

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE CONSTRUÇÃO CIVIL
CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO

GIHAD ABDALLA EL KHOURI

MICROCINEMAS DE RUA: A IMAGEM E O LUGAR NA
ARQUITETURA

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

CURITIBA

2015

GIHAD ABDALLA EL KHOURI

**MICROCINEMAS DE RUA: A IMAGEM E O LUGAR NA
ARQUITETURA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Arquitetura e Urbanismo do Departamento Acadêmico de Construção Civil – DACOC, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR.

Orientador: Prof. Dr. Irã Taborda Dudeque.

CURITIBA

2015

Dedico aos meus pais e irmã que me possibilitaram ter a formação que sonhei sempre me apoiando e dando suporte. Aos colegas e parceiros profissionais que encontrei nessa caminhada e enriqueceram minha vida. Aos amigos que compreenderam as turbulências dentro dessa jornada. E por fim aos mestres dignos de um bate papo de boteco.

“A ponte lépida e forte sobre o rio. Ela não junta as margens que já existem, as margens é que surgem como margens somente porque a ponte cruza o rio.”

(HEIDEGGER, 1971)

RESUMO

KHOURI, Gihad Abdalla El. **Microcinemas de rua: A Imagem e o Lugar na Arquitetura**. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo), Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2014.

O objetivo dessa pesquisa é desenvolver um projeto de instalações cinematográficas (Microcinemas de rua) no bairro São Francisco de Curitiba capaz de reestabelecer o lugar, a partir da justaposição do projeto à infraestrutura urbana. Essa pesquisa vai tratar sobre o culto imagético contemporâneo e suas aplicações na arquitetura e a cidade, assim como estabelecer relações entre o espaço urbano, seu uso, e o cinema, a partir da experiência cinemática da cidade e a relação com a imagem em movimento. Com base nos estudos sobre o lugar feitos por Aldo Rossi e Christian Norberg-Schulz, o contexto de intervenção será analisado e serão definidas estratégias teóricas-projetuais. Serão apontados também estudos de caso que auxiliam a compreensão da materialidade do projeto, além da transposição da teoria à prática arquitetônica.

Palavras-chave: imagem, cinema, cinemática, fenomenologia, corpo, corporificada, espaço, lugar.

ABSTRACT

KHOURI, Gihad Abdalla El. **Microcinemas Street: Image and Place in Architecture**. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo), Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2014.

The objective of this research is to develop a film installations project (street microcinemas) in the San Francisco neighborhood, in Curitiba, able to restore the place through the juxtaposition of the project to the urban infrastructure. This research will treat the contemporary imagetic worship and its applications in architecture and the city, as well as establish relationships between the urban space, its use, and the cinema, from the cinematic experience of the city and the relationship with the image in movement. Based on studies of the place made by Aldo Rossi and Christian Norberg-Schulz, the intervention context will be examined and theoretical-projective strategies will be defined. Will also be highlighted case studies to help understand the materiality of the project, in addition to transposing the theory to the architectural practice.

Key words: image, cinema, cinematic, phenomenology, body, embodied, space, place.

TABELA DE ILUSTRAÇÕES

Gráfico 1 – Quantidade Títulos Lançados. Fonte: ancine.org.br	12
Tabela 1 – Quantidade Títulos Lançados por faixa de Salas. Fonte: ancine.org.br ..	12
Figura 1 – Fotografias do Filme O homem da câmera, 1929.	14
Figura 2 – Inneropticts, Guy Debord. Fonte: Jacques, 2003.	15
Figura 3 – Fotografias do filme Intriga Internacional, 1959.	16
Figura 4 – Fotografias do filme Koyaannisqatsi, 1973.....	17
Figura 5 – Montagem com fotografia dos Filmes A Chegada do Trem a Ciotat, 1895; Metrópolis, 1927; Meu tio, 1958; Tempo de Diversão, 1967; Taxi Driver, 1976 e Koyaannisqatsi, 1983.	20
Figura 6 – Fotografias do Filme Cinema Paradiso, 1988.	21
Figura 7 – Fotografias do Filme A Rosa Púrpura do Cairo, 1986.....	22
Figura 7 – Fotografias do Filme A Rosa Púrpura do Cairo, 1985.....	23
Figura 8 - Fotografias do Filme A Rosa Púrpura do Cairo, 1985.....	23
Figura 9 – Lugar uma construção humana. Colagem por Andrea Costantini. Fonte: pinterest.com.....	26
Figura 10 – As coisas e o homem. Colagem por John Cloud. Fonte: pinterest.com .	28
Figura 11 – Cidade Construção Coletiva. Colagem por Daniel Lachenmeier. Fonte: pinterest.com.....	31
Figura 12 – Cidade sobre a cidade. Colagem por Chris Lord. Fonte: pinterest.com .	31
Figura 13 – Stairway Cinema, Cartaz Exposição. Fonte: cittadesignblog.com.....	34
Figura 14 – Projeto Stairway Cinema. Fonte imagens: ohnosumo.com.....	35
Figura 15 – Stairway Cinema, Construção. Fonte imagens: ohnosumo.com.....	36
Figura 16 – Stairway Cinema, Uso. Fonte imagens: ohnosumo.com.....	37
Figura 17 – Centipede Cinema. Fonte: dezeen.com	38
Figura 18 – Centipede Cinema, Uso. Fonte: dezeen.com.....	39
Figura 19 – Centipede Cinema, Materialidade. Fonte: dezeen.com.....	40
Figura 20 – Centidepe Cinema, Construção. Fonte: marysialewandowska.com.....	41
Figura 21 – Folly by Flyover e The Cineroleum. Fonte: assemblestudio.co.uk	42
Figura 22 – The Cineroleum, Construção. Fonte: assemblestudio.co.uk	43
Figura 23 – The Cineroleum, Experiência. Fonte: assemblestudio.co.uk.....	44
Figura 24 – Folly by Flyover, Construção. Fonte: assemblestudio.co.uk	45
Figura 25 – Folly by Flyover, Experiência. Fonte: assemblestudio.co.uk	46

Figura 26 – Desenho Aldo Rossi Teatro del Mondo. Fonte: designboom.com	47
Figura 27 – Teatro del Mondo, cirulante. Fonte: ARNELL e BICKFORD, 1991.	47
Figura 28 – Teatro del Mondo, Construção. Adaptado de ARNELL e BICKFORD, 1991.	48
Figura 29 – Teatro del Mondo, desenhos. Adaptado de ARNELL e BICKFORD, 1991.	49
Figura 30 – Memoriais de Curitiba. Fonte: Adaptado de curitiba.pr.gov.br	52
Mapa 1 – Mapa Temático de limites. Fonte: Adaptado de IPPUC, 2014.	53
Figura 31 – Equipamentos Culturais. Fonte: Adaptado de fundacaoculturaldecuitiba.com.br.....	54
Mapa 2 – Mapa temático de Altimetria. Fonte: Adaptado IPPUC, 2013.....	55
Mapa 3 – Mapa Temático de Áreas Verdes. Fonte: Adaptado IPPUC,2013.....	56
Mapa 4 – Mapa Temático de grau de fluxo. Fonte: Autoria Própria.	57
Mapa 5 – Mapa Temático de circulação de ônibus. Fonte: Adaptado IPPUC,2013. .	58
Mapa 6 – Mapa Temático de Malha Viária. Fonte: Autoria Própria.	59
Mapa 7 – Mapa Temático de Morfologia Urbana. Fonte: Autoria Própria.	60
Mapa 8 – Mapa Temático de Equipamentos Religiosos. Fonte: Autoria Própria.....	61
Mapa 9 – Mapa Temático de Equipamentos Culturais e de Lazer. Fonte: Autoria Própria.....	62
Mapa 10 – Mapa Temático de Núcleos. Fonte: Autoria Própria.	63
Mapa 11 – Mapa Temático de Eixos culturais e lazer. Fonte: Autoria Própria.	64
Figura 32 – Montagem fachadas Rua Inácio Lustosa. Fonte: Autoria Própria.	65
Figura 33 – Situação manhã, tarde e noite na Rua Inácio Lustosa. Fonte: Autoria Própria.....	66
Figura 34 – Montagem texturas Rua Inácio Lustosa. Fonte: Autoria Própria.	67
Figura 35 - Montagem fachadas Rua Trajano Reis. Fonte: Autoria Própria.	68
Figura 36 - Situação manhã, tarde e noite na Rua Trajano Reis. Fonte: Autoria Própria.	69
Figura 37 – Montagem texturas Rua Trajano Reis. Fonte: Autoria Própria.....	70
Figura 38 - Montagem fachadas Rua João Manoel. Fonte: Autoria Própria.....	71
Figura 39 - Situação manhã, tarde e noite na Rua João Manoel. Fonte: Autoria Própria.	72
Figura 40 – Montagem texturas Rua João Manoel. Fonte: Autoria Própria.....	73
Figura 41 – Esquema, o não-lugar. Fonte: Autoria Própria.	75

Mapa 42 – Mapa total de análise. Fonte: Autoria Própria	76
Figura 43 – Fotografia do Filme Brilho Eterno de uma mente sem lembranças, 2004.	77
Figura 44 – Diretrizes projetuais. Fonte: Autoria própria.	77
Figura 45 – Esquema da estrutura. Fonte: Autoria Própria.	78
Figura 46 – Sistema de vedação. Fonte: Autoria Própria.	79

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
1.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA	10
1.2 OBJETIVOS	10
1.3 JUSTIFICATIVA.....	11
1.4 METODOLOGIA	13
2 A IMAGEM – AO LUGAR	14
2.1 DO CULTO IMAGÉTICO À IMAGEM CORPORIFICADA	14
2.2 DA EXPERIÊNCIA CINEMÁTICA NA CIDADE	19
2.3 DO LUGAR DA CIDADE.....	25
2.3.1 O LUGAR FENOMENOLÓGICO	25
2.3.2 O LUGAR NEORACIONALISTA.....	30
3 ESTUDOS DE CASO	33
3.1 PROXIMIDADES PROGRAMÁTICAS	33
3.1.1 <i>Stairway Cinema</i> por OH.NO.SUMO	33
3.1.2 <i>Centipede Cinema</i> por Colin Fournier, Marysia Lewandowska and NEON37	
3.1.3 <i>The Cineroleum e Folly for a Flyover</i> por Assemble Studio	41
3.2 PROXIMIDADES CONCEITUAIS	46
3.2.1 <i>Teatro del Mondo</i> por Aldo Rossi	46
4 INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE	50
4.1 A cidade	51
4.2 O Bairro.....	52
4.3 A Rua	64
4.3.1 Rua Inácio Lustosa	65
4.3.2 Rua Trajano Reis	68
4.3.3 Rua João Manoel.....	71
5 DIRETRIZES DE PROJETO	74
6 PROPOSTA.....	75
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
REFERÊNCIAS	82
FILMOGRAFIA	85
APÊNDICES.....	87

1 INTRODUÇÃO

A tradição arquitetônica moderna e seus representantes apresentavam uma fé incorruptível na capacidade salvadora da arquitetura e urbanismo, heroísmo arquitetônico este que se mostrou muito valoroso nas décadas de 1920 e 1930. Embasado e alavancado pela revolução científico-tecnológica que a partir da alteração do potencial produtivo e de consumo, ampliou fluxos e contingentes de recursos humanos e conhecimentos, a arquitetura chegou a um *status quo* de destaque.

Dentro dessa realidade na qual “pela primeira vez as cidades podem crescer em escala colossal, pois [...] podem deslocar rapidamente grandes multidões” e “da mesma forma que crescem horizontalmente, as metrópoles podem expandir-se na vertical...” (SEVCENKO, 2001). Os indivíduos não estão mais sujeitos a um olhar estático, “mas um olhar agora onipotente e onipresente, dinâmico, versátil intrusivo, capaz de se desprender dos limites do tempo e do espaço, como aquele da câmera de cinema.” (SEVCENKO, 2001).

Somos, então, aquilo que Roland Barthes (1988) chamou de “civilização da imagem” e nessa realidade “a comunicação básica, aquela que precede a fala e estabelece as condições de aproximação, é toda ela externa e baseada em símbolos exteriores.” (SEVCENKO, 2001), gerando uma “alteração da percepção e da sensibilidade, com efeitos diretos sobre a imaginação e o entendimento” (SEVCENKO, 2001).

As imagens tomaram um sentido mais amplo, “imagem mental, visual, auditiva, tátil, gustativa, olfativa... e o que mais for possível para compor o campo da “medialidade”” (TIBURI, 2013).

Incluso nesse contexto o cinema “se apropriou desta relação de larga escala e utilizou em sua reprodução, inserindo-se industrialmente” (SANTOS, 2004) também vindo a atender a “uma espécie de *voyeurismo* cotidiano, da valorização do olhar e do instante e da espetacularização da realidade.” (NAME, 2003).

Esse “mundo das imagens soube acompanhar, antecipar e criticar a marcha dos acontecimentos. A ordem oferecida pela arquitetura moderna na organização dos

ambientes humanos foi zelosamente representada pelo cinema, que se ocupou em comunicar o advento do moderno. Mas o questionamento das verdades absolutas contidas na busca da ordem fez com que o cinema rapidamente também se ocupasse de comunicar os excessos dos tempos modernos. ” (CASTELLO, 2003) e dentro desses excessos está aquele heroísmo arquitetônico de outrora que agora possui como consequência o distanciamento dos problemas reais e do usuário comum que não vê mais como se comunicar com a arquitetura inexpressiva anacrônica e dogmática. A arquitetura modernista, tão revolucionária, lentamente, e talvez sem intenção, levou a percepção e a comunicação da arquitetura a um estado vegetativo, compreensível apenas, talvez às máquinas, assim, como afirma Tiburi (2013):

“(corte)

A vida e a morte do olhar são a vida e a morte da imagem.

(corte)”

Outra consequência dessa “supermodernidade” é a geração de “não-lugares” (AUGÈ,1994), espaços sem identidade, subjugados à velocidade inerente ao modo de vida moderno e contemporâneo, que não possibilita o habitar humano e o bom proveito do espaço urbano.

Dentro dessa realidade e alinhada ao contexto curitibano podemos nos questionar como desenvolver instalações urbanas que sejam meio para reestabelecer o lugar arquitetônico na cidade. A hipótese é que compreendendo as alterações perceptivas e relacionais geradas pela imagem, estabelecendo as novas relações estabelecidas entre cidade e a imagem cinematográfica e embasado em teorias sobre o lugar, a instalação urbana possa condensar a experiência cinemática, o culto imagético estabelecendo uma arquitetura corporificada que se compreenda o lugar e não que o simule.

1.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA

Tendo em vista a instalação urbana enquanto um dos estabelecadores do lugar e sujeito ao imaginário cinematográfico e a experiência cinemática da cidade propõe-se a criação de microcinemas de rua no São Francisco em Curitiba que captem o *genius loci* e o *locus* e o transmitam ao usuário restabelecendo o significado do lugar, ou o gerando, estimulando a capacidade de leitura espacial visual, sensorial e mental.

Embasado nas leituras substanciais feitas por arquitetos como Norberg-Schulz sobre os conceitos fenomenológicos, aplicando-os ao espaço urbano e os conceitos sobre o locus e a cidade de Aldo Rossi o estudo ainda busca conceitos em arquitetos que procuraram estabelecer relações entre a imagem, a cidade e sua arquitetura (Juhani Pallasmaa) assim como as relações entre a arquitetura a cidade e o cinema (Richard Koeck). Ainda referências advindas de outros campos de estudo, como o cinema (Christian Metz), história (Nicolau Sevcenko), filosofia (Marcia Tiburi, Julio Cabreira), geografia (Jeff Hopkins) e linguística, semiologia (Roland Barthes).

As estratégias teóricas-projetuais serão definidas a partir de arquitetos como Peter Zumthor, e sua consideração da atmosfera e a preocupação material, Aldo Rossi e sua arquitetura análoga, além de certa proximidade com os conceitos de instalações artísticas e sua apropriação do espaço público que se pretende basear o projeto arquitetônico das estruturas cinematográficas propostas entendidas então enquanto instalações urbanas.

1.2 OBJETIVOS

O objetivo geral dessa pesquisa é desenvolver o projeto de instalações urbanas, os microcinemas de ruas, na área do São Francisco em Curitiba com o intuito de reestabelecer o lugar na cidade.

Os objetivos específicos são:

1. Evidenciar a evolução histórica da hegemonia da imagem enquanto base da comunicação moderna e contemporânea;
2. Compreender as relações entre imagem e o imaginário, reconhecer suas faces e as relações com a linguagem e comunicação e com o cinema e a arquitetura;

3. Estabelecer as relações das imagens cinematográficas com a arquitetura e com a cidade;

4. Identificar fenômenos do lugar as relações sensoriais e estabelecer os espaços não comunicadores;

5. Desenvolver instalações urbanas justapostas ao espaço urbano construído e edificado geradoras de medialidade entre o usuário e a arquitetura do lugar.

6. Promover, a partir das instalações, e sua arquitetura, uma nova experiência cinematográfica, reforçando a experiência cinemática com a cidade e a relação indivíduo-coletivo.

1.3 JUSTIFICATIVA

Os espaços urbanos contemporâneos como o de Curitiba apresentam suas fundações organizacionais, suas diretrizes e seu planejamento enraizados na tradição arquitetônica e urbanística modernista-racionalista, baseada no ordenamento, segregação, alta velocidade e controle dos espaços construídos.

Entretanto essa morfologia do espaço urbano é responsável pela produção de “não-lugares” que para o antropólogo Marc Augé é representado pelos “espaços públicos de rápida circulação, como aeroportos, rodoviárias, estações de metrô, e pelos meios de transporte – mas também pelas grandes cadeias de hotéis e supermercados” (1994) e ainda podemos adicionar, em nossa realidade brasileira, os shoppings. O “não-lugar” é descrito, ainda pelo antropólogo, como um espaço “que não se pode definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico.” (AUGÉ,1994) O geógrafo canadense Edward Relph nos esclarece este conceito, tratando-o enquanto “placelessness” (1976), descrito enquanto um fenômeno ligado ao aumento da comunicação em massa e da mobilidade que produz espaços indistinguíveis.

Somado a isso, a modernidade trouxe um aumento massivo na produção de imagens, e ao acelerar o ritmo do espaço urbano, alterou a comunicação a um embasamento em símbolos exteriores e focada na visão gerando “alteração da percepção e da sensibilidade, com efeitos diretos sobre a imaginação e o entendimento” (SEVCENKO, 2001). Juntamente a isso encontramos a produção

cinematográfica, ligada diretamente à cidade moderna, sendo uma cultura urbana. A cidade com isso se torna um “espaço cinemático” (KOECK, 2013), ou seja, transformadora e transformada pelo cinema, em sua forma, vivência, uso, imaginário.

Assim, aproximar arquitetura e a cidade com a imagem e o cinema é uma necessidade para compreender os espaços contemporâneos, os lugares, em sua complexidade que vai além da concretude dos “fatos urbanos” (ROSSI, 1966) ou do “espaço concreto” (NORBERG-SCHULZ, 1977).

Por fim, outra necessidade é o aumento de espaços para a exibição e distribuição do cinema nacional independente, além de universalizar o acesso da população ao cinema, pois como podemos ver nos informes de acompanhamento de mercado realizados pela ANCINE (Agência Nacional de Cinema) mesmo que o Brasil tenha apresentado um grande aumento na produção cinematográfica, de 14 a 129 produções de 1995 a 2013, a exibição continua estagnada, sendo a maior parte dos filmes nacionais sendo apresentados em até 10 salas de cinema enquanto o país apresenta cerca de 2800 salas, segundo o levantamento da ANCINE de 2013. Unido a isso podemos considerar a segregação que os cinemas encontrados apenas dentro dos *shoppings centers* em Curitiba especificamente geram, dificultando o acesso universalizado ao Cinema.



Gráfico 1 – Quantidade Títulos Lançados. Fonte: ancine.org.br

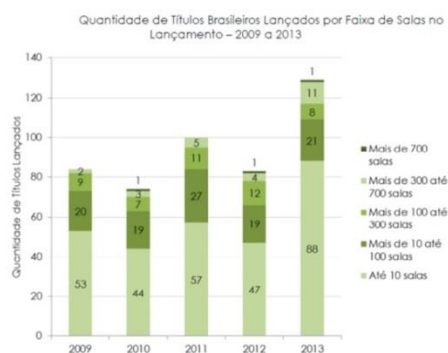


Tabela 1 – Quantidade Títulos Lançados por faixa de Salas. Fonte: ancine.org.br

Diante disso, se torna necessária uma pesquisa que se proponha a investigar as relações entre o culto imagético, a experiência cinemática e o lugar e suas implicações na arquitetura além de propor instalações urbanas que sejam capazes de dar vazão

à produção cinematográfica nacional independente, aumentando o acesso a ela assim como o acesso ao lugar público.

1.4 METODOLOGIA

1. Levantamento bibliográfico, que reunirá o máximo de informação e estudos feitos nas intersecções entre arquitetura e cinema.

2. Pesquisa bibliográfica, que sintetizará o levantamento e se apropriará dos estudos mais representativos, constituir o referencial teórico em relação à imagem na contemporaneidade o lugar fenomenológico o lugar neoracionalista e o cinema na arquitetura e espaço urbano além de subsidiar a pesquisa em campo.

3. Estudo de campo com uma abordagem qualitativa, exploratória e descritiva, preocupando-se com os fenômenos do lugar, área real de estudo a partir da observação assistemática. A coleta de dados se dará a partir de observações assistemáticas, individualmente.

4. Estudos de caso, que darão maior amplitude à compreensão da temática, analisando projetos com semelhanças conceituais e programáticas.

2 A IMAGEM – AO LUGAR

2.1 DO CULTO IMAGÉTICO À IMAGEM CORPORIFICADA



Figura 1 – Fotografias do Filme O homem da câmera, 1929.

“AN EXPERIMENTATION IN THE CINEMATIC COMMUNICATION

Of visual phenomena

WITHOUT THE USE OF INTERTITLES

(A film without intertitles)

WITHOUT THE HELP OF A SCENARIO

(A film without a scenario)

WITHOUT THE HELP OF THEATRE

(A film without actors, without sets, etc.)”¹

As palavras de Dziga Vertov no início de seu célebre *Человек с киноаппаратом* (O homem da câmera), e a obra em si, podem ser colocadas como marco daquilo que se anunciava desde meados do renascimento e que Roland Barthes postulou na era pós-moderna. Somos a “civilização da imagem.”(1988).E inseridos nessa realidade de profusão de imagens geradas pelo desenvolvimento moderno das cidades, desenvolvimento industrial e da cultura de massa, pode-se perceber alterações consideráveis nas relações e percepções e “a comunicação básica, aquela que precede a fala e estabelece as condições de aproximação, é toda ela externa e baseada em símbolos exteriores.” (SEVCENKO, 2001). Isso se deve ao fato de que, agora, o indivíduo deve se adaptar à velocidade das máquinas, condicionando suas relações a uma lógica que extrapola aquelas naturais gerando “efeitos diretos sobre a imaginação e o entendimento.” (SEVCENKO, 2001).

Os indivíduos não estão mais sujeitos a um olhar estático, “mas um olhar agora onipotente e onipresente, dinâmico, versátil intrusivo, capaz de se desprender dos limites do tempo e do espaço, como aquele da câmera de cinema.” (SEVCENKO, 2001) e mesmo que possamos entender esse fator enquanto um ganho adaptativo ao

¹ A revolução feita por Dziga Vertov está justamente no ato do movimento da câmera e na aceitação da não necessidade de um roteiro, uma história linear. Apenas a cidade e um indivíduo se faz necessário para estabelecer as relações dignas de serem filmadas. Uma prova do valor da cidade, do indivíduo e da imagem.

podermos estabelecer relações imediatas com os fluxos dinâmicos percebe-se o ganho apenas no que tange ao estabelecimento raso, objetivo e momentâneo. As imagens, que tomaram um sentido muito mais amplo, “imagem mental, visual, auditiva, tátil, gustativa, olfativa... e o que mais for possível para compor o campo da ‘medialidade’” (TIBURI, 2013). Não são lidas e compreendidas, não afloram a imaginação, são apenas vistas, consistindo em um dos maiores paradoxos da contemporaneidade como explicita Richard Kearney em *The Wake of Imagination* de 1994;

“Um dos maiores paradoxos da cultura contemporânea é que, em uma época em que a imagem reina soberana, a própria noção de imaginação criativa humana parece estar sob crescente ameaça. Parece que não sabemos mais exatamente quem produz ou controla as imagens que condicionam nossa consciência” (KEARNEY, Richard. *The Wake of Imagination* 1994, p.03).



Figura 2 – Inneropticts, Guy Debord. Fonte: Jacques, 2003.

Sob a “chuva infinita de imagens” de Calvino (1988) somos oprimidos por imagens em massa baseadas em clichês, responsáveis por igualar um imaginário mundial, paisagens urbanas assim como nossas paisagens mentais são subjugadas a uma colonização pela indústria da imagem o que gera uma “sensação opressiva de excesso e eutrofização – uma espécie de sufocamento em um infinito “Mar Sargaço de Imagens.” (PALLASMAA, 2013).

Estando submersos nesse mundo do culto imagético “o espectador constrói a imagem, a imagem constrói o espectador” (AUMONT, 1990). O indivíduo é agente ativo/passivo da imagem agindo sobre ela e sendo influenciado por ela de maneira cognitiva e emocional. Assim ao se atentar a essa mudança de caráter da imagem juntamente à incapacidade de leitura um ciclo vicioso problemático, nota-se como consequência a especularização da realidade, visto que então a “imagem precede a realidade que deveria representar” (PALLASMAA,2013), tornando esta apenas um reflexo daquela.

Nossos contextos foram transformados em “fachadas temáticas e fabricas de uma cultura fictícia – simulacros” (SANTOS,2004) atrofiando a autenticidade da imagem e a autonomia da imaginação. Ao melhor exemplo da Las Vegas de Venturi.

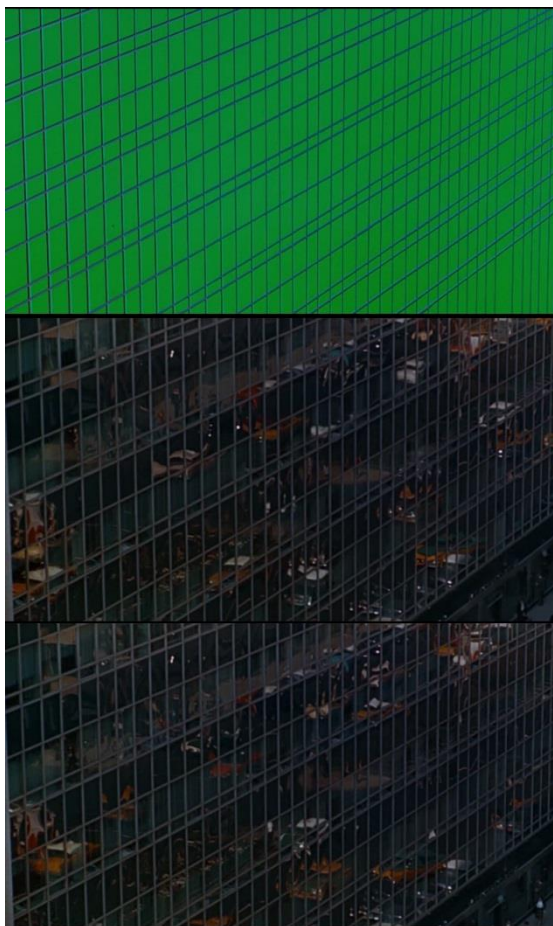


Figura 3 – Fotografias do filme *Intriga Internacional*, 1959.

Da “sociedade do espetáculo” de Guy Debord (1995), estamos nos dirigindo a uma sociedade do controle e da manipulação e a “arquitetura que sempre inventou a realidade e a cultura por meio da transformação dos contextos urbanos em imagens e metáforas de vida e de ordem” (PALLASMAA, 2013) agora é responsável por uma colonização a partir de “uma arquitetura da imagem comercializadora e uma instigante e sedutora arquitetura da imagem na retina” (PALLASMAA, 2013). Arquitetura, esta gerada a partir da aplicação acrítica de conceitos e soluções técnicas/tecnológicas estipulados a partir de modelos e do estilo internacional proposto no século XX pelos modernistas e tão mal interpretado pela produção nas últimas décadas do mesmo século. Filmes como *North by the Northwest*

(*Intriga Internacional*) de Alfred Hitchcock nos mostram como o cinema (a partir de imagens) se ocupou em comunicar o advento do moderno e criticá-lo mesmo que de maneira sutil.²

Koyaanisqatsi (*Koyaanisqatsi: Uma vida fora de equilíbrio*) de Godfrey Reggio e Philip Glass nos serve plenamente enquanto um exemplo crítico a essa arquitetura e enquanto testemunho do frenesi da sociedade urbana moderna. Também nos serve enquanto reafirmação da capacidade conceitual da imagem e em específico da

² As primeiras cenas do filme *North by the Northwest* (*Intriga Internacional*) se encarrega de mostrar a metrópole, as largas vias cheias de carros, os grandes edifícios, suas grandes peles de vidro sua imponência. A indústria cinematográfica norte americana funcionou enquanto propagandista de um modelo de vida internacional ao mostrar o desenvolvimentismo a partir das metrópoles e todos os novos aparatos modernos que a ela se justapõem.

imagem cinematográfica a qual será tratada mais profundamente posteriormente nesse estudo.³



Figura 4 – Fotografias do filme *Koyaannisqatsi*, 1973.

A “sociedade do controle” que, afirma Pallasmaa (2013), repleta de edificações que não passam de instrumentos, “fachadas temáticas e fabricadas por uma cultura fictícia”, se torna possível devido ao fato de que “todos “repetimos” o mesmo “ato” de ver.” E esse “ato” dado pelo filósofo Julio Cabrera não poderia gerar a separação do pensar e do sentir, mas como estamos sujeitos a imagens que não passam de

³ *Koyaannisqatsi* (*Koyaannisqatsi: Uma vida fora de equilíbrio*) obra prima de Godfrey Reggio conta apenas com a trilha sonora desenhada por Philip Glass e a força tremenda que a imagem possui para transmitir ideias, que nesse caso funciona enquanto crítica a sociedade, utilizando da indústria a guerra e as cidades para explicitar essas contradições, colocando em questão todo o estilo de vida moderno. O momento chave em relação a arquitetura e a cidade é nos frames que mostra a queda do conjunto habitacional Pruitt Igoe, símbolo da decadência dos ideais modernos.

repetições de dados, constatações, tautologias o olhar se torna uma “experiência que pode acontecer com ou sem a logopatia.” (TIBURI,2013);

“(corte)

A vida e a morte do olhar são a vida e a morte da imagem.

(corte)”

Ou seja, o olhar não necessariamente se relaciona a imagens-conceitos que propiciem a reflexão, pois não aceitamos culturalmente as imagens logopáticas (imagem-conceito) de Cabrera pelo fato de a imagem ser “tradicionalmente reconhecida em suas funções perceptuais, miméticas e mnemônicas, mas não como um meio de pensamento, exploração criativa e expressão artística.” (PALLASMAA, 2013).

