

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO URBANO

Julianna Jamille Ferreira de Freitas Santos

NA FLOR DA PELE: Um olhar sobre a arquitetura de Tod Williams e Billie Tsien

Recife
2016

JULIANNA JAMILLE FERREIRA DE FREITAS SANTOS

NA FLOR DA PELE: Um olhar sobre a arquitetura de Tod Williams e Billie Tsien

Dissertação apresentada à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, da Universidade Federal de Pernambuco, para a obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento Urbano, sob orientação do Prof. Dr. Fernando Diniz Moreira.

Recife
2016

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

S237n Santos, Julianna Jamille Ferreira de Freitas
Na flor da pele: um olhar sobre a arquitetura de Tod Williams e Billie Tsien / Julianna Jamille Ferreira de Freitas Santos. – Recife, 2016.
162 f.: il., fig.

Orientador: Fernando Diniz Moreira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, 2018.

Inclui referências e anexos.

1. Tod Williams. 2. Billie Tsien. 3. Arquitetura contemporânea. 4. Fenomenologia da arquitetura. 5. Arquitetura multissensorial. I. Moreira, Fernando Diniz (Orientador). II. Título.

711.4 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2018-139)

JULIANNA JAMILLE FERREIRA DE FREITAS SANTOS

NA FLOR DA PELE: Um olhar sobre a arquitetura de Tod Williams e Billie Tsien

Dissertação apresentada à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, da Universidade Federal de Pernambuco, para a obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento Urbano, sob orientação do Prof. Dr. Fernando Diniz Moreira.

Aprovada em: 29/08/2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fernando Diniz Moreira (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Maria de Jesus Britto Leite (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Márcio Cotrim Cunha (Examinador Externo)
Universidade Federal da Paraíba

Dedico este trabalho aos meus,
Astrogildo Santos, João Mateus e
Tiago Henrique.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização deste trabalho, em especial ao meu esposo, Astrogildo Santos, pelo seu amor, apoio, incentivo e principalmente por sempre me impulsionar na busca por conhecimento.

À minha querida família, em especial minha mãe, Joana D'arc Freitas, pela dedicação e auxílio sempre que necessitei em todos os momentos da minha vida.

Ao meu orientador, Professor Fernando Diniz, por sua dedicada orientação, sempre guiando-me durante todo o percurso acadêmico.

Aos arquitetos Tod Williams e Billie Tsien, pela disponibilidade e atenção, pelo fornecimento de dados de seus projetos e principalmente pela valorosa lição de arquitetura.

A Ana Luísa Rolim, pela amizade e apoio essencial na estada em Nova Iorque.

Aos queridos amigos Anderson Lucena e Marília Sobral, por todo apoio, incentivo e presença constante.

A Gláucia Soares, pela valiosa ajuda e companheirismo constante.

Agradeço às amigas feitas nesta jornada que contribuíram no multiplicar de conhecimento e nas boas lembranças em minha vida: Ana Holanda, Bianca Fernandes, Fernanda Herbster, Ingrid Moura, Isabella Alves, Patricia Ataíde e Renata Caldas.

À Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (FACEPE), pelo suporte financeiro disponibilizado para a pesquisa.

A Renata Albuquerque, por sua atenção e presteza no trâmite de documentos junto à administração do Mestrado de Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco.

E, por fim, aos professores e funcionários do Mestrado em Desenvolvimento Urbano (MDU) da UFPE.

Uma noite de inverno

Uma noite de inverno
Quando a neve cai na janela
E os sinos noturnos repicam
longamente,
A mesa, posta para muitos,
E a casa está bem preparada.
Há quem, na peregrinação,
Chegue ao portal da senda
misteriosa,
Florescência dourada da árvore da
misericórdia,
Da força fria que emana da terra.
O peregrino entra, silenciosamente,
Na soleira, a dor petrifica-se,
Então, resplandecem, na luz
incondicional,
Pão e vinho sobre a mesa.

Georg Trakl
Heidegger, "language", in Albert
Hofstadter (org.), *Poetry, Language,
Thought*. Nova York: 1971. Tradução de
Liliane Stahl.

RESUMO

Esta dissertação analisa a obra dos arquitetos Tod Williams e Billie Tsien, os quais, desde 1977, ano em que começaram a trabalhar juntos, desenvolvem uma arquitetura atenta aos detalhes, às características dos materiais, a textura, a luz, em síntese, a experiência sensorial do usuário. A metodologia aplicada consiste em análise bibliográfica e documental, utilizando-se como fontes, livros, plantas, material cedido pelo escritório e entrevista com os arquitetos Tod Williams e Billie Tsien. Ainda em subsídio ao estudo, a autora teve experiência *in loco*, por ocasião de visita a obra. O estudo compreende três capítulos. O primeiro apresenta uma breve reflexão sobre a fenomenologia e a inserção desse pensamento no cenário arquitetônico, evidenciando a influência dessa corrente para a produção projetual de arquitetos inspirados no sentido do ato de habitar e pela ideia de *genius loci*. O segundo capítulo apresenta um estudo sobre os procedimentos adotados por Tod Williams e Billie Tsien em seus processos projetuais, com foco na composição multissensorial da sua arquitetura. Por fim, o terceiro capítulo analisa o projeto da Fundação Barnes (Filadélfia), e mostra como a sensibilidade construtiva se manifesta através da materialidade, enquanto essência da arquitetura produzida por Williams e Tsien, de maneira a ressaltar o quanto eles se colocam “a flor da pele” na interpretação da natureza e no aproveitamento do lugar para a composição de suas obras.

Palavras-chave: Tod Williams. Billie Tsien. Arquitetura contemporânea. Fenomenologia da arquitetura.

ABSTRACT

This dissertation analyses the work by Tod Williams and Billie Tsien. Since 1977, when they started working together, these professionals have been developing an architecture that is attentive to details, to the characteristics of each material, to texture, to light... summing up, to the user's sensorial experience. The methodology applied to the study consists of a bibliographical and documental analysis, using as sources of information: books, plans, material provided by the office and interviews with the architects Tod Williams and Billie Tsien. The author also had an *in loco* experience, when visiting the construction. The study contains three chapters. The first one presents a brief reflection on phenomenology and the insertion of this thought in the architectonic scenario, emphasizing its importance for the production of projects designed by architects with inspiration in the act of inhabiting and the idea of *genius loci*. The second chapter presents a study on the procedures adopted by Tod Williams and Billie Tsien in their project processes, focusing on the multisensory composition of their architecture. At last, the third chapter analyses the project by the Barnes Foundation (Philadelphia) and shows how constructive sensitivity manifests itself through materiality as the essence of the architecture produced by Williams and Tsien, spotlighting how sensitive they can be in the interpretation of nature and in the good use of the place in order to make up their work.

Keywords: Tod Williams. Billie Tsien. Contemporary architecture. Phenomenology of architecture.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	ARQUITETURA MULTISSENSORIAL	16
2.1	Fenomenologia e arquitetura : uma intuição das coisas	17
2.2	Fenomenologia na arquitetura	21
2.3	A consciência do lugar e a atmosfera	26
2.4	Sentidos	34
2.5	A materialidade: A matéria e seus significados	40
2.6	Materialidade prática na arquitetura	42
3	LINGUAGEM, PENSAMENTO E ARTE – ESCRITÓRIO TWBT	51
3.1	Tod Williams e Billie Tsien	52
3.2	O início: Uma arquitetura em composição	53
3.3	O processo projetual do TWBT	59
3.4	A Produção do TWBT nos anos 1990	65
3.5	Uma prática consolidada	76
3.6	A consolidação internacional	81
4	MATERIALIDADE COMO ESSÊNCIA DA ARQUITETURA DO TWBT	85
4.1	Fundação Barnes	87
4.2	A tessitura das fachadas – A pele que habito	104
4.3	A materialidade da luz	111
4.4	O toque e a narrativa do detalhe	122
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
	REFERÊNCIAS	138
	ANEXO A	148
	ANEXO B	161

01 - INTRODUÇÃO

A arquitetura contemporânea tem se apresentado, em muitas ocasiões, apartada de valores humanísticos essenciais. Distanciada de sua finalidade básica de servir ao homem, a criação arquitetônica, ao se apartar dos fundamentos humanísticos, aponta para uma crise disciplinar que vem sendo, nas últimas duas décadas, denunciada por alguns críticos, a exemplo de Juhani Pallasmaa:

Ao tornar-se uma profissão especializada, a arquitetura afastou-se progressivamente das intenções que contribuíram para sua formação, tornando-se uma disciplina que é cada vez mais determinada por regras próprias e sistemas de valores. (PALLASMAA, In NESBITT, 2006, p.483)

Entre os fatores que se encontram na origem deste fato, podem ser elencados o fenômeno da globalização e o crescente domínio de aspectos meramente mercadológicos, em detrimento de valores culturais e humanísticos. Edifícios passam a ser tratados como objetos de consumo, seguindo na maioria das vezes, tanto em sua aparência como na estrutura organizacional, as últimas modas ou tendências impostas pela crescente mercantilização das atividades arquitetônicas.

Reforçando ainda mais este fenômeno, os “*star architects*” ou “*starchitects*”, arquitetos aclamados e idolatrados por parte da crítica, vêm produzindo edifícios icônicos, de forte apelo midiático, popular, e que pouca relação guardam com os locais onde suas obras são construídas. Geralmente são obras que não dialogam com a cidade e seu entorno, com formas espetaculares que as caracterizam como artefatos superficiais.

Em resposta a esta realidade, alguns críticos contemporâneos como Juhani Pallasmaa e David Leatherbarrow se aproximam da fenomenologia ao utilizarem o aporte teórico de Merleau-Ponty, Martin Heidegger e Gaston Bachelard, apoiados na experiência, na memória, na imaginação e no inconsciente.

Ao adotarem a fenomenologia, Pallasmaa e Leatherbarrow passaram a investigar e interpretar as relações do corpo humano com o ambiente projetado. A partir das

reflexões filosóficas tangentes às sensações presentes, tanto táteis, como visuais, é possível se ter a apreensão da arquitetura como veículo da relação existente entre o homem e o ambiente construído.

Esses críticos foram precedidos por autores ligados a uma Fenomenologia arquitetural, notadamente Jean Labatut e Norberg-Schulz. Labatut sustenta que os edifícios devem ser experimentados por seu conteúdo atemporal. Argumenta que a percepção visual da escala e o sentido tátil da textura se modificam a partir do movimento do usuário. Norberg-Schulz entende a arquitetura como expressão do espírito do lugar e das experiências humanas e identifica o potencial fenomenológico na arquitetura como a capacidade de dar significado ao ambiente mediante a criação de lugares específicos, despertando no fazer arquitetônico um interesse peculiar para as qualidades sensoriais, do uso da luz, da cor, dos detalhes, da vocação do lugar e da tectônica.

Como tema central destas questões acerca da perda de significado na arquitetura, tiveram influência não só a obra de Norberg-Schulz, como também a obra de Juhani Pallasmaa, quando trata do problema “da perda de capacidade de comunicação da arquitetura” (PALLASMAA, In NESBITT, 2006, p.481). Uma expressão arquitetônica que desconsidera, por exemplo, a necessidade da inter-relação entre a edificação e as vocações do lugar, nos aspectos tanto geográficos como culturais, e que em síntese, prescindem da valorização do homem.

É tarefa da arquitetura fortalecer nossa experiência do real nas esferas da percepção e da experiência, assim como na interação cultural e social. Quando nossos contextos se transformam em fachadas temáticas e fabricadas de uma cultura fictícia – simulacros, para usar uma noção empregada com frequência por Umberto Eco e outros filósofos da pós-modernidade –, o dever da arquitetura responsável é defender a autenticidade e a autonomia da experiência humana. Em um mundo de simulacros, simulação e virtualidade, a tarefa ética dos arquitetos é providenciar a pedra do toque real. (PALLASMAA, 2013, p.23)

Pesquisadores e arquitetos se questionam sobre em que momento a trajetória da arquitetura é desviada da habilidade de conceber lugares que se aproximem de uma arquitetura humanística. Suspeita-se que para alcançar tais resultados não basta seguir

manuais ou analisar objetivamente números e especificações técnicas. Faz-se necessária uma averiguação sensível para perceber e manipular corretamente as propriedades do espaço original.

Diante do exposto, a realização deste estudo justifica-se pela necessidade de se ampliar o debate e a visibilidade sobre o tema, considerando seu impacto sobre a qualidade dos espaços onde são realizadas as vivências diárias e, por consequência, a qualidade da vida do usuário.

Neste contexto, acredita-se que a fenomenologia presente na arquitetura de Tod Williams e Billie Tsien poderá, como objeto de estudo, se mostrar como estratégia oportuna para uma melhor compreensão do tema.

Tod Williams e Billie Tsien começaram a trabalhar juntos em Nova York, em 1977, desenvolvendo desde então uma arquitetura atenta aos detalhes, às características dos materiais, à textura, à luz e, sobretudo, à experiência sensorial do usuário. Entre suas obras destacam-se as residências no deserto no Arizona, Manhattan e Long Island, o Folk Art Museum em Nova York, a Barnes Foundation e o Skirkanich Hall na Filadélfia. São eles considerados herdeiros do pensamento de Louis Kahn e exemplos de uma arquitetura artesanal e de um profundo senso de integridade material e inovação na concepção de seus projetos.

Por fim, e como justificativa pessoal para a realização deste estudo, está o interesse na questão da sensibilidade construtiva decorrente de uma arquitetura voltada à experimentação, a vivência no lugar, ao contrário de uma arquitetura meramente mecânica e comercial.

Imbuída destas reflexões tangentes ao pensamento fenomenológico, das discussões no campo da percepção e também, do entendimento da arquitetura como um fenômeno apreendido a partir das experiências sensoriais, como é apresentado pelos autores citados, como Heidegger e Norberg-Schulz, e também pelo pensamento de autores contemporâneos, como é o caso de Juhani Pallasmaa e Otero-Pailos, esta dissertação tem como questão fundamental a pergunta: “como a sensibilidade construtiva se manifesta no trabalho desenvolvido pelo escritório de Tod Williams e Billie Tsien -

TWBT, seja em texturas, tratamentos em superfície, articulação e justaposição dos materiais?”. No que concerne ao objetivo principal, tem-se a interpretação de como a essência de materialidade do escritório é traduzida em suas obras e a análise de como se dá a incorporação desses elementos no processo projetual arquitetônico.

Desse modo, a obra de Tod Williams e Billie Tsien será tomada como referência a fim de contribuir para o debate sobre a relação entre percepção, materialidade e qualidade arquitetônica com o intuito de trazer considerações sobre a importância do olhar fenomenológico na arquitetura, de forma a contribuir para reflexões sobre a materialidade e as relações do edifício com o lugar, não apenas geográfico, mas, sobretudo cultural.

Acredita-se que o estudo da relação entre o trabalho do TWBT e a fenomenologia permite questionar de que modo esta corrente filosófica pode ser operativa na abordagem da arquitetura, ao mesmo tempo que nos permite refletir sobre a natureza fenomenológica da arquitetura produzida do TWBT.

Com base nos estudos e nas visitas às obras foi possível sentir que a arquitetura do TWBT se caracteriza por ter uma aproximação fenomenológica na qualificação do espaço, privilegiando o sensível e o corpóreo.

Os projetos foram estudados por meio de croquis, desenhos técnicos, maquetes e fotografias dos edifícios e seus entornos, levantados em pesquisas bibliográficas, sites dos arquitetos, revistas eletrônicas especializadas, entrevistas com os arquitetos e visitas *in loco*, estas pela crença que o espaço só pode ser percebido com profundidade através da vivência direta. É fundamental a compreensão de como a obra que foi selecionada e analisada, se relaciona com o contexto e como se apresenta o sentido do lugar.

Para esclarecer a operatividade dos conceitos abordados ao longo da dissertação, serão analisados alguns projetos do TWBT quanto à utilização da “sensoriedade” que os materiais podem transmitir à arquitetura e o fortalecimento da nossa experiência cotidiana.

A fim de alcançar os objetivos a que se propõe, esta dissertação será composta por três

capítulos, os quais, didaticamente, procuram sistematizar o estudo em torno da temática, relacionando-o ao contexto que se pretende explorar.

O primeiro deles, intitulado “Arquitetura multissensorial”, refere-se ao arcabouço teórico que envolve o tema. Trata-se de uma reflexão sobre a fenomenologia e a inserção desse pensamento no cenário arquitetônico. Busca-se ressaltar as interpretações de alguns dos principais estudiosos da fenomenologia na arquitetura que sofreram influência do pensamento de Martin Heidegger, evidenciando a influência deste teórico na arquitetura, notadamente, o sentido do ato de habitar para o indivíduo e a produção projetual inspirada pela ideia de *genius loci*, que vincula o edifício com o sítio e seus usuários. Ainda nesse capítulo serão abordadas ideias sobre a percepção dos materiais pelos sentidos físicos, apresentadas através de princípios projetuais que levam à composição de uma arquitetura multissensorial em obras de profissionais diversos.

O segundo capítulo, “Linguagem, pensamento e imagem – escritório TWBT”, contextualiza o objeto da dissertação onde será apresentado o processo de formação dos autores e as influências sofridas pelo casal. Objetiva identificar o processo da concepção do projeto de arquitetura criada por Williams e Tsien, focando na composição multissensorial da sua arquitetura, identificando os procedimentos adotados e as ferramentas empregadas no universo de estudo. A análise tem como fontes: palestras, entrevistas pessoais concedidas pelos dois arquitetos e livros de autoria da dupla.

Finalmente, no terceiro e último capítulo, como forma de verificação da aplicação prática dos conceitos aqui discutidos, é proposta uma análise sobre a materialidade como essência da arquitetura do TWBT. Apresenta-se neste capítulo o estudo de um projeto, O Museu da Fundação Barnes (Filadélfia, EUA), tendo como eixo condutor a experiência vivenciada pela autora da dissertação ao visitar o museu em agosto de 2015 e também visita ao seu orientador, em maio de 2016. Apesar do reconhecido valor da obra de Williams e Tsien, a escolha se deu por acreditar que a edificação apresentaria os subsídios básicos para a análise proposta. As análises são iniciadas com uma descrição objetiva do edifício e do lugar, tentando situar o leitor no contexto em que se insere a obra e quais condições foram impostas no início da concepção do projeto, além dos aspectos técnicos relevantes para a compreensão do objeto. Em seguida, serão abordados os aspectos do edifício que são indutores ou que promovam a percepção de

sensações e emoções, demonstrando dessa maneira, como a sensibilidade criativa se manifesta na relação com o espaço da obra estudada sobre três aspectos: 1) **a pele que habito – a tessitura das fachadas**¹, 2) **a materialidade da luz**² e 3) **o toque e a narrativa do detalhe**³. Acredita-se que estes pontos identificam, no contexto analisado, os princípios de uma vocação cuja materialidade é algo essencial e almejado na concepção do projeto.

Com base neste suporte teórico, espera-se que o estudo da obra de Tod Williams e Billie Tsien possa preencher uma lacuna no tocante a um tema relevante para uma melhor compreensão da arquitetura contemporânea, haja vista que o aprofundamento dos estudos e o conhecimento da produção da dupla de arquitetos resultará no registro de uma corrente do pensamento e da práxis arquitetônica contemporânea pouco relatada e pouco conhecida da crítica brasileira de arquitetura, sendo possível evidenciar o valor e a qualidade de uma produção arquitetônica que se instrumentaliza de perícia e sensibilidade no âmbito da fenomenologia arquitetônica atual, que tem como viés o estudo de uma arquitetura sensível.

¹Este tema refere-se a fachada como análogo à pele do edifício, corporalmente como uma massa, tecido, invólucro, ao que está externo ao edifício.

²Como Elisa Ramos afirma em seu livro *La Materia intangible – Reflexiones sobre la luz en el proyecto de arquitectura*. A luz pode ser considerada um material que merece toda a atenção como qualquer outro material envolvido na construção do espaço, embora saibamos da sua natureza inconstante, intangível.

³Detalhe deve ser entendido aqui como aquilo que se pode observar numa relação próxima e não necessariamente como um trabalho de detalhe ou de desenho de pormenor, tão importante para um grupo de arquitetos em que se insere o italiano Carlo Scarpa. O foco principal é a experiencição do toque pelos usuários na utilização da sensoriedade que os materiais podem transmitir à arquitetura do TWBT.

02

- ARQUITETURA MULTISSENSORIAL

A experiência arquitetônica é prioritariamente formada por aquilo que vemos, tocamos e como nos sentimos a respeito. Tornamo-nos conectados a um lugar através do contato físico. Nesse mesmo contato físico estimulamos a atenção, a concentração e a memória. A arquitetura não pode ser considerada bem sucedida se não desencadear esse momento de consciência, gerado por uma pessoa que se sente intimamente ligada a um lugar. Interessados em investigar a experiência da arquitetura, entendida como essência, colocamo-nos diante da própria arquitetura, permitindo-nos reaprender a vê-la.

Este capítulo aborda algumas ideias sobre a fenomenologia e sua apropriação no cenário arquitetônico. Busca-se ressaltar as interpretações de alguns dos principais estudiosos da fenomenologia na arquitetura que sofreram interferência do pensamento de Martin Heidegger, evidenciando sua influência na arquitetura, notadamente, o sentido do ato de habitar para o indivíduo. Além disso, ainda neste capítulo, será abordada a percepção dos materiais pelos sentidos físicos receptores do usuário, quais sejam: visão, audição, tato, paladar e olfato, que levam à composição de uma arquitetura multissensorial em obras de profissionais diversos.

2.1 FENOMENOLOGIA E ARQUITETURA: UMA INTUIÇÃO DAS COISAS



Fig. 1 – Mosaico de fotos ilustrando as principais figuras da fenomenologia na filosofia e na arquitetura. Da esquerda para a direita (Edmundo Husserl, Martin Heidegger, Merleau-Ponty, Gaston Bachelard, Norberg-Schulz e Juhani Pallasmaa. Fonte: A Autora.

O termo “fenomenologia” surgiu como um método investigativo e foi utilizado, originariamente nesse sentido pelo filósofo, matemático e lógico Edmund Husserl. A fenomenologia é frequentemente definida como um estudo dos fenômenos da consciência e se ocupa, portanto, da observação e análise dos fenômenos perceptíveis, de forma a extinguir os limites entre o observador e o objeto. Derivado do grego - *Phainestrai*⁴ (aquilo que se apresenta ou se mostra) e *Logos* (explicação, estudo) - sua compreensão mudou em relação à interpretação original, principalmente, devido às contribuições dos filósofos Martin Heidegger e Maurice Merleau-Ponty no início do século XX.

⁴A palavra “fenomenologia” significa “o estudo dos fenômenos”, onde a noção de um fenômeno e a noção da experiência, de um modo geral, coincidem. (CERBONE, David R, 2014, p.13)

Martin Heidegger retrata a fenomenologia como “a ciência dos fenômenos”⁵, uma vez que a própria interpretação da investigação filosófica parte dos fenômenos para conferir uma unidade de sentido. Merleau-Ponty, na introdução da *Fenomenologia da Percepção* (1945), sugere um conceito mais específico sobre a fenomenologia: “A fenomenologia é o estudo das essências” (MERLEAU-PONTY, 1962, p.04). Propõe que a fenomenologia seja:

Uma filosofia que coloca as essências de volta à sua existência, não esperando por uma compreensão do homem e do mundo a partir de qualquer ponto de partida diferente da sua facticidade. É uma filosofia transcendental que coloca em suspenso as afirmações decorrentes da atitude natural, para melhor compreensão, sendo também uma filosofia para a qual o mundo é sempre “ali” antes da reflexão, como uma presença inalienável e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para lhe dar um estatuto filosófico. É a ambição de uma filosofia que seja uma “ciência exata”, mas é também um relato do espaço, do tempo, do mundo ‘vivididos’. (MERLEAU-PONTY, 1962, p.01)

Merleau-Ponty procura enfatizar a experiência tal como ela é, sem considerar nesse primeiro momento a gênese psicológica e as explicações causais. Ponty descreve que a fenomenologia é um retorno ao mundo que o antecede:

Retornar às mesmas coisas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala, e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente, como a geografia em relação à paisagem – primeiramente nós aprendemos o que é uma floresta, um prado ou um riacho. (MERLEAU-PONTY, 1962, p.04)

Edmund Husserl foi considerado o precursor das investigações da lógica do movimento fenomenológico. Tais investigações foram desenvolvidas no contexto da sua crítica às tendências filosóficas dominantes no seu tempo: o psicologismo e o historicismo. Estas correntes foram reduzindo o conhecimento filosófico ao conhecimento efetivo e era objetivo da filosofia descobrir o inquestionável conhecimento, em contraposição ao

⁵ “Heidegger: o estudo dos fenômenos humanos baseados na existência humana como ser-aí (Dasein)”, por Ida Elizabeth Cardinalli (pág.01), www.scielo.br/pdf/pusp/v26n2/0103-6564-pusp-26-02-00249.pdf. Acesso em março de 2013.

conhecimento efetivo que nunca poderia ser determinado.

Contrariando as tendências intelectuais do seu tempo, Edmund Husserl publicou em 1906 *A Ideia da Fenomenologia*, que propunha como base conceitual as condições de uma ciência rigorosa. Idealizou um recomeço para a filosofia como uma investigação subjetiva e concisa que se iniciaria com os estudos dos fenômenos como aparentam à mente para encontrar as verdades da razão. Husserl descreve a fenomenologia como um olhar puro a um fenômeno e que a visão da essência na fenomenologia pode ser considerada como uma “*theoria*” no sentido original do termo grego a que denota ver a verdade. No entanto, essa tentativa de restaurar a “lógica pura”⁶ mostra contradições quando se pretende dar rigor ao raciocínio filosófico em relação a coisas tão variáveis como são as coisas do mundo real e essa abordagem, quando sugere um significado aos fenômenos “ontológicos”⁷, não deve ser algo tão rígido no raciocínio filosófico.

A fenomenologia representou uma reação à eliminação da metafísica. Pretensão de grande parte dos filósofos e cientistas do século XIX. Martin Heidegger torna-se discípulo de Edmund Husserl e dedica sua obra fundamental *O ser e o tempo* (1927) ao filósofo mestre. Entretanto, tornou-se notória a diferença de posicionamento entre eles no tangente a absorção de ideias e trabalhos de importantes filósofos da história da metafísica. Heidegger tomou seu próprio caminho e, em sua crítica a Husserl, salienta que ser lançado em um mundo objetivo e prático, com reais possibilidades de realizar projetos, é de significado bem maior que se manter apenas num universo meramente de contemplação e pensamento.

Heidegger enfatiza que nos referimos às coisas como sempre estando dentro do mundo (Being-in-the-world)⁸ o que sugere que temos uma compreensão intuitiva do mundo e,

⁶ Na virada do século XX, apareceu o primeiro trabalho monumental de Husserl, o seu *Investigações lógicas*, no qual se descreve como realiza sua incursão na fenomenologia. Neste livro Husserl concebeu a fenomenologia como um tipo de disciplina pura, não empírica, que “revela as fontes” das quais os conceitos e leis ideais básicos da lógica pura. (GERBONE, David R, 2014, p.26).

⁷ Ontologia (do grego ontos "ente" e logoi, "ciência do ser") é a parte da metafísica que trata da natureza, realidade e existência dos entes. A ontologia trata do ser enquanto ser, isto é, do ser concebido como tendo uma natureza comum que é inerente a todos e a cada um dos seres. Embora haja uma especificação quanto ao uso do termo, a filosofia Contemporânea entende que Metafísica e Ontologia são, na maior parte das vezes, sinônimos, muito embora a metafísica seja o estudo do ser e dos seus princípios gerais e primeiros, sendo portanto, mais ampla que o escopo da ontologia. (GERBONE, David R, 2014, p.68)

⁸ “Being-in-the-word” é um neologismo da terminologia heideggeriana. Martin Heidegger encontrou a necessidade de introduzir uma série de neologismos, vocabulários adaptados usados para descrever várias atitudes em relação às coisas do mundo. Para Heidegger, essas “atitudes” são antes, mais básico do que, as várias ciências dos itens

previamente, uma noção do que existe em seu interior. É necessária uma existência humana para perceber que o mundo não é uma estrutura final dentro de tudo que é concebido. O mundo é, na verdade, uma parte da existência humana (“Dasein”)⁹, logo, o mundo humano será sempre um mundo vivido, um mundo da vida.

Outro momento também significativo na fenomenologia se dá pelos textos do importante fenomenólogo francês Merleau-Ponty quando publica *La Structure du comportement* (1942) e *Phénoménologie de la perception* (1945). Apesar de influenciado pela obra de Edmund Husserl, Merleau-Ponty rejeitou sua teoria do conhecimento intencional, fundamentando sua própria teoria no comportamento corporal e na percepção. Sustentava que é necessário considerar o organismo como um todo para se descobrir o que se seguirá a um dado conjunto de estímulos.

A fenomenologia não vê o sujeito e o objeto como entidades independentes, pois é dada prioridade à “objetividade”, defendida por um cientista ou especialista, e a “subjetividade”, concebida como um obstáculo para uma visão clara do mundo, e até muito pelo contrário, a fenomenologia unifica a “subjetividade” e a “objetividade” enfatizando que todo o nosso conhecimento do mundo, incluindo o lado científico, é essencialmente baseado na nossa experiência do mundo. (MERLEAU-PONTY, 1962, p.09)

Os fenomenólogos concentram-se tanto em uma descrição da experiência humana como na duração da interpretação dos seus significados. (MERLEAU-PONTY, 1962, p.03)

individuais do mundo. A própria ciência é uma atitude, uma que tenta uma espécie de investigação neutra. Ser-no-mundo é uma substituição de Heidegger para termos como sujeito, objeto, consciência e mundo. Para ele, a divisão das coisas em sujeito/objeto, como encontramos na tradição ocidental e até mesmo em nossa língua, devem ser superados, como é indicado pela estrutura de raiz de Husserl e no conceito de Brentano de intencionalidade, ou seja, que toda consciência de alguma coisa, que não há consciência, como tal, cortado de um objeto (seja a questão de um pensamento ou de uma percepção). Nem existem objetos sem alguma contemplação, consciência ou estar envolvido com eles. (CERBONE, David R, 2014)

⁹ “Dasein” (neologismo da terminologia heideggeriana) é a ideia que Heidegger tem de ser humano, baseado nesta condição cuja identidade é a própria história. É uma visão muito peculiar de homem, por ser diferente das visões tradicionais. Ela situa o homem num comprometimento com sua identidade construindo a pessoa que finalmente acaba sendo, e só acaba sendo no momento que ele morre. Por isso, Heidegger vai dizer que o “Dasein” refere-se à forma como ele se situa no mundo. “Dasein – “da-, significando “aí” e “-sein”, significando “ser”, a fim de excluir tantas suposições e preconceitos quanto possível, concernentes ao tipo de entes que nós mesmos somos. (CERBONE, David R, 2014, p.69)

Para Ponty, nós, portanto, experienciamos o mundo como formas em muitos níveis: formas de espacialidade, sexualidade, temporalidade, motilidade e assim por diante.

O corpo não pode ser objetificado; não existe no espaço e no tempo, “ele habita o espaço e o tempo”, ou seja, “o corpo é a pré-condição em si para o aparecimento do espaço e do tempo”.

2.2 FENOMENOLOGIA NA ARQUITETURA

A importância de Heidegger para a arquitetura se concretizou com os artigos do início da década de 1950, destacadamente: *A Coisa* (Das Ding) de 1950; *Construir, Habitar, Pensar* (Bauen, Wahren, Denken) de 1951 e *Poeticamente o Homem Mora* (Dischtersich Wohnem der Mensch) de 1951. Quando descreve o espaço, Heidegger não pretende desta forma dar ideias sobre a arquitetura ou ditar quaisquer tipos de regras. O principal objetivo de suas indagações surge da pergunta do que é o habitar e como o edifício se relaciona com esse habitar. O conceito de habitação é, para Heidegger, uma extensão do entendimento do modo “autêntico”¹⁰ da existência, sendo esse conceito de autenticidade o possível caminho para a compreensão da habitação e das suas condições. Um aspecto essencial na habitação é, para ele, o conceito de preservar o mundo da vida em "coisas", isto é, em objetos materiais, distintos em duas formas: naturais (como a paisagem) ou artificiais (como um edifício).¹¹

Destaca que nem todo o prédio é uma habitação, embora forneça um abrigo para nós. Pontes e estádios são edifícios, mas não habitações, (...) são edifícios da casa do homem. Ele habita-os mas ainda não habita neles. (HEIDEGGER, 1951, p.348) Habitar

¹⁰ O conceito de autenticidade é também parte integrante da reflexão de Heidegger sobre a arte, como tarefa para nos “abrir” para as nossas possibilidades autênticas como ser humano e transcender o comportamento dominante da existência quotidiana (inautenticidade).

¹¹ Heidegger une etimologicamente estas duas palavras "edifício" e "habitação". "A forma como você é e eu sou, a maneira pela qual nós, seres humanos, estamos na Terra, é habitar. Para se ser um ser humano significa estar na terra como um mortal, o que significa habitar. “Bauen” palavra antiga, que diz que o homem é, na medida em que ele habita, esta palavra (...) no tempo, para valorizar e proteger, preservar e cuidar, especificamente para lavar a terra, cultivar a videira. (...) A construção, no sentido de preservar e nutrir não está a fazer nada. Construção naval e a construção de templos, por outro lado, faz de certa forma as suas próprias obras. Aqui a construção, em contraste com o cultivo, é uma construção. Ambos os modos de construção do edifício, de cultivar (...) e de construção como o levantamento de edifícios (...) são compreendidos dentro do sentido genuíno de habitar, isto é”, segundo Heidegger, o sentido real da palavra “Bauen” (habitação), está muito caído em esquecimento. As atividades de cultivo e a construção que reivindicou o nome de “Bauen”, a construção de exclusivamente uso próprio, perde a sua relação com a "morada", com o caráter básico de estar do ser humano”. Em HEIDEGGER, Martin (1977) [1951]. “Building, Dwelling, Thinking”. Em Martin Heidegger. Basic Writings. London: Routledge (página 325), <<http://www.scribd.com/doc/133212058/Heidegger-Building-Dwelling-Thinking-Lib-Iss>>. Acesso em agosto de 2015.

é, para Heidegger, a tradução da essência e o acolhimento, a permanência, o resguardo de permanecer em paz. Em sua natureza o habitar permite que seja devolvido algo ao abrigo que já é base da sua própria essência. Para ilustrar tal conceito, ele descreve algumas situações como: “o caminhoneiro habita a estrada ou o engenheiro a fábrica, bem como também o fazem em suas moradias, pois ali estão a construir-se a eles mesmos, cultivando-se entre os mortais sobre a terra”. (HEIDEGGER, 1951, p.351)

Os homens mortais, esses que habitam, estão ‘sobre a terra’, ‘sob o céu’, e ‘permanecem diante dos deuses’. Cada um dos quatro remete aos outros três, pois o nosso próprio ser é habitação e a nossa humanidade está intrinsecamente ligada à habitação. (HEIDEGGER, 1951, p.325)

Os mortais habitam na medida em que resguardam a quadratura, porém não basta salvar a terra, acolher o céu, aguardar pelos deuses e conduzir os mortais para que habitem plenamente. Habitar é resguardar-se junto das coisas, é quando o homem cultiva o que cresce por si e edifica o que não o faz. “Habitar é construir desde que se preserve nas coisas da quadratura”. (HEIDEGGER, 1951, p.327)

Heidegger entende o lugar, o espaço e a relação humana numa relação chamada por ele de *quadratura*. Segundo o autor, é melhor exemplificada essa ideia quando analisamos uma ponte, por exemplo. A ponte, integra a ideia de quadratura, a terra, o céu, os deuses e os mortais, pois revela suas características próprias criando estância e situações para a quadratura, exatamente como acontece na ideia de lugar ou *wohnen*¹². Eles criam e organizam espaços, e os espaços são os limites onde as coisas dão início a sua essência. (HEIDEGGER, 1951, p.356)

A construção é uma atividade fundamentalmente humana, é o homem que constrói, juntando figuras espaciais para dar uma forma espacial. Heidegger, na referência à casa

¹² “Wohnen” é definido como “a maneira pela qual os mortais estão na terra”. O morar, cujo sentido é um resguardar, consiste, portanto, como um residir dos mortais “sobre a terra”. Mas, como afirma Heidegger, a expressão “sobre a terra” já quer dizer “sob o céu”. Estas expressões significam que o homem mora entre o céu e a terra, ele habita “entre” os deuses (“*Die Gottlichen*”), ou melhor, à espera do aparecer ou não daqueles não mortais (os divinos) que moram no céu. Diz Heidegger que os quatro: a terra e o céu; os deuses e os mortais, formam um todo a partir de uma unidade originária: a quadrinidade (“*Geviert*”). Em HEIDEGGER, Martin (1977) [1951]. “Building, Dwelling, Thinking”. In: *Martin Heidegger. Basic Writings*. London: Routledge (página 327), <<http://www.scribd.com/doc/133212058/Heidegger-Building-Dwelling-Thinking-Lib-Iss>>. Acesso em Agosto de 2015.

camponesa na Floresta Negra em *Building, Dwelling, Thinking*, não quer dar ênfase de modo algum que devemos e podemos voltar a construir como há duzentos anos atrás, mas sim, tornar visível que habitar é o traço essencial do “ser”, de acordo com o qual os mortais são.



Fig.02 – Cabana de Heidegger em Todnautberg (Floresta Negra) na Alemanha.
(Fonte: SHARR, 2006).

Quem sabe se nessa tentativa de concentrar o pensamento no que significa habitar e construir, torne-se mais claro que o habitar pertence a um construir e que dele recebe a sua essência¹³.

Diante de tantas revelações advindas do pensamento de Heidegger no campo da filosofia, coube a Norberg-Schulz, um dos mais influentes teóricos da arquitetura nos anos de 1960 e 1970, ser um intérprete chave da fenomenologia e em especial da

¹³ Pensemos, por um momento, em uma casa camponesa típica da Floresta Negra, que um habitante camponês ainda sabia construir há duzentos anos atrás. O que edificou essa casa foi a insistência da capacidade de deixar terra e céu, divinos e mortais serem, com simplicidade, nas coisas. Essa capacidade situou a casa camponesa na encosta da montanha, protegida contra os ventos e contra o sol do meio-dia, entre as esteiras dos prados, na proximidade da fonte. Essa capacidade concedeu-lhe o telhado de madeira, o amplo vão, a inclinação íngreme das asas do telhado a fim de suportar o peso da neve e de proteger suficientemente os cômodos contra as longas tormentas das noites de inverno. Essa capacidade não esqueceu o oratório atrás da mesa comensal. Deu espaço aos lugares sagrados que são berço da criança e a "árvore dos mortos", expressão usada ali para designar o caixão do morto. Deu espaço aos vários quartos, prefigurando, assim, sob um mesmo teto, as várias idades de uma vida, no curso do tempo. Quem construiu a casa camponesa foi um trabalho das mãos surgido ele mesmo por um habitante que ainda faz uso de suas ferramentas e instrumentos como coisas. Em HEIDEGGER, Martin (1977) [1951]. "Building, Dwelling, Thinking". In: Martin Heidegger. Basic Writings. London: Routledge (página 160), <<http://www.scribd.com/doc/133212058/Heidegger-Building-Dwelling-Thinking-Lib-Iss>>. Acesso em Março de 2015. Mais uma vez concluindo que, somente sendo capazes de habitar é que podemos construir. Em Idem, (página 338). 2015.

interpretação da obra de Heidegger para o ambiente arquitetônico.

Norberg-Schulz inseriu essas ideias no debate arquitetônico com o seu primeiro livro - *Intentions in Architecture* (1963). Tentou juntar aspectos da psicologia da Gestalt, Jean Piaget, estruturalismo, teoria da informação e semiótica, em uma teoria satisfatória da arquitetura.

Com a publicação de *Architecture: Meaning and Place*, sugere o texto *Construir, Habitar, Pensar* de Heidegger, como uma leitura decisiva para o conhecimento arquitetônico. A força de seu argumento é potencializada quando consideramos que poucos textos no corpo da filosofia, com a possível exceção de Bachelard em certos momentos de sua *Poética do Espaço*, ou algumas sentenças de Bataille em seus fragmentos críticos sobre arquitetura, são tão reveladores do trabalho potencial de construir. Norberg-Schulz foi um dos primeiros arquitetos a evocar o termo “fenomenologia” na arquitetura, no seu livro de 1971, *Existence, Space and Architecture*. – volta-se à fenomenologia, delineando nesta obra seis tipos de espaços: pragmático, perceptual, cognitivo, abstrato, existencial e arquitetônico. A preocupação central de Norberg-Schulz com o espaço arquitetônico, concretiza o espaço existencial através de meios simbólicos, tais como lugar/nós, percurso/eixos, domínio/distrito.

Norberg-Schulz trouxe uma significativa contribuição para a arquitetura com o uso da expressão *genius loci*, ou o espírito do lugar, baseado na compreensão peculiar da historiografia na arquitetura, que ele desenvolve ao longo de sua carreira em textos bastante representativos: *Intentions in Architecture* (1965); *Existence, Space and Architecture* (1971), *Meaning in Western Architecture* (1975) e *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (1979).

Considerando-se esse contexto, podemos distinguir ações de construir e de habitar, de experimentar e experienciar. Sobre construir, entende-se o mero levantar um objeto de forma técnica e racional, enquanto o habitar ocasiona apenas a partir da criação de vínculos entre o usuário e o ambiente físico edificado; o experimentar diz respeito ao ato de testar ou experimentar uma condição, enquanto em relação ao experienciar, cabe a ideia de viver uma experiência, uma vivência que contribua para os valores e memórias dos indivíduos. Situado sob a ótica da fenomenologia da arquitetura, há de se

favorecer um sentido que se entropõe aos lugares produzidos pela arquitetura, tornando-o fomentador de momentos em que o usuário os vivencia e atribuindo um valor à própria constituição do objeto arquitetônico.

