

A luz do olhar

Um ensaio fenomenológico
sobre a comunicação do
espaço arquitetônico por
uma trilha na Serra do Mar

Universidade de São Paulo
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Trabalho Final de Graduação
Junho de 2019

A luz do olhar: Um ensaio fenomenológico sobre a comunicação do espaço arquitetônico por uma trilha na Serra do Mar

Beatriz Mendes Costa
Professor Orientador: Luis Antônio Jorge

Índice

p. 05	Introdução
p. 12	O poder de comunicação e a poética da arquitetura
p. 18	A eleição de um lugar no mundo
p. 21	Do espaço para o lugar para o espaço
p. 22	O silêncio na arquitetura
p. 24	A relação com a natureza
p. 29	A serra
p. 32	O indivíduo e o corpo pelo mundo
p. 37	O movimento e a trilha
p. 51	Vendo o mundo
p. 53	Representando o mundo
p. 69	A luz como narradora do espaço
p. 78	O portal
p. 88	A virada e a ponte
p. 94	O lugar entre as palmeiras
p. 98	O lago e o largo
p. 104	A ponte e o primeiro ponto de mata
p. 108	O círculo
p. 112	O indício da subida
p. 116	A subida
p. 120	A capela
p. 126	Os caminhos de sol e moitas
p. 132	A pausa
p. 136	A imersão
p. 140	O mirante
p. 148	O descanso
p. 162	O corredor de luz
p. 166	O caminho e o reclinio
p. 170	A ponte e a bica
p. 178	O marco singelo do passado
p. 182	Os passos
p. 186	O fim
p. 193	Agradecimentos
p. 194	Bibliografia

Introdução

Primeira semana de aulas, era manhã, verão. Venho andando devagar pelo corredor das humanas, após ser atingida em cheio pelas burocracias da nova vida universitária.

Dentre as árvores, vejo despontando a massa de concreto, banhado pela luz amarelada das primeiras horas da manhã, imponente e discreto no verde das folhas, bruto e apurado.

Essa não era a primeira, ou a última, vez que esses pensamentos me capturavam desavisada, uma indagação antiga e que de alguma maneira inspirou até mesmo a escolha pela arquitetura: por que, aparentemente, certos espaços carregam com eles tanto poder sobre mim e minhas emoções? Como uma linha de luz que penetra por aberturas tímidas ou a rugosidade arrogante de uma parede pode nos trazer sensações tão fortes e muitas vezes, inconscientes? Essas cenas que ao serem admiradas no momento exato contavam um mundo em poucos passos pareciam tocar as partes mais sensíveis do meu interior. Essa característica que me parecia ser mais um dom intrínseco das artes do que propriamente um privilégio do fazer arquitetônico, mas que especiais desenhos fazem com particular potência.

Este trabalho busca se aproximar dessas sensações em como se constitui a experiência poética comunicativa dos espaços através do olhar, talvez o meu sentido mais aguçado, não só como propriedade fundamental que nos permite a visão e portanto a apreensão do espaço, mas como sentido fundamental da linguagem arquitetônica e responsável por grande parte desta construção narrativa que tento compreender e analisar.

Foi aí que me deparei com a fenomenologia. Foi então que compreendi verdadeiramente que estes aspectos não eram apenas meus e sim respostas aos estímulos daquelas atmosferas, ao mesmo tempo que eram de fato, unicamente meus. Estava fascinada, afinal ainda que verdadeiras, estas percepções não eram absolutas: muito dependiam do receptor, que era ao mesmo tempo o gerador daquela imagem, esta que persiste como sua representação para além do próprio objeto físico.

Passei então a perseguir estas imagens. Encontrei na fotografia de arquitetura uma aliada. A imagem de um lugar como formada pelo fotógrafo em seu interior, naquele determinado tempo e espaço: eu estava acessando a percepção de uma pessoa e criando uma imagem minha daquele local a partir de outra. Achei que havia algo de belo nisso. O sujeito que é sozinho por essência e consciência tocando no interior de outro e criando novas imagens que talvez não eram possíveis antes, por condições físicas como a distância ou por pura bagagem cultural e social, um olhar direcionado a outro ponto. Este que de alguma maneira, é um poder presente também na arquitetura todo o tempo, entre autor e usuário das construções. Essa linguagem e a habilidade de comunicação dos espaços e suas imagens me pareceu precisamente do



que se tratava minhas indagações desde o começo.

Parecia que nas imagens soterradas em outras centenas, dispostas lado a lado nos mecanismos de busca online ou nos livros, meus olhos eram chamados certamente para as mesmas características, que gritavam para que eu as notasse devidamente. Dentre elas, com uma força especialmente arrebatadora falava a luz.

A busca começou a ser direcionada para os outros meios, que assim como a arquitetura, utilizavam a luz como forma de comunicação: permitindo ver, ser vista, percebida, sentida, desenhando espaços, poesias e narrativas. Naturalmente, a cinematografia se mostrou como mais um ombro amigo: sendo a iluminação uma parte fundamental da sua linguagem. Estudei, ainda que brevemente, suas luzes, como elas se posicionam em relação ao objeto e os seus significados pré-estabelecidos.

Tratei em seguida de elencar, aos moldes de Peter Zumthor em seu texto *Atmosferas*, as características dos espaços arquitetônicos que comigo mais conversavam e se destacavam como fundamentais para uma configuração formal capaz de produzir os sentimentos que eu buscava desde o começo: a luz e sombra (já no primeiro lugar da lista), materialidade e textura, forma, temporalidade e continuidade, cor, transparência e translúcido, perspectiva e amplitude, proporção e escala e o sujeito percebido. De alguma maneira todos voltavam fundamentalmente à luz.

Então decidi: não poderia tratar do fenômeno da percepção sem tratar fundamentalmente da luz, que me parecia o maior responsável pelo que vinha perseguindo e que escolhi chamar de poética.

Assim, fui seguindo para os ensaios projetuais, que decidi serem importantes para romper a barreira dos estudos teóricos nos quais estava imersa, onde pretendia tentar trabalhar com estas relações e processos que havia estudado e percebido, mas para isso faltava responder uma importante questão: aonde?

Buscando um espaço que carregasse o espírito ideal, além da proximidade com a natureza e permitir o andar livre, sem os estímulos excessivos da cidade, cheguei à Serra do Mar, onde decidi trabalhar. Com uma trilha pré-existente como base, começou o esforço de desenhar as intervenções à medida que, ao mesmo tempo, tentava entender a mata e as suas potencialidades e seus espaços complexos que já vinham dados pela sua própria configuração natural.

Veio então um processo de vinculação entre tudo que ali já estava posto e tudo que ali ainda poderia vir a ser. Era importante criar uma unidade neste percurso que tratava sim de sequências, um caminho que a cada passo revelava coisas novas, mas que no fim deveria ser ainda um só caminho claro. Para isso, a escolha por um material construtivo base que possibilitava um clima como o da Mata Atlântica e evitar o toque no solo o máximo possível, ou na verdade dois: o aço cortén e os elementos naturais que espiritualizam a arquitetura e os espaços, a luz, a água, o vento e até o tempo marcado na pátina das chapas.

O poder de comunicação e a poética da arquitetura

Citação.
Tradução livre de trecho em
ZUMTHOR, P. (2006).
Thinking architecture.
Basel, Birkhäuser., p. 19

1.
MACIEL, M. J., & HOWE,
T. N. (2006). Vitruvius:
tratado de arquitectura.
Lisboa, IST Press., p. 112

“Em determinado lugar, árvores agitadas e oprimidas pelas tempestades e pelos ventos, friccionando repetidamente entre si os ramos, provocaram o fogo; amedrontados com o ímpeto de tal chama, aqueles que se encontravam perto desse lugar puseram-se em fuga. Mais tarde, apaziguado esse fenômeno, aproximando-se e dando conta da grande vantagem para os corpos em estar junto do calor do fogo, ajuntando lenha e mantendo-o aceso, chamaram outros,

*Como naquele encontro de homens se produziam sons que eram alimentados pelo sopro, foram-se estabelecendo vocábulos à medida que iam surgindo no uso cotidiano [...] Começaram uns nesse ajuntamento a construir habitações cobertas de folhagens, outros a escavar cavernas sob os montes, e alguns, imitando os ninhos de andorinha e o seu modo de construir, a fazer habitações com lama e pequenos ramos, para onde pudessem ir. Observando então as construções alheias e juntando coisas novas aos seus projetos, cada dia melhoravam as formas das choupanas”.*¹

É através deste mito que Vitruvius identifica o nascimento da arquitetura, como sua função primordial de abrigo, que envolve e protege o homem. O espaço construído nasce, simultaneamente, tanto da ideia de uma sociedade, quanto da linguagem, como o esforço de comunicação entre os homens em volta da força do luz do fogo, aprendendo a nomear o ato reconciliatório que os manteve vivos. “*Com esse primeiro ato poético de nomear veio a poiesis da arquitetura, a possibilidade de criar.*”² Ao tentar me aproximar do que de fato se trata esse poder de comunicação e criação da arquitetura e suas imagens, fazia-se necessário antes explorar os próprios conceitos: do que falamos ao tratar de linguagem?

Para Pedro Janeiro, a linguagem é o responsável por atribuir conteúdo à forma.³ Existimos no mundo dentro de um só corpo em uma só consciência, somos individualmente eu, mas estamos, na maior parte do tempo, cercados por um mundo inteiro de coisas. Experimentamos o mundo a partir de nosso interior particular, organizados em sujeito, eu, e objetos, as coisas... Porém, ao nosso lado também há outros sujeitos, um outro-eu, que vive a mesma história e possui a mesma natureza que eu e está tão preso a estas condições quanto eu, partilhamos o tempo presente e ao menos isso nos possibilita a comunicação. É nesse esforço de garantir uma plataforma onde esses sujeitos, o eu e o outro, possam se unir e comunicar, que existe a linguagem.

Ainda que com uma vocação tão bela quanto conectar as individualidades e a solidão de ser, possibilitando a união e a coletividade, a linguagem carrega com ela uma imensidão de problemáticas: Como manipular símbolos e signos que são, por essência, arbitrários, para melhor comunicarmos? Como

2.
HOLL, S., PALLASMAA, J., &
PÉREZ GÓMEZ, A. (2008).
Questions of perception:
phenomenology of
architecture. San Francisco,
William Stout., p.10

3.
JANEIRO, P. A. (2011). Origens
e destino da imagem: para
uma fenomenologia da
arquitectura imaginada.
Lisboa, Chiado., p. 198

4.
PIGNATARI, D. (1973).
Contracomunicação. São
Paulo, Perspectiva., p. 53

Imagem.
Museu Judaico de
Daniel Libeskind por
Bahaa Choussainy

codificar nossos mundos de maneira universal? Como equacionar seres que carregam experiências anteriores tão impossivelmente distintas? Para Décio Pignatari, o problema maior vive justamente aí, nos conflitos de repertório.⁴ É da relação e decodificação destes signos arbitrários em significado e objeto designado que se ocupa a semiótica.

Esses códigos vêm com muitas caras: a linguagem oral e verbal, que é a comunicação narrada por palavras, é a mais próxima de alcançar a toda a gente, apesar de não ser nada universal, separada fundamentalmente pela geografia e pela geopolítica que determinaram o idioma de cada lugar. Ainda assim é para ela que muitas vezes fazemos o esforço de traduzir todas as outras: quando não entendemos bem uma obra em exposição logo procuramos o catálogo para ler sobre ela ou seja, buscamos a sua decodificação, ou melhor, interpretação verbal. Ainda que reconheçamos o papel fundamental da linguagem das palavras para a comunicação, é sobre a linguagem icônica, do mundo visual, das artes plásticas, do cinema e também da arquitetura, que trataremos neste trabalho, afinal.

A arquitetura faz uso dos seus elementos construtivos como os signos para o seu sistema de linguagem, principalmente como o conjunto que nos ajuda a organizar edificações no tempo e na história: vemos em uma fachada um frontão e uma sequência de colunas dóricas e já podemos dizer se tratar ao menos de uma alusão aos templos gregos; o mesmo com os vitrais de uma catedral gótica ou as janelas em fita de uma obra moderna.



5.
PIGNATARI, D. (2004). Semiótica da arte e da arquitetura. São Paulo, Ateliê Editorial., p. 120

Como um dos pilares da comunicação espacial da arquitetura, há não só a atribuição de referências históricas, e por sua vez mais concretas, a estes símbolos, mas o poder de agregar significados emocionais a forma. A luz, como elemento básico do cinema e também do desenho arquitetônico, carrega em si uma forte conotação psicológica e poética. Nas construções religiosas, por exemplo, é muito comum e sensível a atribuição para a luz de um significado ideo-teológico, de divino, bom e magnífico.

Ao tratar da simbologia do divino que se faz em luz, Décio Pignatari traz a alegoria do grande templo de Amon;⁵ “à medida que se caminha para o santuário, a luz rareia e se rarefaz: a céu aberto é o pátio, com venezianas de pedra, a sala hipóstila; fechados os labirínticos recintos que levam ao santuário. [...] Ao que parece, o revolucionário Ikhnaton não só projetou e construiu novos templos solares, como interveio nos já existentes (dedicados a Amon), descobrindo-os, para que neles penetrassem os raios de sol: “Acredita-se que nos templos solares os tetos seriam reduzidos ao mínimo, a fim de deixar penetrar livremente a luz benéfica que promana de deus”.

Um exemplo próximo deste uso é o Museu Judaico de Daniel Libeskind em Berlin: o arquiteto se utilizou de técnicas de iluminação, materialidade e da dimensão e proporção espacial, com altas torres vazias e apertadas, para extravasar a dimensão dramática da violência e desespero do holocausto. Com referências claras das escolas de filme alemão

expressionista e ao francês e norte-americano film noir das narrativas de suspense e terror, os ambientes escuros com discretas aberturas para uma luz fina e inalcançável usam essa atmosfera de luz e sombra para significar perigo, depressão e maldade e assim deixar o visitante extremamente desconfortável.⁶

Com estas dimensões, a arquitetura progride em seu papel primordial funcional de abrigar e proteger, para uma verdadeira linguagem poética; o poeta que é aquele que parte do espaço incalculável e viaja até a dimensão, mas mantém o impulso do infinito com ele por todo o tempo,⁷ como um narrador de eventos do espaço construído,⁸ o verdadeiro palco para as relações intra e entre sujeitos e principalmente, entre homem e espaço.⁹

6.
POLAND, Jennifer Lee. Lights, Camera, Emotion!: an Examination on Film Lighting and Its Impact on Audiences’ Emotional Response. Ohio: Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Universidade Estadual de Cleveland, 2015, p.28

7.
LOBELL, J., & KAHN, L. I. (2008). Between silence and light: spirit in the architecture of Louis I. Kahn. Boston, Shambhala., p.14

8.
HOLL, S., PALLASMAA, J., & PÉREZ GÓMEZ, A. (2008). Questions of perception: phenomenology of architecture. San Francisco, William Stout., p.10

9.
JANEIRO, Pedro António. A Imagem Por-Escrita: Desenho e Comunicação Visual entre a Arquiettura e a Fenomenologia. São Paulo: FAUUSP, 2012.

A eleição de um lugar no mundo

1. No primeiro semestre do trabalho final, fiz cinco estudos de caso de obras arquitetônicas como aproximação inicial do tema. Foram eles: A intervenção de Paulo Mendes da Rocha sobre a obra de Ramos de Azevedo na Pinacoteca do Estado de São Paulo criando centralidade e direção sob uma única luz que vem diluída do céu para dentro dos pátios. O Sesc Pompéia de Lina Bo Bardi que traz aberturas para seu terreno controlado ou em altitude para a cidade. Com os tijolos que mantêm o caráter fabril, mas quando posicionados de maneira precisa permitem a entrada da luz. Também com os painéis de muxarabi que trazem a delicadeza da luz filtrada para as 'janelas de caverna' e para o interior bruto das edificações. O Museu Judaico de Daniel Libeskind com sua iluminação cenográfica que já foi discutido aqui no assunto da poética. A Fundação Iberê-Camargo

A escolha do lugar onde tratar dos aspectos teóricos deste trabalho na forma de ensaio projetual passou por um processo longo de entendimento do que esse espaço que pretendia enfrentar e relacionar. Partindo da análise de obras arquitetônicas que traziam as tais características que eu vinha procurando,¹ encontrava um grande intervalo entre a arquitetura e o espaço que ela ocupava no mundo, as relações eram poucas e se davam por aberturas tímidas, elevadas ou ainda, quando existentes, voltadas para um entre muros controlado, o contato só se dava pela luz que entrava através destas brechas. Com isso, a princípio a eleição de um terreno para abrigar o projeto parecia pouco proveitosa, sendo o vazio do conceito de espaço suficiente para o exercício.

Porém, iniciados os rascunhos se tornava cada vez mais difícil atribuir significado ao vácuo e até mesmo às propriedades mais básicas, como saber em qual parede se desenhar uma janela discreta ou uma abertura completa, sem atribuir a ela coordenadas no globo... Estava perdida: de que significa frente, trás, cima, baixo, direita e esquerda quando não dizem nada

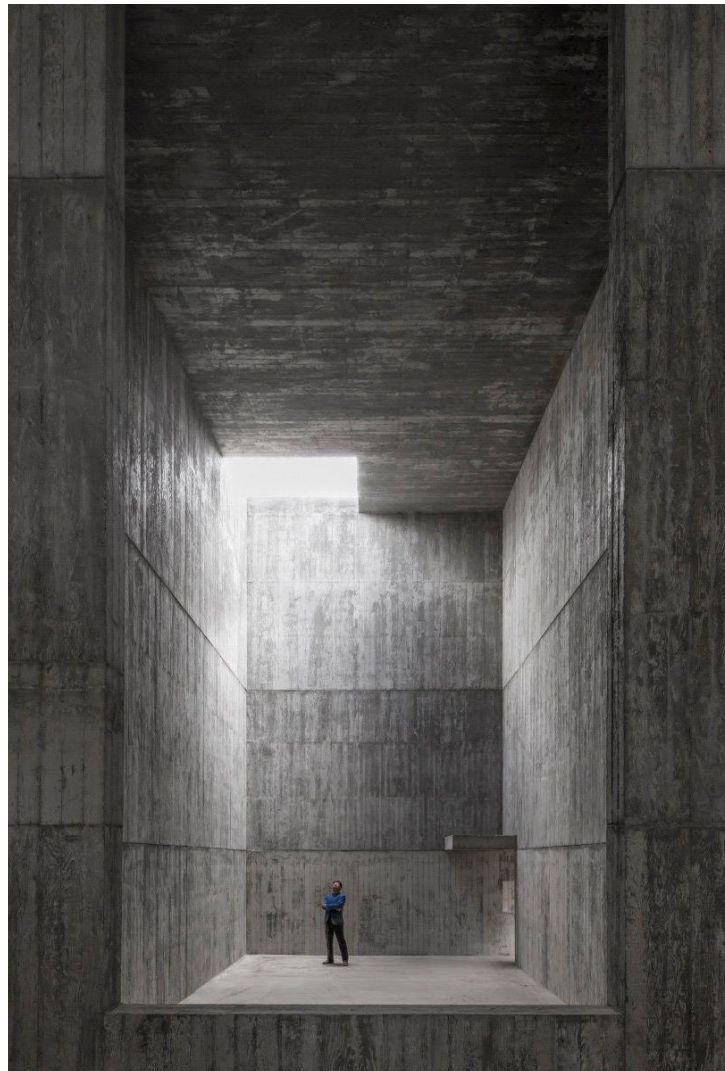
sobre os pontos externos a mim, mas a meu corpo isolado à medida que a cada giro e passo perde-se o anterior e as referências. Em uma trilha em meio a floresta, conta Yi-Fu Tuan, a arbitrariedade das ordens no espaço as tornam inúteis, mas basta aparecer uma luz oscilante e verdadeira atrás das árvores distantes para retomar a estrutura e dar direcionamento.²

Era essa luz que eu estava buscando.

Agora invertendo a rota, ao invés de encontrar um vazio para a ele atribuir sentido com a arquitetura, buscava um lugar que já pudesse falar sozinho, ainda que em frases embaralhadas e pouco claras. Onde a arquitetura pudesse elevar esta voz - assim trazer novos capítulos para tensionar e completar esta história. E, mais importante, carregasse a luz que guia e, como a gravidade nos mantém firmes no espaço cósmico, garantisse o projeto no mundo (o que me custou entender que as obras de referência também carregavam).

de Álvaro Siza que apesar do tamanho generoso do edifício e da bela paisagem que o cerca, trabalha com janelas discretas e bem posicionadas, com formas que lembram até mesmo o Sesc de Lina e a materialidade de Niemeyer, evocando grandes símbolos da arquitetura moderna brasileira. E por fim, a Casa Baeta de Vilanova Artigas, que lidava com a luz de uma maneira diferente dos demais: por uma abertura inteira, sem se esconder da luz ou filtrá-la, mas ainda virada para o sul (a fachada colorida e a mais icônica da casa) e pelo iluminação indireta, fruto do reflexo nas paredes externamente brancas das fachadas leste e oeste.

2. YI-FU, TUAN. Espaço E Lugar: ;a Perspectiva Da Experiencia. S.l.: EDUEL, n.d.. Print., p.43



Do espaço para o lugar para o espaço

1.
YI-FU, TUAN. Espaço E Lugar:
;a Perspectiva Da Experiencia.
S.l.: EDUEL, n.d.. Print

2.
JANEIRO, Pedro António.
A Imagem Por-Escrita:
Desenho e Comunicação
Visual entre a Arquiettura
e a Fenomenologia. São
Paulo: FAUUSP, 2012.

3.
JANEIRO, Pedro António.
A Imagem Por-Escrita:
Desenho e Comunicação
Visual entre a Arquiettura
e a Fenomenologia. São
Paulo: FAUUSP, 2012., p.59

Imagem.
Saya Park de Álvaro Siza
e Carlos Castanheira por
Fernando Guerra

Errante, o homem vaga o mundo e para se percorrer todo, pára. Do ali para o aqui as experiências pessoais que configuram os espaços são detidas e armazenadas e pouco a pouco ganham definição e o espaço é armado de sentido e singularidade.¹

É a partir deste momento em que objeto arquitetônico se converte em lugar e passa a ocupar um papel que não é mais simplesmente de coisa no mundo, mas de um mundo no mundo, defende Pedro Janeiro, passa a não apenas habitar mais o espaço, mas ser espaço em si e a ter o homem o habitando e nesta medida munindo-o de sentido e significado.²

*“O lugar é portanto o outro corpo – é a dilatação do corpo de alguém que ao ser envolvido pelo objeto arquitetônico o sensibiliza, quer dizer humaniza, o torna sensível; o lugar é, no fundo, um espaço de representação do corpo, é onde o corpo se projeta, é a arquitetura.”.*³

O silêncio na arquitetura

1.
LOBELL, J., & KAHN, L. I. (2008).
Between silence and light: spirit
in the architecture of Louis I.
Kahn. Boston, Shambhala., p. 20

O silêncio é muito utilizado como um símbolo para o nada, o verdadeiro vazio de som e matéria, um vazio. Com ele carrega ainda a conotação do tempo, da pausa e da duração. A coisa contida que repousa entre as coisas colossais, um intervalo... Na construção arquitetônica é fácil de imaginar o silêncio como o negativo, os espaços e ao seu contrário, como os da estrutura e o peso material das paredes, lajes e pilares. É um conceito que fundamentalmente resiste na dualidade entre positivo e negativo.

Para Louis Kahn, o silêncio e a luz representam os dois pilares básicos da arquitetura. Porém, o silêncio não assume o sentido do vazio, mas vem como a de potencialidade, o desejo de ser e expressar. Ainda assim, um pensamento que continua baseado em uma parceria inquebrável, dois irmãos: silêncio e luz juntos como dois lados de uma única moeda, o silêncio, imensurável, e a luz, mensurável, como a inspiração, o material e a arte.¹

Se tornamos ao silêncio o que chamamos do vazio da construção, o espaço entre paredes, o espaço onde habitamos e nos relacionamos internos do ser e nos externos entre o eu, os objetos e os outros-eu. E nesta interpretação, o silêncio de

Kahn pode também viver, afinal, é nesse lugar onde podemos ter enfim o contato direto, ver e tocar a arquitetura e quase que por consequência nos expressar através dela. Pallasmaa trata do silêncio arquitetônico como o drama da construção da matéria, luz e do espaço, onde *“uma experiência arquitetônica poderosa silencia todo o barulho externo; ela foca nossa atenção para nossa própria existência, e em como em toda a arte, nos torna conscientes da nossa própria solidão”*.²

É principalmente neste espaço de silêncio que acontece a comunicação da arquitetura e nesta ocasião que o desenho arquitetônico pode traçar a narrativa, conduzir passos e olhares. E deve ser este o lugar onde fixarei o ensaio projetual deste trabalho.

2.
PALLASMAA, J. (2012).
The eyes of the skin.
Chichester, Wiley., p.52

A relação com a natureza

1. PALLASMAA, J. (2012). The eyes of the skin. Chichester, Wiley., p.41
2. "Em particular, a visão atual não é limitada àquilo que meu campo visual efetivamente me oferece e o cômodo vizinho, a paisagem atrás dessa colina, o interior ou o verso deste objeto não são evocados ou representados. Meu ponto de vista é para mim muito menos uma limitação de minha experiência do que uma maneira de me introduzir ao mundo inteiro. Quando observo o horizonte, ele não me faz pensar nesta outra paisagem que eu veria se estivesse ali, esta em uma terceira paisagem e assim por diante, eu não me represento nada, mas todas as paisagens já estão ali no encadeamento concordante e na infinidade aberta de suas perspectivas (...) No horizonte interior ou exterior da coisa ou da paisagem, há uma co-presença ou uma coexistência dos perfis que se ata através do espaço e do tempo. O

*“Uma caminhada pela floresta é revigorante e regenerativa pela constante interação entre todas as modalidades de sentido; [...] O olho colabora com o corpo e os outros sentidos. O sentido de realidade de alguém é fortificado e articulado por essa constante interação. Arquitetura é essencialmente uma extensão da natureza no campo das coisas realizadas pelo homem, provendo a base para a percepção e o horizonte da experiência e entendimento do mundo.”*¹

O mundo é paisagem.²

A paisagem é infinita, marcada por linha com o horizonte que não se encerra, a percorremos apenas em recortes de olhar.

A paisagem também é história; de todos que se colocaram sobre ela, para bem ou para mal, é o lugar onde a narração da relação dos homens com a terra é guardada, é o que chamamos de paisagem cultural.

Podemos, então, dizer que ela não só nos torna parte do que é a natureza, como da nossa própria história.³ É o que nos aproxima do que é inerente ao ser humano, no sentido de essência mais interior e primordial. Pois o corpo e a natureza, a mata, os campos, o vale e a montanha, vivem juntos não só pela coexistência temporal ou pela apreensão de um pelo o outro (ao homem por tudo que lhe toca em sentido pelo corpo e ao ambiente, por evidência da existência no presente e nos rastros do passado), mas por sua própria força de criação. *“O meu corpo é tão natural como a paisagem que o meu corpo me dá”*.⁴ Afinal, o mundo como o percebo não é algo exterior a mim, mas uma extensão de tudo daquilo que eu sou, na mesma medida em que carrega também seu próprio peso, logo poderíamos dizer que meu corpo e a paisagem só podem ser um só, na natureza e em mim.

Pedro Janeiro fala dessa relação como o acordo entre *“tudo-aquilo-que-já-existe”*, a natureza, e *“aquilo-que-nessa-pré-existência-pode-existir”*, a arquitetura.⁴ É desta parceria, em perfeita harmonia que se trata o espaço buscado: manter os aspectos naturais do lugar de intervenção, que nos aproximam dele pelos sentidos, e fortalecer, no projeto, essa relação, parece ser o único caminho possível após reconhecermos a indivisibilidade entre o que é o ambiente e a organização do espaço construído,⁵ de maneira que o verdadeiro desafio é o reconhecimento das possibilidades na pré-existência.

mundo natural é o horizonte de todos os horizontes.” em MERLEAU-PONTY, M. (2011). Fenomenologia da percepção. São Paulo, WMF Martins Fontes, p. 442

3. ZUMTHOR, P. (2017). Thinking architecture. Basel, Birkhäuser, p. 97

4. JANEIRO, Pedro António. A Imagem Por-Escrita: Desenho e Comunicação Visual entre a Arquittura e a Fenomenologia. São Paulo: FAUUSP, 2012, p. 47

5. SIZA VIEIRA, A., & GREGOTTI, V. (2009). Imaginar a evidência. Lisboa, Edições 70, p. 29

6.

"A *Stimmung* não está depositada física e objetivamente na paisagem, mas articula-se no modo como é percebida e apreendida (esteticamente) por aquele que a percebe. A atmosfera de uma paisagem diz respeito à apreensão de algo que não está completamente isolado daquele que a percebe, e nem completamente no interior deste, como se fosse mera projeção de uma experiência interna, de uma história pessoal. Ela está no ponto de encontro entre um e outro, e mobiliza uma estrutura de reciprocidade entre o corpo e o sítio, a cena, que faz com que esse lugar (pays / paese) se conforme como uma paisagem. Não existe, portanto, paisagem naturalmente dada." em PALLAMIN, Vera. (2015). Fenomenologia, paisagem e arte contemporânea. PARALAXE ISSN 2318-9215, [S.l.], v. 3, n. 2, p. 44-61

7.