Entretanto, mesmo que majoritariamente as imagens sejam tratadas, hoje, como instrumentos manipuladores ou reproduções como citado não podemos deixar de conferir à capacidade libertadora delas visto que, “os níveis de experiência do ético, estético e do metafísico são entrelaçados e compõem o que podemos compreender como o grande sistema do olhar que se completa no grande sistema da imagem” (TIBURI, 2013) e é dentro desta lógica que se faz uma defesa à imagem poética e corporificada, “capaz de reforçar nossa noção de existência, autonomia e independência individual”, “condensações de essências distintas.” (PALLASMAA, 2013).

As imagens logopáticas,poéticas e corporificadas extrapolam a concretude da percepção, estão intrinsecamente relacionadas à mentalidade, à imaginação, a uma relação com o indivíduo formado/formador (por) (d) ela e é nessa distinção entre “objetos da percepção sensorial e as imagens mentais imaginativas” (PALLASMAA, 2013) que se esclarece a relação estabelecida por essas imagens-conceito nossa percepção e imaginário, como afirmara Jean-Paul Sartre em seu livro *The Psychology of Imagination*;

“imaginar dever ser distinguido de perceber não por referência aos objetos que almeja, mas por referência ao ato da intenção. A imagem mental não é apenas algo que existe junto com as outras coisas; é uma orientação única da

consciência das coisas”. (Jean-Paul Sartre, *The Psychology of Imagination*, 1948, p.27)

É preciso compreender as distinções entre as imagens concretas e as imagens mentais, entretanto é mais importante ainda compreender como elas estão relacionadas e não podem ser desassociadas. “O pintor traz seu corpo consigo” já dizia Paul Valéry e no caso da arquitetura Pallasmaa afirma ser “impensável que uma mente, desvinculada da corporificação, possa conceber a arquitetura, por causa da função inquestionável do corpo na própria constituição da arquitetura”. (2013).

O que por fim tenta-se esclarecer é a capacidade cognitiva emocional e sensorial da imagem, seu papel na concretude da realidade assim como ativadora da mentalidade e do imaginário, e como este acaba por influenciar aquela. Também se atenta ao processo evolutivo negativo da imagem na contemporaneidade e suas influências na produção imagética e a relação com a produção arquitetônica. Agora para compreender mais profundamente essas influências precisamos analisar imagens capazes de corporificarmos e elevarmos à imaginação.

2.2 DA EXPERIÊNCIA CINEMÁTICA NA CIDADE

Viver no século XXI, então é definitivamente estar rodeado por uma infinidade de imagens, sejam elas libertadoras ou autoritárias, corporificadas ou não. Com isso, indiretamente, já inserimos as imagens cinematográficas nesse contexto, inclusive já se aludiu a elas no nosso estudo, seja nas citações de Sevcenko assim como o uso de imagens cinematográficas ilustrando o conteúdo.

O cinema, sendo uma criação do *fin-de-siècle*, cresceu e se desenvolveu na e com as metrópoles industriais, “se apropriou desta relação de larga escala e utilizou em sua reprodução, inserindo-se industrialmente” (SANTOS, 2004). Assim o cinema, além de ser uma arte de reprodução de massa, “foi, desde que nasceu, uma forma de entretenimento urbana e deve muito de sua natureza ao desenvolvimento da cidade.” (NAME, 2002).

“O cinema é uma cultura urbana. Nasceu no final do século XIX e se expandiu com as grandes metrópoles do mundo. O cinema e as cidades cresceram juntos. O filme é a testemunha desse desenvolvimento que transformou as cidades tranquilas da virada do século nas cidades de hoje, em plena explosão, febris, onde vivem milhões de



Figura 5 – Montagem com fotografia dos Filmes A Chegada do Trem a Ciotat, 1895; Metrópolis, 1927; Meu tio, 1958; Tempo de Diversão, 1967; Taxi Driver, 1976 e Koyaanisqatsi, 1983.

peças. O filme testemunhou as destruições das duas guerras mundiais. O filme viu os arranha-céus e os guetos engrossarem, viu os ricos cada vez mais ricos e os pobres, mais pobres.” (WENDERS, Wim. A paisagem urbana, 1994, p.181.).

Naturalmente então a cidade, se dá enquanto protagonista no cinema, desde o primeiro filme dos irmãos Lumière, *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (A chegada do Trem a Ciotat), passando pelas alegorias e aflições de Fritz Lang em *Metropolis* (Metrópolis) o criticismo e acidez de Jacques Tati em *Mon Oncle* (Meu tio) e *Playtime* (Tempo de Diversão), a sinfonia de Godfrey Reggio em *Koyaanisqatsi* (Koyaanisqatsi: Uma vida fora de equilíbrio), a crueza de Scorsese em *Taxi Driver* (Taxi Driver) e assim por diante.⁴

Com isso precisa-se ressaltar a diferença essencial entre o filme dos irmãos Lumière, e seus contemporâneos (a exceção de Méliès, precursor do cinema ficcional), e dos demais, pois enquanto os irmãos “restituam e arquivavam o real” (WEISHMANN,1997), os demais na sequência da história cinematográfica se afastaram da concretude real. “Filmes se parecem com algo, mas não são o algo” (HOPKINS, 1994), ou seja, filmes e as cidades protagonistas neles, são “representações” (NAME,2002).

⁴ Ao se utilizar do início do cinema dos irmãos Lumiere e passando pelo cinema alemão da década de 20 o francês de 60 e o americano de 70 podemos ampliar o panorama temporal e exemplificar como as diversas localidades possuíram sua identidade ao tratar sobre a cidade, esta que sempre se manteve enquanto tópico de discussão ao cinema.

Essa preocupação de distinguir o real e do simulado, nos é de crucial importância devido ao fato de vivermos em um “tempo em que as cenas dos filmes são referências para a nossa experiência urbana”. (KOECK, 2013, tradução livre). Entretanto mesmo existindo essa distinção é necessário esclarecer que não existe uma dicotomia entre os dois, mas sim uma “relação dualística, em que se interpenetram o sítio a ser representado [...] e o sítio do qual emanam as representações.” (DUNCAN,1994), ou seja, o real constrói a ficção que transforma o real.⁵

Isso se dá pela “*impressão de realidade*” dada pelo cinema ao espectador como discorre Christian Metz em seu livro “A significação no Cinema” de 1972 e traduzido para o português em 1977:



Figura 6 – Fotografias do Filme Cinema Paradiso, 1988.

“Mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos assistindo diretamente a um espetáculo quase real [...]. Desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de “*participação*”...”. (METZ, Christian. A significação no Cinema, 1977.p.16).

Metz continua, afirmando que esse fator de realidade é dado ao cinema pelo movimento e afirma que o movimento na imagem traz algo a mais que a impressão de realidade, utilizando a observação de Edgar Morin, em seu *Le cinema ou l’homme imaginaire* de 1956 que se vale da análise da A. Michotte van den Berck (1948);

“o movimento dá aos objetos uma “*corporalidade*” e uma autonomia que sua efígie imóvel lhes subtrai, destaca-os da superfície plana a que estavam confinados, possibilita-lhes desprender-se melhor de um “*fundo*”, como “*figuras*”; livre do seu suporte, o

⁵ As cenas de Cinema Paradiso explicitam como os filmes acabam envolvendo nosso imaginário, fazendo-nos crer naquilo que se passa na projeção assim como nos relacionarmos física e mentalmente.



Figura 7 – Fotografias do Filme A Rosa Púrpura do Cairo, 1986.

objeto se “substancializa”; o movimento traz o relevo e o relevo traz a vida.” (METZ, Christian. A significação no Cinema, 1977.).

Aqui se vale notar a leitura fenomenológica que Metz dá ao cinema, citando a “corporalidade”, objetos, “substâncias”, fatores que serão levados em consideração na leitura do lugar feita por Christian Norberg-Schulz na sequência desse estudo.⁶

É então nessa busca pelo simulacro, pela experiência real simulada, buscada desde o século XX que o cinema maximiza. Santos, ainda na fenomenologia, afirma que nossos espaços de memória são acionados no cotidiano da cidade real, enquanto “nos filmes vivemos desejos negados pela cidade concreta, ao passo em que a cidade real é alterada por nossa memória fílmica.” (SANTOS, 2001).

Name tangendo o mesmo tópico afirma que “o cinema oferece uma das mais sedutoras mediações entre a cidade como conceito e a cidade como experiência.”. As cidades fictícias, fílmicas então são elementos constantes de comparação.

As visões dadas por Santos, Name e Wenders, em seus diferentes aspectos, apontam para o mesmo ponto: a cidade é cinemática, ou seja, alteradora e alterada pelo cinema, em sua forma, vivência, uso, imaginário. Koeck nos introduz esse pensamento por outra perspectiva em seu livro *CineScapes* de 2013, colocando;

“If we begin to imagine the city as a place for embodied visual consumption: a visual apparatus or, perhaps, a system that is based on *movement*, *light* and the *body*,

⁶ A transição do personagem à vida real em *A rosa Púrpura do Cairo* de Woody Allen faz uma analogia poética dessa relação entre figura e fundo que temos no cinema.



Figura 8 - Fotografias do Filme A Rosa Púrpura do Cairo, 1985.

and which we can explore in *kinematic*, *kinetic* and *kinaesthetic* ways.” (KOECK, Richard. 2013. p. 6.)

Koeck em sua passagem remete ao cinema relacionando-a linguisticamente a sua origem grega *kinema*, no sentido de “se mover” ou “movimento”, colocando a experiência cinematográfica na cidade diretamente relacionada à mobilidade, sendo uma experiência qualitativa. Koeck ainda relaciona propriedades do espaço urbano em relação à imagem em movimento como ritmo, tempo, dinâmica, afetividade e “emocional”. Com isso confirma a ideia de que nos relacionamos de maneira semelhante com a cidade fictícia e a cidade concreta.

Koeck insere em seu estudo a questão da narrativa urbana. O arquiteto e professor britânico ressalta o fator de narrativa ser uma palavra usada demasiadamente, quase um clichê, em diversas áreas de estudos e tem a origem de seu estudo na linguística sendo compreendida por estudiosos como Roland Barthes, Algirdas Julien Greimas, por uma posição semiótica estruturalista em que linguagem é vista enquanto significadores e significantes. Koeck, entretanto lembra que é importante entender que a visão estruturalista nos impõe limites na leitura da arquitetura e do espaço urbano, assim como a leitura semiótica.

Narrativa é então definida por diversos estudiosos aos quais Koeck recorre como Genette que coloca narrativa enquanto uma “representação de um evento ou uma sequência de eventos” (GENETTE, 1982/tradução livre), Gerald Prince que postula “narrativa enquanto a representação de ao menos dois eventos, reais ou fictícios, em uma sequência cronológica, sem serem inteiramente dependentes ou se pressupor” (PRINCE,

1982/tradução livre) e Onega e Landa que declaram que a “narrativa é uma representação semiótica de uma série de eventos.” (ONEGA & LANDA, 1996/tradução livre).

Fica claro a necessidade dos eventos e do tempo para a narrativa, assim como ela pode ter diversas leituras, e significados de acordo com a linha de estudo, o que nos importa é que a qualidade narrativa em sua essência enquanto “*communication of anthropocentric experience – the experientiality which is inherent in human experience and feelings, and depiction perceptions and reflections*” (FLUDERNIK, 2009), ou seja, a narrativa “é, em si, parte integral da experiência humana” (KOECK, 2013/tradução livre), sendo assim uma propriedade dos espaços urbanos e das cidades.

Assim pode se compreender a narrativa enquanto parte do diálogo humano considerando as características espaciais em geral, enquanto agentes em um discurso narrativo, conformando assim o espaço narrativo. Além disso, Koeck ainda sugere a afinidade natural entre a arquitetura e o espaço urbano com a narrativa, na qual a “cidade é vista não apenas enquanto espaço, mas também, crucialmente, enquanto uma construção temporal.” (KOECK, 2013/tradução livre). Assim a cidade é por si só uma narrativa que se dá pela sua construção no tempo assim como por sua construção mental.

“In the city, time becomes visible: buildings and monuments and public ways, more open than the written record, more subject to the gaze of many men than the scattered artefacts of the countryside, leave an imprint upon the minds even of the ignorant or the indifferent.” (MUMFORD, Lewis.1938, p.04).

Aqui, como fizemos em relação à fenomenologia, se vale notar a proximidade que Koeck tem, ao se utilizar do discurso de Mumford, com o discurso de Rossi, tópico que será abordado na sequência.

Por fim, a partir da compreensão das relações existentes entre o cinema e o espaço urbano, suas implicações e questionamentos, Koeck nos apresenta proximidades muito claras com a fenomenologia e com o discurso de Aldo Rossi, ao compreender a cidade cinemática enquanto uma experiência de construção sensorial, mental e temporal diretamente ligada ao cinema e as imagens em movimento. Assim por fim o arquiteto britânico cita o *lugar (place)* e sua dissociação em relação ao

espaço (space) e essa diferenciação é de crucial importância para este estudo e será aprofundada na sequência.

*“... a cinematic engagement with urban spaces is at the same time an active and narrative immersion that not only brings about a change in mental attitude, but ultimately a change of a **space** into a **place**.”* (KOECK, Richard. 2013. p. 22.).

2.3 DO LUGAR DA CIDADE

Para Loss et al. (2012), “quando se compreende o campo da arquitetura como um prisma, que recebe, analisa, questiona e refrata a luz externa vinda de outros campos de conhecimento (como ciência, economia, política, filosofia, arte) é possível empreender também sínteses de posições usualmente entendidas como antagônicas (estética e função; contemplação e a ação)”. E entendendo a partir da leitura de Mumford efetuada por Rossi que “na natureza dos fatos urbanos há algo que os torna muito semelhantes, e não só metaforicamente, à obra de arte” podemos afirmar que além de estar sujeita a alterações perceptivas e mentais geradas pelo culto imagético, a arquitetura é, em si, uma imagem vivida, poética e corporificada funcionando assim enquanto medialidade comunicadora de conceitos, memórias e ideias possuindo assim influência direta e ramificada no “*locus*” e seu “*genius*”.

A ideia de lugar apresentada por Norberg-Schulz a partir de suas leituras de Heidegger e o “*locus*” de Aldo Rossi em *Arquitetura da Cidade*, assim como sua teoria dos fatos urbanos nos servirá para compreender mais profundamente como esse lugar está tanto disposto a influências concretas e mentais, do culto imagético, além de possuir proximidades conceituais à experiência cinematográfica citada anteriormente.

2.3.1 O LUGAR FENOMENOLÓGICO

Como discutido anteriormente, a produção de imagens na contemporaneidade, a impressão de realidade, a expectativa o fictício e o simulado dado pelo cinema e pela própria arquitetura têm influências diretas no mundo concreto das coisas e é a partir de uma preocupação semelhante que o estudo do arquiteto teórico norueguês Christian Norberg-Schulz, ligado a uma fenomenologia da arquitetura, sobre o lugar

se inicia. Na dissociação entre “fenômenos” concretos (pessoas, animais, flores, árvores, cidades, ruas) e abstrações (todo tipo de “dados” que não sirvam a vida cotidiana) Schulz afirma que “atualmente, é muito comum confundir as ferramentas com a realidade.”.

Este fato está diretamente ligado ao conceito de lugar visto que são as coisas concretas que determinam a “qualidade ambiental” que é a “essência do lugar” (NESBITT,2014). O lugar para Norberg-Schulz é em essência um “fenômeno qualitativo total” indissociável em contraponto ao sentido quantitativo funcional dado pela tradição arquitetônica.

A fim de desenvolver o conceito do lugar Norberg-Schulz distingue “espaço” de lugar. O conceito de “espaço”, como Norberg-Schulz mesmo esclarece, é objeto comum de estudo no campo da arquitetura, tendo sido definido por Bruno Zevi enquanto a “joia arquitetônica” (1996) o vazio formado pelas fachadas do edifício, considerando vazio e espaço sinônimos. Também pode-se recorrer a relações linguísticas para esclarecer essa distinção, a exemplo de Heidegger em sua significação de *habitar*, e como REIS-ALVES formulou em seu texto *O conceito de lugar*, assim espaço, do latim *spātium* é dado pelo dicionário Aurélio como a “1. Distância entre dois pontos, ou a **área ou o volume entre limites determinados.** ” Enquanto lugar, do latim *locālis*, é dado pelo mesmo dicionário como “1. Espaço ocupado; sítio. 2. Espaço. 3. **Sítio ou ponto referido a um fato** 4. Esfera, ambiente. 5. Povoação, localidade, região ou país”. (FERREIRA,2004), aqui já se permite introduzir uma diferença essencial entre os dois conceitos, a presença humana.



Figura 9 – Lugar uma construção humana. Colagem por Andrea Costantini. Fonte: [pinterest.com](https://www.pinterest.com)

Norberg-Schulz ainda nos dá dois usos ditados pela literatura: “o espaço como geometria tridimensional, e o espaço como campo perceptual. ” Ambas para ele insatisfatórias por serem abstrações daquilo que chama de “espaço concreto”. Espaço esse que indica a “organização tridimensional dos elementos que formam um lugar”. Com isso, Norberg-Schulz conclui que a estrutura do lugar é dada por esse “espaço concreto” somado ao “caráter” que indica a “atmosfera” geral se configurando enquanto a “característica mais abrangente de um lugar. ”. (NESBITT,2014)

O “espaço concreto” se dá na relação interior-exterior, apresentando assim *extensão* e *cercamento*, ou seja, fronteiras. Norberg-Schulz afirma que os espaços possuem “graus variados” dessas características e exemplifica a partir da relação de “figura-fundo” quem a paisagem e o assentamento estabelece entre si, pois a paisagem possui “extensões variáveis, mas basicamente contínuas” enquanto “os assentamentos são entidades muradas entre fronteiras. ”. (NESBITT,2014)

Assim nessa relação estabelece que, em um contexto maior, aquilo que se mostra entre fronteiras forma um “*centro*” que funciona enquanto “*foco*” do entorno e que a partir deste centro o espaço se estende em ritmos diferentes em sua continuidade e em direções (vertical, horizontal) diferentes. Com isso o arquiteto postula a *centralização*, *direção* e *ritmo* enquanto propriedades do espaço concreto.

O caráter é o segundo aspecto estruturante do lugar e como dito indica a “atmosfera” geral e abrangente e também em contrapartida indica a “forma e a substância concreta dos elementos que definem o espaço”. “Todos os lugares possuem caráter” segundo Norberg-Schulz, pois é a partir desta qualidade que o mundo se mostra aos indivíduos e é percebido por eles. O caráter então é atribuído de certa “instabilidade” visto que é uma “função do tempo” estando sujeito às alterações do clima, do entorno, do uso, dos usuários, que determinam diferentes condições de luz, entretanto sem gerar a perda da identidade (*stailitas loci*) seu espírito (*genius loci*), tópicos que serão abordados na sequência. “Assim sendo, um lugar comporta propriedades que têm um grau variável de invariância. ” (NESBITT,2014)

O caráter ainda é dado pela “constituição material e formal do lugar. ” O que nos leva a analisar as “coisas concretas” e principalmente *como* são, em especial como são as fronteiras que definem o lugar. Fazendo o exercício fenomenológico de

“retornar às coisas” Norberg-Schulz afirma a preocupação aos elementos tectônicos, à implantação, assentamento no solo, tipos de substantivos diversos que possam compor o lugar. Além de se preocupar com as fachadas (e poder devido às pesquisas de Robert Venturi, 1977).



Figura 10 – As coisas e o homem. Colagem por John Cloud. Fonte: pinterest.com

“O modo de ser de uma fronteira depende de sua articulação formal, que está novamente relacionada com a maneira pela qual foi “construída”. Olhando uma construção desse ponto de vista, temos de examinar como ela repousa sobre o solo e como se ergue para o céu. Uma atenção especial deve ser dedicada às fronteiras laterais, ou paredes, que contribuem decisivamente para determinar o caráter do ambiente urbano. ”. (Norberg-Schulz, Christian em NESBITT, 2014)

Ainda enaltece a questão do fazer na arquitetura, a técnica construtiva, colocando o lugar dependente de “*como as coisas são feitas*” abordando métodos construtivos e suas relações a fim de ter uma base verdadeiramente concreta. Assim as “coisas” evidenciam o caráter a partir do *detalhe*.

Aqui Norberg-Schulz volta a utilizar estrutura da linguagem ao relacionar que lugares são designados por substantivos (pátio, rua, praça, bosque) enquanto o espaço (é relacionado a preposições acima, abaixo, sob, para, com, durante) além de o caráter ser dado por adjetivos. Com isso o autor procura confirmar sua análise sobre o lugar.

“A estrutura do lugar se expressa em totalidades ambientais que incluem aspectos do espaço e de seu caráter. Esses lugares são chamados de “países”, “regiões”, “paisagens”, “assentamentos” e “construções”. E isso nos traz de volta a “coisas” concretas do mundo-da-vida cotidiana do qual partimos...”. (Norberg-Schulz, Christian em NESBITT, 2014).

Como visto anteriormente uma das diferenças primordiais entre espaço e lugar está na presença do homem. Isso se dá pelo “habitar” fenomenológico de Heidegger que está ligado a relação interior X exterior, sendo o “habitar”, em um sentido existencial, o um ato de “interiorização” do *mundo*. Com isso Norberg-Schulz coloca a visualização a simbolização e a reunião enquanto processos do habitar, sendo

visualizar o “modo de entender”, simbolizar a “tradução” e o reunir a criação de um microcosmo um *imago mundi* que de “concretude a esse mundo. ”

“O lugar é a concreta manifestação do habitar humano. ” (Norberg-Schulz, Christian em NESBITT, 2014)

Com isso, nesse habitar, Norberg-Schulz afirma que o homem está, no espaço, localizado nele, e exposto a certo caráter ambiental e nessa condição, é capaz de duas funções psicológicas, a orientação, relacionado ao espaço (“saber *onde* está”), e a identificação, relacionada ao caráter (“saber *como* está em determinado lugar”). Essas funções estão ligadas com a boa relação no habitar, ou seja, a relação adequada do homem com o lugar a partir da percepção física e sensitiva. Com isso o autor recupera o conceito de *Genius Loci*, tradição grega, que significa o espírito do lugar, que está diretamente ligado a localidade e seu caráter, reforçando assim suas análises, além de reiterar a necessidade de uma boa relação com ele.

Ainda em relação à orientação e identificação, e essa boa relação com o lugar, Norberg-Schulz utiliza-se a obra de Kevin Lynch, cuja, para ele, indicam as estruturas básicas que são objetos de orientação das pessoas e cita;

“A percepção de uma inter-relação entre esses elementos forma uma “imagem ambiental”, sobre a qual Lynch afirma: “Ter uma boa imagem ambiental confere ao indivíduo uma importante sensação de segurança emocional. ” Assim, todas as culturas criaram “sistemas de orientação”, ou seja, estruturas espaciais que facilitam o desenvolvimento de uma boa imagem ambiental. ”. (Norberg-Schulz, Christian em NESBITT,2014)

Ainda a “imagibilidade” de Lynch, (1997) “qualidade ambiental que protege o ser humano de perder-se” confirma a concretude das coisas de Norberg-Schulz e o fato de serem dotadas de “caráter” e “significado”.

A “identificação” que se relaciona totalmente com a orientação, mas mantém “certa independência”. Identificar se insere no habitar, mas não se contempla totalmente, sendo assim a “relação “amistosa” com o determinado ambiente. ” Assim o ambiente precisa garantir a orientação, mas também deve ser “constituído de objetos concretos de identificação” e com isso emprega. “A identidade humana pressupõe a identidade do lugar. ” Assim todo lugar possui sua identidade (*stailitas loci*).

Por fim Norberg-Schulz, ao tratar do lugar, ajuda a reconhecer que ele não está apenas sujeito a alterações dadas pelos fatos concretos da cidade, mas que sim, somado a isso possui uma carga sensitiva, sensorial, relacionada ao corpo e a mente, a história, identidade e ao caráter. Ainda apresenta uma preocupação com a corporalidade do espaço, suas texturas, cores, fachadas etc. Com isso, o arquiteto norueguês nos apresenta uma visão que avalia a cidade de acordo com sua real complexidade, sem as falsas simplificações modernistas.

2.3.2 O LUGAR NEORACIONALISTA

Aldo Rossi é outro arquiteto que acabou tangendo em seus estudos o lugar. Atuando na Itália na década de 1970, Rossi foi responsável pela revisão de conceitos modernistas, “procurando constituir uma relação teórica e operativa entre a análise urbana e o projeto de arquitetura” (ALMEIDA, 2012), juntamente com outros arquitetos do conhecido grupo *La Tendenza* (Escola de Veneza).

Rossi não chegou a se debruçar sobre o tema do lugar especificamente, entretanto em seus escritos, principalmente em seu impactante *L'architettura della Città* (A Arquitetura da Cidade), permeou sobre ele, comprovando sua importância e esclarecendo alguns pontos. Com isso, para compreendermos a ideia de lugar – o *locus*, de Rossi – primeiramente precisamos esclarecer alguns tópicos abordados em sua *Arquitetura da Cidade*.

A cidade é o objeto de estudo de Rossi e para o arquiteto italiano ela é entendida como uma arquitetura em construção no tempo, como enuncia nas primeiras frases de *L'architettura della Città*;

“A cidade, objeto deste livro, é nele entendida como uma arquitetura. Ao falar de arquitetura não pretendo referir-me apenas à imagem visível da cidade e ao conjunto das suas arquiteturas, mas antes à arquitetura como construção. Refiro-me à construção da cidade no tempo.” (ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*. Martins Fontes, 2001. p. 1.).

A cidade (ou a arquitetura) ainda é vista enquanto uma expressão coletiva, e assim, estando ligada à sociedade desde os primórdios, se constitui enquanto um “fato permanente, universal, e necessário, pois dá forma concreta à sociedade.” (ROSSI, 2001) Rossi prossegue se atendo a questão do tempo e a construção da cidade sobre

si mesma, adquirindo assim, memória e consciência, se transformando, mas mantendo sua essência. Assim é nessa relação, da cidade concreta com a sua imagem e memória, sua transformação e preservação, que o lugar começa a surgir no texto.

“(...) os lugares são mais fortes que as pessoas, o cenário mais que o acontecimento. A possibilidade de permanência é o único critério que permite que a paisagem ou as coisas construídas sejam superiores às pessoas.”
(ROSSI, Aldo. A Arquitetura da Cidade. Martins Fontes, 2001. p.).



Figura 11 – Cidade Construção Coletiva.
Colagem por Daniel Lachenmeier. Fonte:
pinterest.com



Figura 12 – Cidade sobre a cidade. Colagem
por Chris Lord. Fonte: pinterest.com

Para Rossi pode-se estudar a cidade de diversas maneiras, entretanto ao ensimesmar o campo da arquitetura e considerar a cidade enquanto “construção”, arquitetura, esse estudo se dá pela análise dos fatos urbanos.

Os fatos urbanos são estruturas particulares caracterizados por uma arquitetura própria que formam a cidade, sendo o “ponto de vista mais concreto”, assim na prática os fatos urbanos são, as igrejas, as casas, as praças, os bairros, enfim, “construções últimas de uma elaboração complexa”. O arquiteto ressalta a dificuldade de definir os fatos urbanos, mas enaltece a facilidade de análise deles. Os fatos urbanos são por fim os agentes permanentes em ação nas cidades.

Entretanto, mesmo ao dar extrema importância aos fatos urbanos, concretos, formais, Rossi não abandona a necessidade do conhecimento qualitativo do espaço. Rossi admite que nos estudos da cidade além de se deter à estrutura dos fatos urbanos, deve-se considerar a “alma da cidade”, para ele, a “qualidade dos fatos urbanos”.

“Nesse sentido, embora seja extremamente difícil para a nossa educação moderna, devemos reconhecer uma qualidade ao espaço. Esse era o sentido que os antigos consagravam o lugar, e isso pressupõe um tipo de análise mais profunda” (ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*. Martins Fontes, 2001. P17.).

Assim, Rossi recorre ao *locus* para tratar da alma da cidade, além de, a partir desse conceito, confirmar a ideia de que os fatos urbanos são individuais. O arquiteto italiano, assim como Norberg-Schulz anteriormente citado, evidencia que o *locus* é um conceito que esteve presente nos tratados clássicos. Entretanto Rossi, ao citar essa tradição clássica, a partir de Palladio e Milizia, coloca que o lugar era tratado por aspectos topográficos funcionais, sem, entretanto, negar esse aspecto da compreensão do projeto arquitetônica condicionada a “situação”.

Rossi estabelece a relação que os lugares religiosos geram nos indivíduos e na cidade, estabelecendo uma dicotomia entre o espaço real, gerado pelas fronteiras, caminhos e o lugar celestial, a força mental das igrejas, e suas relações psicológicas.

Com isso Rossi, em todas suas características racionalistas, não deixa de referenciar, o lado qualitativo do espaço, sua mentalidade. Sendo assim: os “lugares são os signos concretos do espaço; enquanto signos estão em relação entre o arbitrário e a tradição.” (ROSSI, 2001).

Por fim Aldo Rossi, ao tratar do lugar, ajuda a reconhecer a sua ligação direta aos fatos urbanos, ou seja, reforça a ideia da individualidade do lugar relacionado

diretamente à arquitetura que o engloba. Além disso, Rossi, em sua linha de pensamento, aponta a relação direta que o lugar e a arquitetura estabelecem com o tempo e a construção no decorrer dele. Rossi, entretanto, não nega a existência do lugar psicológico, do lugar mental, e suas relações diretas na relação com o indivíduo. Assim o arquiteto busca condensar a análise da cidade sem desconsiderar sua real complexidade, relacionado à memória, identidade e construção no tempo.

3 ESTUDOS DE CASO

Os estudos de caso ou análise de correlatos nesse estudo têm como objetivo engrandecer o conhecimento sobre o assunto a partir de projetos que apresentem similaridades com o que será proposto, auxiliando nas diretrizes projetuais e comprovando o uso de técnicas ou soluções semelhantes. Para nosso caso específico se fez adequado dividir esses estudos em duas grandes áreas: a programática e a conceitual. Na área programática serão explicitados projetos que possuem o programa similar, assim como preocupações com o entorno e o uso público do espaço enquanto premissas projetuais. Na área conceitual será evidenciado o fator da influência que o *locus* gera no projeto e como materializá-lo enquanto arquitetura assim como analisar qualidades fenomenológicas na arquitetura.

3.1 PROXIMIDADES PROGRAMÁTICAS

3.1.1 *Stairway Cinema* por OH.NO.SUMO

O projeto *Stairway Cinema*, situado em Auckland, Nova Zelândia, do coletivo neozelandês OH.NO.SUMO é um ótimo exemplo programático da arquitetura que buscamos nesse estudo. Uma instalação (um microcinema de rua) inspirada pelo lugar e seus habitantes, que reconhece e contém o problema dos espaços de “*hard waiting*” (difícil espera) como categorizam.