Assim como Norberg-Schulz, o crítico finlandês, Juhani Pallasmaa, retomou essas preocupações com a perda de capacidade de comunicação da arquitetura na atualidade. Para ele, o significado depende da capacidade dos projetos de simbolizar a existência ou presença humana e como os arquitetos modernos parecem ter ignorado a experiência espacial do trabalho.

Apoiando-se em leituras de Edmundo Husserl, Martin Heidegger e Gaston Bachelard, Pallasmaa fundamenta uma teoria esteando-se na experiência, na memória, na imaginação e no inconsciente. Entre seus trabalhos destacam-se: *Os olhos da pele* (2005), *As Mãos Inteligentes* (2009), e *A Imagem Corporificada* (2013).

Em *Os Olhos da Pele*, Pallasmaa enfatiza que a arquitetura se envolve com questões existenciais, implica atos de recordação, memória e comparação. Uma memória incorporada tem um papel fundamental como base de lembranças de um espaço ou de um lugar. Para exemplificar, Pallasmaa destaca “em experiências memoráveis de arquitetura, o espaço, a matéria e o tempo se fundem em uma dimensão única, na substância básica da vida, que penetra em nossas consciências” (PALLASMAA, 1996, p.72).

A arquitetura, como todas as artes, está intrinsecamente envolvida com questões da existência humana no espaço e no tempo, uma vez que ela expressa e relaciona a condição humana no mundo.
(PALLASMAA, 1996, p.72)

A fenomenologia propõe o oposto de uma abordagem genérica, sugere uma aproximação sensível ao contexto, um design conduzido para o usuário e para as necessidades específicas das pessoas e comunidades. Essa abordagem tem influenciado e preparado vários arquitetos e teóricos de arquitetura a uma visão mais sensorial e especificidades dos lugares. A ideia central da fenomenologia na arquitetura é reforçar a experiência existencial, a ideia de pertencimento no mundo. A arquitetura não deve ser somente um instrumento funcional, mas deve ativar nossa imaginação e emoção.

Em vez de criar meros objetos de sedução visual, a arquitetura relaciona, media e projeta significados. O significado final de qualquer edificação ultrapassa a arquitetura; ele redireciona a nossa consciência para o mundo e a nossa própria sensação de termos uma identidade e estarmos vivos. A arquitetura significativa faz com que nos sintamos como seres corpóreos e espiritualizados. Na verdade, essa é a grande missão de qualquer arte significativa. (PALLASMAA, 1996, p.12)

Portanto, vimos que a recepção da fenomenologia na arquitetura a partir da década de 60 até o presente, tem sido fonte de inúmeros debates acadêmicos. Sobre essa relação filosofia e arquitetura, nos fala Pailos:

As dificuldades que enfrentamos na interpretação do significado de “fenomenologia arquitetural”, como é habitualmente chamada para distingui-la da filosofia, não é apenas em função do fato de que estamos lidando com o passado recente. O assunto foge das categorias tradicionais da historiografia da arquitetura, cujo foco tradicional tem sido ou pessoas (arquitetos) ou objetos (edifícios, ambientes, e assim por diante). A fenomenologia arquitetural é isto e muito mais”. (OTERO-PAILOS, 2010, p.56)

2.3 A CONSCIÊNCIA DO LUGAR E A ATMOSFERA

A essência do construir é deixar habitar. A construção realiza sua essência ao edificar lugares por meio da reunião de seus espaços. Somente se formos capazes de habitar, poderemos construir.

Martin Heidegger, “construir, habitar, pensar”.

Apesar de Martin Heidegger não ter escrito sobre arquitetura, ela encontrava-se bastante enraizada na sua filosofia. Em seu discurso acerca deste tema, Heidegger toma como propósito um discernimento de cunho ontológico: “conhecimento do ser”. “Seu conceito de ser-no-mundo supõe um ambiente produzido pela mão do homem, e quando ele discute o problema do habitar poeticamente, refere-se explicitamente à arte de construir”. (HEIDEGGER [1951] In NESBITT, 2006, p.462). Está explícito em seu texto a necessidade de transformar a arquitetura em uma arte capaz de edificar lugares e não espaços, haja vista que o lugar é referencial humano. “A essência do construir é a

construção de lugares e não a produção de espaços” (NESBITT, 2006:450). Heidegger tenta resgatar o conceito de lugar no cenário de pós-guerra, norteado pelos questionamentos “o que é o habitar? E de que forma o construir pertence ao habitar?”. No seu artigo/texto “*Construir, Habitar, Pensar*” (Bauen, Wahren, Denken) de (1951), revela que a relação entre habitar e construir são para ele dois aspectos distintos, porém interligados. Afirma que independentemente da distribuição funcional ou da correta exposição solar, a construção para abrigar o habitar independe de tais questionamentos.

A afirmação “o homem habita o que constrói” ganha então um sentido próprio. O homem não habita meramente os lugares nos quais se assenta na terra e sob o céu, criando e cultivando coisas e ao mesmo tempo erigindo (cultivando) edifícios. O homem atinge esse construir somente se já construiu no sentido poético. “O construir autêntico acontece onde existem poetas, tais poetas são a medida para a arquitetura, a estrutura do habitar”. (HEIDEGGER, 1971, p.227)

Ao analisar etimologicamente a palavra construir (Bauen), que em alemão significa habitar, e o modo como os homens são e estão sobre a terra no sentido tanto imaterial no que se refere ao habitado, como no sentido material, construído, Heidegger oferece o conceito de quadratura, que seria a articulação entre o céu, a terra, os indivíduos e os mortais, para exemplificar a semelhança entre o construir e o habitar. Defende o conceito que são as construções, a arquitetura, que ligam e unem a quadratura, diferenciando dessa maneira, espaços de lugares a partir da significação e do caráter atribuído pelos homens para as construções.

Quando Heidegger nos fala a palavra “construir”, pode-se ouvir três coisas: 1) construir é um sentido próprio do habitar; 2) o habitar é a maneira como os mortais estão na terra; 3) o construir, enquanto habitar, desdobra-se no construir que ergue edifícios e possibilita vivências.

O conceito que define a relação experiencial entre o homem e sua casa é morar (ou habitar) isto é, o modo no qual se experimenta o sentir-se em casa. “Morar, que é sinônimo de habitar é a fundamental característica do homem como ser-no-mundo; é mais do que estar sob um abrigo; é estar enraizado num lugar seguro e pertencer àquele lugar. Assim, a edificação que o homem habita (seja habitando para trabalhar, estudar,

divertir ou residir), deve possibilitar que a relação com o morar ocorra e seja plenamente experimentada.

“(…) os espaços onde se desenvolve vida terão de ser lugares (…)”

Heidegger

Em sintonia com estudos de Heidegger, o crítico Noberg-Schulz revela para a arquitetura, nos anos de 1960, as afinidades com o pensamento do filósofo, resgatando a ideia de sacralização e identidade do espaço. Como tema central dos seus estudos, alerta a urgência de se produzir arquitetura como produto que deve servir ao homem. Para ele, é o “lugar” que aproxima e estabelece uma correspondência da arquitetura com o homem.

Noberg-Schulz (1976), “lugar é um fenômeno qualitativo total”, que não se pode reduzir a nenhuma de suas propriedades, como as relações espaciais, sem que se perca de vista a natureza concreta. Essa natureza concreta a que se refere o autor, nada mais é que a vida cotidiana, são as ações humanas rotineiras e diárias que não se dão em um espaço neutro e homogêneo, mas, em um espaço qualitativo, repleto de diferenças. Ainda seguindo o pensamento do autor, “o homem habita quando é capaz de concretizar o mundo em construção e coisas... As obras de arte concretizam o que fica ‘entre’ os puros objetos da ciência. Nosso mundo-da-vida cotidiana consiste nesses “objetos intermediários”. (NOBERG-SCHULZ In NESBITT, 2006:458)

Em *Genius Loci* (1979), Noberg-Schulz retoma a expressão latina para ressaltar a importância de considerar a vocação dos lugares na concepção da arquitetura e embasa o seu estudo em propriedades qualitativas e fenomenológicas. Ele reafirma a ideia de Heidegger de que o lugar é parte da existência humana, ilustrando-as de forma mais clara.

Em reforço a esse pensamento, sustenta Schulz:

A essência do construir é a construção de lugares e não a produção de espaços. (NOBERG-SCHULZ In NESBITT, 2006, p.454)

A noção de lugar, ao contrário do conceito de espaço, considera a experiência humana,

tornando o espaço um lugar de vivências, sensações, de caráter único, particular e qualitativo. “... o lugar é definido por substantivos, pelas qualidades das coisas e dos elementos, pelos valores simbólicos e históricos; é ambiental e está relacionado fenomenologicamente com o corpo humano”. (MONTANER, 2001, p.32)

Assim como Noberg-Schulz, Lefebvre afirma a interferência da história pessoal e cultural dos indivíduos na produção e interpretação e percepção dos lugares como um processo dialético contínuo. “A percepção e a ação são intermediadas pelo que conhecemos e vivemos e se interferem mutuamente” (LEFEBVRE, 1991, p. 300).

Em 1983 numa conferência à *New Architectural League*, Vítório Gregotti reitera a importância do tema para a disciplina como podemos conferir na síntese a seguir:

O pior inimigo da arquitetura moderna é a ideia [*sic*] do espaço considerado exclusivamente em termos de suas exigências econômicas e técnicas, indiferente à ideia de lugar. Segundo acreditamos, o ambiente construído que nos cerca é a representação física de sua história e o modo como acumulou diferentes níveis de significado para formar a qualidade específica do lugar, não exatamente em decorrência daquilo que pareça ser em termos perceptivos, mas aquilo que é em termos estruturais.

[...] Na verdade, através do conceito de lugar e do princípio de assentamento, o ambiente torna-se a essência da produção arquitetônica. A partir desse ponto de observação, é possível vislumbrar novos princípios e métodos para o projeto. Princípios e métodos que dão precedência à localização em uma área específica. Este é um ato de conhecimento e do contexto que decorre de sua transformação arquitetônica. A origem da arquitetura não é a cabana primitiva, a caverna ou a mítica “Casa de Adão no Paraíso”. Antes de transformar um suporte numa coluna e um telhado num tímpano, antes de colocar pedra sobre pedra, o homem viveu no meio de um universo desconhecido, para que assim pudesse conhecê-lo bem e modificá-lo. (GREGOTTI, apud FRAMPTON, 1990, p.565-566)

Diante do exposto, fica evidente a correspondência entre o homem e a arquitetura quando o lugar está relacionado com o processo fenomenológico da percepção e da experiência do mundo por parte do corpo humano. Essa correspondência de percepção e

experiência se torna visível por meio da observação e da identificação das características do sítio, como também no seu *genius loci*, alcançados através da materialização dessas ideias no projeto. Quando se é capaz de atribuir significado e identidade aos espaços, tornando desta maneira a arquitetura como produto genuinamente humano e carregado do sentido de habitar verdadeiramente. Como se refere Juhani Pallasmaa, é “a arquitetura uma expressão direta da existência, da presença humana no mundo” (PALLASMAA, In NESBITT, 2006, p.487). As coisas criadas pelos homens e as coisas criadas pela natureza devem estar em harmonia. Uma obra arquitetônica revela a espacialidade de constituir um lugar. “Estando ali, ela aceita que a vida aconteça num lugar concreto, de rochas e plantas, de água e ar, de luz e escuridão, de animais e homens” (NOBERG-SCHULZ, In NESBITT, 2006, p.471).

A conclusão geral é que o lugar é o ponto de partida e o objetivo de nossa investigação estrutural; no início, o lugar se apresenta como um dado, espontaneamente vivido como uma totalidade e, ao fim e ao cabo, ele surge como um mundo estruturado, iluminado pela análise dos aspectos do espaço e do caráter. (NOBERG-SCHULZ, In NESBITT, 2006, p.454)

O reconhecimento imediato da natureza inerente de um lugar é semelhante a leitura automática de uma pessoa, como identidades e essências no mundo biológico. Um espaço ou um lugar é uma espécie de imagem multissensorial observada através de filtro, gerada pelo observador experiencial, que é singular, fundida na sua relação existencial, experiencial e cognitiva.

Assim como a forma de descrição de um lugar é importante, a maneira de percebê-lo consiste também de uma alternativa de relacionar-se com a arquitetura, isso por meio de sua atmosfera.

Sobre atmosferas arquitetônicas podemos encontrar diversas definições que descrevem tais características. Para Pallasmaa, a ideia central diz respeito à percepção, como ilustra a passagem a seguir:

Atmosfera é a impressão da percepção abrangente, sensorial e emotiva de uma configuração ou situação social. Ela provê a coerência unificada e a personalidade de um cômodo, espaço, lugar e localidade,

ou um encontro social. É o 'denominador comum', 'o tom', 'o sentir' da situação experiencial. Atmosfera é uma 'coisa' mental, uma propriedade experiencial ou característica que está suspensa entre o objeto e o sujeito. (PALLASMAA, 2012, p.02)

Pallasmaa também descreve a atmosfera como uma troca entre material ou propriedades existentes do local e o reino imaterial da percepção humana e imaginação, captadas simultaneamente por todos os receptores sensoriais do corpo, reunidas numa única influência.

Uma percepção atmosférica também envolve juízos além dos cinco sentidos aristotélicos, tais como: sensações de orientação, gravidade, equilíbrio, estabilidade, movimento, duração, continuidade, escala e iluminação. Para Merleau-Ponty a percepção não é somente uma soma de dados visuais, táteis e sonoros, "Eu percebo de forma total com todo o meu ser: eu me agarro a uma estrutura original das coisas, uma forma única de ser, que dialoga de uma única vez com meus sentidos" (MERLEAU-PONTY, 1962, p.10).

Peter Zumthor acredita que percebemos atmosferas através da nossa sensibilidade emocional, "a atmosfera comunica com a nossa percepção emocional, isto é, a percepção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver" (ZUMTHOR, 2009, p.13).

No final de tudo, a arquitetura é um corpo físico. Mas o projeto rigoroso não precisa ser feito muito cedo. Sentir a atmosfera não é tão fácil assim. Muitas vezes vem com dificuldades. E a construção da atmosfera, aquela que nós queremos, é ainda mais difícil. Acho que essa combinação de ideias, humores e emoções com as propriedades físicas dos materiais, o seu peso, calor, dureza, leveza, humidade, é muito importante. É óbvio que, quando você pega em dois materiais e coloca-os juntos, você cria algo entre eles, alguma energia. Você coloca-os perto um do outro e vê que existe um ponto de aproximação em que eles começam a interagir. Antes, eles são indiferentes, depois eles se conectam, mas surge a tensão entre a indiferença e a conexão. A energia, a tensão e as vibrações, a harmonia entre os materiais - isto é o que é arquitetura é para mim.¹⁴

¹⁴ Trecho da entrevista com Peter Zumthor, dada para a revista Casabella, número 719. Fonte: STEC, Barbara, "Conversazioni con Peter Zumthor/Conversations with Peter Zumthor", Casabella 719, febbraio/february 2004

No intuito de elucidar esse tema, usaremos como exemplo o projeto do arquiteto Alvar Aalto na Vila Mairea (1938-41), na Finlândia, onde a sensibilidade do arquiteto se traduz nesse projeto de diversas formas, seja na sua eficiência criativa para formular uma arquitetura que tem capacidade de oferecer uma experiência interativa entre todos os sentidos simultâneos, seja pela imaginação e pela memória. Aalto define de maneira clara a ideia de “lugar”, descobrindo de forma plena a atmosfera, essência peculiar do lugar.

Arquitetura construída da Vila Mairea encontra-se fundida com a experiência do lugar de forma a reproduzir a percepção do ambiente natural e possibilitar uma vivência do espaço de outra maneira. A construção do edifício clareia o lugar, dando-lhe outro significado, um outro sentido do qual já continha o potencial. Aalto afirmava que a construção deveria estabelecer um diálogo entre homem e natureza, capturando seu caráter fundamental, sua sistemática e perpétua variabilidade. (AALTO, 1938 apud RODRIGUES, 2010)



Fig. 3 – Fachada Vila Mairea (1938-41). Fonte: Flickr username: Leon.

Fig. 4 – Acesso principal, Vila Mairea (1938-41). Fonte: Acervo Fernando Diniz Moreira.

Fig. 5 – Vista interna do acesso principal (1938-41). Fonte: Alvar Aalto. *Between Humanism and Materialism*. Edited By Peter Reed. The Department of Museum of Modern Art. New York, 1998. 320p.



Fig. 6 – Salão principal, Vila Mairea (1938-41), Fonte: Acervo Fernando Diniz Moreira.

Aalto exemplifica o sentido de atmosfera quando pensa de forma qualitativa os espaços produzidos por sua arquitetura. A maneira como os clientes lidaram com o ambiente construído representa então, o desempenho gerado pelo produto expresso na obra do autor, frente a sua função:

Aalto ofereceu aos seus clientes uma abstração das florestas de pinheiros finlandesas – uma imagem que ficou ainda mais forte depois que os troncos dos pinheiros maduros perderam a casca em certas partes, revelando o núcleo dourado. As colunas parecidas com árvores remetem às origens naturais e são complementadas pela ‘luz da floresta’ criada por Aalto na trama ondulada que preenche o vão entre o teto e as paredes da biblioteca, composta por estantes de livros. O vidro alterna-se com painéis maciços e curvos; dessa forma, ao se espalhar pelo ambiente, o sol baixo ou luz artificial, lembram a luz do sol entre árvores. (WESTON, 2011, p.86)

Aalto não procurava dissolver ou mesmo mimetizar a presença do edifício na sua localidade, mas sim integrá-lo com a forma e as técnicas que eram próprias da época,

sem contudo comprometer ou mesmo diminuir a arquitetura gerada. A paisagem sempre foi um elemento bastante valorizado na obra de Aalto e esse tema sempre esteve presente na composição dos seus projetos desde *o Novo Empirismo Nórdico* em 1940, onde se afirmava e se consolidava uma “posição de respeito com o lugar – clima, topografia, materiais, vistas, paisagem, arvoredo, - e de insistência nos valores psicológicos da percepção do entorno que se estabelecia”. (MONTANER, 1997, p.36).

A propósito do tema, assim se posiciona Aalto:

Tornar a arquitetura mais humana significa criar uma arquitetura melhor, o que por sua vez, implica um funcionalismo muito mais amplo do que aquele com bases exclusivamente técnicas. Esse objetivo só pode ser alcançado por métodos arquitetônicos – pela criação e combinação de coisas técnicas diferentes, de tal modo que elas possam oferecer ao ser humano uma vida extremamente harmoniosa. (Aalvar Aalto)

2.4 SENTIDOS

A arquitetura é a arte de nos reconciliar com o mundo e esta mediação se dá por meio dos sentidos. (PALLASMAA, 2011, p.68)

A percepção é um processo complexo que envolve a coleta de informações por meio dos nossos sentidos. A percepção é, em essência, um processo altamente criativo pois, apesar de nos relacionarmos com a mesma realidade, vamos percebê-la de uma forma diferente de acordo com o meio ambiente significativo de cada um. É através da percepção que damos o primeiro passo para interagir com o espaço.

O filósofo alemão Franz Brentano (1838-1917) defende que existem dois tipos de percepção: “a percepção exterior e a percepção interior”.¹⁵ Fenómenos físicos captam a nossa percepção exterior, ao passo que os fenômenos mentais, a nossa percepção interior. Um edifício poderia estimular apenas entidades físico-espaciais. Isto é, despertar alguns interesses num determinado pormenor no espaço. A nossa percepção interior seria estimulada por cheiros de madeira, ecos, cores diferentes.

¹⁵ ARQ – Volume 5 – number 2001 – Place, authorship and the concrete: three conversations with Peter Zumthor by Steven Spier, p.33.

No que tange à percepção, temos diversos autores que em suas obras tentam elucidar esse tema:

A percepção é uma experiência corrente, no entanto paradoxal, em que ao mesmo tempo pessoas diferentes experimentam o mesmo ambiente de maneira similar e diferente. (JORGENSEN, J. 1998 apud NORBERG-SCHULZ, p.22)

A percepção do corpo e a imagem do mundo se tornam uma experiência existencial contínua; não há corpo separado de seu domicílio no espaço, não há espaço desvinculado da imagem inconsciente de nossa identidade pessoal-perceptiva. (PALLASMAA, 2011, p.38)

Pallasmaa fala de uma “abertura da visão para uma segunda realidade de percepção, sonhos, imaginação e vivências esquecidas” (NESBITT, 2008, p.33). No que concerne à dimensão da relação entre arquitetura e sentido, as ideias de Juhani Pallasmaa ressaltam o debate arquitetônico sobre questões a respeito das diferentes dimensões da experiência humana na arquitetura. Em *Os Olhos da Pele*, ele retrata em primeiro momento a dominância do sentido visual na cultura contemporânea, como crítica ao ocularcentrismo e no segundo momento, concentra-se na parte fundamental que é a arquitetura dos sentidos. O texto é um alerta quanto ao processo de negligenciamento dos sentidos outros, que não a visão na cultura ocidental. Clama por uma nova abordagem no vivenciar a arquitetura.

Toda experiência significativa da arquitetura é multissensorial; qualidades da matéria, do espaço e da escala são medidos por olho, ouvido, nariz, pele, língua, esqueleto e músculo. Maurice Merleau-Ponty [1964] destaca essa simultaneidade da experiência e da interação sensorial: “Minha percepção não é [portanto], uma soma de contribuições visuais, tácteis e audíveis: Eu percebo de uma maneira geral com meu ser inteiro: Eu apreendo uma estrutura única da coisa, uma forma única de ser, que fala para todos os meus sentidos de uma só vez. (PALLASMAA, 2011, p.39)

Pallasmaa ao abordar a dominância do sentido visual na cultura contemporânea, destacou que a visão tinha se tornado o sentido mais nobre. Isso graças a herança do pensamento grego no domínio da cultura ocidental, afirmando que o ocularcentrismo predominou historicamente na arquitetura. Pallasmaa propõe uma forma de fazer

arquitetura mais integrada com o tempo voltada para a experiência multissensorial, tudo isso em oposição ao que prevalece no entendimento visual na arte de fazer arquitetura atualmente.

Ressalta que é a experiência humana que dá legitimidade ao projeto quando transmite o sentido de materialidade, textura, peso, densidade do espaço e luz materializada, favorecendo dessa maneira, a experiência única de cada usuário no vivenciar de cada obra.

Pallasmaa nos convida a fazer e vivenciar uma arquitetura que explora todas as interações entre sentidos, rumo a uma arquitetura mais completa e integrada, tendo os sentidos e o corpo como um novo instrumento na arte de projetar. Para ele, a principal habilidade do arquiteto deveria ser a transformação da essência multidimensional do ato de projetar em sensações e imagens corporificadas e vivenciadas. “Em determinado momento, toda a personalidade e o corpo do projetista se tornam o próprio terreno do desafio do projeto, e a tarefa passa a ser vivenciada, em vez de entendida” (PALLASMAA, 2013, p.16).

Diante dos múltiplos estímulos e dos diferentes condicionantes que influenciam o fazer arquitetônico, vemos que o ambiente construído é inicialmente percebido emocionalmente, o que significa que antes de nossa reflexão consciente de seus vários detalhes, a emoção é sempre uma experiência multimodal e multissensorial de alguém movendo-se em um campo ambiental.

Em relação a esse tema, podemos citar a casa da cascata de Frank Lloyd Wright, como exemplo da preocupação em fortalecer a experiência multissensorial para a arquitetura. Essa obra além de gerar uma identidade forte com o local, que torna o edifício uma espécie de preexistência do lugar, nos convida a reforçar a experiência existencial humana de nossas sensações e nos envolve em uma atmosfera de diversas esferas da experiência sensorial, que interagem e agrupam em si.



Fig. 07 e 08 – Falling Water (Frank Lloyd Wright, Pennsylvania, 1934 - 1937).
Fonte: Western Pennsylvania Conservancy.

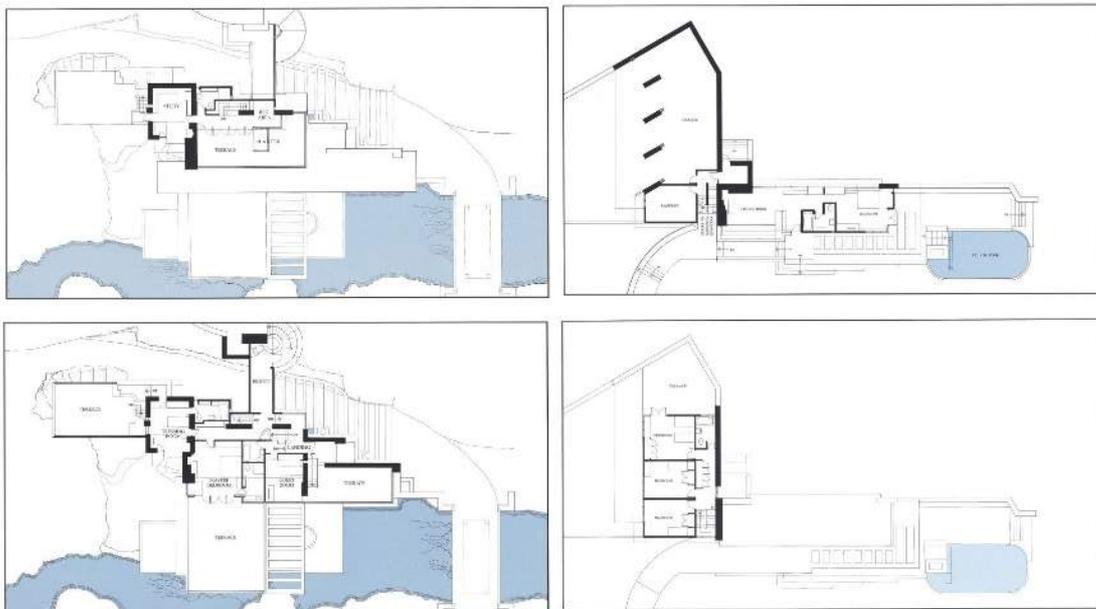


Fig. 09 – Plantas da Falling Water. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/>

Começamos com o solo [...] O solo já tem forma. Por que não começar a ceder imediatamente, aceitando isso? Por que não ceder, aceitando os dons da natureza? [...] O solo é ensolarado ou é a vertente sombreada de alguma colina? É alto ou baixo, nu ou arborizado, triangular ou quadrado? O terreno tem características, árvores, rochas, água corrente ou algum tipo de tendência visível? Tem ele algum defeito ou virtude especial, ou vários? Em todos e cada um dos casos, o caráter do lugar é o princípio do edifício que aspira à arquitetura. (WRIGHT, [1953]. 1970, p.321)

Erguida sobre uma pequena queda de água e servindo-se dos elementos naturais presentes na região, a casa da cascata interpreta e relaciona o espaço interior com o exterior numa intensa harmonia entre o homem e a natureza. A ideia é clara: a pedra natural dialoga intensamente com o lugar e os planos suspensos feitos em concreto. A pedra local é usada intensamente nas paredes e no chão, reforçando sua ligação íntima com as características geológicas do local.

Frank Lloyd Wright descreveu a casa como uma “extensão do penhasco” e ancorou-a com uma treliça de concreto que prolonga o plano do segundo pavimento até a parede de pedra do fundo.

Uma das vigas forma um semicírculo para contornar o tronco de uma árvore, enfatizando a integração com a natureza. Com a moldura e o contraste criado, podemos notar como os sulcos da casca da água se refletem nas superfícies estriadas das pedras que estão por trás. (WESTON, 2011, p.78)

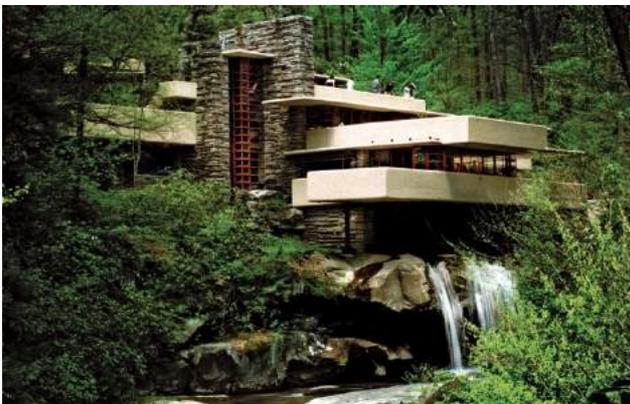


Fig. 10 e 11 – Falling Water (Frank Lloyd Wright, Pennsylvania, 1934 - 1937). Fonte: Western Pennsylvania Conservancy.

A casa dissolve barreiras entre exterior e interior, demonstrando uma consciência da relação entre o espaço e a arquitetura, revelando-nos uma relação honesta entre o que se vê e o que se sente:

A Casa da Cascata, de Frank Lloyd Wright, funde em uma experiência totalizante e única a floresta do entorno com os volumes, as superfícies, as texturas e as cores da casa, e até mesmo os aromas da floresta e os sons do rio. Uma obra de arquitetura não é experimentada como uma coletânea de imagens visuais isoladas, mas como uma presença material e espiritual totalmente corporificada. Uma obra de arquitetura incorpora e infunde estruturas tanto físicas quanto mentais. A frontalidade visual de um desenho de arquitetura desaparece na experiência real da edificação. A boa arquitetura oferece formas e superfícies moldadas para o toque prazeroso dos olhos. (PALLASMAA, 2011, p.42)



Fig. 12 – Croqui Falling Water (Frank Lloyd Wright, Pennsylvania, 1934 - 1937).
Fonte: domínio Público.

2.5 A MATERIALIDADE: A MATÉRIA E SEUS SIGNIFICADOS

Interpreta-se por materialidade o composto de todas as características de um material e as sensações a que ele exprime, sejam elas objetivas ou subjetivas. A forma como esses materiais dialogam na sua textura, dureza, brilho, temperatura, interfere diretamente na maneira de se ver, tocar, ouvir e lhes renderá diversas propriedades e sensações.

Os materiais e superfícies têm uma linguagem complexa que evolui e muda ao longo dos tempos. Constituem-se como respostas a questões do lugar, da contemporaneidade e do programa. São elementos indissociáveis da arte e da técnica na arquitetura.

Os materiais e as superfícies certamente têm uma linguagem própria. A pedra fala de suas distantes origens geológicas, sua durabilidade e permanência inerente. O tijolo nos faz pensar em terra e fogo, na gravidade e nas tradições atemporais da construção. O bronze evoca o calor extremo de sua fabricação, os antigos processos de fundição e a passagem do tempo registrada pela pátina. A madeira fala de suas duas existências e escalas temporais: sua primeira vida, como uma árvore em crescimento, e a segunda, como um artefato humano feito pela mão cuidadosa de um carpinteiro ou marceneiro. (PALLASMAA, 2013, p.48)

Leatherbarrow e Mostafavi em *On Weathering: The life of buildings in time* (1993) defendem a ideia de uma complementariedade quando se trata de relacionar o ambiente projetado com o comportamento dos materiais. Alertam os profissionais em relação à forma consciente que se deve ter quanto à escolha dos materiais. O efeito que a edificação tem em sua perenidade ao longo da história deve ser retratado na sua superfície, que passa por intempéries, como sendo marcas que contam a história dos materiais que foram conscientemente escolhidos anteriormente, pensados no ato de projetar.

Embora se possa ver todas as intempéries como deterioração, como a produção de marcas dispersas que sujam as superfícies originais, esse reconhecimento do jogo de sombras e da inevitabilidade do surgimento destas marcas sugere uma interpretação alternativa, em que as intempéries são um processo que pode modificar de modo proveitoso um edifício ao longo do tempo. (LEATHERBARROW, MOSTAFABI, 1993, p.42)

A dimensão material dos edifícios aqui é retratada como questão que envolve a definição de diversos aspectos, tais como: comportamento do material escolhido em relação a sua durabilidade, envelhecimento, degradação e sua relação imaterial com o sítio. Em referência aos efeitos dos materiais nas edificações, haja vista serem decisivos para a sua aparência, atentam os autores para a cautela na definição e controle desses materiais, levando sempre em consideração a relação entre o material escolhido e o ambiente construído.

Ainda sobre a materialidade e temporalidade nos edifícios, Pallasmaa identifica que “a superficialidade da construção padrão de hoje é reforçada por um senso enfraquecido de materialidade. Os materiais naturais – pedra, tijolo e madeira – deixam que nossa visão penetre em suas superfícies e permitem que nos convençamos da veracidade da matéria. Os materiais naturais expressam sua idade e história, além de nos contar suas origens e seu histórico de uso pelos humanos” (PALLASMAA, 2011, p.30). Segundo ele, os materiais industrializados, por sua vez – chapas de vidro, metais, plásticos –, apresentam suas superfícies inflexíveis ao nosso sentir, sem transmitir sua essência material ou sua idade.

Os materiais são infinitos – imaginem uma pedra que podem serrar, limar, furar, cortar e polir, e ela será sempre diferente. E depois pensem nesta mesma pedra em quantidades muito pequenas ou em quantidades enormes, será outra vez diferente. E a seguir exponham-na à luz, e ela será mais uma vez diferente. Apenas um material e já tem mil possibilidades. (ZUMTHOR, 2009, p.25)

Neste sentido, os prédios de nossa época, de características tecnológicas, visam, em geral e de maneira propositada, à perfeição atemporal. A medida que as edificações perdem a plasticidade e conexão com o seu entorno, merece registro o pensamento do antropólogo Ashley Montagu, quando se refere que no mundo ocidental há um processo de negligenciamento dos sentidos. A propósito do tema Pallasmaa e Zumthor argumentam:

Essa nova conscientização é atualmente vigorosamente projetada por inúmeros arquitetos de todo o mundo, os quais estão tentando resensualizar a arquitetura por meio de um senso reforçado de materialidade e taticidade, textura e peso, densidade do espaço e da luz

materializada. (PALLASMAA, 2011, p.36)

A monotonia do padrão da arquitetura atual é reforçada por um sentimento enfraquecido da materialidade. Os materiais naturais – pedra, tijolo e madeira – permitem a nossa visão entre as suas superfícies e nos torna convencidos da veracidade da matéria. Os materiais naturais expressam a sua idade e história, como também a história da sua origem e o do uso humano. Toda a matéria existe num contínuo do tempo; a patina do desgaste acrescenta a experiência enriquecedora do tempo para os materiais da construção. A arquitetura permite-nos compreender a dialética da permanência e mudança, para nos posicionar no mundo, e para nos localizar na continuação da cultura. (ZUMTHOR, 2009, p.12)

Entende-se, desta maneira, que a estrutura que suporta um edifício pode ser considerada análoga ao esqueleto de um corpo, e os materiais que a estrutura mantém no lugar, ao tecido, à pele, que define a forma do corpo e especificidades. Sendo assim, as técnicas e materiais de construção são também alternativas ou mesmo pontos de partida para a concepção arquitetônica. Elas criam possibilidades de formas que conformam o espaço.

2.6 MATERIALIDADE PRÁTICA NA ARQUITETURA

A matéria é o inconsciente da forma [...]. Somente a matéria pode se encher de múltiplas impressões e sentimentos” (Gaston Bachelard, *Water and Dreams*, 1964).

Materialidade refere-se à qualidade do que é material; bruteza (COSTA; Melo, 6ª Edição, p. 1074), entretanto, também pode ser traduzido como uma realidade espacial e perceptível pelos sentidos. “Matéria prima ou produto que se requer para a construção de um Edifício” (OLEA et al, 2001, p.445). O termo “materialidade” deriva de “material” e é amplamente debatido na tectônica desde o século XIX, até os dias atuais.

Nos últimos anos o conceito de materialidade recuperou a vez em debates arquitetônicos, superando a função de como era entendida no século XIX e dos discursos da história da arte na verdade dos materiais.

Observamos o interesse no debate sobre a experiência fenomenológica sobre a atenção para as qualidades materiais e a natureza atmosférica da arquitetura. Novas críticas a respeito da materialidade envolveram questões em torno da ecologia e da ética. Além desses quadros mais alargados, a história da arte vem como pioneira no papel específico de relacionar o significado de materiais em obras de arte versus em ênfase na forma ou ideia. Teóricos da arquitetura, por sua vez, começaram a examinar os conceitos do século XIX, como a teoria da Stoffwechsel (alteração material) de Gottfried Semper, a fim de desenvolver ferramentas para analisar novas estratégias de materiais na arquitetura contemporânea. Além disso, os historiadores da arquitetura investigam os papéis de materiais como: concreto, aço, vidro na fabricação e relação com a modernidade.

A partir do século XX houve, em algumas universidades alemãs¹⁶, uma retomada sobre a teoria da tectônica inicialmente por meio dos estudos, dissertações e teses sobre a obra de Gottfried Semper: Desse modo, Semper chama a atenção para dois elementos, que a seu ver, estão na gênese da arquitetura, são eles: o tecido e o nó. O primeiro, pela sua função natural de proteger e abrigar o corpo e simbolicamente remete à construção das primeiras edificações. Temos então a arte têxtil como origem da arquitetura, inteligência de que antes mesmo da construção, havia a fabricação de tramas, tecidos e vestimentas. O segundo, o nó, é considerado pelo autor o primeiro símbolo artístico. Um olhar mais aprofundado leva à constatação de que o nó é o elemento fundamental da trama, que por sua vez, compõe e define o tecido. A propósito do tema e em complemento, ensina Amaral: “a analogia com o tecido se dá principalmente em razão da relação quadro-preenchimento, que recebe influências dos motivos têxteis que exploram a relação do tecido com a borda. Assim, a expressividade da arte da tectônica se originaria, por um lado, a partir das características físicas do material (elasticidade, flexibilidade, leveza, possibilidade de ser recortado em diferentes formatos), e por outro lado, de referências estéticas externas que a própria técnica pôde incorporar”.

Foi organizada, no ano de 1976, uma conferência internacional marcando o centenário da obra de Semper,¹⁷ ocasião em que foi reforçado o interesse na obra do arquiteto e no

¹⁶ Como principais dissertações e teses que confirmam esses estudos temos: Gottfried Semper und die antike (1937) de Ettlingr; Gottfried Sempers Kunsttheorie (1939) de Stockmeyer; Die Baukunst Gottfried Sempers (1952) de Zoegel von Manteuffel; e Die Asthetischen Anschauungen Gottfried Semper (1962) de Gudrun Laudel.

¹⁷ Detalhes para a conferência em: BORSCH-SUPAN. Gottfried Semper und die Mitte des 19. Ed. Jahrhunderts.

resgate dos conceitos sobre tectônica no cenário arquitetônico anglo-saxônico. Esse encontro gerou algumas traduções de seus escritos para o inglês¹⁸, isso no final da década de 1980, ajudando a difundir mais esse tema por todo o mundo.

Outro aspecto que ficou em evidência durante as décadas de 1980 e 1990 foi a questão do detalhe construtivo, explorado por teóricos como Vittorio Gregotti, Marco Frascari e Edward Ford. Esta aproximação do detalhe com a tectônica se dá tanto pela linha de concepção, como também pela construção de um argumento a favor da tectonicidade da obra. Para Pfammatter (2008, p.254), o encaixe e o detalhe aparecem como elemento catalisador de expressão da edificação através do processo da junção.

Essa junção ou detalhe foi entendida por esses teóricos como um forte elemento de expressão da construção, e isso faz com que esse resgate do detalhe durante a década de 1980 se tornasse importante para a visão de uma tectônica contemporânea, pois cresceu, em paralelo a ela, guardando diversos argumentos semelhantes. A própria noção de detalhe poderia ser vista como um elemento catalisador da beleza e estrutura. (CANTALICE, 2016, p. 37)

Gregotti, em *O Exercício do Detalhe* (1983) analisou o detalhe como forma de expressão de concepção e construção. Procurou evidenciar como a relação do mesmo pode contribuir para demonstrar o quanto a relação de uma parte individual integra-se com o todo. Segundo o autor “o detalhamento não é uma simples recusa de decisões gerais, mas lhes dá forma” (GREGOTTI, 1983, p.536). Neste artigo, apontou para uma realidade da contemporaneidade onde para ele os arquitetos se deixaram levar pela utopia de grandes volumes uniformes em quase todas as diversas tipologias, se abstraindo cada vez mais dos detalhes, gerando, segundo o autor, “maquetes construídas”. Para Gregotti o uso do detalhe é algo relevante para a percepção da arquitetura sensorial e, como exemplo, citava as obras de Carlo Scarpa que apresentavam uma exaustiva gama de detalhamento nas peças e materiais, os quais, tratados como ornamento, compunham o todo com rica maestria.

¹⁸ Alguns títulos publicados no período são: a tradução do *The Four Elements of Architecture and Other Writings* (1989), organizado por Herrmann e Mallgrave; o livro de Wolfgang Herrmann *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style* (1992); o livro de Harry Francis Mallgrave *Gottfried Semper, Architect of the nineteenth century* (1993); De Stijl (2003), tradução completa da obra de Semper.

Marco Frascari também aborda o detalhe construtivo em seu artigo *The Tell-the-tale Detail* (O detalhe narrativo) de 1984, aprofundando a questão levantada por Gregotti no ano anterior. Para Frascari, “o aspecto da *construction* [edificação] e o aspecto de *construing* [atribuição de significado] da arquitetura, manifestam-se igualmente no detalhe” (FRASCARI, 1984, p.539). Com tal afirmativa, Frascari salientava que o ato de desenvolver os detalhes deveria ser parte *sui generis* do processo criativo, buscando uma relação do ato criativo com a construção de atribuição de significado para a arquitetura. Gregotti usava a obra de Scarpa como referência para afirmar suas convicções, legitimado pelos anos de trabalho com ele. Frascari afirmou que existia um culto à execução de junções quase como uma fixação, de forma que o todo, as partes e as relações entre artífice e desenhista permitam afirmar o processo de percepção criativa; a forma; a beleza albertiana (FRASCARI, 1984, p.543).

Observamos que, tanto Frascari, como Scarpa, buscaram valorizar o detalhe arquitetônico como um pronunciamento do aspecto construtivo. Seja de acordo com o pensamento de Gregotti na dialética entre o detalhe e o todo construído, como sendo algo essencial, como um elemento de expressão, ou como nos sugere Frascari, que acredita que o fator junção dos diversos materiais componentes da arquitetura age como uma *architettura parlante* (FRASCARI, 1984, p.541). Desta forma, propunha que os detalhes expressariam o estilo e o caráter de um edifício e enriqueceriam a obra.

