

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE TECNOLOGIA
CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO**

THE DARK SIDE OF THE MUSEUM

CAROLINA LOURENÇO FALAVINHA

CURITIBA - PR
2009

CAROLINA LOURENÇO FALAVINHA

THE DARK SIDE OF THE MUSEUM

Trabalho apresentado à disciplina de Metodologia De Pesquisa para Trabalho Final de Graduação do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Professor Roberto Sabatella

CURITIBA - PR
2009

TERMO DE APROVAÇÃO

ORIENTADOR:

Professor Roberto Sabatella

EXAMINADOR:

Professor _____

EXAMINADOR:

Professor _____

Monografia defendida e apresentada em:

Curitiba, ____ de junho de 2009

RESUMO

O presente estudo consiste em uma pesquisa realizada acerca da tipologia de museu, com enfoque na consciência arquitetônica através do uso dos sentidos e da percepção do usuário. Este enfoque será obtido através dos conceitos presentes na obra *The Dark Side of the Moon*, do Pink Floyd, aplicado ao sítio de Hollywood, Califórnia. O álbum em questão expõe uma reflexão acerca das experiências, valores e vivências humanas. Esta pesquisa apresenta argumentos relativos à problemática do atual posicionamento dos arquitetos em relação ao processo de incorporação da arquitetura com a experiência de vida. É proposta a utilização dos meios arquitetônicos para estimular e emocionar o usuário. As conclusões apontam que esta é uma solução possível para construir de forma interativa e inclusiva.

Palavras Chave: Museu, Experiência, Percepção, Pink Floyd, Arquitetura Sensorial

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	08
1.1	DELIMITAÇÃO DO TEMA	08
1.2	OBJETIVOS	09
1.2.1	Objetivo Geral	09
1.2.2	Objetivos Específicos	09
1.3	JUSTIFICATIVAS	10
2	MUSEUS	11
2.1	MUSEUS - ESPAÇOS PARA O LAZER E A CULTURA	11
2.2	HISTÓRIA E EVOLUÇÃO DOS MUSEUS	12
2.3	O MUSEU ESPECIALIZADO	16
2.4	MUSEOGRAFIA	18
3	PERCEPÇÃO E ARQUITETURA	22
3.1	A DIMENSÃO PSICOLÓGICA DA ARQUITETURA	22
3.2	O SENTIDO PERCEPTIVO	27
3.2.1	Olfato	28
3.2.2	Tato	30
3.2.3	Audição	31
3.2.4	Visão	33
3.3	OS DEMAIS ELEMENTOS SUBJETIVOS	38
4	ESTUDOS DE CORRELATOS	41
4.1	THE EXPERIENCE MUSIC PROJECT	42
4.2	THE VITRA MUSEUM	52
4.3	THE NEWSEUM	61

4.4	CENTRO DE ARTE CONTEMPORÂNEA INHOTIM	68
4.4.1	Galeria Adriana Varejão	72
4.4.2	Galeria Doris Salcedo	82
5	PINK FLOYD E O “DARK SIDE OF THE MOON”	88
5.1	A ERA SYD BARRETT	88
5.2	THE DARK SIDE OF THE MOON	94
5.3	O CONTEÚDO DO ÁLBUM	99
5.3.1	Speak to Me	100
5.3.1	Breathe	101
5.3.1	On the Run	103
5.3.1	Time	104
5.3.1	Breathe Reprise	106
5.3.1	The Great Gig in the Sky	107
5.3.1	Money	108
5.3.1	Us and Them	110
5.3.1	Any Colour You Like	113
5.3.1	Brain Damage	114
5.3.1	Eclipse	116
5.4	ARQUITETURA E O “DARK SIDE OF THE MOON”	118
6	HOLLYWOOD	119
6.1	LOS ANGELES	119
6.2	A HISTÓRIA DE HOLLYWOOD	123
6.3	O CONTEXTO URBANO ATUAL	126
6.4	O TERRENO	134
6.5	NORMATIZAÇÃO	144
7	DIRETRIZES GERAIS DE PROJETO	149
7.1	PROGRAMA DE NECESSIDADES E PRÉ-DIMENSIONAMENTO	149
7.2	CONSIDERAÇÕES FINAIS E PARTIDO ARQUITETÔNICO	152

8	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	153
9	WEBGRAFIA	155

1. INTRODUÇÃO

1.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA

O “Dark Side of the Museum” tem como tipologia principal um museu de interação entre o usuário, a arquitetura e o conteúdo exposto.

Durante esta pesquisa, serão abordados temas relativos à tipologia de museus, de forma a conceituar e delimitar os objetivos que se desejam alcançar na elaboração de um espaço deste tipo.

Também será abordada a problemática da integração arquitetônica aos sentidos, percepções e emoções do usuário, de forma a tornar o museu não apenas um local de observação, mas de interação com o meio. Para tanto, serão estudadas teorias arquitetônicas acerca da dimensão e espaço psicológico do usuário e como o meio influi na nossa forma de pensar e sentir.

Por fim, o tema escolhido para caracterizar este museu de interação, foi justamente uma obra que aborda com magnitude a experiência humana, valores de vida e emoções. O “Dark Side of the Moon” do Pink Floyd é, justificadamente, um dos álbuns mais vendidos na história do Rock e constitui um tema perfeito para a integração da arquitetura, usuário e experiência.

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 OBJETIVO GERAL

O álbum tema do projeto, um dos mais importantes da história da música contemporânea, tem como principal característica a análise da experiência de vida humana. O objetivo deste museu será transmitir através da arquitetura as mesmas mensagens e análises contidas na obra de Pink Floyd, de forma experiencial. Assim como a música, a arquitetura possui grande poder de influência ao emocional e sensorial humanos. Este projeto buscará explorar a obra do Pink Floyd para retratar essa influência.

Uma análise tão realista das diversas facetas da mente humana é merecedora de um local em que possa ser vislumbrada e, sobretudo, experienciada. Foi escolhido o distrito de Hollywood, na Califórnia, pois além de ser um local de grande visibilidade no meio artístico e musical e uma referência em arquitetura, é um ótimo observatório dos mais diversificados tipos de pessoas e experiências humanas.

1.2.2 OBJETIVO ESPECÍFICO

Através da presente pesquisa, buscar-se-á explorar os conhecimentos arquitetônicos voltados ao estímulo das experiências sensoriais e psicológicas. Também serão interpretados os conceitos e conteúdos presentes no álbum da banda, a fim de interpolá-los aos condicionantes arquitetônicos. O conjunto destes dois elementos em forma de museu objetivará trazer a todos os apreciadores da música e das emoções humanas um espaço no qual poderão ser estimulados a vivenciar uma arquitetura “viva”.

1.3 JUSTIFICATIVAS

A principal justificativa do tema escolhido para esta pesquisa consiste numa problemática arquitetônica muito decorrente na maior parte dos edifícios elaborados. Falta ao usuário poder sentir a arquitetura de maneira experiencial, e não apenas fazer uso de suas funções.

O álbum do Pink Floyd foi escolhido justamente por explicitar as experiências, pensamentos e sentimentos humanos de forma sublime. Integrá-lo à arquitetura seria integrar também a ela todos estes elementos, principal objetivo deste projeto.

O local escolhido, Hollywood, também se cria nestas características. Corresponde a um lugar de diferentes percepções e sensações, tanto advindas do próprio local como das pessoas que o freqüentam.

O termo *Genius Loci*¹ refere-se ao espírito do lugar, o gênio do lugar habitado e freqüentado pelo homem. Dessa forma, podemos dizer que Hollywood possui o mesmo espírito encontrado no álbum de Pink Floyd e naquelas percepções, memórias e emoções que nos ficam guardadas na alma, que nos mostram a grandiosidade de se estar vivo e de sentir.

Através desta busca por uma arquitetura íntegra, real, “viva”, que nos faça sentir, poder-se-á criar um espaço que emociona o usuário, ficando incutido em sua memória e experiência de vida.

1 – CHIESA, Paulo. Anotações de aula – Aulas de Paisagismo. 2005

2. MUSEUS

2.1. MUSEUS - ESPAÇOS PARA O LAZER E A CULTURA²

Museus constituem edifícios voltados ao lazer e à cultura, tipologia arquitetônica de origem relativamente recente.

O lazer surge para o homem como decorrente de seu tempo livre e necessidade de socialização. Caracteriza-se por um período ocupado por atividades que visam aprimorar física e intelectualmente o indivíduo, motivadas por seu próprio interesse. Verblen² associa tempo livre à liberdade, defendendo que o trabalho cotidiano é desprezível e que o tempo livre enobrece. Podemos associar, portanto, a cultura ao lazer, por ser produzida pelo homem em seu tempo livre.

A cultura é essencial para a qualidade de vida, para o crescimento intelectual e para a formação do indivíduo. Atividades culturais associadas ao lazer dão suporte a este desenvolvimento, tendo também um grande valor social.

Durante a maior parte da história da humanidade, observa-se o lazer como uma prática hierarquizada, destinada às classes dominantes. É somente após as lutas operárias decorridas durante o século XIX que esta prática passa a ser difundida entre a classe trabalhadora. Desencadeou-se uma democratização do ócio, gerando uma popularização do lazer e, conseqüentemente, dos espaços próprios para ele.

Assim sendo, passamos a estudar a história e a tipologia dos Museus.

2 - Texto de análise redigido pela autora com base em informações coletadas no livro de MONTANER, J.M. - Museos para el Nuevo Siglo e em anotações e aulas ministradas por GONÇALVES, Josilena M.Z. Aulas de Teoria da Arquitetura – Unidade 3: Edifícios para o Lazer – Museus. 2006

3 – VERBLEN, Thorstein Bunde (30/07/1857 – 03/08/1929) – Sociólogo e economista norueguês-americano. Publicou em 1899 o livro “The Theory of the Leisure Class”.

2.2. HISTÓRIA E EVOLUÇÃO DOS MUSEUS⁴

Um museu caracteriza uma instituição de caráter permanente, administrada para interesse público. Visa o recolhimento, conservação, pesquisa e valorização de elementos de valor cultural e ambiental: coleções de objetos artísticos, históricos, científicos e técnicos.

Os museus descendem da antiga Grécia, dos templos das musas, deusas da memória. A palavra vem do latim "*museum*", derivada do grego "*mouseion*". Durante a Dinastia ptolemaica, foi construído em Alexandria um edifício denominado "Museu", dedicado ao desenvolvimento de todas as ciências.

A origem do museu moderno, no entanto, está vinculada ao colecionismo, às galerias, coleções e gabinetes particulares. Variedade era a essência destas coleções iniciais, que envolviam arte ou natureza. Há uma lenta transição deste caráter particular das galerias. Na segunda metade do século XVIII é que algumas delas passam a ser patrimônio nacional e, durante o século XIX, constituem-se os primeiros museus.

Percebe-se nestes primeiros exemplares de edifícios uma arquitetura abundante em decoração e cor. Neste período nasce a rixa entre arquitetos e museólogos sobre o excesso ou não de desenho no edifício. Esta exagerada quantidade de adornos e ornamentos justifica-se pelo propósito de proteger os objetos ali expostos. Durand⁵ e Schinkel⁶ tratam o museu como uma caixa de jóias ornamentada.

4 - Texto de análise redigido pela autora com base em informações coletadas no livro de MONTANER, J.M. - Museos para el Nuevo Siglo e em anotações e aulas ministradas por GONÇALVES, Josilena M.Z. Aulas de Teoria da Arquitetura – Unidade 3: Edifícios para o Lazer – Museus, 2006

5 - DURAND, Asher Brown (21/08/1776 – 17/09/1896) - Pintor americano da Hudson River School

6 - SCHINKEL, Karl Friedrich (13/03/1781 – 09/10/1841) – Arquiteto e pintor neoclássico alemão.

Também nesta época, são perceptíveis duas concepções opostas. Uma é a do museu como centro didático universal, que transmite valores de beleza e progresso. A outra consiste numa concepção mais tradicional, baseada nos períodos medieval e romântico, usando da sensibilidade.

Durante a primeira metade do século XIX, os museus tornam-se cada vez mais especializados em arte, arqueologia, ciências naturais, manuscritos, entre outros. Ao mesmo tempo, a temática arquitetônica torna-se cada vez mais perfeita, com o uso de luz natural, zenitais, cúpulas etc.

No Modernismo, os museus passam por adequações de elementos, como a transparência, planta livre, funcionalidade, neutralidade etc. Assim, rompe-se o conceito de caixa em busca de um caráter mais universal, como o Museu do Crescimento Ilimitado de Le Corbusier (fig.01).

No entanto, um museu neutro, branco e transparente constitui um desejo um tanto quanto utópico. Dentre os poucos exemplos temos as do MASP de Lina Bo Bardi (fig. 02) e o Museu de Berlin de Mies van der Rohe (fig. 03). É durante o Movimento Moderno, também, que se estabelece o porte adequado para esta tipologia de edifício. Museus demasiado grandes têm custo de implantação e manutenção muitas vezes inviáveis.

A maior parte dos museus americanos surgidos nas décadas de 1960 e 1970 consiste nos chamados museus “bunker”, caixas em concreto, fechadas e sem janelas.

Trata-se do caso do Guggenheim de Nova York, de Frank Lloyd Right, marco na história da arquitetura (fig. 04).

Neste período os museus passam a exercer a função de preservação de objetos aliada à de monumento urbano, incluindo espaços ao ar livre.

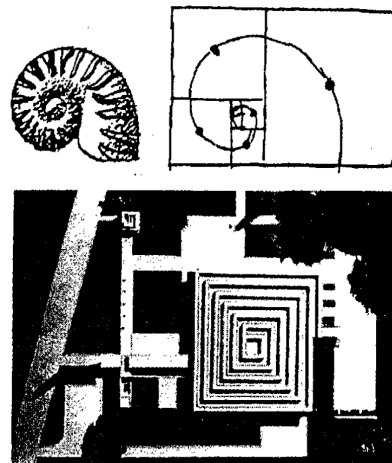


Fig. 01 - Proposta para Museu do Crescimento Ilimitado – Le Corbusier (1939). Fonte: S. Moos, *Le Corbusier: Elements of a Synthesis*

Sua construção passa a significar enriquecimento da identidade das cidades.



Fig. 02 - Museu de Arte de São Paulo, Lina Bo Bardi. Fonte: Google Images



Fig. 03 - Museu de Arte de Berlin, Mies Van Der Rohe. Fonte: Google Images



Fig. 04 - Museu Guggenheim, Frank L. Right. Fonte: Google Images

Na década de 1980, os museus retomam as condições dos séculos XVIII e XIX. Voltam a ser compartimentados e o edifício concorre com o acervo, como uma própria obra de arte. A sociedade passa, aos poucos, por diversas transformações. Os setores de serviço, como a comunicação e a cultura passam a ter cada vez mais importância. Há um aumento no tempo livre, na necessidade de consumo e na busca dos prazeres por parte da população.