**Figura 13 – Stairway Cinema, Cartaz
Exposição. Fonte:
cittadesignblog.com**

“Our ongoing goal is to experiment with architecture and the way it can engage with the public in unique and exciting ways.” (OH.NO.SUMO, 2012)

Localizado entre duas universidades e na confluência de duas ruas, o projeto está inserido em um espaço de espera, pontos de ônibus, lavanderias, gerando um espaço disperso e pobre qualitativamente e que também falha ao prover espaços de interação social reduzindo o uso público a uma relação individual com as mídias em seus celulares.

“This in turn results in greater separation and dislocation from an existing community that is waiting to be activated. A community must be linked not only virtually but also physically.” (OH.NO.SUMO, 2012)

A preocupação de integração entre realidades (virtual e real) é outro ponto importante do projeto, que busca a partir da relação do indivíduo com a rede gerar a curadoria dos filmes que passam no local, aproximando a experiência do usuário como explicam:

“The individual experience is exchanged for the communal and social, leading to a shared, fun and architecturally framed experience. Movies are collected from internet recommendations that have been shared by the public through social media. The public curate this virtual collection of media continuously and the cinema captures current trends and highlights within this realm. Stairway Cinema uses architecture as a way of engaging in a discussion about curatorial practice, urbanism and the role of Architects as place-makers and provocateurs.” (OH.NO.SUMO, 2012)



Figura 14 – Projeto Stairway Cinema. Fonte imagens: ohnosumo.com

Construído a partir de treliças de pinho 24x24mm e coberto por um sistema triplo de tecido (poliéster /angorá /algodão) que proporciona um exterior à prova d'água, efeito de luz e um interior tátil e confortável, o projeto é capaz de ser facilmente construído e instalado no local, exigindo pouca equipe.

Knitted fabric is sandwiched in-between the material creating a pattern visible only from inside. Patrick said that it was best viewed at night since the the stronger contrast of light and dark makes it more effective. (Patrick Loo-OH.NO.SUMO)

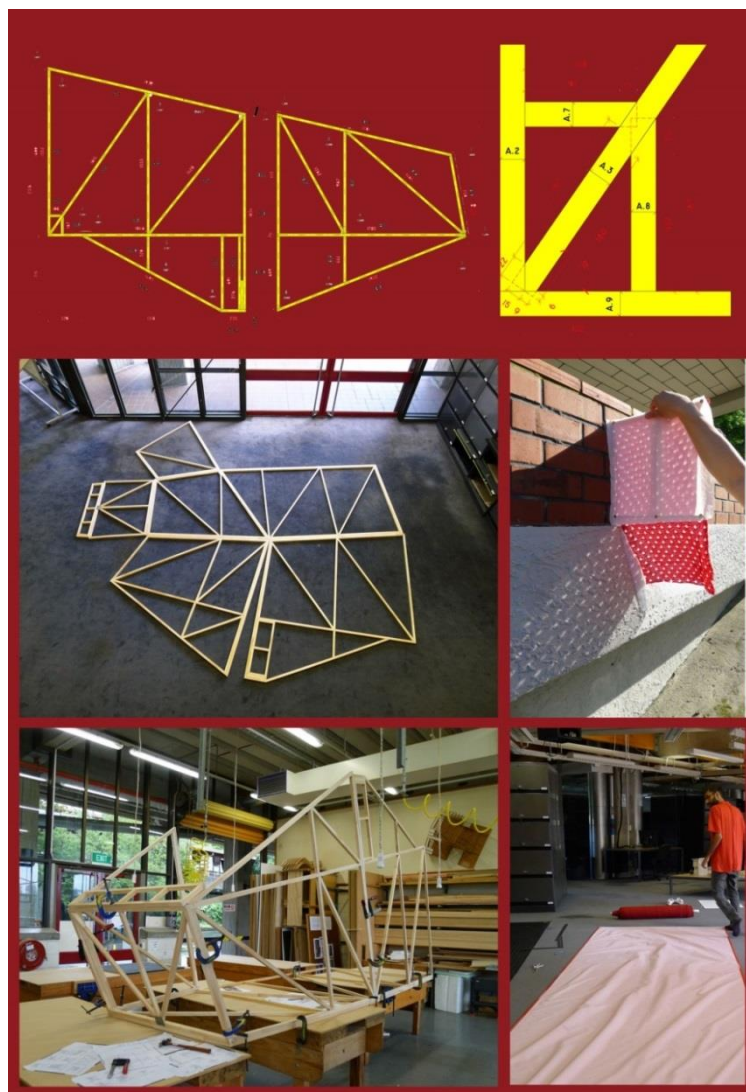


Figura 15 – Stairway Cinema, Construção. Fonte imagens: ohnosumo.com

A instalação *Stairway Cinema*, que fez parte da curadoria da galeria *St. Paul St*, por fim, mesmo que efêmera, a partir da leitura do lugar e principalmente da compreensão da influência que as mídias possuem em nossas vidas conseguiu sintetizar e reunir essas condições enquanto potencialidades projetuais gerando um projeto simples, de fácil execução, criando um novo interior na esfera pública da rua, um espaço livre, agradável e convidativo aos usuários do lugar, físico e virtual.



Figura 16 – Stairway Cinema, Uso. Fonte imagens: ohnosumo.com

3.1.2 Centipede Cinema por Colin Fournier, Marysia Lewandowska and NEON

O Centipede Cinema foi resultado da união do professor Colin Fournier da escola britânica *Bartlett School of Architecture* com a artista polonesa Marysia Lewandowska e o estúdio londrino *NEON* e foi projetado para o *2012 European Capital of Culture* em Guimarães, Portugal, enquanto uma intervenção pública.

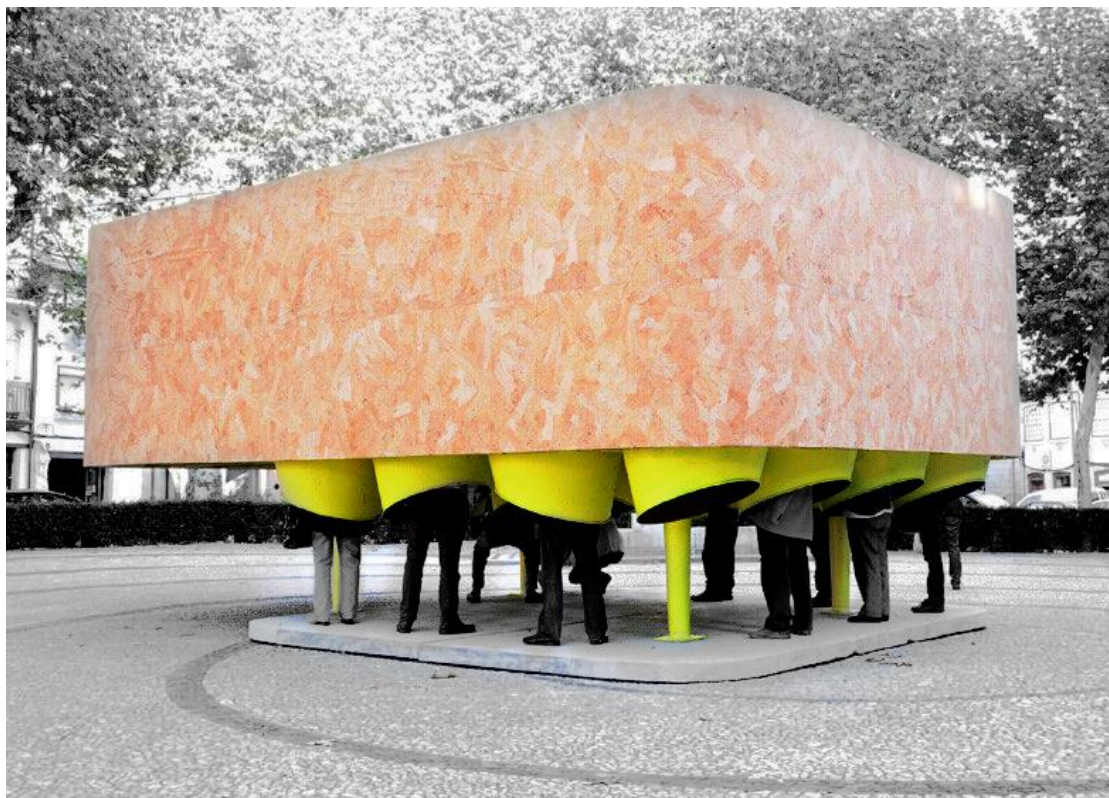


Figura 17 – Centipede Cinema. Fonte: dezeen.com

A estrutura é responsável por criar um contraste com a cidade, um patrimônio da UNESCO, o programa, a forma os materiais e a imersão do usuário na instalação são as consequências diretas da apropriação do lugar físico, político, histórico e econômico de Guimarães.

“The authors were inspired by the Guimarães CineClube (CCG) when conceiving the cinema project. The CCG was founded in 1953 during the authoritarian Portuguese regime Estado Novo, led by António de Oliveira Salazar, which started in 1933.” (Professor Fournier)

“They are one of the few groups that were able to offer a radical political critique of society and they survive to this day as a left-wing cultural club. We wanted to create something that celebrated such an important contribution.” (Professor Fournier)

“The existence of the Cineclub established in 1958 in Guimaraes, Portugal created a unique opportunity to explore relationships between cinema, politics and social space. The club’s activities originate from the pre-internet era when film held a different meaning. Frequent screenings provided its members with a space of longing as well as discussion. Creation of the club as

a place for both dissemination of global cinema and open participation, made the screenings into a social event driven as much by the love of film, as by resistance to the political regime. The record of those engagements can be traced through the choice of films, which passed through the club's 54-year history" (Marysia Lewandowska)



Figura 18 – Centipede Cinema, Uso. Fonte: dezeen.com

Assim, por estar localizado em uma área industrial de Guimarães, é feito de metal e coberto por cortiça, que é produzida na região, promovendo uma diversidade de materiais e aproveitando-se das características regionais, a fim de gerar um efeito educador como cita:

“Portugal is the world’s premier producer of cork, but with the increasing use of synthetic cork in wine bottling, the industry is looking at ways to diversify. We wanted to show that cork can be used for architectural purposes. We used cork

for the outer skin and a special dark cork to create the 'black out' effect needed for the cinema." (Professor Fournier)

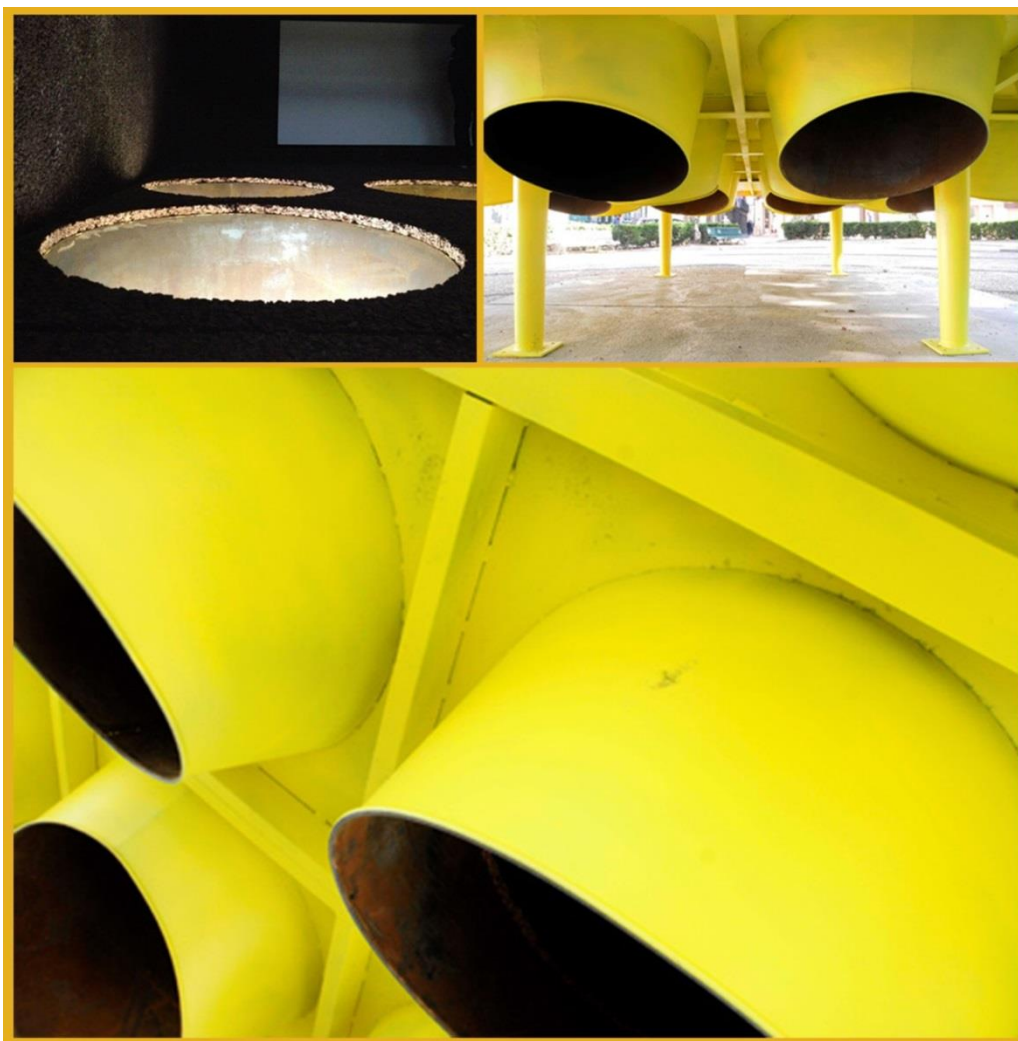


Figura 19 – Centipede Cinema, Materialidade. Fonte: dezeen.com

O maior destaque, possivelmente, do *Centipede Cinema* seja a meia imersão na instalação, a dialética estabelecida conceitualmente entre o estar em uma experiência cinematográfica (fictício), com a parte superior do corpo, e estar na experiência real da praça, tátil, e física com o chão. Relação está também muito interessante para olhares externos. A condensação do lugar também é muito rica devido ao diálogo, já citado, com a história, a política a economia e a arte. Por fim, assim como o *Stairway Cinema* o *Centipede Cinema*, se apresenta enquanto uma resposta programática simples, barata e de fácil execução à questão do uso do espaço público e a utilização do cinema enquanto mídia do mundo fictício capaz de se misturar ao real e culminar em uma influência geral à nossa mentalidade.

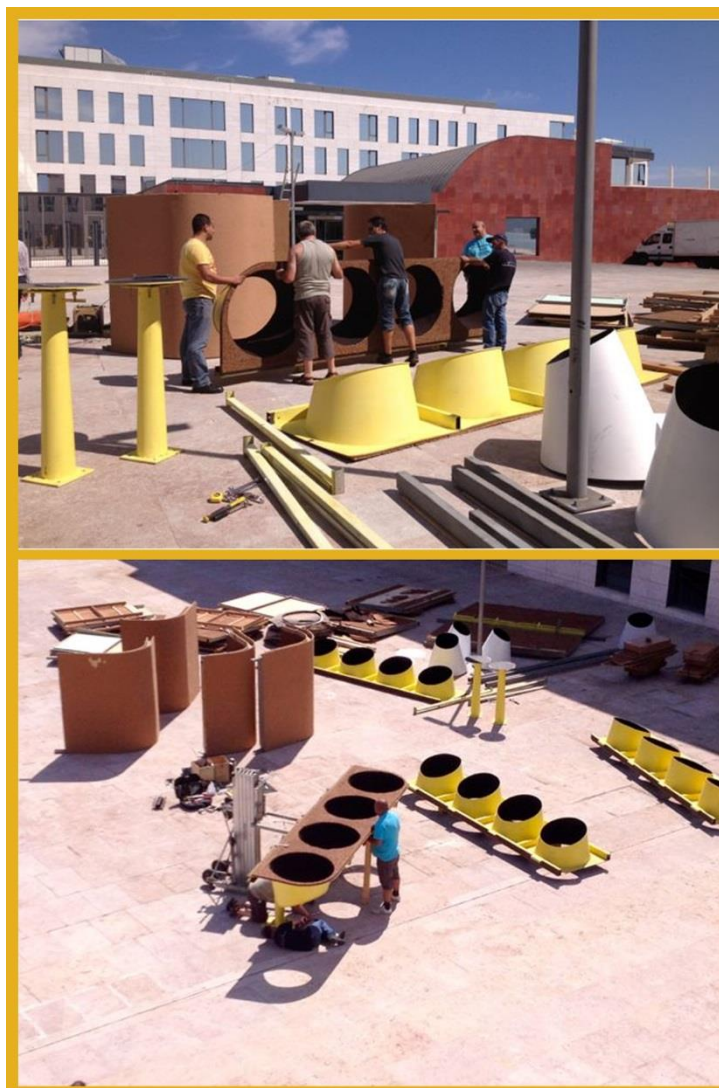


Figura 20 – Centidepe Cinema, Construção. Fonte: marysialewandowska.com

3.1.3 The Cineroleum e Folly for a Flyover por Assemble Studio

Ambos projetados pelo coletivo londrino *Assemble Studio* o que mais chama atenção nos projetos *The Cineroleum* e *Folly for Flyover* é o fato de eles terem sido construídos a partir da iniciativa do próprio coletivo, que procuraram parceiros, conversaram com autoridades e comunidades, além de contar com doações de materiais para colocar em prática as duas instalações que também voltam à ideia de cinema enquanto uma experiência audiovisual na “tela grande” e coletiva em grande escala.

“The Cineroleum uncovered the social experience of watching the big screen. Separated from the busiest single-lane road in Europe by only the thickness of its

curtain, it simultaneously contained a private experience within the auditorium and became a spectacle on the street to passers by.” (Assemble)

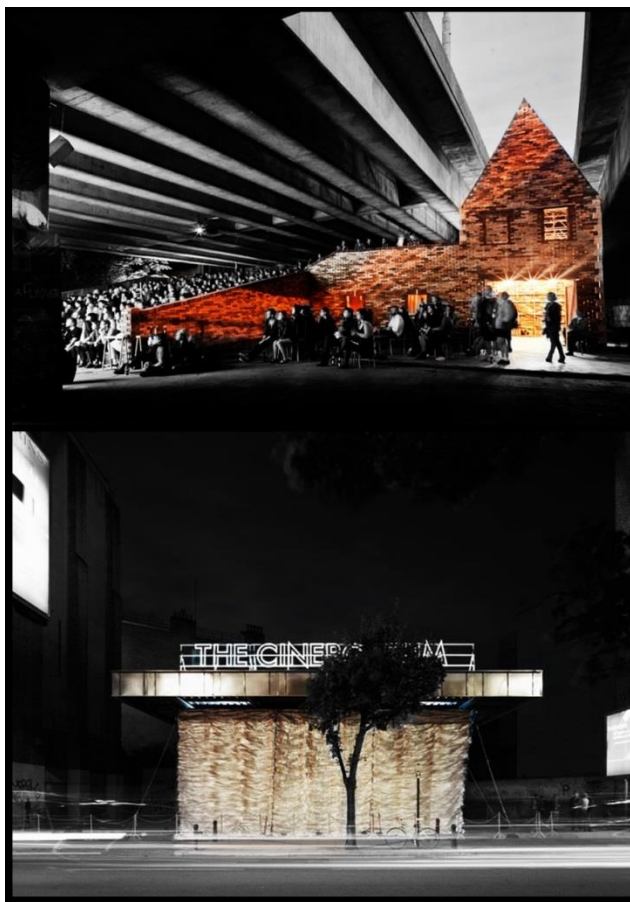


Figura 21 – Folly by Flyover e The Cineroleum. Fonte: assemblestudio.co.uk

O projeto do *The Cineroleum*, um cinema feito à mão (*hand-built*) visava demonstrar a potencialidade de uma grande área, como a de um posto de gasolina, enquanto um espaço para uso da população. Construído a partir de materiais doados e reciclados a instalação adaptada é vedada pela cortina ornamental e estruturada pelo telhado do posto de gasolina, o projeto contou com o trabalho de cerca de 100 voluntários.

“Flip-up seats were remade from scaffolding boards, the curtain out of roofing material. Collectively, these motifs were highly designed but evidently handmade, built by over a hundred volunteers through a process of collective learning and trial and error.” (Assemble)

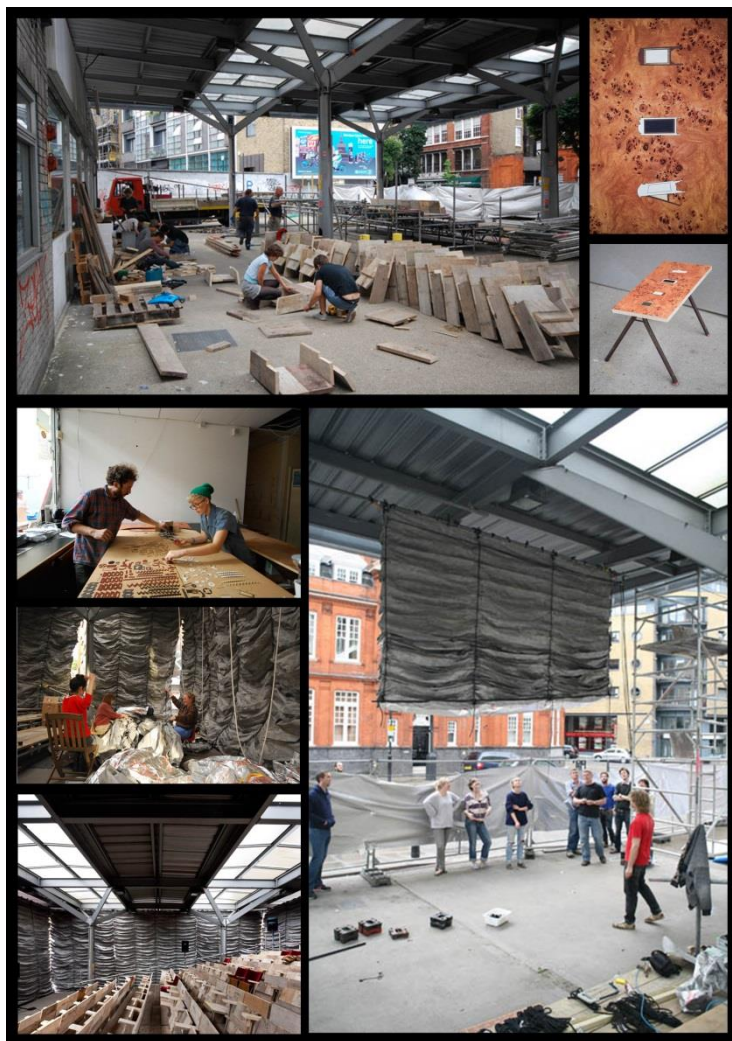


Figura 22 – The Cineroleum, Construção. Fonte: assemblestudio.co.uk

O projeto como um todo tenta recuperar a experiência cinematográfica, da época de ouro do cinema, assim mobília, tela, bilheteria, todos os elementos foram [re] imaginados para retomar de maneira inovadora essa sensação.

“The Cinema Museum, a treasure trove of cinematic memorabilia, inspired much of the fifties-style design. Silver festoon curtains frame the tiered theatre within, (mostly) managing to protect from rain, wind, and occasional orange flashes from passing lorries.” (The Telegraph Journal)

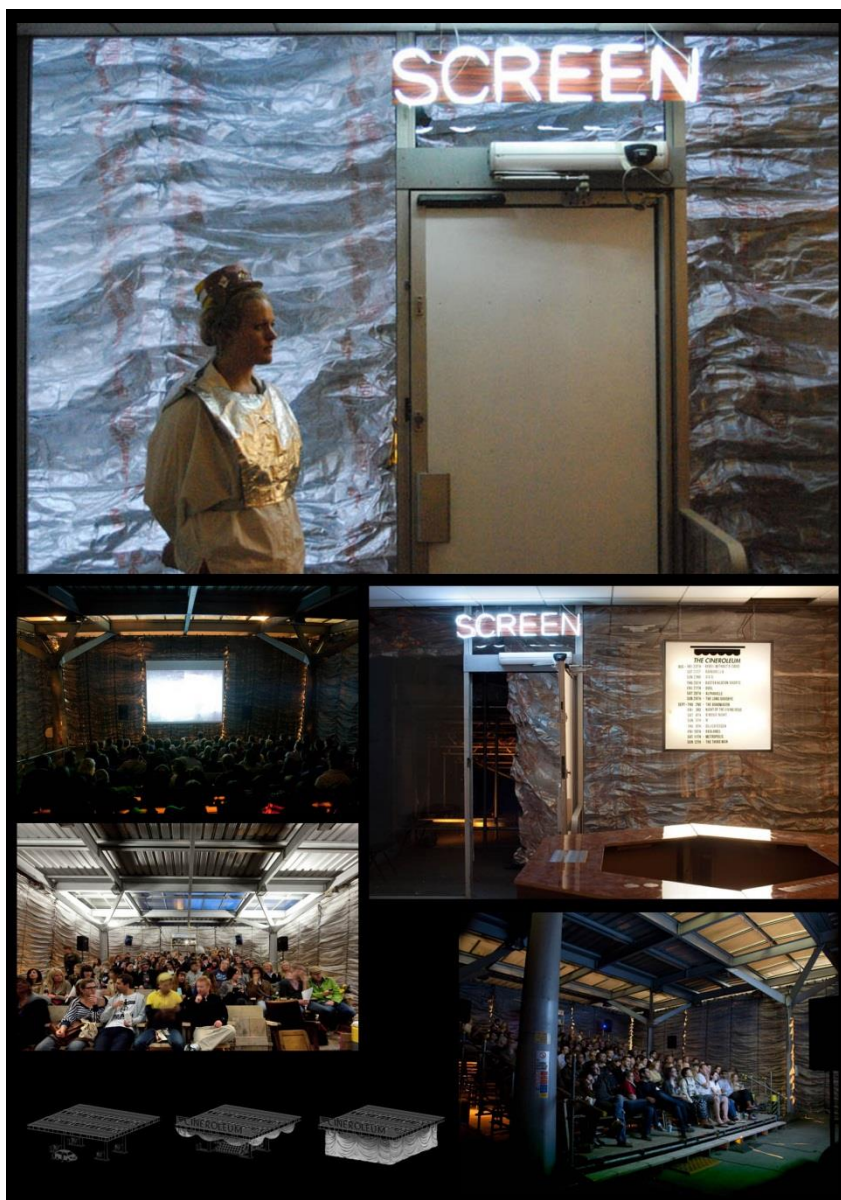


Figura 23 – The Cineroleum, Experiência. Fonte: assemblestudio.co.uk

Folly for a Flyover segue os mesmos parâmetros, a intenção de demonstrar a utilização de uma grande área sem uso da cidade, só que agora o projeto se aloca embaixo de um viaduto londrino. Com a construção baseada em materiais doados (tijolos de barro e madeira apoiados em andaimes) também contou com trabalho voluntário para sua construção (cerca de 200), que durou cerca de um mês.

“Built by limitless volunteer energy and ingenuity, the Folly is about the enjoyment of actions, with other people, from the building to the events.” (The Observer)

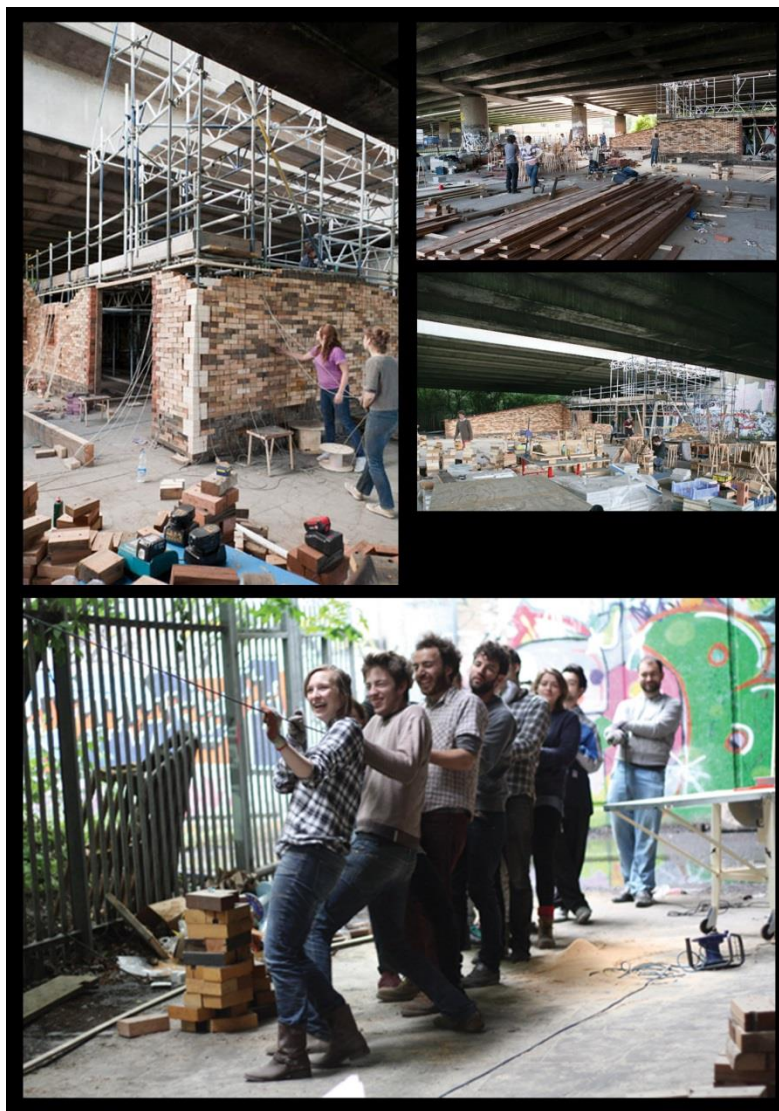


Figura 24 – Folly by Flyover, Construção. Fonte: assemblestudio.co.uk

A capacidade de alteração da realidade local, e a grande aceitação do projeto se devem ao programa e às condições que foi construído, um café, um bar e o cinema, tendo feito parte do festival *Create* por seis semanas.