A abordagem teórica da atualidade em relação à importância da materialidade na arquitetura se lança nesse universo interdisciplinar, destacando a importância do conceito para a compreensão da arquitetura tanto como um objeto material, como a prática material.

Depois de um século com o predomínio das discussões girando em torno de espaço e forma, observamos atualmente um interesse renovado em aspectos materiais e tectônicos da arquitetura.

Deplazes declara que a materialidade se encontra entre a forma (expressão) e a construção (técnica) que, segundo ele, o material aparece como um dos principais aspectos de expressão. Para Deplazes, a expressão do material é responsável pela memória, uma qualidade de sentimento que distingue o material e o faz único e

perceptivo num ambiente, como ilustra a citação a seguir:

Entre eles [a forma e a construção] descansa a materialidade arquitetônica. Ela demarca a transição entre os limites internos e externos de cada um e une o todo arquitetônico, cultural e atmosférico, que são percebidos espacialmente. (DEPLAZES, 2005, p.19)

Em alusão à materialidade, podemos citar como exemplo a obra de Peter Zumthor para as Termas de Vals. No tocante à materialidade, fica evidente por exemplo, como o projeto se insere na topografia e valoriza os elementos que compõem a paisagem. O edifício é semienterrado na montanha, valorizando desta forma o relevo e a formação geográfica característica na área, o uso das pedras que são retiradas de uma pedreira local e são criteriosamente dimensionadas, revestem todo o edifício, dando-lhe aspecto de um grande bloco maciço e estão presentes nas paredes e no chão e contêm propositadamente diversas texturas, exploradas pela luz e pela água; a água que brota da fonte termal é naturalmente destacada pelo uso de piscinas e dos banhos diversos oferecidos pelo *spa*, reforçando dessa maneira, mais uma vez, sua ligação íntima com as características geológicas do sítio em que a obra está inserida. Em perfeita simbiose com o espaço, as termas de Vals exploram a riqueza de vários materiais, fazendo deles os elementos indutores à exploração dos sentidos humanos.



Fig. 13 - Vista externa das Termas de Vals (Vals, Suíça). Fonte: (BIRCH, 2011)

O projeto das termas é tido atualmente como um dos projetos da arquitetura contemporânea que mais interage com o corpo, levando-nos a uma experiência e a um intenso relacionamento com o edifício. A água compõe superfícies que refletem o som, capaz de proporcionar uma rica experiência para quem a vivencia, dando a ela, desta forma, uma capacidade de “falar” com os indivíduos presentes. A luz, o cheiro, o toque e o som são elementos básicos que norteiam essa obra e são conseguidas através de uma rica imaginação, conjugada com inovação e técnica.

Sobre o projeto das termas de Vals (Vals-Suíça), relata Zumthor:

Sem recorrer primeiro a imagens *pré-definidas* [sic], adaptando-as posteriormente ao programa, procuramos antes responder a questões fundamentais relacionadas com o lugar, com a tarefa arquitetônica e com os materiais – montanha, pedra, água – que, à partida, não tinham a qualidade de imagens. Só após ter conseguido responder, passo a passo, as perguntas relativas ao lugar, ao material e à tarefa, se desenvolveram gradualmente estruturas e espaços que nos surpreenderam e dos quais acredito que contêm o potencial de uma força originária que vai além do arranjo de formas estilisticamente pré-concebidas. (ZUMTHOR, 2006, 1998, p.31)

Percebe-se com a passagem descrita acima, um trabalho centrado nas associações entre conceito e o caráter artístico, sutil e poético. Nesse exemplo as articulações são evidenciadas na esfera material do edifício por sua plástica, sua relação com a paisagem, bem como o campo abstrato no tocante à vivência da obra final.

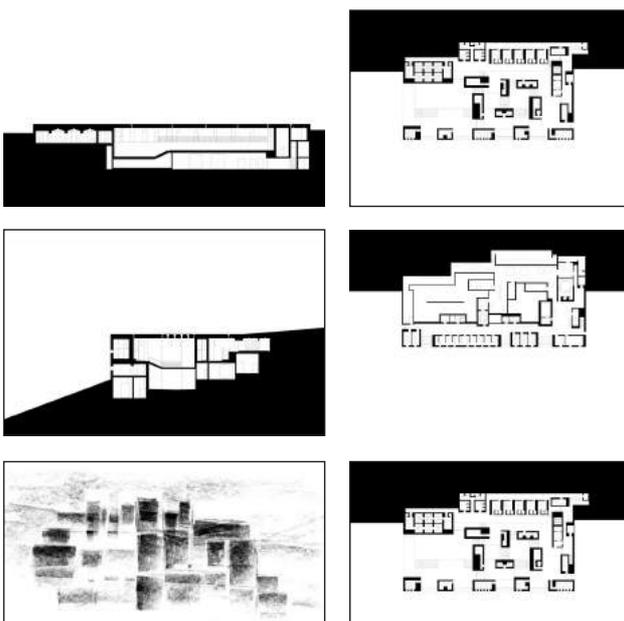


Fig. 14, 15 e 16 – Vista interior das Termas de Vals (Vals, Suíça). Fonte: (BIRCH, 2011)
Fig. 17 – Piscina Externa. Fonte: <http://www.archdaily.com.br>
Fig. 18 – Plantas e Croquis, Termas de Vals (Vals, Suíça). Fonte: <http://www.archdaily.com.br>

CONCLUSÃO

Este capítulo reuniu as principais formulações acerca da fenomenologia no pensamento filosófico e a introdução dessa corrente no campo arquitetônico, cujo objetivo foi centrar-se na fenomenologia e nas suas implicações na prática arquitetônica.

Esse contexto é primordial a qualquer discussão sobre o método da fenomenologia na arquitetura, pois como podemos constatar, na sua maneira primordial, a fenomenologia foi concebida como “retorno às coisas”, em oposição a abstração na construção do pensamento. Existem algumas obras pioneiras no que diz respeito a referenciar o ambiente cotidiano à luz da fenomenologia na arquitetura, porém o que vimos é que na sua construção, os primeiros fenomenólogos se ocuparam, principalmente, do estudo do ser, da psicologia, da ética e até da estética, fazendo-se relevante, como nos fala Norberg-Schulz que, “uma fenomenologia da arquitetura é urgentemente necessária” (NORBERG-SCHULZ, 1976, p.3-10).

Viu-se, portanto, que as temáticas inerentes à fenomenologia apresentam crescente influência sobre os meios teóricos da arquitetura, resultando no que é sustentado por Pallasmaa como uma insurgência contra a privação da experiência perceptual que sofremos no mundo tecnológico. Esta nova consciência está sendo moldada atualmente pelo esforço de vários arquitetos em todo o mundo, coletivamente, no despertar de um forte sentido de materialidade, textura, peso, densidade do espaço e luz.

Este contexto filosófico exerceu, em sua abrangência e profundidade, significativa influência sobre a obra de Williams e Tsien e, por conseguinte, em sintonia com o pensamento fenomenológico, preconiza a importância do processo perceptivo, afirmando que tais observações vão além do registro simples, de fatos e sensações. Perceber é conhecer e as duas atividades incidem na consciência criativa tornando-se inseparáveis. A comunhão está somente percebida quando há uma identificação com o sujeito que percebe o objeto percebido. Essa identificação com o pensamento fenomenológico fez com que a produção do TWBT considerasse a arquitetura como um meio sensorial, cujo objetivo é criar uma atmosfera capaz de produzir emoções especiais na vivência dos seus edifícios.



03

LINGUAGEM, PENSAMENTO E ARTE – ESCRITÓRIO TWBT

Em um panorama no qual prevalece a ideia de uma arquitetura “urgente”, o escritório de Tod Williams e Billie Tsien (TWBT) é uma exceção. Em seu escritório na cidade de Nova Iorque, o casal de arquitetos desenvolve, há mais de trinta anos, uma arquitetura lastreada em princípios sensitivos, estendendo sua produção até os dias de hoje, sempre atentos em produzir uma arquitetura voltada para os detalhes, as características dos materiais, a textura, a luz e, sobretudo, a experiência sensorial do usuário. Este capítulo procura oferecer ao leitor um panorama da obra do TWBT apresentando alguns trabalhos que evidenciam características fenomenológicas, numa abordagem cronológica.



Fig 19 – Tod Williams e Billie Tsien e os arquitetos colaboradores no escritório do TWBT, Nova York. Fonte: twbta.com

3.1 TOD WILLIAMS E BILLIE TSIEN

Tod Williams nasceu em Detroit, em 1943, e recebeu seu diploma de graduação em arquitetura da Universidade de Princeton em 1965. Estudou arquitetura em Cambridge e terminou seu mestrado em Princeton em 1967. Após trabalhar seis anos como arquiteto colaborador no escritório de Richard Meier, em Nova York, iniciou sua atividade solo em 1974. Lecionou na Cooper Union entre 1974 e 1989 e foi professor visitante em diversas universidades norte-americanas, a exemplo de Parsons, Harvard, Southern California Institute of Architecture, Yale e Universidade do Texas. Atualmente, compartilha com Billie Tsien a cadeira Louis I. Kahn na Universidade de Yale.

Billie Tsien nasceu em Ithaca, Estado de Nova York, em 1949. Filha de imigrantes chineses de Taiwan, recebeu seu diploma de graduação em Belas Artes da Universidade de Yale em 1971 e de Mestre em Arquitetura pela University of California em 1977, mesmo ano em que começou a trabalhar com Tod Williams. Tornou-se sócia do escritório em 1986 e também lecionou nas escolas anteriormente citadas.

O escritório é conhecido pela diversidade de projetos, por imprimir padrões criativos excepcionalmente altos e pelo trabalho que enfatiza a importância do lugar e explora a natureza dos materiais. Ambos preconizam que a boa arquitetura deve ser feita sem

pressa, produzindo edifícios tão eficientes, quanto belos, buscando, com isso, que as obras superem a passagem do tempo. Para potencializar essas percepções, o escritório trabalha com poucos projetos e se debruça por bastante tempo em cada um, pois entende que existe uma fundamental necessidade de maturação das ideias.

Suas obras se apresentam de forma madura em relação aos materiais e à espacialidade e exprimem simplicidade e atenção aos detalhes. A capacidade de saber integrar, mediar e reconfigurar divergências aparentemente inconciliáveis, fazem a dupla de arquitetos distinta no cenário mundial de arquitetura.

Williams e Tsien desenvolvem projetos pensando nas relações que suas obras terão com as pessoas e com a cidade. Elaboram uma arquitetura perene e significativa, procurando transmitir sempre sentido e emoções em cada projeto e criar obras que sejam, ao mesmo tempo, contempladas e experimentadas. Em uma entrevista os arquitetos declararam: “um trabalho comercial oferece melhor pagamento, mas não é espontâneo. E estamos mais felizes com uma atuação que não resulte apenas em dinheiro”. Existe um compromisso real dos arquitetos com a arte e com os valores em que eles acreditam para a concepção do que entendem por uma boa arquitetura.

O TWBT representa hoje uma referência no cenário arquitetônico para aqueles que não cedem a hipótese de uma arquitetura de pura exibição estética, plástica e visual. É um dos poucos escritórios contemporâneos com princípios fenomenológicos e preocupações humanísticas.

3.2 O INÍCIO: UMA ARQUITETURA EM COMPOSIÇÃO

A formação cultural de Williams e Tsien reflete múltiplas influências, desde a raiz oriental de Tsien, passando pela cultura europeia, com a qual tiveram contato ao longo de suas formações. Williams viajou para Roma como membro da Academia Americana e lá permaneceu por vários meses, a exemplo de Kahn, Venturi e Graves, antes dele. Durante a estadia de Williams, Tsien o visitava e, juntos, começavam uma reflexão sobre o trabalho diretamente com as mãos, adentrando um universo artesanal e de dimensão material. A experimentação *in loco* da cultura clássica europeia, mostrou para os dois arquitetos que a arquitetura deve aportar um senso de perenidade.

A presença do contexto em Roma foi algo bastante esmagador em mim, era um assunto que eu absorvia e não analisava. No meu trajeto para a Academy, gostava de fazer uma pausa para visitar Bramante Tempietodi San Piero in Montorio, onde sempre me sentia surpreendido com a estrutura compacta gerada no pátio do mosteiro. Eu podia ver os edifícios emergirem da paisagem de Roma, quase tão claramente como os escravos de Michelangelo. Eu podia sentir a descida das águas para as fontes. As paredes de Adriano não existiam em um caderno ou numa impressão fotográfica, elas estavam em toda parte. Quando Billie veio me visitar, exploramos Roma a pé, deixávamos o caminho orientar o nosso percurso. (WILLIAMS, 2000, p.254)

A aproximação do TWBT com a arquitetura italiana sob influência dos arquitetos Carlo Scarpa e Aldo Rossi deve ser vista, nesse momento, como uma identificação com a expressão material e o papel do detalhe construtivo. Há um sentido de valorização da experiência sensível na arquitetura destes mestres que despertaram interesses de Williams e Tsien.

Apesar da arquitetura gerada pelo TWBT possuir uma singularidade na sua produção, é possível destacar um traço comum que une a dupla aos autores anteriormente citados, que é justamente o relacionar-se com o sentido, a ligação com a sensibilidade e a experiência vivida nas edificações projetadas pelos italianos Carlo Scarpa e Aldo Rossi.

A cidade de Nova Iorque com sua escassez de espaços, fornece um tipo de profissional de arquitetura muito singular, no sentido de se apropriar do detalhe como bons artesãos. Talvez Veneza seja um modelo mais próximo. A intervenção de arquitetos contemporâneos em Veneza está intimamente ligada a um legado artístico e histórico de Carlo Scarpa. O trabalho na Fondazione Querini Stampalia, por exemplo, consiste em uma série de incisões requintadas precisas em um palácio veneziano, intervenção que descreve a essência do lugar. (WILLIAMS, 2000, p.224)

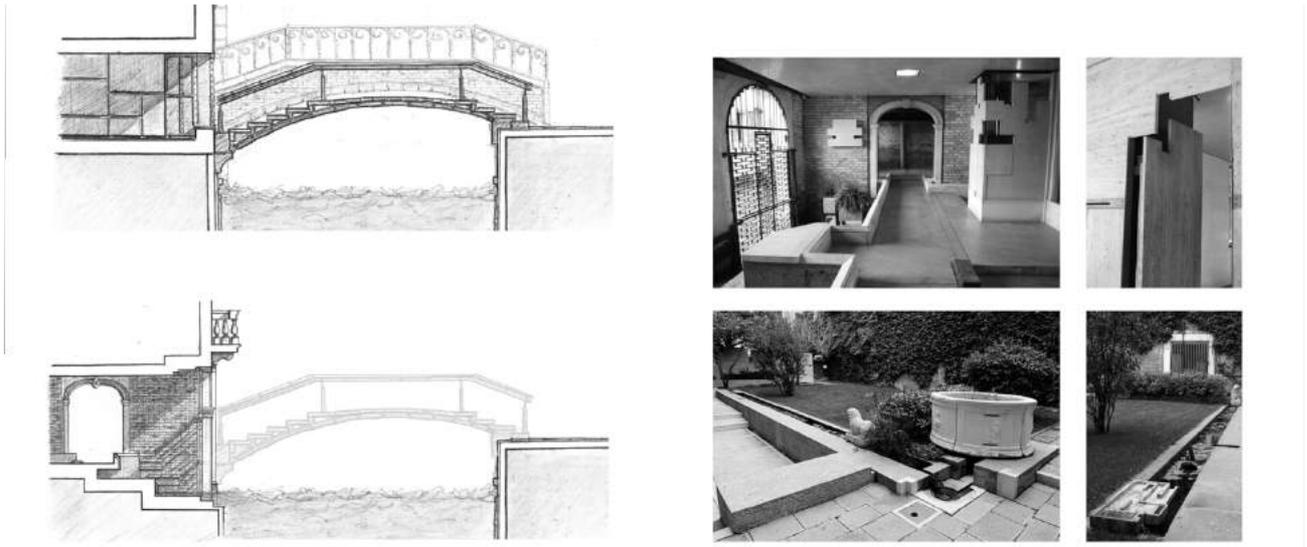


Fig. 20 – Fondazione Querini Stampalia. Fonte: <http://designaddicts.com.au>.

Outra influência significativa para Williams e Tsien, foi Louis Kahn. Esta ligação se deu, tanto na construção conceitual do discurso comum, como, também, pela reflexão que as obras projetadas por ele permitem. Kahn faz uso de estruturas expressivas, de formas geométricas puras ligadas ao uso de materiais com vasto poder sensorial e de espaços de grande dimensão. Em sua obra é possível observar que a natureza da relação que se estabelece entre a arquitetura e o lugar, uma vez associada à forma poética, não é gerada apenas por essa relação se estabelecer de maneira intuitiva, mas, pelo cruzamento entre a leitura do sítio e a ideia conceitual.

O conceito gerador obtido por Kahn em suas obras com relação à “espaço, matéria e luz”, reflete o significado mais profundo da arquitetura, algo que influencia o TWBT na busca por uma concepção que valorize a definição da forma. Para Williams e Tsien, é fundamental apoiar-se numa arquitetura que atribua significado em suas obras. A forma deixa de ser um fim em si mesmo e passa a estabelecer um vínculo expressivo com o lugar. A reflexão sobre o lugar e os materiais são os grandes elementos que definem seus projetos.

Williams e Tsien desenvolvem uma arquitetura que é pensada e planejada para despertar sensações e sensibilizar as pessoas. Entendem que a arquitetura deverá sempre ser observada como uma composição de elementos que estimulem a percepção, que deve ser vista como um todo, de forma multissensorial, assim como uma obra de arte deve ser percebida. Trabalham para gerar criações que não resultem em mais um

edifício entre tantos na mesma paisagem, mas, que se torne a imagem, uma identidade para a cidade.

Acreditam que uma obra de arte está intrinsecamente relacionada com a experiência vivida e sentida de seu observador. Cada um terá uma percepção a partir dessa relação e será nela que a arte virá a existir, na imagem e nas sensações que a mesma irá provocar. Esta experiência deve estar ligada às nossas memórias e nossos contatos de percepção com o mundo.

Todas as formas de arte – como a escultura, a pintura, a música, o cinema e a arquitetura – são modos específicos de pensar. Elas representam formas de pensamento sensorial e corporificado característicos de cada meio artístico. Estes modos de pensar são imagens das mãos e do corpo e exemplificam conhecimentos existenciais essenciais (PALLASMAA, 2013, p.19).

São estas qualidades que Williams e Tsien vêm desenvolvendo em suas obras. Para eles, a arquitetura deve ser mais que uma simples imagem estática no lugar, deve se preocupar com as sensações provocadas e a sua longevidade.

Para exemplificar essa relação arte e arquitetura, o TWBT tem um acervo¹⁹ crescente dessa união. São exposições, indumentárias, cenários, curadorias e instalações de arte. “Acreditamos que a arquitetura seja a união da arte e uso” (TWBT).

¹⁹ Exposições: Wunderkammer - Venice Biennale, Venice, Italy. The Sculpture of Louise Nevelson: Constructing a Legend - The Jewish Museum, New York, NY. The Snow Show, Italy - Sestriere, Italy. The Snow Show, Finland - Kemi, Finland. Quiet Light - Various Locations. Elisa Monte Collaboration - Various Locations. Domestic Arrangements - Various Locations.

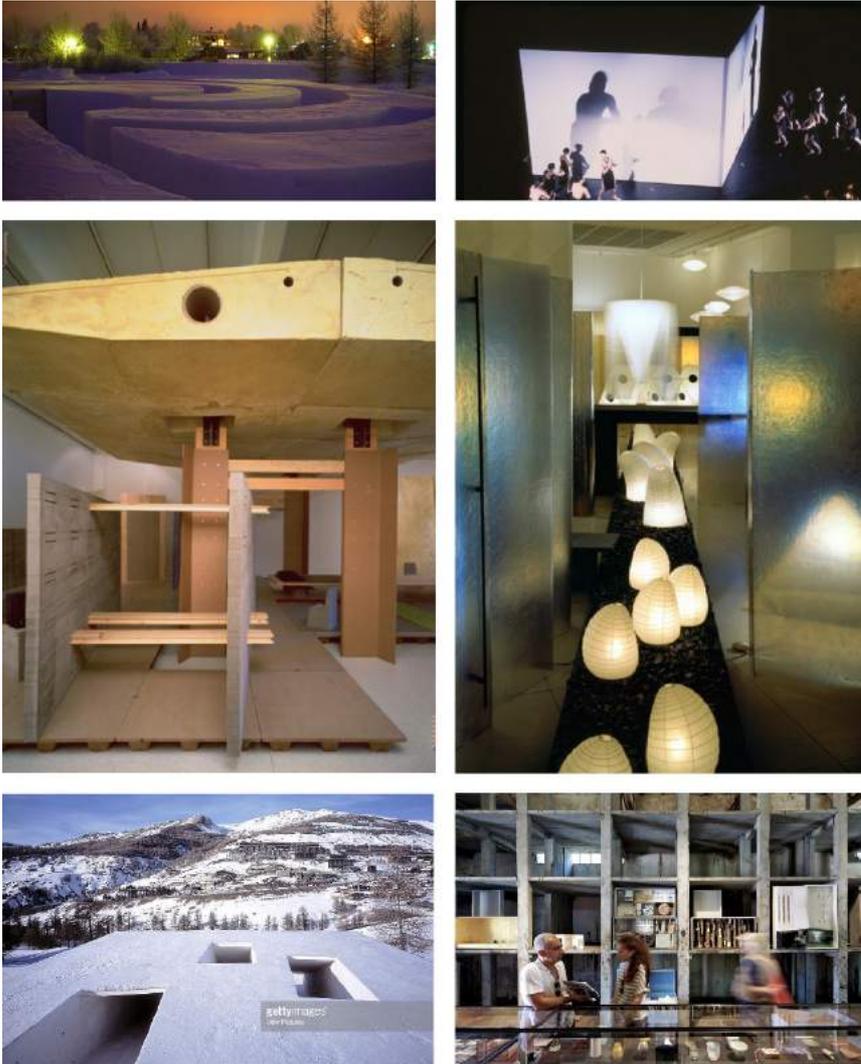


Fig 21 – The Snow Show, Finland, 2004. Fonte: wbta.com/work/snow-show-1

Fig 22 – Elisa Monte Collaboration, 1990. Fonte: <http://twbta.com/work/elisa-monte>

Fig 23 – Domestic Arrangements, 1989-1991. Fonte: Michael Moran.

Fig 24 – Quiet Light, 1994. Fonte: <http://twbta.com/work/quiet-light>

Fig 25 – The Snow Show, Italy, 2006. Fonte: <http://www.gettyimages.com>

Fig 26 – Wunderkammer, Venice Biennale, Venice, Italy, 2012. Fonte: <http://twbta.com/work/venice-biennale>

No cenário encontrado por Williams e Tsien durante suas formações, ecoavam ainda as críticas e revisão ao movimento modernista dos anos 60. Debatia-se sobre as consequências da racionalidade indiscriminada do pensamento ocidental, a relação do ser humano com o espaço num mundo mediado pelas condições de uma sociedade de consumo em massa e, sobretudo, a universalização desse consumismo.

A construção padronizada e, principalmente, a desvalorização das características individuais na produção habitacional, levou alguns arquitetos a retomarem a discussão sobre a fenomenologia da arquitetura. Este tema permeia o ambiente cultural da

arquitetura, que traz em seu âmago, uma crítica ao funcionalismo. Autores como, Allison e Peter Smithson, Aldo Van Eick e os do grupo ATBAT (*Atelier do Batiment*), ainda dentro dos próprios CIAMs (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna), e, depois, teóricos como Norberg-Schulz e Kenneth Framton lideraram esse debate com veemência. Em consequência, temas como a origem da arquitetura, sua real função na sociedade e os caminhos que deveria adotar, ganhavam destaque nos escritos da área. Em paralelo, clamava-se a atenção do arquiteto e da arquitetura para a importância do lugar. O tema, que ganhava também relevância nos debates teóricos e nos discursos relacionados aos projetos desenvolvidos no período.

Foi no período identificado como pós-modernismo, que surgiu um interesse por uma vertente fenomenológica da arquitetura e a aplicação desses conceitos torna-se prática disciplinar, haja vista que boa parte da crítica do movimento moderno nos anos de 1960 e 1970 insistia nos aspectos de massificação, padronização e, em consequência disso, uma perda dos referenciais simbólicos e culturais.

Contemporâneo a essa época, Tod Williams desenvolve, ainda sem a parceria de Tsien, a Tarlo House, 1978 em Nova Iorque, proposta premiada e publicada como sendo um dos projetos norte-americanos mais representativos da época.²⁰

A **Tarlo House** foi desenvolvida a partir da compreensão do espaço, pelo passeio e pelo o contexto do sítio. Como partido da proposta, Williams sugere uma parede frontal e brise-soleil, que fornecem um molde para uma pequena casa em uma grande área descoberta. Por inspiração de uma imagem da Vila de Adriano em Tivoli, esboçada por Le Corbusier, Williams concebe o projeto da Tarlo House a partir dos conceitos adquiridos com John Hejduk, com quem ensinou na Cooper Union e do qual sofreu influência quanto a interação entre o edifício e o seu sítio.

²⁰ 30 Years of Emerging Voices Idea, Form, Resonance The Architectural League of New York, publicado por National Endowment for the Arts, Jun.2015. O projeto também foi citado na revista GA House, 8 - "Interpreta a casa como uma série de camadas; começando com a parede exterior independente e movendo-se nas camadas da casa principal, tudo respondendo ao contexto circundante aparente.



Fig 27– Tarlo House, 1978. Fonte: National Endowment for the Arts, Jun.2015.

A abertura e a horizontalidade extrema da terra Wainscott não parecem precisar de árvores, ela parecia precisar de uma parede. A parede, paralela à estrada, virada ao norte, serve como uma fachada e também como uma garagem, um para brisas e uma forma de enquadrar as vistas, de modo a sentir a sazonalidade das mudanças do tempo. Do outro lado da casa, o brise-Soleil permite que o sol baixo do inverno penetre e aqueça a casa, enquanto protege dos raios de sol durante o verão. Está foi a primeira realização de uma arquitetura concebida, tanto pelo movimento do corpo, como pelo movimento do olhar. (WILLIAMS, 2000, p.253)

3.3 O PROCESSO PROJÉTUAL DO TWBT

O TWBT inicia seus projetos com a definição do conceito, que em si traduz a força do projeto e integra o todo com as partes. Acreditam que a concepção do espaço arquitetônico deve ter como base a função social do espaço construído. Eles consideram que os arquitetos devem compreender que os espaços criados por eles serão vivenciados

e percebidos por outras pessoas, carregados de significados, emoções e sentimentos.

Um espaço arquitetônico bem planejado, que apreende a experiência humana, permite que os usuários se sintam acolhidos e que utilizem tudo o que o espaço possa lhes oferecer para o seu bem-estar.²¹

Para eles, a formulação do conceito tem sempre como base alguns tipos de registros que se confrontam e se complementam, sejam o desenho/diagrama ou frase/conceito norteadores do projeto. É evidente que a proposta arquitetônica advinda dos desenhos iniciais não está conceitualmente definida.

Para nós, o conceito é o início de um pensamento e este pensamento começa a crescer e é apoiado pelo desenvolvimento do projeto. Mas, outra vez, nós voltamos à parte em que o pensamento tem que vir após o valor.²²

O uso de um conceito procura ser sobretudo um modo de escapar a tentação de se adotarem uma forma pré-definida que desconsidere circunstâncias locais e ou revisitas programáticas.

Tod, provavelmente, faz mais desenhos à mão, mas eles estão sempre, de certa forma, ao lado ou nas extremidades da página. Então, nunca é, na verdade, o tema do desenho. Há a parte prática e há a parte imaginativa, que é sempre bem menor na lateral e não tanto uma aquarela composta como uma exploração ou nota sobre uma ideia”.²³

No método de trabalho desenvolvido pelo TWBT, a análise realizada sobre o entorno se vê reproduzida nos modelos físicos de estudo. São estes modelos utilizados ao longo de todo o período de concepção, apresentando o máximo de detalhes possível, muitos deles coletados nessa fase inicial do projeto. Texturas, topografia, impressão nas maquetes de trabalho, tentam reproduzir também a influência da paisagem e do contexto que se observará no edifício, fato que permite mensurar o aprofundamento dessa fase de

²¹ Citação dos autores no site www.twbt.com / filosofia.

²² Citação de Billie dada em entrevista para a autora.

²³ Citação de Billie dada em entrevista para a autora.

apreensão do contexto.

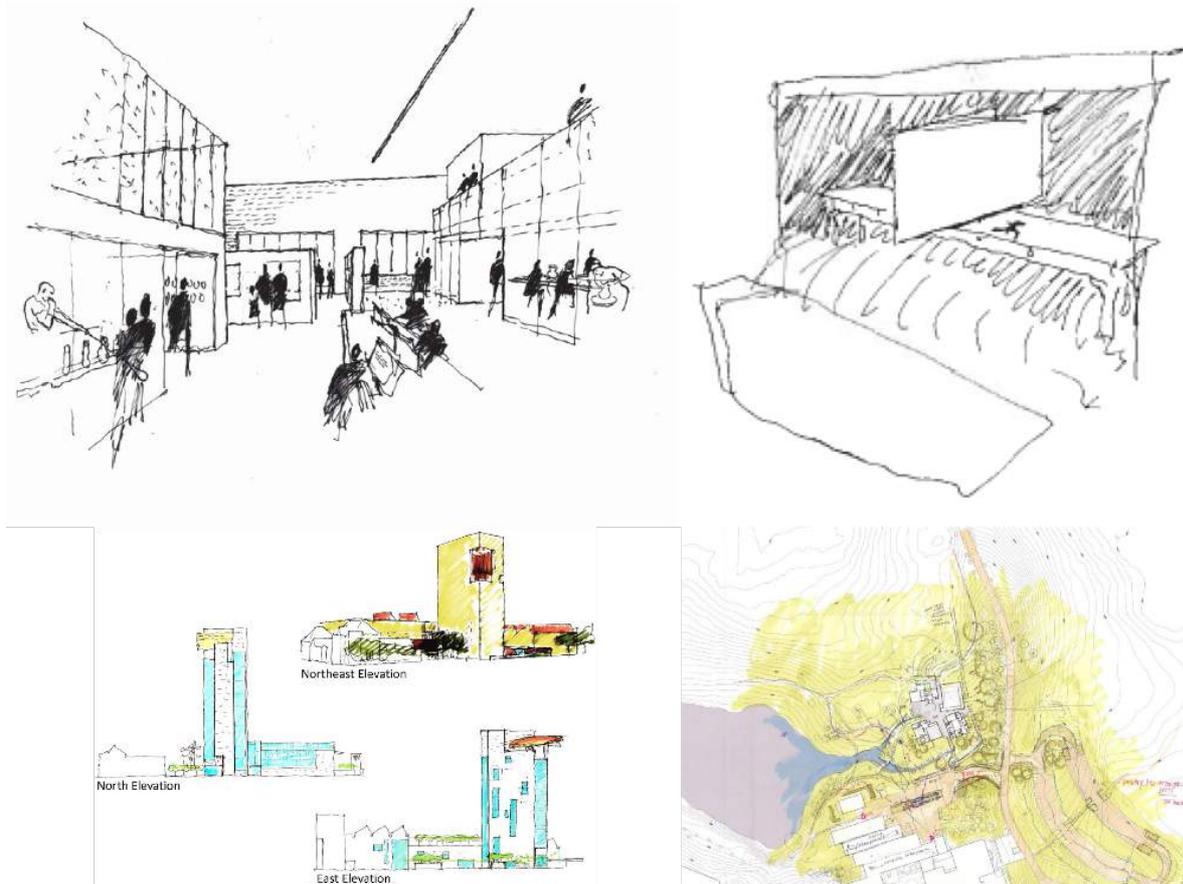


Fig 28– Croquis e aquarelas. Fonte <http://twbta.com/>

Williams e Tsien entendem que o primeiro e indispensável passo para se iniciar a concepção de um projeto é a visita ao local. Na etapa de reconhecimento inicial do sítio, destaca a capacidade natural de cada um para perceber os potenciais do local por intermédio da sensibilidade de que o corpo e a mente humana são naturalmente dotados, enriquecidos posteriormente pelos conhecimentos e experiência que carregam.

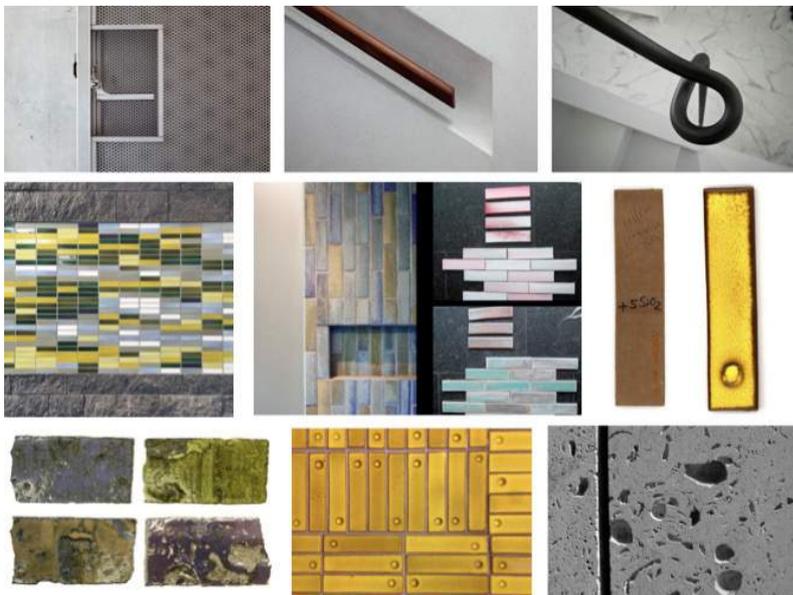
No momento da análise do sítio não se chega a destacar que tipo de informação se busca especificamente. Eles, porém, deixam claro que as dimensões sensorial e emocional com que tratam essa etapa, e ainda lhes chamam a atenção, vêm de forma aparentemente intuitiva. Visitar o sítio e identificar suas potencialidades, como afirmam, não é um procedimento único deles, mas de arquitetos modernos e

contemporâneos que trazem a paisagem para dentro do edifício e incorporam propriedades do entorno no processo.

Após todo o processo inicial de um projeto de identificação das particularidades e vocação do lugar, partem para características, tais como materiais disponíveis no local, texturas, relevos, cores, podendo cada elemento ser fonte de inspiração. Tais características estabelecem futuras relações simbólicas ou mesmo soluções técnicas, como a volumetria, a posição de aberturas ou a escolha de materiais que compõem o edifício.

Entre as estratégias de projeto do TWBT podemos destacar permanência e atemporalidade. Operando em condições opostas, abstração e figuração, conceito e presença física, densidade e peso. Como filosofia de seu trabalho destacam:

Nós medimos o valor do nosso trabalho pelo prazer e a tranquilidade das vidas vividas em nossos edifícios. Queremos resolver problemas e queremos transcender soluções. Tentamos trabalhar com integridade, pensada para tornar os edifícios que projetamos para serem duráveis e amados.²⁴



²⁴ Citação dos autores no site www.twbt.com / filosofia.

Fig 29 – Detalhes de vários materiais utilizados pelo TWBT na composição de seus projetos. Fonte: Mosaico desenvolvido pela autora.

A capacidade de manipular habilmente os materiais, de maneira que ajudem a definir a estrutura da construção em termos visuais, constrói essa materialidade corpórea que é definida e que se traduz numa aura ora brutal, ora serena, ora terrena, ora etérea, conforme as características têxteis ou as estratégias de repetição dos materiais por eles utilizados. Há, em suas obras, uma simultaneidade entre fato essencial e materialidade corpórea que determinará o caráter de cada edifício, como bem identifica o próprio Tod Williams:

Qualquer que seja o material que usamos para fazer um edifício, estamos fundamentalmente interessados em um encontro específico entre aquele e o edifício. O material está ali para definir o edifício, mas o edifício está em igual medida destinado a fazer visível o material (WILLIAMS, 2000, p.233).



Fig 30 – Detalhes de vários materiais utilizados pelo TWBT na composição de seus projetos. Fonte: Mosaico desenvolvido pela autora.

Williams e Tsien dedicam-se demoradamente nessas etapas anteriormente citadas na elaboração do projeto. Portanto, a abordagem fenomenológica presente nas obras do TWBT se dá a partir de uma filosofia prática gerada na construção de uma arquitetura de serenidade, equilíbrio, lógica e intuição. A primazia da percepção, sobre teorias pré-definidas. A ligação de um edifício com o entorno e a importância de um espaço “entre”.

Com o amadurecimento do nosso trabalho percebe-se que é cada vez menos provável compreendê-lo e observá-lo somente por meio de fotografias. Só se pode compreendê-lo estando lá, movendo-se ou ficando quieto. Uma das razões é que tentamos integrar os edifícios à paisagem. Assim, muitas vezes o espaço mais importante é o espaço vazio, que está contido pelas formas construídas. Este espaço vazio é o coração do projeto.²⁵

Este pensamento do TWBT lembra a visão de espaços de Bruno Zevi: “o espaço não são paredes, coberturas, colunas, mas sim, o vazio por eles formados”. O espaço vazio é compreendido como ausência, observação tipicamente ocidental, mas que carrega toda a base da filosofia oriental. Lao-tsé, fundador do taoísmo, já afirmava que “só no vazio se encontra o que é verdadeiramente essencial”.

Concluindo a primeira década de trabalho da dupla é possível observar que a ênfase se deu nas pesquisas acadêmicas e nos concursos, com pouca produção de projetos neste período.



Fig 31-Neurosciences Institute, 1995. Fonte: Michael Moran.

²⁵ Citação dos autores no site www.twbt.com / filosofia.

3.4 A PRODUÇÃO DO TWBT NOS ANOS 1990

Os anos de 1990 começam para o TWBT com um projeto de grande repercussão no cenário arquitetônico, o Neurosciences Institute, em La Jolla. Neste projeto existe um equilíbrio entre diversos componentes que caracterizam o ideal arquitetônico proclamado na filosofia do escritório.

O Neurosciences Institute atua como um campo de investigação e estudo do cérebro. O programa é composto por três edifícios cujos usos são: atividades de estudos, laboratórios e auditório. Os três edifícios estão dispostos de modo a formar uma grande praça central que unifica todo o projeto. Os laboratórios estão especialmente enterrados nas encostas, como muros de arrimo.

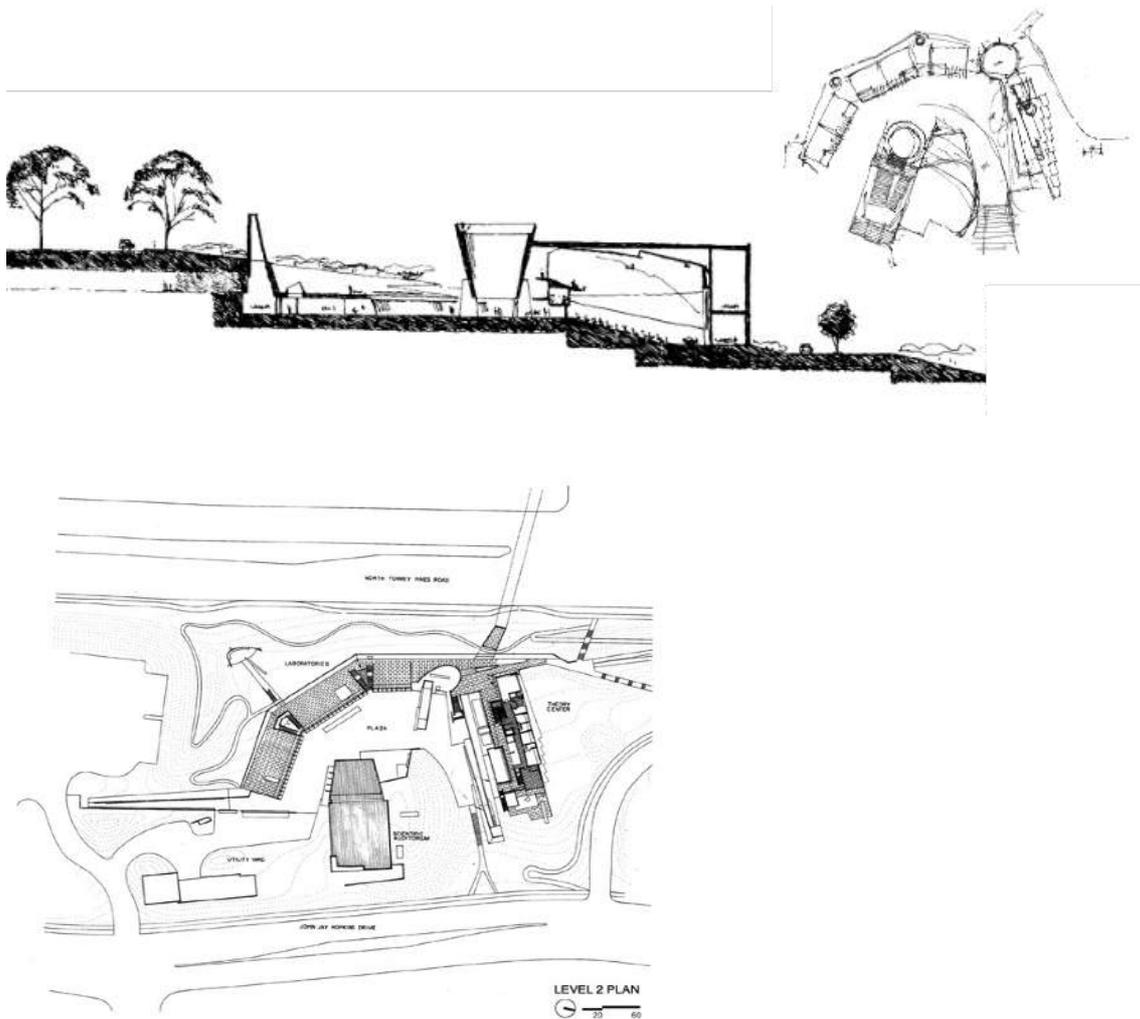


Fig 32-Croquis Neurosciences Institute, 1995. Fonte: LEATHERBARROW, 2004, P. 48.