O programa do museu passa a incorporar novas áreas para saciar essa demanda e atrair maior público. Integram-se aos tradicionais espaços

do museu áreas de serviço e atendimento ao público, bares, restaurantes, livrarias, lojas de souvenirs, auditórios, salas de conferências, entre outros.

A evolução dos espaços do museu se dá contígua à da arte e seus movimentos. Alguns deles, como o Cubismo de Picasso e de Braque e a pintura abstrata de Pollock trabalham como determinantes a um novo tipo de espaço, mais abstrato, conceitual e flexivo. A relação entre o espaço e a obra de arte torna-se cada vez mais indissociável e os museus de arte contemporânea buscam cada vez mais adaptar-se e integrar-se à produção artística.

Da grande gama de correntes artísticas existentes, acabam por se diferenciar dois novos tipos de programas de edifícios para abrigar a arte. Surgem os museus de arte contemporânea e os centros de arte e galerias.

Surgem os museus de arte contemporânea e os centros de arte e galerias. Estes não instalam exposições permanentes. Trabalham de maneira direta com os artistas e com a constante inovação. Tratam-se das “kunsthalle” alemãs. Já os museus de arte contemporânea, singulares e monográficos, buscam explicar e expor a arte de forma didática.

Os museus contemporâneos têm como principais características de programa situar-se em edifícios novos, de tamanho mediano, no qual se abusa da iluminação natural zenital, grandes salas de exposição, piso de madeira e paredes brancas.

Por fim, temos a classificação para os edifícios de museu conforme a tipologia e o material a ser exposto. Dentre as diferentes categorias, podemos identificar três vertentes mais claras. O museu universal ou global, os espaços para arte contemporânea e galerias e os museus específicos.

2.3. O MUSEU ESPECIALIZADO⁷

Apesar da persistência da idéia do museu global, a cultura positivista e científica da segunda metade do século XIX fez com que surgisse também outra tipologia, que se desenvolveu em uma direção oposta àquela. As coleções privadas e câmaras artísticas, relíquias de tempos anteriores, foram pouco a pouco sendo subdivididas e seu material divido e classificado. Trata-se do museu especializado.

São museus voltados a um tema específico, à exibição de um tipo de objeto, da vida de uma pessoa importante para a época. Apareceram primeiro como os museus de artes decorativas. Mais tarde surgiram os de história natural, os museus etnológicos ou de cultura popular e os museus dedicados a um só artista. A partir daí todo tipo de museu específico foi criado, como o Museu do Selo em Milão, Museu do Automóvel em Turin etc.

Essa tendência à especialização tem aumentado nas últimas décadas. Foi incorporado a ela o valor característico do lugar: museus específicos criados no mesmo lugar dos feitos históricos ou naturais. Podemos citar como exemplos de museus criados para artistas o Museu de Van Gogh (fig. 05), em Amsterdam e o Museu de Salvador Dalí (fig. 06), em Figueiras.

Dentro desse campo de especialização, a partir dos anos 1980, proliferaram-se museus para disciplinas modernas como o cinema, o rádio, a televisão, o desenho industrial etc.

7 - Texto de análise redigido pela autora com base em informações coletadas no livro de MONTANER, J.M. - Museos para el Nuevo Siglo



Fig. 05 - Museu Van Gogh, Gerrit Rietveld. Fonte: Google Images



Fig. 06 - Teatro-Museu Salvador Dalí, Salvador Dalí. Fonte: Google Images

Ainda nesta classificação, surge também um novo tipo de museu, o museu interativo. Trata-se de local de exposições no qual o observador interage com o material exposto, por meio de mídia, recursos visuais e outros recursos que fazem uso dos sentidos humanos. Esta tipologia será adotada na elaboração do projeto para o “Dark Side of the Museum”. Entre alguns exemplos de museus interativos, podemos citar o Museu da Língua Portuguesa (fig. 07), em São Paulo, que utiliza de material midiático e interativo para expor a história e evolução do Português de maneira com que o usuário possa participar.

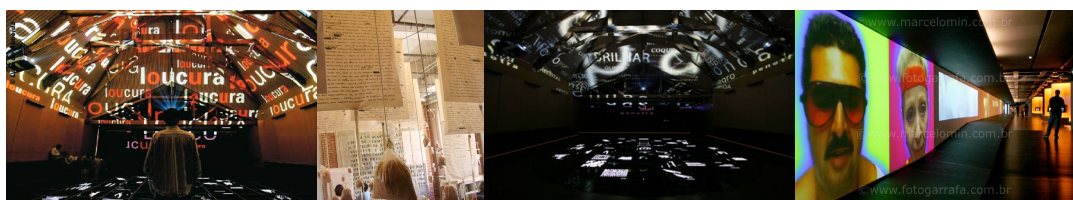


Fig. 07 - Museu da Língua Portuguesa, São Paulo. Fonte: www.fotogarrafa.com.br

2.4. MUSEOGRAFIA⁸

Museografia pode ser definida como estudo e análise da disposição dos objetos e obras dentro do museu.

Um museu deve, preferencialmente, estar localizado em uma região de fácil acesso por conduções coletivas. Seu espaço deverá abrigar o acervo em condições de segurança, com infra-estrutura e iluminação adaptáveis a diferentes tipos de coleções além de possuir condições de conservação das mesmas.

Sendo assim, fazem parte do programa de um museu as seguintes áreas:

- Áreas de Uso Público – Abrangem 60% da área total do museu. Podem ser divididas em áreas com ou sem a presença de coleções. As que apresentam coleções, que ocupam 40% do total, tratam-se das salas de exposições. Os 20% que não apresentam exposições englobam auditórios, lojas, cafeteria etc.
- Áreas de Uso não Público – Ocupam 40% da área do museu e também podem ser divididas de acordo com a presença ou ausência de coleções. Desta forma temos 20% da área do museu voltados a abrigar reservas técnicas, laboratórios de conservação, ateliers dos conservadores e demais áreas de apoio com coleções. E 20% para espaços de trabalho administrativo, serviço e apoio.

O projeto museológico permite planejar, representar e visualizar com precisão o resultado da montagem a ser executada. Pode ser dividido em duas partes: o planejamento da apresentação do acervo e a programação visual.

8 - Texto de análise redigido pela autora com base em informações coletadas no livro de LORD, Barry e LORD, Guil Dexter – Manual de Gestion de Museos, Ed. Ariel: Barcelona, 1998; em anotações e aulas ministradas por GONÇALVES, Josilena M.Z. Aulas de Teoria da Arquitetura – Unidade 3: Edifícios para o Lazer – Museus. 2006; e no livro de NEUFERT, Ernst. A Arte de Projetar em Arquitetura. Ed.GG, 17ª edição, 2004.

O planejamento da apresentação engloba os esquemas de circulação, projetos de iluminação, definição do tipo e quantidade de suportes e embalagens e, também, da segurança. Ele dá a dimensão da exposição, define áreas a serem ocupadas, estabelece percursos de visitação mais adequados a uma boa apreciação e esquematiza o arranjo dos painéis, vitrines e outros suportes. Permite organizar uma exposição em que cada uma das peças comunique individualmente uma informação e que, no conjunto, relatem o tema escolhido em uma seqüência lógica.

A programação visual complementa o planejamento ao criar um padrão visual para a exposição, comunicar mensagens que atinjam o visitante, tanto no nível racional (caráter informativo e educativo) quanto no nível sensorial (caráter estético).

Podemos classificar as exposições como permanentes ou temporárias, internas ou externas e de acordo com a tipologia dos objetos. Podem ser voltadas ao público geral, ou para públicos restritos (infantil, juvenil, idosos etc.). Numa exposição que se dirige a um público muito heterogêneo, tanto do ponto de vista da idade quanto da formação cultural, as informações fornecidas devem estar num nível médio, de maneira que atinjam a todos. Para tanto, os textos explicativos devem ser claros e curtos, com painéis ilustrativos e montagens fotográficas.

Quanto ao tipo de exposição, podemos classificá-las da seguinte forma:

- Contemplativas: As obras de arte são apresentadas procurando realçar sua estética.
- Temáticas: Recursos interpretativos ajudam a situar os objetos expostos no seu contexto social, histórico, cultural ou científico. São geralmente exposições didáticas em museus de ciência e tecnologia.
- Ambiental: Criação de ambientes, como cozinhas, salas, habitações em salas para mostrar a atmosfera, o tempo e o lugar nos quais os objetos foram produzidos.
- Sistemático: Mostra a série evolutiva dos objetos, com suas variações tipológicas.

- Interativos: A forma de representação leva a um diálogo entre o visitante e a exposição.

Uma boa exposição tem como características incentivar a visitação, apresentar objetos de qualidade de forma educativa e facilmente compreensível e tornar o museu um espaço ativo, dinâmico e interessante.

A exposição deve ser montada de modo que os visitantes possam se movimentar livremente através dela, caminhando com facilidade por entre painéis e vitrines. Evita-se o uso de áreas ou passagens estreitas que bloqueiem a visão e causem encontro e confusões. Devem ser evitadas também áreas fechadas ou sem saída que tendam a concentrar pessoas, dificultando o seu escoamento no caso de emergência.

A imposição ou não de um esquema de circulação obrigatório dependerá da tipologia da exposição. Em alguns casos é desejável a circulação livre, em outros, pode-se estabelecer percursos de visitação, que direcionem o fluxo de pessoas. Desta forma elas poderão apreciar todos os módulos da exposição na seqüência prevista. Entretanto, as pessoas não se movem exatamente como planejado. Devem ser feitas variações de circulação e passagens amplas.

Em grandes exposições é necessário prever espaços de descanso com bancos ou cadeiras, permitindo ao visitante fazer uma parada antes de recomeçar a visitação. Áreas amplas devem ser previstas para a realização de eventos paralelos à exposição, como exibição de audiovisuais, filmes, apresentações etc.

A coleção dos museus com acesso ao público é composta pelos objetos expostos, reunidos e classificados. Seu estudo se dá por meio de inventários ou catálogos. Sua manutenção é feita pela conservação e restauração, sendo necessária uma reserva técnica para a reposição das peças faltantes. Museus não devem expor todas as suas obras, a fim de poder intercambiá-las e realizar exposições monográficas.

Para isso existem as salas de reserva, espaços protegidos, vigiados e em condições favoráveis à conservação. Nelas, assim como nas salas de exposição, as obras devem ser protegidas de maneira que a umidade, o

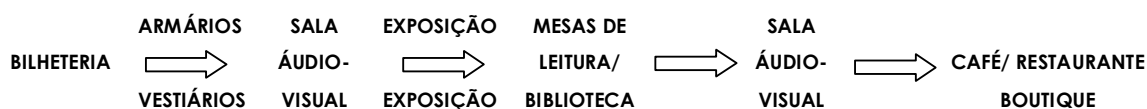
calor, a luz ou o pó não lhes causem danos. É preciso atentar-se a fatores climáticos, segurança contra roubos, transporte e mobiliário de acordo com as características da coleção. São localizadas preferencialmente no andar térreo ou subterrâneo, pela necessidade de acesso independente e para que possuam o mínimo de aberturas.

Existe ainda uma série de conformidades a serem seguidas em relação às condições climáticas dentro de museus, envolvendo luminosidade, vitrines, pedestais etc. De forma geral, como já abordado anteriormente, o museu a ser projetado na próxima etapa trata-se de um museu interativo. Portanto não haverá exposição de obras de arte ou objetos de extremo valor. Será um museu experimental, o que faz com que não haja a necessidade de que muitas dessas conformidades relacionadas à conservação sejam seguidas à risca.

Poderão, então, ser adotados métodos de adequação que sigam às normas internacionais para coleções mistas⁹. Para tal são feitas as seguintes exigências:

- Umidade: Entre 50 e 60%
- Temperatura: Média de 22°
- Poluição: Deverá ser adotado condicionamento de ar
- Segurança: Deverá haver um número restrito de visitantes permitidos, evitando mudanças climáticas e eventuais descuidos ou roubos.
- Iluminação: Intensidade média

Para finalizar esta parte de estudo de métodos e montagem de exposições, pode-se citar um exemplo de circuito interessante a ser adotado.



9 – GONÇALVES, Josilena M.Z. op.cit.

3. ARQUITETURA E PERCEPÇÃO

3.1. A DIMENSÃO PSICOLÓGICA DA ARQUITETURA

Podemos definir espaço¹⁰ como a concretização de esquemas ambientais ou imagens que compreendem parte necessária da orientação geral do homem e de seu “estar” no mundo. O espaço é o que dá dimensão à existência humana. Surge da necessidade de adquirir relações vitais no meio ambiente de modo a aportar sentido e ordem num mundo de acontecimentos e ações. A maior parte das ações humanas se estabelece por aspectos espaciais. Segundo OKAMOTO¹¹ (2002, p. 83), assim como a cor é elemento básico para um artista, o espaço é elemento básico para o arquiteto.

O conceito de espaço não é absoluto, mas relativo em relação à dimensão e à posição do usuário. A sua percepção é um processo complexo feito através da unificação das relações espaciais, que expressam a relação do homem no mundo. Entretanto, estas relações não são percebidas apenas fisicamente, mas também psicologicamente.

O espaço psicológico¹² não se define em função unicamente das proporções do corpo humano, como o espaço físico. Ele se determina através do trabalho do espaço feito pelo arquiteto como dimensão, concretizado pela cor, volumes, contrastes, a vida enfim. Além de haver

10 – GONÇALVES, Josilena M.Z. Aulas de Introdução à Arquitetura. **Unidade 3 – Teoria do Objeto Arquitetônico**, 2004.

11- OKAMOTO, Jun. **Percepção Ambiental e Comportamento**. São Paulo, Ed. Mackenzie, 2002.

12- GONÇALVES, Josilena M.Z. op.cit.

uma co-relação entre os espaços e as funções humanas que nele se desenvolvem, é necessário atender a condição do homem como ser dotado de faculdades superiores e de necessidades complexas. Essa correlação que transcende o aspecto fisiológico e se chama espaço psicológico.