“The Folly invested the site with a positive future by re-imagining its past – posing as a building trapped under the motorway. Its roof pushing up between the East and Westbound traffic above, Folly for a Flyover hosted an extensive programme of waterside cinema, performance and play delivered in conjunction with the Create Festival, the Barbican Art Gallery and numerous local organisations and businesses. By day the Folly hosted a cafe, workshops, events and boat trips exploring the surrounding waterways. At night audiences congregated on the building’s steps to watch screenings, from blockbusting animation classics to early cinema accompanied by a live score.” (Assemble)

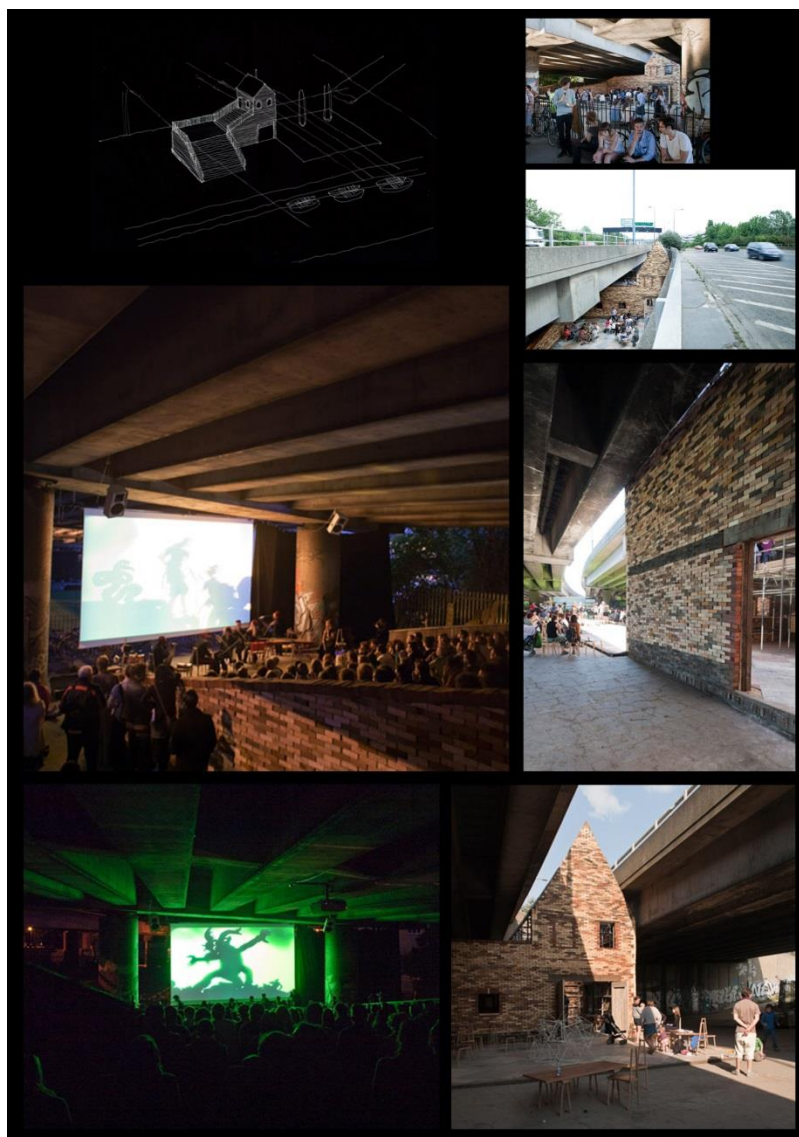


Figura 25 – Folly by Flyover, Experiência. Fonte: assemblestudio.co.uk

3.2 PROXIMIDADES CONCEITUAIS

3.2.1 Teatro del Mondo por Aldo Rossi

Encomendado para o carnaval de 1979 e incorporado à Bienal de Veneza de 1980 o *Teatro del Mondo* de Rossi é um projeto, que ao melhor exemplo de Rossi, alinha seu pensamento e análise teórica à operação arquitetônica, condensando dois conceitos que embasam esse estudo: a arquitetura como “fato urbano” e a “construção analógica”.

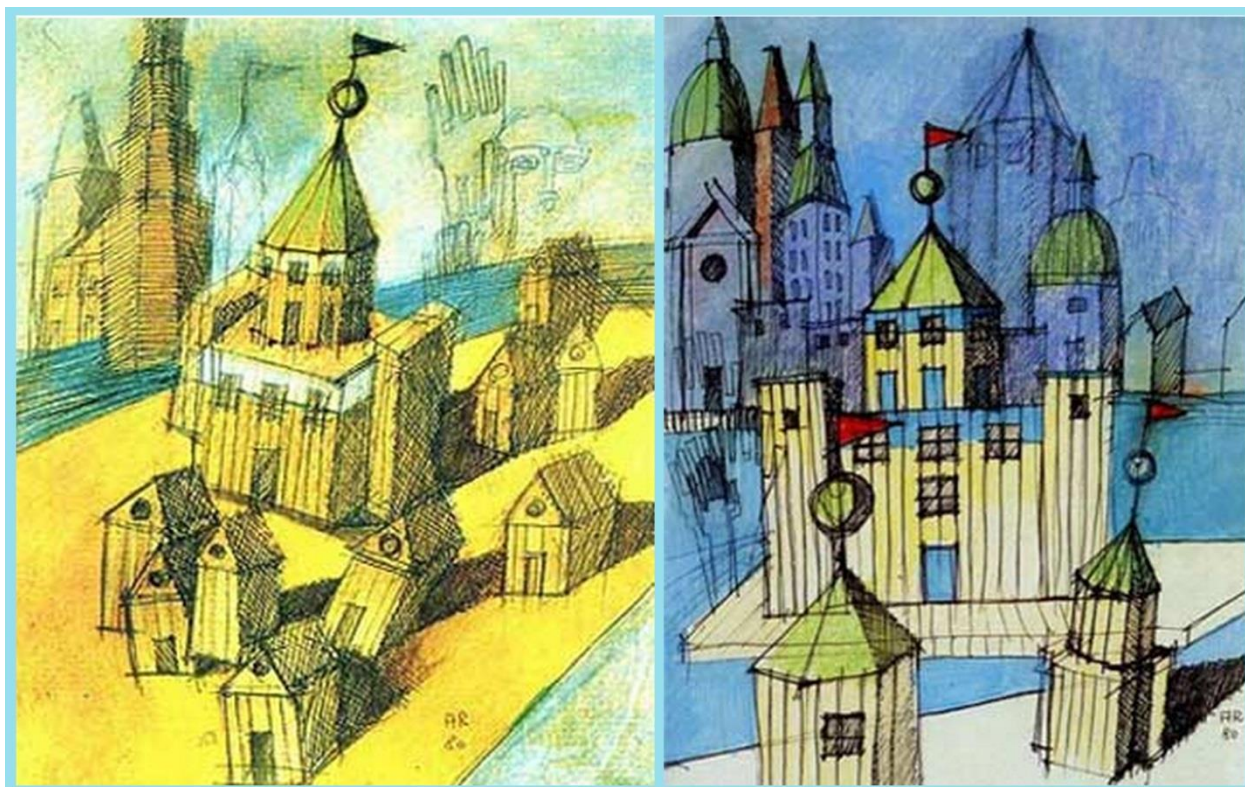


Figura 26 – Desenho Aldo Rossi Teatro del Mondo. Fonte: designboom.com

Resultado de um exercício de imaginação entre memória individual e coletiva, o *Teatro del Mondo* estabelece uma relação entre a tradição e o novo, dialogando e reinventando a imagem de Veneza e sintetizando seu caráter.



Figura 27 – Teatro del Mondo, circulante. Fonte: ARNELL e BICKFORD, 1991.

Móvel e efêmero o projeto de Rossi se desprende de Veneza, e se torna um fragmento que carrega em seu desenho a história da cidade, releva sua origem e com naturalidade se insere ao lugar, sendo então “desenraizado como princípio, mas “indentitariamente” atrelado ao lócus para o qual foi projetado” (BÓGEA, M. 2009).

“Quando o lugar é o fundamento do projeto, a arquitetura torna-se transformação do que está dado. Só assim, afirma Gregotti, enquanto modificação silenciosa de um presente específico, a arquitetura poderá ultrapassá-lo...”. (ARANTES, O. 1988)

Estruturado por tubos de ferro desmontáveis soldados à balsa e revestido de madeira são definidos prismas justapostos a partir do cubo central, que se apresenta em sistema de arquibancada em lados opostos ao palco central, e o volume das escadas laterais que levam a planta octogonal, que se apoia sobre esse prisma, das galerias superiores que se organizam enquanto galerias abertas gerando um total de 250 lugares. Na cobertura a haste com esfera e uma bandeira remete aos coroamentos dos edifícios vizinhos identificados por Rossi. Otília Arantes descreve a obra em seu “O Lugar da Arquitetura depois dos modernos”:

“Com sua planta em forma de cruz, encimada por uma cúpula octogonal, esse Teatrinho, ancorado ao lado da antiga Alfândega, como já foi lembrado no início de nosso itinerário, rima com a igreja de San Giorgio ao fundo, ao mesmo tempo em que reproduz parcialmente as formas e planos do prédio aduaneiro em estilo barroco, que, situado na entrada de Veneza, se não tem a função, aos poucos foi assumindo a fisionomia familiar de um farol.” (ARANTES, O. 1993).

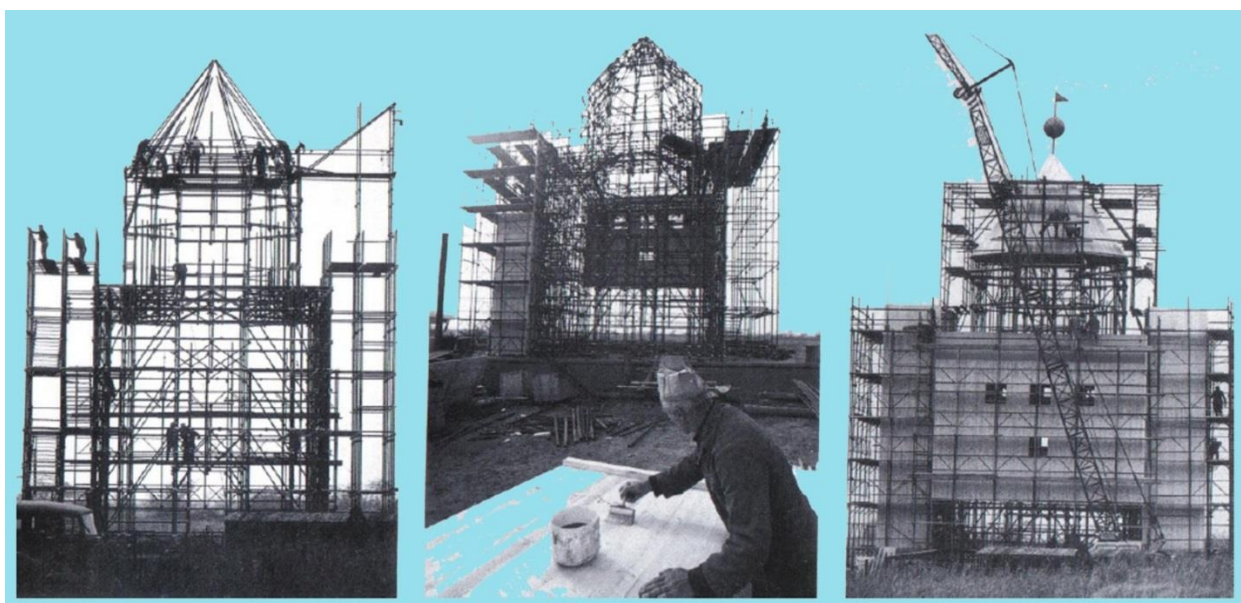


Figura 28 – Teatro del Mondo, Construção. Adaptado de ARNELL e BICKFORD, 1991.

A materialidade do projeto de Rossi é claramente contemporânea, à maneira de aplicação e utilização dos materiais, enquanto a forma ecoa a reinvenção da tradição a partir da imagem arquitetônica e do imaginário individual e coletivo. Assim Rossi em seu trabalho analítico, relaciona a tipologia construtiva à morfologia urbana enquanto explora os fatos urbanos, a tradição e o novo, se atendo aos fatos concretos

e não concretos a fim de criar uma obra que situe e não que simule o lugar, como disserta Arantes, assim “quer para endossar o caráter do lugar, quer para reinventá-lo, esse projeto reconhece a preexistência como mote de invenção e dessa forma edita tempos distintos da cidade.” (BOGÉA M, 2009). O *Teatro del Mondo* assim é mesmo que efêmero um herdeiro das arquiteturas e das imagens de Veneza, concretas ou não.

“Neste teatro, Rossi condensa toda a sua visão de Veneza: ele evoca tudo o que a cidade lhe sugere. Assim, pôde pensar que essa construção de madeira flutuante não era muito diferente daquela com a qual se construíram as pontes da cidade no século XV, e que tão magistralmente pintaram os Bellinis e Carpaccios. O **espírito veneziano** ficou incrustado naquelas pinturas e no teatro de Rossi.” (MONEO, Rafael 2008 p. 124)

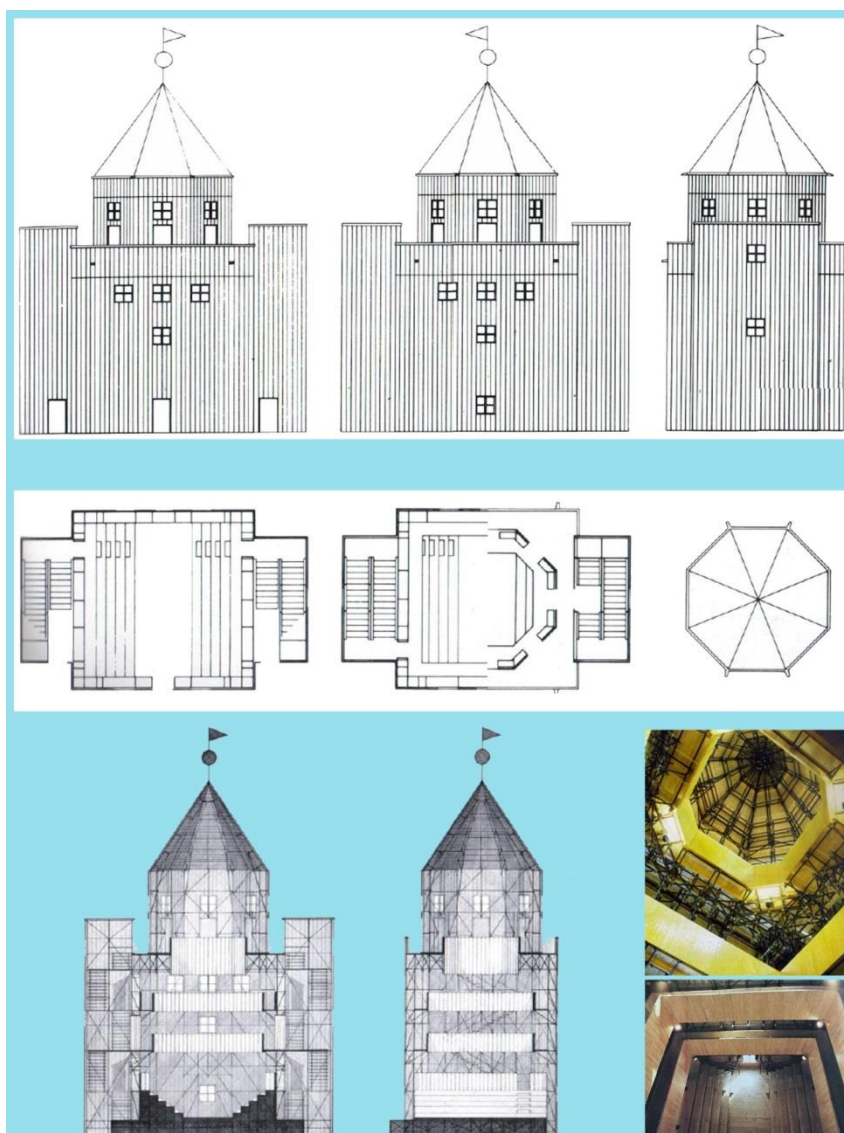


Figura 29 – Teatro del Mondo, desenhos. Adaptado de ARNELL e BICKFORD, 1991.

4 INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE

Tendo em vista as relações pré-estabelecidas entre a imagem e a imagem cinematográfica. Em como nos relacionamos com essas imagens na contemporaneidade, nas cidades supermodernas ou reflexos delas como Curitiba, a partir das comparações entre cidade real e cidade fictícia na busca pelo espaço urbano simulado. O estabelecimento de não-lugares, sem identidade, subjugados a uma velocidade sobre humana esse estudo busca avaliar o espaço urbano a partir das diretrizes dadas pelas teorias sobre o lugar, fenomenológicas e neoracionais e sobre a experiência cinemática na cidade.

Assim propõe-se encontrar espaços que possibilitem a locação das instalações cinematográficas (microcinemas), no bairro São Francisco em Curitiba, a partir da análise do lugar na escala do bairro, estabelecendo assim as relações de usos/eventos, os fluxos, as apropriações do espaço público, além das mentalidades geradas por equipamentos urbanos diversos.

A análise se debruça nos atributos ambientais (ambiente visual, acústico, tátil) e espaciais (planos/configuração espacial) do espaço urbano sem, entretanto, desconsiderar os atributos humanos (identidade, memória, apropriação).

A fim de organizar a análise didaticamente buscou-se na geografia social de Tricart, utilizada por Rossi, estabelecer três ordens ou escalas diferentes de análise: a rua, o bairro, a cidade. Rossi em *A Arquitetura da Cidade* explica o papel dessa geografia;

“É papel da geografia humana estudar as estruturas da cidade em conexão com a forma do lugar em que se manifestam; trata-se, pois, de um estudo sociológico em termos de localização.” (ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*. Martins Fontes, 2001. p. 34).

Assim, a partir dessas definições permite-se uma análise mais abrangente que demonstre os aspectos analisados, de maneira clara e organizada, além de focar nos interesses específicos deste estudo.

4.1 A cidade

Curitiba é a capital do estado do Paraná e conta com uma população estimada de 1.864.416 habitantes (IBGE, 2014). Conhecida por “Cidade Modelo”, “Capital Ecológica do Brasil” e “Capital das Araucárias”, a cidade é responsável por criar a imagem de si mesma e exportá-la e com essa representação fundamentou seu reconhecimento internacional enquanto uma cidade sustentável de planejamento urbano notório e preocupação ambiental. Sánchez (2010) colocou em questão a “articulação entre política, cultura, mídia e planejamento para a construção dessa imagem de cidade modelo e a sua difusão a partir do *city marketing*” evidenciando as questões políticas e midiáticas em relação aos “acertos e inovações” (ironicamente), urbanísticas.

Curitiba ainda se caracteriza pela presença de imigrantes de diversas procedências, europeias, asiáticas e africanas que formam a estrutura cultural, social e econômica assim como brasileiros de diversas localidades.

“A “mítica imigrante do trabalho” (observação do poeta Paulo Leminski, falecido no século passado) aliada a gestões municipais sem quebra de continuidade, acabou criando uma Curitiba planejada - e premiada internacionalmente, em gestão urbana, meio ambiente e transporte coletivo.” (Prefeitura de Curitiba).

Esse fato teve influência direta na cidade que na década de 1990, nas gestões municipais do então prefeito Rafael Greca que inaugurou diversos memoriais em homenagem a esses povos.

Esses fatores nos levam a considerar Curitiba enquanto uma cidade que propicia a impressão de realidade, a imagem simulada, a partir de diferenças substanciais entre a cidade concreta e a imagem da cidade difundida pela mídia, gerando alterações sobre a identidade, a memória e a sua própria construção no tempo, devido a seu grande enraizamento nos moldes urbanos modernos e midiáticos.

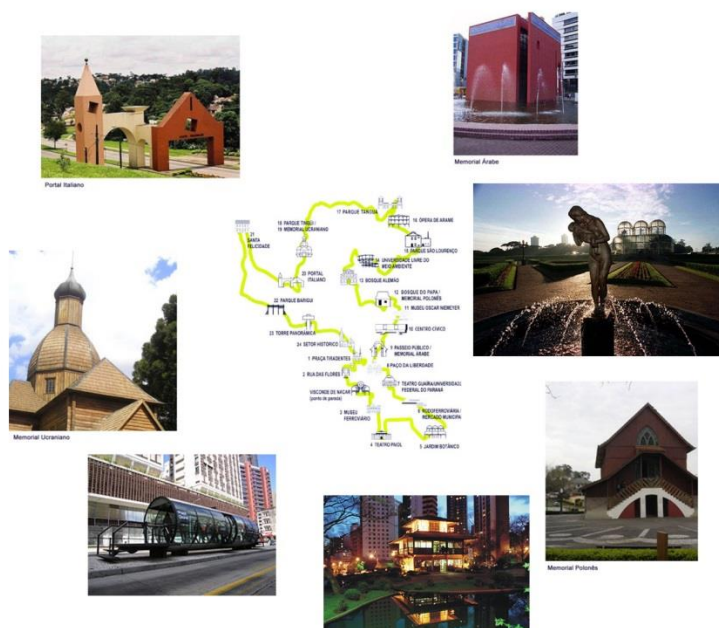
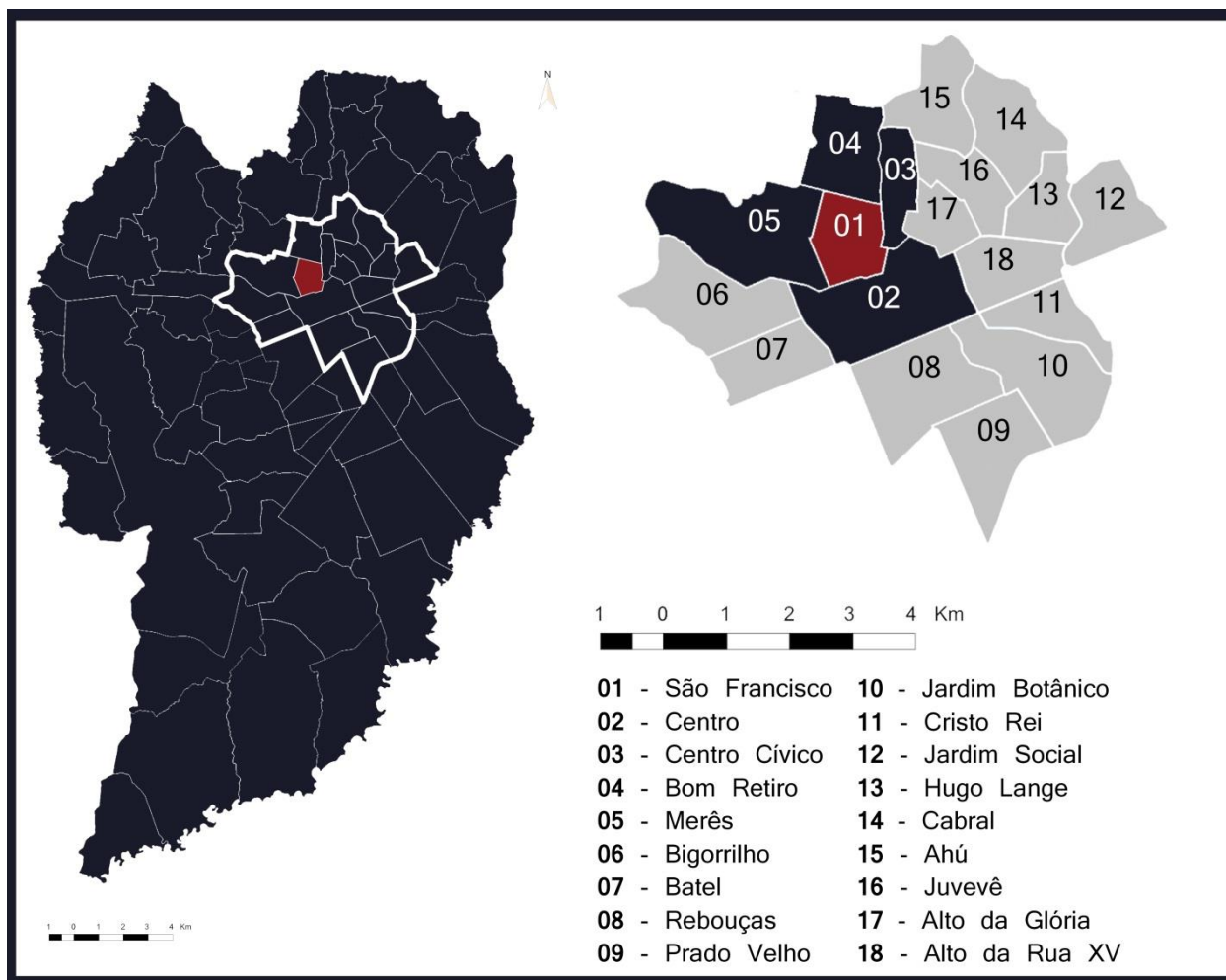


Figura 30 – Memoriais de Curitiba. Fonte: Adaptado de curitiba.pr.gov.br

Nesse estudo não é válido se estender sobre a questão do urbanismo, assim como sua formação propagandista, apenas esclarecer a formação do lugar geral, a partir da construção da cidade e seus fatos urbanos, que está ligado às escalas menores da cidade a serem estudadas mais profundamente a seguir.

4.2 O Bairro

O bairro São Francisco situa-se na região centro-oeste de Curitiba, e limita-se com os bairros Bom Retiro, Centro, Centro Cívico e Mercês resultando em uma área de 1,35 km² o equivalente a 0,32% de Curitiba e com uma população de cerca de 6 mil habitantes (IBGE, 2010).



Mapa 1 – Mapa Temático de limites. Fonte: Adaptado de IPPUC, 2014.

A delimitação da área de estudo deve-se a característica histórica/cultural, além de se caracterizar atualmente pela boêmia que se apropria do espaço urbano enquanto área de estar, criando eventos e dando uso a cidade nos diversos horários. A escolha deve-se também ao perfil dicotômico do bairro entre este eixo histórico/cultural e a grande parcela residencial ordinária sendo responsável pela criação de eixos de usos e caracteres diversos.

Localização em que os primeiros moradores de Curitiba se instalaram, conta com a presença de diversos espaços culturais como a Casa Romário Martins, a Casa da Memória, Casa da Leitura, Teatro novelas Curitibanas a Cinemateca e o Conservatório de MPB e espaços cênicos/musicais como o TUC (Teatro Universitário de Curitiba) e a Casa Hoffmann, além de conter diversos núcleos de bares e o largo da Ordem com sua tradicional feira de domingo.

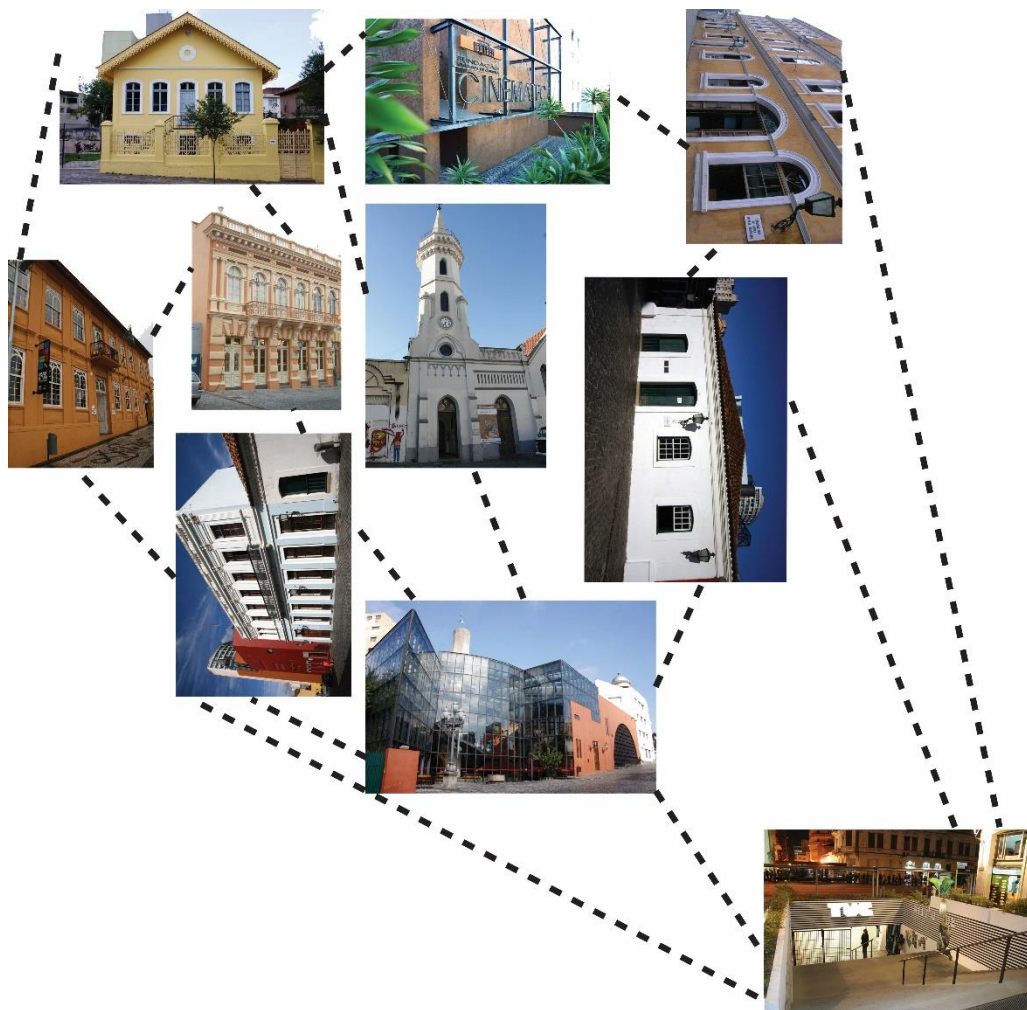


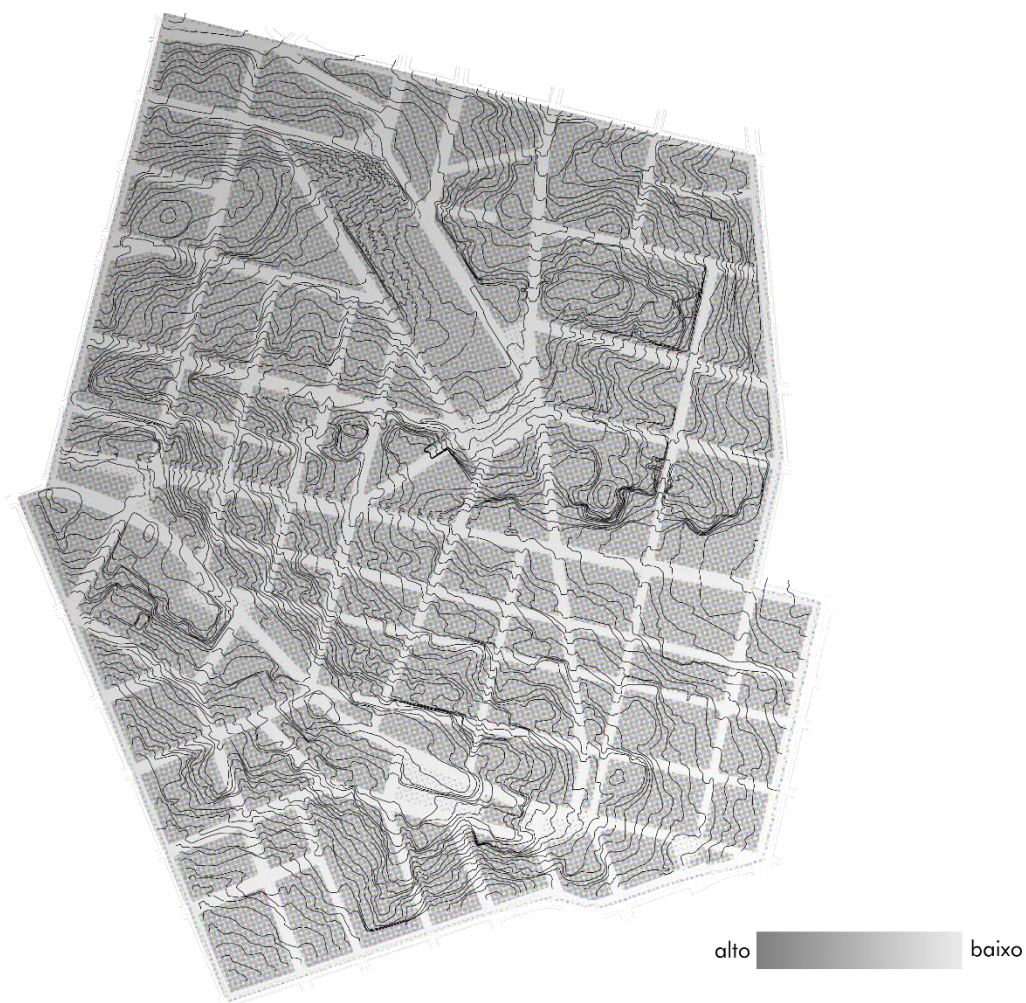
Figura 31 – Equipamentos Culturais. Fonte: Adaptado de fundacaoculturaldecuritiba.com.br

Entretanto, além da característica dicotômica falada, o bairro apresenta a concentração desses equipamentos em núcleos específicos, não formando eixos de uso, e sendo responsável pela criação de vazios, ou não-lugares, assim exigindo uma extensão dessas fronteiras, a fim de estabelecer eixos ao invés de núcleos do lugar urbano, compreendendo o bairro São Francisco enquanto um grande eixo cultural Curitibaense, por meio do teatro do cinema e seus bares.