Fig 33 - Planta Baixa Neurosciences Institute, 1995. Fonte: twbta.com

Williams e Tsien acreditam que a arquitetura feita em sítios com diferentes níveis topográficos revela um grande potencial como elemento indutor do partido arquitetônico. A concepção do Neurosciences Institute faz uso da paisagem, da terraplanagem, no trabalho com o terreno, para construir a própria configuração do projeto. A interpretação do sítio e de sua topografia²⁶ foi fundamental para a ideia central que norteou e unificou o conjunto. O projeto se mostra com um profundo senso de preexistência com relação ao sítio. A forma como os edifícios se relacionam com o espaço aberto circular, conformando uma praça central que liga todo o conjunto, tornando-se um ponto de confluência de caminhos anteriormente existentes que se une com a paisagem.

A escolha dos materiais resulta da interpretação da paisagem, onde são utilizados três tipos de pedras diferentes, mais escuras ou mais claras, mais polidas ou mais ríspidas, com a intenção de dar continuidade à paisagem em alguns pontos, e de se destacar em outros, sobretudo, devido às variações de luz e sombra nos edifícios.

Segundo David Leatherbarrow:

O Instituto de Neurociência propõe outro tipo de harmonia, não através da repetição ou da semelhança, mas através da variação e da diferença, não através da concordância, mas da discordância, ou melhor, de uma discordância concordante (LEATHERBARROW, 2004, P.48).

Foram feitos cortes no terreno de modo que os edifícios se mantivessem em perfil, a baixo da topografia. Como resultado desta condição espacial semienterrada, a paisagem e os edifícios foram dispostos de forma a conformar um pátio tranquilo e integrado com a paisagem. O espaço aberto incentiva e proporciona uma integração interdisciplinar.

²⁶ -Topografia é entendida aqui sobre o conceito do crítico norte-americano David Leatherbarrow, que procurou avançar nas reflexões sobre a interface entre arquitetura, técnicas construtivas e a relação entre o projeto e o sítio. No livro *Topographical Stories* (2004), sugere que o tema topografia como sendo algo mais amplo, comum entre as disciplinas de arquitetura e paisagismo, entendidas como artes topográficas. A forma como o projeto se incorpora com o relevo, o ambiente natural e o cotidiano a fim de entender e apreender a real presença do sítio. "Topografia é o tópico (tema, campo de trabalho, lugar) que elas têm em comum. Ela não só estabelece semelhanças, mas também lhes fornece as bases de sua contribuição para a cultura contemporânea. A tarefa do paisagismo e da arquitetura, como artes topográficas, é dotar os padrões prosaicos de nossas vidas com dimensão durável e expressão bela (LEATHERBARROW, 2004, p.01

Ao observar o processo de concepção e execução desse projeto, fica clara e indissociável a relação com o lugar, concretizada por meio do manejo da topografia e do uso dos materiais locais, gerando os elementos construtivos que reforçam a identidade do projeto. Em alguns pontos muros de contenção, e em outros momentos, na encosta do relevo.

Neste projeto do TWBT podemos sentir que é possível conjugar a poética da proximidade do espírito do lugar com a capacidade de provocar emoções espaciais e sensoriais.

O vazio é o coração do projeto no Neurosciences Institute de La Jolla, é o ímã invisível que mantém unidos os edifícios separados e fornece a coerência que faz com o que o projeto seja percebido como inteiro.⁹

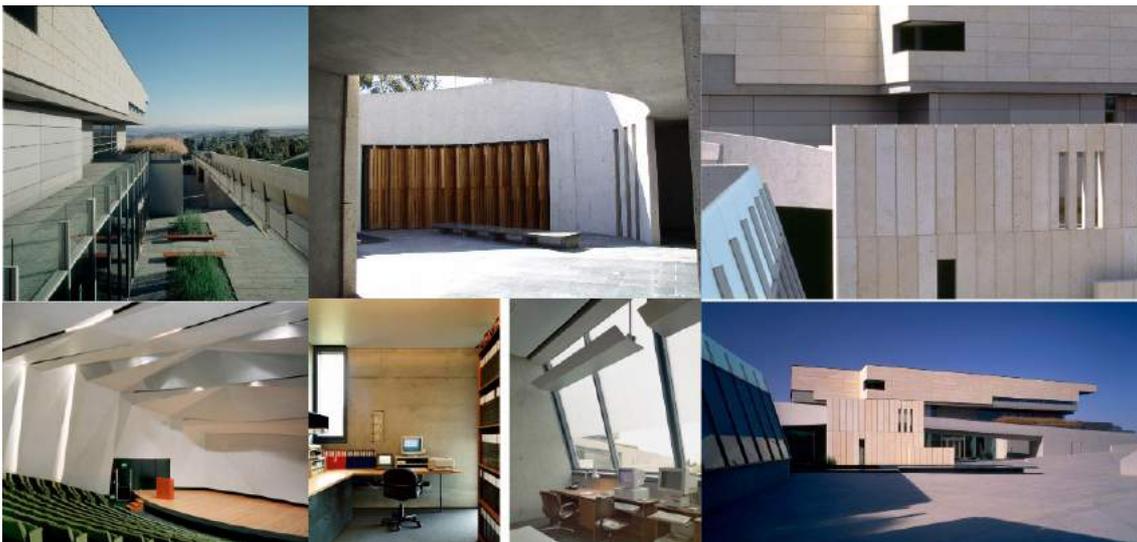


Fig 34 -Neurosciences Institute, 1995. Fonte: Michael Moran.

Reconhecendo a relevância dessas considerações do TWBT, o crítico em arquitetura Nathaniel Coleman em *Utopias and Architecture* descreve este projeto de Williams e Tsien como uma alternativa para a recuperação do significado arquitetônico. Ele considera o Neurosciences Institute como um dos três projetos concluídos durante a segunda metade da década de 90, junto com o (Museu Judaico de Daniel Libeskind, o Centro Cultural Tjibaou de Renzo Piano), como obras que abrigam uma dimensão utópica, relacionando-as com obras similares do modernismo contemporâneo por

representarem a tradição moderna de maneiras distintas e por mostrarem uma consciência com o lugar e com o sentido de habitar.

Coleman relaciona a obra de Williams e Tsien, o Instituto de Neurociências, com o Instituto Salk de Kahn, ambos em La Jolla, Califórnia, destinados a serem centros de pesquisas e por compartilhar algumas singularidades, como por exemplo, o fato do uso do concreto e de se envolver em um diálogo significativo com a terra.

Ainda nos anos 90, sucedem três projetos residenciais, New York Town House e Long Island House ambas em (1996) e a Desert House, (1998).

A **Town House** (1996) está situada em Manhattan, local conhecido pelos seus grandes arranha-céus e por possuir poucas residências unifamiliares. Ocupando um terreno de 9 x 30 metros, a residência é dividida em cinco pisos, mais um subsolo, num vasto programa que inclui átrio aberto e uma piscina subterrânea. Mais que uma moradia, lembra uma galeria de arte particular, na qual se espalham obras de arte contemporâneas. A casa parece uma releitura dos dois exemplares miesianos, ao mesmo tempo em que se apropria da linguagem de loft local, tão comum em Nova Iorque.

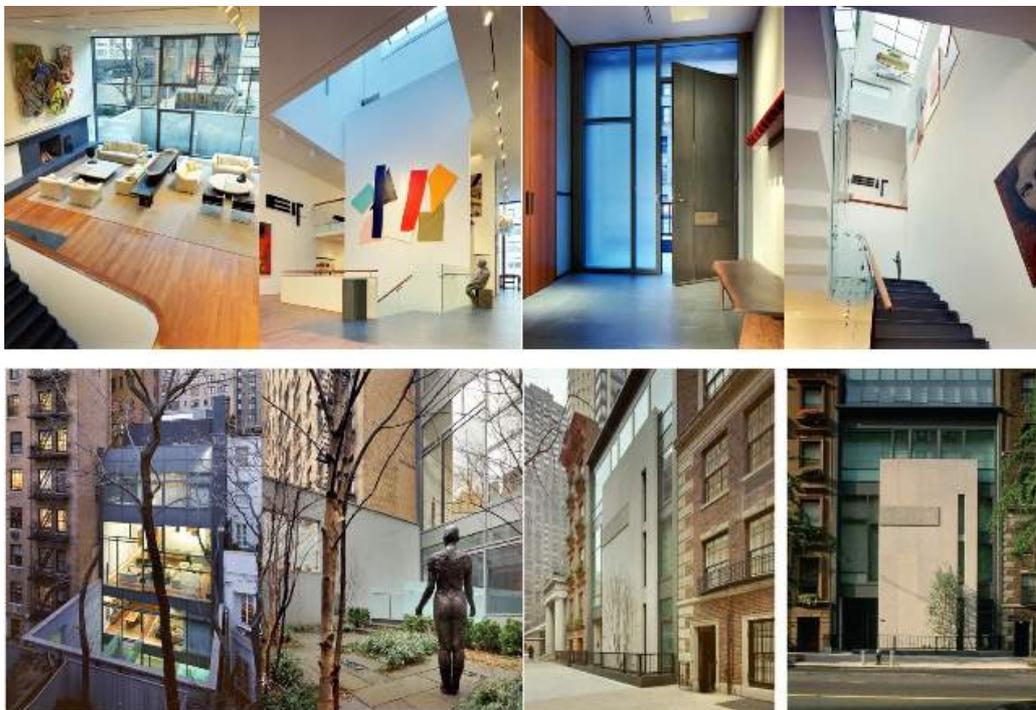


Fig 35 –Town House, 1996. Fonte: <http://twbta.com/work/new-york-city-townhouse>

A piscina fica no piso enterrado, cozinha e sala de jantar no piso térreo, biblioteca no segundo pavimento, que possui pé-direito duplo, sala de estar no terceiro, e quartos do casal e filhos no quarto pavimento.

A fachada de pedra calcária sólida responde à natureza privada do programa. As janelas são formadas pelo afastamento do grande painel de pedra cuidadosamente locado para permitir a entrada de luz, enquanto a opacidade do painel oferece privacidade e proteção. As janelas padrão são cuidadosamente dispostas a fim de criar uma sensação de movimento. Sua transparência contrasta com a solidez da fachada frontal.

A casa está configurada em torno de um núcleo central de espaço aberto e luz que atravessa todo o edifício. A luz emana de uma claraboia no teto e é direcionada à parte superior, estendendo-se até o piso enterrado. A escada foi projetada em planos sobrepostos, de modo a facilitar a entrada da luz por toda a casa.

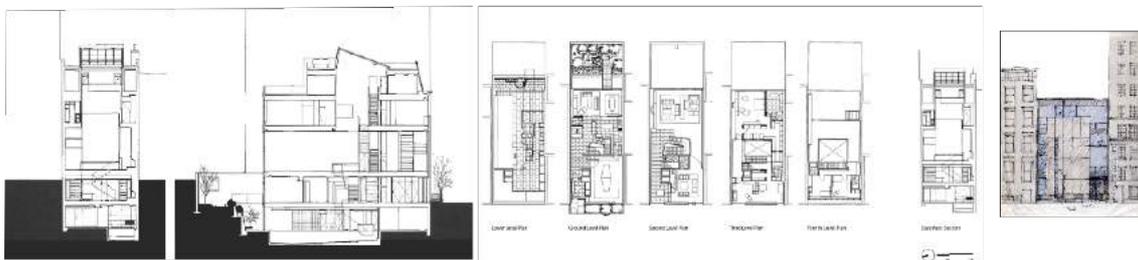


Fig 36 – Plantas, elevações e croquis, Town House, 1996. Fonte: <http://twbta.com/work/new-york-city-townhouse>.

O projeto da edificação foi cuidadosamente pensado desde o interior, incluindo até o design de móveis e tapetes personalizados. Os materiais especificados foram escolhidos levando em consideração a exploração de texturas. A determinação das paredes na cor branca se deu com o objetivo de proporcionar uma atmosfera de neutralidade para a vasta coleção de arte contemporânea da família. Informalidade e formalidade são cuidadosamente equilibradas para que a vida, tanto privada como pública, se estabeleça em harmonia com a arte.

A **Long Island House** (1996) foi feita para uma família Nova-iorquina para retiro de final de semana. Situada em uma gleba a frente de um grande lago, a casa tem vistas distantes do Oceano Atlântico. Como estratégia para o desenvolvimento do projeto o TWBT considerou que “A casa seria marcada pela serenidade, aberturas à paisagem, e uma sensação de espaço sem monumentalidade.”²⁷

A residência é composta de quatro volumes retangulares, onde em três deles estão distribuídos os itens do programa residencial e no último, uma área de plantio. O volume central contém a entrada principal e os espaços públicos. Neste ambiente a sala de estar acomoda um loft de leituras e varanda ao ar livre, aonde o pé direito duplo. O restante da casa tem uma altura do chão ao teto de apenas 3 metros, o que permite a residência se expandir para o exterior horizontalmente. A oeste do volume central encontram-se o quarto principal e o de estudo, e para o leste, a ala de hóspedes, que acomoda três quartos.



Fig 37 – Long Island House, 1996. Wainscott, NY. Fonte: Michael Moran.

²⁷ Citação dos autores no site www.twbt.com / filosofia.

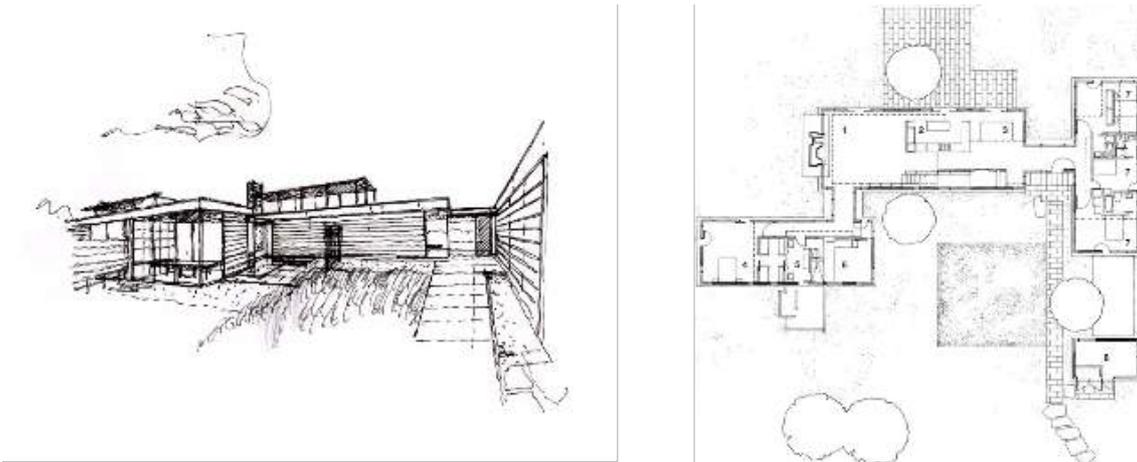


Fig 37 – Long Island House, 1996. Wainscott, NY. Fonte: Michael Moran.

Fig 38 – Plantas e croqui, Long Island House, 1996. Wainscott, NY. Fonte: Michael Moran.

Mesmo utilizando-se de muitas janelas, as quais, de dimensão considerável, Williams e Tsien incorporaram no projeto o conceito de “espaço sem monumentalidade”. Estas janelas de vidro proporcionam uma ligação visual entre o interior e o exterior. As portas de vidro e janelas, algumas das quais se estendem desde o chão até o teto, foram colocadas em cada lado do edifício, permitindo que uma grande quantidade de luz solar adentre constantemente à residência. O projeto permite que a ala de hóspedes da casa obtenha o sol nascente, enquanto a ala oeste tenha a vista mais próximo do pôr do sol.

A colocação dessas janelas que possibilitam a ventilação cruzada teve origem nas especificações contidas no programa, notadamente, na necessidade de conforto térmico.

Os materiais utilizados para construir a casa foram definidos de forma cuidadosa para que ela se integre aos seus arredores naturais. Foram usadas pedras para o hall, sala de jantar, cozinha e sala de estar, coincidindo com o terraço e a chaminé, e madeira cerejeira para a escada e uma biblioteca.

Williams e Tsien projetaram uma casa integrada ao sítio, com suas naturais características de lugar tranquilo e paisagem nativa, o que rendeu a dupla de arquitetos o Prêmio de Design NYC AIA e o Prêmio Nacional de AIA Honors. A casa de Long Island torna-se parte da terra, e ainda mais importante, captura a beleza do local natural

em uma experiência dentro da própria casa.

Na **Desert House** (1998) a observação dos aspectos do sítio foi o ponto de partida para o desenvolvimento do projeto. A partir das reflexões fornecidas pela percepção do lugar, os autores dividiram a edificação em dois edifícios retangulares que são pousados ao redor de um pequeno córrego em meio ao clima árido do deserto. Esse córrego foi o fator indutor à localização da edificação no sítio. O córrego atrai a vegetação local e vida animal. Os dois edifícios estão interligados por pontes, uma fechada e outra aberta. A Desert House é tida como uma referência para o escritório, não apenas com respeito ao lugar, mas também em relação ao trabalho nas superfícies, obtido através de uma paleta de texturas e efeitos conjugados a partir de materiais básicos, como os blocos em concreto. Preservar as vistas e a integração da residência com a natureza foi o objetivo principal do projeto.

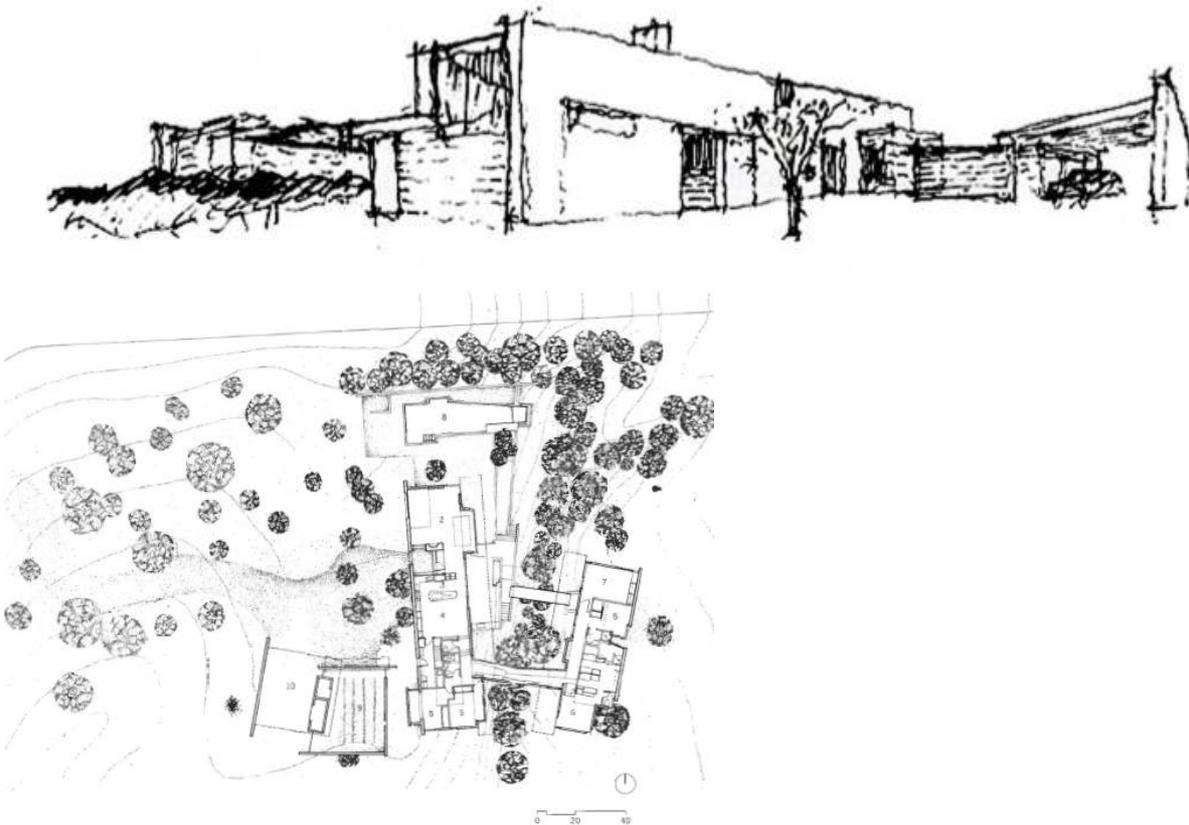


Fig 39 – Croqui Desert House, 1998, Phoenix, AZ. Fonte: <http://twbta.com/work/freeman-silverman-house>

Fig 40 – Planta baixa de situação, Desert House, 1998, Phoenix, AZ.



Fig 41 – Desert House, 1998, Phoenix, AZ. Fonte: Michael Moran

Finalizando essa frutífera década, temos o **Cranbrook Natatorium**, concluído no ano de 1999, pelo qual os arquitetos receberam prêmio do American Institute of Architects (AIA) em 2001. O projeto compreende um conjunto para competições aquáticas localizado no campus Cranbrook em Michigan, projetado por Eiel Saarinen, que tem como entorno imediato um bosque de pinheiros. Foi a segunda parte da ampliação do complexo esportivo da Universidade, incompleto devido à paralização das obras durante a crise econômica de 1929.

Coerente com os princípios de Saarinen, o prédio é, segundo Williams e Tsien, “ao mesmo tempo um elemento da paisagem”.

O Natatorium está implantado em uma área de declive, acomodando-se no solo com a mesma delicadeza com que se acerca do edifício antigo e marca um eixo de aproximação. Possui dois volumes que forma um L. O primeiro irregular, abriga a entrada, a circulação, os vestiários e a conexão com a construção existente. No outro, maior e quadrangular, localiza-se a piscina. Como foi projetada para competições, criou-se um acesso externo, situado no volume irregular. Esta irregularidade foi gerada

por uma sutil indicação do final do eixo que percorre boa parte do campus. Neste ponto uma inflexão forma uma parede angulada, que abriga a circulação, rampas e escadas, transformadas em percurso arquitetural.

A arquibancada está no mesmo nível do acesso principal, enquanto a piscina se encontra na cota da conexão com o edifício existente, realizada por meio de uma ponte.



Fig 42 – Cranbrook Natatorium, 1999, Bloomfield Hills, MI Fonte: <http://www.architectmagazine.com/>

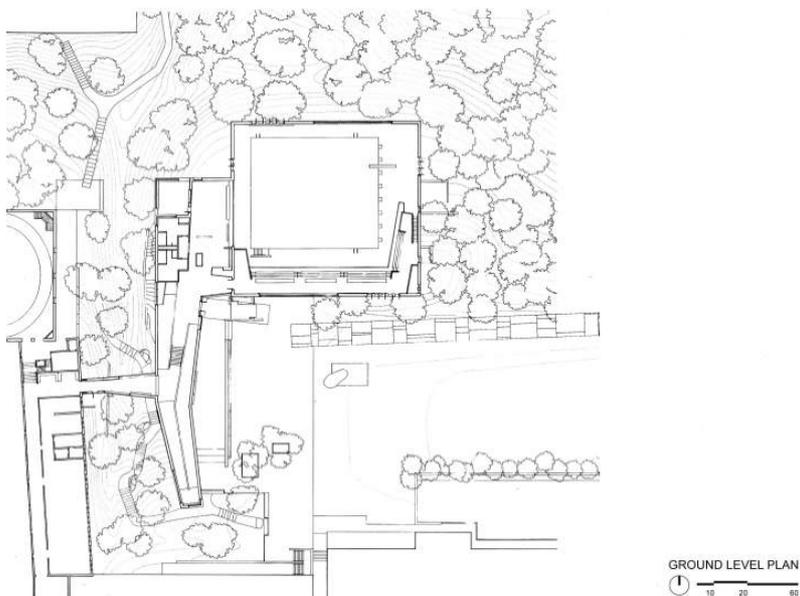


Fig. 43 – Planta de situação, Cranbrook Natatorium, 1999, Bloomfield Hills, MI.

Fonte: <http://twbta.com/work/cranbrook-natatorium>.

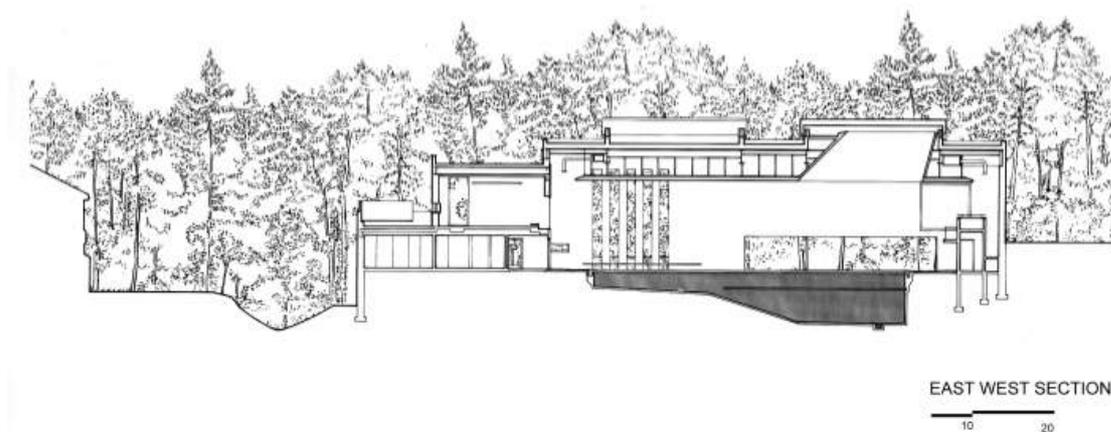


Fig 44 – Elevação, Cranbrook Natatorium, 1999, Bloomfield Hills, MI.

Fonte: <http://twbta.com/work/cranbrook-natorium>.

No interior do volume que abriga a piscina, seteiras com seis metros de altura, fechadas por lâminas pivotantes de madeira, permitem a entrada de ar, dispensando o emprego de ventilação mecânica. “É um edifício que respira” dizem os autores. A saída do ar é realizada por duas grandes aberturas no forro em forma de tronco de cones, fechadas por cobertura móvel. Voltadas para o nascente e para o poente, respectivamente, elas permitem também entrada de luz natural. Pequenos orifícios que abrigam luminárias completam o desenho do forro.

Neste projeto é possível observar a busca de equilíbrio e integralidade com o entorno, desde a escolha do tijolo aparente que se harmoniza com edifícios vizinhos, como também, quanto ao uso de uma rica variedade de materiais, que além de enobrecer plasticamente o edifício, confere uma identidade própria em relação ao conjunto.

Este edifício mostra que uma das principais características do trabalho de Williams e Tsien é o domínio das diversas escalas. A escolha dos materiais, por exemplo, possui a mesma delicadeza e lirismo da implantação. Há um trabalho exaustivo de texturas, acabamentos e desenho de aberturas. A integração entre o detalhe e o todo é incomum. O Natatorium “é um lugar para treinar o corpo e o espírito”, completam os arquitetos.

Quando você nada em uma piscina coberta, geralmente se usa ar condicionado para desumidificar. Aqui, usamos a ventilação natural. As paredes e o teto aberto fazem soprar a brisa, fazem sentir o cheiro da floresta de pinheiros em vez de cloro. A água está ligando a terra e o céu. O Edifício respira.²⁸



Fig 45 – Cranbrook Natatorium, 1999, Bloomfield Hills, MI Fonte: Michael Moran.

3.5 UMA PRÁTICA CONSOLIDADA

Fica evidente a partir desse momento a vontade do TWBT de ir além da arquitetura enquanto edifício, construção, concebendo projetos como uma dimensão narrativa e contemplativa do habitat. Eles utilizam e vivem a experiência em harmonia consigo e com o entorno, independentemente da utilização de diferentes materiais ou técnicas com

²⁸ Citação dos autores no site www.twbt.com / filosofia.

os quais, os arquitetos escolhem construir e modificar o habitat. Com essas premissas tornam-se indispensáveis as escolhas e os procedimentos postos em prática com a finalidade de realizar conexões e relações que unem o usuário e o ambiente, num conjunto capaz de exprimir uma identidade de vocação natural do lugar. E essa arquitetura começa a ser posta em prática nessa fase de obras de cunho institucional quando o TWBT desenvolve, a partir dos anos 2000, museus, campus acadêmicos e parques. Seu agir é impregnado de um pertencimento ao lugar quando o seu esforço é de situar a paisagem entre o dentro e o fora, entre os edifícios e seus entornos.

É realmente o princípio por trás do nosso trabalho, queremos refletir a ideia de que a arquitetura sempre tem que estar conectada à terra e a um senso de lugar na terra.²⁹

Iniciando os projetos de Museus, o primeiro feito pelo escritório TWBT foi o **American Folk Art Museum** (2001) em Nova York. O museu mais novo construído em Nova York em três décadas. O grande desafio que o TWBT encontrou para a concepção desse projeto foi a dimensão do terreno, 12 metros de largura por 30.5 metros de comprimento ao lado do Museu de Arte Moderna, o MOMA. Projetado em oito níveis, quatro andares superiores foram dedicados a galerias para exposições permanentes e temporárias. Um pequeno café com vista para a street 53 e um mezanino que oferece uma vista do átrio com um pé direito duplo. Para acomodar o programa do edifício, fez-se necessário construir dois pavimentos abaixo do nível do solo que são destinados a abrigar o auditório, salas de aulas, biblioteca e arquivo. O que diferencia esse projeto e o fez ganhar prêmios, foi justamente a disposição programática para um museu em um terreno muito estreito e uma arquitetura singular.

²⁹ -12 Citação dos autores na palestra arq futuro 2012. (Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=iDeHB9tGqUA>)



Fig 46 – American Folk Art Museum, New York, NY. Fonte: Michael Moran / Giles Ashford

Fig 47 – Corte e elevações, American Folk Art Museum, New York, NY. Fonte: twbta.com

Neste projeto destaca-se a fachada como um elemento conceitual marcante, com o uso de painéis de metal e bronze branco, confeccionado em uma fundição artesanal. Há uma variação da superfície, conseguida por uma moldagem dos painéis feitos com moldes de areia, retirados da textura do concreto. A fachada foi projetada para ser um elemento escultórico com painéis que se dobram para dentro, criando planos facetados. Ainda sobre a escolha desses materiais, a composição que resultou na fachada tornou possível sentir as nuances do tempo e as mudanças das estações do ano, refletindo o brilho do sol em sutis mudanças da luz.

Fachada emotiva, não era só luz e claridade; era uma fachada que teria com o tempo um registro emocional, mudando com o dia e com as estações.³⁰

Outro elemento também significativo nesse projeto é o uso da luz, seja vindo de uma claraboia acima da escada, enchendo as galerias adjacentes com luz natural ou com s

³⁰ Citação dos autores na palestra arq futuro 2012. (Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=iDeHB9tGqUA>)

aberturas em cada nível, onde permite filtrar a luz até o nível mais baixo. Temos também o uso da luz como um componente cenográfico relevante e que compõe os espaços por mudanças de luz.

Qualquer que seja o material que usamos para fazer um edifício, estamos olhando principalmente para um encontro específico entre o edifício e o material. O material existe para definir a construção do edifício e se tornar visível.³¹

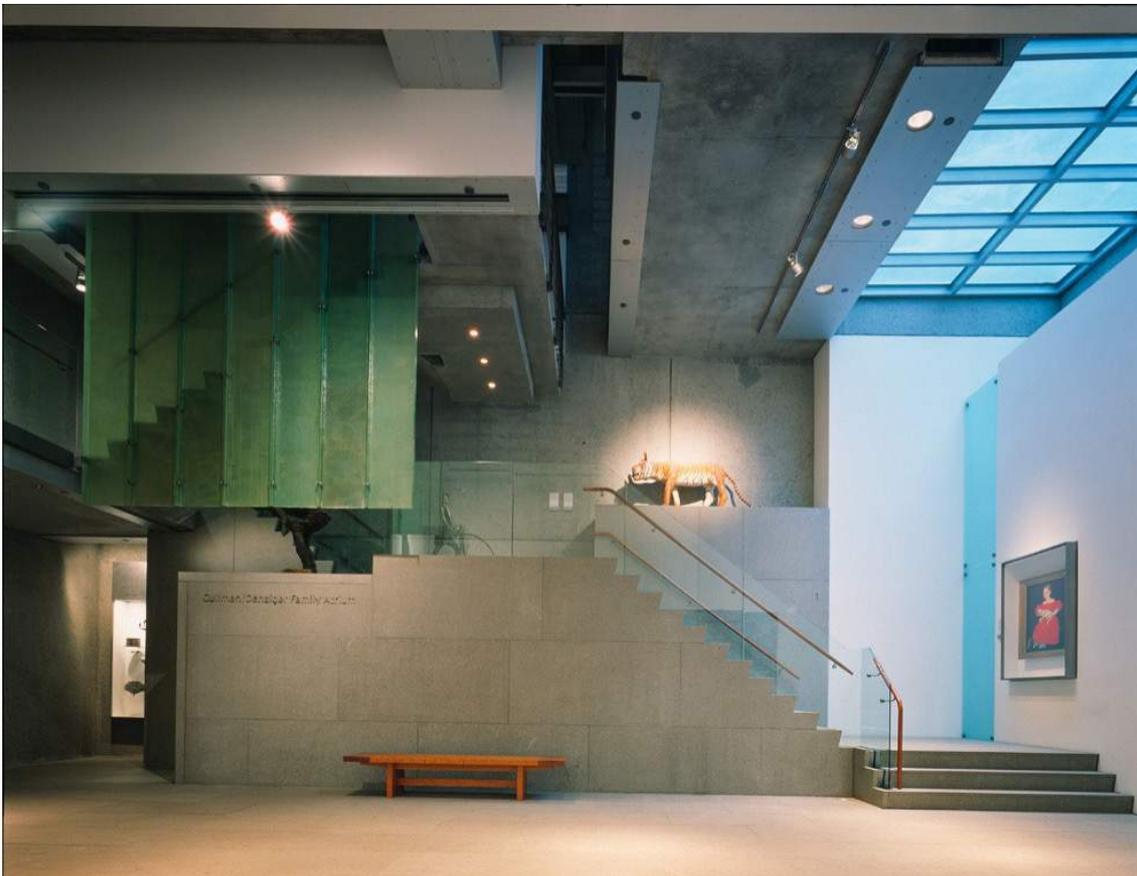


Fig 48 – American Folk Art Museum, New York, NY. Fonte: Michael Moran

³¹ - Citação dos autores artigo surface as substances. (fonte:<http://issuu.com/papress/docs/liquid-stone>. Acessado em 15 de dezembro de 2014).

O American Folk Art Museum foi demolido para sediar a ampliação do MOMA.³²

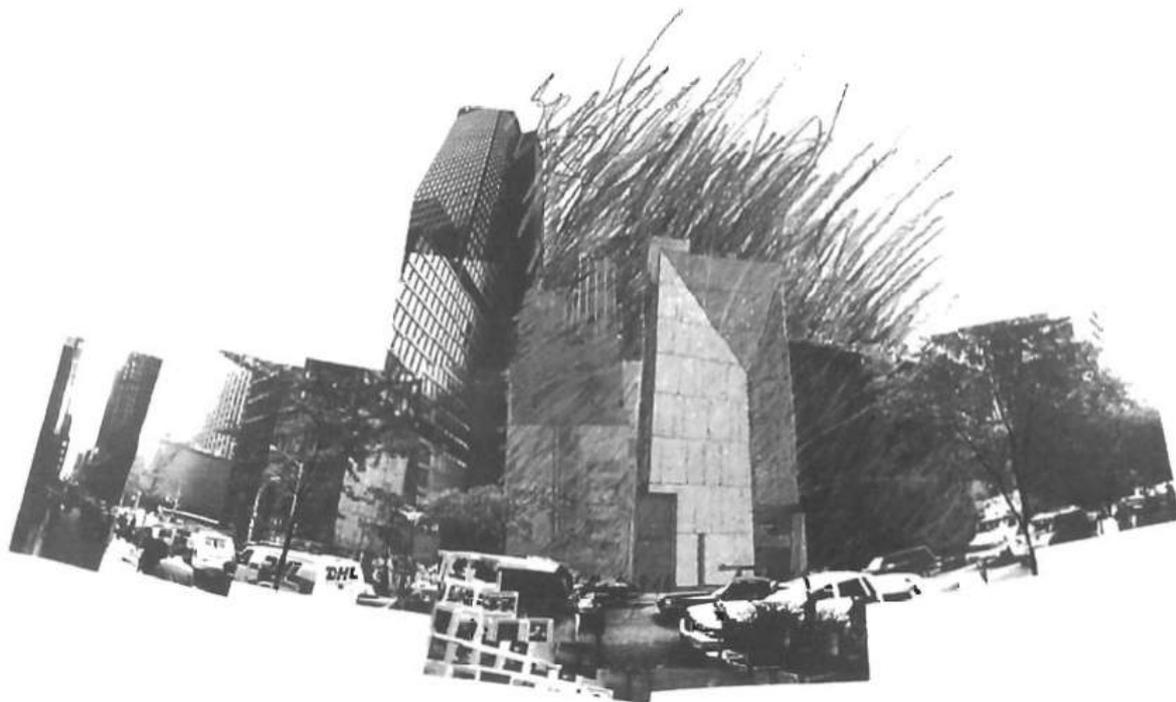


Fig 49 – American Folk Art Museum, New York, NY. Fonte: OWEN NICHOLS

Seguindo com a temática de museus, foram feitos além do American Folk Art Museum (2001) em Nova York, o Phoenix Art Museum, (2006) e o Barnes Foundation (2012) na Philadelphia, que será objeto de análise dessa dissertação.

Além dos projetos de cunho acadêmico como: Martin Student Center (2001), Robin Hood Foudation Library Iniative (2004), Skinkanich Hall (2006), C.V Starr East Asian Library (2008), Center for the advancement of public action (2011), Haverford College Dormitories (2012).

³² Controverso às críticas negativas da imprensa mundial o MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova York que comprou o complexo American Folk Art Museum, anunciou o projeto de reforma do escritório norte-americano DillerScofidio + Renfro, que propôs a demolição do edifício alegando a falta de espaço para um público que cresce a cada ano e a falta de integração com o edifício já existente. O diretor do museu Glenn Lowry explicou o motivo da demolição. “Após um estudo cuidadoso e consciente, e um processo de projeto de seis meses que explora todas as opções para o terreno, a análise empreendida foi profunda e rigorosa e, em última instância, levou-nos a determinação de que criar um novo edifício no terreno do antigo American Folk Art Museum é o único meio de obter um campus completamente integrado”. Em nota, Tod Williams e Billie Tsien protestaram: “Essa reforma representa uma oportunidade perdida de dar nova vida e razão de ser a um edifício que foi tão importante para tantas pessoas. A incapacidade de visitar o museu e de apreciar sua história será profundamente sentida”.

3.6 A CONSOLIDAÇÃO INTERNACIONAL

Em 2011 a arquitetura de Williams e Tsien rompe novas barreiras e torna-se um escritório de escala mundial, com obras em países como Hong Kong (Asia Society Hong Kong Center, 2011), Índia (Tata Consultancy Services, Banya Park, 2015) e México, U.S. Embassy Compound, 2015).

A **Asia Society³³ Hong Kong Center** foi fundada em 1990 por um grupo de líderes empresariais de Hong Kong. O novo Centro está situado em um local com uma topografia de acentuada inclinação. O sítio compreende 1.364 hectares e abriga quatro edifícios militares construídos pelo exército britânico em meados do século XIX para produção e armazenamento de munições e explosivos. No início do século 20 o local foi ampliado pela Marinha Real e abandonado na década de 1990, até o governo de Hong Kong conceder o terreno à Asia Society.

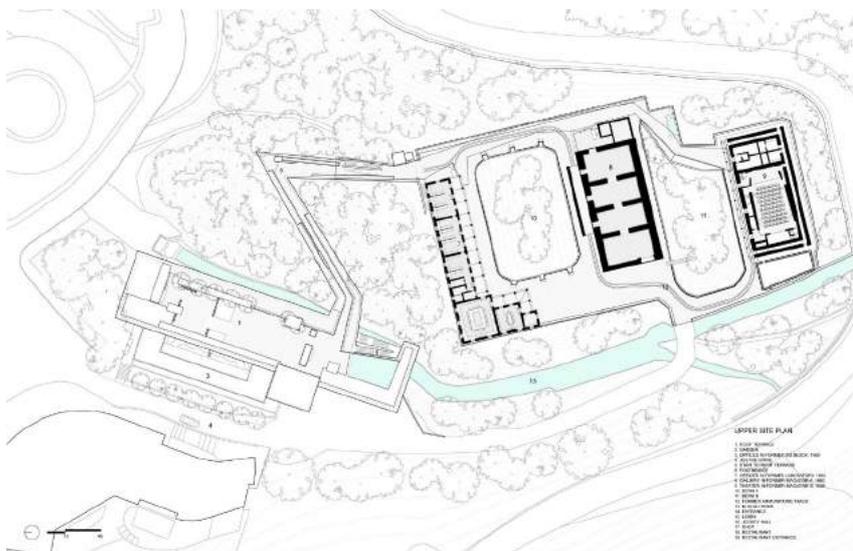


Fig 49 – Planta de situação, Asia Society Hong Kong Center, Admiralty, Hong Kong. Fonte: <http://twbta.com>.

³³ A Asia Society, foi fundada em 1956 por John D. Rockefeller III, em Nova York, trata-se de uma organização educacional dedicada a promover a compreensão entre os países e culturas da Ásia.

Através de uma combinação de conservação, reutilização adaptativa e nova construção, o sítio anteriormente abandonado foi transformado em um centro cultural. O projeto se acomoda em uma floresta cercado por arranha-céus. Estende-se por dois locais com muito verde, que são divididos por um curso de água. No nível superior da topografia, a área é composta por dois grandes equipamentos com paredes de pedra feitas para impedir explosões e separar as estruturas. As estruturas que foram utilizadas pelos britânicos foram restauradas para abrigar novos programas. O projeto contemplou a revitalização de dois blocos construídos em 1860, como o uso de galeria, laboratórios e escritórios administrativos da AsiaSociety e também a revitalização de um teatro de 100 lugares, construído no ano de 1905.