ANDO, Tadao em NESBITT, K. (2008). Uma nova agenda para a arquitetura antologia teórica (1965-1995). São Paulo, Cosac Naify, p. 496

Imagem.
Igreja da Água de Tadao Ando por Ji Young Lee

Essa via entre a natureza e os lugares do homem é um traço importante de como apreendemos a paisagem, como na idéia de Simmel sobre o '*Stimmung*',⁶ termo alemão que trata da atmosfera espacial e as sensações que ela provoca, que, para ele, co-pertence à paisagem através da cooperação entre corpo e sítio. Podem, entretanto, aparecer para além da paisagem, através da apropriação dos seus elementos para materiais construtivos.

Esse relacionamento é expresso com certa frequência nas arquiteturas que têm quanto objetivo evocar a espiritualidade e a interioridade para a narração de seu espaço, como na arquitetura mítica-religiosa e as igrejas de Tadao Ando: "*Os elementos naturais – água, vento, luz e céu – trazem o contato com a realidade de volta a uma arquitetura derivada de reflexão ideológica, nela despertando a vida criada pelos próprios homens que a habitam.*"⁷





Imagem.
Vista aérea da Serra do Mar
por Lucas Pontes para a
exposição 'Mar de Nuvens'



A serra

O lugar escolhido para abrigar o ensaio projetual que segue o processo investigativo foi encontrado de maneira que pudesse atender a uma série de critérios, como as questões que estávamos discutindo há pouco: Buscava um lugar onde sempre se pudesse encontrar a luz que orienta e garante a presença do objeto arquitetônico, e quase que por consequência, de nosso corpo, no mundo. Buscava um lugar que fosse um ponto de chegada mais de que passagem, onde se pudesse deixar para trás o ponto de partida e existir em imersão no aqui, ainda que permitindo o encontro, tanto quanto o isolamento.

Com o repertório de lugares pelos quais eu já estive e percebi como o banco de dados para esta pesquisa, através das imagens de satélite, registros fotográficos e de relatos, quando disponíveis, fui confirmando ou negando cada local. Até que, por fim, cheguei à Serra do Mar.

O núcleo Curucutu é uma área de preservação permanente estadual no extremo sul do município de São Paulo, em Parelheiros, em divisa com Itanhaém, Juquitiba e Mongaguá. A região, que costumava ser uma fazenda de exploração de carvão

1. Todas as informações sobre o histórico da Serra do Mar e do Núcleo Curucutu, bem como suas intenções de funcionalidade e particularidades, são baseadas nos relatos do guia que me acompanhou em visita ao núcleo e às trilhas no dia 30 de março de 2019. Também tem fundamento nas bases georreferenciadas disponibilizadas pela Fundação Florestal e pela plataforma GeoSampa. Além do último Plano de Manejo do Parque Estadual da Serra do Mar que consegui encontrar, assinado Secretaria do Meio Ambiente do Estado de São Paulo e publicado em 2006.

Imagem. Registro pessoal de um dos pontos de mirada pela trilha da Capela no Núcleo Curucutu

vegetal e se encontrava quase completamente desmatada ou descaracterizada, foi anexada ao Parque Estadual da Serra do Mar em 1958. Hoje, com sua vegetação já quase inteiramente recuperada, o parque tem como principais intenções a preservação do bioma Mata Atlântica, bem como as espécies que vivem nesta região, freando o avanço urbano tanto da Região Metropolitana de São Paulo, quanto da Baixada Santista. Assim, permanecendo como uma base para a pesquisa científica, além de estimular o ecoturismo como conscientizador da importância em ser preservado, tanto como um núcleo de biodiversidade quanto como um lugar de lazer e educação para a população.

Muitas são as trilhas pela mata partindo de seu núcleo. A fisionomia vegetal do parque é composta basicamente por áreas de estepe, áreas de vegetação secundária de floresta ombrófila densa montanhosa e regiões de reflorestamento de pinheiro, com bastante variedade de espécies e por sua vez, tamanhos e configurações. Seu perfil topográfico é bastante acidentado e o solo divide-se entre seco e firme e úmido e escorregadio. Ela possui alguns pontos de interesse cultural e histórico: dois fornos restantes da antiga ocupação como produtora de carvão e a Capela Santa Rita de Cássia (ou Capela de Nossa Senhora Aparecida, não há consenso de nome nos dados do parque), que foi construída na década de 1960, também nos tempos de fazenda, pelas famílias que viviam e trabalham ali para trazer as celebrações para mais perto. Têm também muito contato com a água por córregos, nascentes, cachoeira e lagos, além da umidade natural do território. Por estar a uma altitude elevada, possui muitos pontos de mirada, sendo possível inclusive ver o Pico do Jaraguá, no outro extremo da cidade de São Paulo.¹ Vamos caracterizar a mata mais profundamente, reconhecendo as possibilidades da paisagem para a “*coisa-que-virá*” em breve.



O indivíduo e o corpo pelo mundo

1.
JANEIRO, P. A. (2011). Origens e destino da imagem: para uma fenomenologia da arquitetura imaginada. Lisboa, Chiado.

2.
PALLASMAA, J. (2012). The eyes of the skin. Chichester, Wiley.

Para pensar em como nos relacionamos com o mundo a nossa volta e os significados e interpretações que atribuímos a estas situações, trataremos desta equação de co-existência, um lado apenas pode existir conforme o outro também o é, como uma entre o mundo, os objetos, e o sujeito, e por sujeito entendamos aquele que percebe tudo que lhe cerca através dos seus sentidos e portanto, de seu corpo.¹

O corpo é o mediador das relações entre sujeito e objetos. É ponto de contato entre o mundo interior, do espírito, das emoções, pensamentos e sensações, e o mundo exterior, das coisas. É através dele que podemos ter evidência da nossa existência conforme percebemos. É com ele que confrontamos o espaço, é por proporção a ele que medimos e desenhamos o mundo... As pernas que medem em passos largos uma sala ou os ombros que medem as passagens podem classificar o espaço em amplo, apertado, alto ou baixo. Estas qualidades só fazem sentido quando pensadas a partir do que deve ser a única constância entre todas as edificações: o corpo humano como a unidade básica da arquitetura. O corpo não só existe no espaço, como é o espaço.²

“A análise da espacialidade corporal conduziu-nos a resultados que podem ser generalizados. Constatamos pela primeira vez, a propósito do corpo próprio, aquilo que é verdadeiro de todas as coisas percebidas: que a percepção do espaço e a percepção da coisa, a espacialidade da coisa e seu ser de coisa não constituem dois problemas distintos.”³

Para fazer esta intermediação e trazer estes sinais do mundo para ser interpretado dentro de nós, o corpo se baseia em nossos sentidos. Olfato, paladar, audição, tato e visão são os responsáveis por como apreendemos o que nos cerca. Esforços e tentativas de sistematização ou até mesmo hierarquização dos espaços arquitetônicos através destes sentidos são muito presentes na teoria da arquitetura, mas contam sempre com um caráter imensurável. Afinal, em nossa condição de ser sensível podemos apenas nos relacionar com o mundo através de um viés, o nosso próprio. O mundo das coisas acaba por ser também o mundo das experiências. Estas que modelam os critérios que utilizaremos para a abstração de atribuir significado aos signos – nosso gosto - e um dos fatores que acaba por dificultar a comunicação entre sujeitos, que são separados e independentes por natureza. Esta dificuldade se faz presente principalmente nos meios que tratam com níveis tão altos de subjetividade e que dependem não só do intento, mas em boa parte do intérprete para ganhar sentido, como a arte ou a arquitetura.

Ora, se interpretamos o mundo e o fazemos apenas a partir de um singular corpo e experiências, é inútil tratar aos objetos como passíveis de qualquer independência de significado ou valor solitário: se o objeto só existe à medida que o percebemos e se nunca poderemos nos apresentar como uma página em branco, livre de marcas, ele só poderá existir a partir de nossa interpretação, que depende por sua vez de nosso repertório. Sempre experienciamos o

3.
MERLEAU-PONTY, M. (2011). Fenomenologia da percepção. São Paulo, WMF Martins Fontes, p. 205

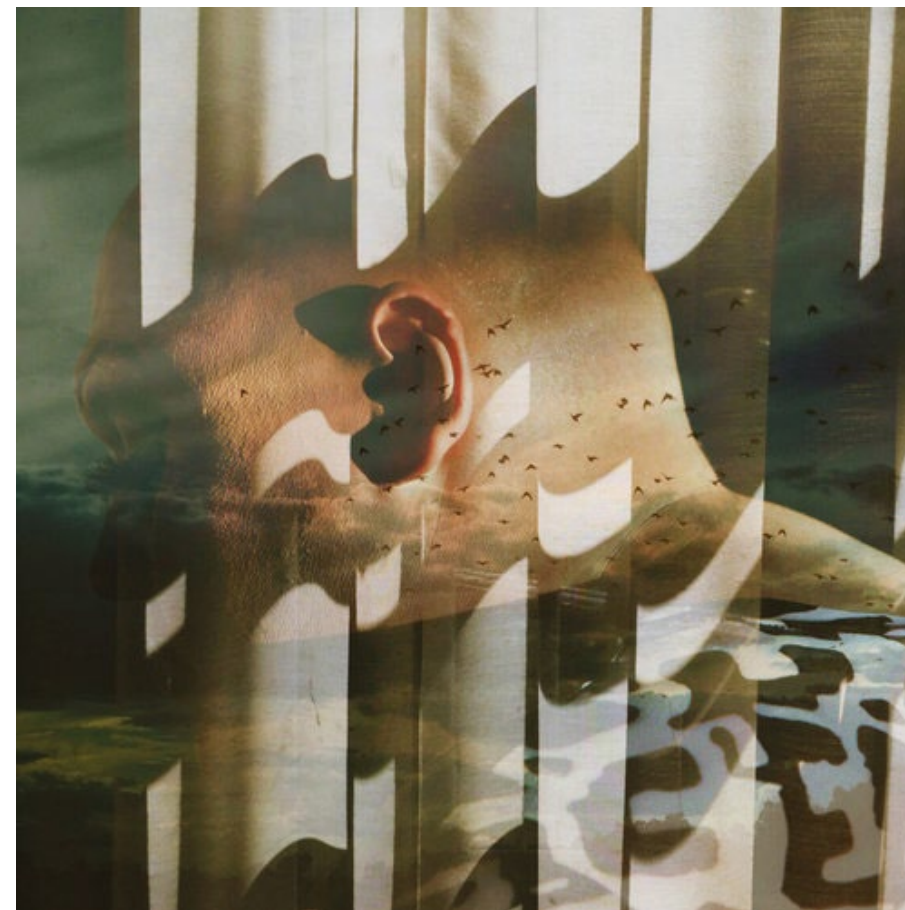
4.
"Ele precisa admitir que as coisas entram nele ou que [...] o espírito sai pelos olhos para passear pelas coisas, uma vez que não cessa de ajustar sobre elas sua vidência." em MERLEAU-PONTY, M., NEVES, P., PEREIRA, M. E. G., LEFORT, C., & TASSINARI, A. (2013). O olho e o espírito. São Paulo, CosacNaify, p. 17

5.
MERLEAU-PONTY, M. (2011). Fenomenologia da percepção. São Paulo, WMF Martins Fontes, p. 104

Imagem.
Fotografia da série ECOSIGHT de Daniella Zalcmán e Danny Ghitis, onde os fotógrafos usam da dupla exposição para sobrepor e unir suas imagens individuais do cotidiano

mundo a partir de nossa própria sombra e por isso qualquer tentativa de organização feita através dos sentidos só pode ser pessoal.

Apesar de se mostrarem para nós, de alguma maneira, como um espelho de nossas experiências, existe uma distância entre coisa e sujeito que não deve ser ignorada. Apenas podemos percebê-los justamente por conta desta distância física que os mantém separados de nosso corpo. Essa distância também é o que torna reconhecível nos objetos uma existência e uma essência que extrapola nossa presença tão presa ao nosso repertório, ao tempo e ao lugar, ou ponto de vista, que ocupamos no mundo: *"Nossa percepção chega aos objetos, e o objeto, uma vez constituído, aparece como a razão de todas as experiências que dele tivemos ou que dele poderíamos ter. Por exemplo, vejo a casa vizinha sob um certo ângulo, ela seria vista de outra maneira da margem direita do Sena, de outra maneira do interior, de outra maneira ainda de um avião; a casa ela mesma não é nenhuma dessas aparições, ela é, como dizia Leibniz, o geometral dessas perspectivas e de todas as perspectivas possíveis. [...] Eu quero exprimir com isso uma certa maneira de ter acesso ao objeto, o "olhar", que é tão indubitável quanto meu próprio pensamento, tão diretamente conhecido por mim. Precisamos compreender como a visão pode fazer-se de alguma parte sem estar encerrada em sua perspectiva."*⁵



“Eu ia andando pela Avenida Copacabana e olhava distraída edifícios, nesga de mar, pessoas, sem pensar em nada. Ainda não percebera que na verdade não estava distraída, estava era de uma atenção sem esforço, estava sendo uma coisa muito rara: livre. Via tudo, e à toa. Pouco a pouco é que fui percebendo que estava percebendo as coisas. Minha liberdade então se intensificou um pouco mais, sem deixar de ser liberdade. Mas parece-me que me sentia satisfeita com o que via.”

O movimento e a trilha

Citação.
Conto 'Perdoando Deus'
de Clarice Lispector em
LISPECTOR, C. (1971).
Felicidade clandestina: contos.
[Rio de Janeiro], Sabiá.

1.
MERLEAU-PONTY, M. (2011).
Fenomenologia da percepção.
São Paulo, WMF Martins Fontes.

2.
Por cinesia, um termo
emprestado sem grande apego
teórico da fisiologia, falo da
capacidade que nossa mente
tem de imprimir movimento
aos membros, ou seja, o
movimento mentalmente
inspirado. Tratando do
fenômeno ao qual me refiro
como o seu contrário: os
movimentos mentais inspirados
pelos movimentos físicos e a
isso, escolhi chamar (à revelia
da biologia) de cinesia inversa.

3.
JANEIRO, P. A. (2011). Origens e
destino da imagem: para uma
fenomenologia da arquitectura
imaginada. Lisboa, Chiado, p. 32

Para Merleau-Ponty o fenômeno da percepção presume o movimento tanto do corpo no espaço, quanto dos próprios órgão de sentido, como o movimento ocular que nos permite a visão. Precisamos percorrer o espaço, a medida em que “*apenas pode se ver o que se olha*”, isso é, podemos apenas perceber o mundo conforme ele nos envolve.¹

Entendamos este movimento que Merleau-Ponty fala como uma cinesia inversa.² A verdade é que o movimento precede os atos perceptivos (e até de existência) mesmo no nível macrocósmico; a força do Sol pode iluminar a Terra, o que nos permite enxergar, apenas porque ela o orbita em translação, isso é, movimenta-se ao redor da luz do Sol, e a ilumina por inteiro apenas porque ela se mantém em rotação, o movimento em torno de seu próprio eixo ao longo do que chamamos de um dia. Esta noção de movimentação acaba por estar intimamente ligada ao que chamamos de tempo, que nada mais é se não a consequência da constituição do mundo.³

Fisicamente, todas as coisas e acontecimentos estão

4.
MERLEAU-PONTY, M.
(2011). Fenomenologia da
percepção. São Paulo, WMF
Martins Fontes, p. 107

5.
TAUTTENBURY, Kester
em PALLASMAA, J. (2007).
The architecture of image:
existential space in cinema.
Helsinki, Rakennustieto
oy Helsinki, p. 16

Imagem.
Instituto Salk de Estudos
Biológicos de Louis
Kahn por René Burri

marcados no tempo: *“Se considero a casa atentamente e sem nenhum pensamento, ela tem um ar de eternidade e dela emana uma espécie de entorpecimento. Sem dúvida, eu a vejo de um certo ponto de minha duração, mas ela é a mesma casa que eu via ontem, um dia mais moço; é a mesma casa que um velho e uma criança contemplam. Sem dúvida, ela própria tem sua idade e suas mudanças; mas, mesmo que desabe amanhã, permanecerá verdadeiro para sempre que hoje ela existiu, cada momento do tempo se dá por testemunhos todos os outros.”*⁴

É dessa idéia de sequência - passado, presente e futuro ou ainda antes, agora e depois - um movimento que passa por etapas no espaço construído. Para Tauttenbury, *“A arquitetura existe, como no cinema, na dimensão do tempo e do movimento. Concebemos e lemos uma edificação em sequências. Interagir com uma obra é prever e procurar efeitos de contraste e conexão por onde passamos”*⁵

Ao selecionar o lugar dos ensaios projetuais uma gama de possibilidades se abriu, pontos de interesse foram pouco a pouco sendo demarcados em meio a área extensa da serra. Reconhecendo o poder da união entre movimento e paisagem, e aproveitando da pluralidade para investigar diferentes soluções espaciais, decidi que não faria uma intervenção pontual, mas um percurso.

Por uma questão de praticidade e reconhecimento do escasso conhecimento que tinha sobre a região, optei por utilizar uma trilha sugerida pelos profissionais do Parque.





O percurso acabou por ser uma junção de três pequenas trilhas (a trilha da Capela, a trilha do Mirante e a trilha da Bica) que eram passíveis de se encontrar, formando um circuito de aproximados 3 quilômetros e duração de cerca de três horas. O nível de dificuldade do caminho é médio, sendo as principais dificuldades a subida íngreme até o mirante e as áreas escorregadias em meio ao trajeto. Ainda assim, o percurso era frequentemente realizado por grupos de idades variadas, de grandes grupos escolares a idosos em excursão, contou o guia do núcleo na visita em que fiz o reconhecimento do território e suas paisagens.⁶

Para seguir, o próximo passo era sistematizar a trilha em etapas menores, onde poderia agrupar as características semelhantes e planejar então uma atuação guiando os olhares por dentro da mata. Era importante estruturar o percurso em pontos de parada e de passagem, criando elementos que pudessem marcar a paisagem como lugar.

“Lugar é qualquer objeto estável que capta nossa atenção. Quando olhamos uma cena panorâmica, nossos olhos se detêm em pontos de interesse. Cada parada é tempo suficiente para criar uma imagem de lugar que, em nossa opinião, momentaneamente parece maior. A parada pode ser de tão curta duração e de interesse tão fugaz, que podemos não estar completamente conscientes de ter detido nossa atenção em nenhum objeto em particular; acreditamos que simplesmente estivemos olhando a cena em geral. Entretanto, estas paradas aconteceram. Não é possível olhar uma cena de uma só vez; nossos olhos continuam procurando pontos

6. Todas as informações sobre o histórico da Serra do Mar e do Núcleo Curucutu, bem como suas intenções de funcionalidade e particularidades, são baseadas nos relatos do guia que me acompanhou em visita ao núcleo e às trilhas no dia 30 de março de 2019. Também tem fundamento nas bases georreferenciadas disponibilizadas pela Fundação Florestal e pela plataforma GeoSampa. Além do último Plano de Manejo do Parque Estadual da Serra do Mar que consegui encontrar, assinado Secretaria do Meio Ambiente do Estado de São Paulo e publicado em 2006.

Imagem. A obra West-East East-West de Richard Serra, autor da fotografia desconhecido, imagem pertencente ao Conselho de Turismo do Qatar

7.
YI-FU TUAN. (n.d.). ESPACO
E LUGAR :a perspectiva da
experiencia. [S.l.], EDUEL, p. 179

8.
TANIZAKI, J., & MOREIRA, M.
G. (1999). Elogio da sombra.
Lisboa, Relógio D'Água, p. 20

*onde repousar a vista. Podemos deliberadamente
procurar um referencial, ou um aspecto no horizonte
pode ser tão notável que chama nossa atenção".⁷*

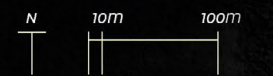
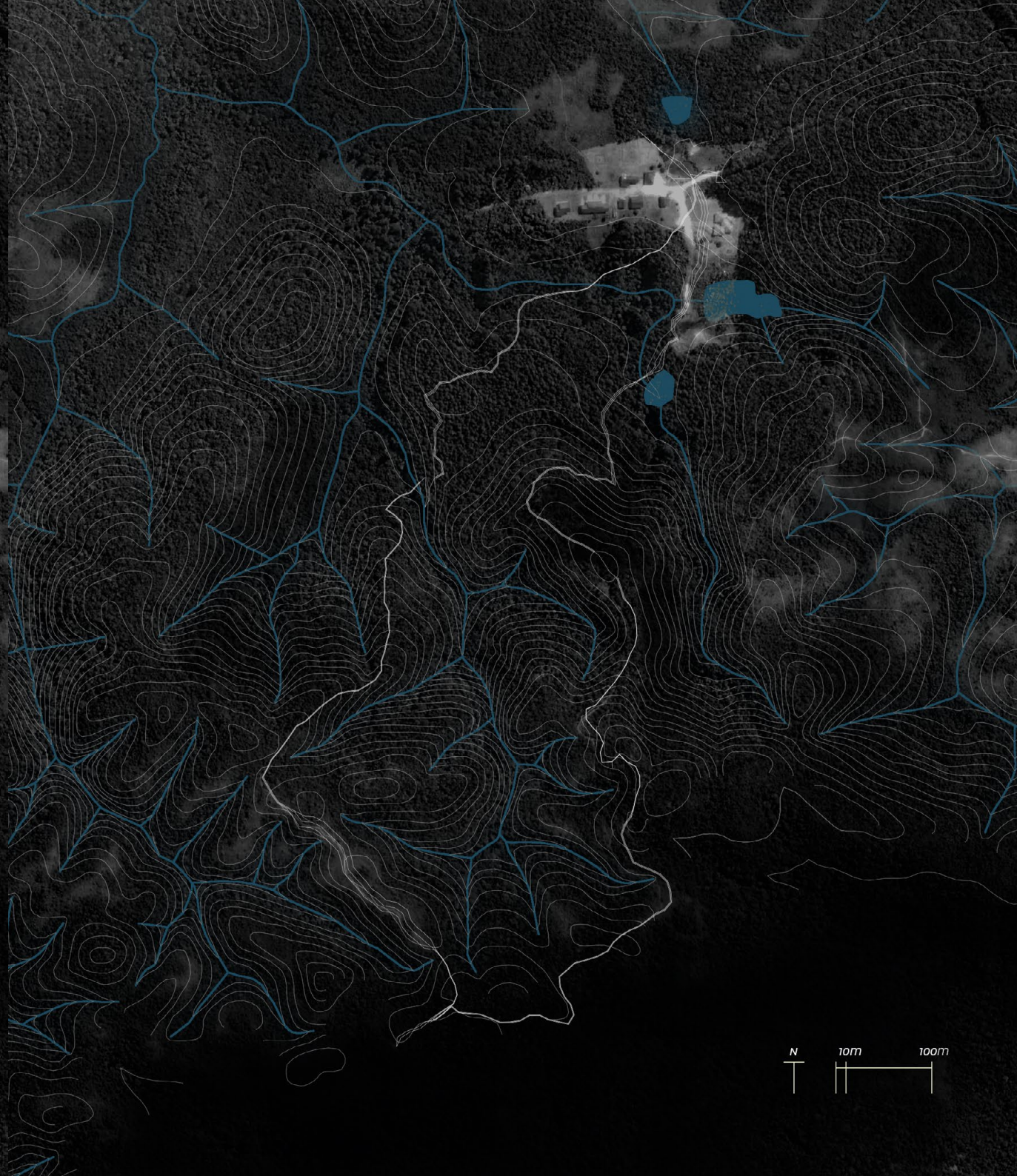
Para trazer mais unidade para o percurso da trilha,
escolhi trabalhar com um só material como base. O
uso do aço cortén, que mostra na sua coloração o
desgaste pela oxidação e a exposição às intempéries,
inicialmente veio inspirado pela descrição de Junichiro
Tanizaki ao tratar do contraste entre os talheres
orientais e os ocidentais: o brilho frio dos objetos
polidos não pode trazer a experiência do material gasto
pelo tempo e pela fuligem: *"Rejubilamos quando
vemos as suas superfícies escurecerem e, com a
ajuda do tempo, enegrecerem completamente"*.⁸

A escolha também justifica-se por ser um material
que traz a força do tempo como sua característica
estética mais marcante, realçando a ideia de sequência
tanto no movimento organizado do percurso da
trilha, quanto na simples permanência na natureza.
Além disso, o material atende a sugestão do Instituto
Florestal de que as cores neutras ou suaves são as
mais indicadas para a entrada na mata a fim de não
incomodar excessivamente os animais que lá vivem.

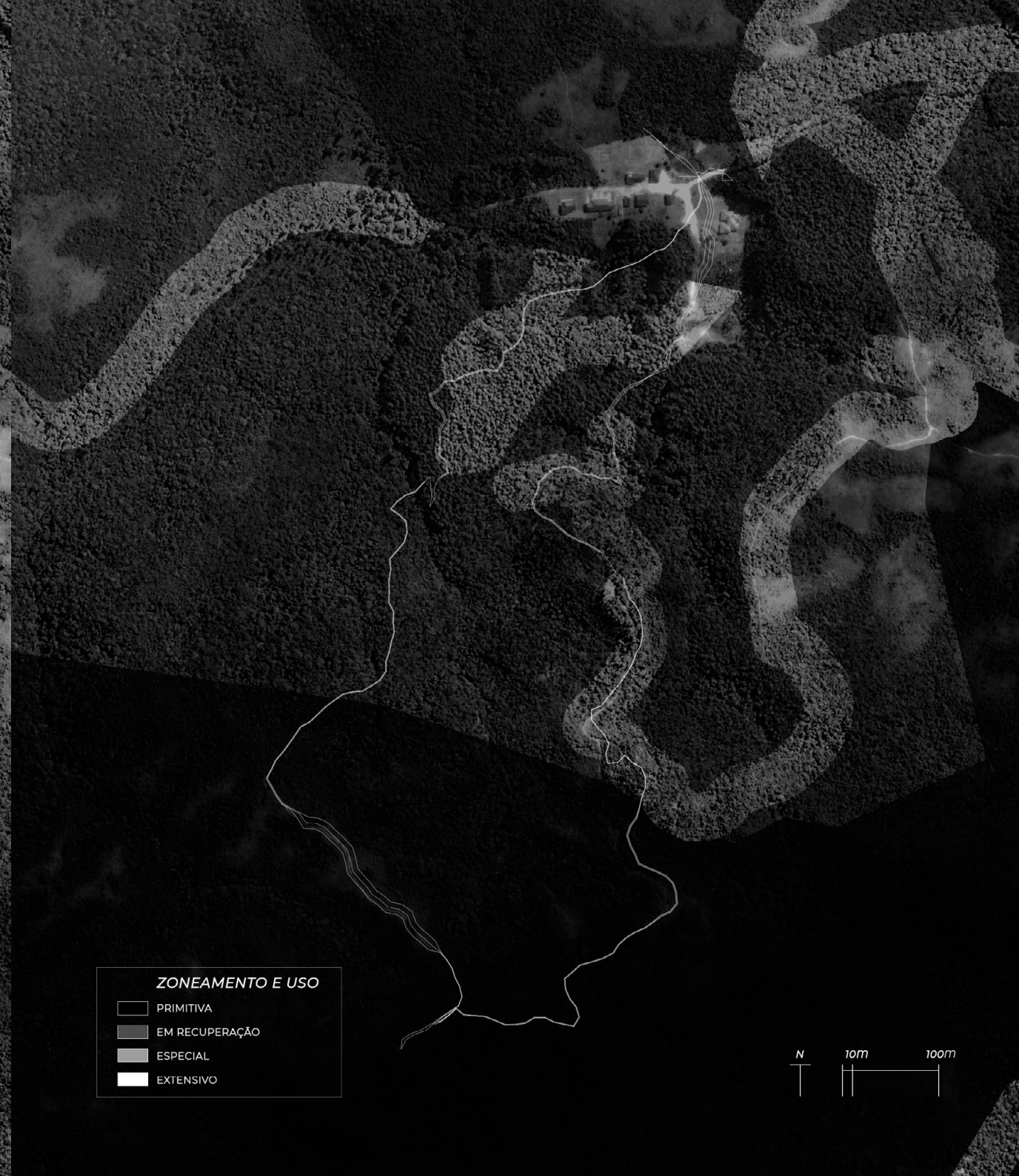
Além do caráter estético da patina, o aço cortén
se destacou por ser um material que permite
sustentar vão maiores com menos pontos
de contato com o chão, assegurando maior
integridade para o solo da mata, permite a dobra e

o recorte das chapas, o que poderia trazer respostas formais
interessantes ao trajeto, sendo um material que pode ser
usado em todas as superfícies: piso, paredes e cobertura.

Por fim, o papel do projeto de arquitetura ao longo da trilha não se
mostrava muito programático, mas era em si fundamental como
força de direção para o movimento. O objetivo era o direcionamento
dos caminhos, da sequência de passos entre a vegetação e o céu
e direcionamento dos olhares pelo caminho potencializando as
formas de narração natural que a mata e a natureza praticam.