Cabe ao arquiteto atender essa necessidade de interação efetiva do homem com o meio ambiente, favorecendo seu crescimento pessoal, a harmonia do relacionamento social e aumentando sua qualidade de vida. É justamente este o fator que diferencia a arquitetura viva da arquitetura simplesmente. Quando o aspecto do edifício como apenas uma “máquina de morar”¹³ é ressaltado, deixam-se de lado os sentimentos, as aspirações qualitativas e psicológicas de percepção de seus usuários. A cidade vista apenas como uma coleção de edifícios com várias finalidades de uso, destacando-se apenas o aspecto material, torna secundários o sujeito psicológico, o sentido afetivo, o sentimento e a emoção do homem.

Mas a arquitetura deve ir além do abrigo das necessidades e atividades. Ela é um meio de favorecer e desenvolver o equilíbrio, a harmonia e a evolução espiritual do homem, atendendo às suas aspirações, sonhos, estimulando emoções e a sensação de se estar vivo, desenvolvendo um sentido afetivo em relação ao espaço. É esta capacidade humana de relacionar espaços a emoções que nos faz perceber a realidade, que nos liga ao nosso contexto ambiental e social.

A realidade não é percebida de forma semelhante por todos, mas de acordo com o produto de nossas motivações e experiências anteriores pessoais. Experiência, por sua vez, é o “conhecimento que nos é transmitido pelos sentidos e pela consciência.”¹⁴.

13 – Afirmação feita por Le Corbusier, Charles Edouard Jeanneret (1887 – 1965), arquiteto franco-suíço e mestre do Modernismo

14 – F.V. Rudio (1978, p.10), apud Jun Okamoto, op. cit. pg. 22.

Assim, não se tem na mente a realidade absoluta, mas sim o que é perceptível através de fatos observados e assimilados. Estes fatos decorrem da atenção e da interpretação dada ao que ocorre no espaço considerado real, através dos estímulos captados por nosso corpo por nossos sentidos. Porém os sentidos oferecem apenas a sensação. O que nos faz perceber o espaço realmente é a integração destas sensações ao nosso conhecimento e consciência.

Um recém-nascido, por exemplo, possui a “mente como uma folha em branco”¹⁵, possui a capacidade e os órgãos sensoriais, no entanto, ainda não possui consciência do que os estímulos querem dizer. Por isso chora ao sentir fome ou medo. A experiência se dá apenas com a vivência dos estímulos em relação ao meio, através de combinações de idéias por similaridade, contraste ou contigüidade.

É proveniente desta experiência a adaptação do homem e seu relacionamento com o mundo em que se situa. A criança aprende com o seu corpo, com a linguagem e o mundo simbólico ao qual é introduzida pela sociedade. Ela passa por uma intensa fase de condicionamento e socialização e, aos poucos, a consciência corporal se torna secundária, dando lugar à consciência mental. O emocional e sensorial passam a ser quase uma subconsciência, sempre orientada pela razão.

O conjunto da consciência e subconsciência nos permite a percepção plena do espaço. O caminho para se conhecer a realidade é a participação direta e intensa do corpo e da mente como um todo, através do uso da razão, emoção, memória, intuição e imaginação em conjunto com nossos sentidos.

15 – LAING, Ronald D. **The Politics of Experience**. 1967. apud HARRIS, J. – **The Dark Side of the Moon**, Os bastidores da obra-prima do Pink Floyd. Zahar: Rio de Janeiro, 2006. p. 99

No livro “A Idéia de Conforto”¹⁶, Aloísio SCHMID afirma que quase tudo que há no espaço se sente, mas que vemos apenas seus limites. Apesar de remetermos quase tudo à nossa visão, ela não constitui o sentido inicial que nos fez compreender o espaço. Este sentido ancestral seria o olfato, que nos sinaliza fatos de importância vital. O sentido da audição entra como um auxiliar que nos traz noções de presença, constância, mudanças súbitas e perigo. O tato, também é um sentido ancestral, relacionado ao aprendizado motor e ao estabelecimento de limites. A visão, por fim, se caracteriza um sentido muito refinado, que se presta ao aprendizado de todos os outros sentidos. Existem ainda diversos outros sentidos provenientes destes tradicionais, como a propriocepção, o sentido térmico, espacial etc.

De acordo com OKAMOTO¹⁷, os elementos responsáveis por nossas percepções se dividem entre elementos objetivos e subjetivos.

Os elementos objetivos constituem valores técnicos utilizados nas edificações e meio ambiente em geral, com os quais se constrói o espaço. Forma, função, cor, textura, aeração, temperatura ambiental, iluminação, sonoridade, significante e simbologia fazem parte desses elementos. A sua somatória resulta no “espaço da comunicação e da arquitetura”¹⁸. Os estímulos advindos desses elementos através de diferentes formas de energia ativam nossos receptores.

Os elementos subjetivos compreendem estes nossos receptores. Classificam-se em seis categorias:

- Sentido Perceptivo: Os cinco sentidos perceptivos
- Sentido Espacial: Movimento sinestésico e vestibular (equilíbrio + gravidade)

16 – SCHMID, Aloísio Leoni. A idéia de Conforto – Reflexões sobre o ambiente construído. Ed. Pacto Ambiental, Curitiba, 2005.

17 – OKAMOTO, Jun, op. cit. pg. 22.

18 – OKAMOTO, Jun, Ibidem.

- Sentido Proxêmico: Pessoal, territorial, privado
- Sentido do Pensamento: Abdução (símbolo, mito, metáfora, alegoria, arte, estética, poesia, religião, enredo etc.) e Compleição (lei dos opostos ou da polaridade)
- Sentido da Linguagem: Linguagem não-verbal (corporal)
- Sentido do Prazer: Princípio Afetivo

Após a percepção, temos a consciência, a interpretação do que sentimos, como já comentado nos parágrafos anteriores.

Definidos estes elementos, passa-se ao estudo de como podemos estimulá-los e ativá-los através da arquitetura. Esta será a principal diretriz aplicada ao conceito de museu, estudado no capítulo anterior, para a concepção do projeto do Dark Side of the Moon. Vivemos hoje uma realidade na qual a maioria dos espaços e edifícios é incapaz de estimular nossos sentidos. Isso contribui para uma degradação da relação do homem com o mundo real. Por fim, como explicita o livro “El modo intemporal de construir”¹⁹, da mesma forma que as experiências fazem as pessoas e suas personalidades, experiências criam o caráter de um lugar. Cabe ao arquiteto o papel de criar uma arquitetura “viva” para que seus usuários se sintam vivos nela também.

Por se tratar do sentido com maiores possibilidades de influência através de elementos construtivos, será detalhado apenas o sentido perceptivo, mais relacionado aos objetivos da presente pesquisa. Os demais sentidos devem também ser considerados, contudo, encontram-se num patamar mais complexo que envolve conhecimentos mais aprofundados. Dessa forma serão abordados apenas brevemente.

19 – ALEXANDER, Christopher. **The Timeless Way of Building**. Oxford University Press, Nova York, 1979. Versão traduzida: Menéndez, Iris. **El Modo Intemporal de Construir**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

3.2. O SENTIDO PERCEPTIVO

Os sentidos tradicionais como visão, olfato, paladar, audição, e tato são amplamente estudados pela psicologia como importantes meios de compreensão e relacionamento com o meio ambiente. Segundo OKAMOTO (2002, p. 109)²⁰, a ênfase dada às imagens visuais faz com que eles sejam considerados os meios mais importantes para se enxergar a realidade, com predominância aparente da visão. No entanto, como já abordado no capítulo anterior, o ideal seria a participação direta e intensa do corpo e mente como um todo, como as crianças no processo cognitivo inicial.

Comumente a arquitetura privilegia a visão em detrimento dos demais sentidos humanos. A preocupação com a qualidade de suas obras refere-se, basicamente, à sua aparência, à capacidade que os volumes, formas e cores das edificações têm em agregar prazer sensorial visualmente. Pouco ou quase nada de sua preocupação se volta para a satisfação dos demais. Contudo, todos os sentidos são igualmente importantes e responsáveis por nossas experiências. É necessário ao arquiteto conhecer seus efeitos a fim de poder fazer uso do que, muitas vezes, é indevidamente deixado de lado. Serão detalhados, a seguir, os principais meios conhecidos de valoração sensitiva.

20 - OKAMOTO, Jun, op. cit. pg.22.

3.2.1. OLFATO

A expressividade do olfato está relacionada à sua localização no cérebro, junto ao centro das emoções. Talvez por isso, através dele, nossas lembranças são ativadas de forma mais intensa e rica do que qualquer outro sentido, até mesmo a visão.

O olfato é um sentido ancestral, muitas das reações desencadeadas por ele decorrem de associações. Dificilmente ocorre a dissociação do olfato e das emoções passadas. "Os registros olfativos contêm emoções congeladas"²¹. Essas associações ocorrem de maneira muito pessoal, variando inclusive de forma relevante entre culturas. De acordo com elas, há variação na interpretação dos odores, de forma que diferentes tipos de odores são considerados neutros, moderados, desagradáveis e agradáveis.

A parcela de odores que causam reações universalmente semelhantes e previsíveis é de certa forma limitada. Em geral, elas se desencadeiam de substâncias químicas irritantes, como a amônia, ou do aroma de alimentos conhecidos, principalmente os doces. É o caso do aroma da baunilha, extraído de orquídeas.

O olfato é o único sentido que consegue acesso direto ao sistema límbico, responsável pelos cuidados pessoais, como alimentação, ataque e defesa e preservação da espécie. Regula nossas impressões, motivações, impulsos e influencia os controles hormonais, processos de aprendizagem e armazenamento na memória. A valoração dos odores também ocorre no sistema límbico, que lhes atribui um caráter entre simpático e antipático.

Segundo Rachel HERZ, apud Aloísio SCHMID²², os odores têm efeito na solução criativa de problemas, na produtividade, na atenção, no

21 – SCHMID, Aloísio Leoni. op.cit. pg. 25.

22 – HERZ, Rachel, The Emotional distinctiveness of odor evoked memories. Chemical Senses. (1995), apud SCHMID, Aloísio Leoni. op.cit. pg. 25.

desempenho e na disposição. O olfato completa a contextualização dos outros sentidos e estabelece vínculos culturais entre aromas e conteúdos.

A Osmologia²³ é o estudo dos odores e aromas. Ocupa-se da compreensão do olfato e das partículas que, dispersas no meio, são captadas através de células especializadas, interpretando-as como cheiros. Um de seus ramos é a Aromaterapia, uso de tratamento baseado no efeito que os aromas de plantas são capazes de provocar no indivíduo.

Para a Aromaterapia²⁴, os aromas variam de acordo com sua crescente volatilidade, desde tons de cabeça (cítricos e leves), passando pelos peitorais (florais, sensíveis) até os profundos (raízes, pesados). Através do uso de diversos tipos de plantas, a Aromaterapia chegou a um abrangente repertório aromático para enriquecer a experiência sensorial dos ambientes.

Durante a história do mundo antigo, muitos exemplos mostram o uso da arquitetura de forma aromática. Diane ACKERMAN²⁵ levanta exemplos da China, onde vigas e painéis de cedro influenciavam o ar no ambiente. Também menciona mesquitas que utilizavam água de rosas e almíscar na argamassa de forma com que o calor do sol liberasse seus perfumes, entre outros exemplos ao longo da história.

O aroma nos individualiza, assim como nosso espaço de vida. Incutido no ambiente, nos permite lhe atribuir inúmeras referências de cunho pessoal, familiar, cultural, religioso e histórico. Este uso pode ser feito através dos materiais escolhidos e através da filtragem de ar de cada ambiente, de maneira a estimular o olfato do usuário.

23 – Definição encontrada em: en.wikipedia.org

24 - SCHMID, Aloísio Leoni. op.cit. pg. 25.

25 - ACKERMAN, Diane. A Natural History of the Senses. (1990) apud SCHMID, Aloísio Leoni. op.cit. pg. 25.

3.2.2. TATO

O tato é o sentido mais amplo do nosso organismo e, de certa forma, todos os sentidos convergem para ele. Tateamos tudo, imagens, cheiros, sabores, formas. O toque das superfícies nos permite a sensação do todo do objeto. As impressões de liso, áspero e rugoso são sentidas dentro de nós. Dele se originam ainda diversas sensações, como a pressão, o calor, o frio, a dor etc.

Como os demais sentidos, o tato nos confere sensações que podem ser agradáveis ou não. Carpetes, tecidos, estofados, toalhas e cortinas são materiais, em geral, atraentes. Passam a sensação de acolhimento, aconchego, proteção. Normalmente, preferimos superfícies que não desprendam partículas ou que ralem, cortem, grudem e perfurem. Os materiais lisos tendem a ser mais agradáveis ao toque. Entretanto, pequenas ondulações podem conferir um dinamismo agradável às superfícies.

Aloísio SCHMID²⁶ ressalta os pés, que estão, na maioria das vezes, impedidos de tocar. No entanto, sentem o solo sobre o qual se pisa de forma efetiva. Tapetes e carpetes os envolvem a cada passo, principalmente se colocados sobre uma base de espuma. A sensação de pisar e sentir o peso do corpo distribuído e não concentrado agrada, como uma forma de levitar. Em contrapartida, um piso de asfalto ou brita nos dá a sensação contrária, extremamente desagradável.

O sentido térmico é também proveniente do sentido do tato. Ele faz com que o corpo se sinta envolvido pelo calor, expandindo-se quando quente e se encolhendo quando frio. O conforto térmico²⁷ pode ser definido como “um estado em que o indivíduo não tem vontade de mudar sua

26 – SCHMID, Aloísio Leoni. op.cit.pg.25

27 - SCHMID, Aloísio Leoni. Ibidem.

interação térmica com o meio". O controle de temperatura é essencial à nossa sobrevivência, o excesso de frio ou calor prejudica o funcionamento do nosso corpo. Sensações térmicas implicam também sobre a privacidade, contexto sócio-cultural e psico-espiritual, devendo ser levadas em consideração no ato projetual.

O tato define nosso corpo em relação ao meio circundante. Pode-se considerar a visão como sua extensão, pois nos dá acesso apenas à superfície do objeto. Entretanto, o tato e o contato são o que nos permite acesso à ampla realidade do meio. O espaço tátil é percebido pelo corpo todo e nos dá a noção de tridimensionalidade, base da experiência arquitetônica e da orientação. Dessa forma, é possível ampliar esta experiência através de usos adequados de revestimentos e materiais que despertem o tato, além de condicionamento de ar que proporcione a sensação que se quer passar.

3.2.3. AUDIÇÃO

O sentido da audição se relaciona ao sentido espacial e de equilíbrio. Nossos ouvidos estão sempre abertos, tornando-se fontes inesgotáveis de interação com o meio, mesmo quando estamos inconscientes. A comodidade acústica²⁸ está associada à conveniência de se ouvir. Ouvir pode ser uma necessidade, um desejo, ou ainda, um incômodo.