Inspirado em jardins tradicionais chineses, uma passagem coberta forma um caminho entre as estruturas. Muitos elementos de construção originais foram mantidos e equipamentos mecânicos foram resguardados a fim de preservar o caráter histórico do local.

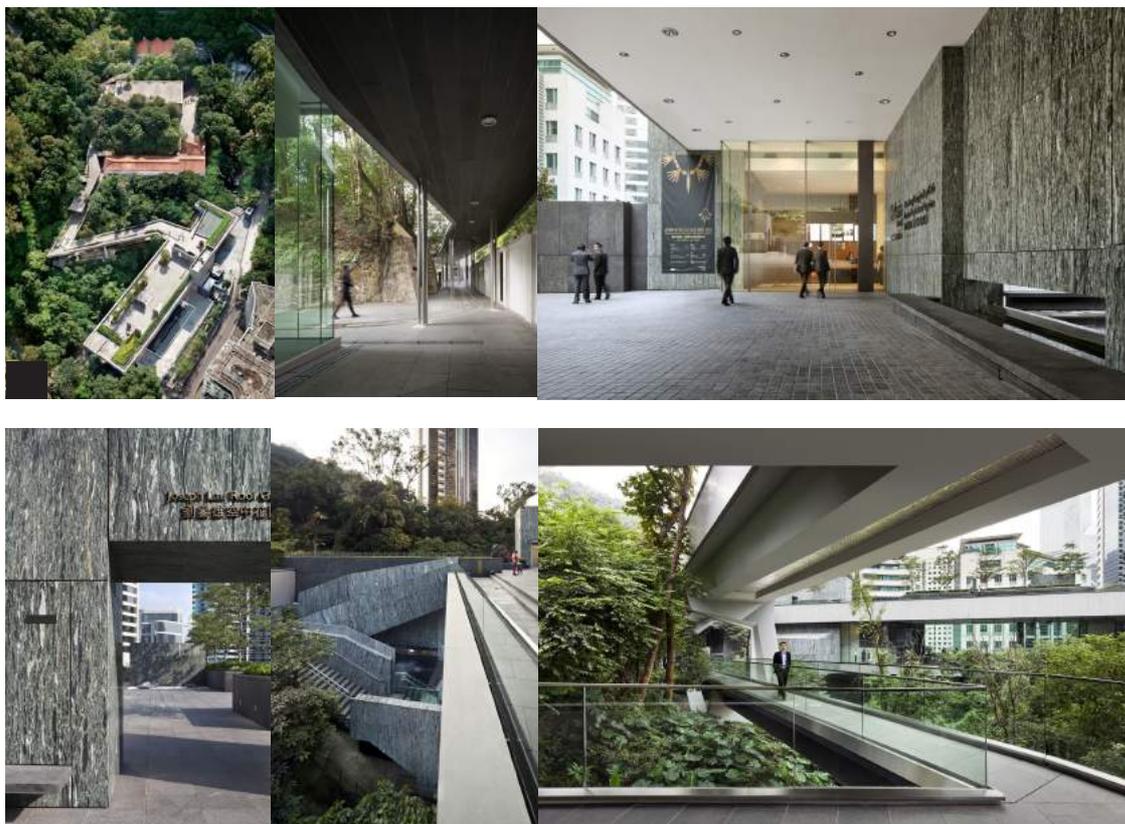


Fig 50 – Asia Society Hong Kong Center, Admiralty, Hong Kong. Fonte: <http://twbta.com>.

No nível inferior, uma estrutura de 1940 foi restaurada para abrigar os espaços do escritório. Um novo edifício de dois andares, revestido em pedra verde escura proveniente do sul da China, flutua acima, servindo como a entrada da Sociedade da Ásia. Este edifício contém uma sala de multiuso, comodidades para os visitantes, loja de presentes e um restaurante. Uma escada exterior leva para o terraço contemplativo que está situado contra o horizonte de Hong Kong. É um lugar para contemplação silenciosa, um local ao ar livre com vistas para a cidade.

Um passadiço de dois andares se estende a partir do terraço para se juntar o edifício à parte de preservação. Simbolizando a missão da Asia Society para melhorar as conexões entre o Oriente e o Ocidente, e para salvaguardar um habitat dos animais selvagens ameaçadas de extinção, a ponte faz ziguezagues através da selva, que liga o velho e o novo. O Centro transformou um local coberto abandonado em um destino dinâmico e ativo. É um edifício horizontal numa cidade vertical.

- CONCLUSÃO -

Nos últimos anos a produção do TWBT, embora continue a manter intactos os temas sobre os quais os arquitetos se dedicam há tempos, parece se dividir numa tríade intitulada por eles como: pensamentos, memórias e imagens e que são observados e interpretados pela cor, sombra e espaço real.

Na obra do TWBT há muitas qualidades e antes de tudo, o domínio plástico dos volumes em escala e integração com o ambiente onde estão locados. TWBT é sem dúvida um dos escritórios contemporâneos mais convincentes no que diz respeito a criar e configurar espacialidades internas nos seus projetos. Detentores de uma arquitetura simples, clara e disposta habilmente na implantação dos seus edifícios, as obras apresentam-se fluídas, mais não banalmente dinâmicas.

Suas obras são invasões sensíveis que se modelam sob a pressão difusa da luz em seu estado natural. São antes de tudo, detentoras de uma materialidade de uso, não apenas como função decorativa, mas que cooperam com a definição de uma ambiência geral. A poética dos trabalhos desenvolvidos pelo TWBT está justamente em perceber e criar espaços atraídos pela arte de configuração por meio da luz que surge sobre os materiais.

A black and white photograph of the Barnes Foundation building. In the foreground, a thick concrete wall features the words "THE BARNES FOUNDATION" in large, raised, sans-serif capital letters. Behind the wall is a paved plaza with a brick pattern. In the background, a modern building with a long, low profile and a series of vertical columns is visible. The sky is overcast.

THE BARNES FOUNDATION

04

MATERIALIDADE COMO ESSÊNCIA DA ARQUITETURA DO TWBT

Nos capítulos anteriores foram descritos os aspectos conceituais que qualificam uma arquitetura com viés fenomenológico e os princípios projetuais adotados por Williams e Tsien para a concepção de suas obras. Vimos como a arquitetura por eles produzida preza pela essencialidade e materialidade, por vezes aproximando a arquitetura da arte. A obra é concluída no momento em que começa a ser vivenciada por seus usuários. É, portanto, o momento em que o edifício deixa de ser espaço para abrigar um lugar. Nesta última etapa deste estudo apresenta-se o que seria um produto deste trajeto, o momento de experiência de uma arquitetura que explora os materiais por intermédio dos sentidos físicos receptores do usuário e dos significados culturais envolvidos em sua aplicação, atribuindo-lhes um sentido simbolicamente denso. Apresenta-se neste capítulo uma análise de um projeto executado, tendo como eixo condutor, a experiência vivenciada pela autora ao conhecer a construção resultante do projeto. O edifício selecionado está na Filadélfia, nos Estados Unidos: O Museu da Fundação Barnes, obra concluída em 2012 e que foi revistada pela autora em um período de estudo e levantamento das obras do TWBT em agosto de 2015.

No tocante aos procedimentos metodológicos adotados para a análise, um primeiro passo, antes mesmo da visita ao sítio, foi a realização de uma pesquisa prévia sobre o edifício, com a identificação de pontos relevantes a serem observados *in loco*, e na sequência, uma investigação sobre a história do lugar e detalhes do projeto. Procurou-se estabelecer um roteiro mínimo para a análise do edifício de modo a permitir ao leitor

visualizá-lo com suas propriedades e também a essência da materialidade da obra relatada. Durante o período de averiguação os percursos foram registrados por meio de vídeos, fotos e anotações da autora sobre suas impressões e sensações ao investigar a edificação. Durante a estada em Nova Iorque contou a autora com uma valorosa entrevista concedida pelos arquitetos, ocasião em que foram abordados os temas objetos desta dissertação.

Será realizada inicialmente uma descrição objetiva do projeto com a determinação da função que ele desempenha e as condições sob as quais foi encomendado, para na sequência, serem tecidas considerações sobre o sítio em que o edifício está inserido. A decisão de incorporar as informações sobre o lugar respalda-se no fundamento de que para se perceber o *genius loci*, e conseqüentemente realizar uma arquitetura sensível, é imprescindível que seja estabelecido, como princípio, o vínculo entre a concepção do projeto e o lugar no qual ele será executado. Assim, a análise segue com dados sobre os aspectos do lugar que certamente respaldaram as decisões projetuais utilizadas para remeter o edifício ao contexto histórico, geográfico e cultural.

O TWBT apresenta, como uma de suas premissas, o esmero na materialidade da obra, fato que se torna evidente quando da observância ao tratamento dispensado as superfícies e revestimentos das edificações.

Em seguida são tratados aspectos técnicos relevantes para a compreensão dos esforços dedicados a concepção e construção do edifício, tais como métodos e materiais construtivos. Apesar de se tratar do caráter aparentemente objetivo, faz-se oportuno destacar que os princípios de valorização material, ou seja, o caráter próprio dos materiais de construção, fornecem pistas do quanto são complexas as relações que compõem um edifício e estes aspectos são determinantes na apreensão de uma arquitetura sensível.

A relação com a *pele*, a *luz* e o *toque*, tem um efeito direto sobre a experiência do espaço e os eventos que ocorrem nesse ambiente, e são justamente essas interações que conduzem os arquitetos Tod Williams e Billie Tsien a uma arquitetura inspirada nas propriedades sensitivas, evidentes na materialidade de seus projetos. Para demonstrar como essa sensibilidade construtiva se manifesta na relação com o espaço, a obra em

tela será analisada na perspectiva de três aspectos: 1) *a pele que habito – a tessitura das fachadas*, 2) *a materialidade da luz* e 3) *o toque e a narrativa do detalhe*.

Conhecidos os aspectos que influenciam na apreensão da materialidade como essência da arquitetura do TWBT, foi classificada a edificação da sede da Fundação Barnes (Filadélfia, Estados Unidos, 2012) como objeto de análise mais aprofundada por ser uma obra permeada pelos temas ora estudados.

Para efeito de um melhor encadeamento expositivo, os princípios projetuais descritos no Capítulo 02 serão eventualmente reportados. Serão eles comentados e descritos sempre que, no percurso, surjam elementos relevantes, tais como singularidade de uso ou princípios similares adotados pelo TWBT.

4.1 FUNDAÇÃO BARNES (FILADÉLFIA, ESTADOS UNIDOS, 2012)



Fig 51 – Croqui salão principal Fundação Barnes. Fonte: twbt.com

O Museu da Fundação Barnes está localizado na zona central da cidade da Filadélfia. O edifício ocupa um lote de esquina na Avenida Benjamin Franklin, avenida que foi aberta nos anos 20 a partir de um plano do urbanista Jacques Gréber em 1917. Esta avenida foi disposta de forma diagonal rompendo com o grid da Filadélfia e representa um dos primeiros planos de renovação para as cidades norte americanas influenciados pelo Movimento City Beautiful e pelo Urbanismo Francês do início do século XX. A avenida foi desenvolvida a partir de um eixo que ligava a câmara Municipal à colina que atualmente abriga o Museu de Arte da Filadélfia e foi criada com o intuito de receber o eixo cênico da cidade, cuja aura monumental e peculiar da avenida, abriga instituições de caráter cultural, cível e religioso, tais como: o Museu de Arte da Filadélfia, o Museu Rodin, o Instituto Franklin, a Câmara Municipal e a catedral de São Pedro e São Paulo, a maioria em estilo neoclássico; para citar alguns dos inúmeros edifícios significativos dessa grande bulevar.



Fig 52 – Vista aérea da Benjamin Franklin Parkway. Fonte: <http://www.visitphilly.com>



Fig 53 – Vista panorâmica da relação do edifício da Fundação Barnes com o entorno imediato.
Fonte: twbt.com

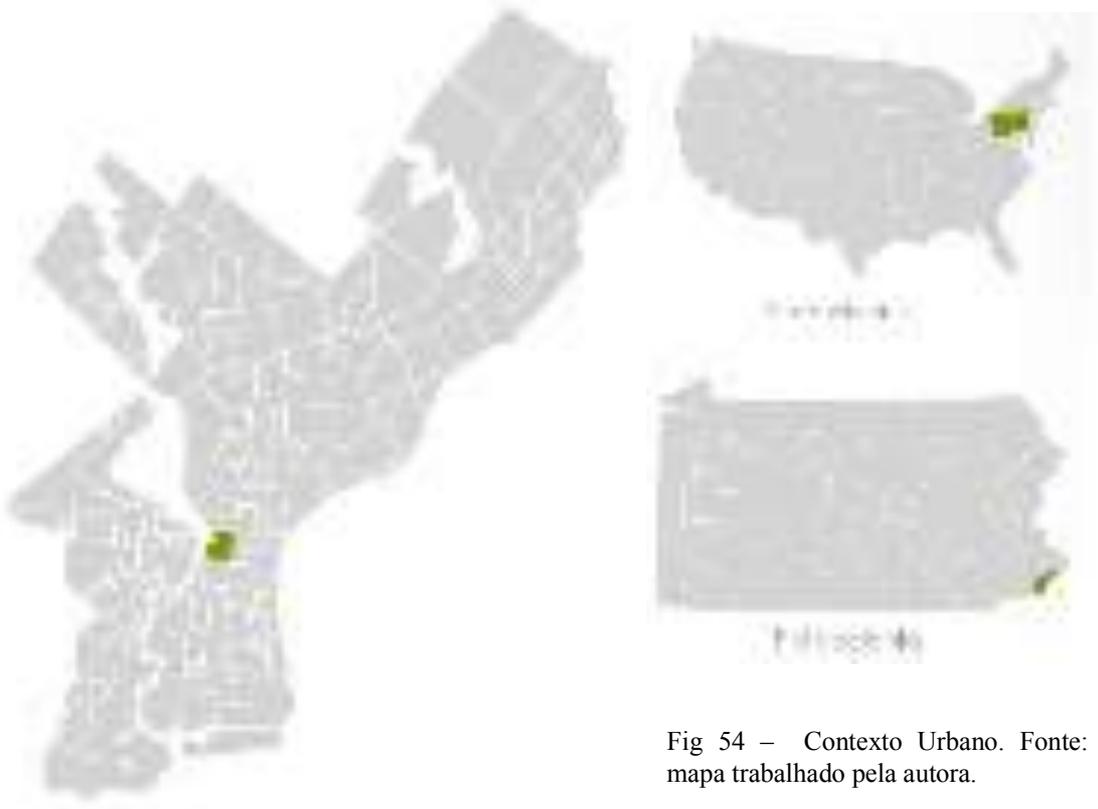


Fig 54 – Contexto Urbano. Fonte:
mapa trabalhado pela autora.

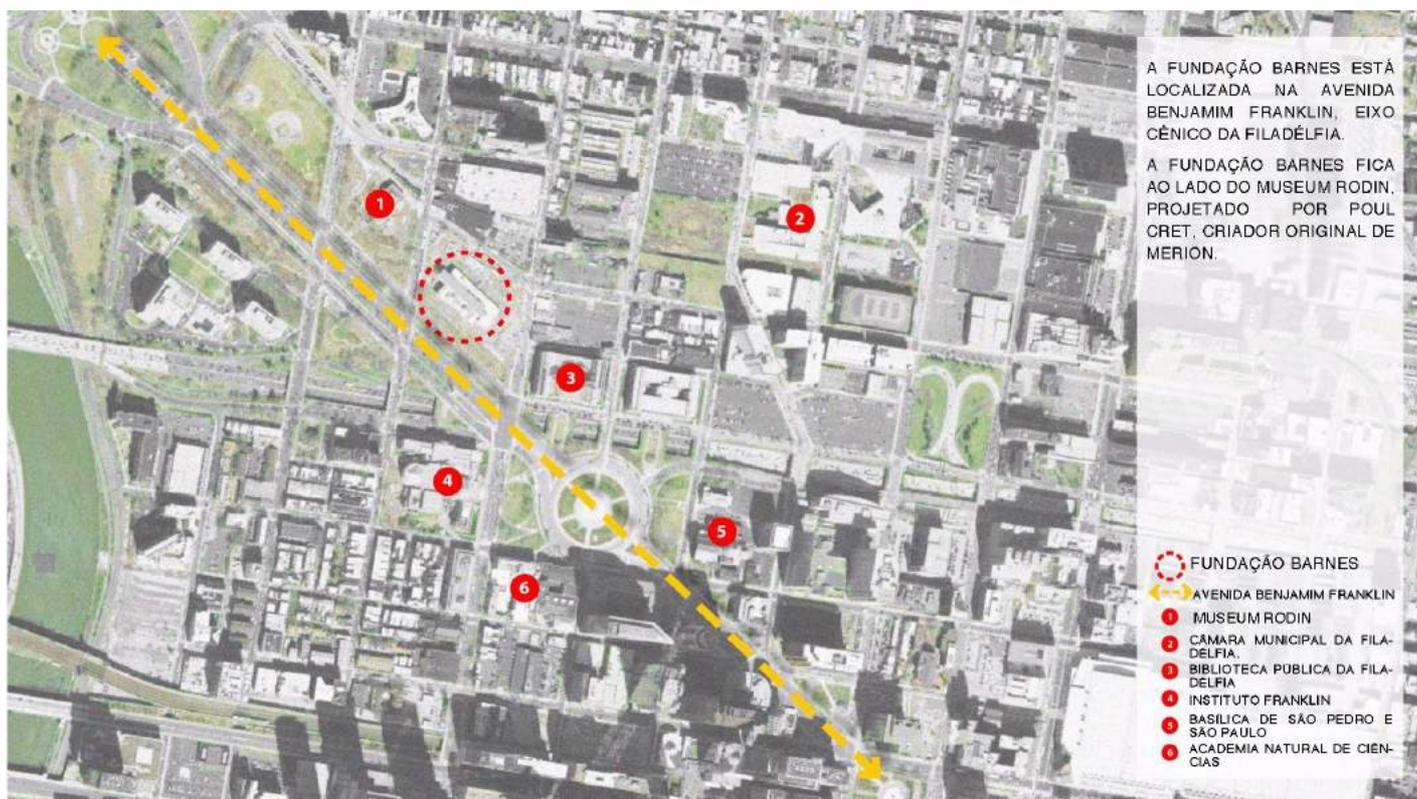


Fig 55 – Contexto Urbano. Fonte: mapa trabalhado pela autora.

Originariamente, o Museu da Fundação Barnes era de propriedade de um rico empresário e médico chamado Albert Barnes, que reuniu durante a primeira metade do século 20 uma extensa coleção de artes visuais da Europa, América e África. Compõe-se ainda o acervo, de uma vasta coleção de artistas da vanguarda francesa e norte-americana, bem como pinturas mais antigas, esculturas africanas, antiguidades mediterrâneas, artes asiáticas, cerâmicas dos nativos norte americanos e artes decorativas e industriais de outras culturas.

Quando o Dr. Barnes iniciou a fundação em 1922, sua intenção não era criar um museu unicamente para uma elite dotada de uma elevada condição intelectual e sim, oferecer uma coleção de obras de grandes pintores de renome internacional, a exemplo de Picasso (21 obras), Matisse (46 obras), Cezanne (59 obras), Renoir (69 obras) e Vincent van Gogh (7 obras), e disponibilizar este rico acervo com a intenção de educar e beneficiar indistintamente à todos. Seu objetivo era fazer da arte uma experiência surpreendente e enobrecedora aos que visitassem o acervo. Acreditava que uma

apreciação de arte informada, não só enriqueceria o indivíduo, como também fomentaria o pensamento crítico e ampliaria os horizontes das pessoa.

Em um discurso em 1942 Albert Barnes profere:

“A arte não é uma fase da vida separada do mundo rotineiro em que se admire somente em momento de ócio. A arte é um fragmento da vida enriquecido do sentimento que o artista nos apresenta através do seu espírito criativo”.³⁴

Originalmente, o acervo era alojado na mansão do próprio Barnes em uma galeria projetada por Paul Cret, arquiteto francês radicado na Filadélfia, em um bairro periférico com bastante área verde em Merion. Porém, as instalações da casa que abrigava a Fundação Barnes tornavam as visitas exaustivas e claustrofóbicas devido à pouca iluminação e aglomeração do extenso acervo em cômodos pequenos. A escassez de visitas à Fundação se dava também pela distância em relação ao centro.



Fig 56 – Vista aérea da Fundação Barnes e o contexto urbano. Fonte: twbt.com

Fig 57 – Imagem aérea da Filadélfia com marcação da antiga e nova localização da Fundação Barnes.

Fig 58 – Quadra da antiga localização da Fundação Barnes.

Fig 59 – Quadra da atual localização da Fundação Barnes.

³⁴ Trecho do discurso de Albert Barnes. Acessado no site da Fundação Barnes – www.barnesfoundation.org

Hoje, o lugar da fundação Barnes encontra-se junto a edifícios de referência da arquitetura moderna da Filadélfia, como é o caso do Museu Rodin, também projetado por Paul Cret. A intenção dessa transferência da Fundação Barnes para a cidade da Filadélfia foi justamente dar maior visibilidade à coleção, aumentar a quantidade de visitantes e concluir a avenida com mais um edifício de caráter cívico.

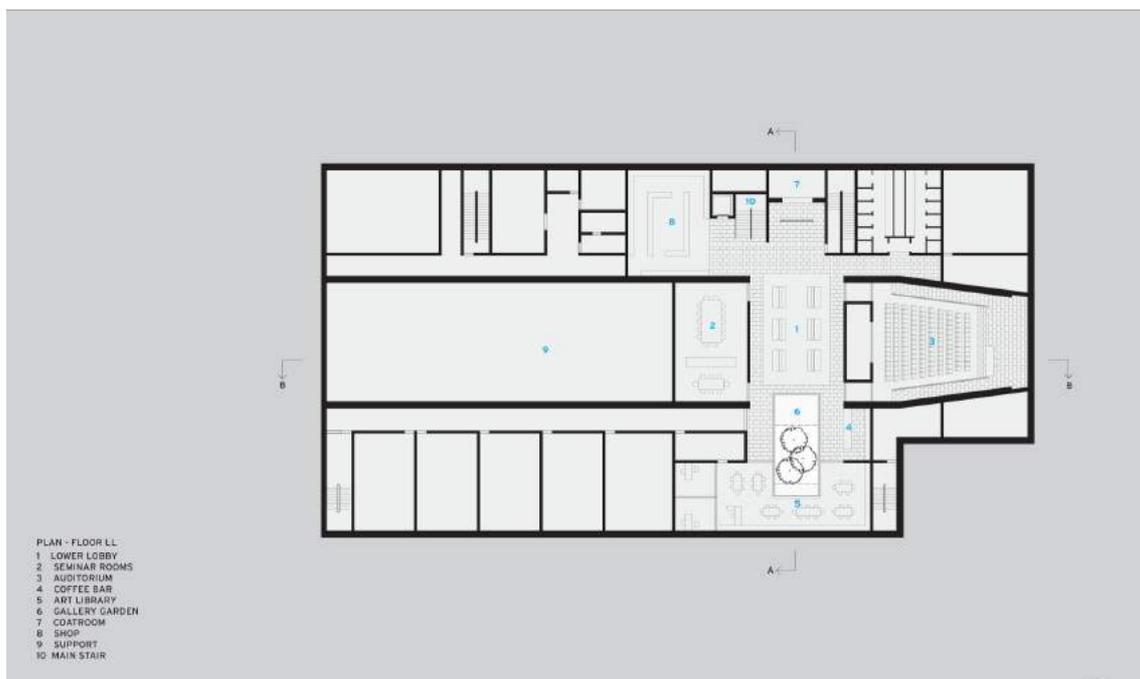
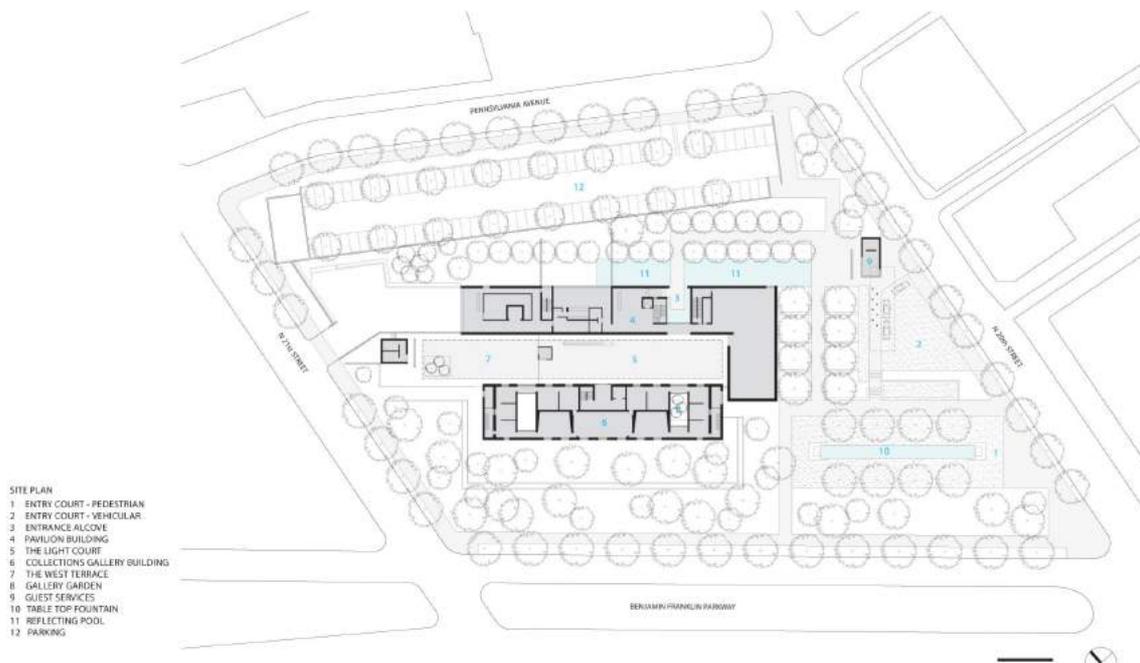


Fig 60 –Planta Baixa Situação. Fonte: www.archdaily.com

Fig 61 – Planta baixa Semienterrado. Fonte: www.archdaily.com

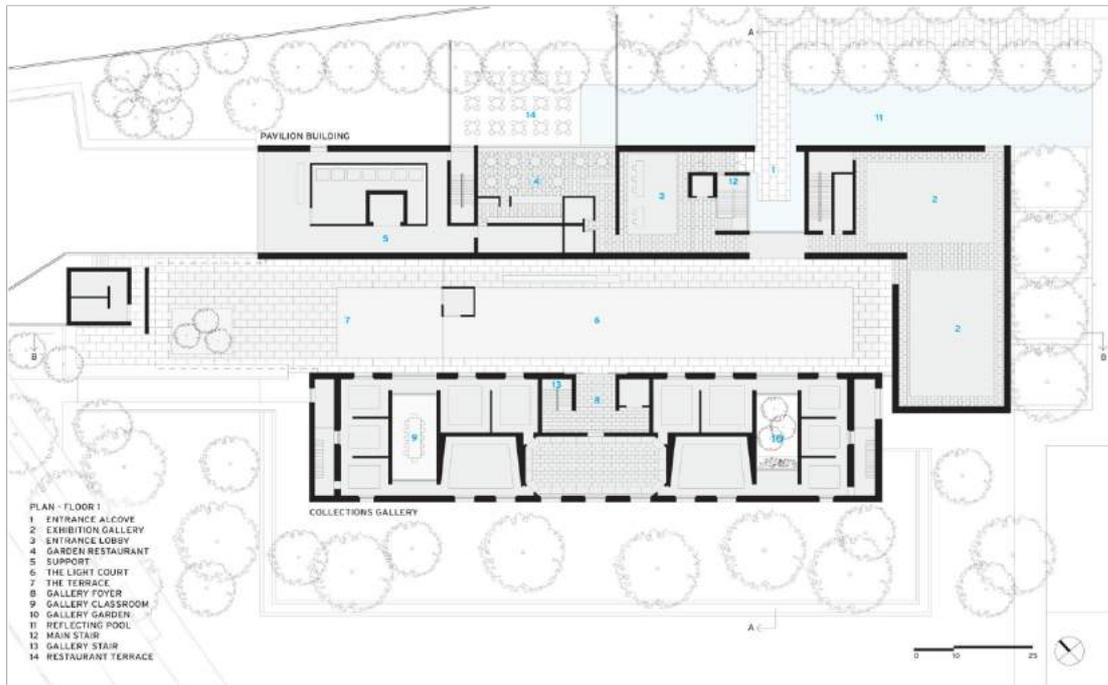


Fig 62 –Planta Baixa Pavimento Térreo. Fonte: www.archdaily.com

Fig 63 – Planta Baixa Segundo Pavimento. Fonte: www.archdaily.com

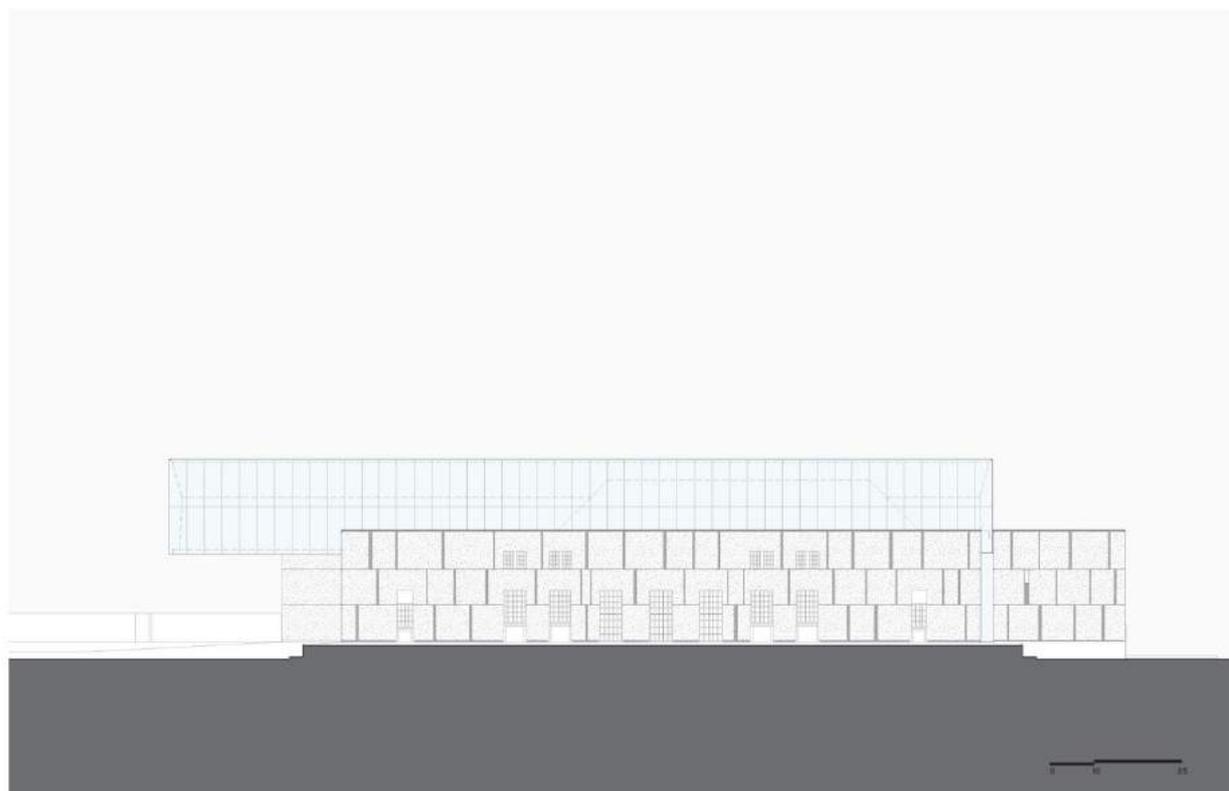
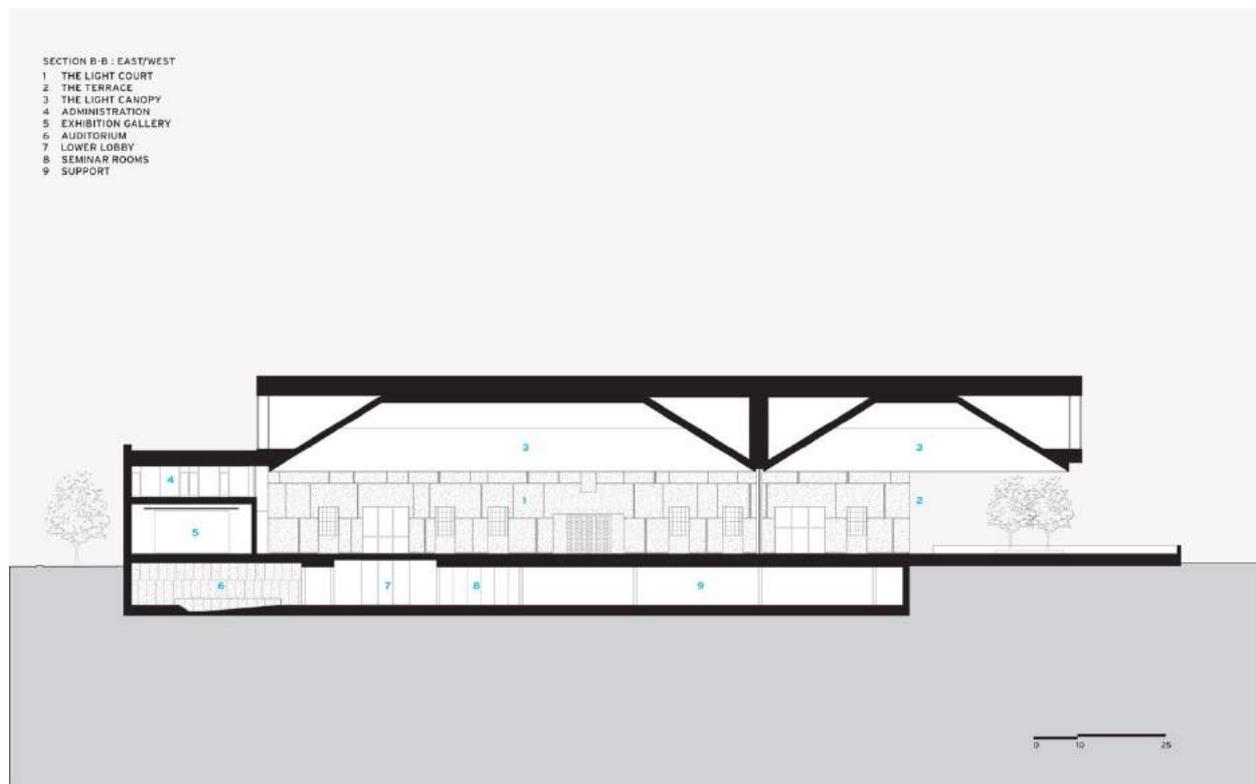


Fig 64 – Corte BB. Leste/Oeste. Fonte: www.archdaily.com

Fig 65 – Elevação 01. Fonte: www.archdaily.com

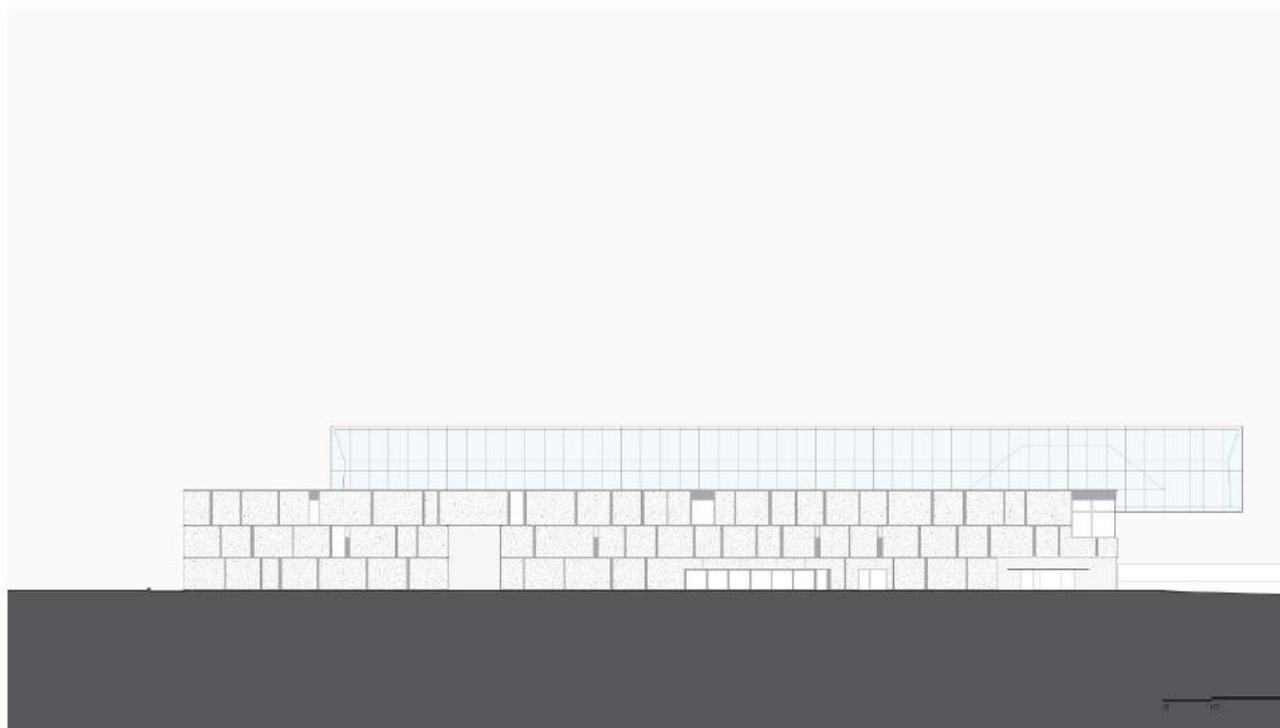
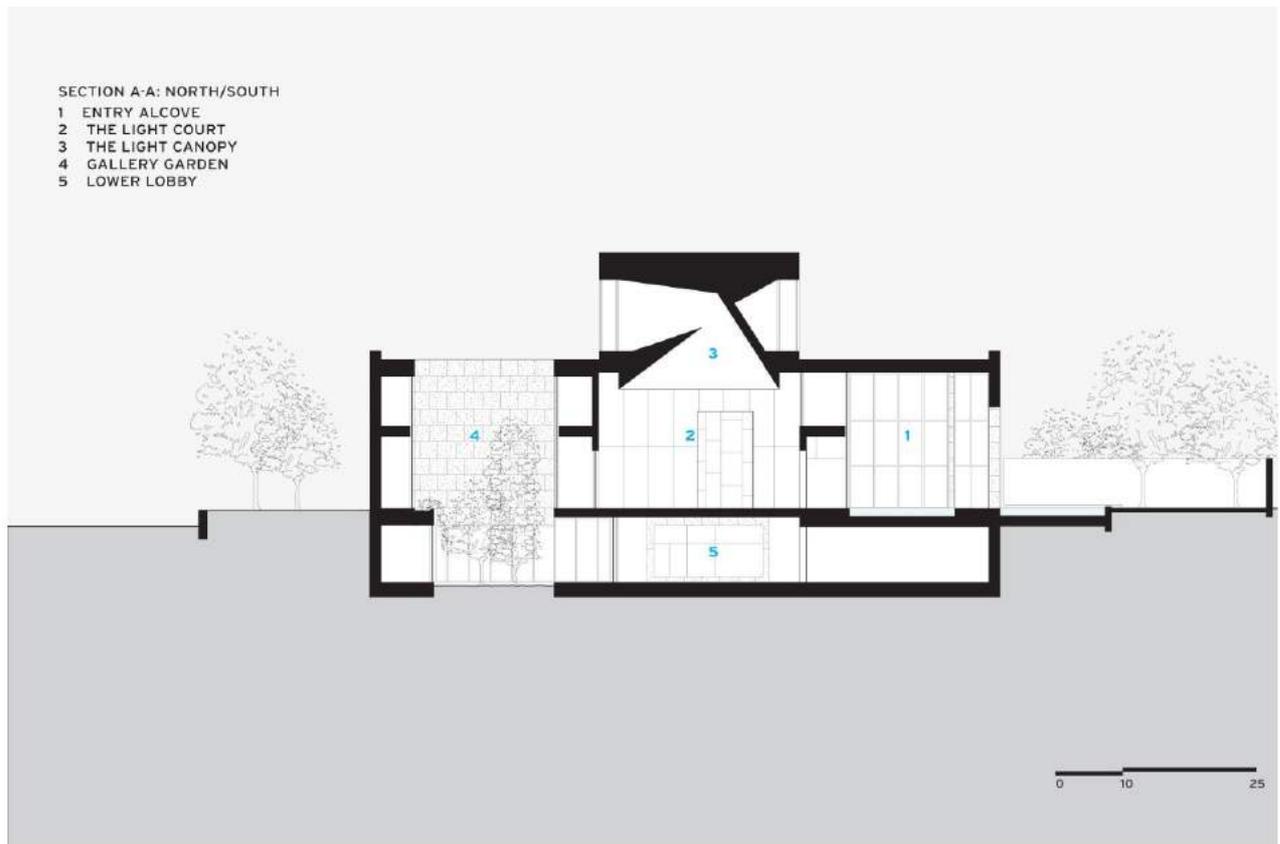


Fig 66 – Corte AA. Norte/Sul. Fonte: www.archdaily.com

Fig 67 – Elevação 02. Fonte: www.archdaily.com

O edifício do Museu ocupa uma quadra entre a malha urbana mais densa e avenidas secundárias na área central da Filadélfia. Trata-se de uma zona nobre da cidade.

O mote do projeto levou-se em consideração a relação do edifício com o entorno imediato, dotado de grandes jardins públicos, privilegiando a percepção de continuidade e integração ao contexto do lugar.