“E foi quando quase pisei num enorme rato morto. [...] Quase correndo de medo, cega entre as pessoas, terminei no outro quarteirão encostada a um poste, cerrando violentamente os olhos, que não queriam mais ver. Mas a imagem colava-se às pálpebras.”

Vendo o mundo

Citação.
Conto 'Perdoando Deus' de Clarice Lispector em LISPECTOR, C. (1971). Felicidade clandestina: contos. [Rio de Janeiro], Sabiá.

1. PALLASMAA, J. (2012). The eyes of the skin. Chichester, Wiley, p. 41
2. ZUMTHOR, P. (2006). Peter Zumthor: atmospheres : architectural environments, surrounding objects. Basel, Birkhäuser, p. 11
3. JANEIRO, P. A. (2011). Origens e destino da imagem: para uma fenomenologia da arquitectura imaginada. Lisboa, Chiado.

Como já anotamos, o corpo é o intermediário entre as relações entre o sujeito, mundo interior, e os objetos, mundo exterior, e realiza este exercício através dos sentidos: olfato, paladar, audição, tato e visão. É da união das interpretações feitas imediatamente por esta gama de sensibilidades que o corpo pode sintetizar o espaço que o cerca. Pallasmaa trata da arquitetura como uma potencializadora de nossa experiência de existência, o sentimento de se pertencer no mundo, que é mensurado por todos nossos sentidos, harmoniosamente em conjunto com o espaço, matéria e a proporcionalidade.¹ É em parte dessa experiência de todos os sentidos no espaço que Peter Zumthor trata ao falar de atmosferas, como uma qualidade da arquitetura - o poder de comover com o simples fenômeno da presença.²

Na coexistência de jornada e propósito, armados das experiências passadas que formam nosso repertório de interpretações,³ os sentidos parecem buscar uma colaboração: ao vermos um prato de nossa comida preferida, salivamos e podemos praticamente sentir seu gosto; ao vermos uma superfície rústica de pedras podemos sentir sua aspereza como as rochas sobre as

4.
PALLASMAA, J. (2012).
The eyes of the skin.
Chichester, Wiley, p. 42

5.
PALLASMAA, J. (2012).
The eyes of the skin.
Chichester, Wiley, p. 15

quais já pisamos e ao mesmo tempo ao nos depararmos com uma parede lisa de concreto polido podemos quase que sentir a sua suavidade ao toque e o frescor em temperatura que ela transmite - “o olhar prevê um toque inconsciente.”⁴ Nossa vivência parece ser o contexto que permite, por intuição, que possamos prever as consequências e sequências das situações, conforme as encontramos e assim transmitir essa informação antes que ela sequer chegue ao sentido específico. O olhar vem como o sentido precursor, que indica imediatamente a evidência do que existe.

Historicamente na cultura ocidental, o papel de sentido mais nobre foi atribuído à visão, sendo a base de muitas correntes filosóficas, “*porque ela aproxima mais o intelecto, em virtude da imaterialidade relativa de seu conhecimento*”. Com a invenção da perspectiva e a janela de Alberti, o olho se tornou ainda mais o centro do mundo perceptível, bem como do próprio conceito de identidade pessoal.⁵ Tratando ainda dos assuntos de percepção de arquitetura e da espacialidade, a visão continua sendo de particular importância na identificação da forma, da iluminação, das proporções, profundidade, e até mesmo da materialidade, que são os principais elementos da linguagem arquitetônica. Preciso também reconhecer o caráter particular pelo qual darei a percepção visual especial atenção, como o sentido principal na minha apreensão de mundo e de arquitetura.

Porém, pensemos sempre nesta relação do olhar como a invocadora primeira da presença mais do que como uma dominação sobre os demais sentidos.

1.
JANEIRO, P. A. (2011). Origens e destino da imagem: para uma fenomenologia da arquitectura imaginada. Lisboa, Chiado, p. 56

2.
MERLEAU-PONTY, M. (2011). Fenomenologia da percepção. São Paulo, WMF Martins Fontes, p. 7

Representando o mundo

Representação é como chamaremos a aproximação entre sujeito e os objetos através da percepção visual no processo em que vemos de fato a coisa e conforme a preenchemos de sentido de acordo com nosso repertório prévio de experiências e significados. Podemos dizer que as representações são o nosso único método de contato com o mundo ou ainda que as próprias “*coisas são representações investidas de humanidade.*”¹

Aproveitando das classificações de Pedro Janeiro podemos tratar da representação por duas formas distintas, mas correlatas. A primeira é a representação mental, o método de contato com o mundo que mencionamos acima “*O mundo é aquilo mesmo que nós representamos.*”² quando o sujeito percebe o objeto através de seus sentidos, esse é um esforço intelectual que não adquire uma forma física. Já a segunda é a representação por meio de um esforço de interpretação que transforma o objeto em outra coisa física, por exemplo por meio de artifícios gráficos: Cézanne ao pintar sua natureza morta transforma a existência das maçãs sobre a mesa em quadro, com o esforço da representação.

Ao pensarmos sobre esta segunda forma de representar uma

3.
Em JANEIRO, P. A. (2011).
Origens e destino da imagem:
para uma fenomenologia
da arquitetura imaginada.
Lisboa, Chiado, p. 246

4.
A Cesta de Maças de Cézanne



Maças de Van Gogh



A Cesta de Frutas
de Caravaggio



questão permanece, se, como diz Pierce, “os ícones são aqueles signos que têm uma certa nativa semelhança com o objeto a que se reportam”,³ seriam as maçãs da cesta de Cézanne mais representativas do que é a coisa ‘maçã’ do que as maçãs sobre o plano azul de Van Gogh? Ou ainda do que a maçã machucada da cesta de fruta de Caravaggio?⁴ Esta idéia de atribuir maior ou menor significado às pinturas a partir de qual se assemelha mais às maçãs que carregamos em nossa memória não parece fazer muito sentido com o que já conhecemos da história das artes... Sendo assim, qual o objetivo de se extrapolar a representação para além de nosso próprio interior?

Pedro Janeiro trata a representação como o esforço do construtor da imagem, o eu, em desenhar uma narrativa que tem o poder de aproximar outro sujeito, o outro-eu, da sua relação íntima de perceber o objeto inicial. Afirmar os modos como o objeto pôde, pode e ainda poderá ser visto, com o desejo básico de passar informação, de comunicar, ou seja, de conciliar a sua existência sensível e solitária à do outro através da tradução das suas experiências.⁵ Pode-se imprimir o mesmo esforço de comunicação por meio da representação ao movimento projetual de arquitetura que cria o espaço a ser habitado: “Conforme a obra interage com o corpo do observador, a experiência espelha às sensações corporais do construtor. Consequentemente, arquitetura é a comunicação do corpo do arquiteto diretamente para o corpo da pessoa que se depara com a sua obra.”⁶

Então, podemos dizer que o ato da percepção visual se dá por meio das imagens, essas como força interna ou externalizada como uma expressão icônica desse reconhecimento em que nos colocamos sobre os objetos, desta maneira tudo no mundo nos

aparece como imagem representativa.⁷ Estas imagens podem ser sistematizadas de diversas formas, no âmbito dos pensamentos desenvolvidos para este esforço de compreensão da comunicação arquitetônica, lidaremos com apenas quatro categorias, que creio sejam suficientes para a profundidade permitida à estas questões.

5.
JANEIRO, P. A. (2011). Origens
e destino da imagem: para
uma fenomenologia da
arquitetura imaginada.
Lisboa, Chiado, p. 250-256

6.
PALLASMAA, J. (2012).
The eyes of the skin.
Chichester, Wiley, p. 67

7.
JANEIRO, Pedro António.
A Imagem Por-Escrita:
Desenho e Comunicação
Visual entre a Arquittura
e a Fenomenologia. São
Paulo: FAUUSP, 2012, p. 90

“Quinta-feira Santa, 2003.

Aqui estou.

Sentado ao sol.

Uma grande arcada - longa, alta,

bela sob a luz do sol. A praça

me oferece um panorama - as

fachadas das casas, a igreja, os

monumentos. Atrás de mim

está a parede do café.”

Citação.
Tradução livre de citação em
ZUMTHOR, P. (2006). Peter
Zumthor: atmospheres :
architectural environments,
surrounding objects.
Basel, Birkhäuser, p. 15

As imagens do presente

Com tempo bem demarcado, estas imagens marcam o que temos como nossa realidade, são as imagens que carregam a evidência de nossa existência, pautada fundamentalmente nos sentidos e no espaço-tempo do presente. É através destes sentidos que podemos nos apropriar do que é o mundo que nos cerca, os objetos a serem percebidos, o que é visível. E porque nosso corpo é tão visível e tão parte deste sistema quanto os objetos que vemos, podemos dizer que ele também é parte do todo, uma extensão deste território perceptivo.

É da imagem do presente que Peter Zumthor trata no início do seu relato em *Atmosferas* na expressão “*aqui estou*”, junto do que estas condições o permitem perceber visualmente a partir da sua localização no tempo e no espaço, evidenciando a realidade e o mundo que o cerca.

“Uma das coisas que eu mais me lembro é que quando se entrava nessa casa, ela era escura, porque a casa era fechada com paredes em ambos os lados, o sul e o norte. Ela tinha momentos de luz, mas eu tenho lembranças fortes dessa casa porque quando se estava nela e as luzes não estavam ligadas, era muito escuro e naquela escuridão eu sentia como se estivesse sendo cercado. Eu me sentia seguro, protegido. Eu sentia que o espaço daquela casa protegia o meu corpo. Esta é uma sensação fundamental que eu tenho sobre certos espaços e eu me lembro de sentir isso pela primeira vez naquela velha, pequena casa em Osaka.”

Citação.
Tradução livre de citação em
ANDÔ, T., & AUPING, M.
(2002). Seven interviews with
Tadao Ando. Fort Worth [Tex.],
Modern Art Museum of Fort
Worth, trecho “April 8, 2000”

As imagens da memória

As imagens da memória são o que restou das experiências percebidas anteriormente, no passado. São as imagens que retemos e formam o viés pelo qual observamos o presente, são o nosso repertório básico de influência para a interpretação, são também a inspiração para as imagens do futuro ou da imaginação.

Frequentemente podem vir carregadas de sentimentos afetivos, como na citação de Tadao Ando, onde ele descreve, e por consequência representa, a casa de sua infância e as relações entre a iluminação e os espaços, um traço que se tornou importante em sua produção de arquitetura e uma das suas características mais marcantes como projetista.

“Quando me concentro em um terreno, imagens de lugares que conheço e que me impressionaram, imagens de lugares ordinários ou especiais que carrego comigo como visões internalizadas de espíritos e qualidades específicas; imagens de situações arquitetônicas que emanam do mundo da arte, do cinema, teatro ou literatura. [...] É só quando eu confronto e comparo a essência de diferentes lugares, quando eu permito que elementos similares, relacionados ou alienígenas projetem sua luz sobre o lugar de minha intervenção que a imagem focada e multifacetada da essência do território surge. [...] Então eu me fecho com o lugar e tento habitar a minha imaginação, e ao mesmo tempo olho além, para o mundo dos meus outros lugares.”

Citação.
Tradução livre de citação em
ZUMTHOR, P. (2017).
Thinking architecture.
Basel, Birkhäuser, p. 41

1.
JANEIRO, P. A. (2011). Origens e
destino da imagem: para uma
fenomenologia da arquitectura
imaginada. Lisboa, Chiado

2.
PALLASMAA, J. (2012).
The eyes of the skin.
Chichester, Wiley, p. 67

As imagens do imaginário

De olhos fechados eu sou mais eu.

A imaginação nada mais é do que a faculdade de criar imagens mentalmente.¹ Estas imagens surgem a partir de reinterpretação das imagens da memória e do presente. No fundo, as imagens da percepção, memória e imaginário existem em interação constante. O escopo do presente se une com as imagens de fantasia e da lembrança.² Cada lugar que criamos é involuntariamente formado a partir dos tantos outros que já percebemos de alguma maneira, seja por representação pessoal ou de outros, como em uma fotografia ou um quadro.

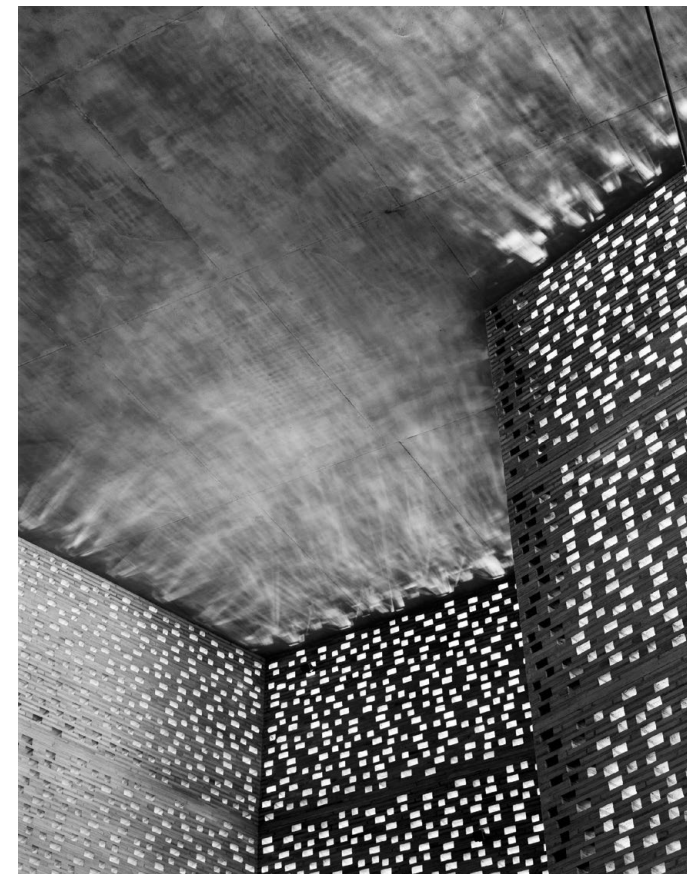
Estas imagens podem ser engatilhadas pelos pensamentos livres, os sonhos, que são o que vemos quando fechamos os olhos, podemos dizer que são de alguma maneira uma expressão do que somos quando estamos livres. Ou ainda podem ser ordenadas e convocadas por uma necessidade ou por outros meios de linguagem: em um livro, as palavras do autor que descrevem um local criam uma imagem deste espaço

3.
JANEIRO, P. A. (2011). Origens
e destino da imagem: para
uma fenomenologia da
arquitetura imaginada.
Lisboa, Chiado, p. 261

Imagem.
Museu de Koluma de Peter
Zumthor por Helene Binet

no imaginário do leitor. Nesse trecho de *Pensando a Arquitetura*, Peter Zumthor conta de como funciona seu processo criativo até chegar na imagem de um projeto: com o foco em um lugar, ele evoca as imagens de seu repertório que dizem respeito a esta situação ou que entram sorrateiramente em meio a estas, de todos as fontes que se utiliza de imagens para representação, a arte, a fotografia, o cinema, a arquitetura e as experiências passadas.

As imagens do desenho arquitetônico em fase projetual podem ser classificadas, de modo geral, nesta categoria do imaginário. Elas podem ser interpretadas como a representação da promessa do objeto que será ou poderia ser.³ Ainda portando o que é o espírito da representação gráfica, que é o desejo de comunicar a experiência.



“O meu projeto pretendia otimizar as condições criadas pela natureza, que já ali tinha iniciado o desenho de uma piscina. Nasceu assim uma ligação muito mais estreita entre aquilo que é natural e aquilo que é construído. [...] Uma arquitetura de grandes linhas, de paredes compridas, buscava um encontro com os rochedos no lugar adequado. O objetivo consistia em delinear, naquela imagem orgânica, uma geometria: descobrir aquilo que estava disponível e pronto para receber a geometricidade. [...] Contextualmente, funcionava a variação de luz, obtida com a passagem gradual de uma zona no exterior para uma de penumbra que, finalmente, conduzia a um último percurso, já ao ar livre.”

Citação.
SIZA VIEIRA, A., & GREGOTTI, V.
(2009). Imaginar a evidência.
Lisboa, Edições 70, p. 26

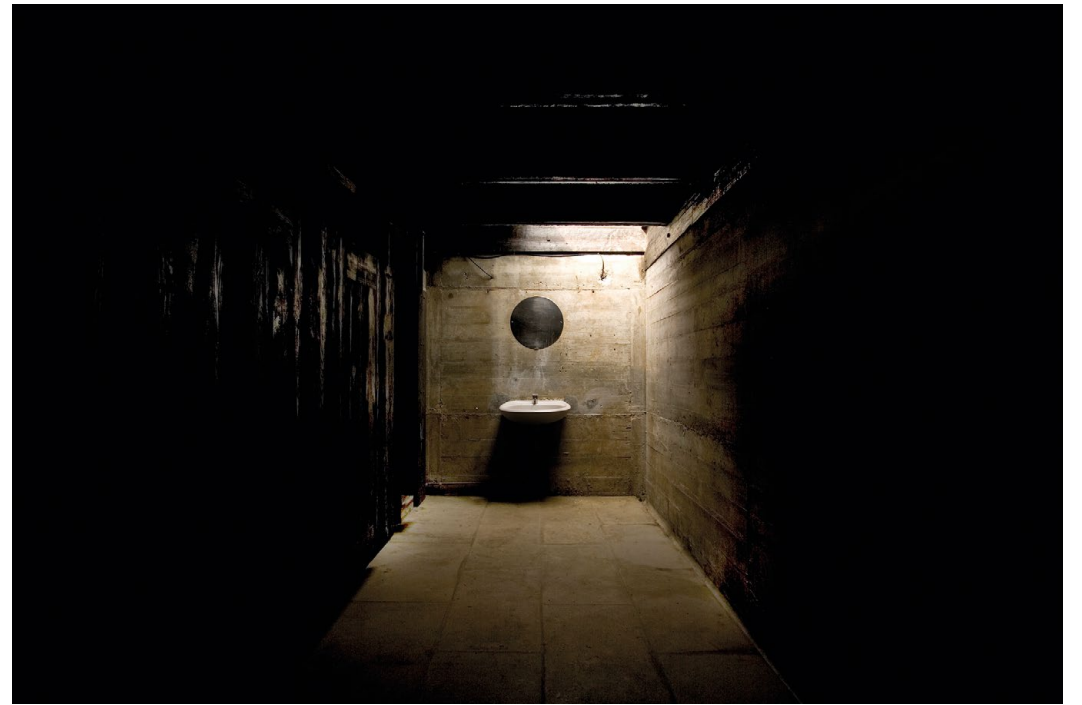
1.
PALLASMAA, J. (2007).
The architecture of
image: existential space
in cinema. Helsinki,
Rakennustieto oy Helsinki.

Imagens.
Piscina das Marés de Álvaro
Siza por Fernando Guerra

As imagens poéticas

Este conceito vem emprestado de Juhani Pallasmaa em *The Architecture of Image*,¹ estas são as imagens direcionadas com a intenção de conduzir atenção ou revelar algo. É pertinente tanto ao artista que pinta um quadro e o escolhe fazer como se pudesse ver a si mesmo trabalhando, como em *‘As Meninas’* de Velázquez, quanto ao fotógrafo, ao cineasta e claro, ao arquiteto. Seja através do recorte no enquadramento de uma tela ou de uma janela, pela sequência de movimentos da câmera ou pela sequência de passos no caminho que percorremos um espaço... São as imagens que fortalecem o sentido de nossa existência e sensibilizam a fronteira entre o eu e o mundo, convivendo em um só espaço.

Na citação, Álvaro Siza conta sobre o seu projeto para a Piscina das Marés, propondo um desenho que se conectasse à natureza respeitando as suas relações naturais, ao mesmo tempo em que estrutura o caminho e a profundidade do espaço para guiar e criar experiências visuais distintas. Encontrar estes espaços certos para a mirada com propósito é a base na qual se apoia o ensaio projetual através do percurso pela mata da Serra do Mar.



“Linguagem sem frases, assim
como a luz natural, têm essências
que transcendem significados
específicos e propósitos.
Linguagem se torna uma forma de
luz conforme a luz se transforma
em linguagem. Cara a cara com
a luz em um volume, o espaço
luminoso se torna onírico. Um
momento de intensa sensibilidade
inflama a intuição. Aos lados, à
frente, atrás... As palavras vazias
da luz são ditas em puro silêncio.”

A luz como narradora do espaço

Citação.
HOLL, S. (2000). Parallax.
Basel, Birkhäuser, p. 104

1.
“Luz, iluminação, sombras,
reflexos, cor, esses objetos da
pesquisa não são inteiramente
seres reais: como os fantasmas,
têm existência apenas visual.”
em MERLEAU-PONTY, M.,
NEVES, P., PEREIRA, M. E. G.
G., LEFORT, C., & TASSINARI,
A. (2013). O olho e o espírito.
São Paulo, CosacNaify, p. 17

2.
“A luz é ideologia, sentimento,
cor, tom, profundidade,
atmosfera, história. Ela
faz milagres, acrescenta,
apaga, reduz, enriquece,
anuvia, sublinha, alude,
torna acreditável e aceitável
o fantástico, o sonho, e ao
contrário, pode sugerir
transparências, vibrações,
provocar uma miragem na
realidade mais cinzenta,
cotidiana.” em FELLINI, F.,
CALVINO, I., & BRAGA, M. (2004).
Fazer um filme. Rio de Janeiro,
Civilização Brasileira, p. 182

A luz é o fenômeno fundamentalmente responsável pela nossa
visão e por sua vez, pela percepção visual, apesar de enxergarmos
não a enxergamos diretamente, mas apenas a partir de seus
efeitos, pois é ela quem torna o reconhecimento da forma, da
materialidade, da profundidade, do espaço e do movimento
possíveis.¹ Presos a um universo e um mundo de escuridão,
somos presenteados com a luz do sol que evidencia para os
homens o que chamamos de tempo, os ciclos das horas e das
estações. Como já mencionamos ao tratar da idéia de lugar, a
luz também é direção e um guia espacial bastante valioso.

Além de suas funções chaves de iluminar e guiar, vivendo
entre os elementos da arquitetura que compõem os símbolos
chave da comunicação espacial, a luz é, sem dúvidas, o mais
forte.² Não à toa o homem começa tão logo a aprender a
manipulá-la conforme cria a linguagem e a construção
funcional dos espaços, afinal ela também “*é a contraparte
daquele outro poder animador, o calor*” do fogo inicial.³

A sombra é o que completa a luz, como dois lados de uma moeda,
dois iguais que carregam o mesmo o valor e não podem existir

3. ARNHEIM, R. (2011). Art and visual perception: a psychology of the creative eye. Berkeley, University of California Press, p. 293
 4. TANIZAKI, J., & MOREIRA, M. G. (1999). Elogio da sombra. Lisboa, Relógio D'Água, p. 49
 5. ARNHEIM, R. (2011). Art and visual perception: a psychology of the creative eye. Berkeley, University of California Press, p. 300
 6. ARNHEIM, R. (2011). Art and visual perception: a psychology of the creative eye. Berkeley, University of California Press, p. 228
 7. ZUMTHOR, P. (2017). Thinking architecture. Basel, Birkhäuser, p. 89
- Imagem.
Palácio da Justiça de Chandigarh de Le Corbusier
por Lucien Herve

em um sem o outro. É apenas através da sombra que podemos reconhecer o brilho da luz – uma característica particularmente útil para pensarmos na luminosidade dos ambientes e seus efeitos. Para Tanizaki Junichiro, no Ocidente falhamos neste reconhecimento da dualidade natural entre luz e sombra e acabamos por nutrir uma relação ruim com a escuridão: buscamos a claridade total. Já os orientais, tradicionalmente, fogem da luz forte e do brilho das fontes de luz modernas que não permitem as cadências de tons que exaltam a força comunicativa e de criação de narrativas pela escuridão, *“se a luz é fraca, pois que o seja! Mais, afundamo-nos com delícia nas trevas e descobrimos-lhes uma beleza própria”*.⁴

É também através da sombra que podemos perceber a tridimensionalidade, e entender a profundidade dos objetos representados nas imagens.⁵ É somente através dela que os objetos podem, sem a presença de um sujeito, conectar-se no mundo e ao mesmo tempo, criar espaços próprios. *“Uma sombra projetada através de uma superfície define-a como plana e horizontal ou talvez como curva e inclinada; nesse modo cria indiretamente espaço ao redor do objeto adicional, criando um campo ao se colocar nele.”*⁶ Está idéia da criação espacial através das sombras é uma que nos será muito útil daqui em frente conforme adentrarmos o cenário da mata em projeto.

Como ícones, a luz e a sombra carregam diversos significados, o mais frequente entre eles, sua característica mítica-religiosa: a luz do sol chega aos céus como uma manifestação divina, uma força que representa o bem e o dia, enquanto a sombra,



8.
HOLL, S., PALLASMAA, J., &
PÉREZ GÓMEZ, A. (2008).
Questions of perception:
phenomenology of
architecture. San Francisco,
William Stout., p.34

Imagem.
Casa de madeira e vidro de
Kengo e Kuma po Erieta Attali

a noite e o mal. A luz natural leva o pensamento ao infinito, a uma idéia de eternidade difícil de ser capturada.⁷ Além dessa, a luz é considerada um símbolo do esclarecimento e do conhecimento, já às sombras, atribuímos a força das trevas e do incerto. Entretanto, apesar do amedrontamento que ela traz, a escuridão carrega também uma conotação de mistério que intriga ao observador conforme dificulta o seu olhar e o leva a um mundo de pensamentos fantásticos, enquanto a luz forte, branca e homogênea paralisa a imaginação com sua tamanha certeza.⁸

Na arte, na fotografia, no cinema e claro, na arquitetura, a dupla assume o papel de verdadeiros narradores de emoções e dramaticidade. Vamos olhar com mais atenção as aplicações do fenômeno nestas formas de expressão de maneira a evidenciar características que nos serão caras em breve.

Podemos utilizar da arte e da fotografia como indicativos da manipulação da luz. Uma das técnicas que nos permite direcionar uma atenção, ou indicar uma intenção que extrapola a simples leitura da imagem, é o brilho. *“O fenômeno do brilho ilustra a relatividade dos valores de claridade. O brilho encontra-se num certo ponto entre as claras fontes de luz (sol, fogo, lâmpadas) e a fraca luminosidade dos objetos do cotidiano. Um objeto brilhante visto como uma fonte que propaga energia luminosa que lhe é própria. Este ponto de vista, contudo, não pode equiparar-se com a condição física. A mera luz refletida pode produzir a percepção do brilho. Para assim fazer, o objeto precisa apresentar uma claridade bem acima daquela que corresponde ao seu lugar esperado na escala estabelecida pelo resto do campo.*



9.
ARNHEIM, R. (2011). Art and visual perception: a psychology of the creative eye. Berkeley, University of California Press, p. 296

10.
ANGEL, Henri (1983). O Cinema. Porto, Livraria Civilização, p. 168

11.
LOBELL, J., & KAHN, L. I. (2008). Between silence and light: spirit in the architecture of Louis I. Kahn. Boston, Shambhala, p. 22

*Sua claridade absoluta pode ser bastante baixa, como conhecemos dos famosos tons dourados brilhantes de Rembrandt, que brilham através da poeira de três séculos. Numa rua escura um pedaço de jornal brilha como uma luz. Se o brilho não fosse um efeito relativo, a pintura realística nunca teria sido capaz de representar o céu, a luz de vela, o fogo e mesmo o relâmpago, o sol e a lua, convincentemente.*⁹

No audiovisual, a luz não é só utilizada para criar foco, mas para representar atmosferas imaginadas. Quando um raio de luz incide sobre algo, determina uma zona de luz e outra de sombra: a distância que separa as intensidades destas suas zonas é o que chamamos de contraste. E é da relação de contraste entre o claro e escuro que se cria o sentimento de um espaço, sua atmosfera: uma luz uniforme e harmônica indica um cenário de tranquilidade e felicidade, como a iluminação utilizada em uma comédia ou romance - esse estilo de iluminação é chamado de High Key - enquanto os altos contrastes criam lugares tensionados e com uma potencialidade para o drama, como em um filme de terror ou suspense, estilo é o que chamamos de Low Key.¹⁰

É reconhecível o papel da iluminação artificial para a expressão da arquitetura. Como na luz líquida da Biblioteca Viipuri de Alvar Aalto e da mesma maneira nas luminárias de clarabóia da Fundação Iberê Camargo. Ainda como na tensão entre o espaço arquitetônico, luz natural e a artificial colorida das instalações de James Turrell, que preenche todos os espaços e provém uma nova vida e atmosfera a arquitetura. Porém, vamos tratar principalmente da luz natural, a luz do céu, a luz nas coisas, a fonte de todo o ser, a construtora de presença.¹¹

Se a luz é e está em todas as coisas e lugares que existem como o próprio acontecimento que permite essa existência, é na verdade a partir das sombras que construímos os espaços ao desenhar uma arquitetura, bloqueando, filtrando ou até mesmo aprisionando a luz no silêncio dos espaços vazios através de aberturas controladas conforme o propósito de cada parte do todo.

Ao caminhar pela trilha na mata, surpreendeu-me o poder da vegetação de criar espaços tão definidos em luz e sombra quanto a arquitetura. E ainda que neles pudessem carregar também, talvez até de maneira mais reconhecível, muito desses significados que mencionamos. O processo projetual a partir daí acabou se transformando em um esforço de compreensão da linguagem espacial da paisagem que já dominava aquele local para que as intervenções de arquitetura pudessem complementar e revelar ao invés de impor uma lógica própria a narrativa.