Nessa escala de análise se salienta os atributos ambientais e espaciais a fim de sintetizar o espaço concreto, e alguns fatos urbanos de maior importância (ligados a cultura e religião), a fim de chegar aos não-lugares, e reconhecê-los como tal.

O primeiro aspecto a ser analisado na área é a topografia do bairro São Francisco. Essa compreensão nos é importante, pois tal formação é capaz de induzir direções em relação ao pedestre, além de distinguir visualmente e mentalmente o alto São

Francisco, região das ruínas, do Palácio das Telecomunicações Presidente Costa e Silva, do baixo São Francisco, região do setor histórico, do Largo da Ordem. Também podemos evidenciar que todo o bairro está sujeito a variações de nível, não propiciando longos trajetos para pedestres.



Mapa 2 – Mapa temático de Altimetria. Fonte: Adaptado IPPUC, 2013.

O segundo ponto é a questão das áreas verdes encontradas no bairro em grande quantidade, entretanto mais concentrado dentro dos lotes, além das grandes praças (Praça João Cândido, Praça Odilon Mader, Praça Padre João Sotto Maior). Também se nota a concentração de vegetação nas vias, na parte mais residencial no alto São Francisco, enquanto a região do Largo da Ordem apresenta uma maior área pavimentada. O fator da vegetação pode indicar localizações mais agradáveis para

habitar, para estar e usufruir o espaço urbano, por sua qualidade ambiental, visual e “atmosférica”.



Mapa 3 – Mapa Temático de Áreas Verdes. Fonte: Adaptado IPPUC,2013.

Outro fator importante a ser levantado é a questão dos fluxos, principalmente relacionado aos automóveis e ao transporte público. O bairro do São Francisco, por sua localização central, apresenta uma característica de ser um setor de ligação da cidade, com isso apresenta um grande fluxo de carros principalmente nos horários de pico (7:00h as 8:00h e 18:00h as 19:00h). Fluxo este concentrado nas vias Treze de Maio, Inácio Lustosa, Carlos Cavalcanti e as limítrofes do bairro, Tapajós, Visconde de Nacar, Mateus Leme e Augusto Stelfeld. Como citado anteriormente nesse estudo,

vias com características de alto fluxo e alta velocidade propiciam mais facilmente o estabelecimento de não-lugares, com isso é fundamental analisar suas ocorrências para mapear esses espaços mais facilmente.



Mapa 4 – Mapa Temático de grau de fluxo. Fonte: Autoria Própria.

Também por estar localizado na regional Matriz de Curitiba, o bairro do São Francisco é rico em transporte público, contando com praticamente todas as escalas do transporte Curitibaano. A região próxima ao largo da ordem, e as vias 13 de Maio e Carlos Cavalcanti apresentam o maior número de linhas circulantes, seguindo a lógica de maior fluxo apresentado anteriormente. Assim como as ruas limítrofes apresentam ônibus interbairros, e o núcleo apresenta linhas convencionais, responsáveis pelo transporte bairro-centro. A presença da linha turismo também é muito importante

devido ao “recorte” que realiza no bairro, se atendendo basicamente a região do Largo da Ordem e a parte histórica.



Mapa 5 – Mapa Temático de circulação de ônibus. Fonte: Adaptado IPPUC,2013.

O bairro do São Francisco apresenta uma malha viária fortemente influenciada pela presença do Cemitério Municipal São Francisco de Paula, e pela região da Praça Garibaldi ligada diretamente ao setor histórico. Assim esses pontos, e as ruas que partem desses eixos, são responsáveis por formar um contraponto à malha formal, perpendicular estabelecida nas demais partes do bairro, e que são responsáveis pelas ligações leste-oeste e norte-sul.



Mapa 6 – Mapa Temático de Malha Viária. Fonte: Autoria Própria.

O desenho do bairro São Francisco apresenta uma malha que formalmente apresenta grande singularidade, enquanto sua escala apresenta um elevado grau de homogeneidade, reforçando a ideia do controle urbano que a prefeitura municipal, a partir de suas diretrizes e zoneamentos. A ideia da “força” do poder público também pode ser lida a partir dos lotes designados ao uso estatal que, no geral, são bem maiores em relação aos particulares. Aqui também estabelecendo uma relação enraizada ao Cemitério Municipal, detentor da maior parcela de terra do bairro.

Os outros lotes de maior escala estão relacionados à Secretaria Municipal de Administração de Curitiba, ao edifício do Paraná Previdência, o Palácio das Telecomunicações Presidente Costa e Silva, assim como uma escola estadual e os diversos equipamentos culturais já citados.



Mapa 7 – Mapa Temático de Morfologia Urbana. Fonte: Autoria Própria.

Citamos diversas vezes a importância na morfologia urbana que o Cemitério Municipal São Francisco de Paula gera no bairro em questão. Entretanto sua importância vai além das consequências que gerou na malha da cidade. Sendo o cemitério mais antigo da cidade, datado em 1854 o lançamento da pedra fundamental e com a conclusão da construção em 1866, é colocado pela administração pública enquanto uma “espécie de síntese da memória de Curitiba” (Prefeitura Municipal de Curitiba), abrigando uma síntese da sociedade, seu poder financeiro, suas religiões e valores.

Isto nos leva a considerar a questão religiosa no bairro do São Francisco. O nome do bairro está diretamente ligado à história da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco das Chagas, que se estabeleceu na região do largo no século XVIII. Com

isso, a partir da tradição católica brasileira o bairro se estabeleceu como tal, sendo que a partir de 1890 a partir da liberdade religiosa e posteriormente com o aumento expressivo da população imigrante, Curitiba se uma cidade rica em religiões e cultos. O bairro em questão se mostra enquanto uma síntese ideal desse conteúdo, tendo em vista a presença de templos das mais diversas religiões. Esse fato gera impactos fortes no imaginário da população e em como ela se relaciona com o lugar, além de especificar usos em horários pré-estabelecidos.

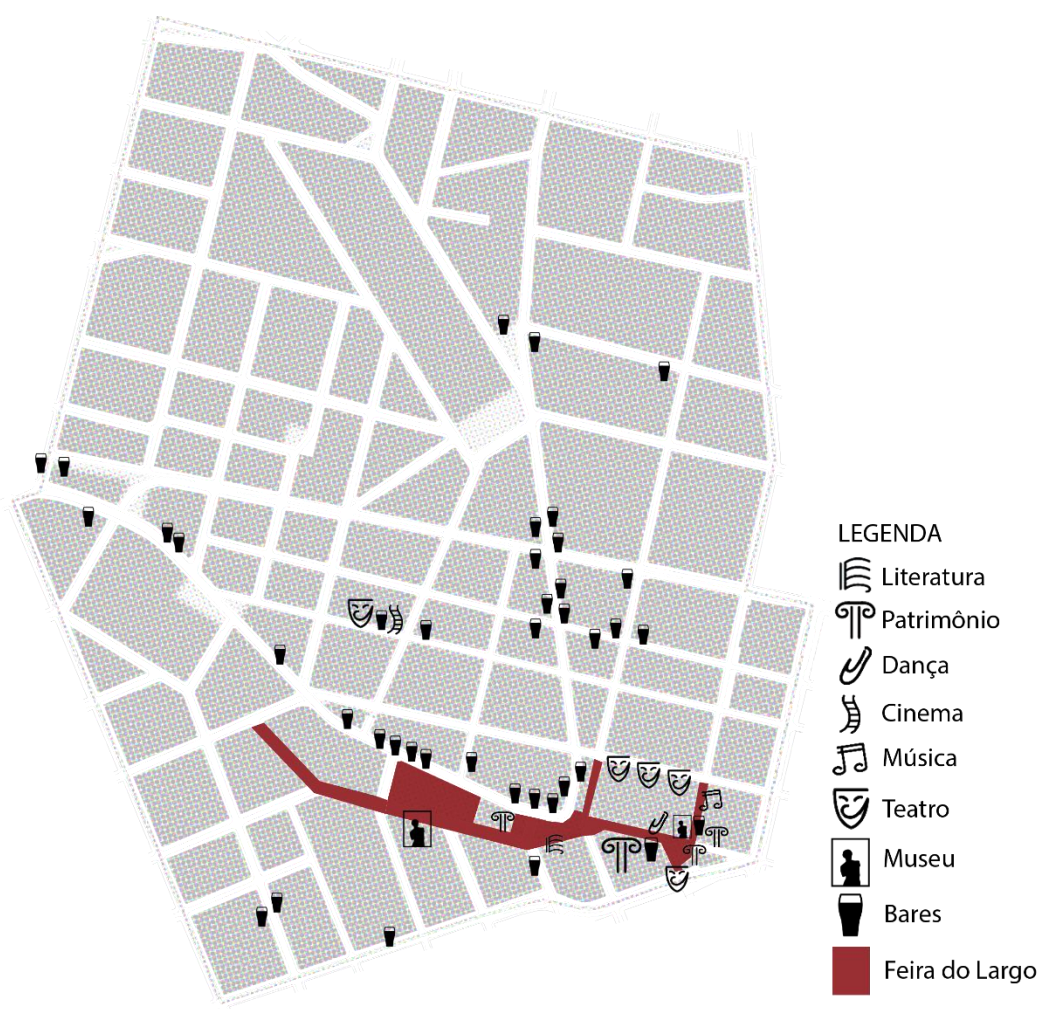


Mapa 8 – Mapa Temático de Equipamentos Religiosos. Fonte: Autoria Própria.

Assim se analisar mais profundamente os atributos humanos relacionados ao bairro. Como citado anteriormente a escolha do bairro deve-se a sua característica histórica/cultura e boêmia. Isso é de profunda importância, assim como as relações religiosas previamente apontadas, devido as características dos atributos humanos,

que estão relacionados a simbolismos, percepção, memória, cultura e por fim o uso e apropriação do espaço.

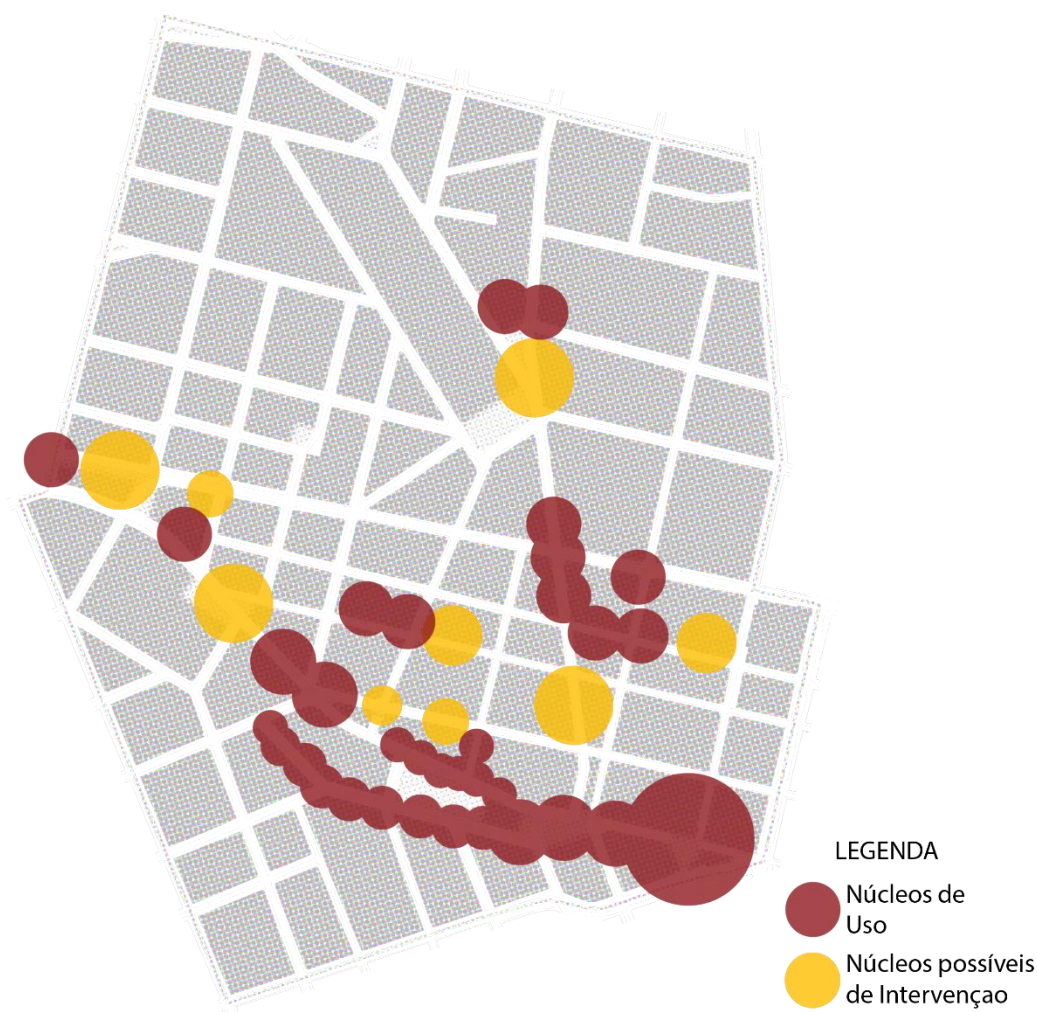
Em relação especificamente a esta última característica, o bairro do São Francisco apresenta um caráter muito rico pois a boêmia que ali se estabelece tem como base a rua, e não espaços internos de convivência. Assim ruas como a Trajano Reis, Paula Gomes e a Jaime Reis apresentam uma população que se apropria dessas ruas (ou parcelas delas como veremos a seguir), gerando diversas vantagens, seja na escala local, seja na escala da cidade.



Mapa 9 – Mapa Temático de Equipamentos Culturais e de Lazer. Fonte: Autoria Própria.

Entretanto, mesmo possuindo uma grande quantidade de bares e espaços culturais, esses equipamentos se conformam em núcleos e em sua maior parte estão localizados na região do largo da ordem. Assim enquanto o bairro é muito rico em

lugares acaba criando espaços ociosos, não-lugares, devido a distribuição dos equipamentos culturais e dos bares. Com isso em mente e relacionando aos estudos previamente realizados o que objetiva aqui é estabelecer esses pontos ociosos enquanto não lugares e a partir da intervenção arquitetônica adicionar eventos que se relacionem diretamente ao público que já utiliza os arredores, ou seja, convergir o público aos microcinemas, suprimindo as fronteiras mentais.



Mapa 10 – Mapa Temático de Núcleos. Fonte: Autoria Própria.

Por fim, o que se pretende é o restabelecimento dos lugares inertes no bairro do São Francisco, suprimindo as fronteiras mentais, e assim criando dois grandes eixos culturais e de lazer, além de outros quatro eixos secundários, maximizando a área de interferência direta do projeto em si.



Mapa 11 – Mapa Temático de Eixos culturais e lazer. Fonte: Autoria Própria.

Assim se estabeleceram três pontos que apresentavam os problemas apontados, além de potencialidades ao projeto em si, sendo eles então a Rua Inácio Lustosa Entre as Ruas Tapajós e Emílio de Menezes, a Rua Trajano Reis entre as Ruas Carlos Cavalcanti e a Treze de Maio e a Rua João Manoel entre as Ruas Jaime Reis e Treze de Maio.

4.3 A Rua

A escala da rua então se torna o objeto de estudo mais detalhado. A intenção em compreender as fronteiras que formulam o espaço, a materialidade do espaço concreto, as construções em suas escalas, cores e materiais assim como suas texturas, servirão para compreender a alma do lugar, assim como guiar diretrizes a

serem aplicadas no projeto, seja por gerar conflito ao já existente ou potencializar a linguagem ali já estabelecida. A metodologia aplicada foi a visita ao local e produção de fotografias e posterior montagem a partir delas. Para fins de explicitação concisa foram escolhidos três pontos para se aplicar a intervenção urbana, objeto final deste estudo, estando eles localizados nas descrições seguintes.

4.3.1 Rua Inácio Lustosa



**Figura 32 – Montagem fachadas Rua Inácio Lustosa.
Fonte: Autoria Própria.**

Entre as Ruas Tapajós e Emílio de Menezes. Partindo então das análises da escala do bairro, estabeleceu-se esta área enquanto potencial para a aplicação do microcinema de rua. Essa parte da rua possui características peculiares, pois enquanto em um extremo existe a apropriação da rua a partir da praça que o bar Choripan cria, no outro extremo, no qual se apresenta o Jardim General Gastão Pereira Cordeiro, que conta com uma pequena quadra de basquete, assim como certo paisagismo, não é apropriada pelos usuários.

Assim essa rua propõe uma relação dicotômica entre os dois espaços. Podemos relacionar a falta de apropriação do Jardim, a suas fronteiras laterais, pois é limitado pelo muro e pela Rua Inácio Lustosa. Também pode-se considerar a inadequação da estrutura apresentada enquanto quadra de basquete, que não possui dimensões adequadas, e se encontra atrofiada entre as árvores, além de toda essa parcela da rua ser mal iluminada pela única presença de poste de luz no início do Jardim, próximo ao viaduto (gerador de ruídos). Assim esse espaço não se estabelece enquanto lugar por propor muitas barreiras ao usuário e nenhuma qualidade, seja qualitativa ou quantitativa do espaço.

A rua, entretanto, apresenta diversas potencialidades, como a própria presença de

vegetações e área verde. Além do mais nesse trecho a Rua Inácio Lustosa reduz de três vias de trânsito a apenas uma, assim o viaduto, mesmo enquanto difusor de ruídos, funciona como barreira dando um novo caráter a essa parcela da rua.

Outro fator potencializador é o caráter individual de cada construção encontrada, fator responsável por ditar certa dinâmica ao espaço, não o subjugando a um espaço não identitário, homogêneo, todas as fronteiras estabelecidas pelas fachadas são claras, enquanto a fluidez do espaço se dá pela homogeneidade de escala das edificações, que variam entre um e dois pavimentos sendo encontrado apenas um edifício com quatro pavimentos.

Os recuos das duas laterais também formulam o espaço de maneira diferente, sendo que no lado do bar e do jardim os edifícios encontram-se no alinhamento predial, sem uma transição mais específica entre público e privado, enquanto do outro lado da rua as edificações se encontra atrás de recuos ou estacionamentos.

Por fim um aspecto de interesse são as cores, materiais e texturas que o espaço apresenta, nos servindo enquanto diretriz estética e construtiva, assim como nos apresenta uma leitura mais focada no detalhe, e na imagem que o espaço passa ao usuário.

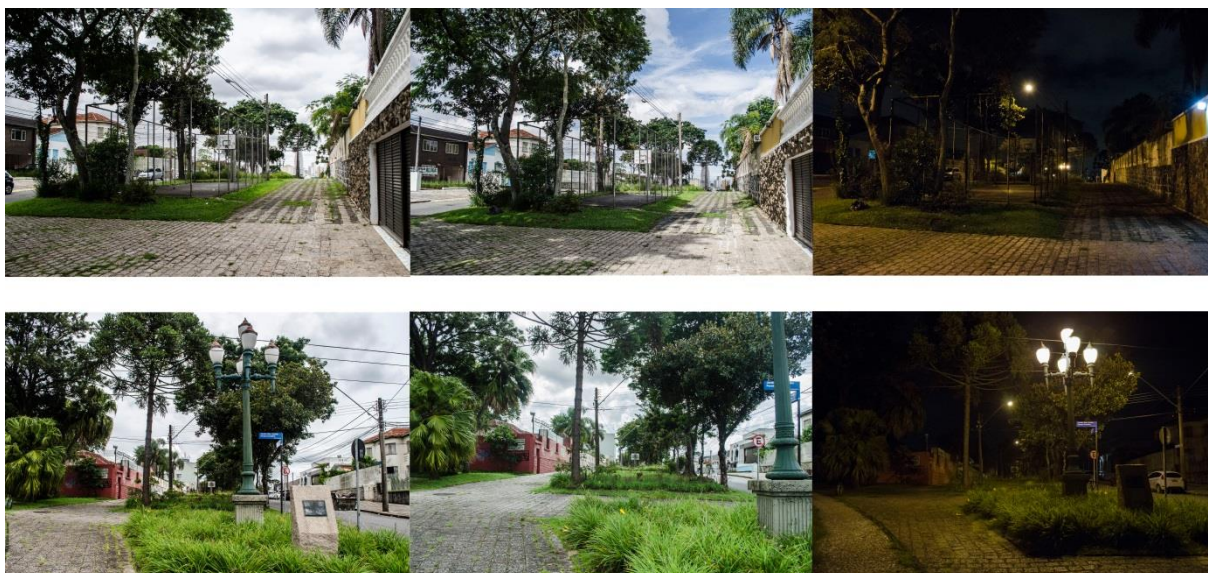


Figura 33 – Situação manhã, tarde e noite na Rua Inácio Lustosa. Fonte: Autoria Própria.

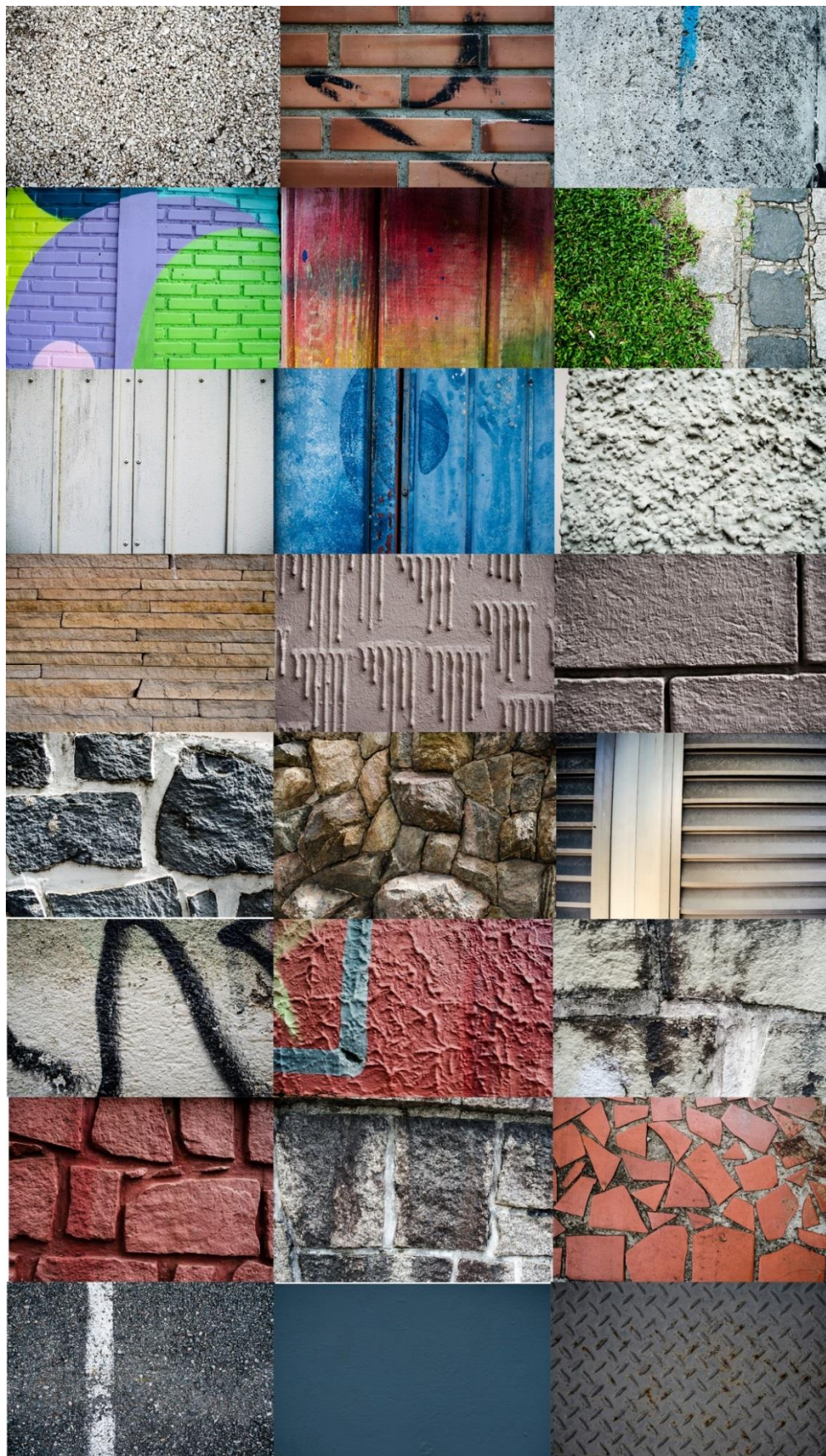


Figura 34 – Montagem texturas Rua Inácio Lustosa. Fonte: Autoria Própria.

4.3.2 Rua Trajano Reis

Entre as Ruas Presidente Carlos Cavalcanti e a Treze de Maio.



Figura 35 - Montagem fachadas Rua Trajano Reis. Fonte: Autoria Própria.

Ainda na Rua Trajano Reis analisa-se outro ponto que pode ser conformado como um não-lugar. Aqui a grande influência que acaba por gerar essa situação são as vias perpendiculares de alto fluxo de automóveis em alta velocidade, a Rua Presidente Carlos Cavalcanti e a Treze de Maio. Essas vias por si só geram uma fronteira suficiente para que o espaço entre elas fique ocioso e não apresente interesses para as pessoas.

Entretanto ao notar-se na escala do bairro que este trecho é responsável por ligar os bares na Praça Garibaldi aos da Trajano Reis e Paula Gomez evidencia-se o potencial de área de estar a ser criado, tendo em vista o grande fluxo de pessoas, principalmente no período noturno.

Além desse fator esse trecho da Rua Trajano Reis apresenta uma riqueza arquitetônica, apresentando uma heterogeneidade de respostas materiais, que se distinguem no tempo e também no uso. O trecho ainda apresenta certa variação de escala e nos dois lados da rua mantém-se no alinhamento predial, evidenciando um espaço fechado. Aqui também a exemplo do outro ponto na mesma rua, a topografia

gera grandes alterações nas relações de figura e fundo, tendo a Praça Garibaldi enquanto barreira de um lado e o “túnel” que a Trajano Reis forma para o outro.

Outro fator é a dualidade que a rua possui em relação ao estado de conservação das edificações, enquanto em um lado apresentam-se diversos pequenos negócios no outro prepondera residências abandonadas. Também se vale da presença da igreja presbiteriana que altera o caráter da rua em quase sua esquina.

Por fim, continuando o intuito de compreender o corpo do lugar, mantem-se o estudo das texturas, materiais e cores do espaço concreto em questão.



Figura 36 - Situação manhã, tarde e noite na Rua Trajano Reis. Fonte: Autoria Própria.

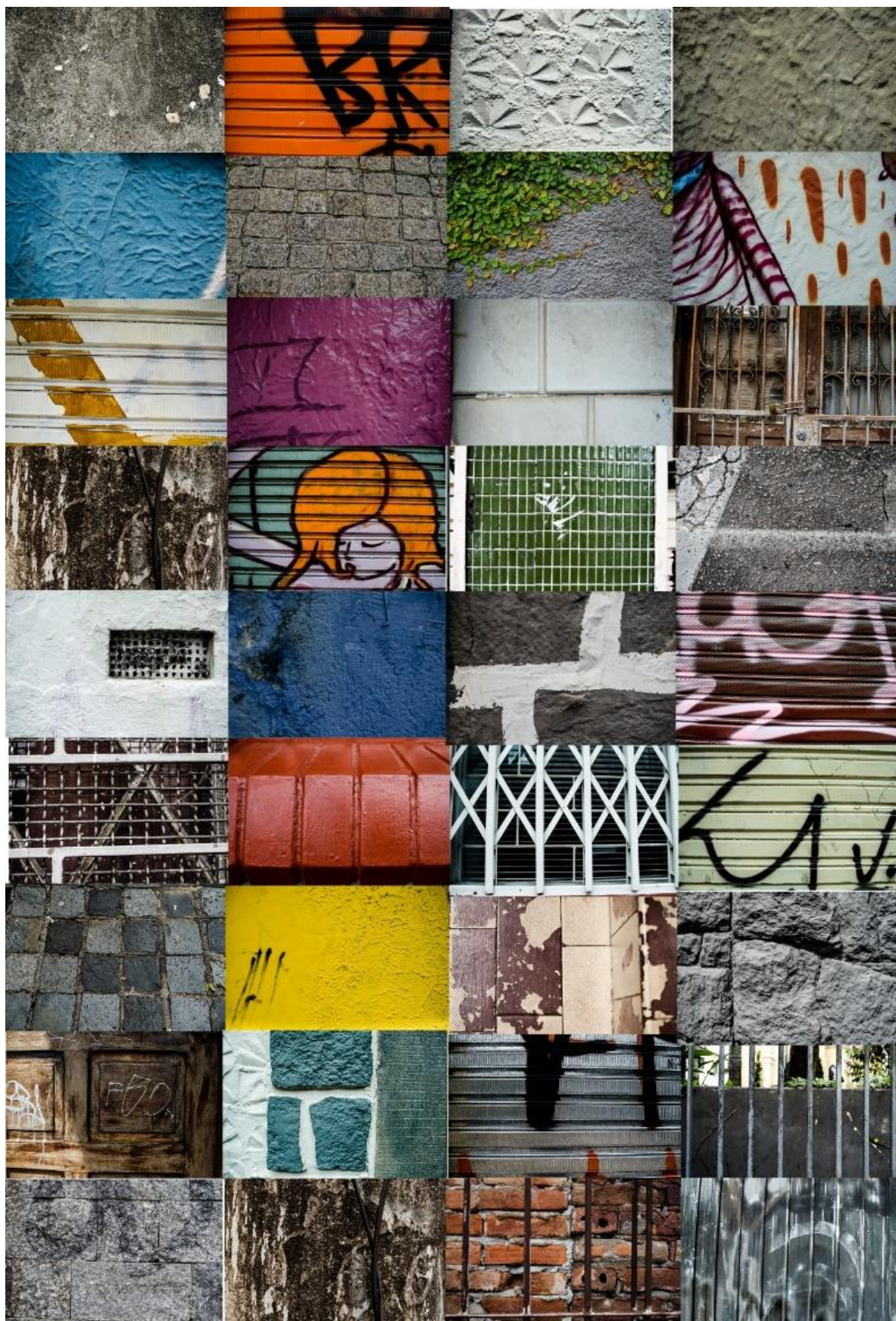


Figura 37 – Montagem texturas Rua Trajano Reis. Fonte: Autoria Própria.