A apreensão do sítio desempenhou um importante papel nas decisões do projeto, a forma como o edifício pousa no lote, através de uma sensível acomodação ao terreno, como se fosse um prolongamento dos campos da antiga casa em Merion, dando continuidade a afloração das principais características do sítio anterior.

O novo museu reproduz as galerias das antigas instalações de Paul Cret, exigência do programa da Fundação, a fim de manter o conjunto e a sequência dos quartos intactos. Diante de tais exigências tornou-se claro para Williams e Tsien o fato de que a construção que continha o acervo de artes seria essencialmente predeterminada em sua forma, tamanho e aberturas de janelas, demonstrando assim, que a galeria da coleção exigiria a sua própria identidade e precisava, dessa forma, ficar reclusa, em vez de ser incorporada aos demais espaços do edifício.

Williams e Tsien acatam essas exigências por acreditarem que a coleção da Fundação Barnes original era tão intensa que qualquer novo programa agregado a esse espaço confundiria a experiência da antiga instalação.

Gerou-se um desafio para a dupla, a incitação de preservar o antigo e ao mesmo tempo oferecer um acréscimo de programa onde o novo edifício deveria também oferecer aos visitantes um espaço contemplativo, repleto de luz, concebido através do conceito central de ser “uma galeria num jardim e um jardim numa galeria” e ser um espaço mais confortável e adaptado aos novos requisitos museográficos.

As novas instalações representam mais que o dobro da área do edifício de Merion. Uma área destinada à coleção de artes exibida numa galeria de 3.600m² que reproduz a escala, proporção e configuração original dos espaços de Merion, como mencionado anteriormente, e também outra grande parte do espaço adicional resultante da

ampliações de áreas que já faziam parte do complexo existente, mas que eram subdimensionadas, tais como: lojas, biblioteca, área de conservação, escritórios e armazenamentos mecânicos. Houve também um acréscimo programático para lugares destinados às leituras, seminários, galeria de exposições temporárias e restaurante, comuns nos novos museus. Esses acréscimos foram cruciais, não só para a realização da Fundação Barnes quanto a sua missão original, mas também, para apoiar, expandir e enfatizar o compromisso do fundador com a educação e a interação visual entre arte e a natureza. As galerias incluem também uma área para práticas pedagógicas integradas por jardins internos e condições luminotécnicas de melhor qualidade.

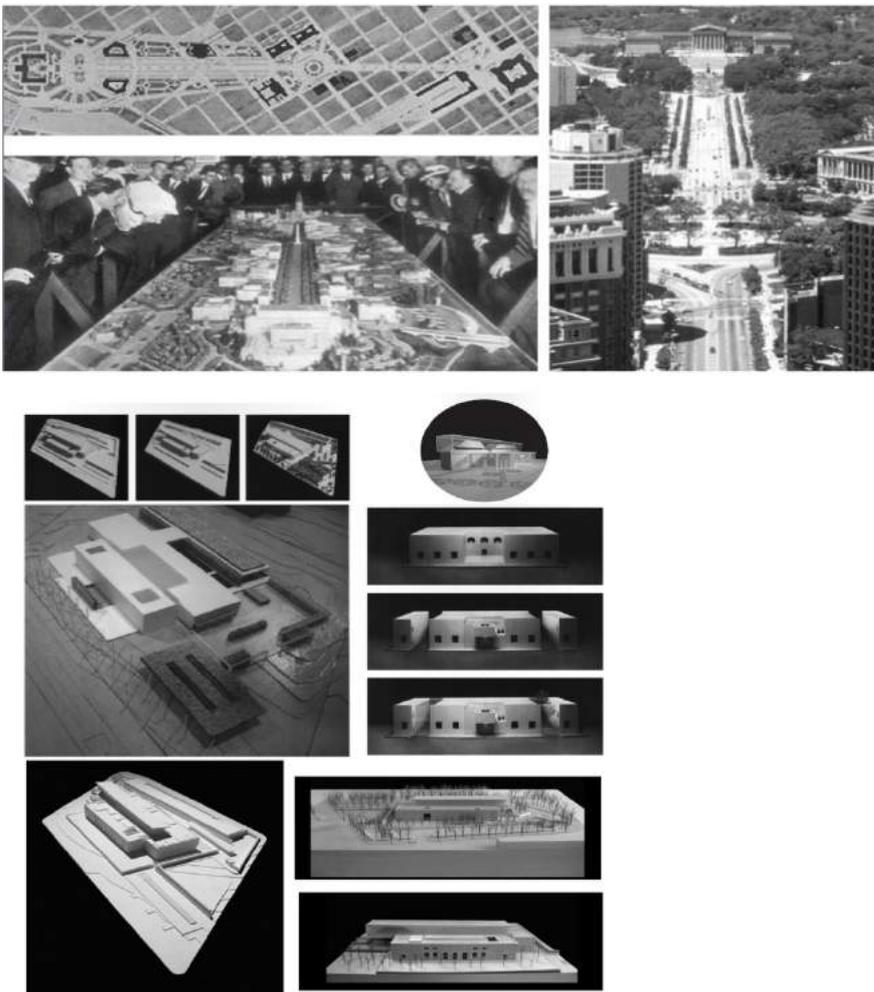


Fig 68 – Plano Urbano de Jacques Gréber de 1917. Apresentação do plano para a sociedade da Filadélfia e primeiras imagens pós abertura da Avenida Benjamin Franklin. Fonte: en.wikipedia.org
Fig 69 - Maquetes de desenvolvimento do partido para a Fundação Barnes. Fonte: twbt.com

Com o partido definido por reproduzir o grande jardim que cercava as antigas instalações, foram criados jardins internos e externos, preservando o contexto urbano. O croqui abaixo mostra o esquema que gerou o partido adotado.

O programa apresenta-se disposto com dois jardins internos ladeados pelos demais serviços que compõem a Fundação, com uma ala paralela a grande avenida Benjamim Franklin (destinada a coleção de obras de arte) e as demais áreas, espaços contemplativos e pedagógicos. O espaço existente entre as avenidas, estacionamento e o edifício, é tratado como um tempo de transição entre a ambiência da cidade e o paisagismo que circunda o edifício.



Fig 70 – Relação da Janela antiga x nova da Fundação Barnes. Fonte: twbt.com
Fig 71 - Disposição dos quadros conforme modelo original.

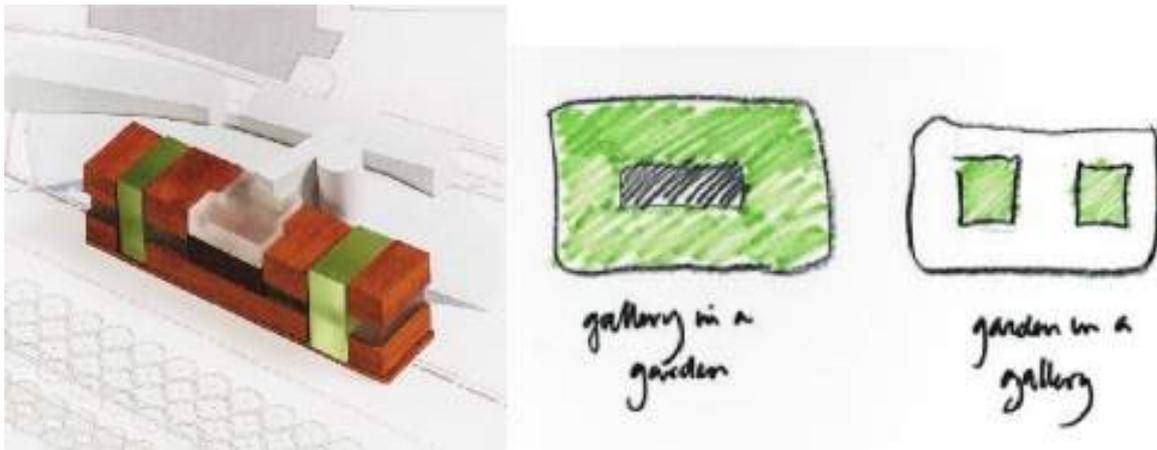


Fig 72 – Maquete e croqui conceitual da proposta para a Fundação Barnes.

O edifício conta com dois andares mais um subsolo. O plano de construção segue uma linha tripartite, consistindo em galeria da coleção, espaços para programas ligados a arte-educação - conservação e exposições temporárias.

Para a Fundação Barnes pôde-se pensar em uma arquitetura como algo constituído por uma experiência e não apenas como uma aparência. A profusão de motivos, ritmos, texturas e materiais foi harmonicamente colocada em suas composições arquitetônicas.

Durante o período de concepção do projeto foram discutidos diversos precedentes na temática de museus para a definição do partido adotado: o Museu de Sir John Soane, em Londres, pela singularidade e intensidade que o arquiteto utilizou na coleta e visualização das obras de arte, o Museu Isabella Stewart Gardner em Boston e a Coleção Frick, Museu de arte em Nova York. Em ambos os casos foram observadas a relação interior x exterior e a sensibilidade interna, apesar de se tratar de uma outra escala. Uma referência marcante coube ao Museu Mercer em Doylestown, na Pensilvânia, pela sua originalidade estrutural e por ter uma área separada para a instalação de Henry Mercer.

Também exerceram influência na dupla de arquitetos os museus projetados por Kahn, o que se deu pela admiração que nutrem por esse grande arquiteto do século XX, e também pela aproximação de Kahn no território acadêmico da Filadélfia.

O Museu de Arte Kimbell de Kahn em Fort Worth, Texas, (olhar imagem ao lado) foi

uma referência distinta na construção do partido gerador da proposta para a Fundação Barnes. Neste projeto de Kahn os arquitetos citam que o edifício transmite uma força e calma que são objetos de admiração da dupla. “Ele colocou este edifício em uma paisagem que é parte da experiência de visitar o museu”.

Para a construção do argumento gerador do partido que, inicialmente, ainda não contava com uma forma madura e definitiva, Williams e Tsien começam a projetar o edifício escolhendo inicialmente a paleta de materiais, basicamente o concreto, a pedra e o vidro.

O uso e a expressão do concreto como fundação do edifício veio para ressaltar o desejo de fixação à terra. Inicia-se o projeto, como é prático da dupla, pelo interior do edifício.

A vida de qualquer edifício, como aliás, a vida de cada pessoa, existe principalmente na sua relação com o interior, onde nós arquitetos, começamos como curso natural, quando somos convidados a organizar e projetar arquitetura no trabalho e na vida. (Tsien)



Fig 73 – Imagens do Museu de Arte Kimbell de Kahn, 1972, Fort Worth, Texas. Fonte: <http://www.archdaily.com.br>

A construção da forma e volumetria geradora do partido veio do desejo de não incorporar a galeria que abriga a coleção aos demais usos do edifício. Acreditava-se que deveria ser essencialmente independente, de modo que a sua relação com a paisagem ficasse intacta. Para isso, foi mantida a galeria na fase sul do terreno, mantendo-se as condições semelhantes de orientação e luz da antiga acomodação em Merion. Era importante para a dupla de arquitetos manter a luz que adentrava as instalações nas condições mais próximas as da antiga residência da Fundação.

A volumetria proposta surgiu do desejo de manter a galeria separada dos espaços de apoio a fim de preservar a clareza e a interface de Merion preexistente. Dessa maneira, surgiu um edifício em forma de L, um pavilhão que protege a galeria e que abriga o acesso e as demais funções da Fundação Barnes. Neste edifício em formato de L encontramos o acesso principal ao público e um lobby. No piso inferior ao acesso temos como programa uma galeria de exibição especial, restaurante e cozinha. O segundo nível desse bloco contém escritórios, área de conservação e suporte de serviços. Entre o edifício em formato de L e a galeria que abriga a coleção encontram-se dois vazios que são elementos que abrigam os jardins internos e concebem espaços abertos que interligam os dois blocos. Estes dois blocos são unidos por uma caixa de luz de proporção monumental que percorre todo o edifício e cobre uma parte do terraço exterior da edificação. Sua aparência no exterior assemelha-se a uma caixa de vidro luminosa e dinâmica. À noite, a caixa de luz se transforma em um farol icônico para a nova Fundação Barnes.

Os experimentos ao longo da concepção também se deram no tocante às decisões sobre materialidade, tanto no sítio, como no ateliê dos arquitetos. Foram utilizadas diversas maquetes de trabalho desenvolvidas como estudo durante a concepção do projeto. É interessante perceber que as decisões relativas ao projeto passaram por um processo de estudo e evolução, baseados em simulações, detalhamentos e especificações técnicas. Não se trata portanto, de um resultado ocasional ou inteiramente artístico, mas, de um projeto de arquitetura feito com rigor técnico e racional. Outro tema significativo que resultou em singularidade ao Museu foi a relação com o paisagismo. No âmbito material fica evidente, por exemplo, como o projeto se insere na topografia e valoriza os elementos que compõem a vista, agregando o poder da paisagem, tão fortemente presente nas pinturas das coleções da Fundação Barnes.



 ACESSO USUÁRIOS NÃO MOTORIZADOS.

 ACESSO USUÁRIOS MOTORIZADOS.

Fig 74 – Projeto paisagístico pensado para desenvolver e aperfeiçoar os aspectos presentes no sítio para a Fundação Barnes, considerando as potencialidades e inserção no lugar. Fonte: Desenhos gentilmente cedidos pelo escritório do TWBT.

Retomando os conceitos de Leatherbarrow em seu livro *Topographical Stories* (2004), quando trata das interfaces entre a disciplina da arquitetura com o paisagismo, podemos observar uma relação entre as reflexões teóricas do autor com o projeto de Williams e Tsien. O projeto foi pensado para desenvolver e aperfeiçoar os aspectos presentes no sítio, considerando as potencialidades e o edifício a partir de uma cuidadosa inserção no lugar.

Na arquitetura, o argumento do contexto, para redefinir o objeto arquitetônico enquanto parte constituinte de um meio mais amplo, tem o significado de repensar o engajamento do edifício com o seu ambiente material e espacial, seja ele construído ou não construído. Isso também tem o significado de “enfraquecer” o objeto, talvez até torná-lo “laico”, em favor de um novo entendimento sobre o modo como o contexto envelopa o edifício, em todos os sentidos. (LEATHERBARROW, 2004, p.12).

A intenção de Williams e Tsien era que a paisagem do próprio edifício se relacionasse com as obras de arte. Para o fim de um jardim público convidativo, firmou-se uma parceria com o arquiteto Laurie Olin para construção do projeto paisagístico.

Dois outros elementos se distinguem na paisagem: o Totem de aço inoxidável projetado por Ellsworth Kelly, que possui uma escala monumental e uma fonte inspirada em uma piscina oriental proposta por Olin. Outra singularidade do projeto paisagístico foi a escolha de plantas com flores sazonais escolhidos por Olin, que conferem ao jardim público, uma diversidade de cores e cheiros.



Fig 75 - Totem de aço inoxidável projetado por Ellsworth Kelly. Fonte: Michael Moran



Fig 76 – Maquete esquemática da Fundação Barnes. Fonte: twbt.com

Fig 77 – Espelho d’água e acesso principal da Fundação Barnes. Fonte: Michael Moran

Fig 78 – Vista da Fundação Barnes da Benjamin Parkway. Fonte: Michael Moran

Fig 79 – Vista da Fundação Barnes pelo estacionamento. Fonte: A autora.

4.2 A TESSITURA DAS FACHADAS – A PELE QUE HABITO

Tal como nós temos o nosso corpo como uma anatomia e coisas que não se veem, e uma pele... etc., assim funciona também a arquitectura e assim tento pensá-la. Corporalmente, como uma massa, como membrana, como tecido ou invólucro, pano, veludo, seda, tudo o que me rodeia. O corpo! Não a ideia do corpo – o corpo! Que me pode tocar (ZUMTHOR, 2009, p.23).

Além das linhas de força que nortearam as escolhas do projeto e a profunda apreensão do sítio, baseada no conceito central dos jardins internos, pensou-se na ideia de pele, invólucro do edifício como sendo algo que delimitasse o universo do edifício no tocante às sensações e à força motriz da composição.



Fig 80 – Espelho d’água e acesso principal da Fundação Barnes. Fonte: A autora.

A ideia de pele ou fachada para a Fundação Barnes foi desenvolvida, segundo o TWBT, a partir da tessitura de um tapete africano que proporcionou o desenvolvimento de uma fachada formada pelo dinamismo e ritmos peculiares às tramas do tecido. Formou-se uma tapeçaria de pedras desenvolvida por padrões de painéis inspirados no pano de Kente (tecelagem tradicional desenvolvida pela Ashanti em Gana e Costa do Marfim), que faz uso de tecidos em tiras e montados em um pano cheio. O padrão dentro das tiras é geométrico e as vezes é interrompido por faixas mais amplas, fornecendo uma diversidade de cores. A ideia do tecido surgiu pelo interesse da dupla nas artes têxteis africanas, como referência a Matisse, que teria vindo de uma família de fabricantes têxteis e também, a partir de arquivo fotográfico que mantinham no escritório com motivos de tecidos africanos.

Em termos simbólicos, a integração das obras de arte, especificamente a coleção africana, aparece tanto nas fachadas, como também, na padronização dos tecidos que foram personalizados e distribuídos por todo o interior da edificação.

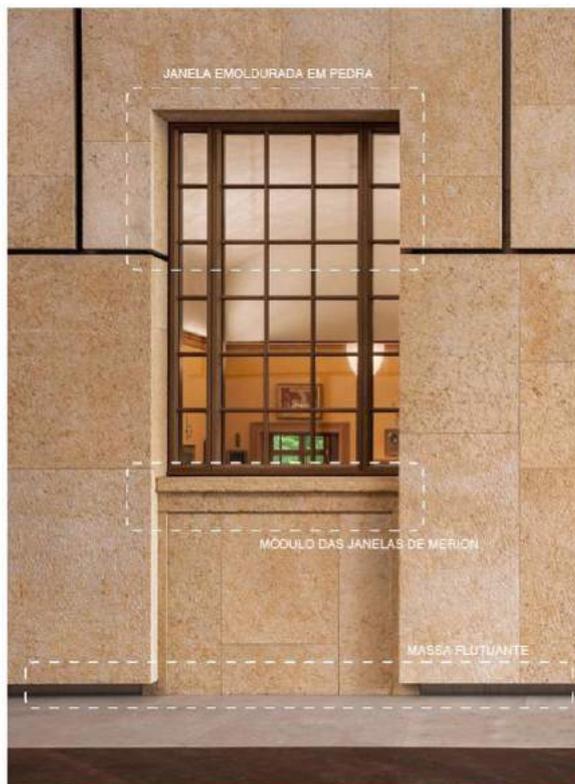
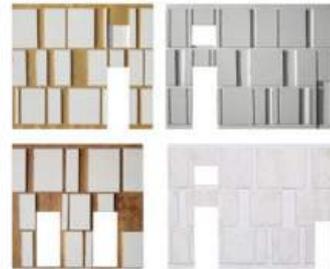
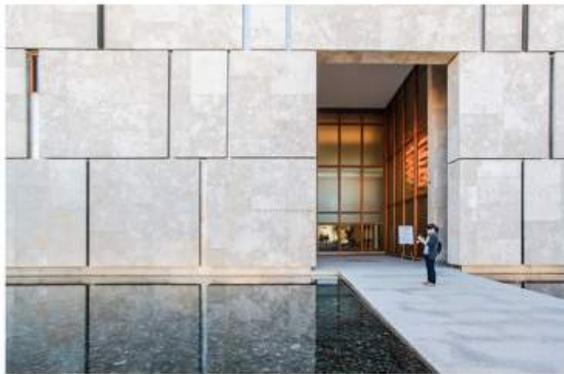
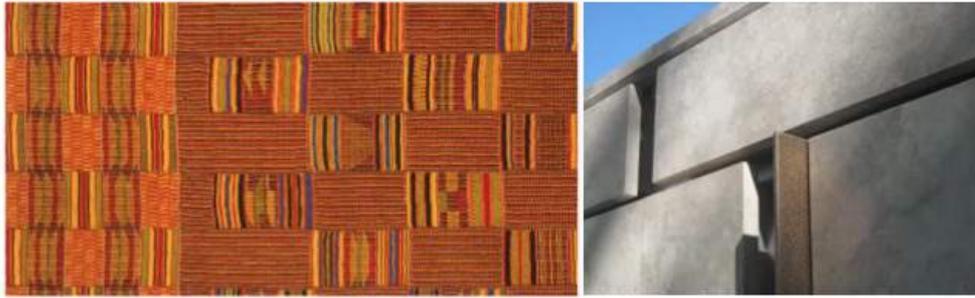


Fig 81 e 82– Imagem do pano de Kente e Detalhe dos afastamento dos painéis da fachada. Fonte: Tod Williams and Billie Tsien, *The Architecture of Barnes Foundation*, ed. Octavia Giovaninni Torelli (New York: Skira Rizzoli, 2012).

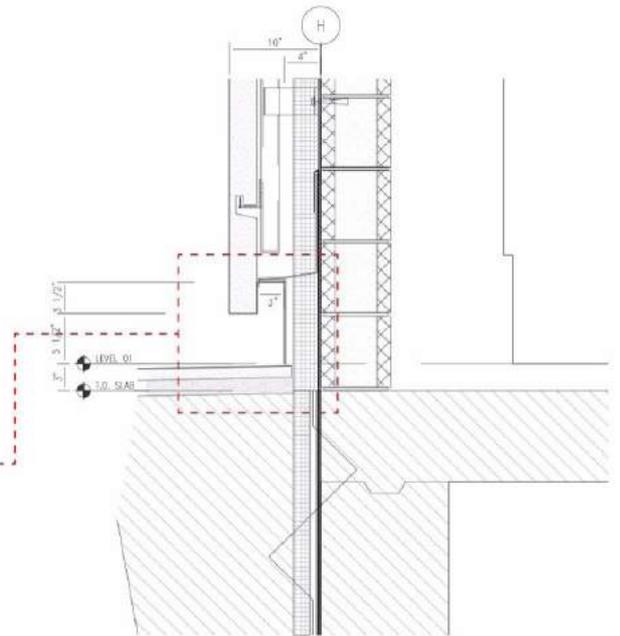
Fig 83 – Acesso principal para a Fundação Barnes. Fonte: Michael Moran

Fig 84 – Elevação esquemática para a distribuição dos painéis na fachada.

Fonte: twbt.com

Fig 85 – Detalhe das janelas da Fundação Barnes. Fonte: twbt.com

PERFIS DE AÇO INOXIDÁVEL POSSIBILITAM CRIAR UM SENSO DE PROFUNDIDADE E CRIAR UMA SENSÇÃO DE FACHADA EM PEDRAS FLUTUANTES.



JANELAS APARENTES
GRANDE PAINEL
MÓDULO RETANGULAR
MÓDULO QUADRADO



Fig 86 – Detalhe da separação dos painéis. Desenho gentilmente cedido pelo escritório do TWBT.

Fig 87 – Imagem da construção. Fonte: Tod Williams and Billie Tsien, The Architecture of Barnes Foundation, ed. Octavia Giovannini Torelli (New York: Skira Rizzoli, 2012).

Para o desenvolvimento dessa fachada composta como um pano de pedras, foram investigados diferentes tipos de pedras, tonalidades e regiões de fornecimento. A pedra escolhida para envolver o exterior é um Limestone encontrado em Israel, chamada de Ramon Grey. A pedra foi extraída do deserto de Negev e para o corte e acabamento, obteve sua conclusão na Cisjordânia, feita por um consórcio de Israel / Palestina. A pedra ecoa o calcário francês escolhido por Paul Phillipe Cret para a Galeria Merion, fazendo assim, uma alusão às antigas instalações da galeria e de outros edifícios da região, fortalecendo a relação com o entorno que é na sua grande maioria, formado por edifícios neoclássicos.

Para que se obtivesse uma sensação de profundidade, massa e dinamismo, foram utilizados tamanhos variados de painéis para a fachada, de maneira a dotar o edifício da Barnes de característica marcante.



Fig 88 – Detalhe da separação dos painéis e proporção das janelas. Fonte: A autora.

Fig 89 – Prolongamento da caixa de luz. Fonte: A autora.

Fig 90 – Pedreira em Israel. Fonte: Tod Williams and Billie Tsien, The Architecture of Barnes Foundation, ed. Octavia Giovaninni Torelli (New York: Skira Rizzoli, 2012).

Fig 91 - Estudo para revestimento da fachada. Fonte: Tod Williams and Billie Tsien, The Architecture of Barnes Foundation, ed. Octavia Giovaninni Torelli (New York: Skira Rizzoli, 2012).

A fachada foi planejada levando em consideração o empilhamento dos painéis em pedra, de maneira a exibir um ritmo proposital baseado na estrutura modular do tecido africano. Com isso, criou-se a textura de uma cortina feita de pedras. Este revelar entre painéis expõe, ocasionalmente, pequenas janelas que variam de largura, bem como, no intuito de acentuar o efeito flutuante da fachada, existe uma variação de largura dos painéis. Com a separação dos painéis, observamos que o aspecto opaco foi minimizado, tornando-os flexíveis, leves e com uma sutil transparência, permitindo a entrada de luz.

As fachadas, com faces planas, compostas pelos painéis, não se constituem de meras texturas de superfícies de vedação, e mais do que isso, materializam a própria estrutura portante do edifício. A relação da pele ou corpo é transmitida através de peso, densidade e superfície, gerados pelo movimento dos materiais.

Sua repetição não constitui ritmos, mas sim, vibrações em diferentes proporções que certificam maior ou menor opacidade à forma, permitindo iluminação e transparência do volume.

Logo na chegada, uma pequena janela induz à mistério e curiosidade, ao mesmo tempo em que proporciona um intrigante efeito luminoso, causado pela interação da janela com a água.

As conexões entre o lugar e o edifício, sugeridas por Williams e Tsien para a Fundação Barnes, podem estabelecer-se ainda por aspectos mais abstrato, como fatos históricos relevantes e símbolos ou traços culturais de um povo e de um lugar, e Identificar essas correspondências num edifício requer, antes de tudo, conhecer o contexto local.

Assim como para eles, a forma de descrição de um lugar é importante, a maneira como percebemos consiste numa alternativa de relacionamento da arquitetura com a atmosfera. Já que as “experiência arquitetônicas duradouras consistem de imagens vividas e corporificadas que se tornam uma parte inseparável de nossas vidas “ (PALLASMAA, 2013, p.11).

Observamos que o TWBT faz uso singular de técnicas particulares para a construção das peles dos seus edifícios. Técnicas semelhantes às que foram empregadas no projeto

da Fundação Barnes são vistas na fachada de Pedra da Biblioteca Stars UC Barkeley e na fachada do Museu de Arte Folk, com a utilização de painéis de tombasil, compostos de bronze despejados diretamente do caldeirão de fundição sobre o piso de concreto, formando um painel texturizado com uma percepção pétrea e metálica ao mesmo tempo.

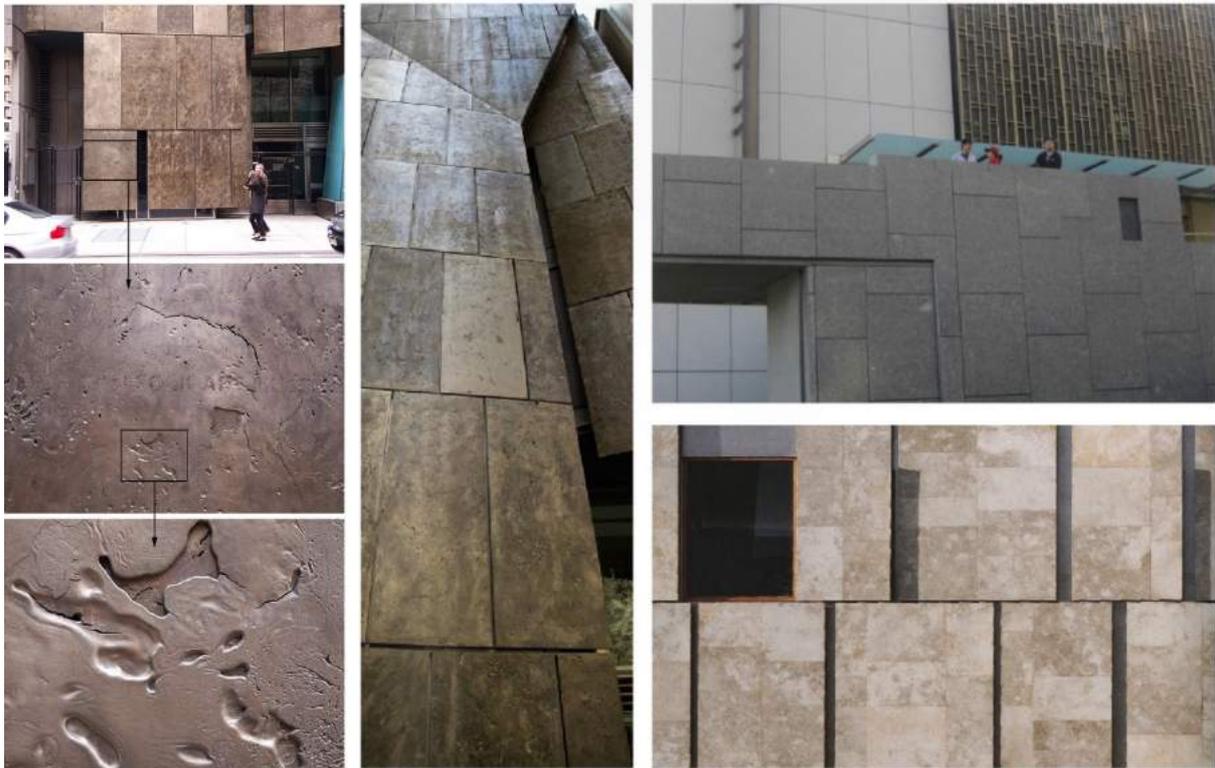


Fig 92 – Fachada do American Folk Art Museum. Fonte: olkartmuseum.org

Fig 93 – fachada C.V. Starr East Asian Library. Fonte: twbt.com

Fig 94 – Detalhe da fachada da Fundação Barnes. Fonte: Tod Williams and Billie Tsien, The Architecture of Barnes Foundation, ed. Octavia Giovannini Torelli (New York: Skira Rizzoli, 2012).

Em ambos os casos existe uma estrutura de apoio velada entre os painéis expostos. Não há detalhamento desvelado das costuras entre as peças, como são os painéis da Barnes, mas, um material de suporte colocado por trás da fachada primária, de tal forma, que eles apresentam a aparência de uma superfície sem costura, sobre a qual os painéis da fachada são alocados no espaço, resultando, em ambos os casos, em uma massa sólida. Todavia, quando o observador se aproxima da fachada as costuras tornam-se visíveis.

4.3 A MATERIALIDADE DA LUZ

Quando se consegue o diálogo entre o espaço, a luz que o percorre e o homem que o habita, então surge a arquitetura (BAEZA, 1996, p.31)

O estudo da luz nos espaços é recorrente numa arquitetura com viés fenomenológico, seja para destacar ou para dissimular pontos no espaço. O uso da luz tem o poder de alterar a percepção de alguns materiais, permitindo, por conseguinte, que seja utilizada como protagonista na indução dos sentidos.

A relação entre a materialidade da luz na Fundação Barnes acontece a partir das formas reveladas nos espaços produzidos por ela, como simultaneamente mostra o significado e as intenções que foram determinadas através do processo de concepção.

A luz natural que adentra o espaço destaca a textura e as superfícies, revelando o conjunto de diferentes materiais que foram especificados com extrema atenção aos detalhes. Para Williams e Tsien, o efeito da luz sobre a arquitetura atua como um fator gerador no ato de projetar o espaço, pois a luz está sempre presente no discurso sobre qualquer das suas obras.

As janelas estreitas e verticais formadas pelos deslocamentos dos painéis da fachada são fragmentos transparentes de uma membrana que permite a passagem da luz e a aproximação da natureza. A janela não procura enquadrar uma vista, pois a perspectiva não se baseia no ponto de fuga, mas está estruturada em planos que procuram produzir efeitos de luz, criando um ritmo que dá caráter ao espaço. As portas e janelas parecem pontos permeáveis em um tecido têxtil.

A materialidade da luz na água tem uma qualidade ambígua pois, como a luz está sempre em constante mudança, torna sua materialização bastante subjetiva, uma vez que ela é vivenciada particularmente por cada pessoa e a cada hora do dia.

A luz materializada nesse projeto foi pensada não só com o intuito de revelar formas e

espaços na superfície, ela foi pensada também de forma que a edificação se relacione com o seu contexto físico-cultural, seu clima e sua orientação. Ao condicionar a escolha de uma superfície ou de um material, Williams e Tsien, reforçam o caráter tátil, ótico, e natural das cores e texturas diversas, além de interferir diretamente com o grau de transparência e opacidade.



Fig 95 – A manipulação da luz natural reproduz os elementos exteriores a fim de interiorizá-los e constitui-se nos adornos do ambiente. Fonte: Michael Moran



Fig 96 – A luz se difunde suavemente pelas paredes, proporcionando uma iluminação suave e confortável no interior do edifício, que se altera ao longo do dia e das estações do ano, em função da posição do sol.

Fig 97 – Corte Norte/sul - Detalhe da caixa de luz e rasgo do salão principal.

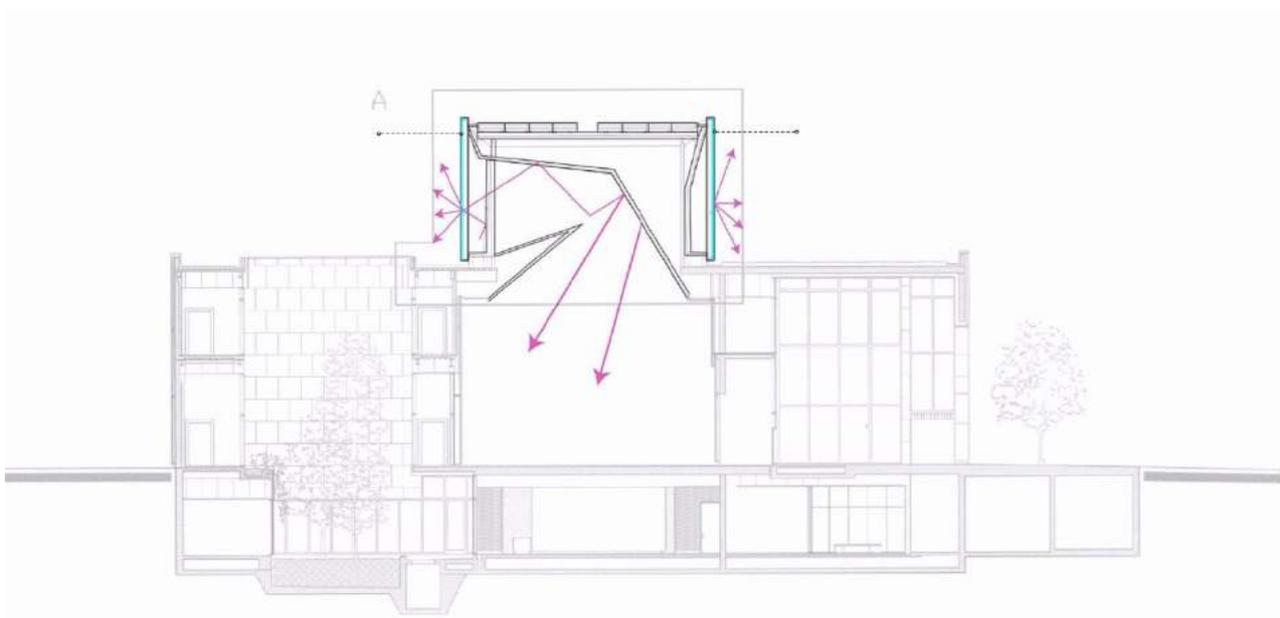


Fig 98 – Salão principal da Fundação Barnes. Fonte: twbt.com

Fig 99 – Detalhe explicativo da difusão dinâmica da luz, no salão principal da Fundação Barnes. Corte Gentilmente cedido pelo escritório do TWBT.

A translucidez da luz permite a quebra de paradigma entre espaços e lugares distintos, entre interno e externo, e isto torna possível ao nosso corpo a imediata variação das sensações de um e de outro lugar/espaço.

As aberturas do interior da galeria não se destinam apenas a enquadrar a paisagem local, mas também a filtrar a luz, enquanto mais um elemento que reforça a carga simbólica do projeto, explorando a dramaticidade desses efeitos nos espaços internos. Através do uso cuidadoso de aberturas que permitem que a luz natural possa inundar os espaços do Barnes, criou-se uma sensação de contraste entre o peso do material, a energia e o brilho da luz solar.

Este espaço é, ao mesmo tempo, simples e complexo e proporciona uma experiência que utiliza materiais e luz para sugerir um ambiente para uma área contemplativa, um lugar para refletir.

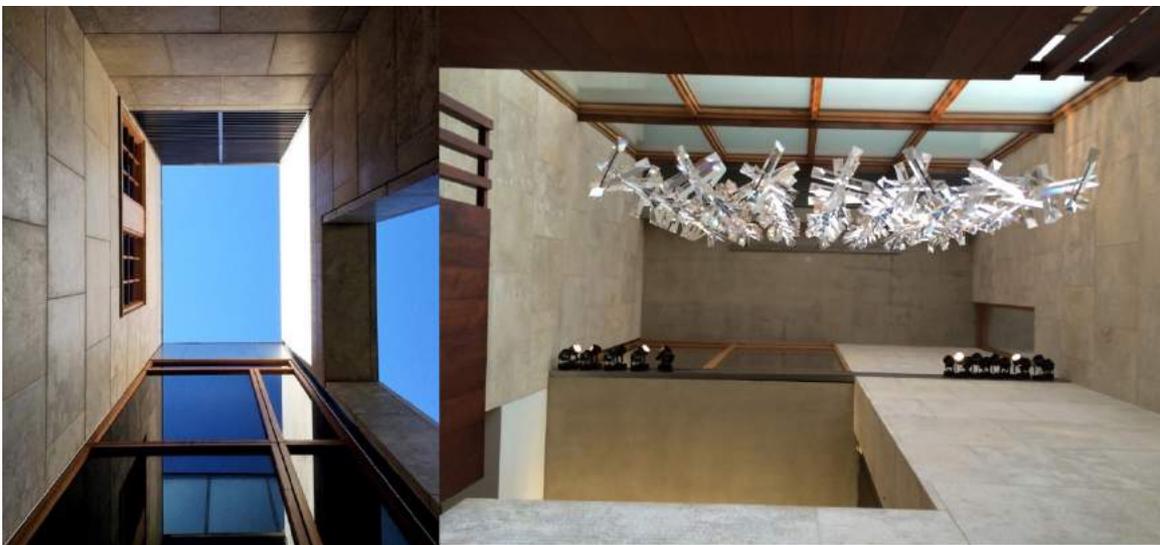


Fig 100 – Aberturas que permitem que a luz natural possa inundar os espaços da Fundação Barnes. Fonte: Michael Moran

Fig 101 - Detalhe dos pendentives em cristal sobre a escada de acesso ao piso semi enterrado. Fonte: A Autora.



Fig 102 - Mosaico de fotos da exposição reflexos do artista Tom Gralish.

Fig 103 – A materialidade da luz refletida no espelho d'água formando uma superfície contínua de água exposta à atmosfera e visível adentrando a superfície translúcida. Fonte: A autora.

A materialidade da luz refletida é obtida pela reflexão que ocorre quando a luz natural adentra a superfície translúcida, e esta, por sua vez, reflete para o espaço, criando um jogo de raios que revela diversas cores e uma atmosfera resplandecente.



Fig 102 – Caixa de luz, vista noturna da Fundação Barnes. Fonte: archdaily.com

A luz foi trabalhada no intuito de conectar ou separar o interior do exterior e as interferências feitas no envoltório, as escolhas de aberturas e vãos e filtros de luz, foram decisivos na forma como a luz adentrou os espaços da Fundação Barnes, seja no interior da edificação ou na relação do jogo de luz e sombra na articulação volumétrica do edifício. Ela foi habilmente pensada para unir, diferenciar e conectar os ambientes, orientar e estabelecer pontos focais, hierarquias e movimento dinâmicos. Realçando detalhes e promovendo efeitos de leveza ou peso.

Se a percepção é o meio, a luz é o material (BARROS,1999, p.26).

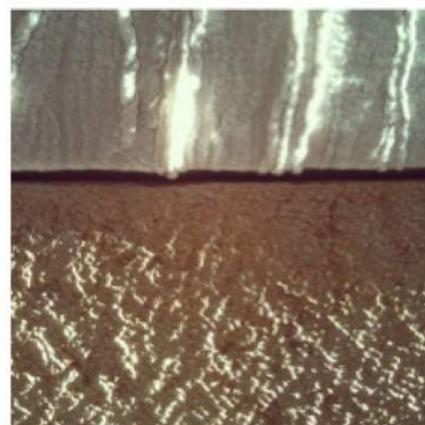
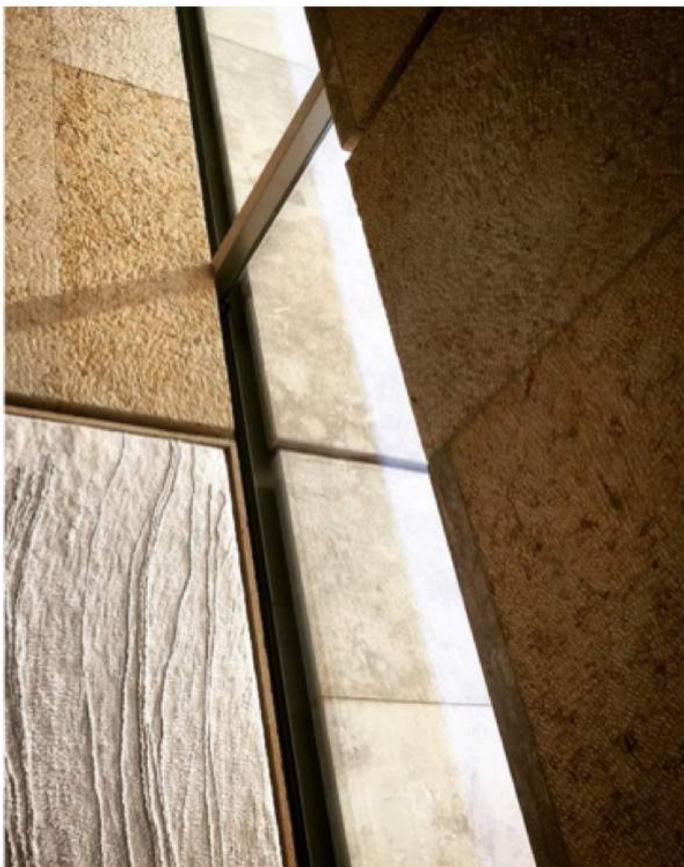
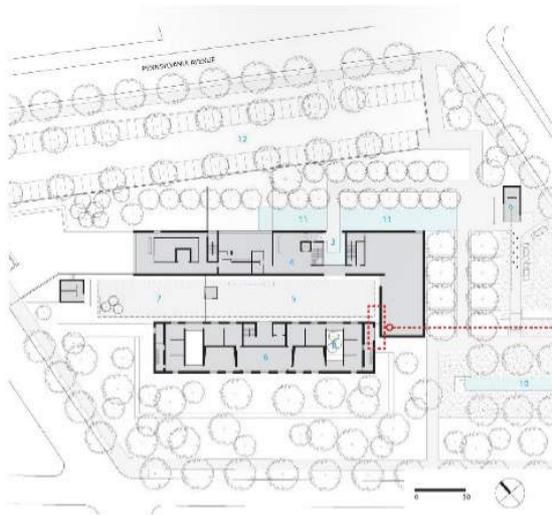


Fig 104 – janela interna do salão principal. Fonte: A autora.