O FIM

O PORTAL

A ESQUINA E A PONTE

O LUGAR ENTRE PALMEIRAS

O LAGO E O LARGO

A PONTE E O PRIMEIRO PONTO DE MATA

O CÍRCULO

O INDÍCIO DA SUBIDA

A SUBIDA

A CAPELA

OS PASSOS

O MARCO SINGELO DO PASSADO

A PONTE E A BICA

O CAMINHO E O RECLÍNIO

O CORREDOR DE LUZ

O DESCANSO

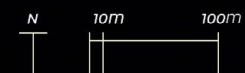
O MIRANTE

O CAMINHO DE SOL E MOITAS I

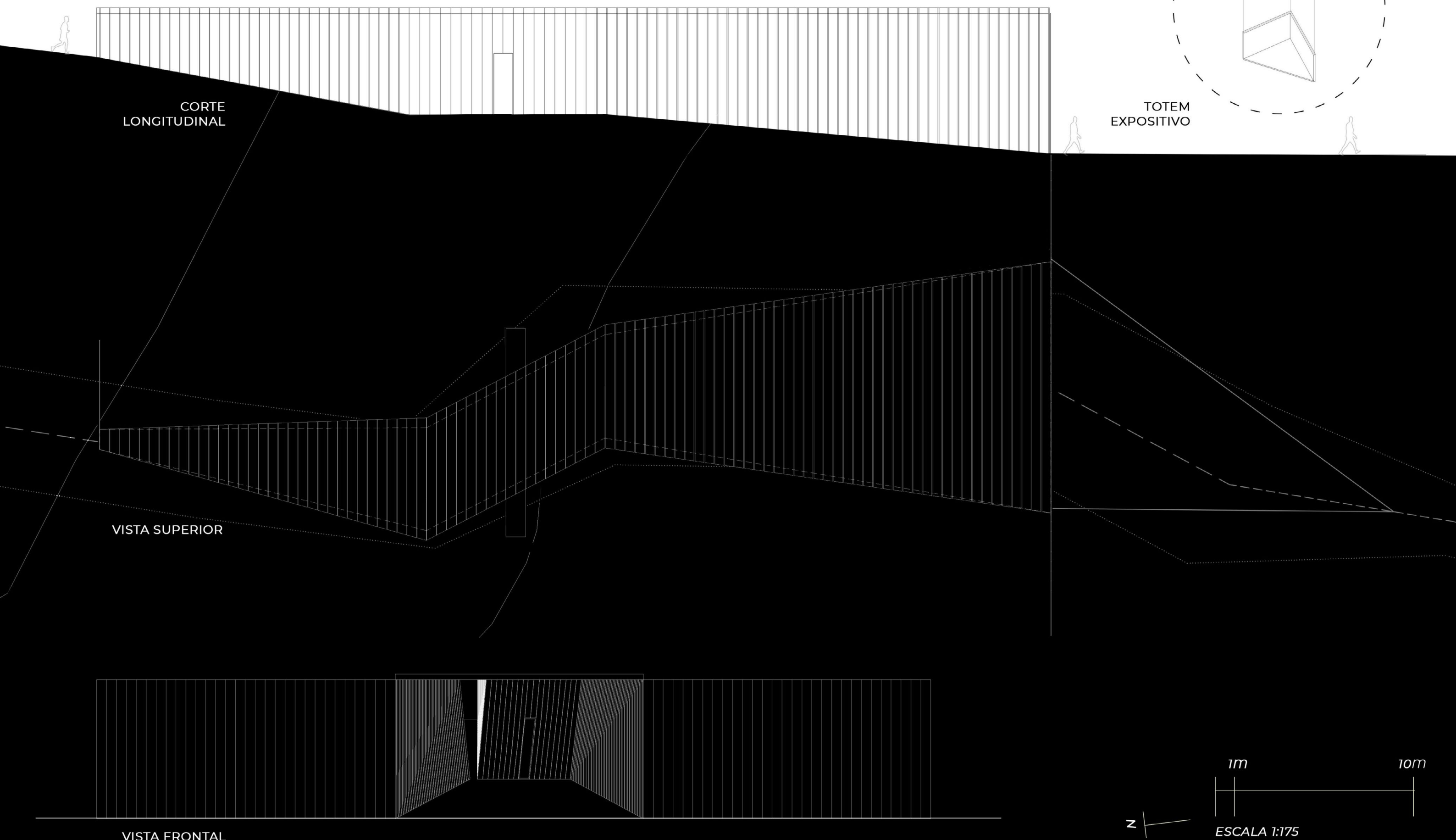
A PAUSA

O CAMINHO DE SOL E MOITAS II

A IMERSÃO



O PORTAL





1.
RASMUSSEN, S. E. (1998).
Arquitetura vivenciada. São
Paulo, Martins Fontes, p. 39



O portal

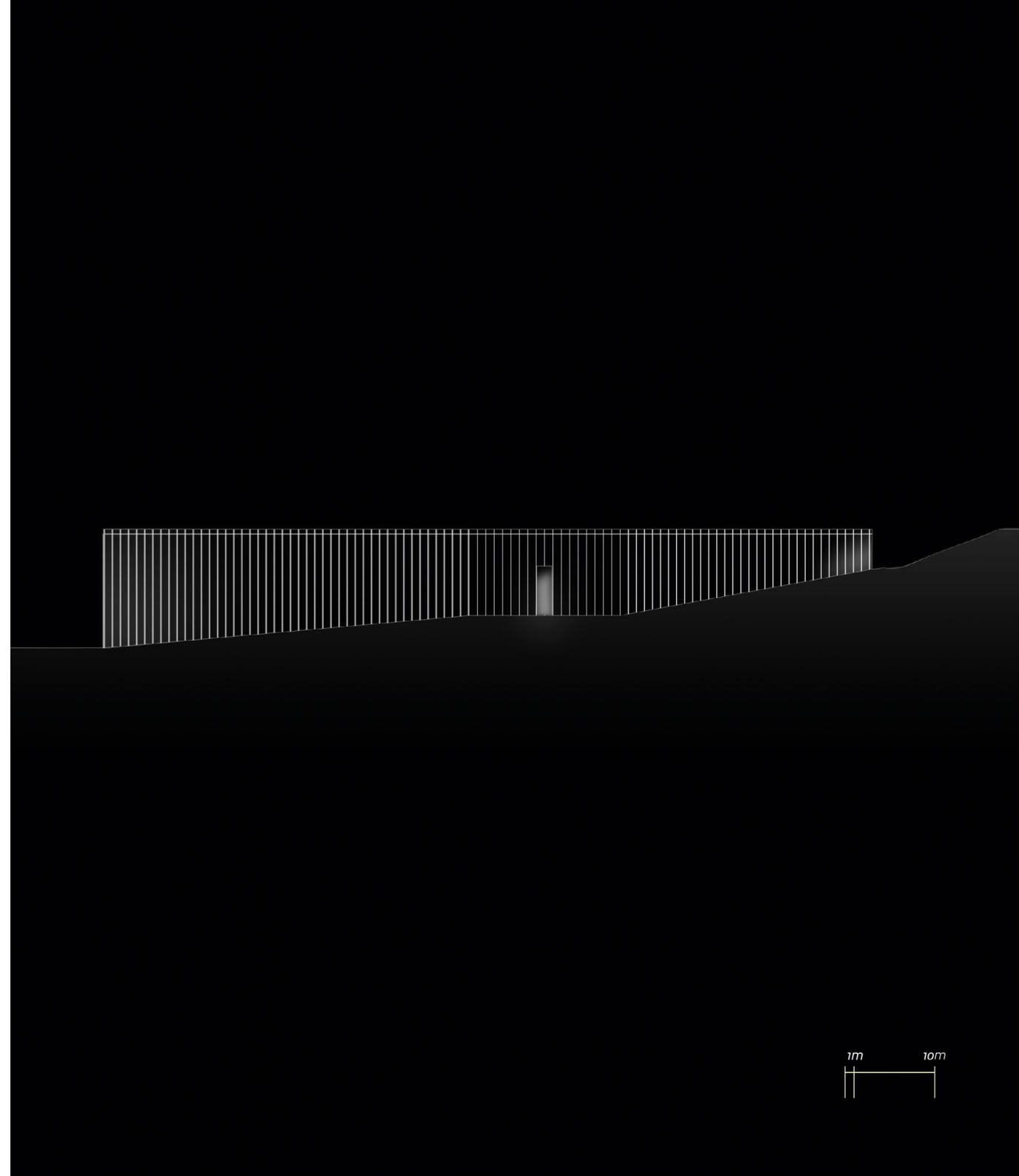
“Nada cria uma ilusão mais vívida de espaço do que a constante repetição de dimensões familiares ao olho e vistas de diferentes profundidades da composição arquitetônica.”¹

Esse trecho tem uma largura de 6 a 15 metros. Vegetação aberta e gramada, cercado por árvores de até 5 metros de altura. Chão fofo e muito úmido. É inteiramente aberto por cima e pelas laterais, permitindo a chegada de uma luz abundante. Esse trecho marca o início do percurso. Para preparar esta entrada, desenhei um portal. Com uma estrutura feita por pórticos em forma de trapézio, sendo maior o lado virado para o céu, convidando a luz, o edifício ressalta a sequência e o ritmo através das chapas cortadas de aço.

Do lado de fora, o edifício tem a fachada norte e sul marcada por uma sequência de painéis que cria um verdadeiro forte. Aos lados, essa passagem é simbolicamente fechada pela vegetação alta que já compõe a paisagem original. Nestes espaços de vazio externo será alocado exposição de fotografias (algumas já até presentes no núcleo, mas sem lugar apropriado) que mostram a biodiversidade e a vida animal na Mata Atlântica apoiadas em totens de vidro e aço, que permitem uma alusão do bichos soltos na natureza.

Ele vence o desnível do terreno espaçando a declividade e se faz presente em três momentos: a entrada ao edifício inclinada e dotada de luz, a parada plana com as saídas parasitas para os espaços de exposição ao ar livre, e a entrada na trilha aberta e iluminada pelas frestas – apesar da grande abertura de chegada, pouca luz entra por lá.

A entrada é como a porta de uma casa, uma medida que nos é extremamente familiar, e conforme adentra a trilha vai se abrindo e crescendo para as laterais e para baixo, vencendo o desnível em parcelas. O patamar plano no centro tem uma pausa nas brechas de luz e é iluminado discretamente pela pouca luz que vem dos compridos corredores para exposição, criando um jogo de claro e escuro. No piso, para tratar o solo bastante mole e úmido, utilizei areia e pedra brita zero branca, permitindo que a água, que ainda entrará pelas frestas dos pórticos, chegue até o solo sem alagar a área interna do edifício.

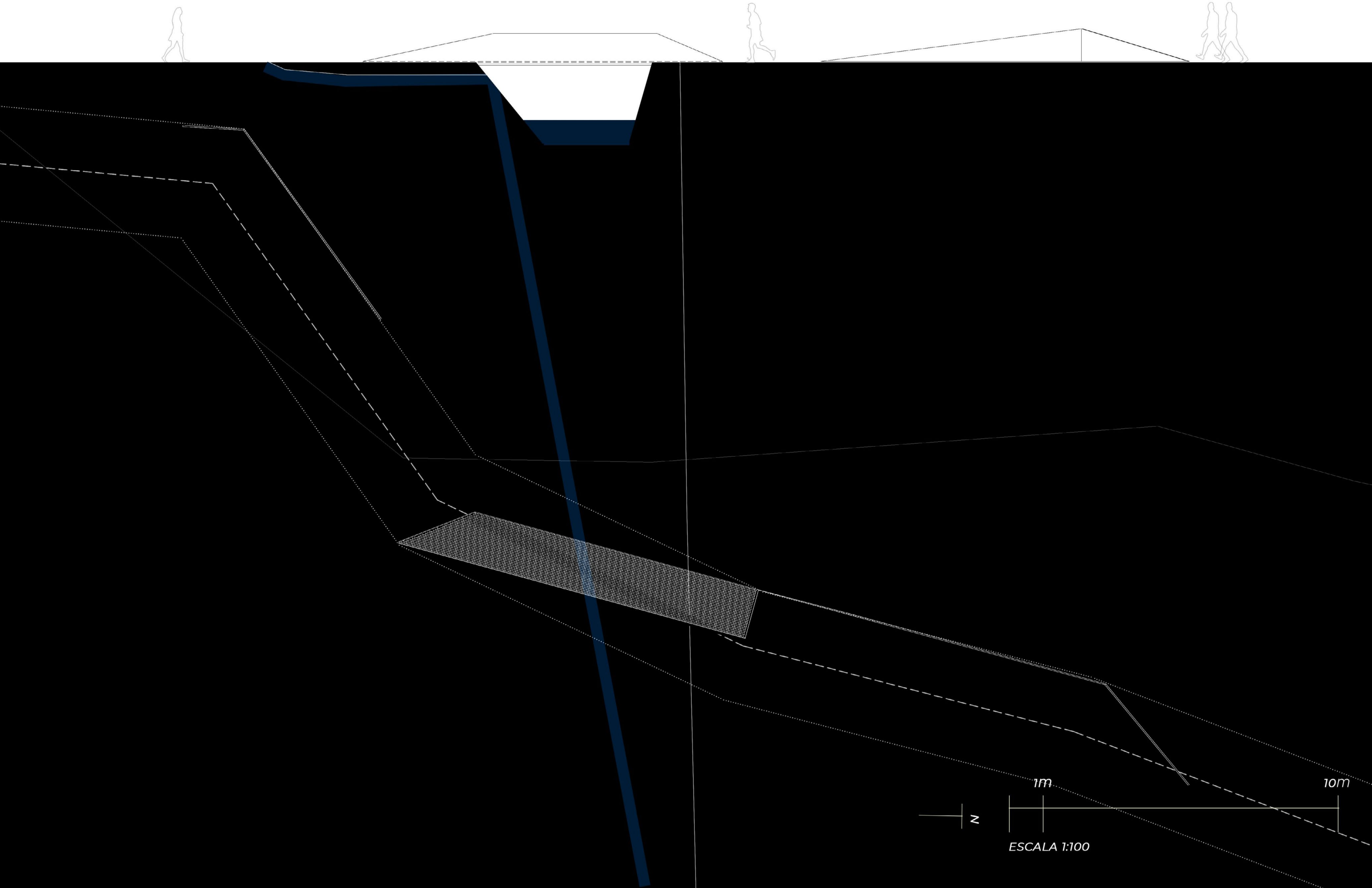








A VIRADA
E A PONTE





A virada e a ponte

Esse trecho tem uma largura de 3,5 metros. Vegetação forma um verdadeiro pórtico com as árvores de até 5 metros de altura que o cercam. O chão é fofo e um pouco úmido. A luz é filtrada pela vegetação em quase todos os lados.

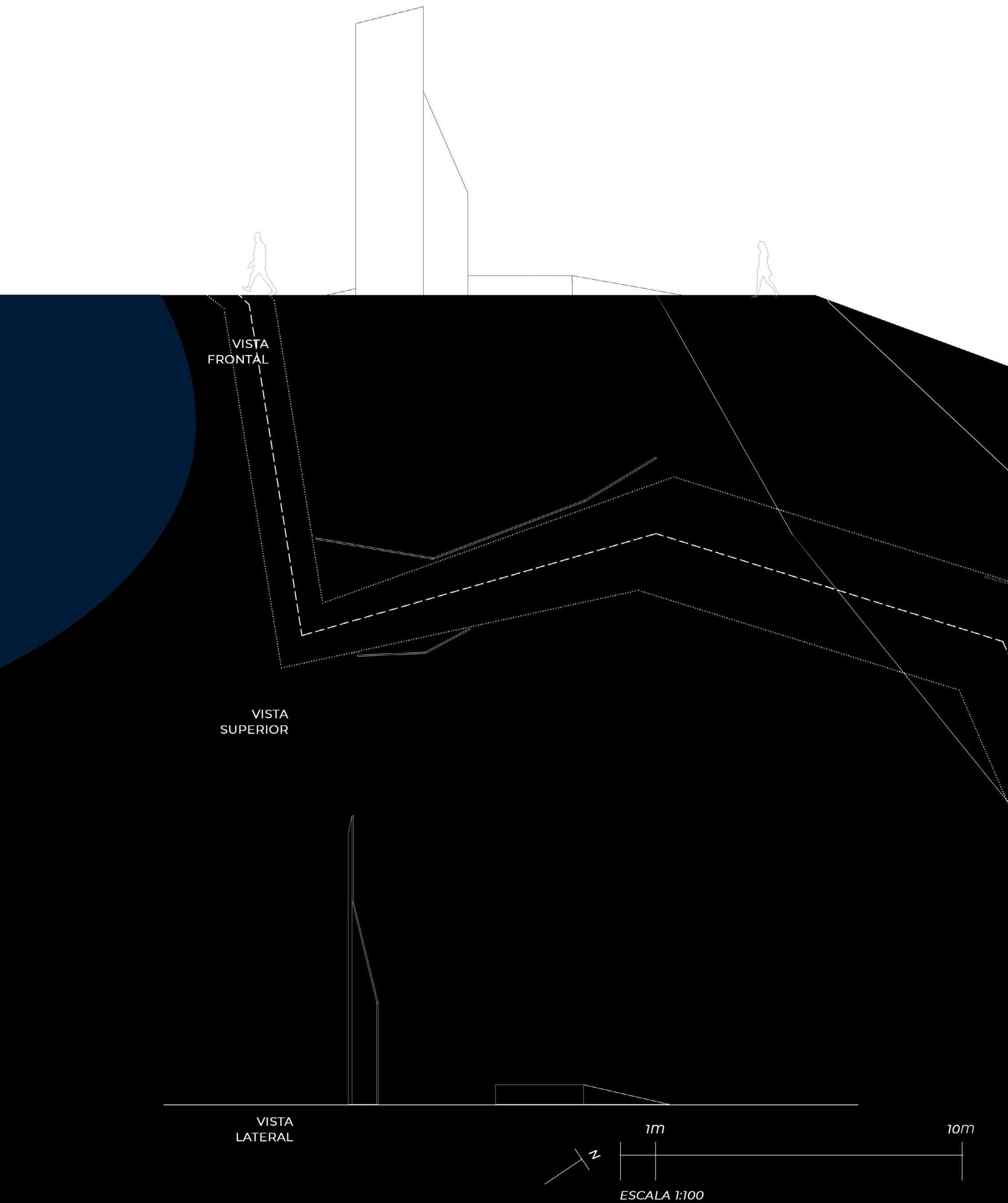
O objetivo aqui é conduzir após o portal, indicando o caminho por entre as árvores. Para isso, utilizei do aço para fazer uma intervenção baixa que marca o lugar, como uma tradicional esquina.

A parte que segue é a ponte, originalmente com 0,75m de largura e feita de troncos. Por uma linha discreta de aço no chão, esses dois marcos se conectam. É inteiramente aberta por cima e pelas laterais, permitindo a chegada de uma luz abundante. O papel aqui é de promover uma travessia mais confortável, segura e permanente e ser integrada como parte do caminho. Além disso, mais uma vez utilizamos das estruturas para marcar as viradas, com a peça vai dissolvendo-se no chão e ligando a paisagem aos equipamentos de apoio.





O LUGAR
ENTRE AS
PALMEIRAS



O lugar entre as palmeiras

Esse trecho tem uma largura de aproximadamente 1,5 metros. A vegetação de reflorestamento, uma mistura entre pinheiros e palmeiros muito altos, propõe o caminho entre duas paredes grande de vegetação. Chão com muitas folhas e restos da mata que trazem mais firmeza a pisada. A luz é zenital e filtrada pelos lados.

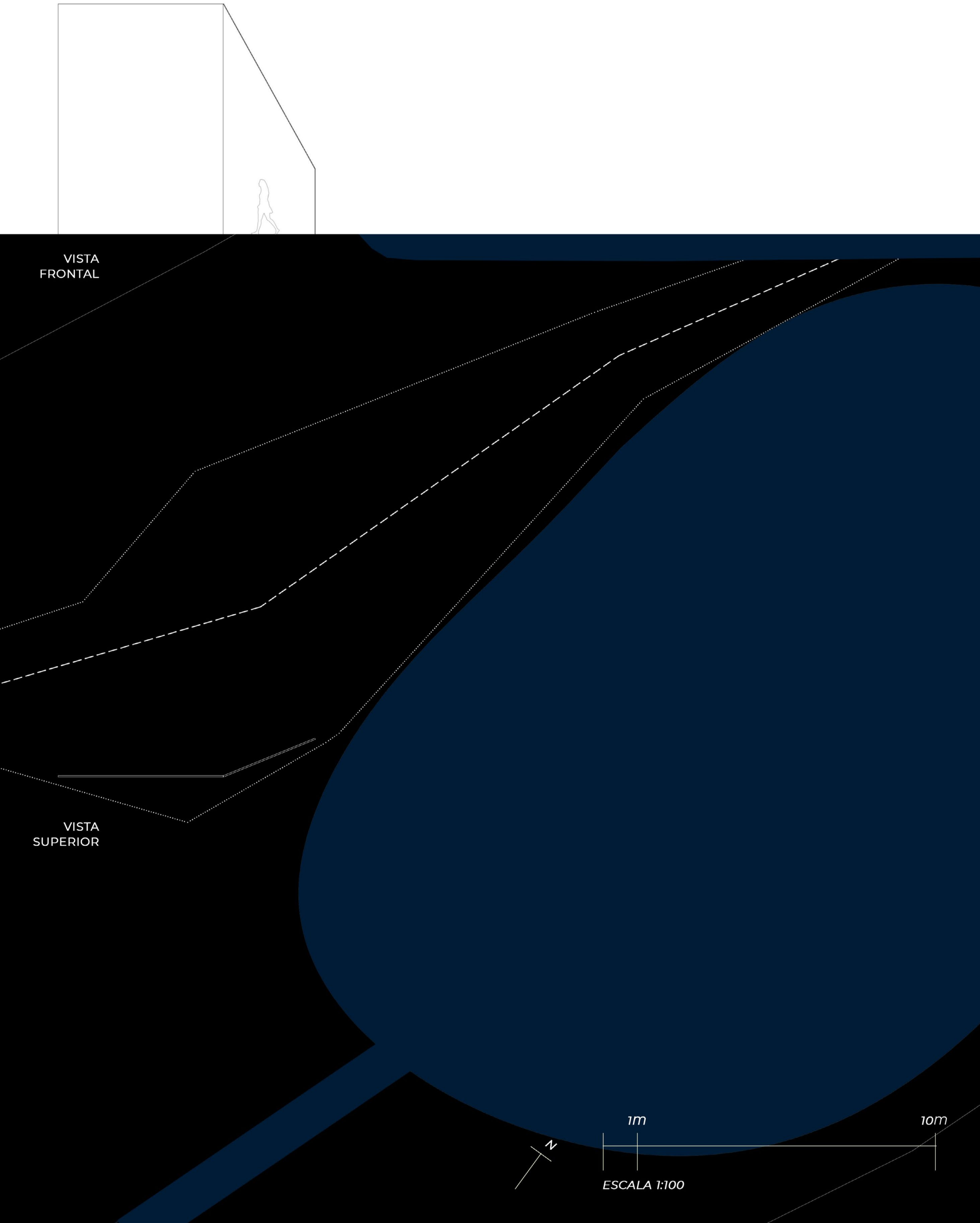
Aqui é um corredor razoavelmente estreito, mas com uma altura muito elevada, sendo necessário elevar também a visão para o céu, que pode ser visto no corredor e com sua luz filtrada entre as folhas dos pinheiros e palmeiras. Para isso, optei por instalar um painel alto de chapa de aço, inspirado nas obras de Richard Serra, que chama o olhar para a sua extremidade que aponta para o céu. Neste painel também é possível escrever informações interessantes sobre os usos dessa região, cuja vegetação é constantemente disputada pelo interesse comercial no palmito, que possui alto valor de revenda.

Ao mesmo tempo do outro lado, no direito, segue desde a ponte uma estrutura baixa que indica o caminho, as viradas e chegadas.





O LAGO
E O LARGO



O lago e o largo

1.
HOLL, S. (2000). Parallax.
Basel, Birkhäuser, p. 103

"A refração da luz do sol é líquida [...] produz imagens que empenham ao psicológico no mínimo em dois níveis. A superfície tem textura, consistência, viscosidade e cor."¹

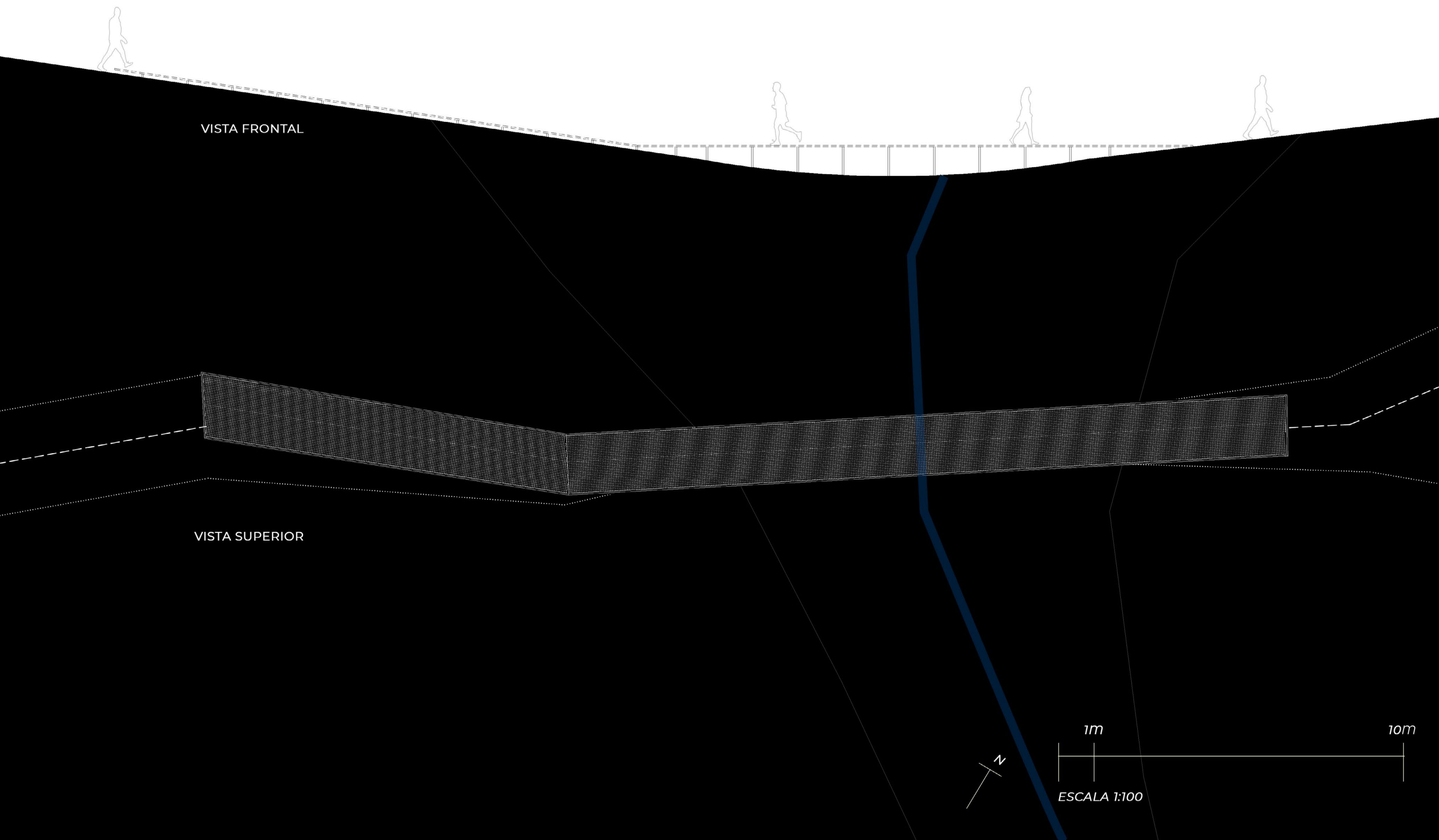
Esse trecho tem uma largura de 3 a 9 metros. Vegetação é baixa, de folhagem, e em um segundo plano árvores mais altas fecham o resto da paisagem. O chão tem muitas folhas e restos da mata que trazem mais firmeza a pisada. A luz é zenital. Aqui temos o nosso primeiro contato direto com a água durante o percurso. Porém na trilha atual, não precisamos nos apoiar no lago para nenhum fim útil portanto, vamos utilizar o seu potencial lúdico e inventivo. Com placas de vidro e a refração da água, cria-se uma atmosfera aérea, onde as imagens se confundem e se misturam.

Além disso, passando do lago, temos uma espécie de largo no percurso que vamos marcar com o aço com uma forma semelhante a anterior, mas ao invés de direcionar o olhar para cima, iremos levar para a frente, para a sequência da trilha.