4.3.3 Rua João Manoel

Entre as Ruas Jaime Reis e Treze de Maio.



Figura 38 - Montagem fachadas Rua João Manoel. Fonte: Autoria Própria.

Por fim, a última rua a ser destacada enquanto área com potencialidades para se implantar os microcinemas de rua propostos por essa pesquisa apresenta um caráter único e se difere das outras pela escala e por ser uma rua fechada em relação à Rua Treze de Maio.

Também se destaca a topografia dessa área que em uma pequena distância linear apresenta uma grande variação de cota de altura, além de, ainda no aspecto ambiental, apresentar uma grande quantidade de árvores, se relacionarem a área construída. Essa relação ao espaço verde ainda se maximiza pela pavimentação em pedra que permite a presença da grama e a era que repousa em praticamente toda a fachada da casa na esquina.

Em uma situação de no máximo dois pavimentos no alinhamento predial e uma distância de cerca de 15 metros entre fachadas dos dois lados da rua, esse espaço apresenta uma qualidade espacial adequada ao uso do pedestre. Ainda conta com dois platôs que podem ser incorporados ao projeto. A relação que este trecho estabelece com a Rua Treze de Maio também é muito rica tendo em vista a barreira que a vegetação e o platô existente geram no espaço, evitando assim que o espaço seja diretamente influenciado pelo alto fluxo de carros e consequentemente seus ruídos.

Assim fechado por um lado pela vegetação e pela topografia no outro, essa área se notabiliza por ser um entre espaços de caráter íntimo e aconchegante, com edificações homogêneas de um lado e desconexas no outro, dando uma leitura complexa ao espaço, mas não de difícil compreensão ao usuário.

Mesmo que em relação aos outros, esse espaço mostrou uma quantidade menor de texturas e cores, torna-se claro as outras potencialidades que apresenta para o projeto de microcinemas de rua.

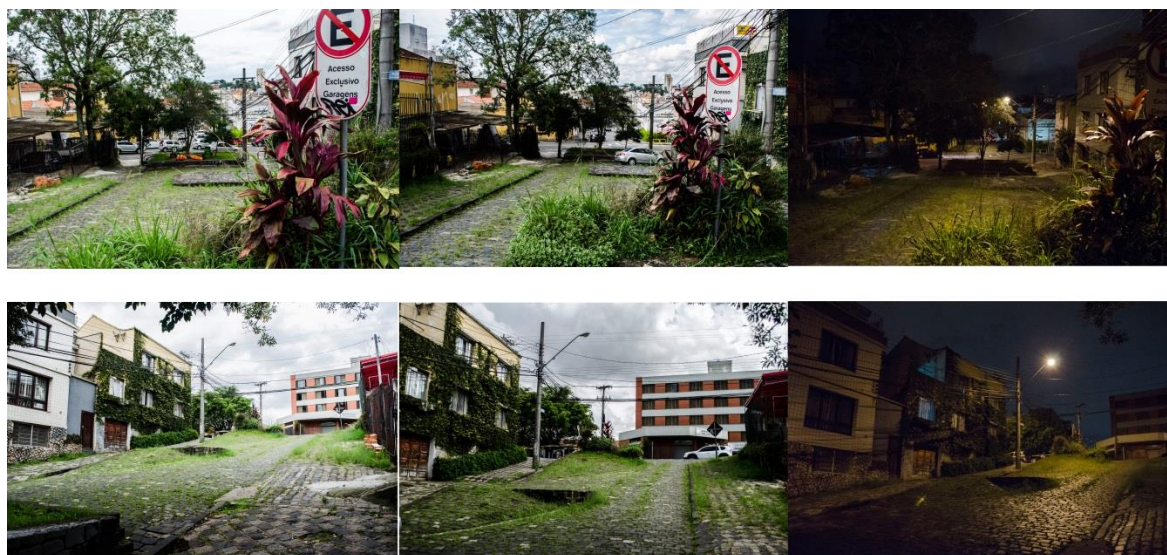


Figura 39 - Situação manhã, tarde e noite na Rua João Manoel. Fonte: Autoria Própria.

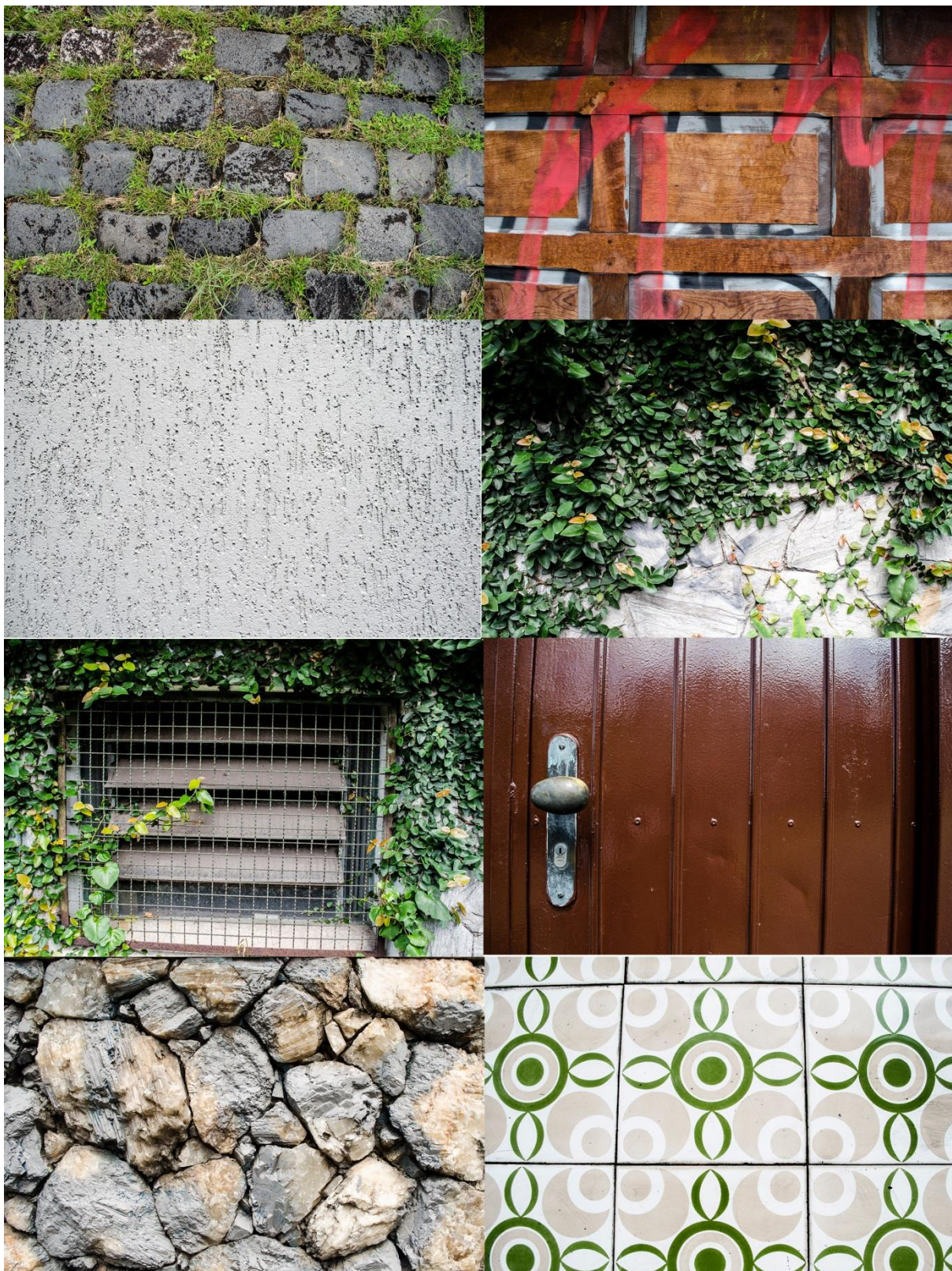


Figura 40 – Montagem texturas Rua João Manoel. Fonte: Autoria Própria.

5 DIRETRIZES DE PROJETO

O objetivo dessa pesquisa é desenvolver o projeto de microcinemas de rua enquanto intervenções urbanas, arquitetônicas, na área do São Francisco. Supondo que sejam capazes de reconhecerem e transparecerem o lugar afim de restabelece-lo, físico e mentalmente, extrapolando os limites gerados pela arquitetura e eventos da cidade, aumentando a área usufruída a partir da utilização das ruas, calçadas, praças, edifícios abandonados, ou seja, do espaço infra estrutural da cidade, entendendo ele como espaço de uso público e propriedade coletiva.

A partir da compreensão do lugar arquitetônico e das influências midiáticas que o assolam, pretende-se criar pontos referenciais que condensem essa leitura do entorno e para isso será utilizada a estratégia projetual de analogia arquitetônica proposta por Rossi. De Rossi também utilizamos a estratégia de evidenciar a relação entre a morfologia urbana e a tipologia arquitetônica, a partir da relação do desenho e materiais com o uso e eventos.

“O projeto de uma nova obra de arquitetura não somente se aproxima fisicamente da que já existe, estabelecendo com ela uma relação visual e espacial, como cria uma interpretação genuína do material histórico com o qual tem de lidar.” (Ignasi Solà-Morales Rubió)

No projeto será aproveitada a infraestrutura urbana enquanto base projetual, a fim de relacionar o lugar pré-existente com as novas potencialidades e eventos do lugar. O projeto também tem como diretriz projetual a evidenciação da relação de acesso à área pública, a fim de o espaço ser lido e utilizado como tal além das características inerentes à arquitetura como: acessibilidade universal, conforto ambiental e sustentabilidade.

O que se busca projetualmente são qualidades que vão além do pragmatismo técnico arquitetônico. Com base nos pensamentos fenomenológicos o projeto se preocupa com o corpo da arquitetura sua imagem corporificada, as relações dialéticas que estabelece entre si, as negações e conciliações como cita Raimund Abraham. Busca criar laços e ativar a mentalidade e despertar a imaginação como cita Pallasmaa, e por fim criar a Atmosfera de Zumthor.

“Qualidade arquitetônica só pode significar que sou tocado por uma obra. Mas por que diabo me tocam estas obras? E como posso projetar tal coisa? (...) Como se podem projetar coisas assim, que têm uma presença tão bela e natural que me toca sempre de novo. Uma determinação para isso é a atmosfera.” (ZUMTHOR, Peter. Atmosferas. Gustavo Gili, 2009. p. 10)

Com isso, alinhado ao estudo referencial apresentado até o momento, o projeto se preocupará especificamente na materialidade do corpo arquitetônico (materiais, texturas, cores). Além de concluir a partir dos estudos de correlatos, o caráter efêmero da instalação, gerando a necessidade de um projeto que preambule entre o modular e o específico, o geral e o individual.

O projeto de instalação cinematográfica também possui enquanto diretriz projetual a preocupação com o tratamento da luz e com a relação interior-exterior, buscando criar o projeto inserido no projeto, além de buscar uma relação com o movimento e propiciar espaços em que ocorra a “dilatação do tempo”, propiciando o estar (habitar) dos indivíduos e exprimindo a experiência cinemática no espaço urbano e no lugar.

6 PROPOSTA

A partir das diretrizes projetuais estabelecidas e da definição dos não-lugares a serem reestabelecidos em sua totalidade (real x virtual, física x mental) aplicou-se a leitura crítica dos dados levantados na etapa de interpretação da realidade, tomando enquanto elementos analíticos a tectônica os fluxos e os usos atribuídos ao espaço, fatores reveladores de sua identidade e caráter. Como é mostrado no mapa abaixo que reúne todos os itens avaliados.

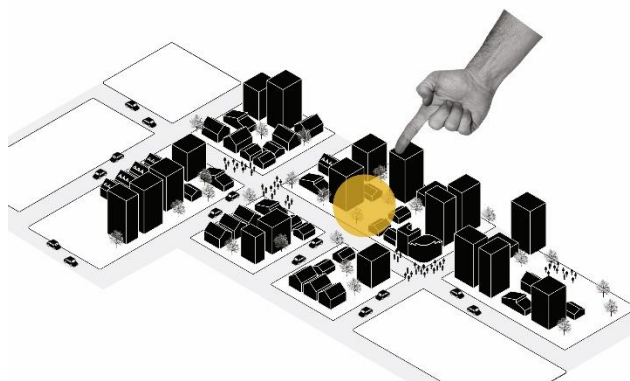


Figura 41 – Esquema, o não-lugar. Fonte: Autoria Própria.



Mapa 42 – Mapa total de análise. Fonte: Autoria Própria

Com tais dados em mãos então procurou-se estabelecer um escalonamento de diretrizes projetuais específicas a cada uma das três localizações das intervenções. Buscando especificar as diretrizes já explicitadas elencou-se então tópicos de ação que influenciam a materialidade, a forma e as relações do projeto em si e seu entorno.

A EFEMERIDADE**O CORPO****O INTERNO
O EXTERNO****O SENSORIAL****O MOVIMENTO****A EXPERIÊNCIA**

Figura 44 –
Diretrizes
projetuais.
Fonte: Autoria
própria.

Assim compreendendo a arquitetura enquanto um dispositivo que define e organiza, ativa e mobiliza corpos e objetos no lugar a efemeridade se coloca enquanto pilar do projeto pois possibilita tal ação respeitando o entorno, sua identidade e seu caráter, incorporando-os a uma arquitetura transitória, sobrepondo-se a eles dialeticamente negando-os ou confirmando-os e acima de tudo possibilitando novas maneiras de apropriação do lugar depois da ação aqui proposta.



Figura 43 – Fotografia do Filme *Brilho Eterno de uma mente sem lembranças*, 2004.⁷

A partir da definição sobre a efemeridade colocou-se em questão o corpo da arquitetura tendo em vista a leveza inerente a uma obra desse caráter, facilitando sua construção e desconstrução, promovendo o diálogo entre a justaposição da obra ao ambiente previamente existente. Para tal então definiu-se a estruturação por perfis cilíndricos de aço análogos à estruturação de andaime.

Tais perfis devem atender a um equilíbrio entre modularidade e especificidade e para isso foram pensados para que permitissem certa maleabilidade em seus eixos tendo horizontalmente 3m, 4m e

⁷ O filme *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (*Brilho eterno de uma mente sem lembranças*, 2004) trabalha em seu enredo sobre a transitoriedade das recordações, das lembranças a efemeridade da vida em nossas relações ao colocar a vontade de apagarmos nossas memórias e possuímos tal possibilidade.

5m como vãos máximo e verticalmente um pé direito de 3m com entranças secundários para vedação de metro em metro. Assim no movimento e na expressividade arquitetônica a partir dos rearranjos materiais será possível uma analogia constante ao lugar, seus signos e suas imagens.

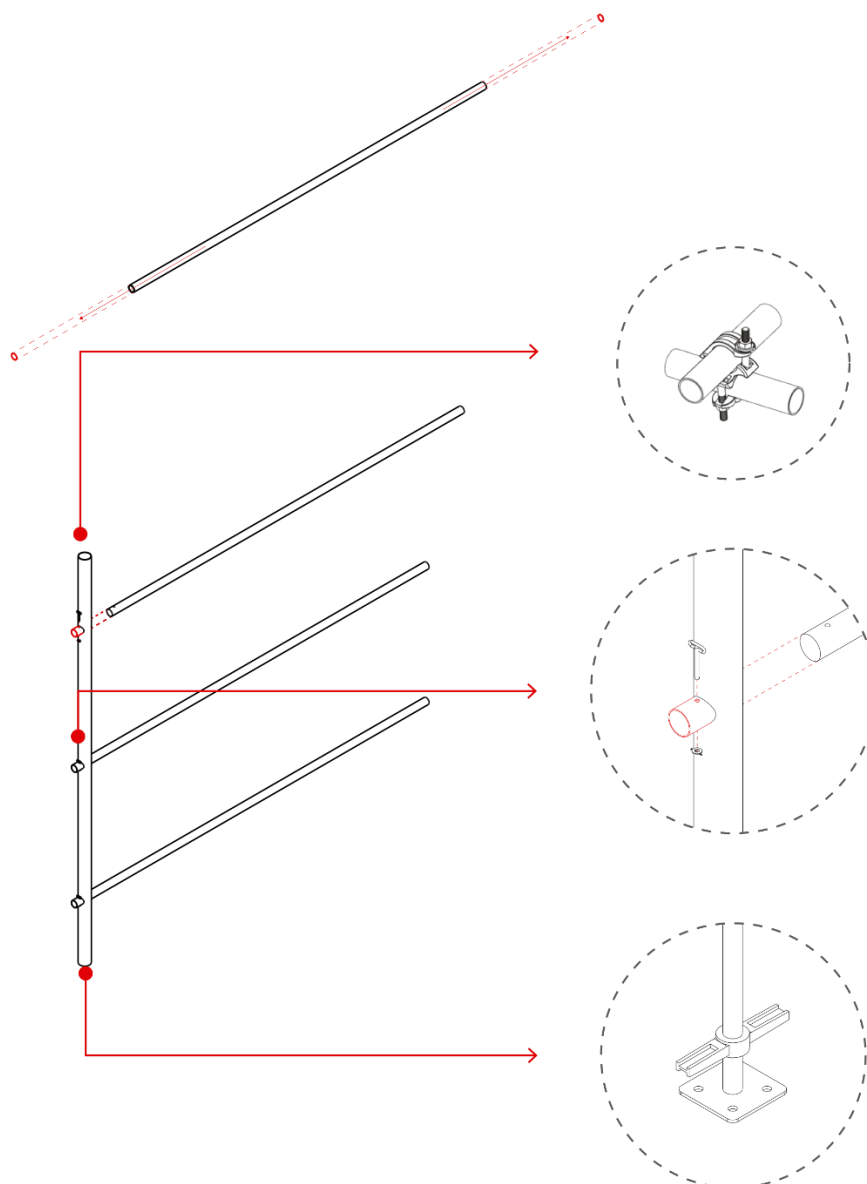


Figura 45 – Esquema da estrutura. Fonte: Autoria Própria.

O movimento intrínseco ao objeto arquitetônico está atrelado ao seu caráter efêmero, a sua estruturação ritmada, assim como na alteração da aparência de permanência dada pelo imaterial sistema conceitual logopático da imagem e a experiência cinematográfica. Fator este que também influencia diretamente nas relações estabelecidas do usuário com o objeto seu sensorialismo e mentalidade.

Inserido nessa relação ainda se dá a dialética do objeto com o espaço interno e o espaço externo. Considerando-se a ideia fenomenológica dada por Schultz de que o “lugar é a concreta manifestação do habitar humano” e que este habitar é estar em um interior pode-se entender a desconstrução do conceito do espaço externo e com isso formular a arquitetura que evidencie essa relação dualística entre o interior do objeto e o interior da rua, do bairro, da cidade. Para atingir isso então se pensou em um módulo de vedação que possibilitasse a maior e menor abertura do objeto à rua assim como um segundo elemento, translúcido, de vedação, no caso tecidos.

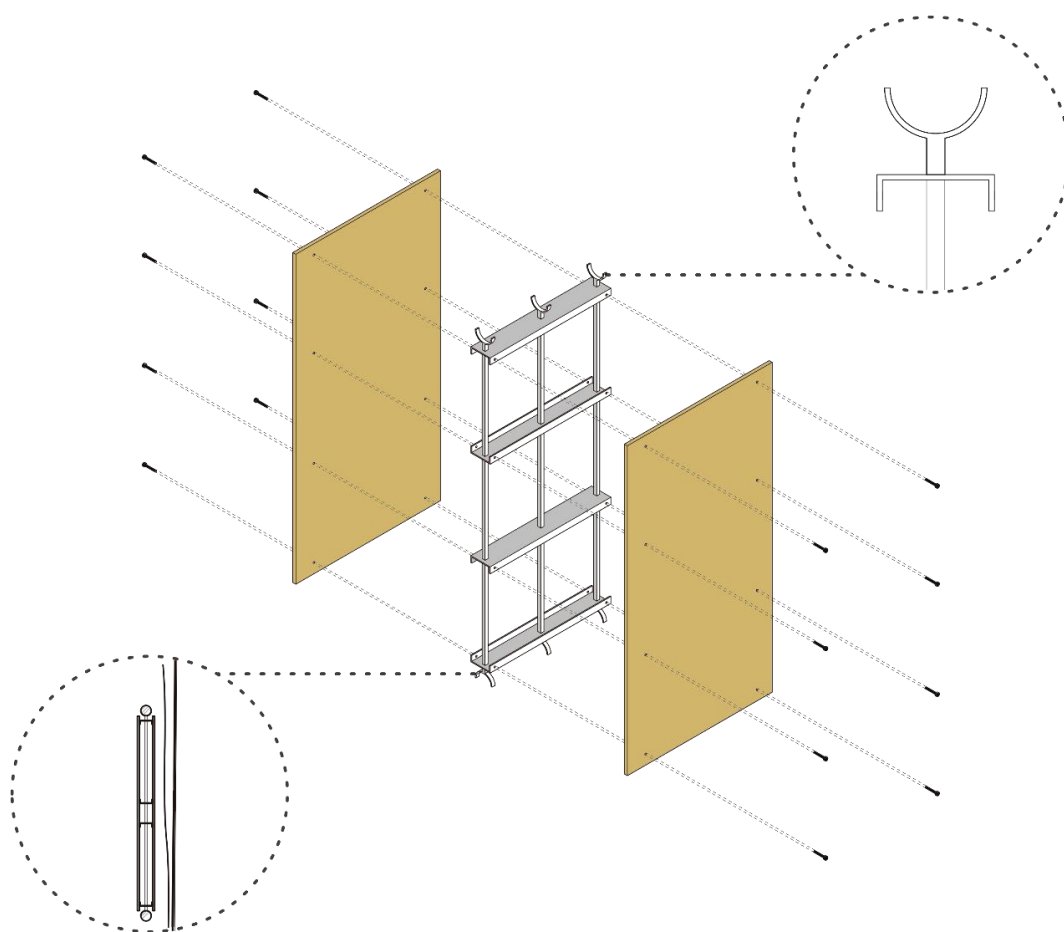


Figura 46 – Sistema de vedação. Fonte: Autoria Própria.

É então nessa preocupação com o detalhe arquitetônico, que toma sua forma a partir das analogias propostas pelo entorno, pelas fronteiras que se dá a concretude do projeto, que a experiência dos materiais se torna tátil, visível e experimentável, tornando a arquitetura em si um ato sensorial e vivencial formando por fim a experiência cinematográfica, a ativação mental e física que convergem a possível um reestabelecimento do lugar.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo encontrou diversas dificuldades devido à falta de bibliografia adequada, principalmente no que tange a arquitetura e sua relação com o cinema, além do difícil acesso a existente. Também se compreende como tópico a ser explorado a crítica específica ao modelo preconcebido de experiência cinematográfica baseada na caixa-preta, e todo o exemplar arquitetônico correspondentes às clássicas salas de cinema, tal estudo sobre a evolução histórica e morfológica, poderia narrar mais claramente a materialidade do projeto aqui proposto.

Enfim, essa pesquisa procurou nas teorias sobre o lugar, desenvolvidas pelos arquitetos Aldo Rossi e Christian Norberg-Schulz, compreender seus conceitos e o colocar o seu contraponto, os não-lugares, enquanto problemas das cidades “supermodernas”. Propondo a criação de instalações cinematográficas, microcinemas de rua, no bairro do São Francisco em Curitiba que reestabeleçam o lugar arquitetônico, estimulando a apropriação do espaço urbano e a participação ativa da população. Com isso, procurou-se também explicitar a falta de espaços de exibição para o cinema brasileiro independente, especificamente em Curitiba que possui boa parcela de suas salas de cinema administradas por exibidoras internacionais (Cinemax e UCI), além de evidenciar a necessidade de espaços de acesso democrático ao cinema.

Essa pesquisa também procurou reconhecer as relações entre a imagem e a imagem cinematográfica, com o espaço urbano e a arquitetura, a fim de fornecer uma base para uma leitura mais abrangente sobre o lugar. Colocando enquanto um problema contemporâneo a ligação contextual entre diversas linguagens artísticas, e compreendendo a arquitetura enquanto um campo que converge conhecimentos de diversas áreas, sendo assim influenciado por todas as maneiras de expressão humana.

A partir então das heranças deixadas pelos arquitetos fenomenológicos da década de 70, e 80 além dos ensinamentos de Rossi, buscou-se estabelecer estratégias teórico-projetuais em arquitetos como Peter Zumthor e Solà-Morales Rubió, condensando no projeto os conceitos de lugar (Rossi e Norberg-Schulz), experiência cinemática (Koeck, Santos, Name) e imagem corporificada (Pallasmaa).

Aqui não se acredita que a arquitetura seja indubitavelmente capaz de resolver problemas, mesmo que completamente dentro de sua esfera, mas sim que acabe por ser um objeto que participe do processo de construção de uma nova realidade material e imaterial, tendo sempre como protagonismo o indivíduo e/ou a coletividade que irá ativar este objeto. Com isso por fim acredita-se que o projeto aqui proposto produz a tendência de ativação que será capaz de reestabelecer o lugar e não seja o reestabelecedor em si.

(Corte)

FIM!!!

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Eneida. **Aldo Rossi: a arquitetura e a cidade entrelaçadas pela tensão entre permanência e transformação**. Anais: Seminário de História da Cidade e do Urbanismo 11.3 (2012).

ARANTES, O. **Arquitetura simulada. O olhar**. São Paulo: companhia das letras, 1988.

ARANTES, O. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: Edusp, 1993.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, Papius, 1994

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papius, 2012.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia** São Paulo: Cultrix, 1988

RELPH, E.C. **Place and Placelessness**. Londres: Pion, 1976.

BERCK, Van der. **Le Caractère de “réalité des projections cinématographiques**, Revista Internacional de Filmologia, Paris, 1948.

BOGÉA, Marta Vieira. **Cidade errante: arquitetura em movimento**. São Paulo: Senac, 2009.

CALVINO, Italo. **Six Memos for The Next Millennium**. Nova Iorque, Vintage Books, 1988.

CASTELLO, Lineu. **Meu tio era um Blade Runner: ascensão e queda da arquitetura moderna no cinema**. Arqutextos, ano 02, n. 024.03, Vitruvius, 2003.

<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/02.024/781>>

DEBORD, Guy. **The Society of the Spetacle**. Nova Iorque: Zone books, 1995.

DUNCAN, James. **Sities of representation: Place, Time, and the discourse of the other**. Londres: Routledge, 1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa**. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira; coordenação de edição Margarida dos Anjos, Marina Baird Ferreira; equipe de lexicografia Margarida dos Anjos ... [et al.]. Curitiba: Posigraf, 2004.

FLUDERNIK, M. **An Introduction to Narratology**, Londres: Routledge, 2009

GENETTE, G. **Frontiers of Narrative**, Nova Iorque, Columbia University Press, 1982.

HOPKINS, Jeff. **Mapping of Cinematic Places: Icons, Ideology and the Power of (Miss)representation**, Londres, 1994.

IPPUC – INSTITUTO DE PESQUISA E PLANEJAMENTO URBANO DE CURITIBA. **Bairros de Curitiba**. Disponível em < <http://www.ippuc.org.br>>. Acesso em 06 de Fevereiro de 2015.

KEARNEY, Richard. **The Wake of Imagination**. Londres: Routledge, 1994.

KOECK, Richard. **CineScapes: Cinematic Spaces in Architecture and Cities**. London; New York: Routledge, 2013.

LYNCH, Kevin, and Maria Cristina Tavares Afonso. **A imagem da cidade**. São Paulo: wmf martins fontes, 1997.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MONEO, Rafael. **Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de 8 arquitetos contemporâneos**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MUMFORD, Lewis. **The Culture of Cities**, Londres: Secker and Warburg, 1938.

NAME, Leonardo. **Apontamentos sobre a relação entre cinema e cidade**. Arqtextos, ano 04, n. 037.02, Vitruvius 2003.

< <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/04.037/676>>

NAME, Leonardo. **O cinema e a cidade: simulação, vivência e influência**. Arqtextos, ano 03, n. 033.02, Vitruvius, 2003.

<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/03.033/706>>

NESBITT, Kate. (Org.) **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965 – 1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ONEGA, S. LANDA, J.A.G. **Narratology: An Introduction**, Londres: Longman, 1996.

PALLASMAA, Juhani. **A imagem corporificada: imaginação e imaginário na arquitetura**. Tradução de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2013.

PRINCE, G. **Narratology: The Form and Functioning of Narrative**, Berlim: Mouton, 1982.

ROSSI, Aldo. **A arquitetura da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SÁNCHEZ, Fernanda. **A reinvenção das cidades para um mercado mundial**. Chapecó: Argos, 2010.

SANTOS, Fábio Allon dos. **A Arquitetura como Agente Fílmico**. *Arquitextos*, ano 04, n. 045.12, Vitruvius, 2004.

<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.045/616>>

SARTRE, Jean-Paul. **The Psychololy of Imagination**. Secaucus: Nova Jersey Citadel Press, 1948.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI : no loop da montanha-russa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TIBURI, Marcia. **Diálogo/cinema / Marcia Tiburi, Julio Cabrera**. São Paulo: Senac São Paulo, 2013.

UTRABO, G. C.; MONTEIRO, J.; DUSCHENES, P.L.; LOSS H. **Approach**. Curitiba: Edição independente, 2012.

VENTURI, R; SCOTT, B; IZENOUR, S. **Aprendendo com Las Vegas**. São Paulo: Cosac Naify, 1977.