Fig 105– Detalhe da junção dos materiais, pedra e lã nos painéis internos. Fonte: A autora.

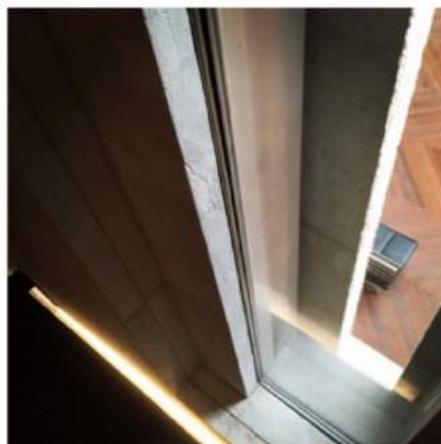
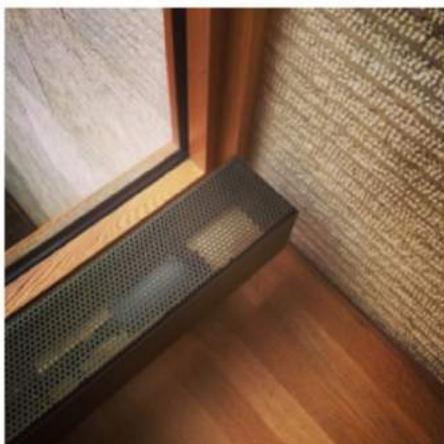
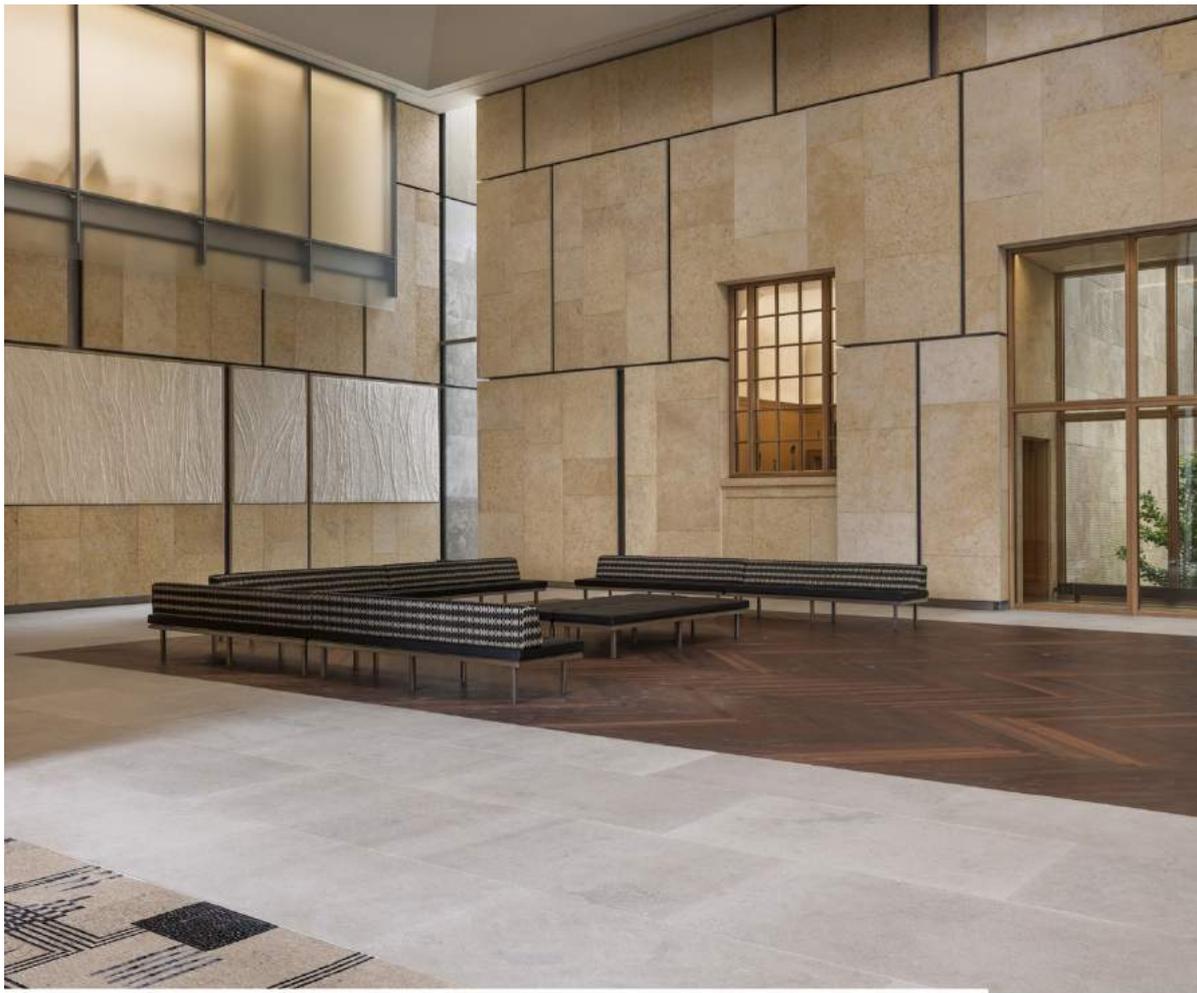


Fig 104 – Detalhe do trabalho dos diversos materiais utilizados como tapetes no piso da Fundação Barnes. Fonte: The Barnes Foundation

Fig 105– Detalhe da junção dos materiais internos. Fonte: A autora.

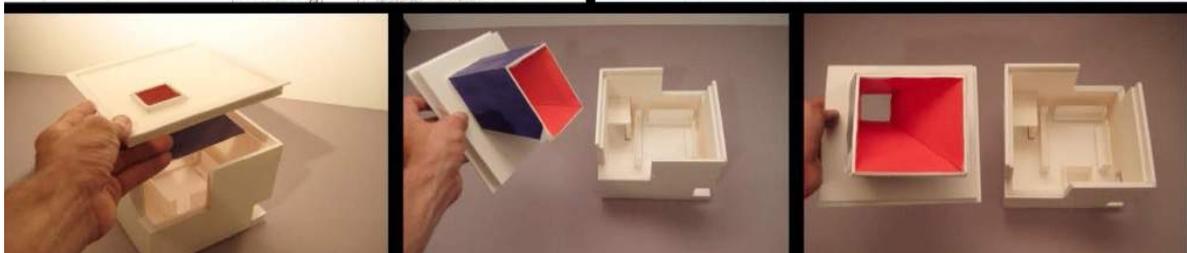
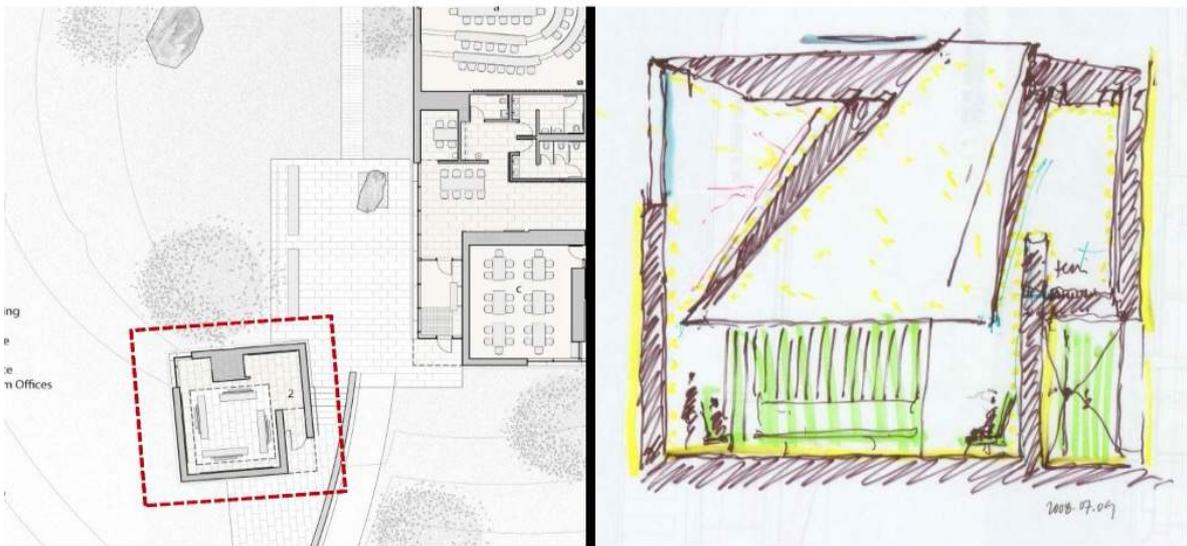


Fig 106 – Center for the Advancement of Public Action, 2011, Bennington College, Bennington, VT
Fonte: twbt.com

Sobre o tema materialidade da luz, que é bastante revisado pelo escritório, Williams e Tsien consideram a luz natural o seu material de construção mais valorizado e dela fazem uso através de átrios, claraboias e portais de iluminação natural, todos habilmente colocados, como nos exemplos a seguir.

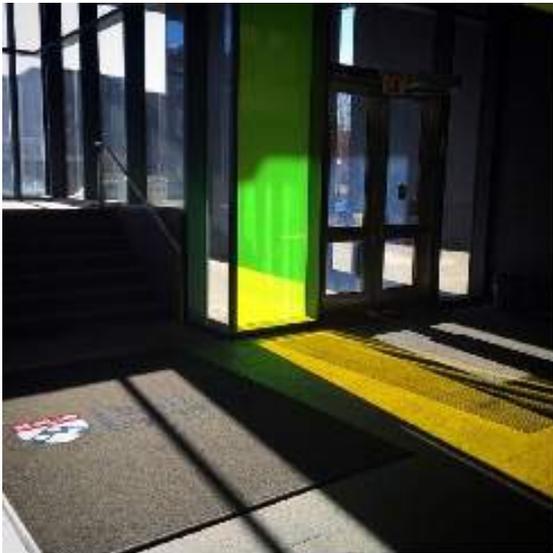


Fig 107– Skirkanich Hall, 2006, University of Pennsylvania, Philadelphia, PA.
Fonte: A autora.

4.4 O TOQUE E A NARRATIVA DO DETALHE

A pele lê a textura, o peso, a densidade e a temperatura da matéria. A superfície de um velho objeto, polido até a perfeição pela ferramenta de um artesão e pelas mãos assíduas de seus usuários, seduz nossas mãos a acariciá-lo (PALLASMAA, 2011, p.53).

Quando a materialidade dos detalhes que conformam um ambiente torna-se evidente a experiência sensorial é intensificada e envolve os usuários em dimensões emotivas e experienciais. Para Williams e Tsien a primazia do toque é cada vez mais presente quando eles desenvolvem espaços que resultam de um trabalho minucioso, no qual é respeitada a relação do caráter dos materiais, tornando-os algo significativo. No Museu da Barnes a exploração de texturas, cores, opacidade e brilho se mostram características fenomenológicas.

O toque e a narrativa do detalhe estão presentes nesta obra notabilizando o espaço, a luz, a cor e a geometria, tornando o detalhe e o material uma experiência contínua, separáveis em termos de projetos, mas homogêneos no campo da percepção.

A “sensoriedade” que os materiais podem transmitir à arquitetura se revela em fortalecimento da nossa experiência cotidiana. O encontro do objeto com o corpo do usuário é, sem dúvida, algo mais relevante do que meramente a estética visual do projeto. As texturas advindas das paredes que foram anteriormente esculpidas e a junção de painéis de arte, feitos com lã, são elementos táteis instintivos e indutores, que possibilitam uma proximidade e intimidade para uma carícia ou toque.

As mãos são os olhos do escultor; mas elas também são órgãos para o pensamento, como sugere Heidegger: “[a] essência das mãos jamais pode ser determinada ou explicada, pois são um órgão que pode agarrar [...] Cada movimento da mão em cada uma de suas tarefas se dá por meio do pensamento, cada toque da mão permanece naquele elemento [...]” (HEIDEGGER, [1977], IN PALLASMAA, 2011, p.53)

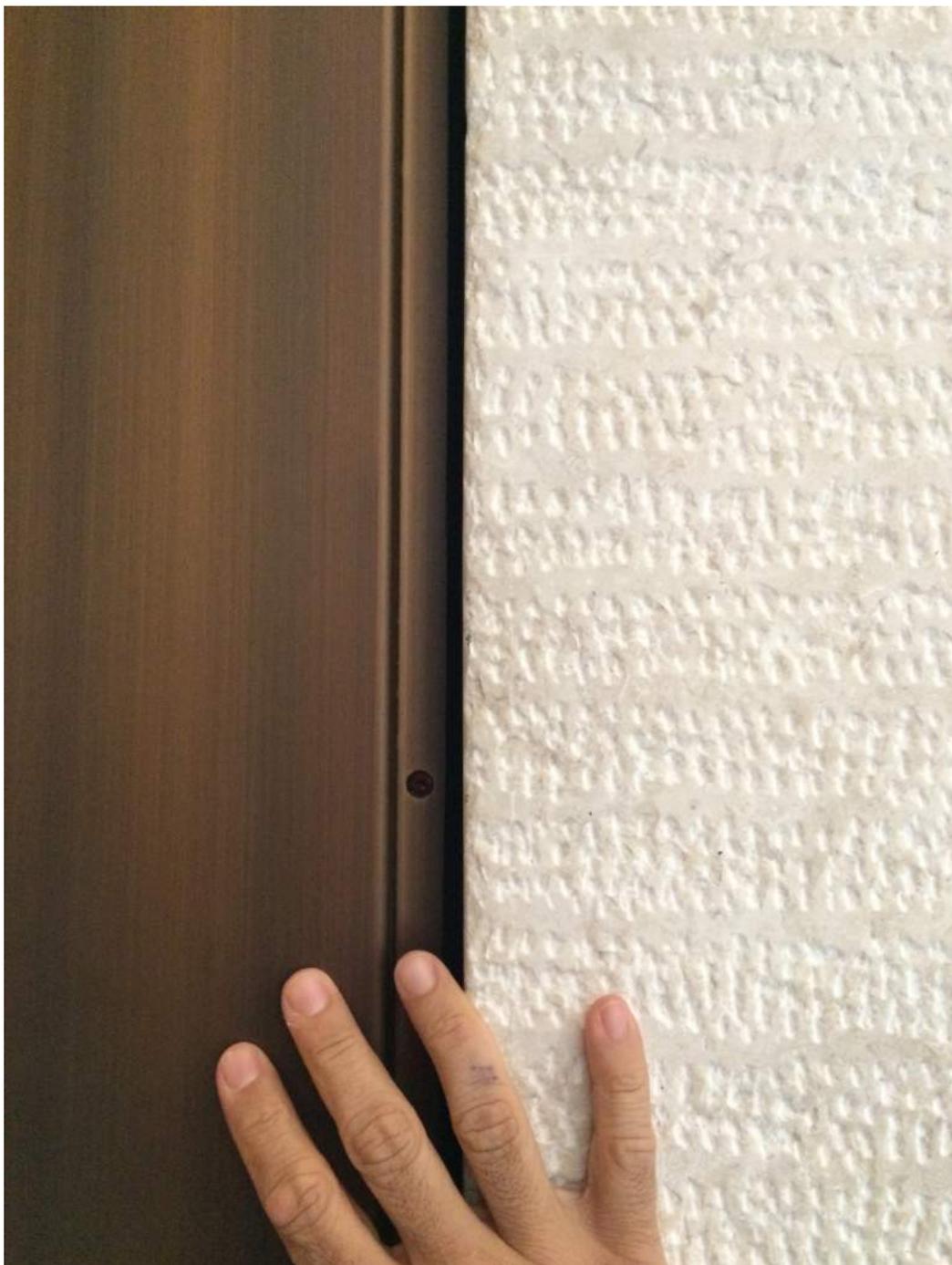


Fig 108 – Detalhe dos painéis internos esculpidos a mão. Fonte: Fernando Diniz Moreira

Existe uma série de detalhes nos quais é possível perceber a intenção dos autores de reforçar esse entendimento de tátil, aquilo que tem a ver com o sentido que nos permite sentir através do toque, através do contato com a pele. Pele que nos possibilita envolver, sentir e trabalhar com uma intimidade direta com a matéria. Através das mãos podemos sentir, no produzir do TWBT, uma arquitetura de cunho artesanal.

Finalmente voltamos às mãos. Precisamos honrar pessoas que fazem

nossas obras, e perceber que são as mãos que guardam a vida e são instrumentos para os prédios. É com o interior que nos preocupamos mais. No fim, acreditamos que arquitetura tem a ver com as coisas em que tocamos que amamos. – Tod Williams e Billie Tsien

Williams e Tsien pregam uma honestidade no trato do revestimento e dos materiais, os quais devem ter suas qualidades expostas e valorizadas.

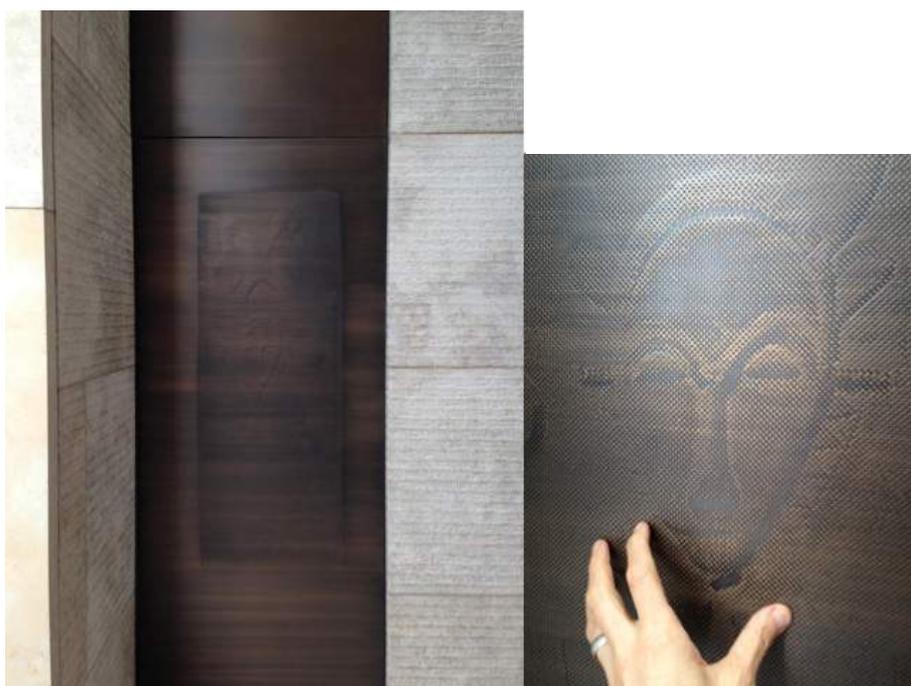


Fig 109 – Detalhe africano esculpido em porta de madeira. Fonte: A autora.



Fig 110 – Imagem da construção. Fonte: Tod Williams and Billie Tsien, *The Architecture of Barnes Foundation*, ed. Octavia Giovaninni Torelli (New York: Skira Rizzoli, 2012).



A SEPARAÇÃO DOS MATERIAIS EM DISCRETOS AFASTAMENTOS É SUTILMENTE REVELADA EM PEQUENOS ELEMENTOS EXIBIDOS NOS ESPAÇOS INTERIORES DA FUNDAÇÃO. OS DEGRAUS DE MADEIRA SÃO MANTIDOS SEPARADOS NA PAREDE, RESSALTANDO O FATO DE SEREM MATERIAIS DIFERENTES E INDEPENDENTES UNS DOS OUTROS.

DETALHE DAS JUNÇÕES.

Fig 111 – Imagem da construção. Fonte: Tod Williams and Billie Tsien, *The Architecture of Barnes Foundation*, ed. Octavia Giovaninni Torelli (New York: Skira Rizzoli, 2012). (112)

DETALHE DOS PAINÉIS
ESCULPIDOS A MÃO.

RASGOS NA MADEIRA,
PROPORCIONANDO
VISIBILIDADE CONS-
TANTE.

AFASTAMENTO DE
DIFERENTES MATE-
RIAS, PROPORCIO-
NANDO UMA HARMONIA
E SULTILEZA.



Fig 112 – Imagem da construção. Fonte: Tod Williams and Billie Tsien, The Architecture of Barnes Foundation, ed. Octavia Giovaninni Torelli (New York: Skira Rizzoli, 2012). (120)

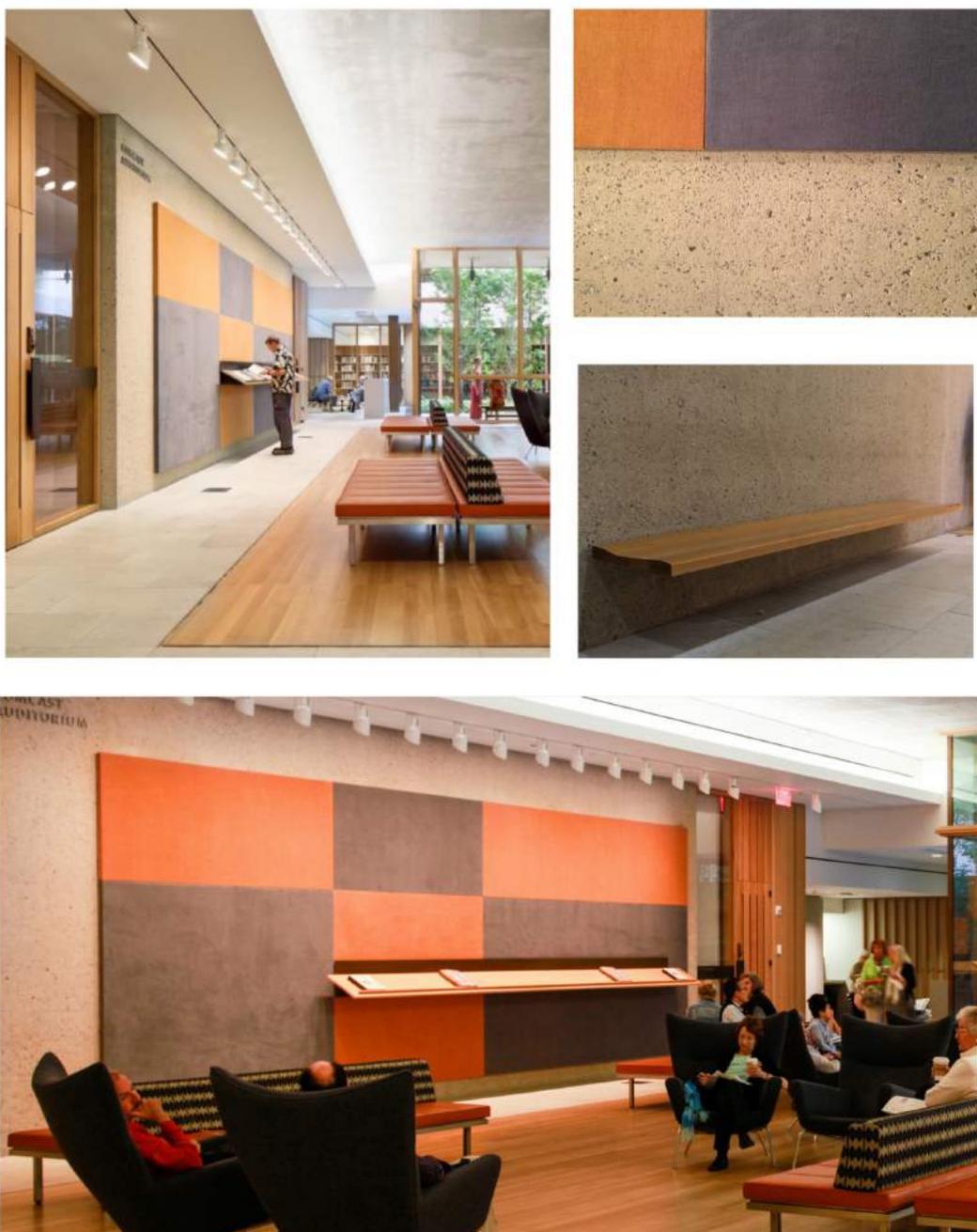


Fig113 – Espaço contemplativo e leitura (detalhe do encontro dos materiais). Fonte: Fernando Diniz Moreira.

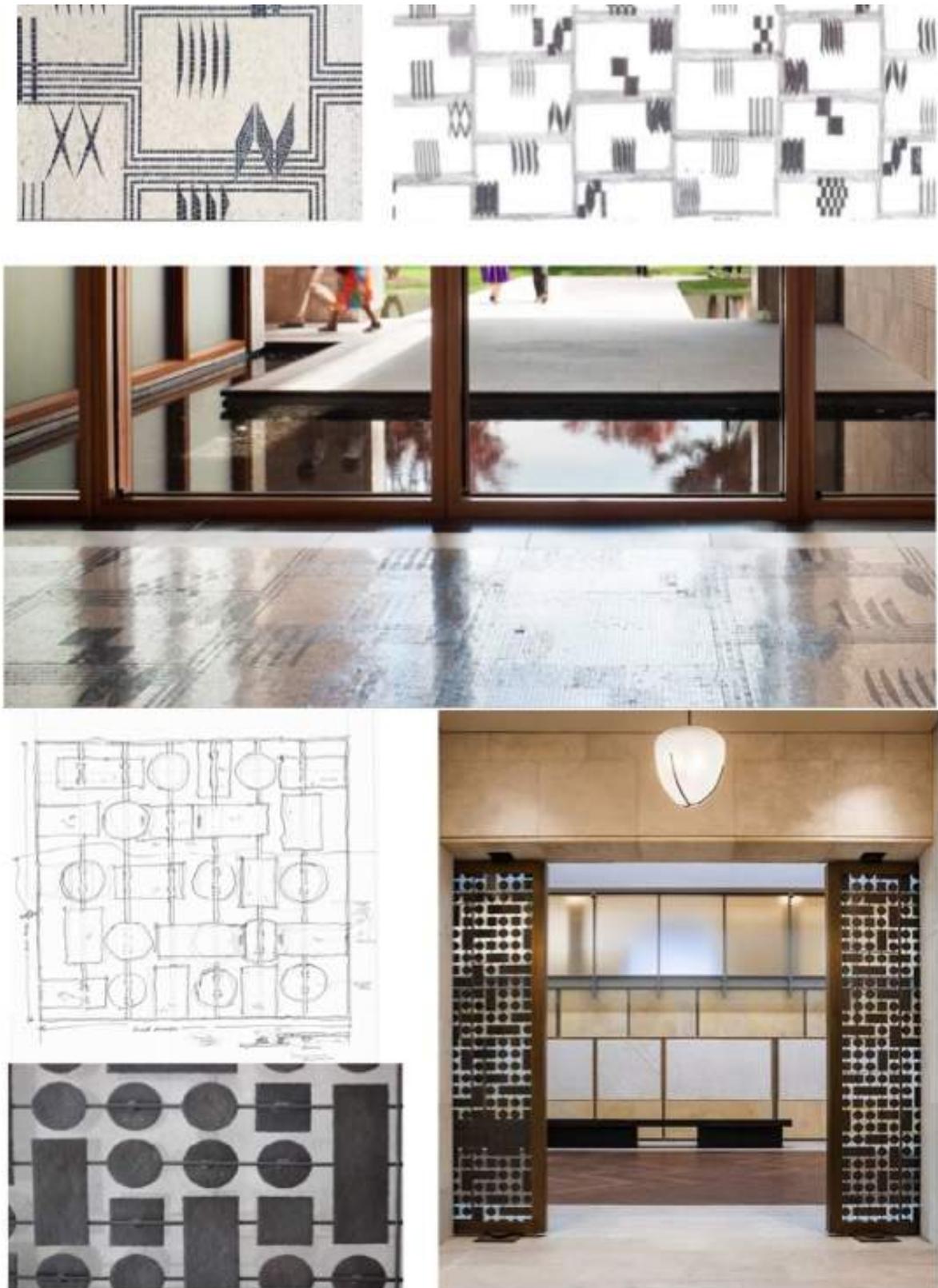


Fig114 – Detalhes com mote africano, piso e portas. Fonte: twbt.com

Além de possuírem características estéticas e artística, estes painéis utilizados por Williams e Tsien no Barnes são também fontes de absorção acústica em áreas predominantemente sólidas.

Williams e Tsien também utilizam uma técnica semelhante de painéis artísticos e acústicos no David Rubenstein Atrium Lincon Center.



Fig 115 - David Rubenstein Atrium at Lincoln Center, 2009, New York, NY. Fonte: A autora e o twbt.com

Pode-se pensar a arquitetura como algo constituído por uma experiência e não como uma aparência, os elemento que compõe o Barnes, são essenciaes para a interação com o corpo e para a experiência do lugar arquitetônico.

Todas as formas de arte – como a escultura, a pintura, a música, o cinema e a arquitetura – são modos específicos de pensar. Elas representam formas de pensamento sensorial e corporificado característico de cada meio artístico. (PALLASMAA, 2013,p.17).

A crença na essencialidade corpórea e na potencialidade dos materiais é manifestada em diversos pontos da arquitetura do edificio. A capacidade de manipular habilmente os materiais, de maneira que ajudem a definir a estrutura da construção em termos visuais,

constrói essa materialidade corpórea, madura e sensitiva.

A arquitetura também é um produto das mãos sábias. As mãos tomam a dimensão física e material do pensamento e as tornam em uma imagem concreta (PALLASMAA, 2013,p.17).

A sensação tátil nos conecta com o tempo e com a tradição. A decisão por utilizar o tema das peças africana sem diversos elementos estimula o entendimento e evidencia a criatividade gerada na junção de vários materiais simples, porém utilizados num harmonioso processo criativo. Para compor o piso do salão contemplativo e os tecidos de forração dos mobiliários o escritório utilizou-se, novamente, de um padrão dos tecidos africanos.

A atenção aos detalhes e a articulação dos materiais tradicionais e contemporâneos através de soluções plasticamente ricas e de fácil execução estão presentes de forma cuidadosa e despreocupada.

Esta atenção à minúcia materializa, por vezes, uma unicidade que nos faz entender que o produto não poderiam ser realizados de outra maneira para que se obtivesse este resultado. Algo na linha do que promulgava Alberti, quando escrevia que “A Beleza, em si, estaria na harmonia entre todas as partes do edifício, de forma que nada pudesse ser retirado ou adicionado à sua concepção sem prejuízo evidente à composição”.

Qualquer que seja o material que usamos para fazer um edifício, estamos fundamentalmente interessados em um encontro particular entre aquele e o edifício. O material está ali para definir o edifício, mas o edifício está em igual medida determinado a fazer visível o material (Tod Williams).

A propósito da atenção aos detalhes e da articulação e composição de materiais, muitos são os projetos de Williams e Tsien que compartilham das soluções plásticas desenvolvidas de modo cuidadoso e singular. Para ilustrar outro projeto com esse viés do toque e a narrativa do detalhe, eis algumas imagens do Cranbrook natatorium.



Fig 116 - Mosaico de imagens, mostrando etalhe da paginação dos revestimentos e junções dos materiais. Cranbrook Schools, Bloomfield Hills, MI.

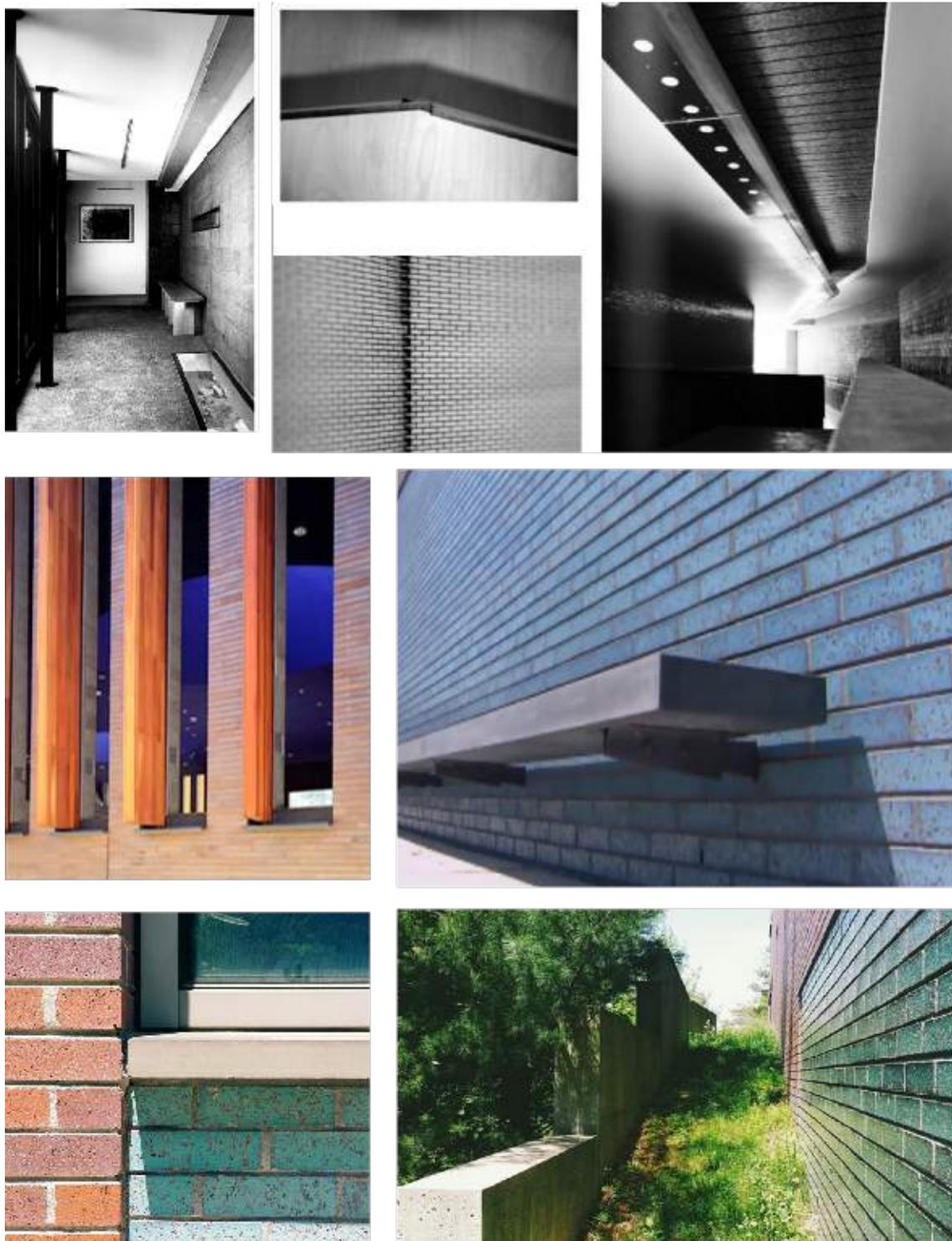


Fig 117 - Mosaico de imagens, mostrando etalhe da paginação dos revestimentos e junções dos materiais. Cranbrook Schools, Bloomfield Hills, MI.

05- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação objetivou levantar reflexões sobre o fazer arquitetônico na atualidade a partir da análise da obra de Tod Williams e Billie Tsien, dois destacados arquitetos contemporâneos que se notabilizaram por realizar uma arquitetura sensitiva, que busca sua inspiração no toque, na textura, na cor, no lugar, enfim, uma arquitetura “sem pressa”, voltada para os detalhes e a inter-relação do homem com o lugar.

A tarefa da arquitetura é fortalecer nossa experiência do real nas esferas da percepção e da experiência, assim como na interação cultural e social. Quando nossos contextos se transformam em fachadas temáticas e fabricadas de uma cultura fictícia – simulacros, para usar uma noção empregada com frequência por Umberto Eco e outros filósofos da pós-modernidade -, o dever da arquitetura responsável é defender a autenticidade e a autonomia da experiência humana. Em um mundo de simulacros, simulações e virtualidade, a tarefa ética dos arquitetos é providenciar a pedra de toque do real. (PALLASMAA, 2013, p.23)

No capítulo 1 foram abordadas formulações que buscaram estabelecer uma continuidade de pensamento entre as ideias sobre a fenomenologia de Martin Heidegger e Merleau-Ponty, e a inserção desse pensamento no cenário arquitetônico, com os estudos de Cristian Norberg-Schulz e Juhanni Pallasmaa, onde a relação do campo da percepção e do entendimento da arquitetura enquanto fenômeno, foi concebida e apreendida a partir da experiência sensorial.

Os conceitos apresentados por Heidegger, e interpretados por Norberg-Schulz, sugerem uma transformação para a arquitetura, tornando-a arte, capaz de edificar lugares e não espaços, haja vista, que o lugar é referencial humano. Essencialmente a construção é a produção de lugares e não de espaços. Revela-nos Norberg-Schulz que as relações entre habitar e construir são dois aspectos distintos, porém interligados. Sobre construir, entende-se o mero erguer um objeto de forma técnica e racional, enquanto o habitar se promove apenas a partir da constituição de vínculos entre o usuário e o ambiente físico edificado. O experimentar diz respeito ao ato de testar ou provar uma condição, enquanto experienciar é viver uma experiência, uma vivência que aporte valores e

memórias ao indivíduo. Isso posto, sob a ótica da fenomenologia da arquitetura, há de se promover um sentido que permeie os lugares produzidos pela arquitetura, tornando enriquecedores os momentos em que o usuário os vivencia, atribuindo um valor à própria constituição do objeto arquitetônico. Para a fenomenologia da arquitetura, é imperativo tratar “o edifício como um espaço de imersão numa experiência” (PALLASMAA, [1986], In: NESBIT, 2008).

Pôde-se verificar, ao longo do desenvolvimento deste capítulo, uma reunião de aspectos analisados sob a forma de abordagens distintas, questões analisadas através da obra de outros arquitetos que se fizeram referência neste estudo, propondo reduzir a distância entre dois extremos, seja no diálogo com a construção, ou na aproximação da arquitetura com seu estado de arte. Em consequência disto, pontos como a consciência do lugar e atmosfera, exemplificados pela Vila Mairea de Aalto, sentidos com a Casa da Cascata de Frank Lloyd Wright e a materialidade, ilustrada pelas Termas de Vals de Peter Zumthor, foram aspectos utilizados com o propósito de ressaltar as referidas conexões para expor esses outros autores vinculados à fenomenologia no tocante a essência e ao sentido do lugar.

A revisão da literatura utilizada no capítulo 1, permitiu a identificação do tema principal que se insere na obra de Tod Williams e Billie Tsien, reconhecendo a materialidade como essência da arquitetura produzida pelo escritório do TWBT, identificando três pontos que reuniram algumas das principais questões relativas aos seguintes temas: 1) a pele que habito – a tessitura das fachadas; 2) a materialidade da luz ; 3) o toque e a narrativa do detalhe.

Antes de dar início a análise, no capítulo 2 foi brevemente revisada a formação de Tod Williams e Billie Tsien, permitindo a identificação de fatores que contribuíram para a determinação da materialidade como essência de sua arquitetura no sentido do entendimento da realidade sensitiva, de características materiais e imateriais, fontes para os projetos desenvolvidos pela dupla, tais como o processo projetual do TWBT, a influência da multidisciplinaridade arte e movimento na produção do TWBT, e a herança prática das questões da materialidade advindas da vivência da dupla de arquitetos em Roma. Ainda neste capítulo, foram apresentadas algumas obras, buscando identificar os procedimentos adotados como ferramentas empregadas na composição,

com enfoque na multissensorialidade da arquitetura que é produzida por eles.

A metodologia de análise do projeto foi norteada pelo estudo da literatura que alude à temática da materialidade, apresentada no capítulo 1, de forma a possibilitar um estudo ordenado do projeto de Williams e Tsien. O edifício estudado *in loco*, foi classificado a partir de três temas, quais sejam: 1) a pele que habito – a tessitura das fachadas; 2) a materialidade da luz e 3) o toque e a narrativa do detalhe. O edifício foi estudado de modo a se perceber como estes três temas foram incorporados a concepção do projeto e a revelação do edifício. É proposta uma utilização da sensoriedade que os materiais podem transmitir à arquitetura e uma vitalização da nossa experiência cotidiana.

O tema 1) a pele que habito – a tessitura das fachadas refere-se a fachada como analogia à pele do edifício, onde é feita uma extensa experimentação dos materiais e aos poucos, vai-se dando uma consistência corporal que, na maioria dos casos, passa por um processo criativo, onde a forma e o tecido, dialogam com o lugar. A construção e a especificação dos materiais, vão se desenvolvendo de modo intimamente ligado ao processo criativo gerador da proposta e da sua relação com o lugar.