O som é associado a processos naturais, como respirar, e culturais, como falar. A voz é um canal de transmissão de idéias e sentimentos. Mais do que expressar simplesmente o seu objetivo imediato, eles transmitem fatos e atitudes.

28 - SCHMID, Aloísio Leoni. Ibidem.

Pode-se condicionar o som de modo a não incomodar e ainda despertar interesse na realização de uma atividade. Ele também toma parte na forma como identificamos, lembramos e julgamos os ambientes. Da mesma forma que existem sons incômodos, há uma categoria de sons que nos são agradáveis e, se bem aplicados, estimulantes. A música²⁹ é a arte e técnica de combinar os sons de maneira agradável ao ouvido.

Dependendo das características do ruído, ele pode nos sujeitar a um estado de tensão. Porém, ao se evitar sons que nos atormentam, como o barulho de carros, temos a sensação de paz. O som no ambiente incorpora traços deste, torna-se parte de sua realidade. Uma arquitetura “muda” está longe de ser uma arquitetura desejável.

No entanto, a utilização consciente do som nas edificações limita-se praticamente ao uso de “música ambiente”. Mesmo sendo um estimulante sonoro de grande valor, existem muitas outras formas e tipos de sons estimulantes que podem ser associados ao ambiente construído, seja ele urbano ou interno. Em geral, a preocupação com o aspecto sonoro das edificações³⁰ limita-se pela busca do controle e eliminação de ruídos indesejáveis. Porém os ruídos desejáveis são raramente desenvolvidos.

Temos como uma das categorias sonoras que nos são mais prazerosas os sons provenientes da natureza. Podemos nos valorar desta categoria prevendo soluções e materiais que possam interagir com agentes da natureza ou atividades humanas, valorizando sua sonoridade, fugindo da padronização das soluções tradicionais.

29 – Definição do Dicionário Priberam da Língua Portuguesa em: www.priberam.pt

30 – EMERY, Osvaldo e RHEINGANTZ, Paulo A. **Para evitar a construção de uma paisagem sonora autista, é preciso saber ouvir a arquitetura.** Disponível em: http://www.fau.ufrj.br/prologar/arq_pdf/diversos/Vitruvius%20ago2001%20arquitectos%2093%20Paisagem%20Sonora%20....pdf, acessado em maio/09

3.2.4. VISÃO

Segundo OKAMOTO³¹ (2002, p. 132), a visão ocupa cerca de 87% das atividades entre os cinco sentidos, nos dando a impressão de que a realidade é o que vemos. Com ela é possível visualizar qualquer movimento, até a longa distância, reconhecendo uma porção considerável do espaço. Utilizamos a configuração dos objetos para decodificar e identificar as coisas instantaneamente. Destacamos a aparência, o contorno e a configuração das coisas em todos os locais. A visão de uma pessoa³² reconhece milhões de diferentes pontos com características de luz e cor a cada segundo, além de ter a capacidade de antecipar outras sensações.

OKAMOTO afirma ainda existirem níveis de percepção gradativa da visão. Estes são a configuração dos objetos e seres, a visão do volume através do jogo de luz e sombra e a sensação de peso dada por texturas e padrões.

No entanto, nossos olhos estão sujeitos a diversas formas de ilusão, resultando que a expressividade em si também é um produto ilusório. Suas percepções podem ser distorcidas como decorrência de alguns fenômenos. A teoria da Gestalt³³, por exemplo, explica que o que ocorre no cérebro não é o mesmo que ocorre na retina, de forma que as dimensões dos objetos se distorcem conforme sua disposição. O fenômeno da persistência e da fadiga também podem distorcer imagens.

É através da visão que se comunica a poesia implícita na disposição dos elementos no espaço: a forma, o uso das cores, brilho, contrastes, sombra e seu movimento.

31 – OKAMOTO, Jun, op. cit. pg.22.

32 – SCHMID, Aloísio Leoni. op.cit.pg.25

33 – GOMES FILHO, João. **Gestalt do Objeto: sistema de leitura visual**. 2ª. Ed. São Paulo: escrituras, 2002.

A luz tem grande expressividade na percepção dos objetos. Contribuem com a sua forma plástica e nos permitem distinção. À luz natural, as formas são mais arredondas e tridimensionais. Uma iluminação mais tênue ou influenciada pela atmosfera torna as formas planas.

A iluminação muda significativamente a sensação de espaço, conforme seja natural ou artificial. Segundo SCHMID³⁴, a luz natural não é uniforme, varia constantemente em cor, intensidade, direcionalidade e distribuição no espaço. Já a luz vinda de fontes artificiais é uniforme e monótona. A luz proveniente de fontes secundárias também possui grande expressividade. A refletividade de superfícies cria efeitos irrealis, por exemplo, de amplidão.

A luz difusa tem valor peculiar, proporciona um ambiente agradável. Segundo ALEXANDER³⁵, possui propriedades de arredondamento de arestas, redução de ofuscamento e propicia prazer sensual. A luz que penetra ambientes escuros necessita vir de uma direção que não ofusque.

A luz elétrica nos fez perder a dimensão mística dos ambientes noturnos fracamente iluminados. Libertou a arquitetura dos seus usos diurnos e iluminação natural, tornando os ambientes frios e monótonos. A iluminação artificial, quando mal empregada, confere ao ambiente uma expressividade desnecessária e insensível.

A cor é uma das mais importantes características da luz, dando sentido ao espaço diurno. Segundo Israel PEDROSA³⁶(2002, p. 55), assim como a forma só é percebida em função da diferenciação de cor e luminosidade dos campos que a definem, a capacidade expressiva e comunicativa da cor só aparece através da forma, pelo tamanho, configuração da área, repetição, contraste, combinação, proximidade e semelhança.

34 – SCHMID, Aloísio Leoni. op.cit.pg.25

35 – ALEXANDER, Christopher. op.cit.pg.26

36 – PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 9ª Ed. São Paulo: Leo Christian, 2002.

Incontáveis reações e efeitos são atribuídos ao uso da cor em ambientes. A psicologia relaciona diversas sensações e associações feitas por nós, tanto consciente quanto inconscientemente. Dessa forma, pode-se estabelecer a seguinte conexão³⁷ entre cores e sensações:

- O preto está associado à idéia de morte, luto ou terror, no entanto também se liga ao mistério e à fantasia, sendo hoje em dia uma cor com valor de uma certa sofisticação e luxo. Significa também dignidade.
- O branco associa-se à idéia de paz, de calma, de pureza. Também está associado ao frio e à limpeza. Significa inocência e pureza.
- O cinzento pode simbolizar o medo ou a depressão, mas é também uma cor que transmite estabilidade, sucesso e qualidade.
- O Bege é uma cor que transmite calma e passividade. Está associada à melancolia e ao clássico.
- O Vermelho é a cor da paixão e do sentimento. Simboliza o amor, o desejo, mas também simboliza o orgulho, a violência, a agressividade ou o poder. O Vermelho escuro significa elegância, requinte e liderança.
- O Verde significa vigor, juventude, frescor, esperança e calma. O Verde-escuro está associado ao masculino, lembra grandeza, como um oceano. É uma cor que simboliza tudo o que é viril. O Verde-claro significa contentamento e proteção.
- O Amarelo transmite calor, luz e descontração. Simbolicamente está associado à prosperidade. É também uma cor energética, ativa que transmite otimismo. Está associada ao Verão. O Laranja é uma cor quente, tal como o amarelo e o vermelho. É uma cor ativa que significa movimento e espontaneidade.

37 – Associações baseadas no material disponível através do site <http://olhandoacor.web.simplesnet.pt>, acessado em junho de 2009.

- O Azul é a cor do céu, do espírito e do pensamento. Simboliza a lealdade, a fidelidade, a personalidade e subtileza. Simboliza também o ideal e o sonho. É a mais fria das cores frias. O Azul-escuro é considerada uma cor romântica, talvez porque lembre a cor do mar, no entanto é uma cor que se associa a uma certa falta de coragem ou monotonia. O Azul claro significa tranqüilidade, compreensão e frescor.
- O Castanho é a cor da Terra. Esta cor significa maturidade, consciência e responsabilidade. Está ainda associada ao conforto, estabilidade, resistência e simplicidade.
- O Roxo transmite a sensação de tristeza. Significa prosperidade, nobreza e respeito. O Lilás significa espiritualidade e intuição.
- O Rosa significa beleza, saúde, sensualidade e também romantismo. O Rosa claro está associado ao feminino. Remete para algo amoroso, carinhoso, terno, suave e ao mesmo tempo para uma certa fragilidade e delicadeza. Está ainda associado à compaixão. O Salmão está associado à felicidade e à harmonia.
- O prateado ou cor prata é uma cor associada ao moderno, às novas tecnologias, à novidade, à inovação.
- O Dourado ou cor ouro está simbolicamente associado ao ouro e à riqueza, a algo majestoso.

Quando associadas, as cores podem, ainda, transmitir outros tipos de valor. Tomando como interesse edifícios de museu, tons acromáticos são usados nos ambientes para realçar objetos. Já os tons neutros são usados em halls e exposições a fim de se criar centros de interesse e uma atmosfera refinada e elegante. O uso de uma única cor se faz para realçar suas propriedades específicas. Cores complementares trazem harmonia, vida, vibração, criando uma atmosfera dinâmica. O uso de cores análogas pode, ainda, dar a sensação de aquecimento com cores quentes ou resfriamento com cores frias.

À parte do tema das cores, as vistas internas dos ambientes podem ser condicionadas por sua forma geométrica e textura.³⁸ A forma geométrica, pode aparentar ação, com o uso de elementos verticais, ou tranquilidade, de horizontais.

Existem ainda diversos elementos arquitetônicos capazes de trazer diferentes percepções espaciais. Disposições de aberturas, altura, níveis e pé-direito, o layout dado ao espaço, a ordem e composição dos objetos dentro dele, a escala em relação ao usuário entre outros. Cabe ao arquiteto fazer uso destes elementos de forma a integrá-los aos elementos ativadores dos demais sentidos do homem, a fim de criar uma arquitetura mais integral.

38 – GONÇALVES, Josilena M.Z. op.cit. pg. 22

3.3. OS DEMAIS ELEMENTOS SUBJETIVOS

Os demais sentidos abrangidos na primeira parte deste capítulo compilam os sentidos espacial, proxêmico, do pensamento, da linguagem, e do prazer. Tratam-se primordialmente de sentidos que se utilizam das faculdades mentais, sentidos psicológicos orientados e influenciados pelos sentidos perceptivos ou físicos. Deles surgem nossas necessidades psicológicas³⁹, que envolvem as necessidades de proteção, tranquilidade, privacidade e sociabilidade. Estas são também influenciadas pelo espaço arquitetônico e podem ser supridas com a observação de alguns parâmetros de organização.

A necessidade de proteção pode ser física e social ou psicológica. A primeira corresponde à necessidade de abrigo físico do usuário, de estar protegido através de limites dados entre o espaço interno e externo. Estes limites o protegerão não só de intempéries como do meio em si, caracterizando um abrigo ou refúgio. A proteção psicológica é determinada pelas sensações do indivíduo, que precisa que a proteção física esteja acompanhada de uma reafirmação espiritual. Beiras salientes, texturas sólidas, muros, grades, cortinas e vegetação garantem essa proteção.

Há também de ser suprida a necessidade de tranquilidade, privacidade e sociabilidade. Elas podem ser auxiliadas pela observação de requisitos de conforto aos sentidos perceptivos, como também pela preservação do espaço individual necessário a cada pessoa, diferenciado em áreas de privacidade e de sociabilidade.

A preocupação de integração física e psicológica entre o meio e o homem pode ser visivelmente notada no projeto de Peter Zumthor para as Termas de Vals, na Suíça. Desta forma, foi escolhido para ser citado como exemplo, mesmo não constituindo a tipologia referida no presente estudo, mas por se tratar de um edifício que incorpora a arquitetura “viva”.

39 – GONÇALVES, Josilena M.Z. op.cit. pg. 22

Zumthor articula os espaços e materiais do projeto de maneira a criar diferentes perspectivas e sensações ao seu usuário (figuras 09 e 10). Aberturas estratégicas criam diferentes climas e iluminações de atmosfera mais intimista ou reveladoras. Planos de paredes são utilizados para criar espaços de confinamento ou extremamente amplos, exercitando sua relação constantemente com os visitantes. O jogo entre a pedra, a água e as aberturas cria um ambiente de extrema articulação e diversidade de estímulos perceptivos e psicológicos (fig. 08).

Em geral, grande parte dos arquitetos desconhece o papel de nossas formações mentais que condicionam o surgimento da consciência e da sensação de percepção. Os ambientes e espaços arquitetônicos devem ser criados de forma a estarem preenchidos por sensações e mensagens que o integrem ao usuário.

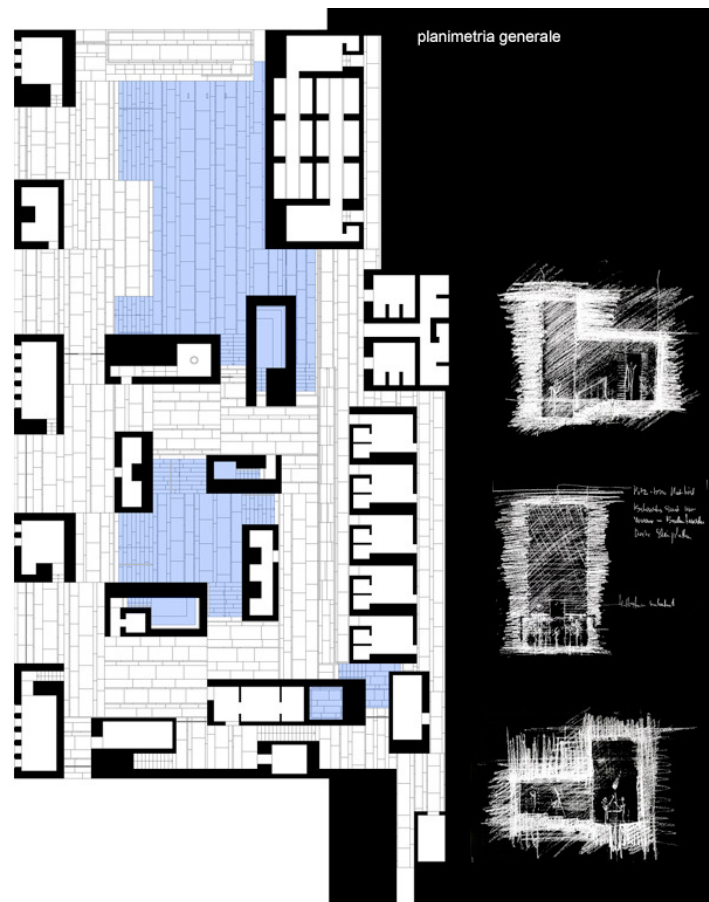


Fig. 08 – Plantas e Croquis Termas de Vals. Fonte: VIDIGAL, Emerson.
Aulas de Projetos Especiais – Aula 05. 2009



Figuras. 09 e 10 –Termas de Vals. Fonte: VIDIGAL, Emerson.
Aulas de Projetos Especiais – Aula 05. 2009

4. ESTUDOS DE CORRELATOS

Após analisada a conceituação temática a ser adotada para o projeto da presente pesquisa, serão estudados correlatos ao caso.