A PONTE E
O PRIMEIRO
PONTO DE MATA





1.
HOLL, S., PALLASMAA, J., &
PÉREZ-GÓMEZ, A. (1994).
Questions of perception
Phenomenology of architecture.
Tokyo, A+U, Architecture
and Urbanism, p. 33



A ponte e o primeiro ponto de mata

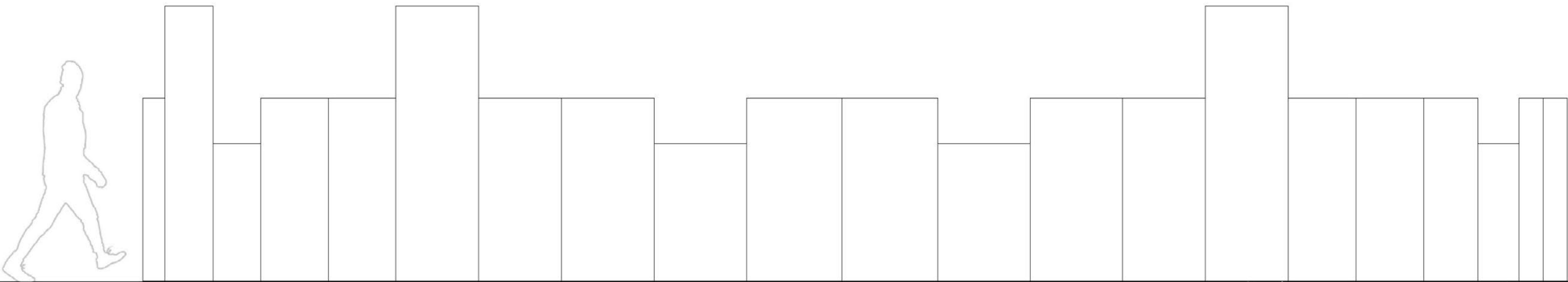
“Nós traçamos a densidade e a textura do chão através das nossas solas.”¹

Esse trecho tem uma largura de 1 metro. O trecho é curto, mas o suficiente para fechar a mata com vegetações altas e baixas que cobrem todo o entorno visível. Chão muito úmido e com galhos como obstáculo no caminho. A luz é completamente filtrada pela vegetação. Essa ponte tem uma largura de 1 metro. Mata fechada com vegetações altas e baixas que cobrem todo o entorno visível. Chão muito úmido e com galhos como estrutura de travessia. A luz é completamente filtrada pela vegetação.

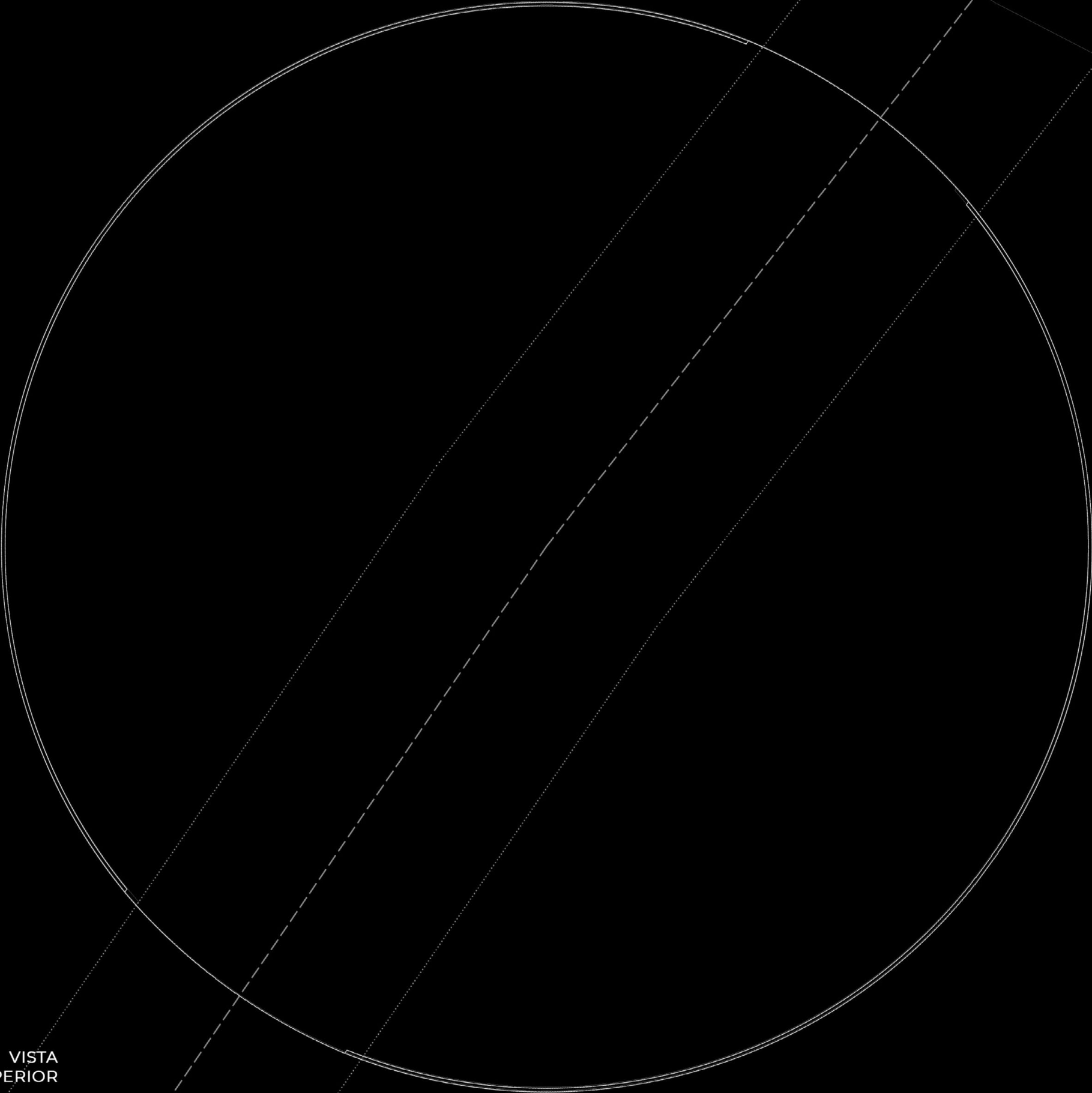
Este curto trecho é onde a mata nos fecha inteiramente pela primeira vez com a sua força e características típicas. Para garantir o trajeto, a intervenção será no piso com uma estrutura elevada que permite andar sem afundar na terra molhada ou tropeçar nos galhos que ocupam o solo. A chapa do piso tem pequenas perfurações garantindo que a água da chuva, frequente na região, possa chegar ao solo sem problemas. O caminho segue sobre o córrego de drenagem unificando essa etapa e solidificando a travessia.



O CÍRCULO



VISTA
LATERAL



VISTA
SUPERIOR





O círculo

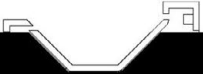
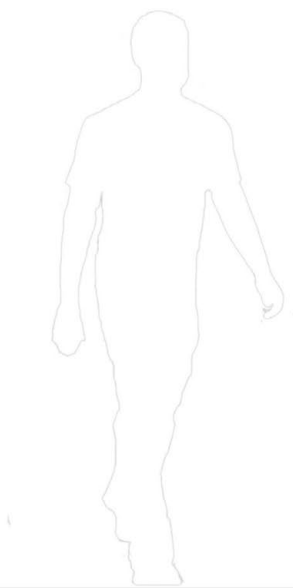
Esse trecho tem uma largura de 3 a 5 metros. Vegetação é baixa, rasteira, e em um segundo plano mais alta tampando o resto da mata, configura uma clareira. Chão limpo, mas ainda um pouco úmido. A luz é zenital.

Esta é a primeira verdadeira clareira que temos no percurso. Esta clareira se forma naturalmente em um círculo perfeito, o que já parece a mão da natureza indicando que aqui está um lugar. Com as chapas reforçando esta forma, ao mesmo tempo em que cada uma possui uma altura diferente, o que diverge o olhar para cima, para o céu claro entre as árvores. Criando um lugar com uma presença espiritual, com referência aos monumentos megalíticos.

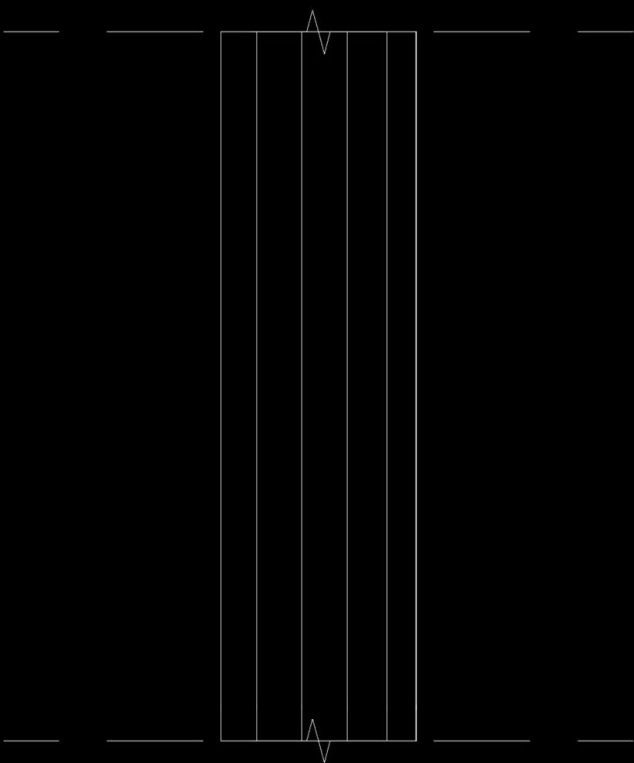
Por ser também um local com muitas poças, utilizei da mesma solução pensada no Portal, com a brita zero de cor clara, marcando o círculo também no plano do chão.



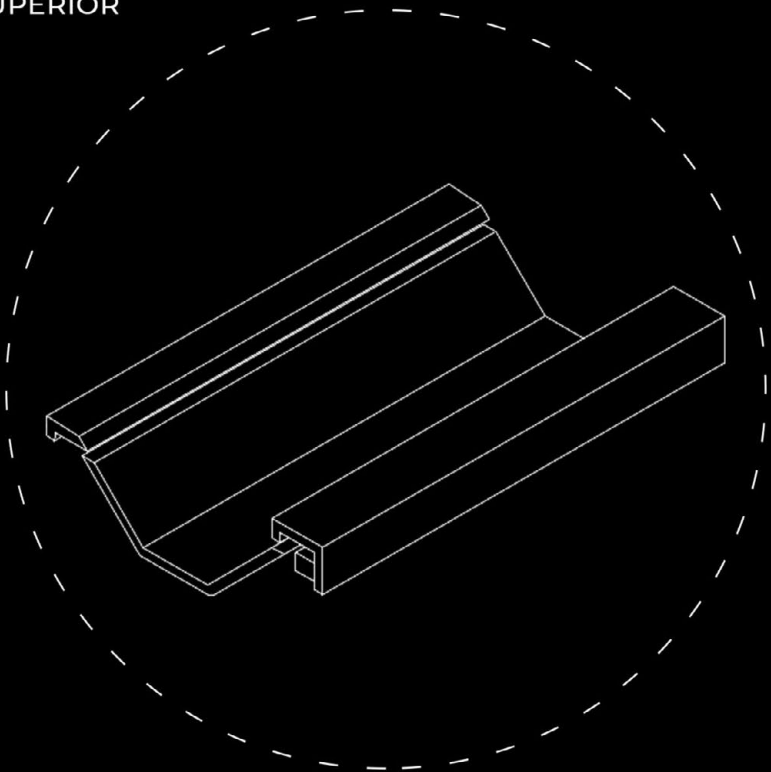
O INDÍCIO DA SUBIDA



CORTE
TRANSVERSAL



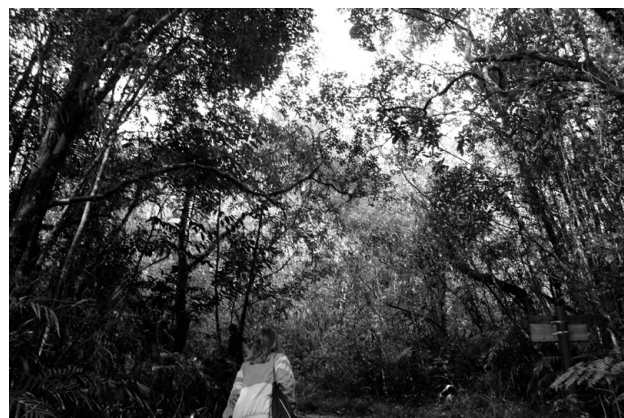
VISTA
SUPERIOR



PERSPECTIVA



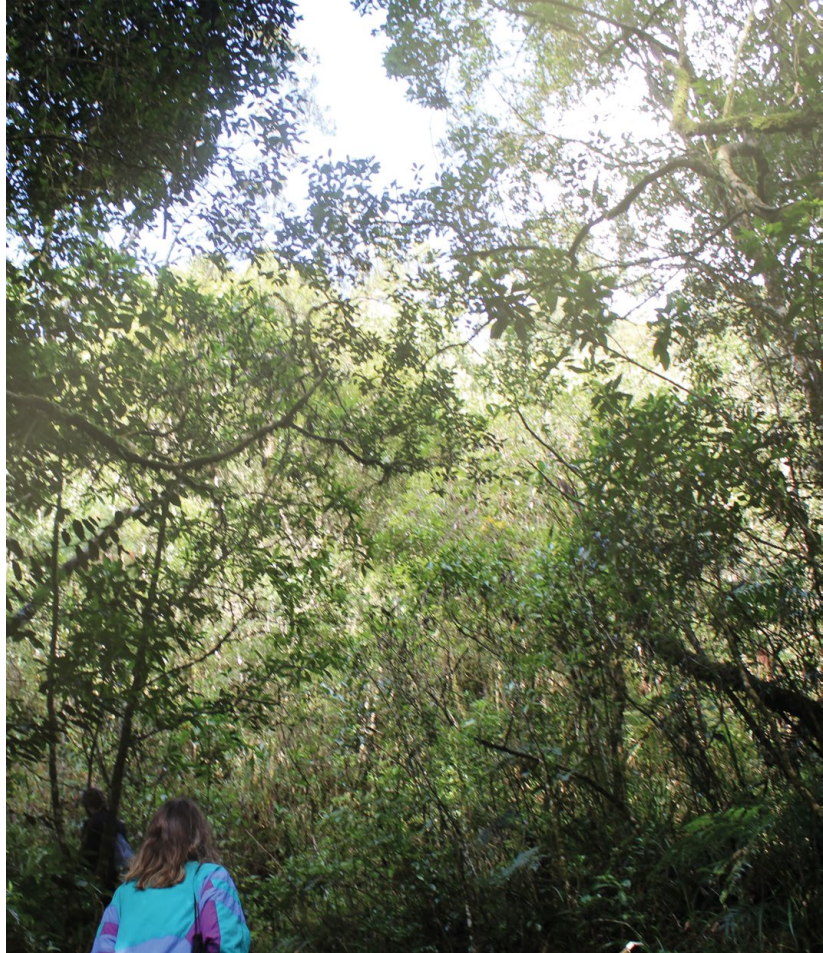
ESCALA 1:25



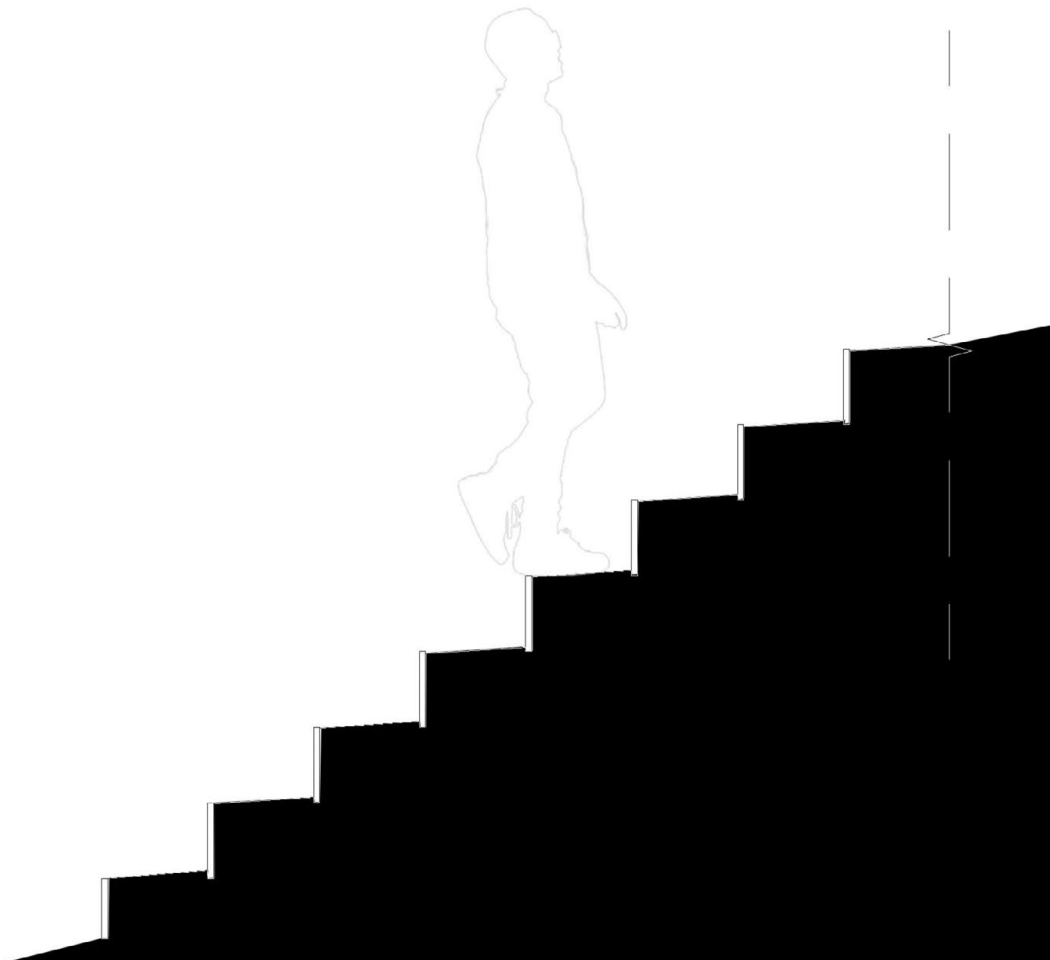
O indício da subida

Esse trecho tem uma largura de 1,5 a 3 metros. Vegetação mais alta, fechando a mata novamente por cima. Chão muito molhado, com diversas poças, e uma topografia que começa a subir notavelmente, uma estrutura de rampa ao lado de degraus. A luz é lateral pela clareira logo atrás..

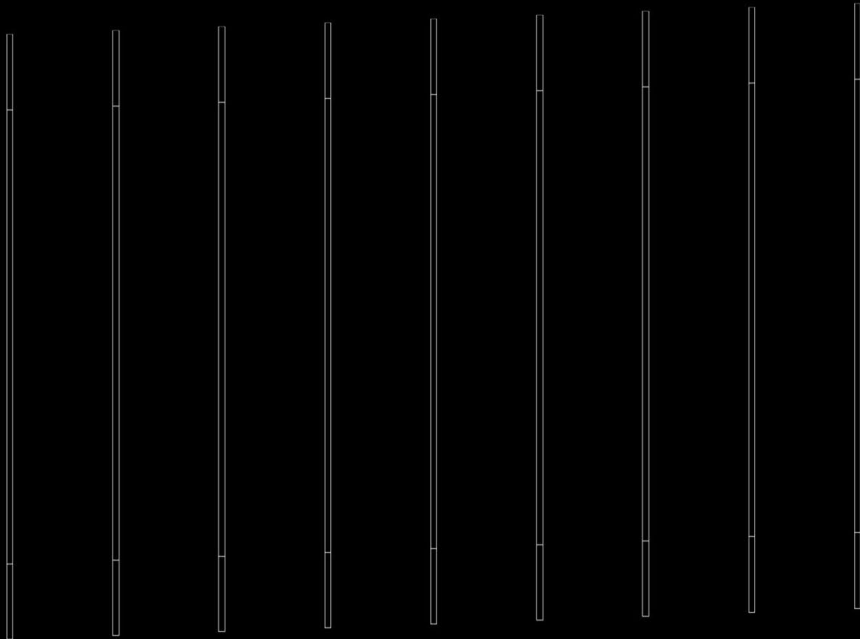
Aqui a vegetação já intercede e indica o caminho e cria uma paisagem, por isso a intervenção será mínima, apenas com a intenção de resolver uma questão pontual: o acúmulo de água no chão, que torna a área lamacenta e impede a vegetação rasteira de avançar. Aproveitando a declividade já é indicada pela rampa e escada improvisadas, com uma calha em aço resolve-se as grandes poças e ao mesmo tempo marca-se o caminho da trilha. Nesta calha, com a dobra do perfil de aço, criei um pequeno nicho onde uma fita de led pode correr e trazer uma iluminação diferente para o local, mesclando com a luz artificial pontua.



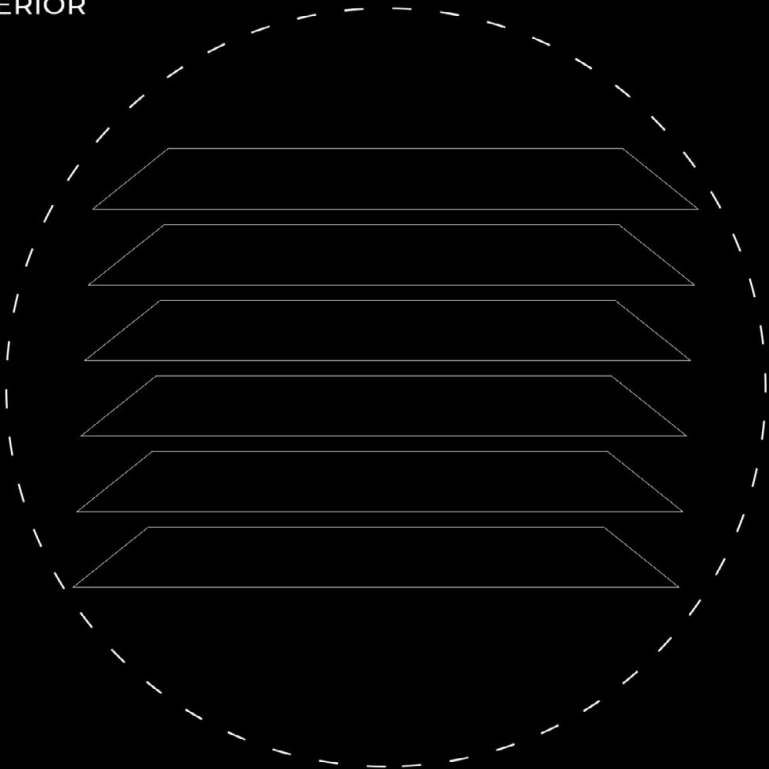
A SUBIDA



CORTE
LONGITUDINAL



VISTA
SUPERIOR



PERSPECTIVA

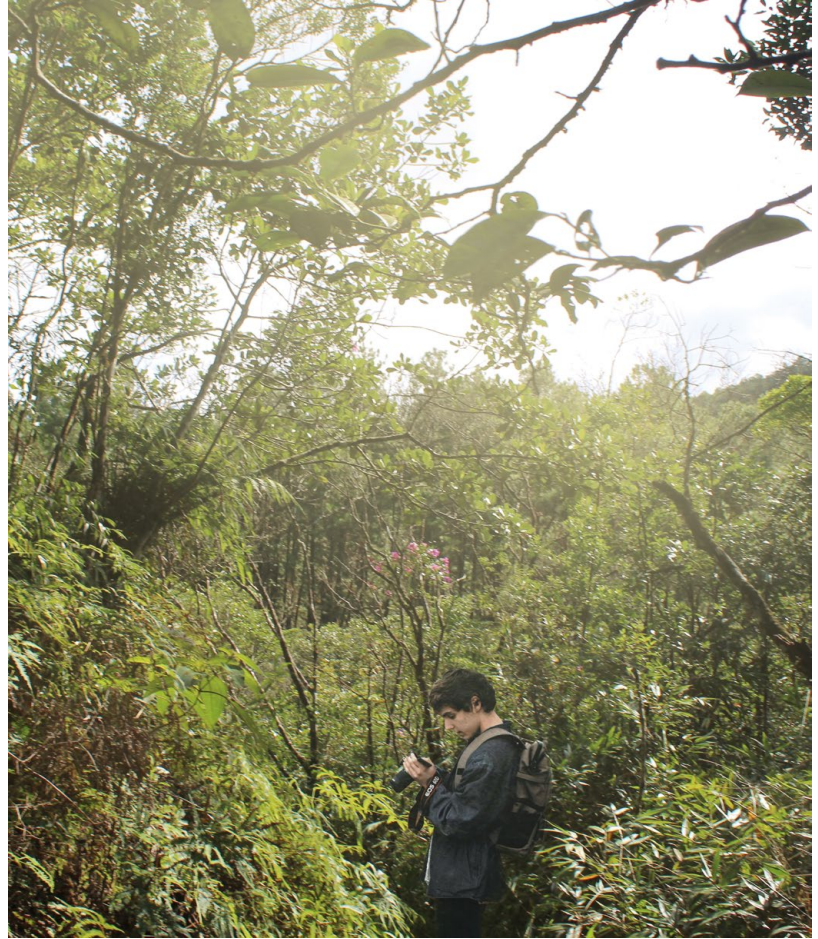
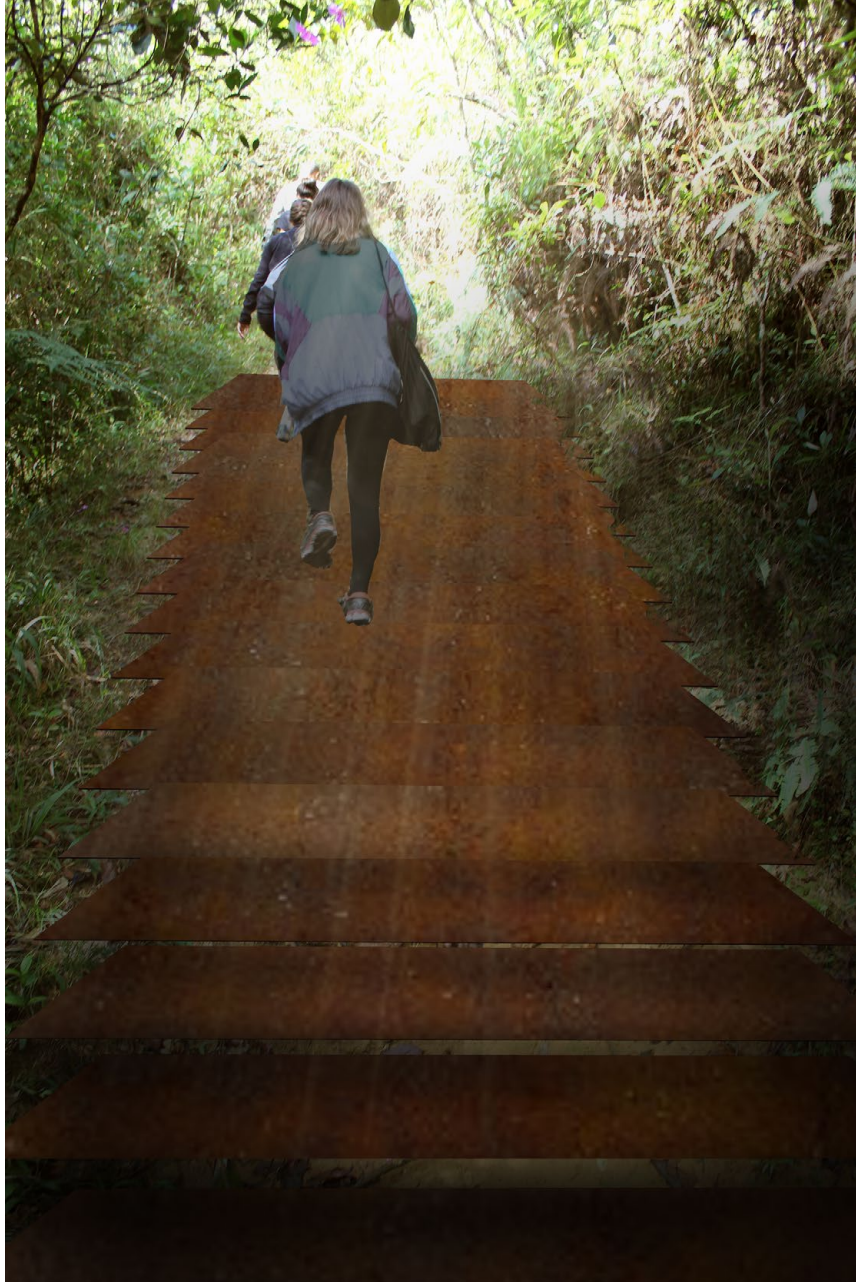