O tema 2) a materialidade da luz merece especial atenção e foi neste estudo considerado um material como qualquer outro envolvido na construção do espaço, não obstante a luz possui natureza imaterial. A luz, enquanto material de trabalho de Williams e Tsien é para a dupla de arquitetos de distinto valor, haja vista possuir características únicas, tais como, provocar sombras, cores, movimento, clareza, luminosidade, não envelhecer, mudar constantemente e ser sempre original e provocante. A luz trabalhada pelo TWBT não só revela as formas arquitetônicas e os espaços produzidos por ela, como também os significados e as intenções que compõem os processos de concepção, construção e vivência da arquitetura.

O modo como o edifício se apresenta quanto ao tema 3) o toque e a narrativa do detalhe, na exploração de materiais diversos e soluções plásticas, ocorre principalmente através da observância e valorização das minúcias. O detalhe se notabiliza como ponto focal e o seu domínio é evocado pela maneira que a dupla trata a concepção das partes, com unicidade, integração e senso de composição. Os detalhes na obra em questão, não são meras partículas, aparecem como elementos relevantes e que permitem a percepção de

uma arquitetura humanista. A materialidade do toque refere-se ao que é tátil, aquilo inerente ao sentido que nos permite perceber através do toque, do contato com a pele.

Neste projeto, viu-se, que o TWBT projeta de dentro para fora, visto entenderem ser o interior a esfera aonde as pessoas desenvolvem mais vínculos. A decisão que inverte o processo do fazer arquitetônico, quando coloca a arquitetura de interiores em outro patamar, faz surgir uma verdadeira arquitetura sensitiva, que utiliza a materialidade como essência da arquitetura quando reflete sobretudo, uma visão da disciplina concebida para ser relevante e participativa na vivência do indivíduo.

Assim como em muitos outros projetos do TWBT, programaticamente e esteticamente o interior e o exterior se confundem mesclando-se e integrando-se com um vasto leque de materiais. Busca-se a essência das experiências nos detalhes construtivos. A materialidade presente no projeto do museu só reforça o entendimento do todo, do qual, é parte. O sistema de trabalho do TWBT é capaz de expressar, de maneira consistente e evocativa, características e qualidades intrínsecas de diferentes materiais. Também procuram expressar os materiais pelas qualidades táteis, usando métodos de produção artesanal que expressam claramente a textura e a cor do material e evoca o “natural” nos edifícios, qualidade incomum numa cultura de uma sociedade industrializada.

Em exemplo as possibilidades de trabalhar diversos tipos de materiais, quer conferindo-lhes diferentes características sensoriais: cor, textura, odor, quer fazendo-os refletir a passagem do tempo através da alteração da sua aparência, Williams e Tsien, mostraram-nos a materialidade da água através dos seus poderes de reflexão, refração ou mesmo transformação da luz.

“Os materiais e as superfícies têm linguagens próprias, eles “falam” de suas origens, de sua durabilidade e de seu inerente simbolismo de permanência”.

Por fim, buscou-se com este estudo, trazer à tona algumas ideias que possam promover uma maior aproximação entre a arquitetura e a relação evocativa ao humanismo e ao lugar, e o diálogo com as práticas, orientações e os significados na arquitetura contemporânea. A criação, mesmo quando tem como matéria prima a abstração e o

sonho, muito dificilmente estará imune à realidade do aqui e agora, das pressões sociais, políticas e com ênfase, dos interesses econômicos e comerciais. Resta saber qual é a qualidade dos lugares em que a arquitetura contemporânea nos tem levado a viver.

REFERÊNCIAS

ALVES, R.M.R. **O sensível e o inteligível, o projeto e a arquitetura: o caso de Steven Holl**. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Artes. Lisboa: Universidade Lusíada de Lisboa, 2009.

ALBERTI, L. B. **Re Aedificatoria: da arte de construir**. Sergio Romanelli (org). São Paulo: Hedra, 2012.

AMORIM, Paula. **Fenomenologia do espaço arquitetônico**: Projeto de requalificação do Museu Nogueira da Silva. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2013.

AUGÉ, M. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade**. Campinas: Papyrus, 1994.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo. Martins Fontes, 1993

BAEZA, Alberto Campo. **A ideia construída**. Casal de cambra: caleidoscópio, 2011.

BARCO, A. P. **The husserlian conception of corporality: a phenomenological distinction between personal body and inanimated bodies**. Synesis, vol. 4, no. 2. p. 1–12, 2012.

BARROS, Anna. **A arte da percepção: um namoro entre a luz e o espaço**. São Paulo: Annablume, 1999.

BERTHOZ, A. **Les Sens du Mouvement**. Capítulo 14. Les Architectes ont oublié Le Plaisir du mouvement. Paris: Odile Jacob, 1997.

BRENTANO, F. **Psychologic du Point de vue Empirique**. Paris: Editions Montaigne, 1944.

BRUAND, Y. (1981). **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BENOÎT, J; GIRAUD, V. **From the things themselves: architecture and phenomenology**. Japão: Kyoto University Press, 2012.

BORCH, C. **Architectural atmospheres: on the experience and the politics of architecture**. Birkhäuser, 2014.

CERBONE, David R. **Fenomenologia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

CHARLES, M. Introdução. In: TANIZAKI, J. In **praise of shadows**. 10a Ed. Sedgwick: Leete's Island Books, 1977.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. 7a Ed. São Paulo: Atica, 2000.

COBB, S.J. **Introduction: Sacred Space in the secular city**. In: **The Chapel of St. Ignatius**. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1999. p.7-13.

COHEN, Jean-Louis. **O futuro da arquitetura desde 1889: uma história mundial**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CULLEN, G. (1961). **Paisagem Urbana**. Lisboa: Edições 70, 1983.

CURTIS, W. J. R. **Arquitetura moderna desde 1900**. 3a Ed. Porto Alegre: Bookman, 2008.

DEPLAZES, A. **Constructing Architecture: Materials, Processes, Structures**. Boston: Birkhauser, 2005.

EISENMANN, P. (1992) **Visões desdobradas: a arquitetura na era dos meios eletrônicos**. In: RODRIGUES, J. M.(Org.) **Teoria e Crítica da arquitetura – Século XX**. Lisboa: Caleidoscópio, 2010. p. 935-939.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. 1a Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ESTEVIÃO, M. **Arquitetar a luz: em Alberto Campo Baeza e João Luís Carrilho da Graça**. Dissertação (Mestrado integrado em Arquitetura) Universidade de Évora,

Escola de Artes. Évora: Universidade de Évora, 2013.

FRAMPTON, K. (1983). **Perspectivas para um regionalismo crítico**. In: NESBITT, Kate. Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 503-519.

FRAMPTON, K. **Studies in Tectonic Culture**. The MIT Press: Cambridge: 1995.

FRAMPTON, K. **Ten points on an Architecture of Regionalism: A Provisional Polemic**. In: CANIZARO, V. B. (Ed.). Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition. New York: Princeton Architectural Press, 2007. p. 375-385.

FRASCARI, M. **O detalhe narrativo**. In: NESBITT, K. Uma nova agenda para a arquitetura: antologia poética (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 538-555.

GREGOTTI, V. **O exercício do detalhe**. In: NESBITT, K. Uma nova agenda para a arquitetura: antologia poética (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 535-537.

_____. **Território da arquitetura**. São Paulo, Perspectiva, 1975.

GIEDION, Sigfried. **Espaço, Tempo e Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GIRAUD, V. Introduction. In: BENOÎT, J; GIRAUD, V. **From the things themselves: architecture and phenomenology**. Japão: Kyoto University Press, 2012.

HEIDEGGER, Martin. **Construir, habitar, pensar**. (1951) [Bauen, Wohnen, Denken] conferência pronunciada por ocasião da "Segunda Reunião de Darmstadt", publicada em *Vorträge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback.

HEIDEGGER, Martin. (1926). **Ser e tempo**: parte 1. 15a Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

HEIDEGGER, Martin. (1950). **A origem da obra de arte**. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2007.

HOLL, Steven. Anchoing. 3a Ed. Nova York: Princeton Architectural Press, 1991.

_____. Intertwining. 1aEd. Nova York: Princeton Architectural Press, 1996.

_____. The chapel of st. Ignatius. 1a Ed. Nova York: Princeton Architectural Press, 1999.

_____. Written in water. Zurique: Lars Müller Publishers, 2002.

_____. [a]. Parallax. 3a Ed. Nova York: Princeton Architectural Press, 2006a.

_____. Luminosity and porosity. Tokyo: TOTO Shuppan, 2006b.

_____. Architecture spoken. 1a Ed. Nova York: Rizzoli, 2007.

_____. Color, light, time. Zurique: Lars Müller Publishers, 2012.

HOLL, S; PALLASMAA, J; PÉREZ-GOMÉZ, A. (1994). **Questions of perception: phenomenology of architecture**. 2a Ed. São Francisco: William Stout Publishers, 2006.

HUSSERL, Edmund. (1907). **A ideia da fenomenologia**. Lisboa: Edições 70, 1989.

KAHN, L.I. (1975). **Light is the theme: Louis I. Kahn and the Kimbell Art Museum: comments on architecture by Louis Kahn compiled by Nell E. Johnson**. 2oEd. Texas: Kimbell Art Foundation, 1978.

LEITE, M. B. **Heidegger e o fundamento ontológico do espaço**. DIÁLOGOS – Revista de Estudos Culturais e da contemporaneidade, n 08, fev/mar. 2013 169

LAUGIER, M. **Ensayo sobre la arquitectura**. Madrid: Ediciones Akal, 1753 [1999].

LEATHERBARROW, D. **Espaço dentro e fora da arquitetura**. Arqtexto. n. 12. 1º sem. 2008. Disponível em:

<http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_12/01_DL_espa%C3%A7o_300409.pdf>. Acesso em: 9 junho. 2013.

LEATHERBARROW, D. **Cidades fortes a partir de um Modernismo fraco**. In: MOREIRA, F. D. (Org.). *Arquitetura Moderna no Norte e Nordeste: Universalidade e Diversidade*. Recife: FAZA, 2007. p. 13-34.

LEATHERBARROW, D.; MOSTAFAVI, M. **On Weathering: The life of buildings in time**. Cambridge: The MIT Press, 1993.

LEATHERBARROW, D. **Topographical Stories: studies in landscape and architecture**. Pennsylvania: UOP Press, 2004.

_____. **Uncommon Ground: architecture, Technology and topography**. Cambridge: The MIT Press, 2000.

LEFÉBVRE, H. **The Production of Space**. Oxford: Blackwell, 1991.

LOS, S. **Carlo Scarpa**. Köln: Taschen, 1994.

LOOS, A. **Ornamento y Delito Y otros escritos**. Barcelona: Gustavo Gili, 1971.

LOBELL, J. **Between silence and light: spirit in the architecture of Louis I. Kahn**. Boston: Shambhala, 2008.

LOCKE, P. M; MCCANN, R. Merleau-Ponty: **space, place and architecture**. Athens: Ohio University Press, 2015. Introdução.

MALLGRAVE, H. F. **CONTANDRINOPOULOS**, Cristina. *Architectural Modern Architecture Theory: Vol. I, From Vitruvius to 1860*. London: Blackwell, 2005.

_____. **Architectural Theory**. Vol II: An Anthology from 1871 – 2005. London: Blackwell, 2008.

_____. **The Architects Brain: neuroscience, creativity, and architecture**. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2011.

MARSHALL, G. J. A guide to Merleau-Ponty's **phenomenology of perception**. Milwaukee: Marquette University Press, 2008.

LOCKE, P. M; MCCANN, R. Merleau-Ponty: **space, place and architecture**. Athens: Ohio University Press, 2015. p. 189-201.

MCCARTER, R; PALLASMAA, J. **Understanding architecture**. London: Phaidon, 2012.

MERLEAU-PONTY, M. (1945). **Fenomenologia da percepção**. 4a Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

MONEO, R. **Inquietação teórica e estratégia projetual: na obra de oito arquitetos contemporâneos**. 1ª Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MONTANER, J. M. **Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX**. 1ª Ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

NESBITT, K. **Uma nova agenda para arquitetura**. 2a Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. Introdução.

NORBERG-SCHULZ, C. **Intentions in Architecture**. Cambridge: The MIT Press, 1966.

_____. **Existence, space and architecture**. New York: Praeger Publishers, 1971.

_____. **Genius loci**. New York: Rizzoli, 1980.

_____. (1999) **O fenômeno do lugar**. In: NESBITT, K. Uma nova agenda para arquitetura. 2ª Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 443- 461.

_____. **O pensamento de Heidegger sobre arquitetura**. In: NESBITT, K. Uma

nova agenda para arquitetura. 2a Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p.461- 474.

PALLASMAA, J. (1999) **Hapticity and time**. In: PALLASMAA, J. Encounters: Architectural Essays. Helsinki: Rakennustieto, 2005a. p.320-333.

_____. (1998) **Toward an architecture of humility**. In: PALLASMAA, J. Encounters: Architectural Essays. Helsinki: Rakennustieto, 2005b. p.190-196

_____. **An architecture of the seven senses**. In: HOLL, S; PALLASMAA, J; PÉREZ-GOMÉZ, A. (1994). Questions of perception: phenomenology of architecture. São Francisco: William Stout Publishers, 2006. p. 27-37.

_____. (1986). **A geometria do sentimento**. In: NESBITT, K. Uma nova agenda para arquitetura. 2a Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. Pág. 482- 489.

_____. (1995). **Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

_____. **A imagem corporificada: imaginação e imaginário na arquitetura**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

_____. **Space, place and atmosphere: peripheral perception in existential experience**. In: BORCH, C. Architectural atmospheres. Birkhauser, 2014. p. 18-41.

RASMUSSEN, S. E.; **Arquitetura Vivenciada**, Editora Mil Fontes, 2º edição, São Paulo, 1998.

SEKLER, E. **Structure, Construction, Tectonics** (1964). In KEPES, Gyorgy. Structure in Art and in Science. New York: George Brazillier, 1965, p.89-95.

TAFURI, Manfredo and FRANCESCO, Dal Co. **Modern Architecture**. Cambridge: The MIT Press, 1979.

ROSSI, A. (1966). **A arquitetura da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ROSSI, A. **Uma arquitetura analógica**. In: NESBITT, Kate. Uma Nova Agenda para a

Arquitetura: antologia poética(1965-1995) . São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 377-384.

SANTAELLA, L. **Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

_____. **A percepção como alvo da arte**. In: BARROS, A. A arte da percepção: um namoro entre a luz e o espaço. São Paulo: Annablume, 1999. p.11-13.

ZAERA-POLO, A. **Arquitetura em diálogos: Alejandro Zaera-Polo**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SEAMON, D. **The phenomenological contribution to environmental psychology**. In: Journal of Environmental Psychology (1982) 2. P.119 -140

SHARR, A. **Heidegger's thinking on architecture**. In: SHARR, A. Heidegger for architects. 1a Ed. EUA e Canadá: Routledge, 2007.

SHIRAZI, M. R. **Towards an articulated phenomenological interpretation of architecture: phenomenal phenomenology**. 1a Ed. London: Routledge, 2014.

SOKOLOVSKI, R. **Introdução à fenomenologia**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

ZONIS, A.; LEFAIVRE, L. **Por que regionalismo crítico hoje?** In: NESBITT, K. Uma nova agenda para arquitetura: antologia poética (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 520-532.

ZUMTHOR, P. **Thinking architecture**. Berlim: Birkhäuser, 1999.

_____. **Atmosferas**. 1a Ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

WILLIAMS, T. **The Architecture of the Barnes**, Editora Skira Rizzali Publications, 2012.

_____. **Work Life : Tod Williams, Billie Tsien**, Editora The Monacelli Press, United State, 2000.

WRIGHT, F. L. **The vision of Frank Lloyd Wright : a complete guide to the designs of an architectural genius**, Chartwell Books, 2003.



ANEXO A

CONVERSA COM TOD WILLIAMS E BILLIE TSIEN

01 – Entrevista individual realizada aos arquitetos Billie Tsien e Tod Williams no dia 30 de julho de 2015 em seu escritório.

01- Ao mesmo tempo em que suas obras são calcadas em filosofia há, no desenvolvimento dos projetos, intensa produção de esquemas, diagramas e aquarelas. Como e em que momento tudo isso se junta?

BT- Eu acho interessante o uso da palavra filosofia e acho que poderia ser trocada por valores. Acredito que nós sempre operamos com o senso específico de valores, muito simplista, como tentar fazer um mundo melhor.

TW- Ou respeitar um ao outro. Os Valores de nossa relação são mais impactantes que o trabalho. Nós compartilhamos valores que são bem críticos, no sentido de serem importantes. Claro que queremos um mundo melhor, nós queremos compartilhar valores, e ter um mundo desenvolvido a partir de valores ao invés de ideias pré-concebidas.

BT- Eu acho que isso é a verdade de todo o Estúdio. Acho que nós compartilhamos os mesmos valores. O que acontece é que, os valores estão conectados, como disse o Tod, estamos realmente tentando ser uma família, nos conectar uns com os outros no escritório e também fazer um trabalho que pareça responsável. Eu acho que esses valores estão conectados ao fato de se ser muito práticos. Então, começo com o que nós acreditamos e decisões muito práticas, então os esquemas e diagramas tem haver com tentar entender como fazer uma solução mais prática e a partir daí, depois que se tem o patamar da solução dos problemas, é que se tenta pensar em algo que seja maravilhoso, onde você acha algo que transcenda o prático.

TW- Gostaríamos de pensar que somos éticos em vez de nos pensar como autores ou

artistas. Queremos nos pensar como servos. Queremos ser os servos mais nobres. Queremos servir pessoas na terra com o trabalho que fazemos. Então, quando começamos nossos projetos, nós começamos devagar. Porque queremos achar a maneira. Billie diz que há as questões práticas e talvez elas sejam melhores resolvidas pensando, saindo juntos, momentos de silêncio e talvez desenhando, olhando para algo e lembrando de alguma coisa parecida que tenha riqueza de valores.

BT- Uma das coisas que acontecem, porque estou olhando para a pergunta e “há uma intensa produção de esquemas, diagramas e aquarelas...” eu acho que não são muitos esquemas que estamos olhando, mas pegando um esquema e editá-lo, tentando desenvolvê-lo. Algumas vezes quando você olha para seu esquema, você tenta esclarecer a ideia fazendo um diagrama. Então começa-se por resolver problemas, mas depois tenta-se abstrair do que você fez para tentar resolvê-los. Tod, provavelmente, faz mais desenhos à mão, mas eles estão sempre de certa forma ao lado ou nas extremidades da página. Então, nunca é na verdade o tema do desenho. Há a parte prática e há a parte imaginativa, que é sempre bem menor na lateral e não tanto uma aquarela composta como uma exploração ou nota sobre uma ideia.

TW – Isso. E como essa ideia é muito incipiente, como uma criança, como se não fosse bem desenvolvida ainda, que precisa de discussão e cuidados para chegar ao centro de algo que mereça persistência. Por isso prefiro deixa-los à margem... me contento em não centralizá-los até que ache os meios para que ele comece a ter mérito.

BT- Então eu diria que as pessoas são a filosofia, depois as soluções práticas, depois misturadas as ideias e então se junta às pessoas da equipe e conversa com eles e fazer com que eles comecem a desenvolver algumas das ideias e depois continuar a conversa.

TW- Mas eu diria: falar primeiro com o cliente e depois com as pessoas da equipe.

BT- Isso.

TW- Porque precisamos nos certificar de que o cliente está interessado nessa abordagem. Muitos clientes e em particular os clientes comerciais, querem uma resposta e eu quero que as respostas apareçam aos poucos, e quero que elas sejam cuidadas como uma criança e surjam como um adulto completo.

02- Vocês reconhecem a existência de argumentos estruturantes e de formas de organização material que se repetem ao longo de suas obras? E, caso afirmativo, como poderia identifica-los?

BT- Acho que uma das propostas estruturais que sempre aparece é que queremos que nossas construções pareçam pesadas e aterradas. Então usamos bastante concreto. O concreto está em grande parte de tudo que fazemos.

TW- Acho que a estrutura serve a construção e não é a construção. Gosto bastante do trabalho de AngeloBucci. A estrutura é um elemento primário no trabalho dele. Acho maravilhoso, portanto, a estrutura é crucial, da mesma forma que os ossos do nosso corpo. A estrutura é importante e os materiais também são. Mas eles envolvem e apoiam o projeto em vez de... com certeza concreto é um material primordial, desculpe-me, vidro é um material primordial, madeira é frequentemente um material primordial e pedra.

BT- Então, eles são basicamente os materiais primordiais.

TW- Isso, mas que isso vem a ser é que precisa ser determinado. Alguns, não todos, aparecem. Por exemplo, pedra nem sempre está presente... A razão pela qual madeira e pedra sempre aparecem é que eu acho que na arquitetura moderna - e vemos muito isso no Brasil, naturalmente, vocês têm madeiras maravilhosas no Brasil, - são elementos abstratos frios, calculistas e também calorosos, humanos. E acho que há pouquíssimos materiais tão abstratos como a pedra.

03- Em seus trabalhos, as ideias precedem a manipulação da matéria ou do espaço? É possível falar dos conceitos antes assumam uma forma material ou se a verbalização é uma reflexão tardia, não necessariamente formulada a priori... Como vocês descreveriam suas ideias?

TW- Certamente o conceito não é um conceito completo, como muitas pessoas de não posso ser mainstream. Eu realmente acho que há professores maravilhosos vindo de fora. AngeloBucci é um exemplo perfeito. Acho que é um excelente professor. Vem

com uma ideia maior do que é arquitetura. Outro da América do Sul é o Sandro (*) Cruz do Peru. É legal ver esses visitantes de longe e também nossos colegas do EUA. Mas lembre-se não somos professores em tempo integral. Não é nossa missão principal. Não é o principal em nossas vidas.

BT- Acho que uma das coisas que falta na educação das escolas de arquitetura é... Acho que há o desejo de se agarrar a problemas muito grandes. Questões sobre como uma cidade se desenvolve, o que é sustentável. E acho que também há que se prestar atenção a escalas menores, porque acho que os estudantes estão aprendendo a pensar de forma muito grande, mas não entendem quão grande deveria ser uma mesa. Não estão entendendo as escalas humanas ainda. Talvez você possa aprender isso na prática, mas acho que é algo bom se ter uma conexão com isso ainda na faculdade.

TW- Concordo totalmente com a Billie. Um exemplo perfeito que vocês tem lá embaixo é Brasília. Que é projetada de uma forma tão rápida e tão ampla que apresenta enormes problemas na escala mais íntima. Eu acho que há uma ênfase muito grande nos projetos de grande escala, e o concreto no mundo se tornando o herói.

BT- A mesma coisa é verdade em Chandigarh por conta das ruas muito amplas.

08- Vocês veem algum ponto específico no ensino atual de arquitetura que é bastante influente ou realmente importante para a arquitetura contemporânea?

TW- Acho que há alguma coisa acontecendo, não quero falar sobre a educação brasileira porque não conheço. Eu diria que nos EUA, na época em que estudava, o foco na arquitetura era o desejo arquitetônico. Não incluía interiores, paisagismo, nem estrutura. O que acho bem positivo é a abertura do ensino de arquitetura. Está mais inclusivo, de várias maneiras, portanto, deveria durar mais, na minha opinião. Também posso pensar que parte desta inclusão tem a haver claramente com a inclusão das mulheres, por exemplo. Também dos diferentes grupos raciais. É bastante animador, mas significa que pra realmente se fazer um bom trabalho demora-se mais para entender o que significa, não se pode fazer isso em apenas alguns anos, leva-se uma vida.

BT- Eu também diria, como Tod mencionou que a educação esta se ampliando, seria

muito importante incluir uma maior orientação cultural. E um dos problemas com as faculdades de arquitetura é que fazem as pessoas estreitarem sua visão e deveria ser o oposto. Acho que um arquiteto deveria saber sobre arte, história das nações, sobre dança, sobre literatura. Não serem expertos, mas estamos lidando com tantos aspectos da vida das pessoas que não é estreito, deve-se ter uma visão muito ampla.

TW- É interessante. Quanto mais ferramentas modernas nós temos, como os computadores que nos ajuda a modelar as coisas, nós na verdade, sabemos menos sobre a construção e a relação entre a gente e o artesanato está desaparecendo. Pensamos que estamos mais poderosos, mas, na verdade, estamos menos confiantes. Sabe mos menos porque imaginamos que sabemos fazer mais coisas do que realmente podemos. Como David Chipperfield disse em outras palavras... você pode parafrasear melhor que eu...

BT- “Quando perdemos a confiança em construir nós passamos a depender da forma”.

TW- Forma como imagem. Não somos confiantes... Por isso somos atraídos pelas estrelas de cinema. A imagem é bonita, mas não nos preocupamos com seu interior. Como somos mais interessados pela imagem, somos menos interessados pelo interior, na minha opinião.

09- A arte parece ser uma referencia constante no discurso de vocês. Como definiria as relações entre arte e arquitetura?

BT- Bem, eu acho que Tod e eu olhamos muita arte e fazemos isso como uma forma de arejar nossos cérebros. Elas não são a mesma coisa de forma alguma. Eu sinto que a arte, provavelmente, indistintamente os artistas estejam servindo ao mercado. Eu não sei... mas, nós servimos aos outros. Isto é uma diferença muito grande. Mas existe uma espécie de liberdade que nós vemos na arte, que é interessante pra gente, porque é uma espécie de exploração dos nossos limites.

TW- E Billie e eu, como passamos muito tempo juntos no estúdio, e nós vemos muito para a arquitetura, é mais fácil pra gente olhar para a arte em conjunto para encontrar pura diversão e a discussão não tem que, necessariamente está atrelada à arquitetura. Então, ela nos liberta e é uma parte muito importante de nossas vidas. O prazer de

pensar sobre arte. Ontem mesmo, passamos algumas horas no estúdio de um artista chamado ShenWei, que é dançarino e que agora é pintor. Ele foi o coreógrafo da cerimônia de abertura das Olimpíadas. Foi emocionante para nós, ficar falando sobre o seu trabalho. Foi um prazer, é tudo que posso dizer.

(materialidade)

10- Seus trabalhos lidam principalmente com a percepção de materiais, espaço, luz, peso, textura e outras características fenomênicas, gostaria que os senhores fossem mais específicos sobre a relação entre a ideia e o projeto.

TW- Bem, acho que dissemos isto antes, mas vou dizê-lo de uma forma diferente. Acho que é um fato que matérias têm algo que pode realmente... Houve um período em que as pessoas diziam que a materialidade não era importante. Tudo tratava-se de espaço e forma. Mas acreditamos que materiais são essenciais: eles nos conectam ao mundo, o mundo material. É um fato que materiais são importantes para nós e eles nos dão essa conexão, eles também nos dão uma conexão emocional que, forma e espaço não podem, de certa forma, nos dar. Eles até podem nos dar uma conexão emocional, mas não a mesma que a materialidade pode dar. Isso não significa que devemos exagerar na materialidade. Eu acredito, como Louis Kahn que, os materiais falam com a gente e a medida que nos movemos através de um projeto, todo o projeto começa a falar conosco, assim como falamos com eles. Esta forma de conversar toma vida. Ela não começa com a vida do material, mas começa a tomar cada vez mais vida.

BT- Eu acho que a fenomenologia é uma palavra tão longa, mas é realmente sobre o que se sente. Eu sou muito interessada em qual é a sensação. Quando você começa a moldar o espaço, ele precisa ser mais quente? De que forma podemos torna-lo mais quente. Então acho que é se animando espaço por espaço. Qual a sensação? Como você iria querer que ele parecesse e o que faria parecer dessa forma? E acho que também somos muito interessados na produção dos materiais. Estivemos mês passado numa olaria, onde fazem tijolos, porque você vê as coisas em seu processo de fabricação. Ambos vemos coisas que é muito difícil de se ver online, porque não se pode ver de fato como é, mas também vemos a possibilidade na forma como eles fabricam as coisas, eles poderiam fazê-las ligeiramente diferentes, pegar algumas coisas, mas não todas.

TW- Uma das coisas que falamos muitas vezes: se você quer aprender sobre vegetais, você vai à fazenda. Você vai a uma fazenda e começa a aprender porque alguns vegetais são melhores que outros em algum período. Acho que é bastante importante para nós retroceder e perceber que há sempre pessoas conectadas, independente de aquilo ter sido feito por máquinas ou pensando naquela porção do projeto. A produção de um tijolo, o esmaltar de um tijolo. Há diferentes pessoas, diferentes peritos e eles nos ajudam a entender melhor o tijolo, a comida. Não simplesmente aceitamos o que vai sai.

11- Constantemente vejo o nome do TWBT relacionado a Louis Kahn, como sendo vocês herdeiros do pensamento dele, falem um pouco sobre isso? (Influência da obra)

TW- Eu vejo. Quando era jovem, eu nunca havia estudado sobre Kahn, mas vi uma palestra, a essa distância que você está de mim. Eu não sabia o que fazer com ele. Eu estava...(perplexo) Ele era um deus? Alguns diziam que ele era um deus, outros que era um idiota. Mas como estudante eu não sabia o que fazer com ele. Mas ele certamente é importante para nós, mas há muitas outras pessoas que são importantes para nós de diferentes formas. Acho melhor mencionar os que já não vivem. Certamente um com quem eu cresci foi o Le Corbusier e, eu achava que o conhecia bem, mas ainda sou intrigado por ele. Acho que conheci melhor Louis Kahn, Acho que conheci Aldo Rossi melhor. Acho que não conheço Frank Lloyd Wright tão bem como deveria.

BT- Eu diria que é interessante porque apesar de serem pessoas de quem aprendemos, são também pessoas esmagadoras para mim. Kahn é para mim a representação da sobriedade de uma forma maravilhosa. A simetria e a perfeição, são demais. Eu olho para Le Corbusier e a invenção é maravilhosa. Eu acho que somos muito temerosos em sermos tão puros como ele podia ser. Em termos de que se você olha para alguns de seus trabalhos e diz “isso é feito de uma forma tão dura”. Eu acho que não somos bravos o suficiente para fazer isso.

TW- Billie está sempre dizendo que não somos corajosos o suficiente. Acho que não tem a ver com coragem. Acho que não podemos ser outra pessoa. Não podemos ser outra pessoa.

BT- Eu diria que Aldo para mim também é bastante interessante, porque talvez corajoso o suficiente não seja a palavra certa, mas há certos projetos que quando olho para eles, parece que eles se sustentam sozinhos, por inteiro. Com Kahn isso sempre acontece, mas Aldo apenas parece se sustentar por inteiro, porque há várias coisas acontecendo ao mesmo tempo. Eu gosto bastante disso também. Eles não são simplesmente deuses. Nós tentamos palpá-los, mas...

TW- Também conhecemos de certa forma alguns grandes arquitetos brasileiros, Niemeyer, por exemplo. Foi um prazer enorme, para mim, conhece-lo no prédio que mais amamos dele. O Palácio do Itamaraty. Nós estávamos falando com ele, estávamos falando com o homem em nossa imaginação.

12- O senhores consideram alguns de seus projetos como, obras-primas?

TW – Primeiro nós realmente sabemos se a obra é prima quando o autor morre. Em vida, continuamos a crescer e mudar , a história nos dá a possibilidade de ver mais claramente. Quando estamos no meio de uma pesquisa criativa é difícil tanto para o autor ver claramente como para nós que estamos de fora. É bem fácil para mim olhar Kahn e dizer que é uma obra prima e saber que seu trabalho é magistral. Eu acho realmente que exista trabalhos magistrais sendo feitos hoje em dia mas, devemos ser cautelosos em usar esse critério. Por exemplo, Peter Zumthor fez trabalhos magistrais. Eu fico animado em ver o trabalho de David Chipperfield, na renovação do Museu News, em Berlim. Eu poderia dizer que é um belo trabalho. Alguns trabalhos primorosos são feitos mas, não temos necessariamente que presumir que David é um mestre ou até mesmo o Peter seja também um mestre. Foi como eu falei, temos que ter um certo distanciamento. Eu olho o trabalho das pessoas para melhor me encontrar.

BT- Eu adoro olhar o trabalho de Glenn Murcutt, O'Donnell + TuomeyArchitects. JonhTuomey e Sheila O'Donnel, são nossos amigos e adoramos olhar o trabalho deles.

TW- Temos amigos que fomos visitar no Canadá, semana passada, Brigitte Shim e HawardSutcliffe, cujo trabalho eu gosto muito de apreciar.

BT- Há muitas pessoas das quais gostamos muito de olhar o trabalho.

TW-Renzo foi um mestre, porém, acho que atualmente ele não tem feito o seu melhor. Na verdade ele tem feito um trabalho terrível, o que é uma tragédia, construir algo em frente ao Ronchamp, como ele fez. Isso mostra para mim uma terrível falta de bom senso, e eu sinto profundamente consternado que ele não tenha sido mais modesto e tenha se afastado daquele projeto (Ronchap).

02 – ENTREVISTA REALIZADA A ARQUITETA BILLIE TSIEN NO DIA 01 DE NOVEMBRO DE 2001 EM SEU ESCRITÓRIO.

“A ARQUITETURA NÃO PODE ATRAIR SOMENTE PELA IMAGEM” COM A CONHECIDA CALMA ORIENTAL HERDADA DE SUA ASCENDÊNCIA CHINESA, BILLIE TSIEN RECEBEU FABIENNE KLOTZ E FERNANDO SERAPIÃO PARA UMA ENTREVISTA EM SEU ESTÚDIO NOVA-IORQUINO, EM FRENTE AO CENTRAL PARK

Billie Tsien formou-se em em 1971 em Belas Artes pela Universidade Yale. Entre 1971 e 1975 dedicou-se ao ensino e à pintura. Formou-se em arquitetura na Ucla em 1977, mesmo ano em que começou a trabalhar com Tod Williams. Tornou-se sócia do escritório em 1986. Foi professora em Parsons, Harvard, Southern California Institute of Architecture, Yale e na Universidade do Texas.

O premiado escritório Williams Tsien é um dos poucos nos EUA onde se produz arquitetura sem pressa. Ali impera a lentidão, proclamada nos textos de Tod Williams e Billie Tsien. A ausência de rapidez dá resultado: eles acabam de receber dois prêmios nacionais conferidos pelo American Institute of Architects - por uma residência em Long Island e pela piscina coberta da Universidade Cranbrook. E tem mais: em dezembro de 2001 deve ser inaugurado o Museu do Folclore, localizado na rua 53, na mesma quadra do Moma, em Nova York.

Vocês pregam a sensibilidade, a serenidade e o tempo como fundamentais para produzir arquitetura. Como é dirigir um escritório com essas premissas em um país como os Estados Unidos, marcado pelo consumo e por grandes escritórios de arquitetura

Acho que estão todos no mesmo nível. Mas os governos europeus dão melhor suporte a

seus arquitetos. O apoio à arquitetura local é evidente, por exemplo, no interior da Espanha e, atualmente, também na Holanda. Nosso governo nunca patrocinou a arquitetura norte-americana. E os empresários, pelo menos há algum tempo, também não dão suporte a ela. E agora, inesperadamente, os europeus estão vindo para os Estados Unidos e conseguindo importantes projetos institucionais. Esses arquitetos recebem ajuda em seus países e também estão recebendo suporte aqui. Mas isso tem acontecido há pouco tempo, talvez menos de dez anos.

E enfim, para ser otimista, acho que quando um edifício é projetado por um bom arquiteto todos ganham, pois as pessoas sentem a diferença quando existe boa arquitetura. Isso influencia positivamente o público e os grupos que coordenam instituições. Rem Koolhaas é um dos grandes nomes que estão desenvolvendo trabalhos nos Estados Unidos. E, no que diz respeito à arquitetura, isso tem sido bom, pelo menos para os arquitetos sérios.

Você se refere à imagem e o impacto dos edifícios, não?

O interesse por determinados arquitetos é uma nova espécie de atração, pois essa disposição já existia, sob outra forma, entre os norte-americanos. De qualquer forma, este é um país muito atento. A arquitetura não pode atrair somente pela imagem. Um edifício precisa ter algo mais do que isso, porque a imagem se esgota, pode ficar datada. E as pessoas passaram a se sentir bem somente com a imagem. Um edifício tem que ser construído com integridade e ter longevidade. Essa posição é muito difícil, mas, para nós, fundamental, é um de nossos valores pessoais. Quando viajo pelo exterior, porém, percebo que isso está se tornando cada vez menos um valor universal. Talvez estejamos fora de sintonia com a época em que vivemos, mas, mesmo assim, mantemos nossas ideias. É, de certa forma e guardadas as devidas proporções, o que imaginamos acontecer com Oscar Niemeyer. Ele não está preocupado com a idade, pois tem algo que o mantém vivo. Trata-se de uma aventura muito pessoal.

Quais as diferenças fundamentais entre os arquitetos europeus e norte-americanos?

Muitos arquitetos europeus atuam em parceria com empresas, com as quais dividem o trabalho. Os grandes nomes da arquitetura na Europa comandam a concepção do

projeto, fazem o desenho básico, e os parceiros desenvolvem aquilo que chamam de engenharia, e que nada mais é senão o projeto executivo. Além disso, os arquitetos europeus são hábeis em lidar com escalas reduzidas, uma vez que em seu dia-a-dia não estão acostumados com a produção em grande escala.

Já os escritórios norte-americanos, na maioria das vezes, desenham o projeto em todas as suas fases. Embora nos Estados Unidos o trabalho também seja dividido com outros escritórios, estamos mais envolvidos na feitura dos desenhos de concepção do que os estúdios europeus, pois fazemos mais do que desenhos básicos. Ainda nos sentimos responsáveis por todo o processo, e estamos muito avançados no que diz respeito à totalidade dos desenhos construtivos.

Isso diferencia muito o produto final, pois depois de fazer o desenhar da construção vamos supervisioná-lo, e dessa forma temos maior controle sobre a obra.

Como se reflete no trabalho de vocês o fato de ambos serem professores?

Existe uma diferença entre pessoas que dedicam todo o seu tempo ao ensino e aquelas que, como nós, dividem-se entre o escritório e a universidade. Quem leciona em tempo integral é, provavelmente, melhor professor. Nós ensinamos muito esporadicamente. Estou terminando agora um período no qual lecionei para uma turma reduzida na Ucla, em Los Angeles.

Também ensino na Parson. Mas, quando ensinamos, provocamos a ligação com a arte, uma vez que, por não estarmos na escola o tempo todo, temos uma percepção de mundo bastante diferente.

Ensinar e estar presente nas universidades é muito interessante, pois vemos o que outras pessoas estão fazendo e mantemos contato com os estudantes, o que sempre provoca boas conexões, estimula novas ideias.

O trabalho em dupla não é muito comum em arquitetura, que em diversos casos é definida como ofício autoral. Como é criar a dois? Existe uma divisão de tarefas?

Temos interesses diferentes, mas na mesma direção, com as mesmas metas. Estamos

próximos um do outro e, ao mesmo tempo, separados; nossas “raízes”, porém, estão entrelaçadas.

Isso pode não parecer claro para algumas pessoas que trabalham com criação, mas também não é tão incomum. Em alguns casos, temos algumas divergências. Interesse-me muito por materiais e pelo sentido de um lugar. As coisas que interessam a Tod eu acho um pouco chatas, mas ele diz que isso é ótimo, pois podemos caminhar juntos na mesma direção e trabalhar nos mesmos projetos.

A unidade entre diversas escalas é um aspecto marcante do trabalho do escritório. A que fatores atribui esse fato?

Essa é, de fato, uma característica de nosso trabalho. Com duas vozes e quatro olhos, o resultado é mais compacto e tem tudo para ser mais rico. Uma quantidade maior de pontos podem ser abordados nos projetos: O entorno, os detalhes, a construção. Nosso trabalho não consiste em uma simples figura, uma imagem de traços gestuais.

Em alguns textos vocês explicam o aprendizado que os jovens arquitetos adquirem ao trabalhar com interiores. Poderia falar um pouco sobre isso?

Isso é particularmente uma verdade local, da Costa Leste dos Estados Unidos, sobretudo Nova York. Na Califórnia, os arquitetos desenham edifícios para serem construídos. Os profissionais que trabalham em Nova York passam muito tempo fazendo somente interiores, e isso marca de forma muito intensa a carreira deles, pois não aprendem somente a técnica de desenhar cozinhas e banheiros, uma vez que esta é a grande dificuldade quando se faz o projeto de um loft. Depois do loft, o grande trabalho é ser contratado para fazer uma reforma ou um anexo. Nessa espécie de treinamento real, no qual você tem de combinar tudo em espaços pequenos, os detalhes tornam-se muito importantes e há grande expectativa em relação a eles. Isso gera uma forma de trabalhar, de colocar as coisas juntas, de conectar um espaço ao outro. Além disso, conhecemos a expectativa dos clientes, pois são projetos pequenos em escala, mas caros.

Num grande projeto não há tempo para ver todos esses detalhes, principalmente quando

se é jovem. Ao trabalhar com pequenos projetos, os detalhes passam a ter grande importância, e aprendemos a transmitir beleza a essas coisas. Passando por isso, a continuidade de seu trabalho terá essa marca.

Em Work Life, vocês escrevem sobre a relação entre a arte e o uso nos mobiliários. Como funciona essa relação?

Tod e eu temos uma trajetória ligada à arte. Formei-me em Belas Artes em Yale e passei alguns anos pintando. Tod lecionava matérias estreitamente ligadas à arte. Temos um grande e profundo compromisso com ela.

Sempre tivemos percepção para a conexão que faz da arte uma transformação do normal. Ao mesmo tempo, temos um tipo de convite à prática, uma predisposição, e isso talvez por eu ser imigrante - sou da primeira geração sino-americana, meus pais vieram da China e possuem uma inclinação à praticidade.

O pai de Tod e o meu eram engenheiros; eles tinham a idéia de fazer coisas muito úteis, que exatamente por isso seriam bonitas. É um desafio fazer coisas bonitas e úteis, e tentamos imprimir esses valores nos móveis que desenhamos.

Fonte: <https://arcoweb.com.br/projetodesign/entrevista/billie-tsien-01-11-2001>

ANEXO B

Linha do tempo da produção arquitetônica de TWBT



1988



1995



1996

1998



1999





2012



2013



2015