Foram escolhidas obras variadas, todas dentro da tipologia de museu ou espaço de exposição. No entanto, ao longo das análises, às diferentes obras foram dados diferentes enfoques.

O Experience Music Project tem seu projeto voltado à interatividade do usuário, assim como o Newseum. Compõem espaços em que o visitante participa da mostra física e intelectualmente. Além destes atributos, o Experience Music Project também foi construído como um espaço que reverencia um artista musical, no caso Jimi Hendrix.

O Vitra Museum e o Instituto Inhotim seguem outra linha conceitual. Foram escolhidos devido à grande integração entre a arte e a arquitetura e ao presente estímulo perceptivo criado por ela.

4.1. THE EXPERIENCE MUSIC PROJECT⁴⁰

Frank Gehry (1998)



Fig. 11 - Vista externa – Fonte: en.wikipedia.org

O Experience Music Project (fig. 11) combina em um só edifício tecnologia, mídia e atividades interativas. Ele possui em seu programa aspectos que envolvem tipologia de museu, entidade educacional, instituto de pesquisa relacionado à arte, biblioteca especializada e sede de performances e atrações populares.

O conjunto caracteriza um aglomerado de cores e elementos curvos de diferentes materiais. As formas fragmentadas e onduladas foram, segundo Gehry, inspiradas em partes de uma guitarra Fender Stratocaster.

40 – Texto de análise redigido pela autora com base em informações coletadas no site www.architectureweek.com e no livro DAL CO, F. e FORSTER, K. - Frank O. Gehry – The Complete Works.

Está localizado na 5ª Avenida da cidade de Seattle (fig. 12), adjacente à torre Space Needle, um dos símbolos da região. A instalação de 13.000m² é uma homenagem à criatividade e inovação da música e cultura popular americana.

O Experience Music Project apresenta oportunidades à exploração de sua história e tradição, participação no processo de criação musical, experimentação de música de boa qualidade e de aprendizados relacionados à performances e composição. Tem ênfase especialmente em tradições relacionadas à música do Nordeste Pacífico, especificamente celebrando Jimi Hendrix, um dos mais criativos e inovadores músicos americanos.

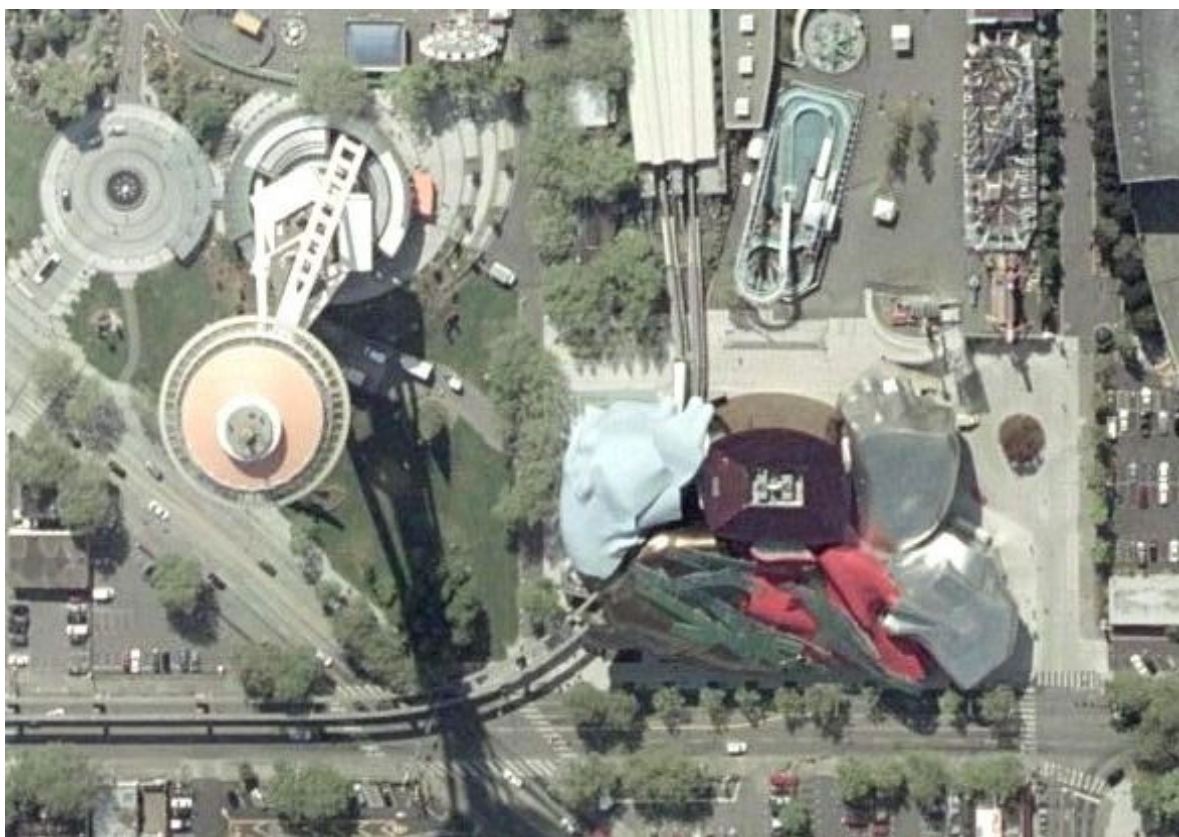


Fig. 12 - Vista aérea – Fonte: en.wikipedia.org

Exibições e programas públicos estão dispostos como um quebra-cabeças tridimensional composto por seis elementos, cada um destes peça fundamental na formação do conjunto.

As duas entradas para o edifício, uma voltada para a rua (figuras 14 e 15) e outra no segundo nível, são conectadas por uma grande escadaria. O interior está dividido por uma parede de múltiplos andares que ocupa a vista acima e abaixo da escadaria, separando espaços educacionais e de exibição das áreas de apoio (fig. 13).

Pela entrada no segundo nível (fig. 20), o visitante adentra a Sky Church ou Igreja Celeste (fig. 16), um espaço teatral multinivelado repleto de projeções. Ela representa a união de todos os diferentes tipos de pessoas pela música e está fisicamente conectada à área central de convivência do prédio. No lado oposto, uma abertura revela uma tela brilhante, entrada para a Artist's Journey ou Jornada do Artista, uma plataforma de documentários e filmes. A parte posterior da Sky Church se abre para uma grande avenida entre exposições permanentes e temporárias, semelhantes às vitrines de lojas, circundantes à parede. Ao final desta rua, uma série linear de exposições chamada Northwest Passage é dedicada à tradições e personalidades da região em janelas



Fig. 13 - Vistas internas. Fontes: www.architectureweek.com e www.arcspace.com



Fig. 14 e 15 – Entrada nível da rua, vista externa e interna. Fonte: www.greatbuildings.com
 Fig. 16 – Sky Church. Fonte: en.wikipedia.org

Subindo uma outra escada, o terceiro nível do complexo abriga Milestones, uma coleção de artefatos e imagens comemorativas à música pop. Também no terceiro nível se encontram uma série de salas contendo exposições interativas.

Em galerias laterais menores, o projeto dispõe de diversos artefatos, desde bilhetes manuscritos e rascunhos até mobiliários de palco e vestimentas e uma das maiores coleções de guitarras já abrigadas em um mesmo local. Há também uma exibição de gravações de áudio.

No centro do edifício localiza-se o espírito de Jimi Hendrix, na galeria que leva o seu nome até o exterior "Purple Haze". O projeto compreende a íntima relação entre o rock e os eletrônicos. Nesta mesma área, foram locados uma série de pequenos stands e salas, além de um simulador de estúdio de gravação, nos quais os visitantes podem explorar seus talentos musicais.

A Electric Library (Biblioteca Elétrica) é um arquivo multimídia da coleção do projeto, contendo fontes de informação e serviços disponíveis. A Ed House funciona como um programa educacional, oferecendo oportunidades de aprendizado relacionado aos temas explorados as áreas de exposições, experiências e participação em diversas atividades musicais e desenvolvimento criativo de habilidades relacionadas a música.

Além dos espaços de exibição, o edifício possui um restaurante, livraria, área administrativa, de apoio e depósitos, localizados no subsolo.

Em relação aos aspectos construtivos da obra, o projeto foi inteiramente desenvolvido através de um software chamado CATIA (figuras 23, 24 e 25), que inicia o processo de criação estrutural através da formação precisa da casca externa. As 21.000 peças de metal que formam esta casca foram todas cortadas a laser, de forma guiada pelo software.

A demanda acústica e de isolamento de som foi igualmente desafiante, assim como os sistemas do edifício. A estrutura exposta consistiu num excelente refletor sonoro, absorvendo as múltiplas fontes sonoras separadas contidas no prédio. A coleção de artefatos também exigia um sofisticado controle climático, ao mesmo tempo em que os grandes espaços abertos do interior deixavam poucas opções para que os sistemas mecânicos pudessem ser escondidos. Um excelente projeto de detalhamento fez com que o sistema funcionasse.

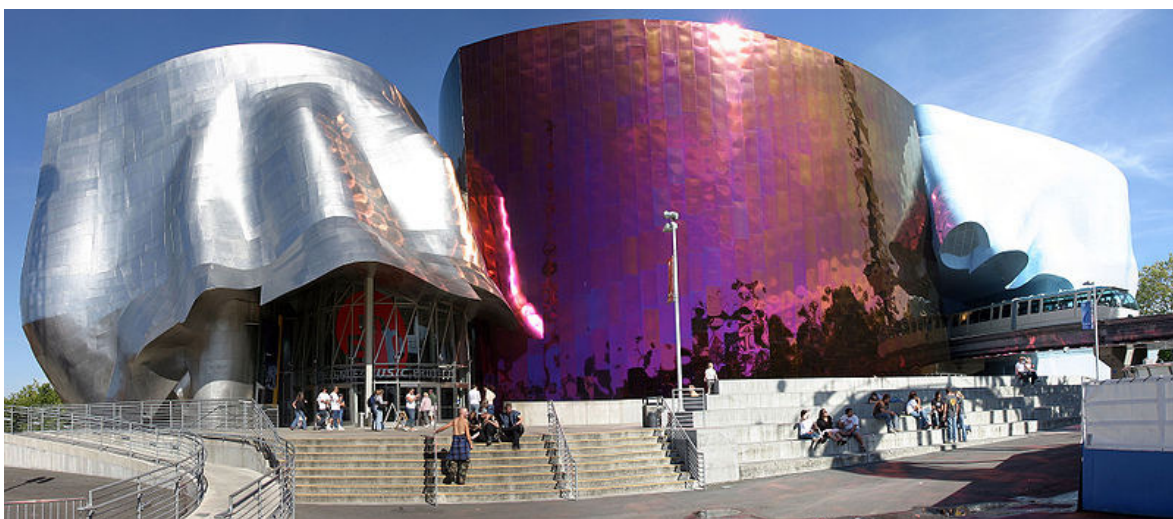
Os materiais utilizados na construção do edifício, que possui estrutura em steel frame e casca de concreto foram vidro colorido à base de epóxi, aço inoxidável colorido, azulejos expressos em vidro, cabos de titânio, folhas metálicas de aço inoxidável e concreto de revestimento (figuras 17, 18 e 19).