ESCALA 1:25

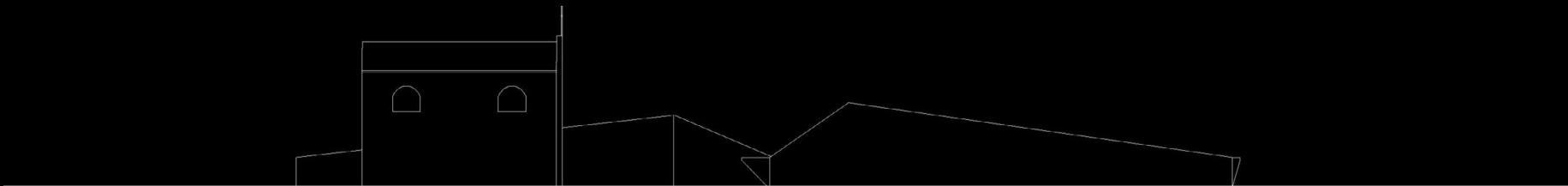
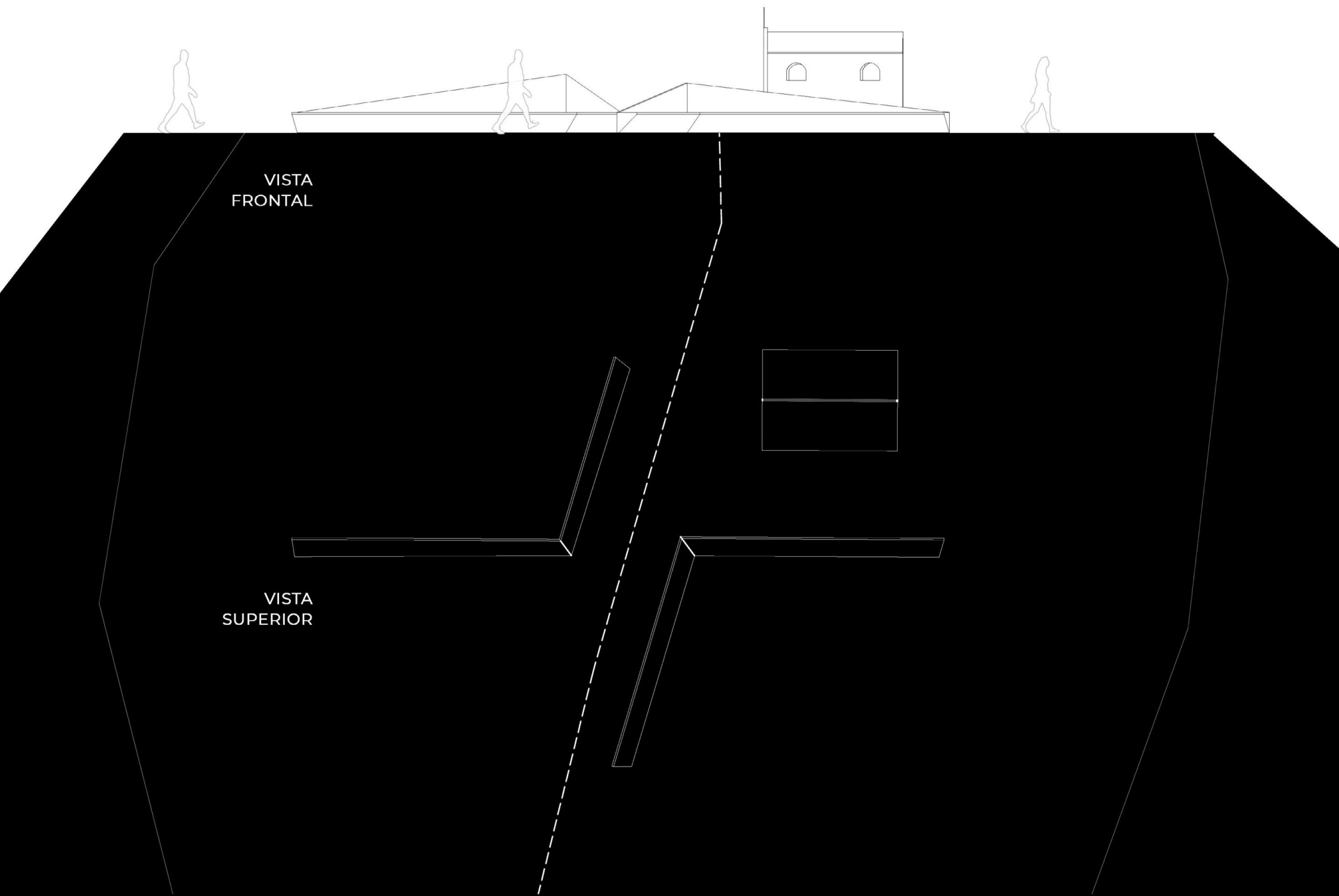
A subida

Esse trecho tem uma largura de 1,5 metros. Vegetação lateral e de aparência mais seca com cerca de 1,5 a 2,5 metros de altura. Escada íngreme e solo bastante seco. A luz é zenital e filtrada pelos lados.

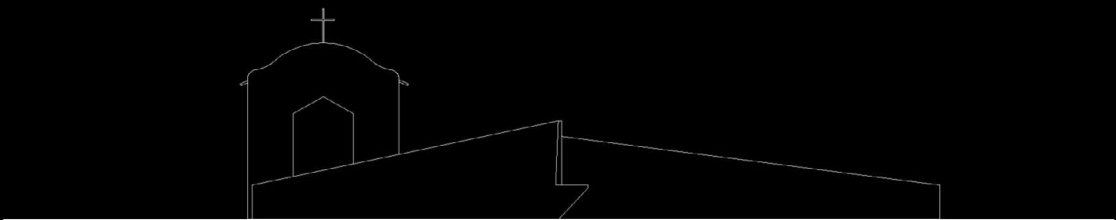
Nessa subida, dei continuidade às intervenções, utilizando as chapas como o espelho para a escada de terra, que hoje já é um pouco desenhada, apesar de contar com uma terra seca pela exposição constante ao sol, que não sendo contida, desaba nos degraus anteriores, dificultando a pisada e o percurso. Com este problema resolvido, o olhar pode explorar a paisagem que começa a tomar altitude e que com uma parede de vegetação rala na altura do olhar, filtra as cenas da mata de um jeito peculiar.



A CAPELA



VISTA
POSTERIOR



VISTA
LATERAL





A capela

Essa parada é articulada na parte plana do topo do morro. Vegetação muito alta de um lado e escassa do outro. O chão é um gramado, plano e seco. A luz é abundante, por seu aberto por todos os lados.

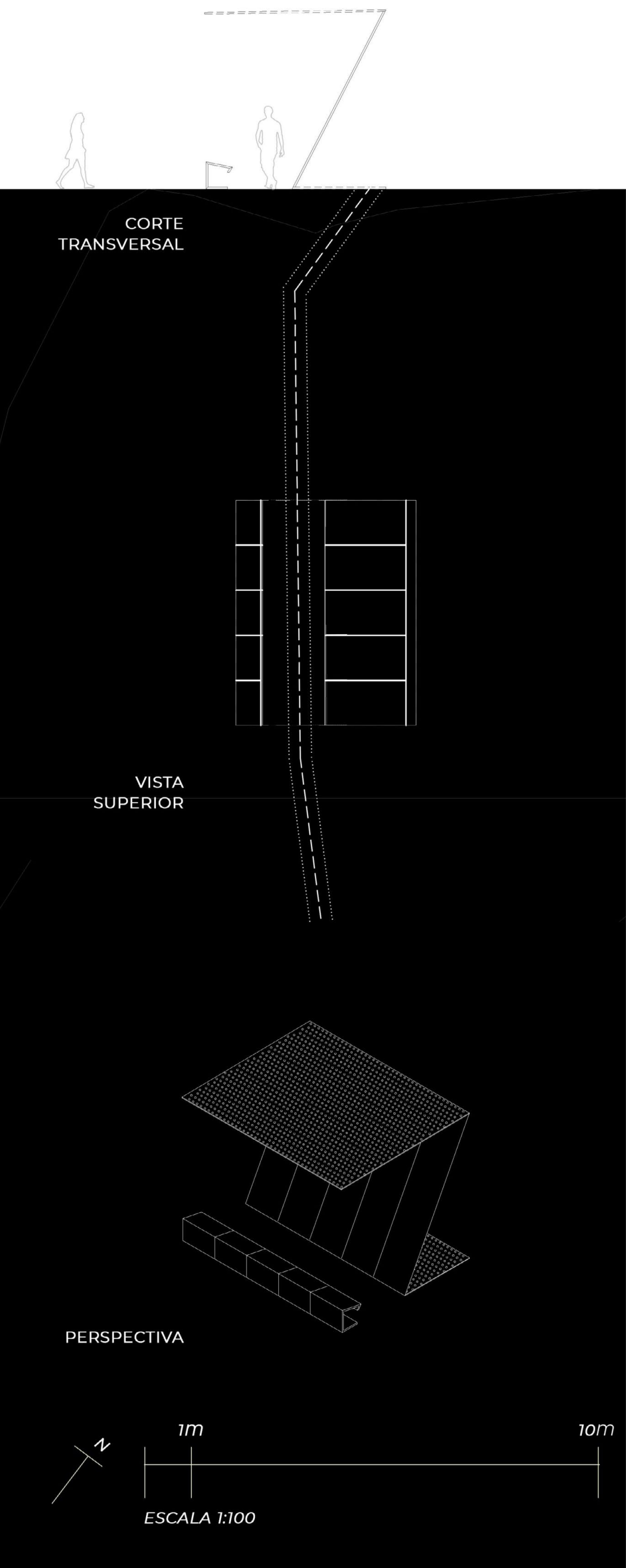
Este ponto é uma parada de descando e de contato com o primeiro resquício do passado histórico do parque quando fazenda de carvão, a Capela Santa Rita de Cássia (ou Capela de Nossa Senhora Aparecida, não há consenso de nome nos dados do parque), que foi construída na década de 1960 pelas famílias que viviam e trabalhavam na região, que tinha o acesso à paróquia oficial bastante dificultado, ainda que a mata naquele momento estivesse em recessão. A intervenção deve ser feita respeitando a simplicidade da capela, permitindo a instrospecção, direcionando os olhares às vistas interessantes desse ponto alto do núcleo, como a vista para o Pico do Jaraguá, no outro extremo da cidade de São Paulo, e reconhecendo a necessidade de um lugar de repouso após a subida desgastante.

Com duas estruturas baixas, com bancos que surgem da dobra do aço, e paralelas ao caminho e à capela, divide-se simbolicamente o platô cruz, em dois quadrantes, uma lado que olha a capela e o outro que olha a paisagem e as vistas.

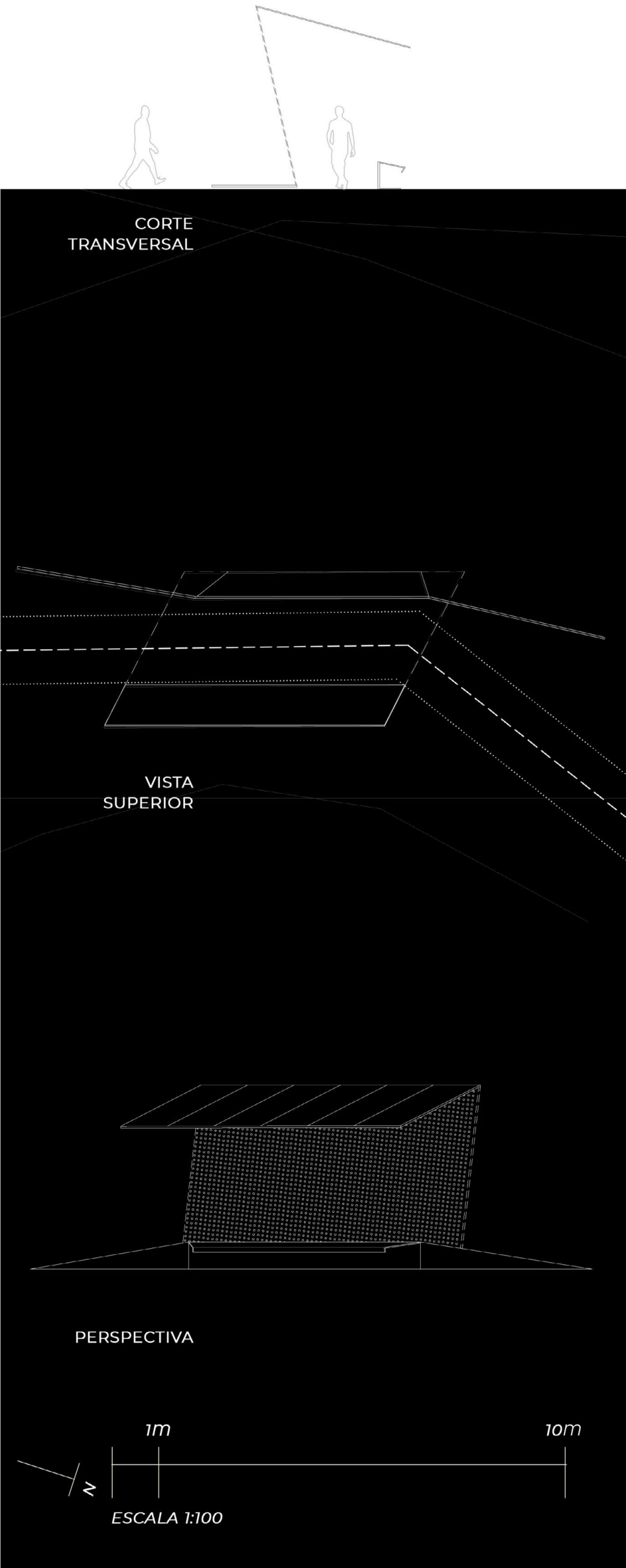




OS CAMINHOS DE SOL E MOITA I



OS CAMINHOS DE SOL E MOITA II





Os caminhos de sol e moitas

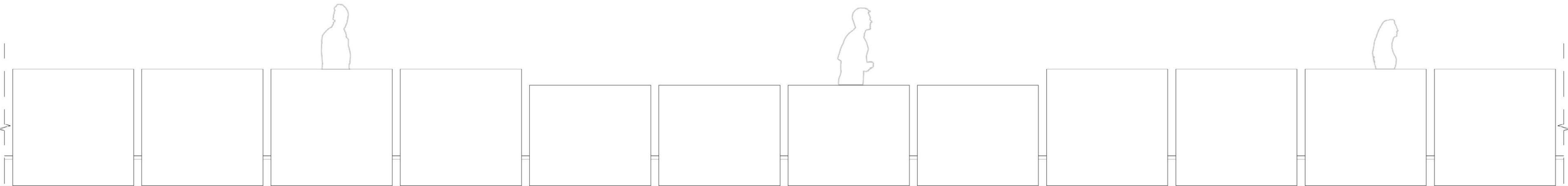
Unimos dois trechos que são separados pelo lugar a seguir. Os trechos são estreitos em caminho marcado, mas chegam até 2 metros nos melhores pontos. A vegetação é seca e baixa, com árvores da altura do olhar, moitas e forração, o que não torna o espaço apertado em sensação. O chão é bastante seco e firme. A luz é excessivamente abundante por todos os lados, o que torna o caminho bastante quente.

Neste trecho longo de sol, sem qualquer proteção natural, é necessário criar lugares de sombra que atenuem o efeito forte da luz e do calor, além de marcar o caminho pela vegetação que se aproxima muito do chão. Fazendo uma sequência de dobras com as chapas de aço cortén inteiras e perfuradas, criei algumas variações de mobiliário que traz os ângulos do caminho para a arquitetura, esses lugares criam um corredor que indica o caminho, alguns com banco para sentar e outros, não.

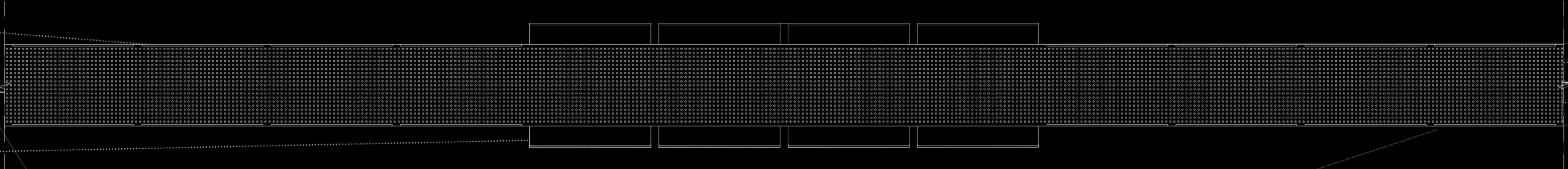




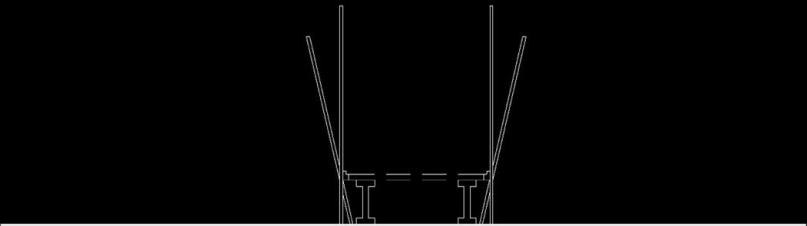
A PAUSA



VISTA LATERAL



VISTA SUPERIOR



CORTE
TRANSVERSAL





A pausa

Esse trecho é estreito, com cerca de 0,75 metros. Vegetação fecha novamente. O chão é molhado e com galhos de obstáculo. A luz é filtrada pela vegetação.

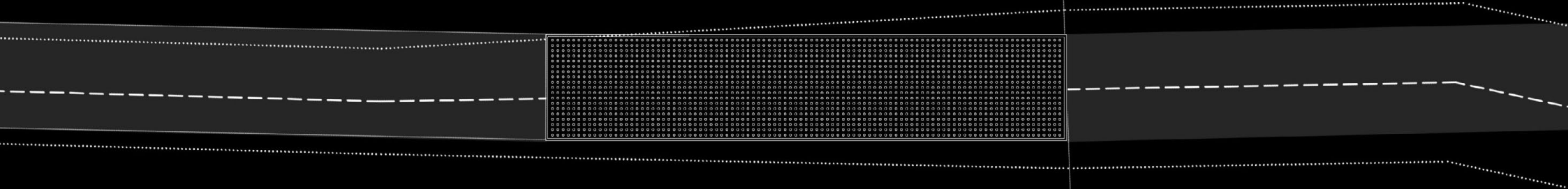
Um ponto curto e único entre dois caminhos muito semelhantes, é uma pausa no ritmo. A intervenção aqui é elevando a passagem e seguindo a linguagem da sequência de chapas do momento anterior, sinalizando a mudança de local, mas ainda indicando a unidade do percurso como um todo.



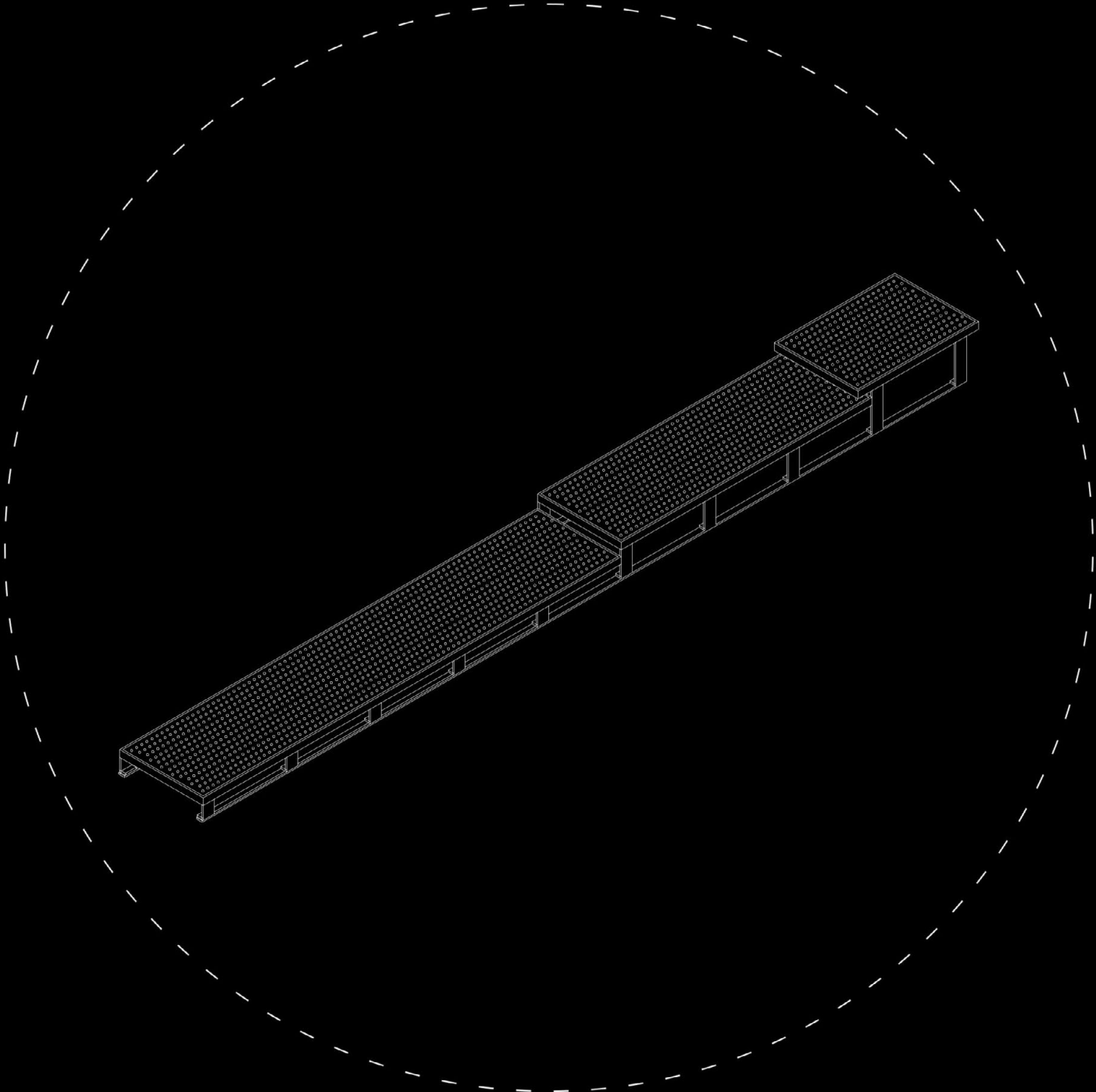
A IMERSÃO



CORTE
LONGITUDINAL



VISTA SUPERIOR



PERSPECTIVA



1.
HOLL, S. (2000). Parallax.
Basel, Birkhäuser, p. 103



A imersão

“Da sua imagem conceitual até seu aspecto experimental de detalhes e materiais, arquitetura está imersa nos mistérios da natureza.”¹

Esse trecho tem largura de cerca de 1 metro. Vegetação é típica do imaginário da Mata Atlântica, bastante alta e fechada, com espécies baixas também, as folhas entrem em contato com o corpo pelas laterias, constantemente. O chão é bastante fofo e úmido. A luz é filtrada pela vegetação com a abertura de algumas clareiras pelo caminho.

Neste trecho, o papel da arquitetura é garantir a passagem de maneira confortável, para que o olhar possa passear livremente pelo espaço fechado da mata que é de uma riqueza gigantesca. Com uma estrutura de piso de chapas de aço corten perfuradas por buracos maiores, que permitem ainda ver o solo e a vegetação que se recuperará nele sem a constante pressão de nossos pés, restaurando completamente a paisagem. Essas plataformas que elevam o chão existem em alguns níveis com degraus entre elas a fim de vencer possíveis vegetações e troncos grandes no caminho.



O MIRANTE

CORTE
LONGITUDINAL

VISTA SUPERIOR

N

1m

10m

ESCALA 1:175



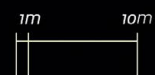
1.
RASMUSSEN, S. E. (1998).
Arquitetura vivenciada. São
Paulo, Martins Fontes

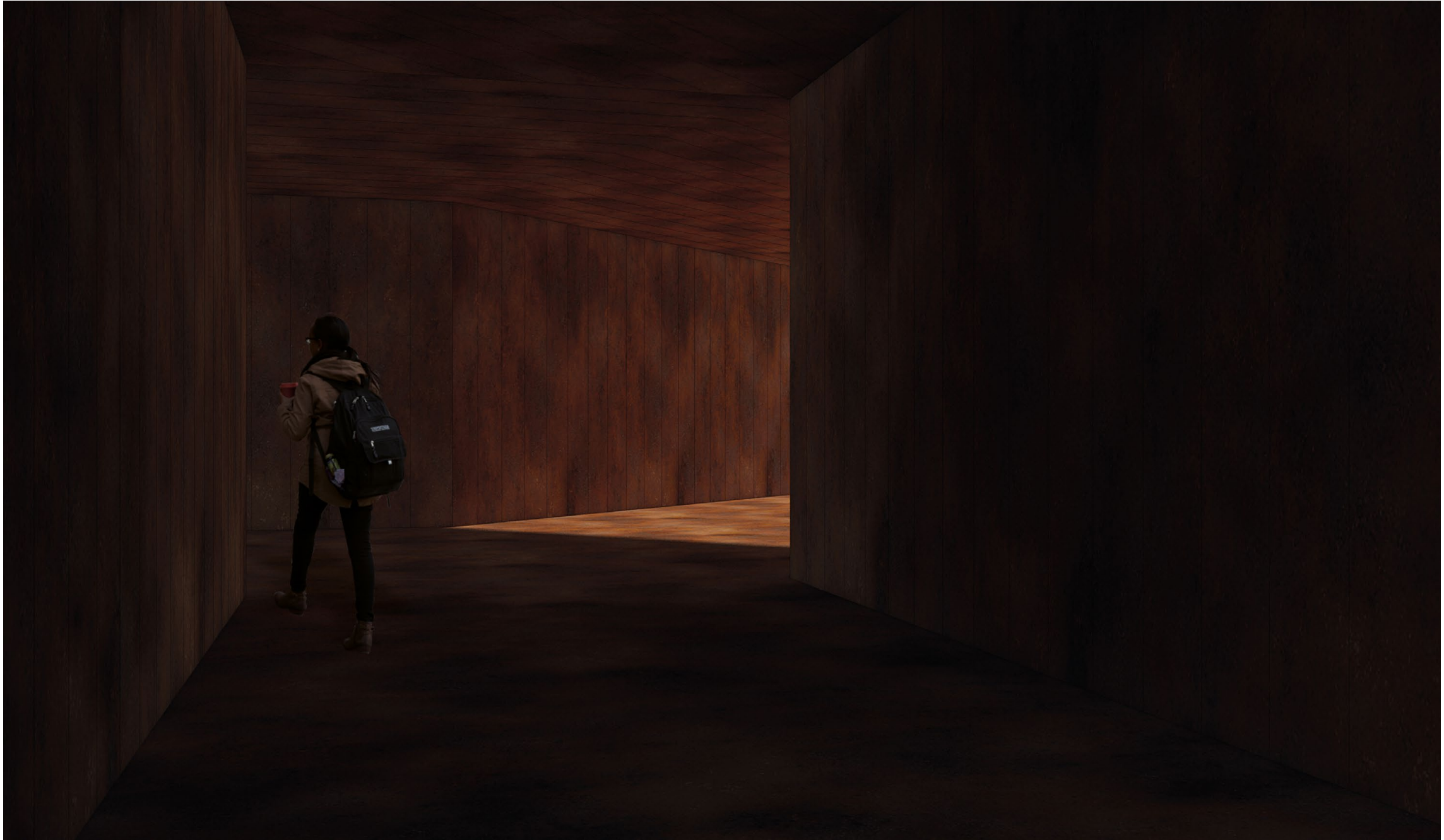


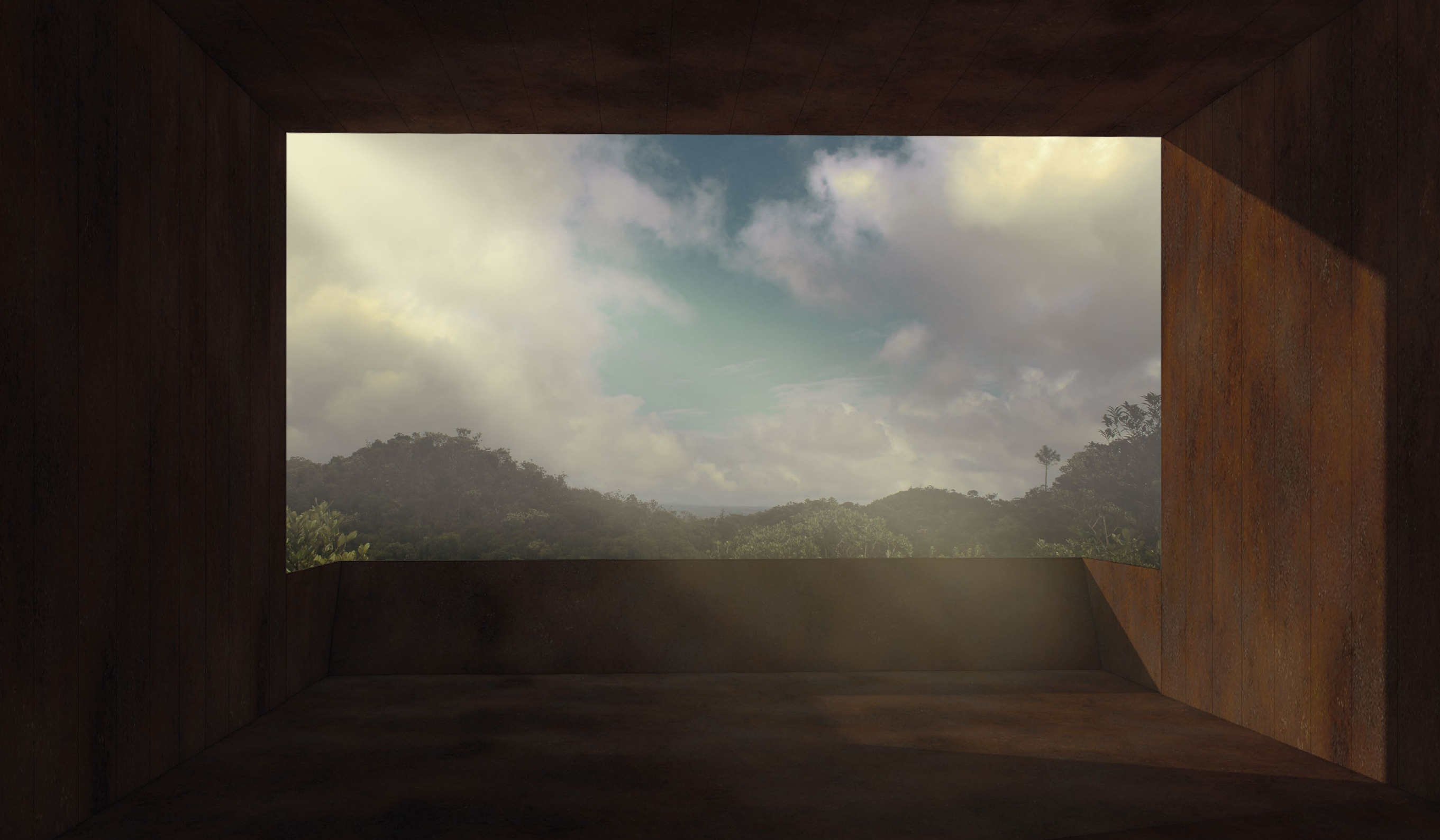
O mirante

“Passar de um espaço com pouquíssima luz para outro com luz abundante é o que cria dramaticidade na arquitetura.”¹

Esse trecho tem vegetação esparsa e baixa, da altura do olhar. O chão é seco e firme. A luz é abundante e aberta por todos os lados. Aqui temos o mirante. Desviando um pouco do caminho original da trilha, já aqui começamos a subir através de degraus largos de chapa de aço cortén vazada, por onde vemos a mata e a conforme subimos. A frente, começo uma cobertura que torna o percurso escuro. Chega-se em um espaço iluminado apenas por pistas de luz nos caminhos que se dividem em duas indicações de litoral, uma vista para Itanhaém e a outra para Mongaguá. Estes espaços são inteiramente abertos, formando um quadro de luz e paisagem sobre a mata, que logo na chegada ofusca a visão e nos faz piscar até ajustá-la, se admirando da imagem. A saída é feita nas escadas por uma cobertura que se abre para a volta da caminhada. Elevando o mirante é possível não só melhorar a vista (ainda que ela continue a mercê da neblina no dia), mas permitir a regeneração da mata nas áreas hoje descobertas pela passagem constante de pessoas. A estrutura é leve e delicada, com formas análogas as das árvores que ela cobre.