WEIHSMANN, Helmut. **The City In Twilight. Charting The Genre of the "City Film"**, *Revista Cinema And Architecture*. Londres, 1997.

WENDERS, Wim. **A paisagem urbana**, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº23. Rio de Janeiro, 1994.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura** (Tradução Maria Isabel Gaspar, Gaetan Martins de Oliveira)." (1996).

ZUMTHOR, Peter. **Atmosferas. Entornos arquitetonicos - as coisas que me rodeiam**. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

ZUMTHOR, Peter. **Pensar a Arquitectura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

<http://ohnosumo.com/>

<http://www.marysialewandowska.com/>

<http://assemblestudio.co.uk/>

<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-blog/7971777/Cineroleum-cinema-in-a-petrol-station.html>

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jul/10/folly-for-flyover-assembly-silence>

FILMOGRAFIA

2001 – UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO. Direção: Stanley Kubrick. EUA: Warner Bros. 1968.

A PELE QUE HABITO. Direção: Pedro Almodóvar. Espanha: Fox Filmes, 2011.

A ROSA PÚRPURA DO CAIRO. Direção: Woody Allen. EUA: Orion Pictures, 1985.

BILLY ELLIOT. Direção: Stephen Daldry. Reino Unido / França: Universal Pictures, 2000.

BRILHO ETERNO DE UMA MENTE SEM LEMBRANÇAS. Direção: Michel Gondry. EUA: Universal Pictures, 2004.

CINEMA PARADISO. Direção: Giuseppe Tornatore. Itália / França: Cristaldifilm / Les Films Ariane, 1988.

CLUBE DA LUTA. Direção: David Fincher. EUA: Fox Filmes. 1999.

INTRIGA INTERNACIONAL. Direção: Alfred Hitchcock. EUA: MGM, 1959.

KOYAANISQATSI – UMA VIDA FORA DE EQUILÍBRIO. Direção: Godfrey Reggio. EUA: IRE Productions, 1982.

L' ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT: A CHEGADA DE UM TREM A CIOTAT. Direção: Auguste e Louis Lumière. França: [s.n.], 1895.

MEU TIO. Direção: Jacques Tati. Itália / França: Spectra / Gray / Alter Films, 1958.

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Alemanha: UFA, 1927.

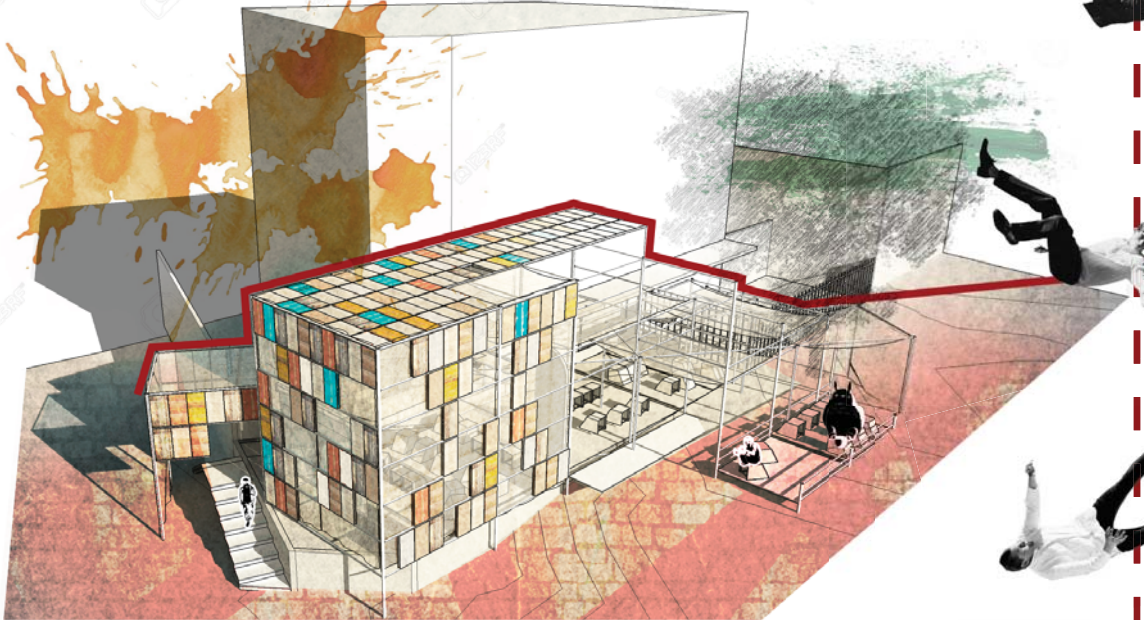
O HOMEM DA CÂMERA. Direção: Dziga Vertov. URSS: VUFKU, 1989.

O LABIRINTO DO FAUNO. Direção: Guillermo del Toro. EUA / Espanha / México: Warner Bros., 2006.

PLAYTIME. – TEMPO DE DIVERSÃO. Direção: Jacques Tati. França / Itália: Spectra Films, 1967.

TAXI DRIVER. Direção: Martin Scorsese. EUA: Columbia Pictures Corporation.

APÊNDICES



MICROCINEMAS DE RUA:
A imagem e o lugar na arquitetura

MICROCINEMAS DE RUA: A imagem e o lugar na arquitetura

Tendo em vista o projeto arquitetônico enquanto estabelecedor do lugar e este sujeito ao imaginário cinematográfico e a experiência cinemática, podemos nos questionar como desenvolver um projeto que reestabeleça o lugar a partir do caráter desenvolvido. A hipótese é que com base nas teorias sobre o lugar fenomenológicas e neoracionais, espaço concreto, fatos urbanos, identidade, caráter e memória, além de buscar compreender as relações entre o cinema e o espaço urbano, o projeto arquitetônico compreenda o lugar inato latente e o condense estimulando o uso do espaço urbano pela população.



PROPOSTA

Propõe-se a criação de instalações cinematográficas (microcinemas de rua) no bairro São Francisco de Curitiba que condensem os atributos humanos, ambientais e espaciais do espaço a fim de instaurá-lo enquanto lugar, estimulando o uso de áreas ociosas e potencializado o caráter cultural do bairro.



OBJETIVO

O objetivo geral dessa pesquisa é desenvolver o projeto de microcinemas de ruas na área do São Francisco em Curitiba com o intuito de reestabelecer o lugar na cidade.



JUSTIFICATIVAS

“espaço que não se pode definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico.” (AUGÉ, 1994)

“fenômeno ligado ao aumento da comunicação em massa e da mobilidade que produz espaços indistinguíveis.” (RELPH, 1976)

Aproximar arquitetura e a cidade com a imagem e o cinema é uma necessidade para compreender os espaços contemporâneos, os lugares, em sua complexidade real.

Aumento na produção cinematográfica; Em contrapartida a estagnação na exibição.

A segregação gerada pelos cinemas encontrados praticamente apenas dentro dos shoppings centers, espaço excludente.



DO CULTO IMAGÉTICO À IMAGEM CORPORIFICADA

“AN EXPERIMENTATION
IN THE CINEMATIC
COMMUNICATION

Of visual phenomena
WITHOUT THE USE OF INTERTITLES
(A film without intertitles)

WITHOUT THE HELP OF A SCENARIO
(A film without a scenario)

WITHOUT THE HELP OF THEATRE
(A film without actors, without sets, etc.)”

COMUNICAÇÃO BASEADA EM
SIMBOLOS EXTERIORES

CIVILIZAÇÃO
DA IMAGEM

IMAGEM CORPORIFICADA



DA EXPERIÊNCIA CINEMÁTICA NA CIDADE

“O cinema é uma cultura urbana. Nasceu no final do século XIX e se expandiu com as grandes metrópoles do mundo. O cinema e as cidades cresceram juntos. O filme é a testemunha desse desenvolvimento que transformou as cidades tranquilas da virada do século nas cidades de hoje, em plena explosão, febris, onde vivem milhões de pessoas. O filme testemunhou as destruições das duas guerras mundiais. O filme viu os arranha-céus e os guetos engrossarem, viu os ricos cada vez mais ricos e os pobres, mais pobres.” (WENDERS, Wim. A paisagem urbana, 1994, p.181).

EXPERIÊNCIA CINEMÁTICA

IMAGEM MOVIMENTO

REAL vs SIMULADO



“o movimento dá aos objetos uma “corporalidade” e uma autonomia que sua efígie imóvel lhes subtrai, destaca-os da superfície plana a que estavam confinados, possibilita-lhes desprender-se melhor de um “fundo”, como “figuras”; livre do seu suporte, o objeto se “substancializa”; o movimento traz o relevo e o relevo traz a vida.” (METZ, Christian. A significação no Cinema, 1977).

CONSTRUÇÃO TEMPORAL

NARRATIVA

LUGAR CINEMÁTICO

“... a cinematic engagement with urban spaces is at the same time an active and narrative immersion that not only brings about a change in mental attitude, but ultimately a change of a space into a place.” (KOECK, Richard. 2013. p. 22).

DO LUGAR DA CIDADE

Para Loss et al. (2012), “quando se compreende o campo da arquitetura como um prisma, que recebe, analisa, questiona e refrata a luz externa vinda de outros campos de conhecimento (como ciência, economia, política, filosofia, arte) é possível empreender também sínteses de posições usualmente entendidas como antagônicas (estética e função; contemplação e a ação).”

O LUGAR FENOMENOLÓGICO



“O lugar é a concreta manifestação do habitar humano.” (Norberg-Schulz, Christian em NESBITT, 2014)

O LUGAR NÉO RACIONAL



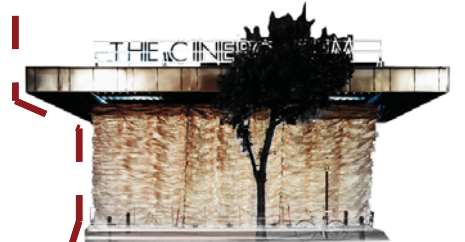
“os lugares são os signos concretos do espaço; enquanto signos estão em relação entre o arbitrário e a tradição.” (ROSSI, 2001).

ESTUDOS DE CASO

STAIRWAY CINEMA



CENTIPEDE CINEMA



THE CINEROLEUM

FOLLY FOR A FLYOVER



TEATRO DEL MONDO



MICROCINEMAS DE RUA: A imagem e o lugar na arquitetura

INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE

A fim de organizar a análise didaticamente buscou-se na geografia social de Tricart, utilizada por Rossi, estabelecer três ordens ou escalas diferentes de análise: a rua, o bairro, a cidade. Rossi em A Arquitetura da Cidade explica o papel dessa geografia;

“É papel da geografia humana estudar as estruturas da cidade em conexão com a forma do lugar em que se manifestam; trata-se, pois, de um estudo sociólogo em termos de localização.”
(ROSSI, Aldo. A Arquitetura da Cidade. Martins Fontes, 2001. p. 34).



São Francisco

Para definição do bairro São Francisco enquanto região de implantação das intervenções tomou-se as suas características físicas, culturais, históricas e sociais, ou seja, por ser uma localidade na qual os atributos humanos, ambientais e espaciais são ricos e causadoras de dualidades formando assim tanto lugares quanto não-lugares.

O São Francisco condensa diversos espaços culturais e de lazer e nos últimos anos vêm apresentando, a partir dessa atividade boêmia, áreas de apropriação da rua enquanto ambiente de vivência e comunidade social. Ativando localidades, gerando novas centralidades assim como negligenciando parcelas do solo.

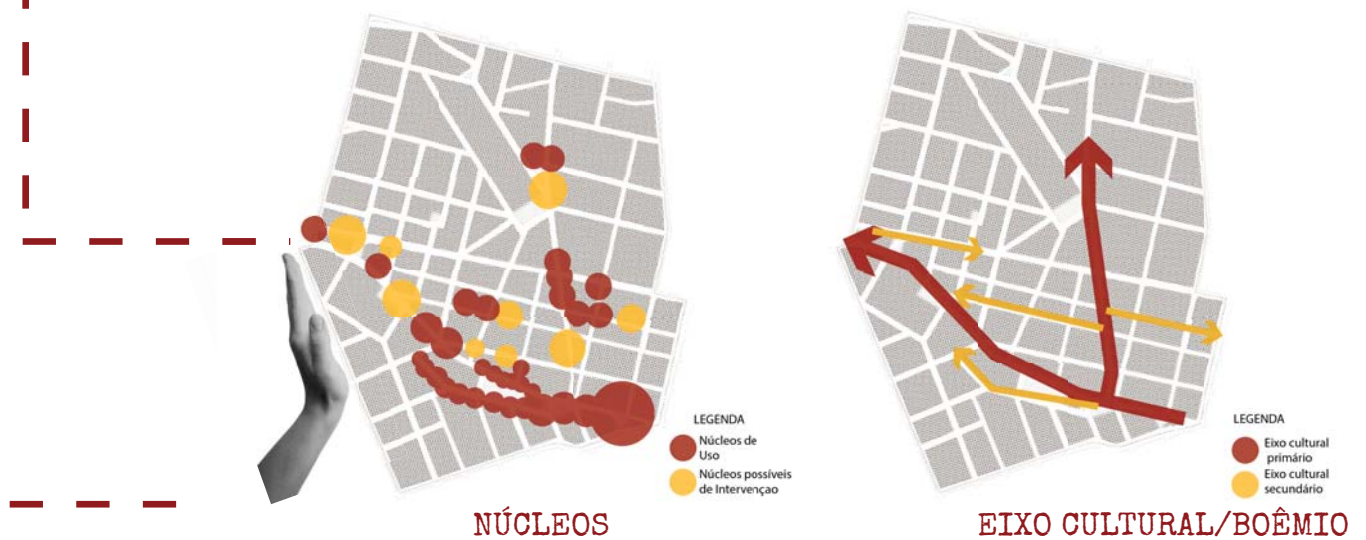
Ao ser um dos bairros mais antigos da cidade e contemplando parcela do centro histórico é capaz de ativar a memória, a identidade e o caráter do lugar seja na escala da cidade ou da rua, em suas edificações de uso religioso, governamentais de comércio e residência, a heterogeneidade sugere histórias e evoluções pela relação do caráter dos edifícios e dos usos flexíveis no decorrer do tempo.



ATRIBUTOS HUMANOS

ATRIBUTOS AMBIENTAIS

ATRIBUTOS ESPACIAIS

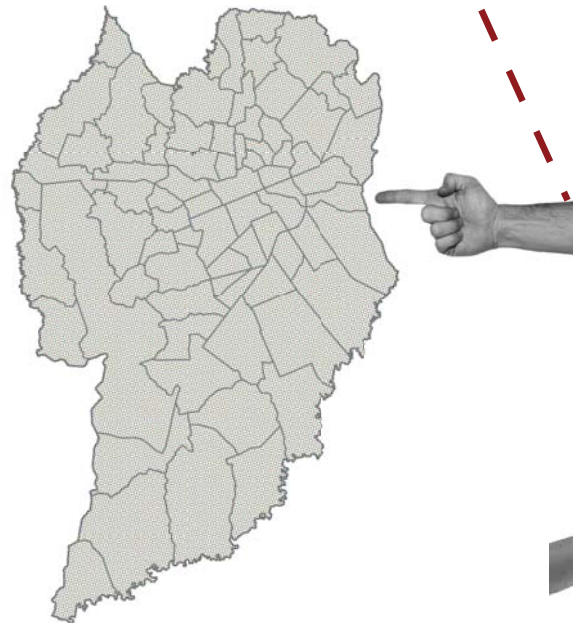


NÚCLEOS

EIXO CULTURAL/BOÊMIO

CURITIBA

Conhecida por "Cidade Modelo", "Capital Ecológica do Brasil" e "Capital das Araucárias", a cidade é responsável por criar a imagem de si mesma e exportá-la e com essa representação fundamentou seu reconhecimento internacional enquanto uma cidade sustentável de planejamento urbano notório e preocupação ambiental. Sánchez (2010) colocou em questão a "articulação entre política, cultura, mídia e planejamento para a construção dessa imagem de cidade modelo e a sua difusão a partir do city marketing" evidenciando as questões políticas e midiáticas em relação aos "acertos e inovações" (ironicamente), urbanísticas.



A(s) Rua(s)



Inácio Lustosa



João Manoel



Trajano Reis



DIRETRIZES PROJETUAIS

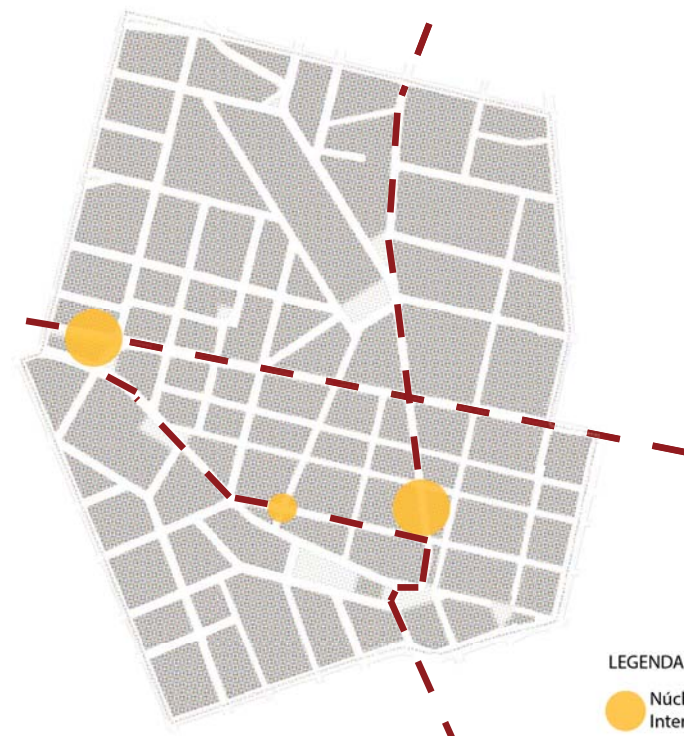
As diretrizes projetuais partem então dos conceitos pré-estabelecidos no estudo. A experiência cinematográfica, cinética e cine-estética, a apropriação do lugar estimulando seu caráter sua identidade e suas marcas históricas e o ativamento do espaço urbano a partir de usuários ativos, desfigurando as fronteiras pré existentes na malha.

“O projeto de uma nova obra de arquitetura não somente se aproxima fisicamente da que já existe, estabelecendo com ela uma relação visual e espacial, como cria uma interpretação genuína do material histórico com o qual tem de lidar.”
(Ignasi Solà-Morales Rubió)

Com isso pensou-se em estratégias em relação á permanência da obra, seu corpo, as relações estabelecidas entre o interior e o exterior, as sensações a serem passadas tanto pela materialidade quanto pela mentalidade que se utilizarem do espaço enquanto suporte à arquitetura, e o não-lugar enquanto área a ser reativada. Gerando uma arquitetura da experiência e contraponto à arquitetura contemplativa.



Fotografia do Filme O Grande Gatsby



LEGENDA
● Núcleo de Intervenção

LOCAIS DE INTERVENÇÃO

O NÃO LUGAR



Fonte: Autoria Própria.

A EFEMERIDADE

Compreendendo a arquitetura enquanto um dispositivo que define e organiza, ativa e mobiliza corpos e objetos no lugar a efemeridade se torna pilar do projeto pois possibilita tal ação respeitando o entorno, sua identidade e seu caráter, incorporando-os a uma arquitetura transitória, sobrepondo-se a eles dialeticamente negando-os ou confirmando-os e acima de tudo possibilitando novas maneiras de apropriação do lugar depois da ação aqui proposta.



Fotografia do Filme O sétimo Selo.

O CORPO

O corpo da arquitetura se relaciona diretamente à materialidade do lugar; assim os materiais, cores e texturas presentes na área de intervenção servirão enquanto norteadores à materialidade do projeto em si. O corpo também se relaciona a escala que além de se adequar ao pré existente também estará diretamente relacionada a escala humana, fugida da ideia de cinema enquanto "experiência na tela".



Fotografia do Filme A Pele que Habito.

O MOVIMENTO

O movimento intrínseco ao objeto arquitetônico está atrelado ao seu caráter efêmero, a sua estruturação ritmada, assim como na alteração da aparência de permanência dada pelo imaterial sistema conceitual logopático da imagem e a experiência cinematográfica.



Fotografia do Filme Billy Elliot

O INTERNO O EXTERNO

Considerando-se a ideia fenomenológica dada por Schultz de que o "lugar é a concreta manifestação do habitar humano" e que este habitar é estar em um interior pode-se entender a desconstrução do conceito do espaço externo e com isso formular a arquitetura que evidencie essa relação dialética entre o interior do objeto e o interior da rua, do bairro, da cidade.



Fotografia do Filme Clube de Luta

O SENSORIAL

O aspecto sensorial será trabalhando visando a reação fenomenológica do indivíduo sensorialmente, a partir de dinâmica luminosa, de materiais e o tratamento sonoro.



Fotografia do Filme O Labirinto da Fauna

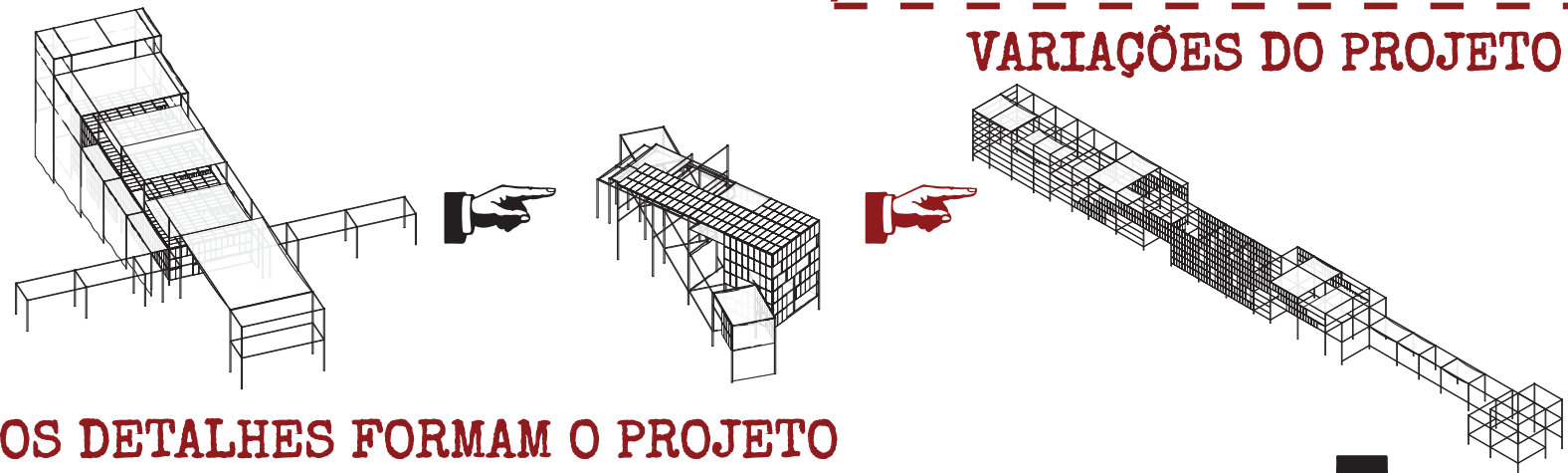
A EXPERIÊNCIA

A experiência almejada então está na relação dialética entre a materialidade da obra, sua tectônica, suas relações com a luz e o chão e a transitoriedade da imagem e a nova experiência cinematográfica fora da caixa preta.



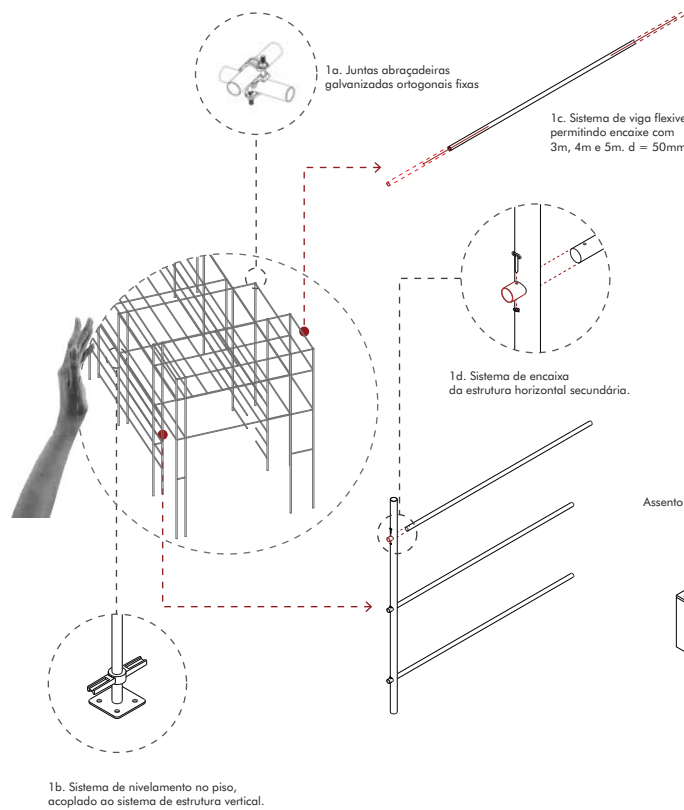
Fotografia do Filme 2001 - Uma Odisseia no Espaço

“Qualidade arquitetônica só pode significar que sou tocado por uma obra. Mas por que diabo me tocam estas obras? E como posso projetar tal coisa? (...) Como se podem projetar coisas assim, que têm uma presença tão bela e natural que me toca sempre de novo. Uma determinação para isso é a atmosfera.”
(ZUMTHOR, Peter. Atmosferas. Gustavo Gili, 2009, p. 10)

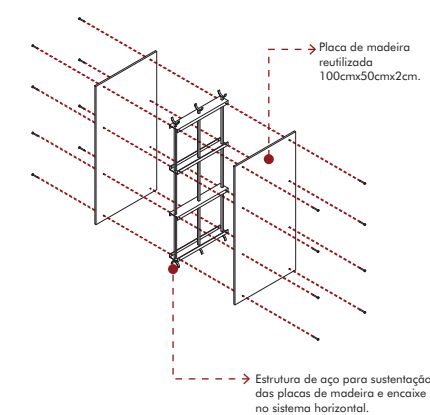


OS DETALHES FORMAM O PROJETO

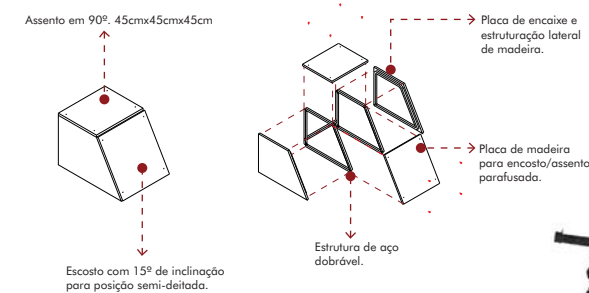
1. Detalhe sistema estrutural



2. Detalhe sistema vedação



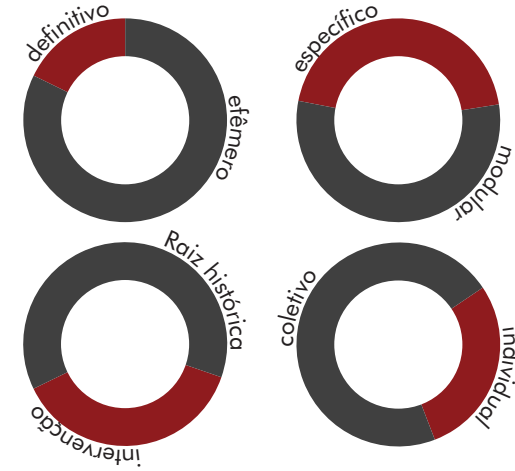
3. Detalhe mobiliário



Fotografia do Filme Brilho Eterno de uma mente sem lembranças



INFOGRÁFICOS



VARIAÇÕES DO PROJETO

TRAJANO REIS

A rua Trajano Reis entre as ruas Presidente Carlos Cavalcanti e Treze de Maio se conforma em um não-lugar devido ao fato de seu alto fluxo de tráfego automobilístico e por ser uma quadra na qual parte não possui interesses, conformando espaços específicos de uso e criando fronteiras. Dentro desse contexto a materialidade encontrada no local

propicia algumas diretrizes. A rua apresenta uma grande variedade de cores e texturas e uma preponderância de grades e portões metálicos. Com isso leu-se um espaço que possui uma dialética entre espaço interno e externo muito dual, com limites estabelecidos mas nebulosos, servindo então enquanto maior diretriz à resposta física do projeto.