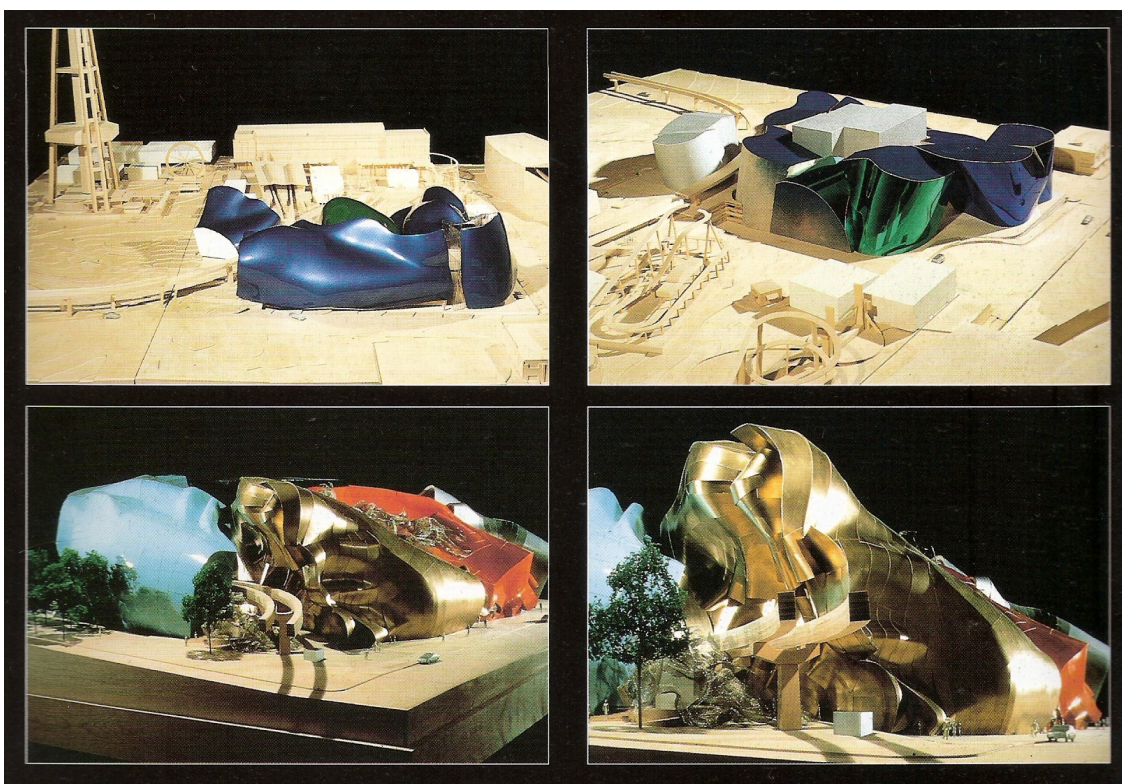
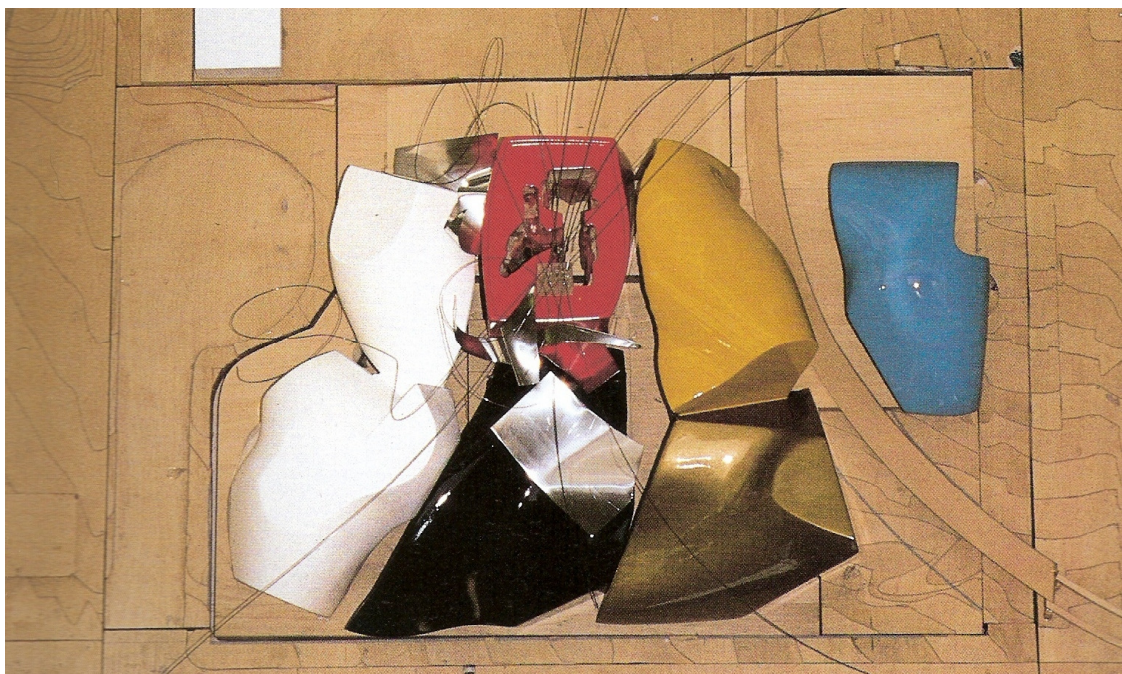
Fig. 17 - Vistas externas. Fonte: www.arcspace.com



Fig. 18 - Vistas externas. Fonte: www.arcspace.com



Figuras 19 e 20 – Vista frontal e posterior. Fonte: en.wikipedia.org



Figuras 21 e 22 - Estudos em maquete.
 Fonte: DAL CO, F. e FORSTER, K. - Frank O. Gehry – The Complete Works

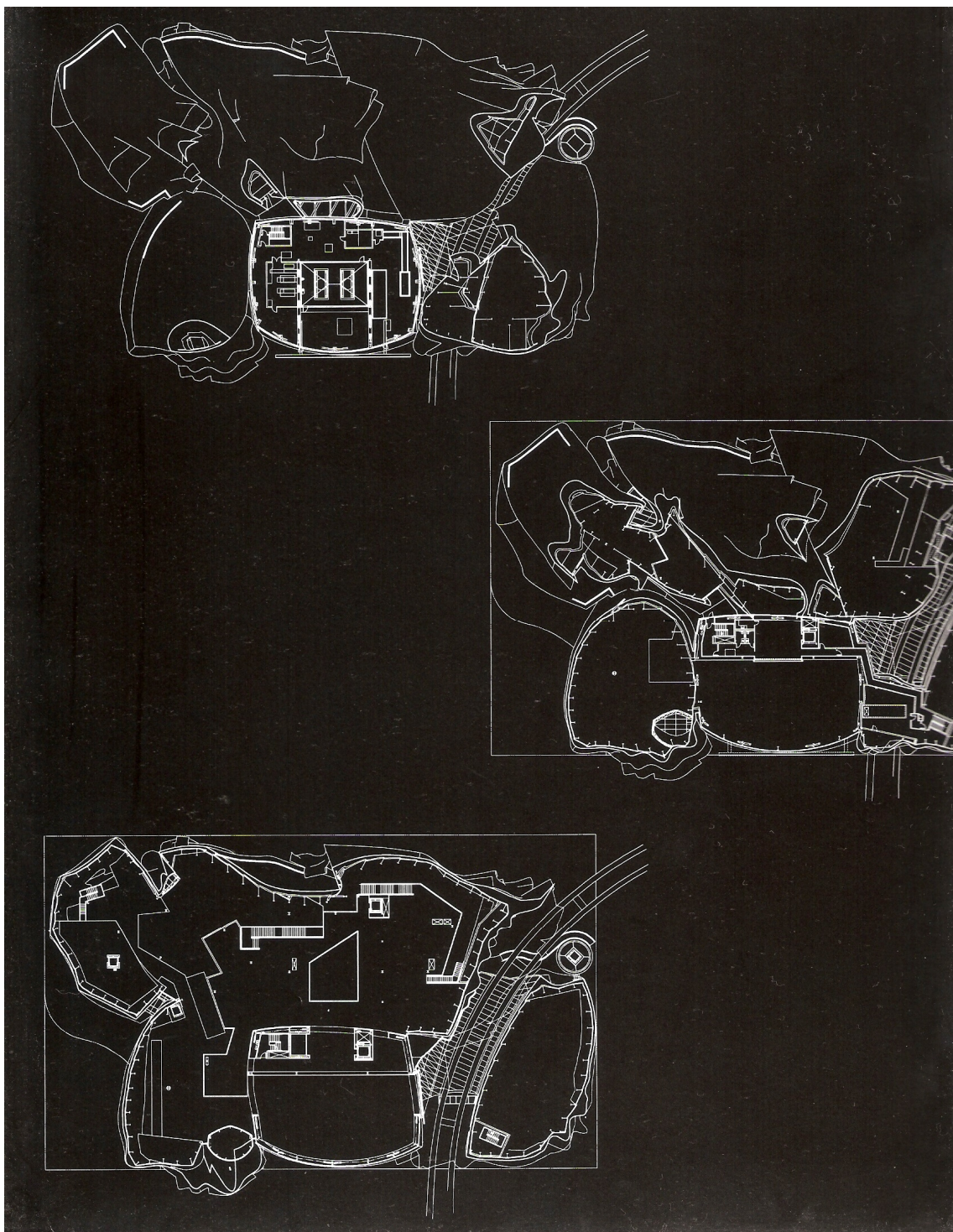


Fig. 23 – Plantas. Fonte: DAL CO, F. e FORSTER, K. - Frank O. Gehry – The Complete Works

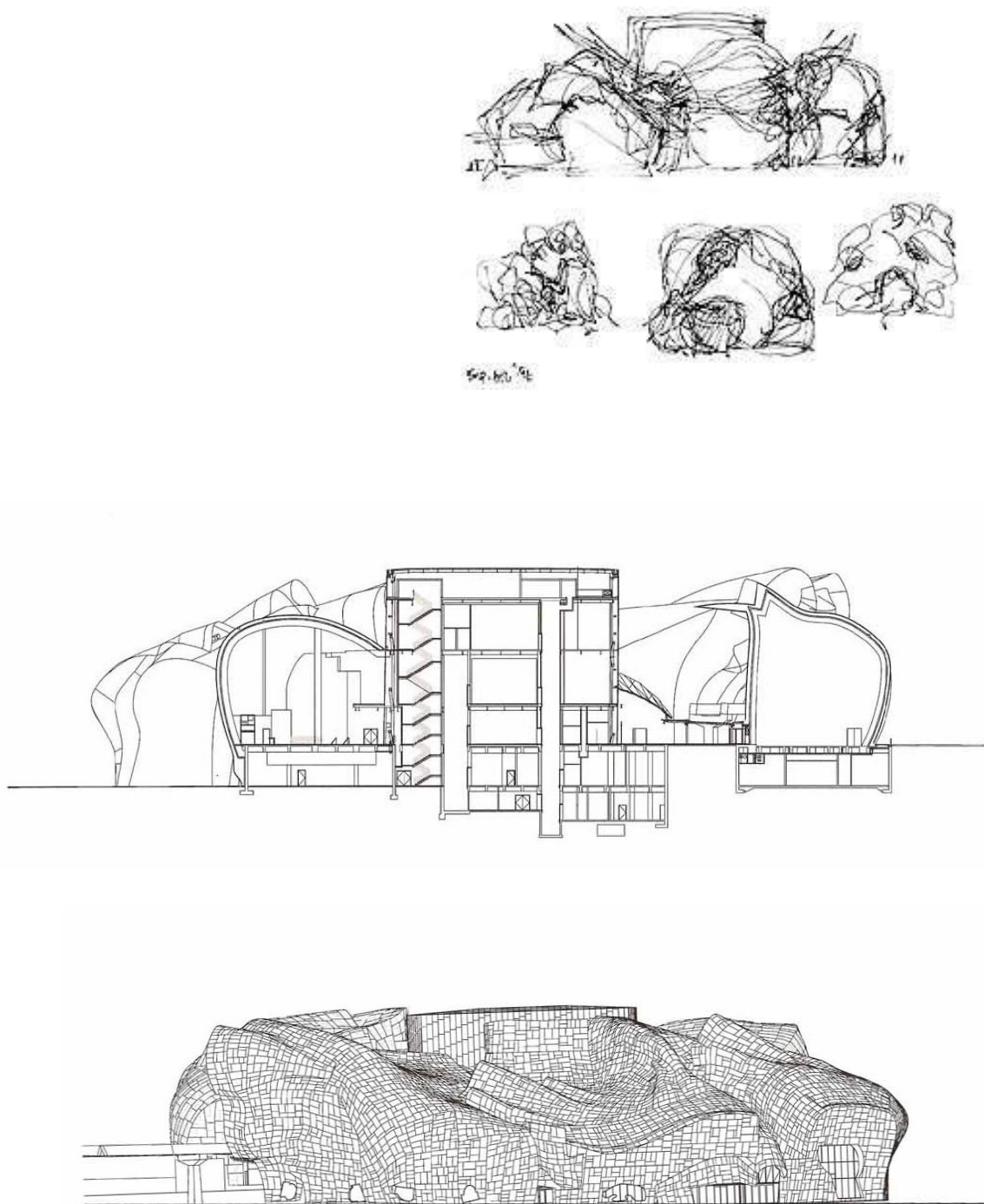


Fig. 24 – Croquis; Fig. 25- Corte e Elevação. Fonte: www.architectureweek.com

4.2. THE VITRA MUSEUM⁴¹

Frank Gehry (1989)

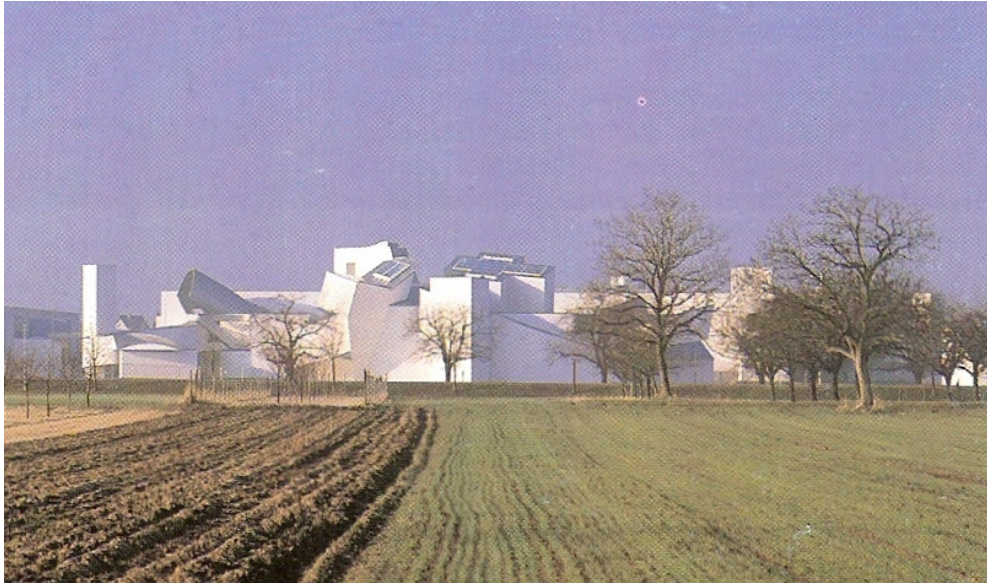


Fig. 26. Fonte: MONTANER, J.M. - Museos para el Nuevo Siglo

A companhia de móveis Vitra International Furniture recorreu a diversos arquitetos para o projeto dos edifícios que compõem o seu complexo de fabricação em Weil-Amrheim, na Alemanha (fig. 26). Frank Gehry, Álvaro Siza, Nicholas Grimshaw, Tadao Ando e Zaha Hadid estão entre os projetistas, em uma combinação híbrida de fábrica industrial e vila modelo.

O pequeno museu foi o primeiro edifício de Gehry na Europa, realizado em parceria ao arquiteto Günter Pfeifer. À parte dele, também foram realizados por Gehry os projetos de um novo hall de produção e da entrada para a fábrica Vitra (figuras 29 e 30).

41 – Texto de análise redigido pela autora com base em informações coletadas no livro DAL CO, F. e FORSTER, K. - Frank O. Gehry – The Complete Works e no livro MONTANER, J.M. - Museos para el Nuevo Siglo

O museu foi concebido como um “objeto encontrado”, como uma grande escultura que nos remete a obras como o Goetheaneum de Rudolf Steiner e a capela de Ronchamp de Le Corbusier (fig. 34).

Mas apesar de haver usado o seu conhecido estilo de desconstrutivismo escultural para o edifício, Gehry deixa de lado a usual mistura de materiais. Limita-se ao uso de alvenaria e cimento branco junto a uma liga de titânio e zinco (figuras 27 e 28).