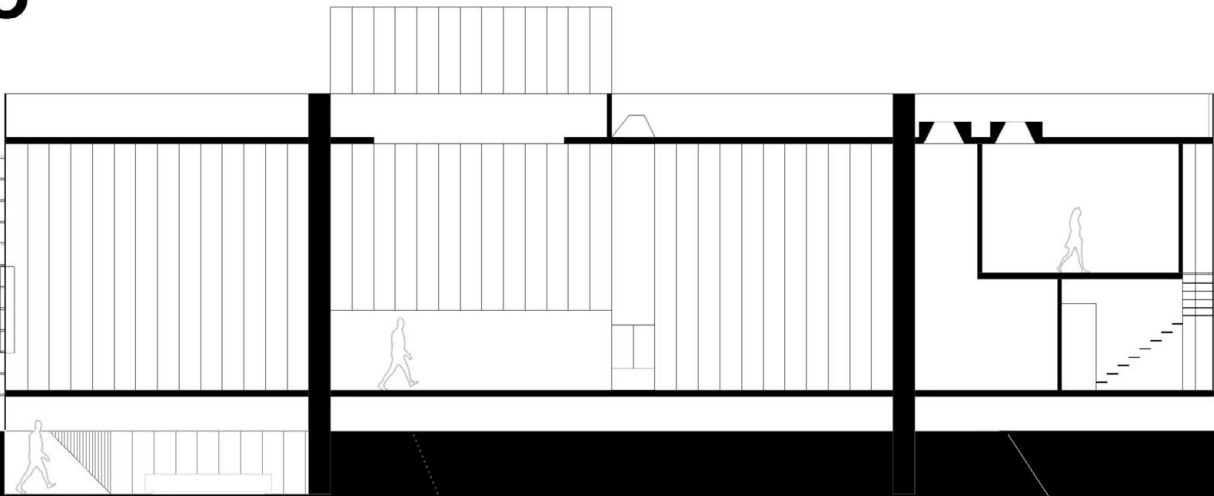




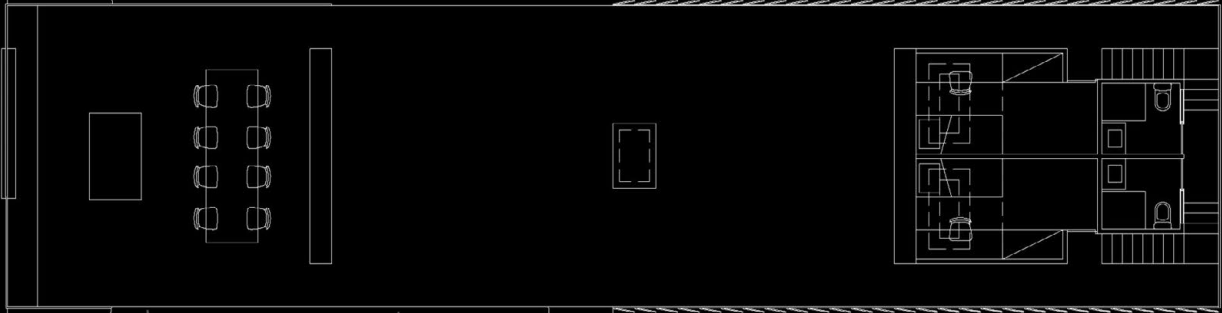


O DESCANSO

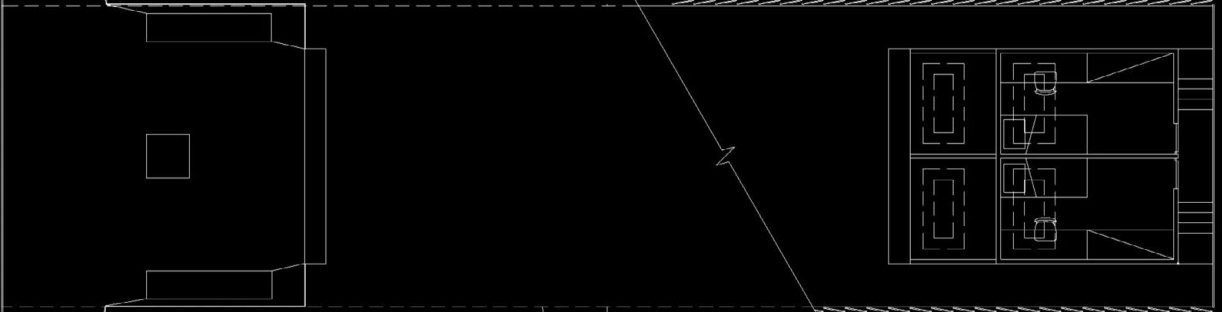
CORTE
LONGITUDINAL



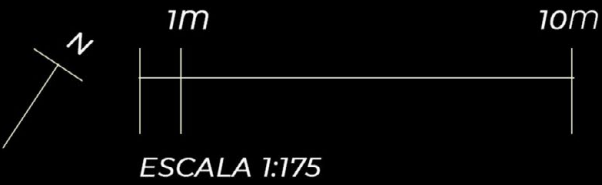
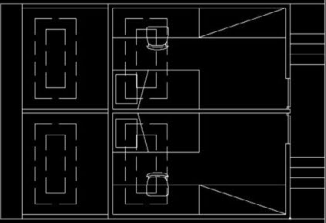
TÉRREO



SUBSOLO



SEGUNDO PISO





O descanso

Esse trecho tem largura de 1,5 a 20 metros. Vegetação esparsa e seca. O chão é seco e firme. A luz é abundante e aberta por todos os lados.

Este é o primeiro ponto em nossa caminhada em que tudo se abre: a paisagem, a vista, até a demarcação de percurso se torna generosa. Com a formação de campos nebulares, um perfil que, de tão diferente dos anteriores, a princípio nos faz pensar ser uma área ainda desmatada em um grande campo, o que nos permite desenhar uma construção mais generosa em espaço.

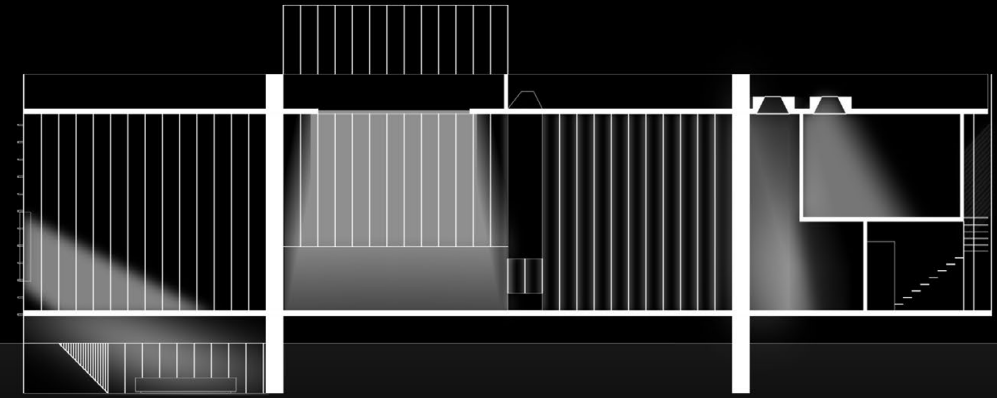
Com uma estrutura em concreto, revestida pelas chapas de aço que fazem os fechamentos, criei uma estrutura de pavilhão para ser a base de estadia no parque. Como mencionamos, há muitas pesquisas acadêmicas envolvendo a Mata Atlântica, e com isso, algumas pessoas devem passar um tempo imersos na mata. Ao invés de ficarem em áreas anexas a mata, mas já consolidadas, pensei em fornecer uma experiência diferente: um espaço para habitar no centro e meio da trilha. Além disso, o guia comentou sobre eventos onde eles oferecem a oportunidade de visitantes passarem a noite na mata, observando as suas dinâmicas que se modificam e os animais, que durante o dia tendem a se esconderem,

este espaço prevê um lugar para esses acampamentos acontecerem.

Com uma entrada fixa marcada pelas chapas que se projetam sobre a fachada, o centro é uma área de convívio aberta pelos lados para avistar a mata, quanto para cima, possibilitando ver as estrelas durante a noite, no centro uma lareira traz a força de iluminação do fogo e o seu calor para mata fria, imitando aquelas primeiras reunião de onde surgiram a linguagem e também a arquitetura.

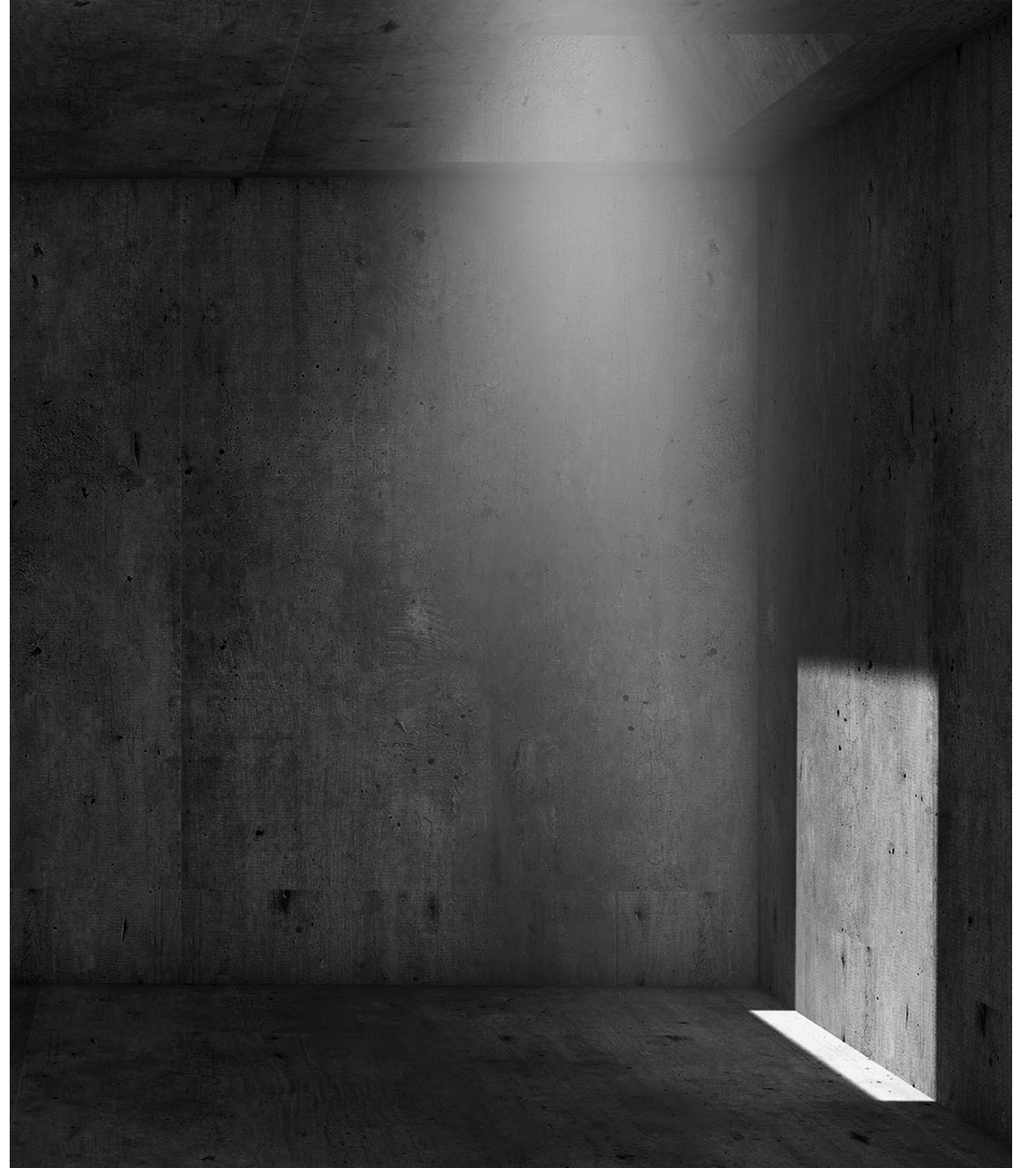
Ao lado esquerdo do pilar, é onde temos uma área de cozinha e refeitório, com uma janela generosa para a mata que se projeta para fora do edifício. No oposto extremo, é uma área mais privativa, de quartos e banheiros. Os quartos são iluminados por clarabóias, em uns mais alta que em outros, sobre a cama e escrivaninha, criando uma relação de trabalho e de calma com o céu dependendo de pra onde viramos a partir dele.

Apesar da presença do pavilhão com um marco de caminho para quem vai até ele, o caminho da trilha segue em frente. Pela primeira vez no caminho, proponha que enterremos parcialmente uma passagem criando um olhar em outro ângulo para a mata e aproveitando a área de sombra da laje do pavilhão de estada e a escavação para a sua fundação e pilar, para fazer uma pequena praça, um ponto de parada e descanso do sol forte do campo descoberto. No centro deste espaço, vai o marco divisório entre os municípios de São Paulo e Intanhaém.



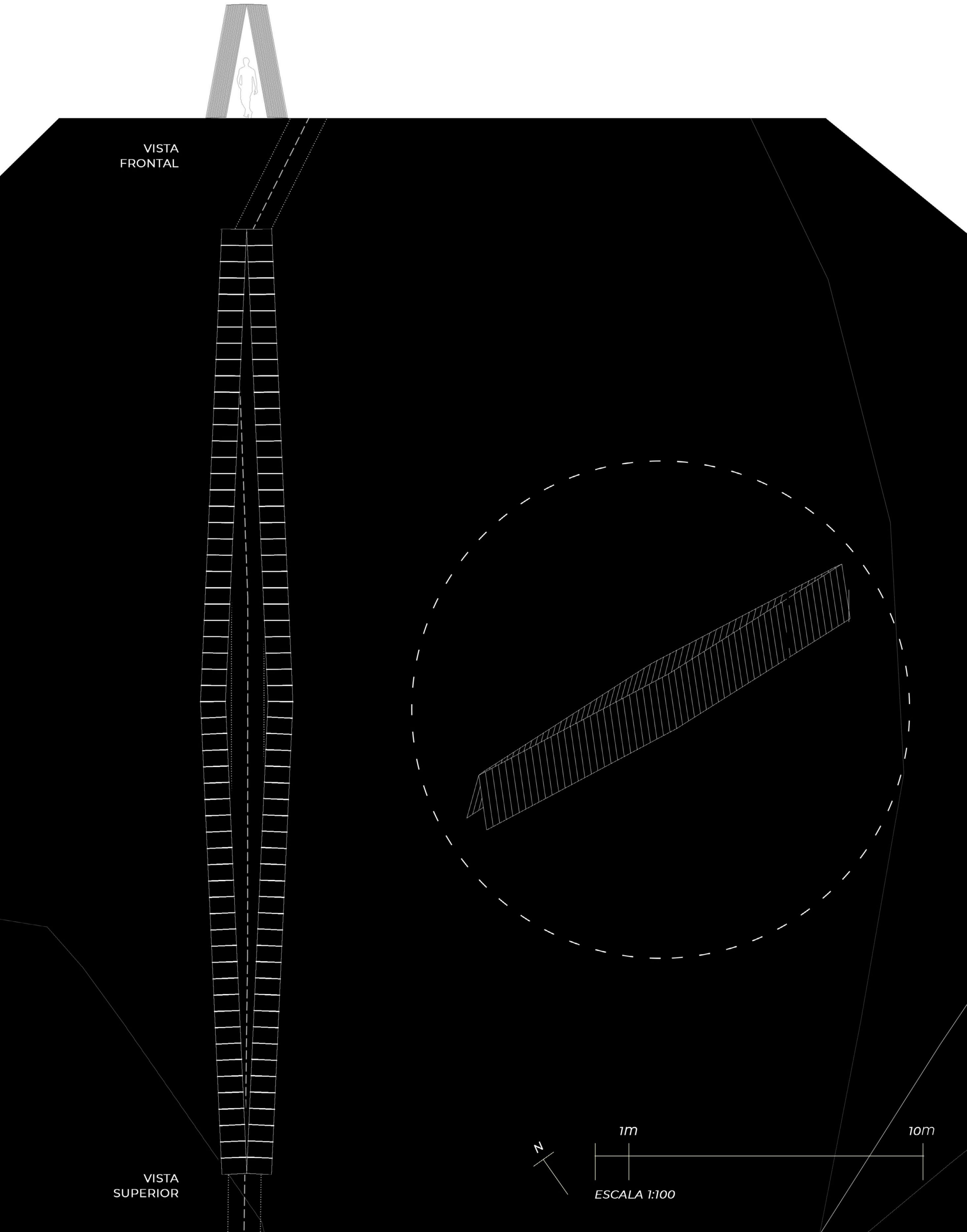








O CORREDOR
DE LUZ



O corredor de luz



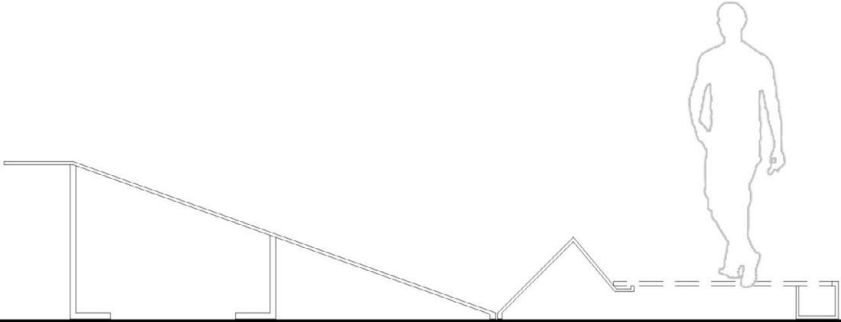
Esse trecho tem largura de 2 metros. Vegetação de no máximo uns 2,5 metros de altura, é formada por árvores finas e secas que fecham em volta do caminho. O chão é seco e firme. A luz é abundante e aberta por todos os lados.

Aqui temos a possibilidade de criar peças de intervenção mais artísticas, digamos, fechando mais as paisagens laterais, criando um ritmo e espacialidade novos, uma vez que as suas configurações já começam a se repetir no percurso e apresentar poucas características novas.

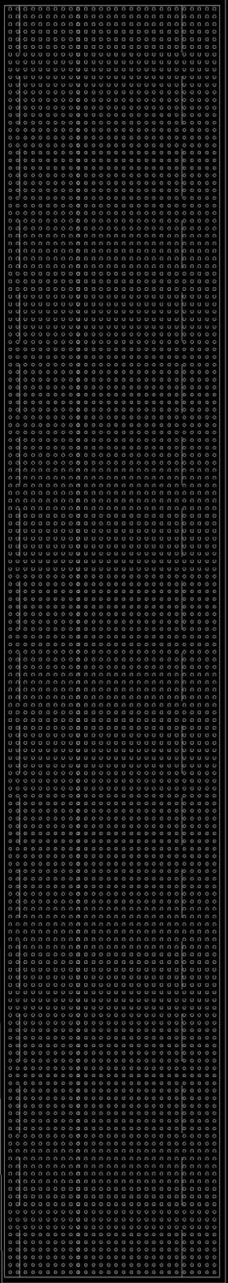
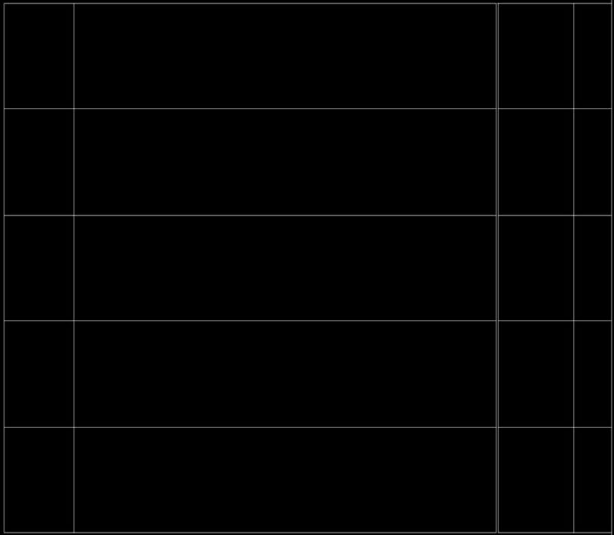




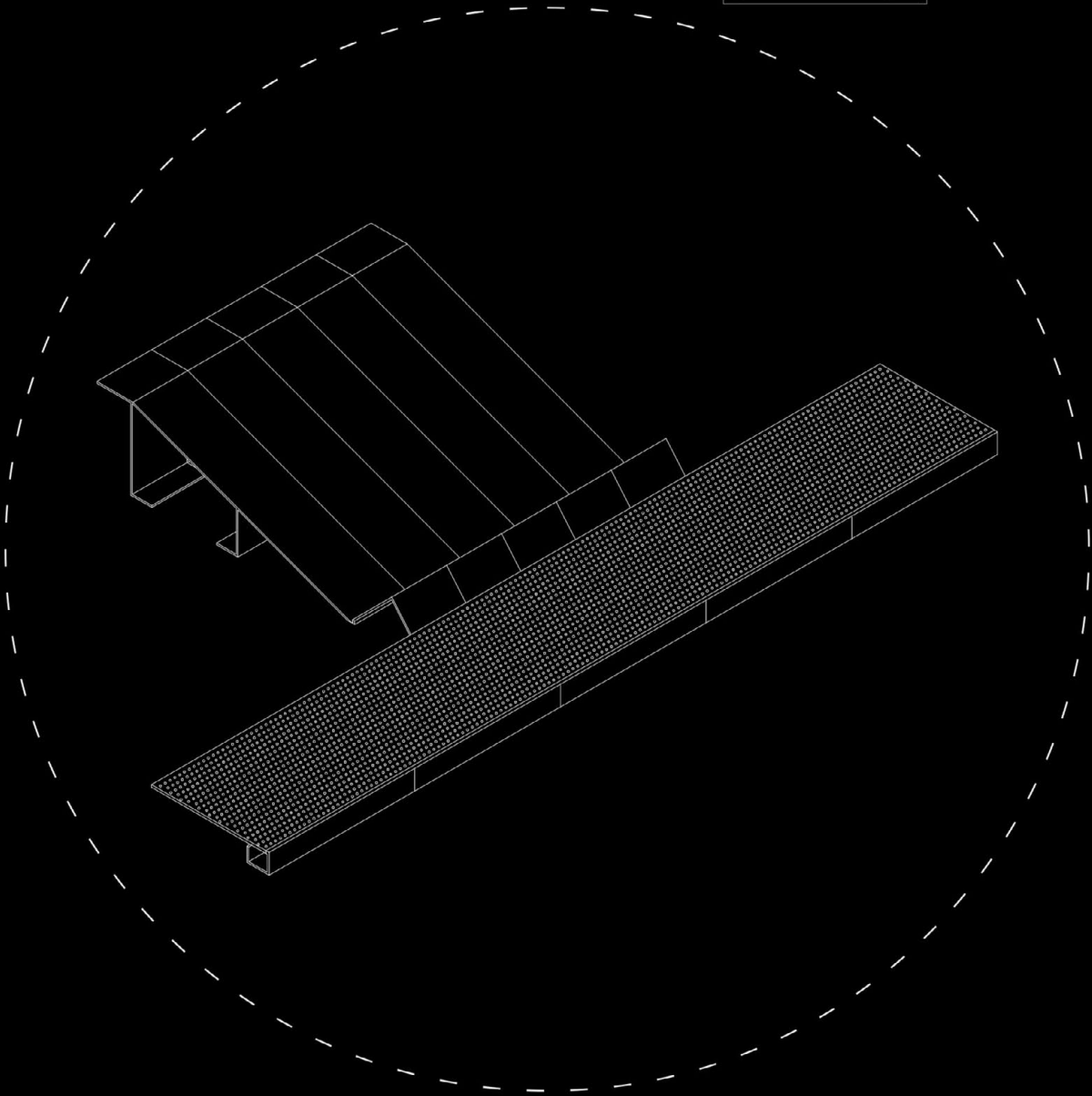
O CAMINHO E O RECLÍNIO



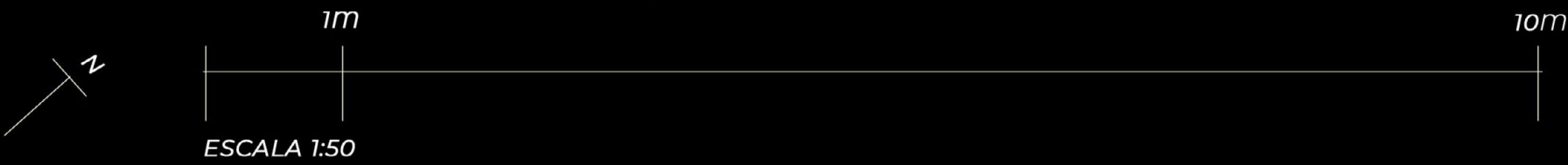
CORTE
TRANSVERSAL



VISTA
SUPERIOR



PERSPECTIVA



O caminho e o reclínio

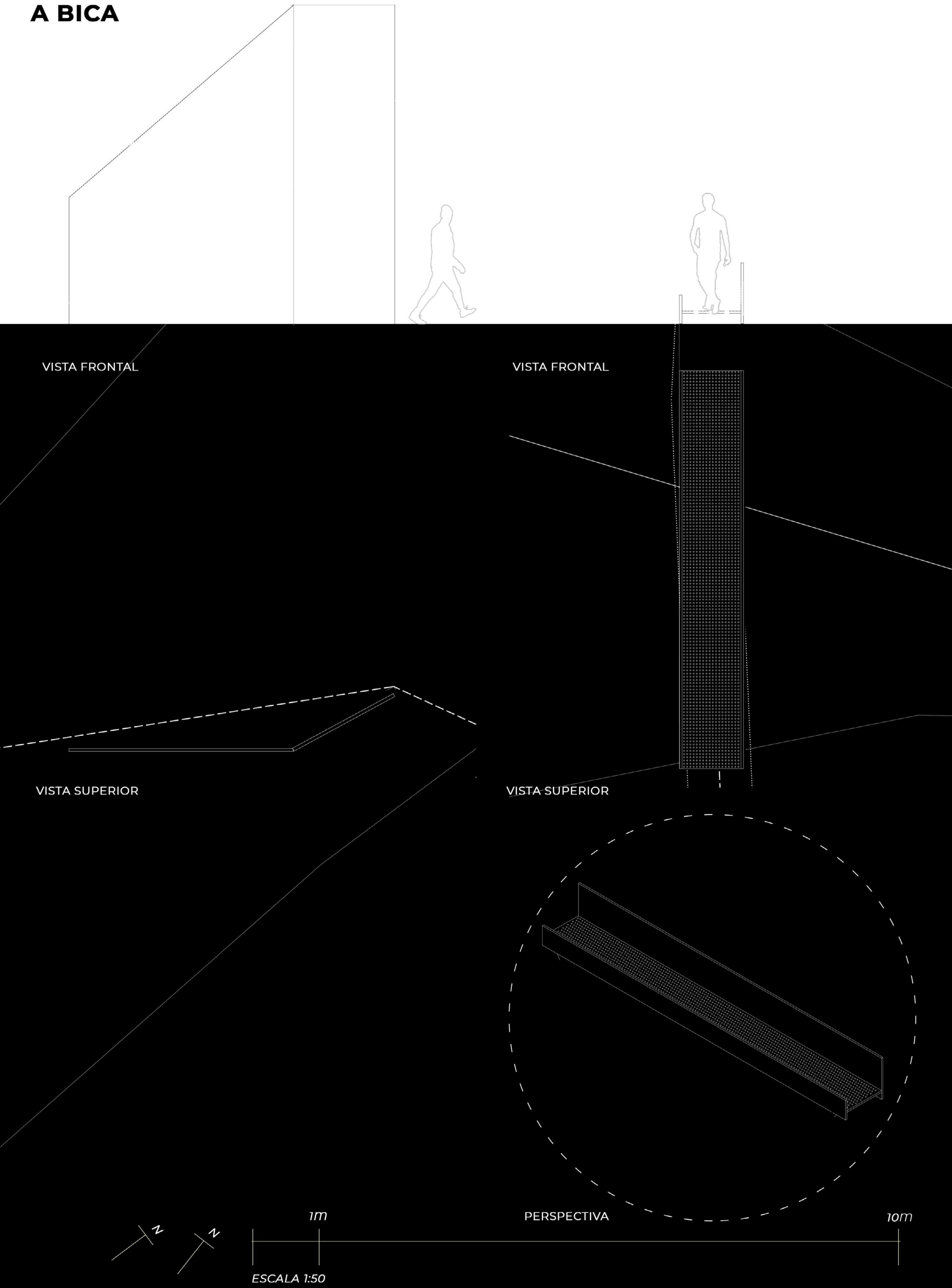
Aqui uni dois trechos com configurações muito parecidas. O percurso tem largura de cerca de 1,5 metros. A mata começa a fechar novamente com uma vegetação alta que cobre por todos os lados. O chão é firme, com vegetação rasteira em alguns pontos, e com diversas pedras que dificultam o equilíbrio e, por consequência, a passagem. A luz é filtrada pelas árvores com a abertura de várias clareiras pelo caminho. Em alguns momentos se ouve o som alto de caída de água que chama a atenção e chama mais ainda ao silêncio.



