio.

No final, o edifício, assim como pessoas, não são trabalhos concluídos eles mudam e se alteram conforme sua interação com a cidade. O edifício se lapida conforme as necessidades locais, assim como ocorreu quando eu o coloquei como meu objeto de estudo. O edifício se transformou de um espaço problemático na cidade, para um espaço com um potencial transformador da percepção subjetiva.

Referências

BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. Martins Fontes Editora, São Paulo, 2012.

ZUMTHOR, Peter. Atmosferas. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009.

HERTZBERGER, Herman. Lições de Arquitetura. Martins Fontes Editora, São Paulo, 2012.

MOORE, Mary et al. Henry Moore – Ideas for Sculptures. JRP Ringer and Hauser & Wirth, Zurique, 2010.

PALLASMAA, Juhani. Os Olhos da Pele - a Arquitetura e Os Sentidos. Bookman Editora, 2005

PALLASMAA, Juhani. As mãos Inteligentes: A Sabedoria Existencial e Corporalizada na Arquitetura. Bookman Editora, 2013

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. Jorge Zahar. 1988.

BERGSON, Henri. Introdução à metafísica. Martins Fontes, 2006.

Recebido em 31/01/15 e Aceito em 06/05/15.