A coleção é focada no mobiliário e design de interiores. Compila peças de diversos designers célebres como Charles e Ray Eames, George Nelson, Alvar Aalto, Jean Prouvé e Michael Thonet. É uma das maiores coleções de mobiliário e design moderno, incluindo peças representativas da maior parte dos mais importantes períodos e estilos, desde o começo do século XIX até os dias atuais.

Seu interior compõe-se por apenas três ambientes que se comunicam diretamente, peculiarizados pelos telhados, que parecem uma cascata caótica de zenitais de diferentes formas. Além das três salas de exposição, possui também escritórios e uma biblioteca com os catálogos da firma (figuras 31, 32 e 33).

O que mais se destaca no edifício é a experiência corporal ao visitarmos seu interior e a maneira como os objetos são apresentados. Todos os elementos interiores – zenitais, paredes, prateleiras, stands – foram projetados especialmente para expor os objetos de forma singular. Como quadros tradicionais nas paredes, as cadeiras se arranjam verticalmente. E como esculturas em galerias de arte, as cadeiras pendem do teto. Desta maneira, Gehry cria um espaço que se localiza entre um museu e um showroom, realmente eficaz e bem proporcionado para mostrar objetos das características e tamanho de uma cadeira. Evidencia-se uma determinação em inovar o modo pelo qual os objetos são apresentados, lançando desafios e surpresas na maneira com que a são criadas cenas para expor a arte (figuras 35, 36 e 37).



Figuras 27 e 28 - Vistas externas. Fonte: Google Images

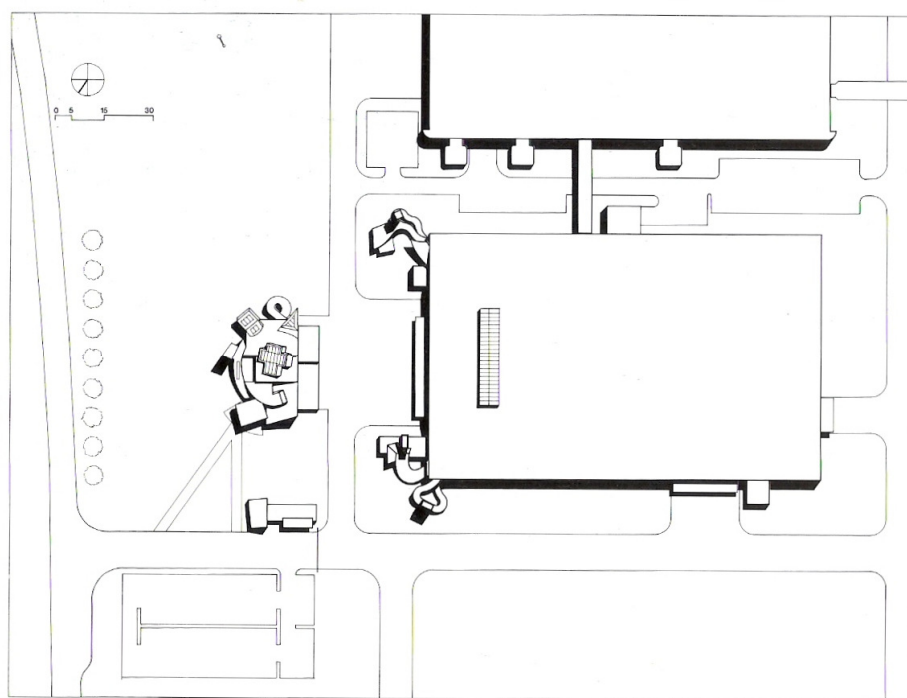


Fig. 29 – Implantação. Fonte: DAL CO, F. e FORSTER, K. - Frank O. Gehry – The Complete Works

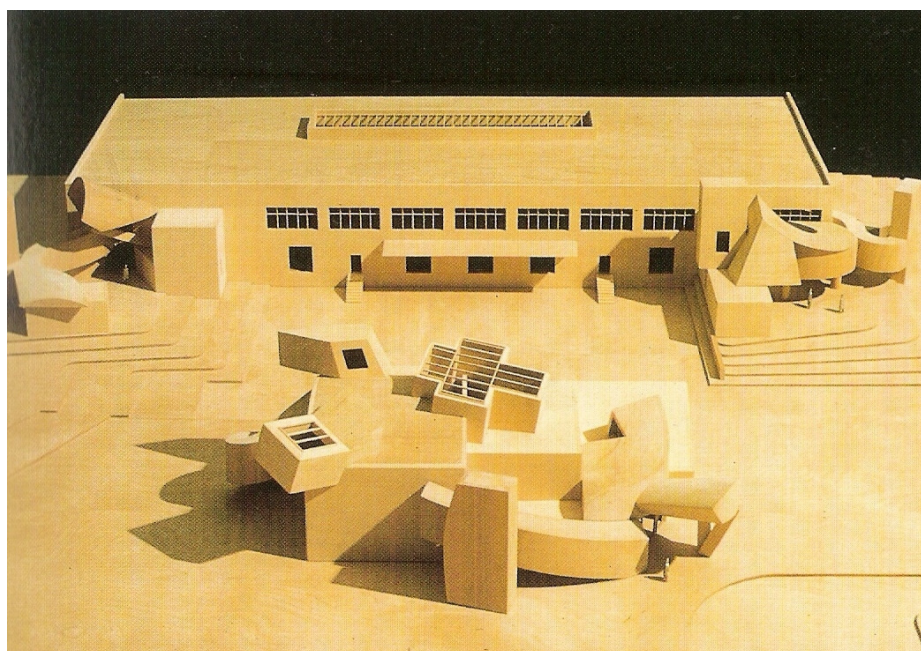


Fig. 30 - Maquete museu e fábrica. Fonte: DAL CO, F. e FORSTER, K. - Frank O. Gehry – The Complete Works

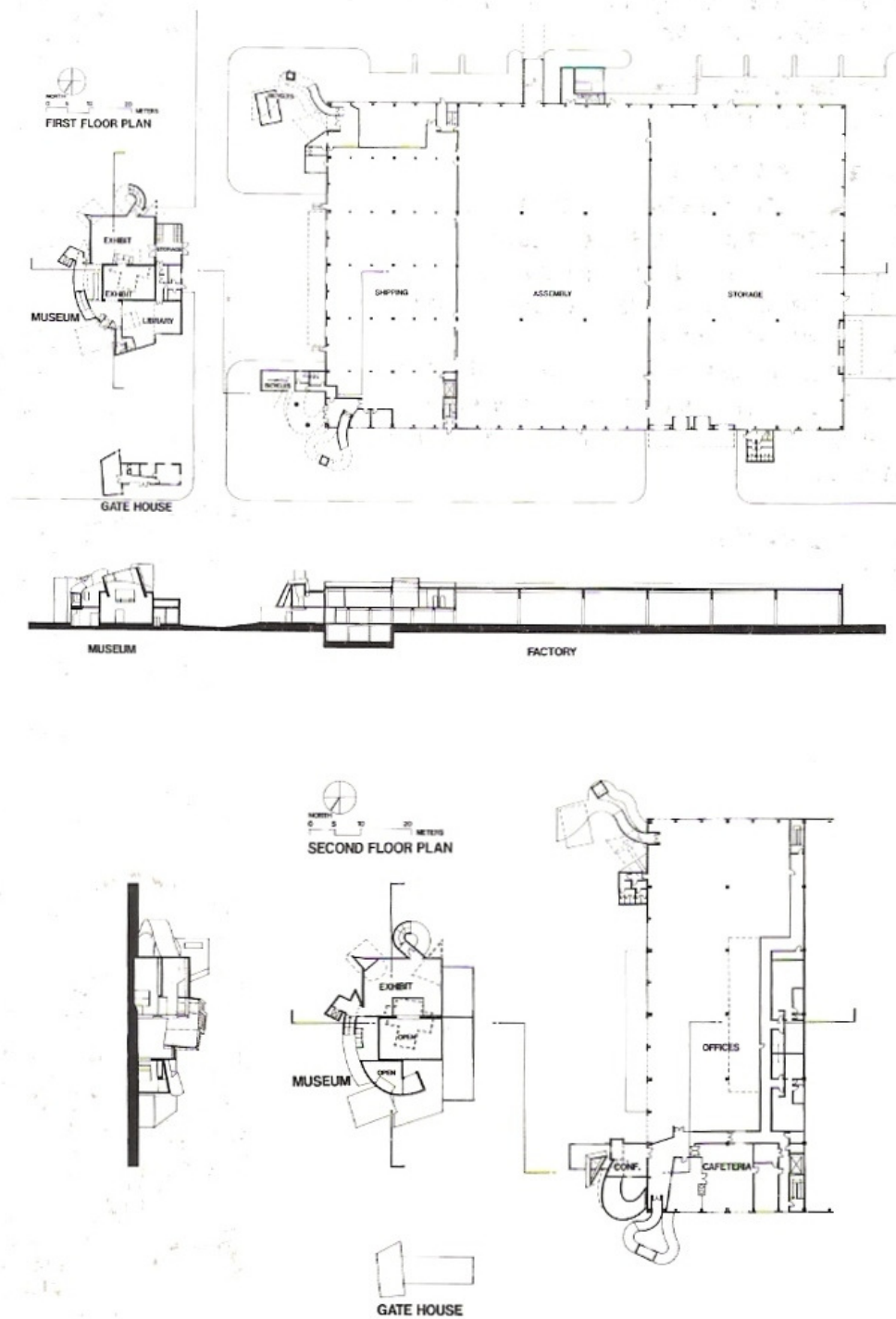


Fig. 31 – Plantas. Fonte: MONTANER, J.M. - Museos para el Nuevo Siglo

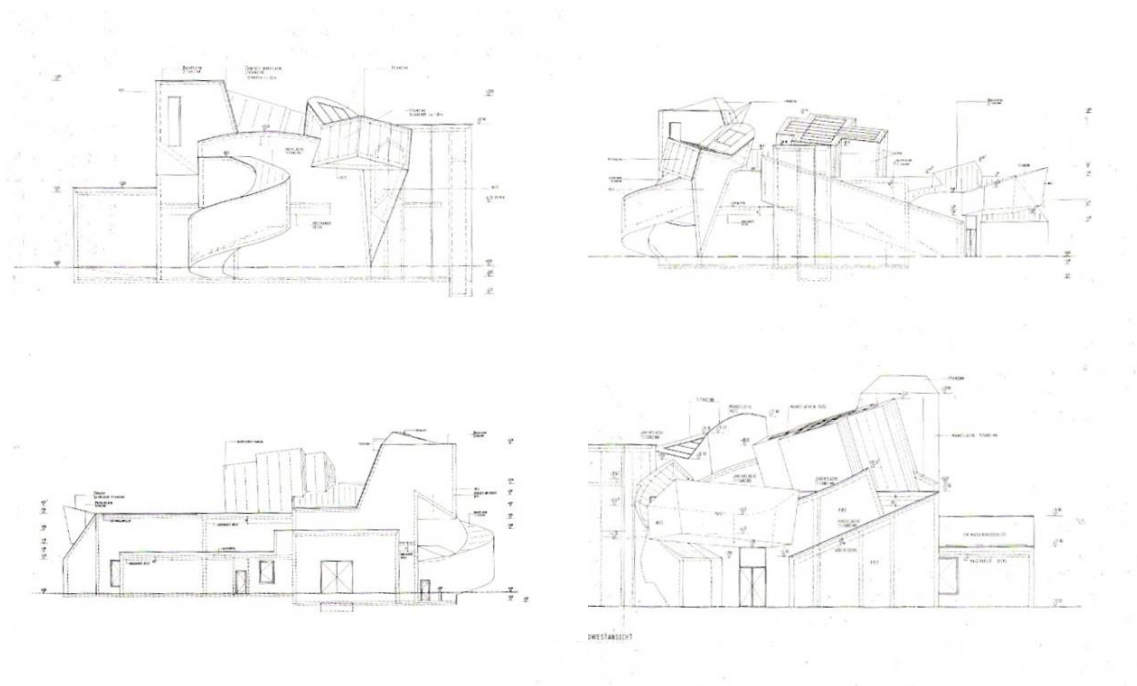


Fig. 32 – Cortes. Fonte: DAL CO, F. e FORSTER, K. - Frank O. Gehry – The Complete Works

South elevation;
view from south.

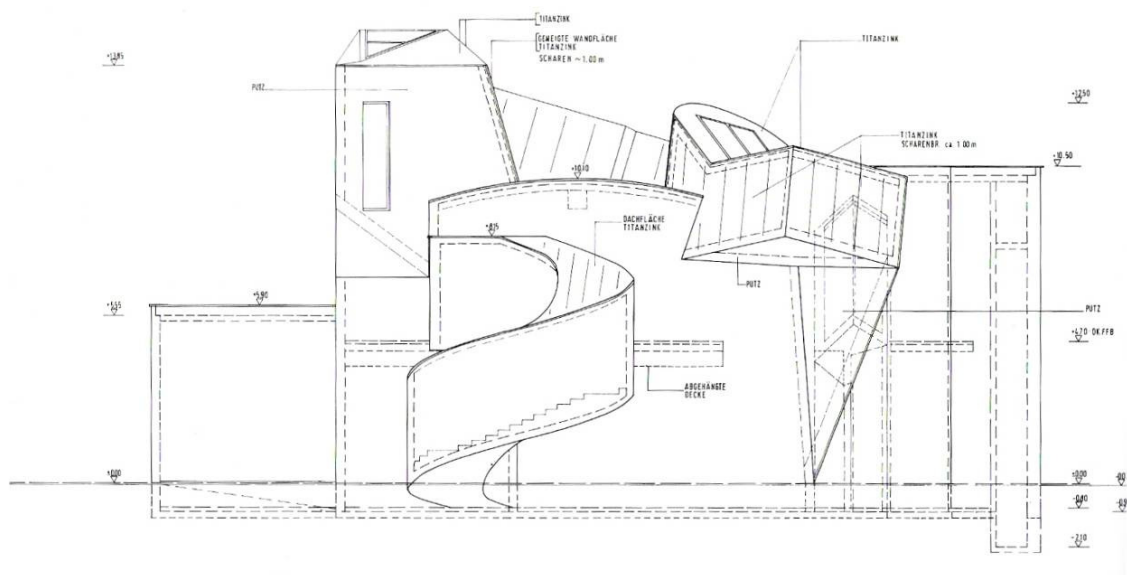
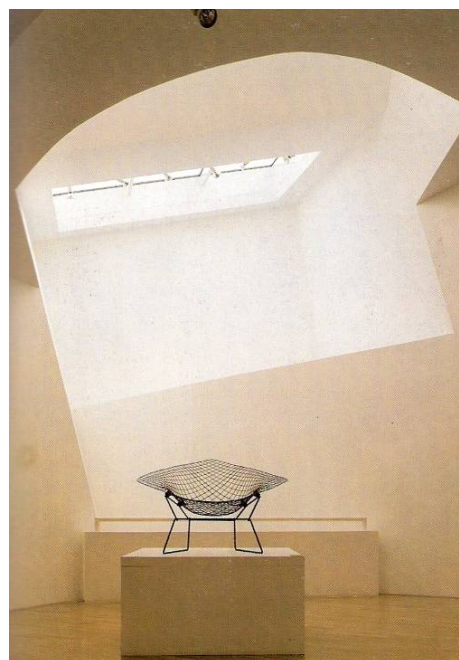


Fig. 33 - Elevação Sul. Fonte: DAL CO, F. e FORSTER, K. - Frank O. Gehry – The Complete Works



Fig. 34 - Vistas externas. Fonte: Fonte: DAL CO, F. e FORSTER, K. - Frank O. Gehry – The Complete Works e Google Images



Figuras 35 e 36 - Vistas internas. Fonte: Google Images e MONTANER, J.M. – Museos para el Nuevo Siglo.