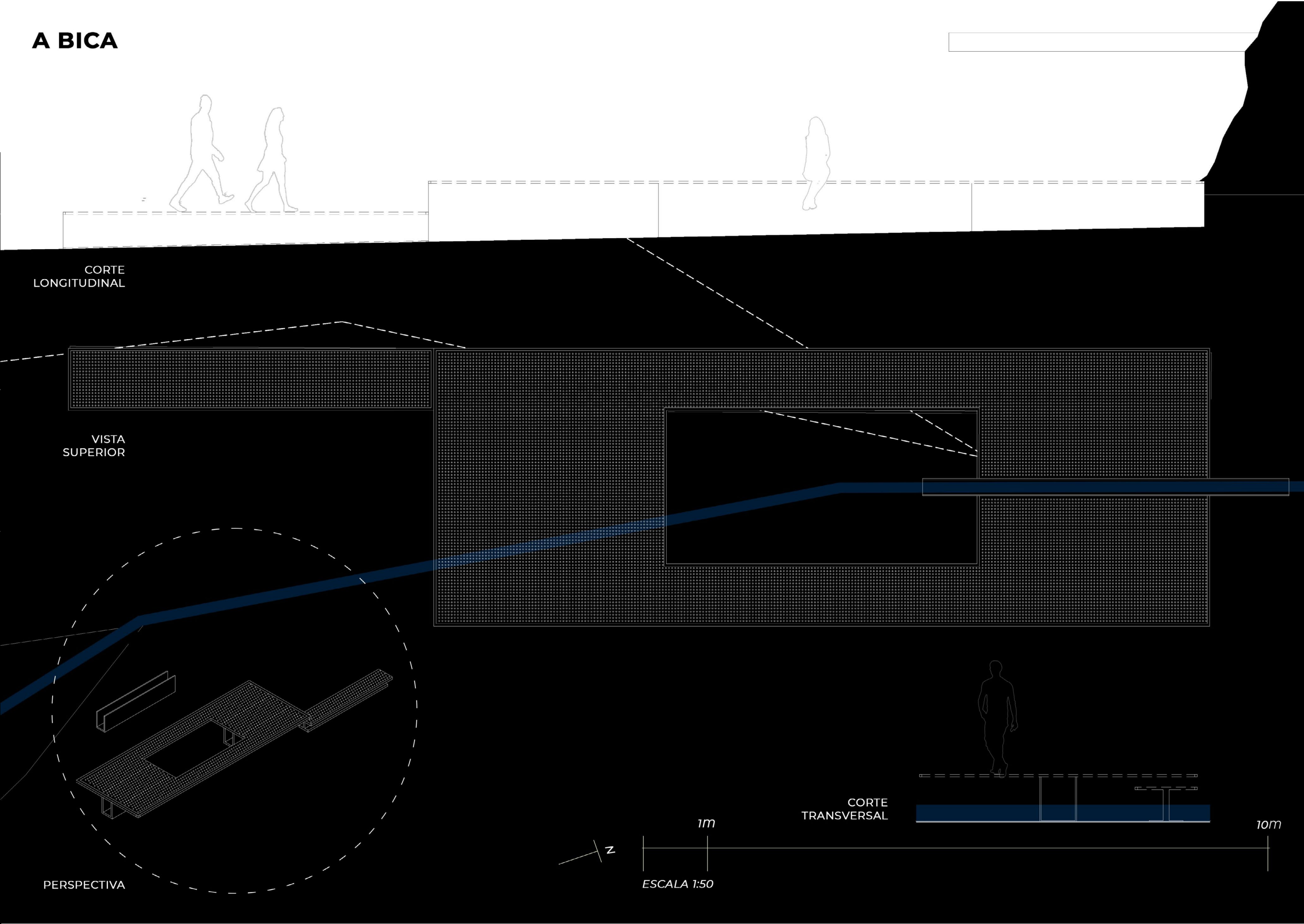
Como vimos o corpo é o mediador de todas as interações que temos com o mundo, isso é o meio exterior. A idéia nesta etapa do caminho é dar a ele uma nova dimensão que até agora não foi explorada pelo desenho ao se utilizar destas clareiras, cercadas por uma mata alta, que cria a sensação de uma clarabóia. Com um equipamento feito da dobra do aço e seu recorte em perfis, escapamos do percurso linear da trilha para um anexo onde podemos deitar, com as pernas ao ar, e experienciar essa nova dimensão do olhar;



A BICA



A BICA





A ponte e a bica

Esse ponto de parada é onde está a nascente do Rio Embu-Guaçu, um dos principais rios que abastecem a Represa Guarapiranga. Chegamos por uma ponte de tronco inteiro, bastante instável. Para tornar a travessia possível e mais segura sem pesar visualmente para quem continua descendo para a água, alarguei a ponte agora com estrutura em U ao contrário, com guarda-corpo apenas de um lado, liberando a vista para a água.

A vegetação é bastante alta e age como filtro para a luz que chega. Aqui se faz a segunda presença próxima de água do percurso: a primeira age pelo olhar, esta portanto, deve agir pelo toque. Com um espelho d'água com pedras que arrasta essa nascente pela mata, um painel furado de aço cortén abre um buraco, um poço, por onde cai a água que sai da bica. Neste vazio é possível se sentar e colocar os pés e o corpo na água, inundando uma banheira de pedras locais.



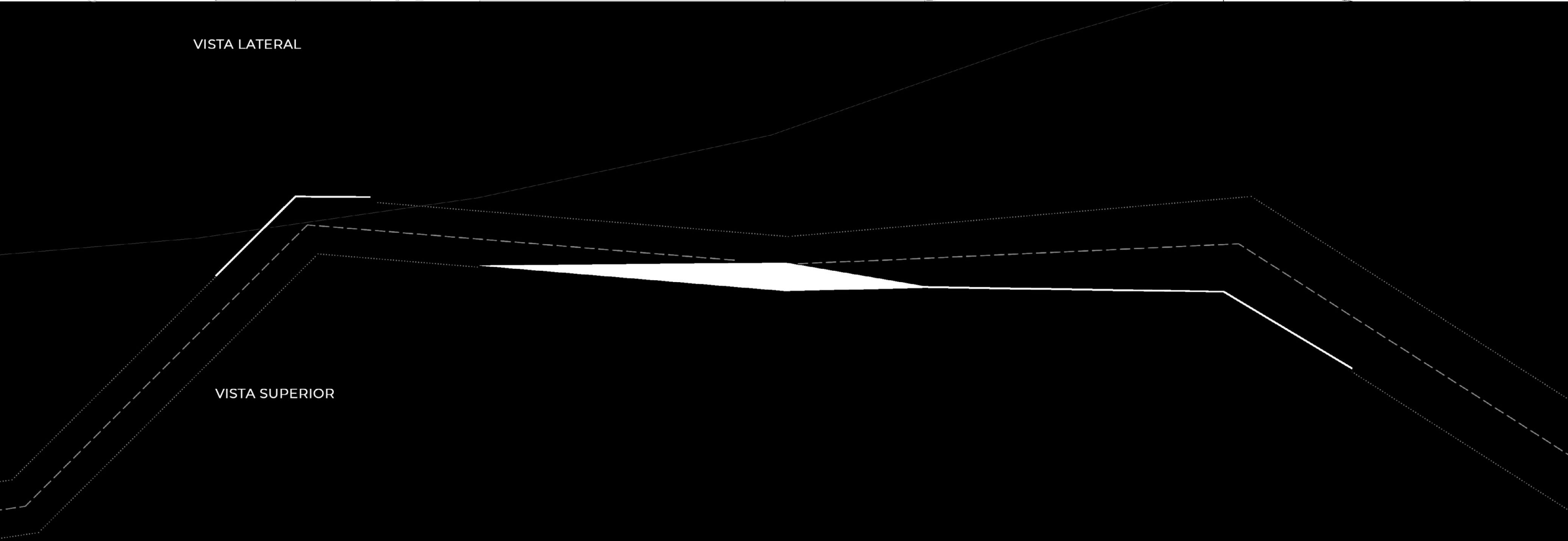




O MARCO
SINGELO
DO PASSADO



VISTA LATERAL



VISTA SUPERIOR



O marco singelo do passado

Esse trecho tem largura de cerca de 1,5 a 2,5 metro. A mata começa a se fechar novamente com o reflorestamento de pinheiro, misturando com a vegetação típica da floresta ombrófila densa. O chão é úmido, mas ainda suficientemente firme. A luz é filtrada pela vegetação com a abertura de algumas clareiras pelo caminho.

Neste ponto há um dos remanescentes dos fornos de carvão. Fazendo uso das estruturas altas de aço que chamam o olhar para algo, o objetivo nesse trecho é marcar este ponto de interesse e o largo que segue a bica.

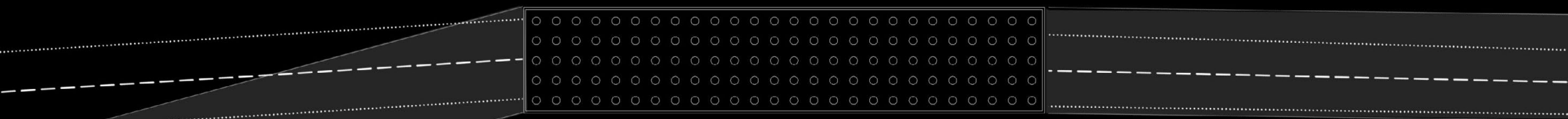




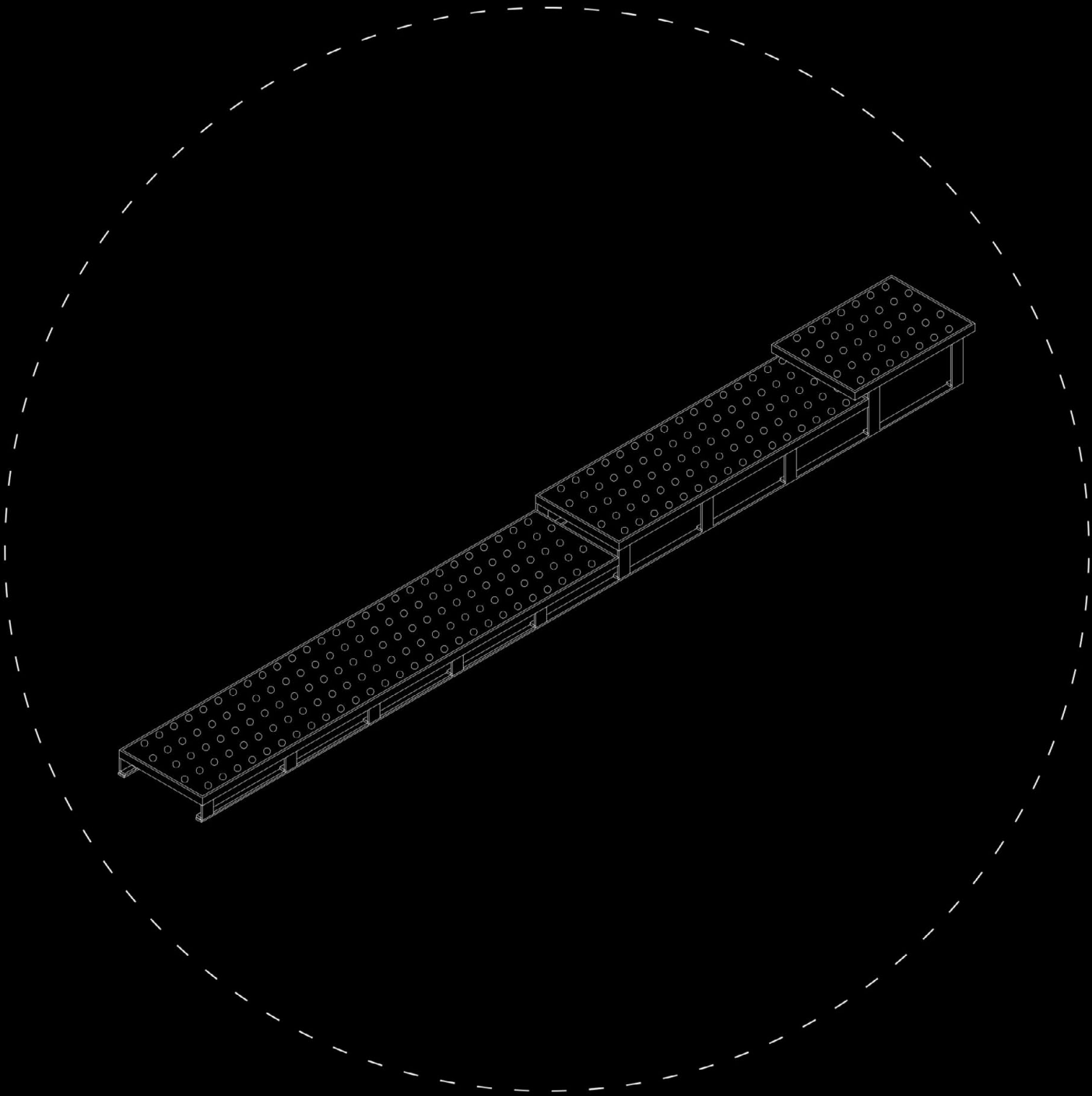
OS PASSOS



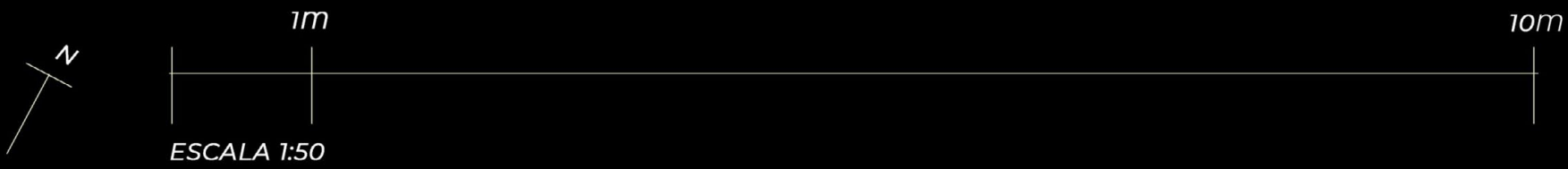
CORTE
LONGITUDINAL



VISTA SUPERIOR



PERSPECTIVA



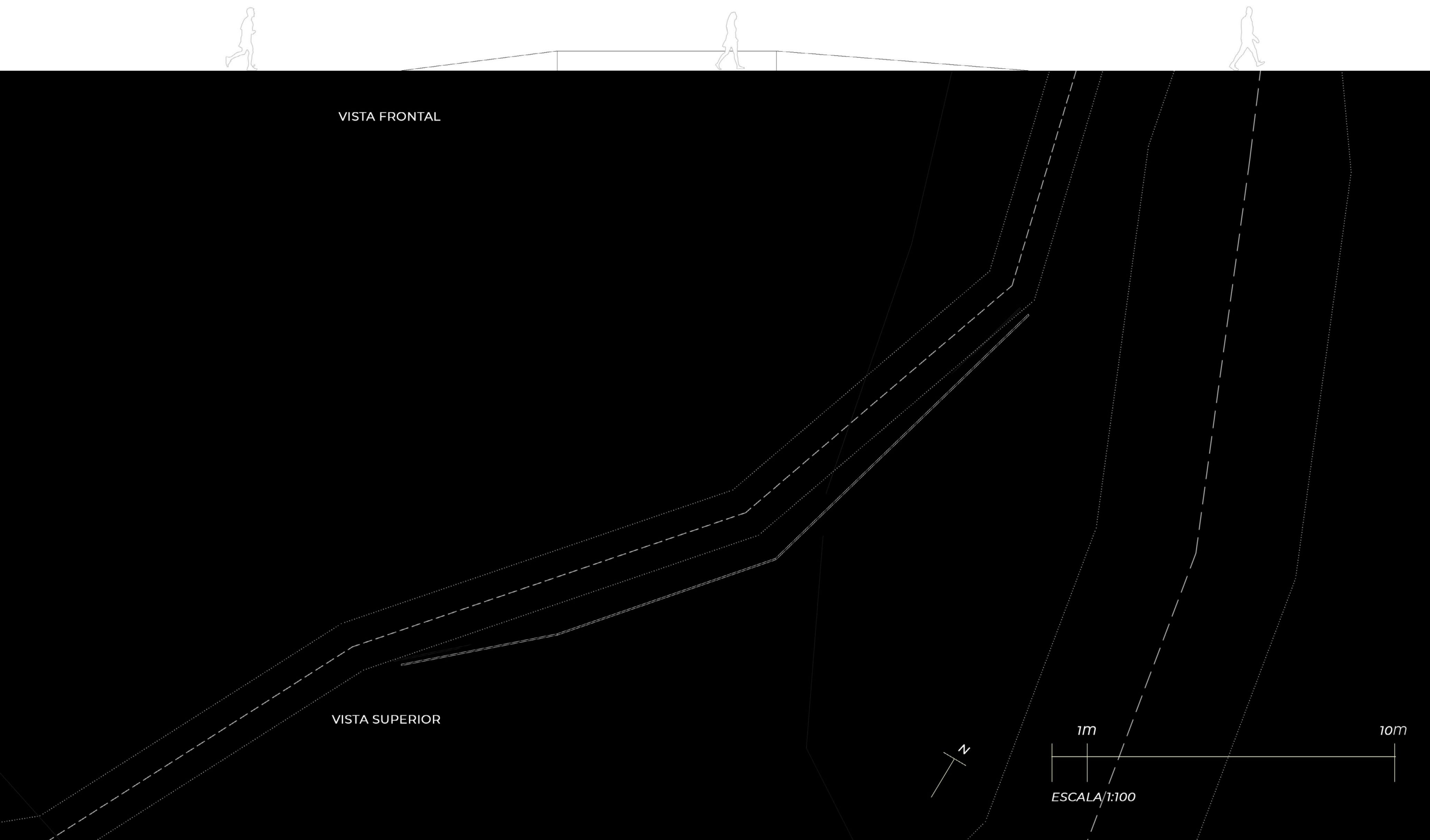


Os passos

Esse trecho tem largura de 1,5 metro. A mata volta a vegetação original da floresta ombrófila densa, com árvores altas, vegetação rasteira, lianas e epífitas. O chão é úmido, fofo e escorregadio. A luz é zenital e filtrada dos lados.

Como na outra etapa de mata ombrófila densa, o papel da arquitetura aqui é garantir a passagem de maneira confortável. Com uma estrutura de piso de chapas de aço corten perfuradas, que escoam as chuvas e permitem ainda ver o solo e a vegetação que se recuperará nele sem a constante pressão de nossos pés, restaurando completamente a paisagem. Essas plataformas que elevam o chão existem em alguns níveis com degraus entre elas a fim de vencer a vegetação rasteira característica como as bromélias.







O fim

Esse trecho tem largura de 1,5 metro. A vegetação começa a ficar um pouco mais seca conforme abre para a chegada de volta a sede do núcleo, com árvores baixas de até 2,5 metros e capim. O chão é um pouco úmido, mas ainda firme. A luz é abundante, aberto por todos os lados

O propósito dessa área é indicar e marcar o fim da trilha, com uma intervenção discreta de uma chapa que vai morrendo para dentro do solo, abrindo novamente no descampado do estacionamento e do núcleo.





O FIM

O PORTAL

A ESQUINA E A PONTE

O LUGAR ENTRE PALMEIRAS

O LAGO E O LARGO

A PONTE E O PRIMEIRO PONTO DE MATA

O CÍRCULO

O INDÍCIO DA SUBIDA

A SUBIDA

A CAPELA

O CAMINHO DE SOL E MOITAS I

A PAUSA

O CAMINHO DE SOL E MOITAS II

A IMERSÃO

OS PASSOS

O MARCO SINGELO DO PASSADO

A PONTE E A BICA

O CAMINHO E O RECLÍNIO

O CORREDOR DE LUZ

O DESCANSO

O MIRANTE



Agradecimentos

Agradeço a todos que, de alguma maneira,
caminharam ao meu lado neste longo percurso
de graduação e de trabalho final.

Ao Luis, pelas ricas orientações que sempre me instigaram.

A minha família pelo apoio e compreensão,
tão necessários a cada final de semestre.

Aos amigos, que sempre tornaram o peso dessa
caixa de concreto um pouco mais fácil de sustentar
e sem os quais esse trabalho mal existiria.

Bibliografia

ANDO, Tadao e AUPING, Michael. Seven Interviews with Tadao Ando. Fort Worth [Tex.]: Modern Art Museum of Fort Worth, 2002.

ARNHEIM, Rudolf. Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

BARROSO, Carla Sofa Soares Barroso. Percepção no Espaço: Influência no Comportamento das Pessoas. Corvilhã: Dissertação apresentada ao curso de Mestrado, 2009

BROWNLEE, David B, LONG, D. G. D. e KAHN, Louis I. Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture; [exhibition "louis I. Kahn: in the Realm of Architecture"; Exhibition: Philadelphia Museum of Art, October 20, 1991 - January 5, 1992. Nova York: Rizzoli, 2005.

BUNGARTEN, Vera. A Imagem Cinematográfica: Convergências Entre Design e Cinema. Rio de Janeiro: Dissertação apresentada ao Curso de Doutorado da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2013.

DUPOND, Pascal. Vocabulário MerleauPonty. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

EISENSTEIN, Sergei. Montage and Architecture. Assemblage, 10, pp. 110-131, dezembro de 1989.

FERNANDES, Eduardo. A Luz como Material de Construção: A Piscina das Marés em Leça da Palmeira Atas do Congresso Internacional Comunicação e Luz (pp. 181-191). Braga: CECS, 2016.

GARCÍA, David Travieso e RODRÍGUEZ, Pilar Aivar. Las Teorías de la Percepción Visual y el Problema delMovimiento Ocular. Valência: Revista de História de la Psicología, volume 30, número 2-3 (juniosptiembre), Universidade de Valência, 2009.

GINTHNER, Delores. Lighting: Its Effect on People and Spaces. InformeDesign, Volume 2, Edição 2, Universidade de Minnesota.

GIRUGOLA, Romaldo e MEHTA, Jaimini. Louis I. Kahn. Zurique: Artemis, 1992.

HOLL, Steven. Parallax. Basel: Birkhäuser, 2000.

HOLL, Steven, PALLASMAA, Juhani e GOMÉZ, Alberto Pérez. Questions of Perception: Phenomenology of Architecture. São Francisco: William Stout Publishers, 2006.

JANEIRO, Pedro António. A Imagem Por-Escrita: Desenho e Comunicação Visual entre a Arquiettura e a Fenomenologia. São Paulo: FAUUSP, 2012.

JANEIRO, Pedro António. Origens e Destinos da Imagem: Para uma Fenomenologia da Arquitetura Imaginada. Lisboa: Chiado Editora, 2010.

KAHN, Louis I. Louis I. Kahn: Talks with Students. Houston, Texas, 1969.

KAHN, Louis I. e LOBELL, John. Between Silence and Light: Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn. Boulder: Shambhala, 1979.

KRPA, Bhakta. Desenho, Imaginário e Percepção em Arquitetura. São Paulo: Trabalho Final de Graduação apresentado ao curso de Bacharelado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2012.

MARTINS, André Reis. A Luz no Cinema. Minas Gerais: Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de

Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.

MARTINS, Raquel Monteiro. A 'Ideia de Lugar':Um Olhar Atento às Obras de Siza. Coimbra: Dissertação apresentada ao curso de Mestrado da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O Olho e o Espírito. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MICHEL, Lou. Light: The Shape of Space. New York: John Wiley & Sons, Inc., 1996.

NESBITT, Kate. Uma nova agenda para a arquitetura antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PALLAMIN, Vera. Fenomenologia, paisagem e arte contemporânea. PARALAXE ISSN 2318-9215, [S.l.], v. 3, n. 2, p. 44-61, out. 2015. ISSN 2318-9215. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/paralaxe/article/view/23188>>. Acesso em: 11 jun. 2019.

PALLASMAA, Juhani. The Architecture of Image: Existential Space in Cinema. Helsinki: Rakennustieto oy Helsinki, 2007.

PALLASMAA, Juhani. The Eyes of the Skin. Chichester: Wiley, 2012.

PIGNATARI, Décio. Contracomunicação. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PIGNATARI, Décio. Semiótica da Arte e da Arquitetura. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

POLAND, Jennifer Lee. Lights, Camera, Emotion!: an Examination on Film Lighting and Its Impact on Audiences' Emotional Response. Ohio: Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Universidade Estadual de Cleveland, 2015.

RASMUSSEN, Steen Eiler. Arquitetura vivenciada. São Paulo: Martins Fontes, 1998

ROSENBERG, Juan Pablo. A Construção do Território: Abstração e natureza nas Obras de Luís Barragán, Álvaro Siza e Tadao Ando. São Paulo: Dissertação apresentada ao Curso da Mestrado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2016.

SIZA VIEIRA, Alvaro e GREGOTTI, Vittorio. Imaginar a evidência. Lisboa: Edições 70, 2009.

SOARES, Luciano Margotto. A Arquiettura de Álvaro Siza: Três Estudos de Caso. São Paulo: Dissertação apresentada ao Curso da Mestrado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2001.

SONDHI, Priyanka. Architecture as Communication: A Study of the Role of Form, Function and Context in Evoking Meaning. New York: Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Instituto Rochester de Tecnologia, 2015.

TANIZAKI, Jun'ichirō e MOREIRA, Margarida Gil. Elogio da sombra. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

VITRUVIO, S. I. C. (2007). Tratado de arquitetura. São Paulo, Martins.

ZUMTHOR, Peter. Atmospheres: Architectural Environments, Surrounding Objects. Basel: Birkhauser, 2006.

ZUMTHOR, Peter. Thinking Architecture. Basel: Birkhauser, 2010.

YI-FU TUAN. Espaço e Lugar: a perspectiva da experiencia. [S.l.]: EDUEL., n.d.