Escalonamento diretrizes



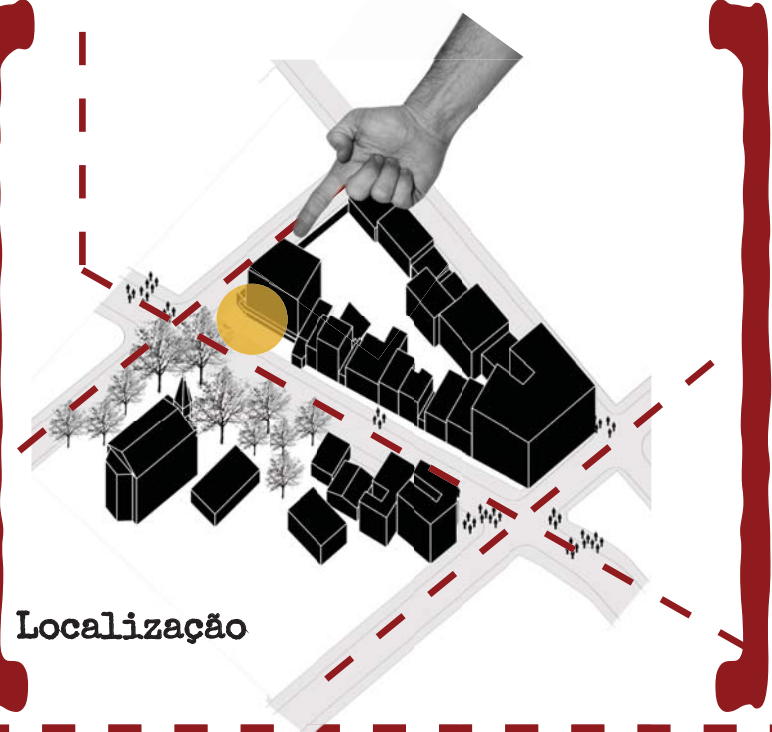
LEGENDA
● Núcleo de Intervenção



Levantamento fachadas



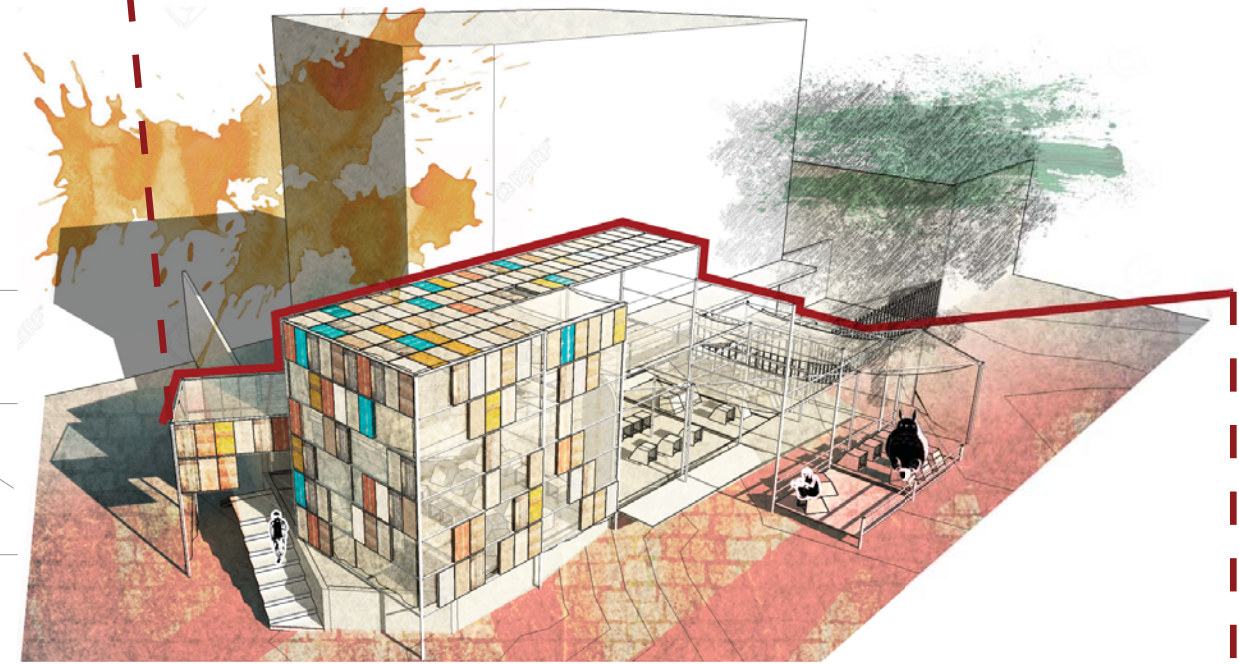
Fotos local



Localização



TÉRREO
1 : 100



Perspectiva Externa



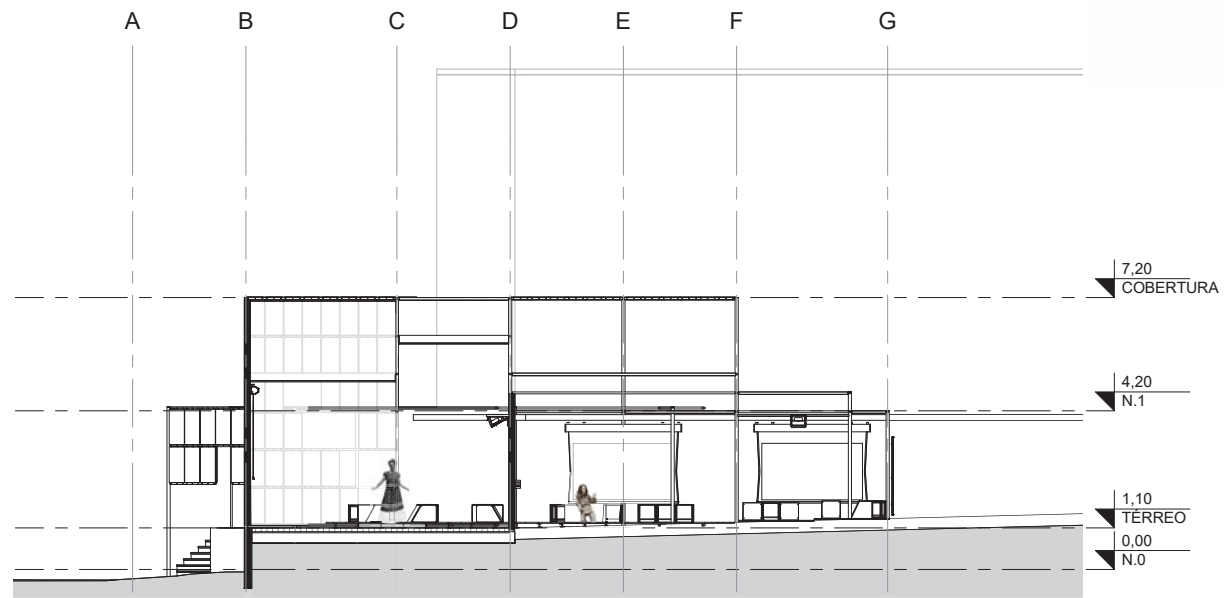
Perspectiva Interna



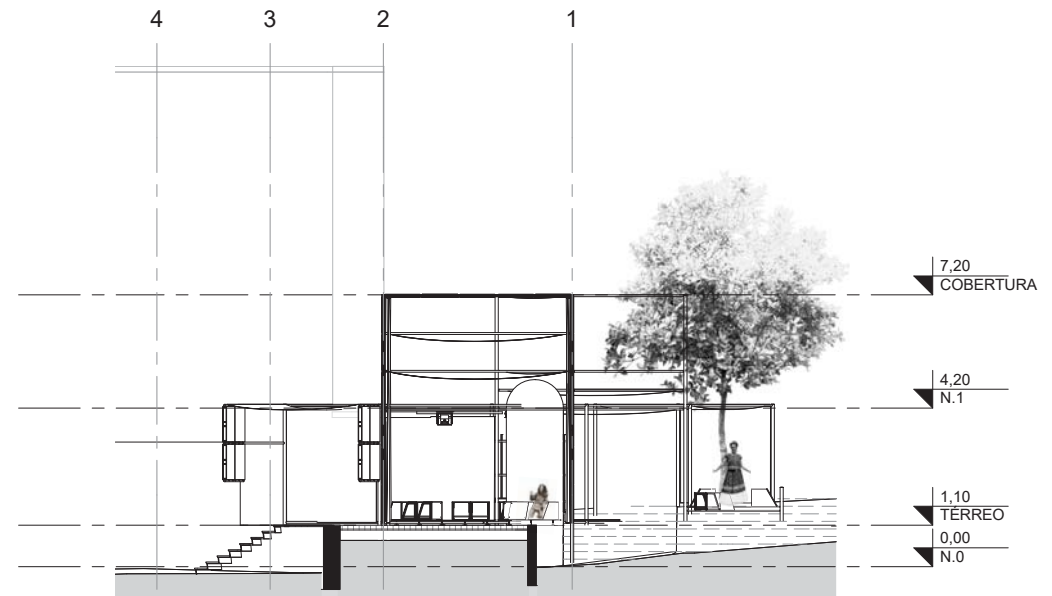
Estudo Texturas/Cores



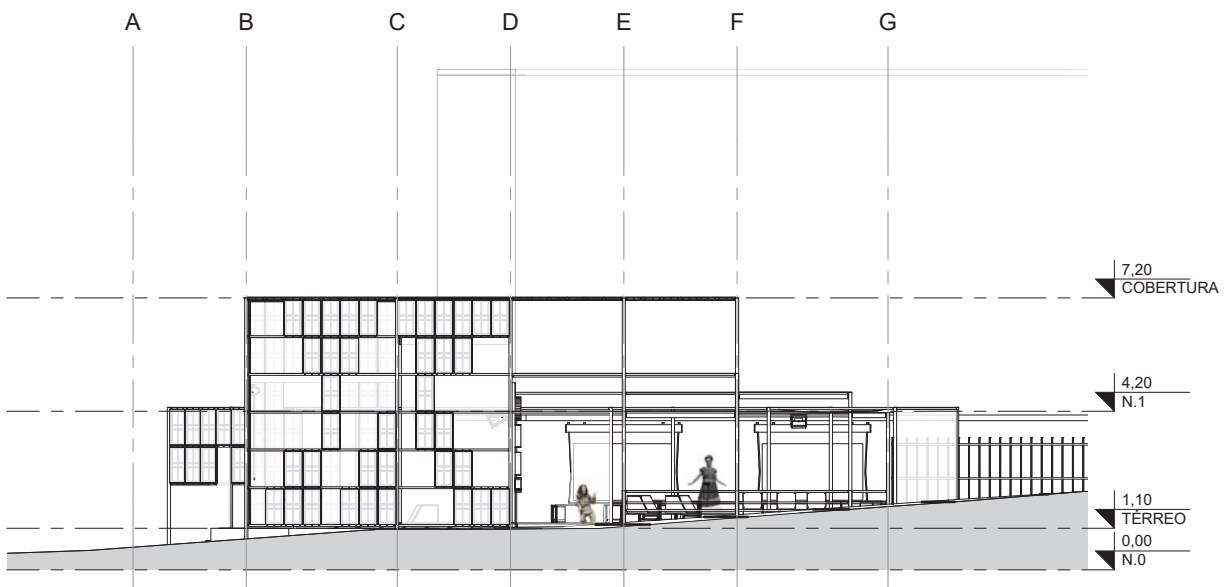
TRAJANO REIS



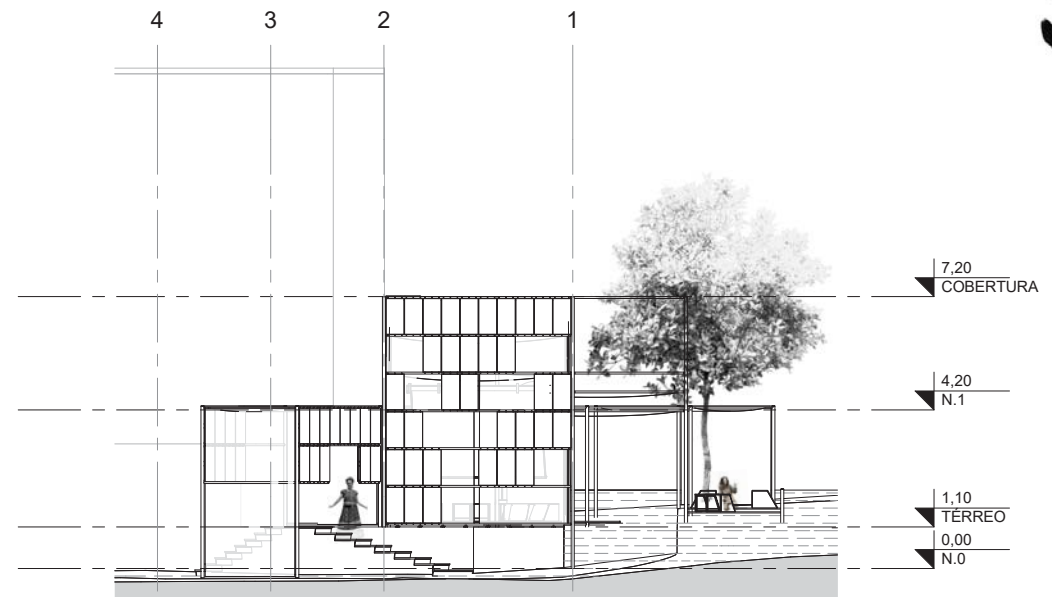
Corte AA
1 : 100



Corte BB
1 : 100



Elevação Trajano Reis
1 : 100



Elevação Carlos Cavalcanti
1 : 100

JOÃO MANOEL

A rua João Manoel entre as ruas Jaime Reis e Treze de maio se apresenta enquanto não lugar principalmente devido a sua morfologia e topografia responsáveis por esconder a rua entre as duas vias de alto fluxo. Seu caráter íntimo forma por si só uma fronteira ensimesmando o espaço em sua identidade.

Esse fator gerou a principal diretriz em trabalhar no corpo do objeto e trabalhar o lugar dentro do lugar. Além disso a rua ainda apresenta peculiaridades como a tipologia arquitetônica eclética típica curitiba com a preponderância de vegetação vertical, abrindo a possibilidade de enquadramentos externos interessantes à obra.

Escalonamento diretrizes

corpo



sensorial



eficiência



movimento



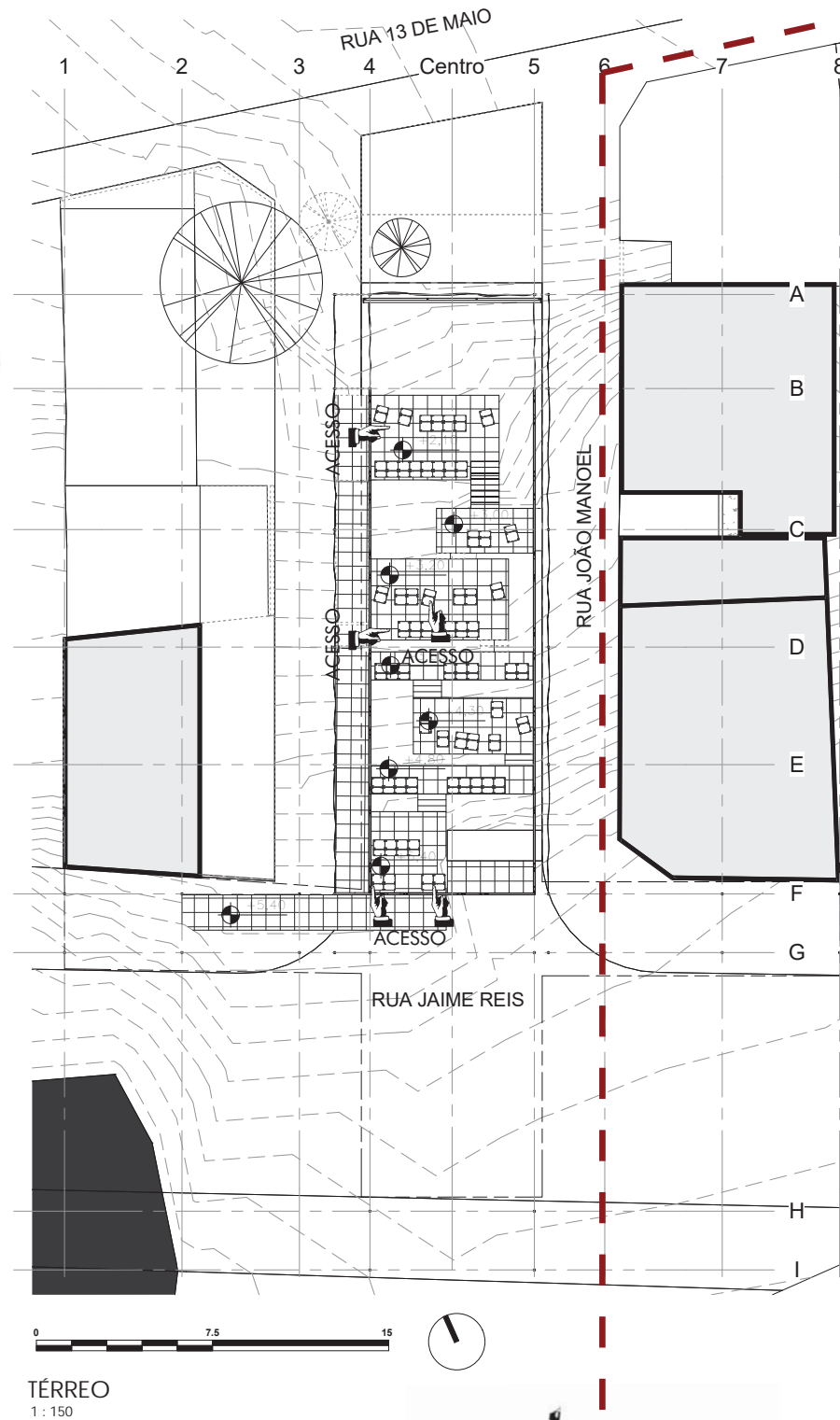
experiência



Fotografia da Fome A Fome que Habita



LEGENDA
● Núcleo de intervenção



Perspectiva Externa



Perspectiva Interna



Levantamento fachadas

Fotos local

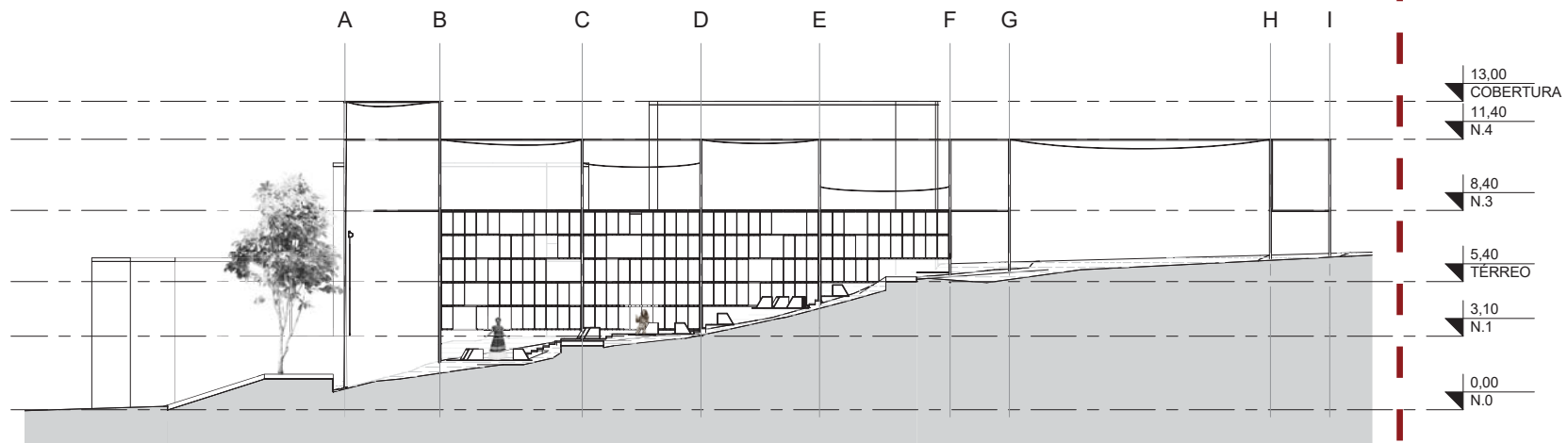


Localização

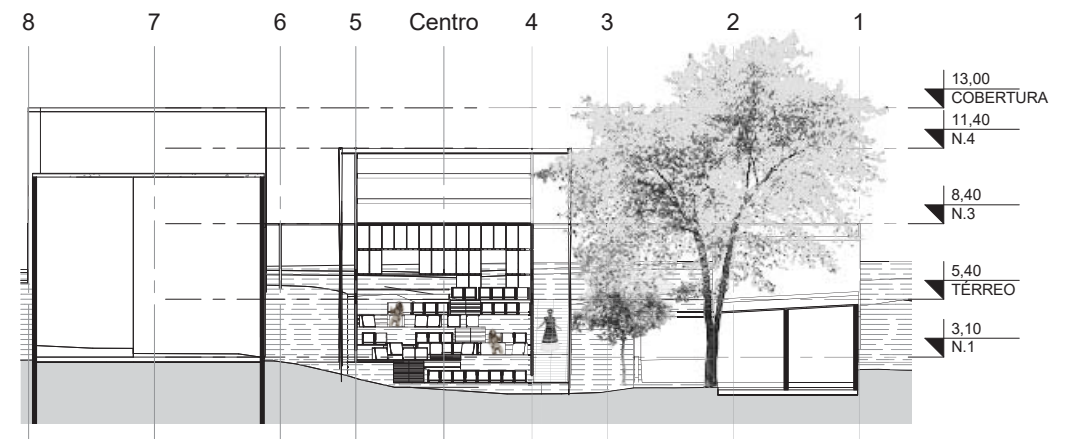


Estudo Texturas/Cores

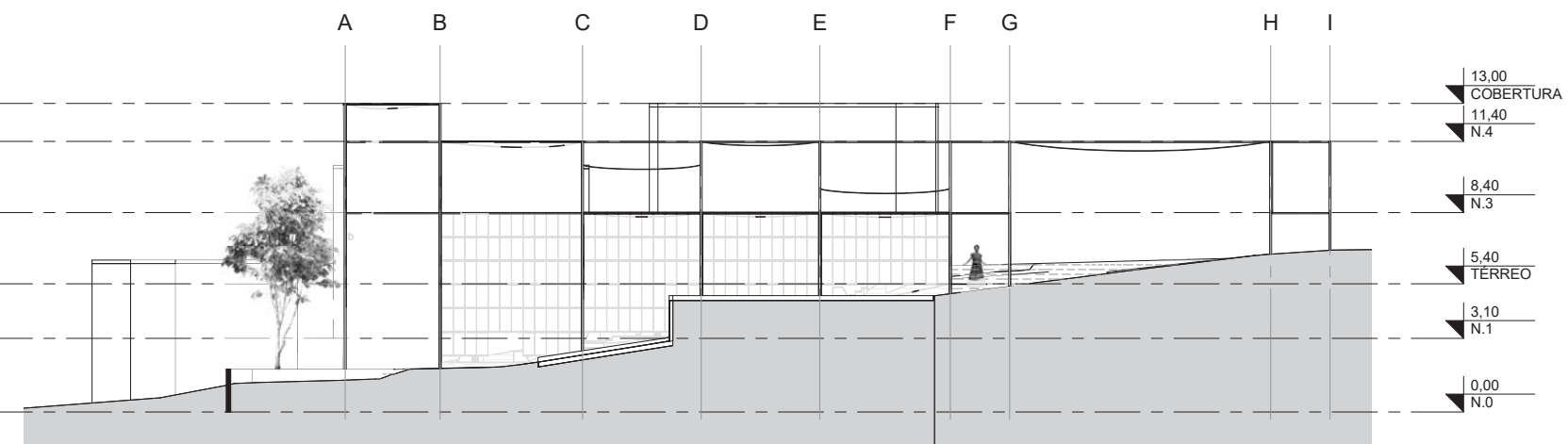
JOÃO MANOEL



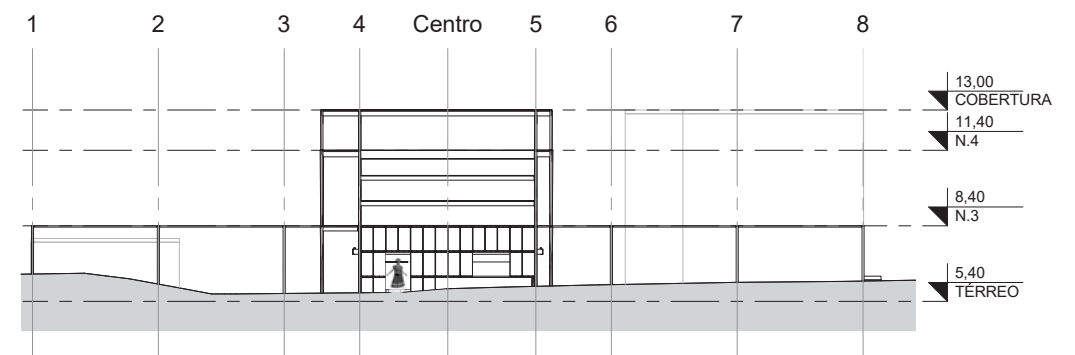
CORTE AA
1 : 150



CORTE BB
1 : 150



Elevação João Manoel
1 : 150



Elevação Jaime Reis
1 : 150



INÁCIO LUSTOSA

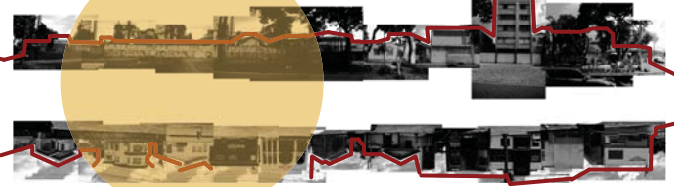
A rua Inácio Lustosa entre as ruas Tapajós e Emílio de Menezes possui características peculiares e se coloca enquanto não-lugar de modo claro a partir da não apropriação do espaço público já existente, subjulgando-o a um estado de degradação e desuso. Sua forma linear e sem fontes de interesse no caminho servem para gerar tal efeito.

Tais fatores transformam local em um espaço de caráter transitório, trazendo a tona a evidenciação da efemeridade que a obra deveria transparecer, sendo assim neste ponto a resposta se encontra mais na ativação por núcleos de interesse e na relação com o interior rua e não ao interior sala de cinema.

Escalonamento diretrizes



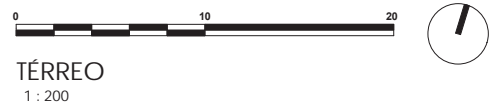
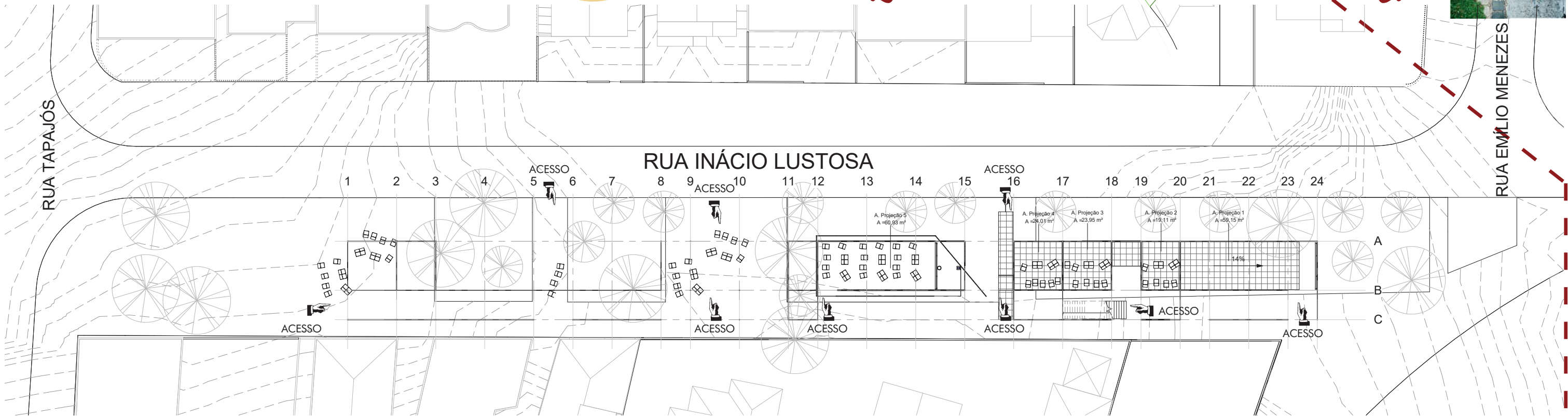
Fotos local



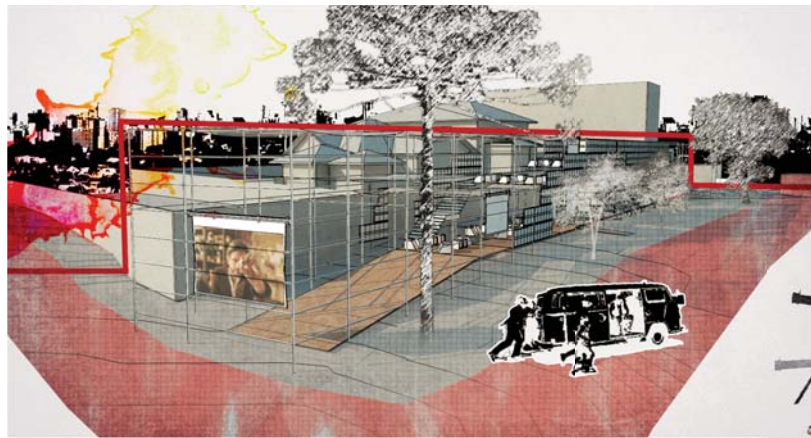
Levantamento fachadas

Localização

Estudo Texturas/Cores



Perspectivas Externas



MICROCINEMAS DE RUA: A imagem e o lugar na arquitetura

Trabalho de Conclusão de Curso

07/2015

Gihad Abdalla El Khouri

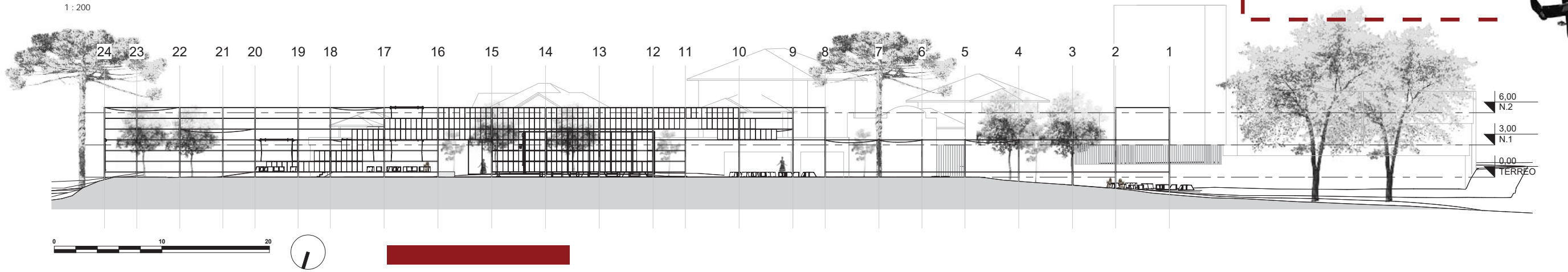
Curso de Arquitetura e Urbanismo
UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

Orientador: Dr.ª Irã Taborda Dudeque

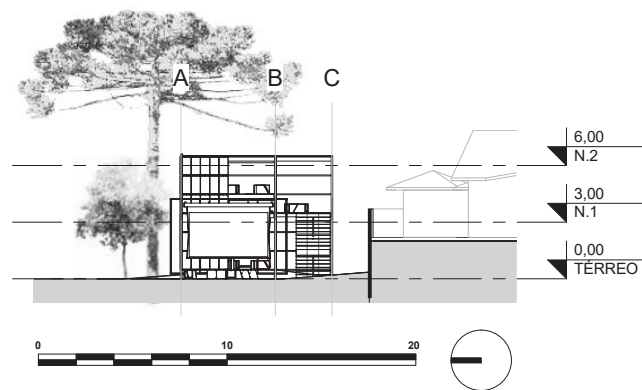
INÁCIO LUSTOSA



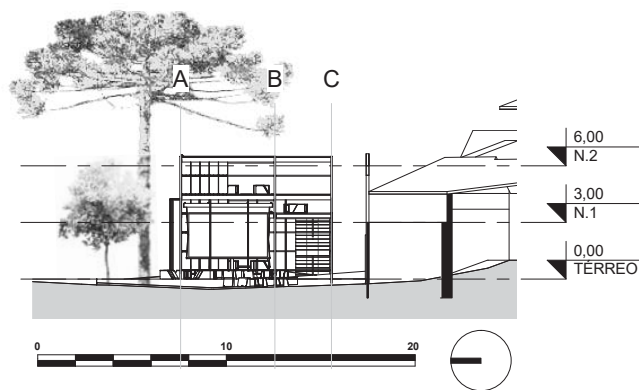
CORTE AA
1 : 200



Elevação Inácio Lustosa
1 : 200



CORTE BB
1 : 200



Elevação Emílio Menezes
1 : 200