Fig. 37 - Vistas internas. Fonte: MONTANER, J.M. - Museos para el Nuevo Siglo

4.3. THE NEWSEUM⁴²

Polshek Partnership Architects (2007)



Fig. 38 - Elevação Frontal. Fonte: Google Images

Inspirado na maneira com que o público reage a notícias, o “Newseum” foi concebido como um jornal gigante e tridimensional (fig. 38). Seu principal objetivo é comunicar a natureza noticiária para uma audiência diversificada, caracterizando a imprensa como uma janela do mundo. Era apropriado que um edifício voltado ao jornalismo e à liberdade de expressão fosse visualmente aberto e intelectualmente acessível ao público.

Originalmente localizado em Arlington, Virginia, o museu precisava de uma nova sede, com mais espaço e num local mais freqüentado por turistas. Assim, foi escolhida a Pennsylvania Avenue, em Washington D.C. para o local desta nova sede, sede também de nada menos que os edifícios da Casa Branca e do U.S Capitol (figuras 47 e 48). Esta porção da avenida

42 – Texto de análise redigido pela autora com base em informações coletadas nos sites www.architectureweek.com e www.polshek.com, acessados entre abril e maio de 2009.

necessitava havia algum tempo de uma renovação arquitetônica, fato conquistado com o projeto de Polshek, sem deixar de respeitar a vizinhança adjacente, casas, restaurantes e demais edifícios. Entre os vizinhos, encontram-se edifícios de importantes arquitetos como I.M. Pei, James Ingo Freed e Arthur Erickson, além dos edifícios da Galeria Nacional de Arte e da Embaixada Canadense (fig. 39).



Fig. 39 – Implantação. Fonte: www.architectureweek.com

O complexo de 59.700m² é composto por três principais volumes retilíneos, separados entre si por zenitais que definem zonas de circulação. Cada um dos volumes possui um programa diferente, além de caracterizar diferentes zonas (figuras 45 e 46).

O primeiro volume, tido como a “manchete” do museu, está num nível mais baixo, criando uma forte articulação horizontal em relação à Embaixada Canadense. Um enorme painel de vidro branco translúcido enquadra um bloco de vidro transparente. Um segundo painel de mármore paira sobre a calçada (fig. 41), indicando a entrada principal do museu, aonde mais de 100 placas de vidro exibem as manchetes diárias

americanas. Neste bloco estão as exposições da News History Gallery, a Interactive Newsroom e o Broadcast Studio.



Figuras 40, 41, 42 e 43.
Fonte: www.newseum.org

Um par de treliças de cerca de oitenta metros de altura suporta o volume central. Elas determinam o átrio de 25 metros de altura, o principal espaço do Newseum, além de apoiar galerias suspensas. As elevações Leste e Oeste deste volume possuem fechamento feito inteiramente em vidro, articulado por filetes horizontais de vidro branco. As exposições contidas neste volume são solenes e introspectivas e tiram partido da iluminação natural difusa. São as exposições relativas à queda do Muro de Berlin (fig. 42) e aos eventos trágicos do 11 de setembro. Outra galeria abriga um memorial a jornalistas falecidos em trabalho. Um nível acima, a treliça abriga um centro de conferências que dá acesso ao terraço na cobertura do primeiro volume, do qual se pode avistar o U.S. Capitol e a Galeria Nacional de Arte (figuras 43 e 47).

Localizado na porção do terreno mais distante da avenida, o terceiro bloco do edifício está ocupado por exposições que necessitam de proteção total da luz natural. Dessa forma, seu exterior possui acabamento em vidro reflexivo. Os escritórios do fórum estão situados no último pavimento, acima do centro de conferências. As exposições principais foram locadas entre estes dois ambientes de caráter privativo, numa espécie de “caixa preta” do terceiro volume.

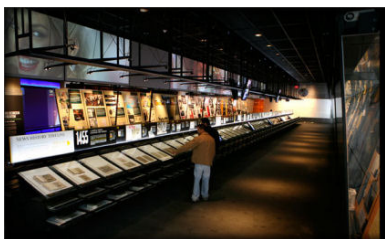


Fig. 44 - Vistas internas.
Fonte: www.newseum.org

Na base deste terceiro volume, encontra-se o teatro Annenberg (fig. 49). Este teatro exerce uma forte presença no subsolo e é acessado por um mezanino próprio, situado entre o térreo e primeiro nível. Sua forma arredondada revestida por madeira faz dele o maior espaço de concentração do edifício.

A seqüência de exposições está dividida entre os três volumes espacialmente unidos de forma discreta. Após a entrada pela avenida Pennsylvania, o visitante desce por uma escada rolante até o nível mais baixo do subsolo, para orientação. Em seguida, sobe-se até o átrio por um elevador panorâmico, chegando-se ao topo do primeiro volume, onde se encontra uma das galerias (fig. 48). O visitante, então, desce novamente pelo edifício, através de rampas e pontes que cruzam o átrio, todas chegando a diferentes sedes de atrações (fig. 40). De diferentes pontos do edifício, pode-se vislumbrar o exterior, com vistas para os importantes prédios situados na vizinhança. A seqüência se baseia em manter uma relação direta de união dos volumes com o grande espaço central.

Pela intersecção dos espaços de exibição e o grande átrio central, a seqüência encoraja o visitante a descobrir o papel que a livre imprensa tem representado no passado e que continuará representando no futuro (fig. 44).

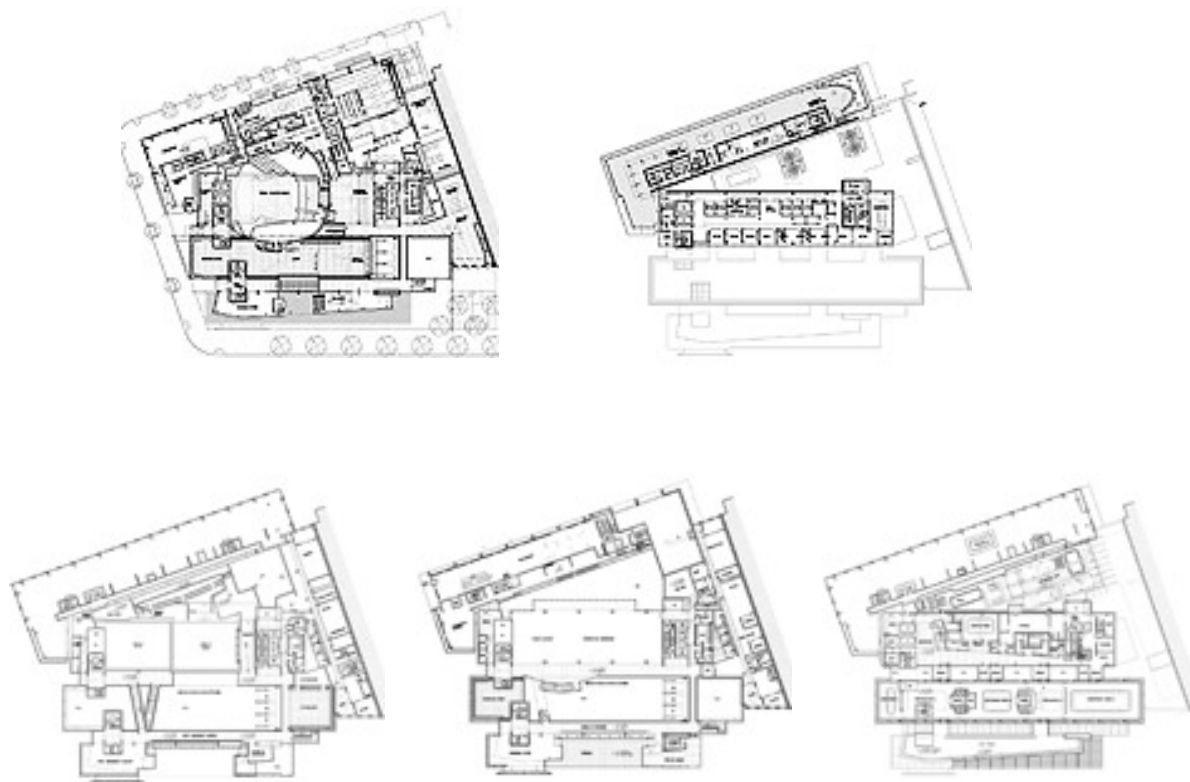


Fig. 45 - Plantas. Fonte: www.architectureweek.com

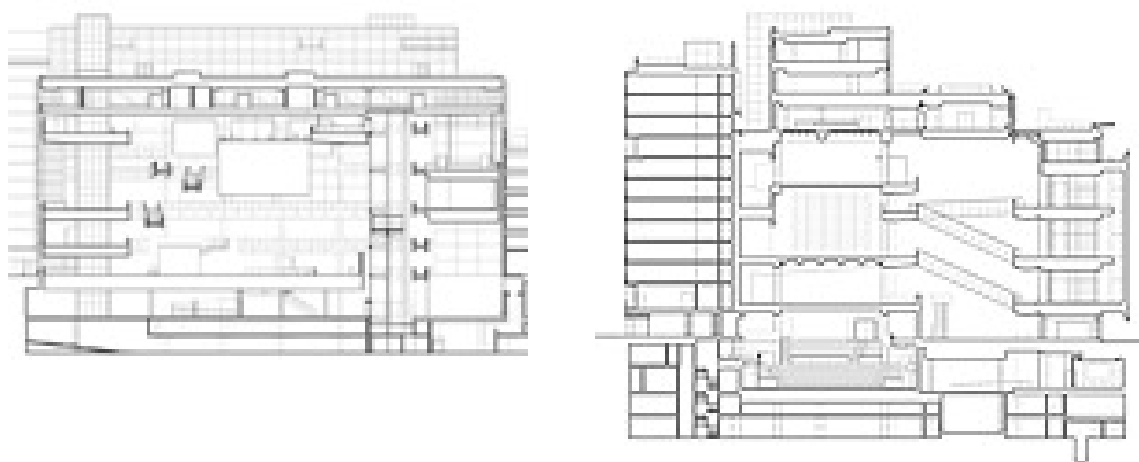


Fig. 46 – Cortes. Fonte: www.architectureweek.com



Fig. 47 - Vistas do terraço; Fig. 48 - Exibições – Fonte: www.newseum.org



Fig. 49 - Vista interna do teatro. Fonte: www.newseum.org



Figuras 50 e 51 - Fachada principal. Fonte: Google Images

4.4. CENTRO DE ARTE CONTEMPORÂNEA INHOTIM⁴³

O Instituto Inhotim, idealizado pelo empresário Bernardo Paz, é um complexo museológico constituído por uma seqüência não linear de pavilhões em meio a um parque ambiental. Ao todo são dez galerias de arte, uma reserva natural de 600 hectares de mata nativa e o Parque Tropical, de 45 hectares (fig. 52). Localiza-se em Brumadinho, a 60 quilômetros da capital mineira e conta com um importante acervo de arte contemporânea e uma extensa coleção botânica. Inaugurado em 2005, o complexo tem como principal premissa a interação entre o meio ambiente e a arte.

O Parque Tropical possui áreas que seguiram conceitos sugeridos pelo paisagista Roberto Burle Marx. A enorme variedade de plantas constitui uma das maiores coleções botânicas do mundo, com espécies tropicais raras e uma reserva florestal que faz parte do bioma da Mata Atlântica. A concepção das paisagens que compõe o Parque Tropical de Inhotim iniciou-se na década de 80, em uma área impactada de aproximadamente 8000 m² contornada por um fragmento de Mata Atlântica e Cerrado. Atualmente, as coleções botânicas, somadas, possuem cerca de 2100 espécies em sua maioria nativas e de ambientes tropicais (figuras 53, 55 e 57).

Além do senso estético e conservacionista, o projeto paisagístico desenvolvido obedece a critérios como acessibilidade, adaptabilidade, diversidade com unidade e funcionalidades, sempre mantendo os conceitos de Burle Marx. A descontinuidade e a forma orgânica com diferentes matizes são características principais da paisagem.

43 – Texto de análise redigido pela autora com base em informações coletadas nos sites www.inhotim.org e na edição de maio de 2009 da revista aU.

Ao caminhar pelas múltiplas e sinuosas alamedas, o visitante se depara com diversos ambientes que se criam e se descortinam sucessivamente (figuras 54 e 56). Seu representativo acervo de arte contemporânea tem como foco obras criadas a partir dos anos 1960 até os dias atuais e vem sendo formado desde meados de 1980. Possui aproximadamente 500 obras de mais de 100 artistas entre pintura, escultura, desenho, fotografia, vídeo e instalações de renomados artistas brasileiros e internacionais. As peças são expostas em diferentes espaços, divididas entre seis galerias dedicadas a obras permanentes e quatro com mostras temporárias. Cada uma das dez galerias foi desenvolvida por um arquiteto diferente, a partir do ano de 2001.

Os primeiros pavilhões desenvolvidos foram os das galerias Mata, True Rouge (fig. 58) e Cildo Meireles, seguidos pelas galerias Fonte e Praça. A cada dois anos, uma nova mostra é apresentada e novos projetos individuais de artistas são inaugurados, com o intuito de divulgar as novas aquisições e criar reinterpretações da coleção. Em março de 2008, foram inauguradas duas novas galerias que vão ser estudadas a seguir. A primeira dedica-se a obras da artista Adriana Varejão e a segunda abriga o trabalho Neither da artista colombiana Doris Salcedo.



Fig. 52 - Implantação Instituto Inhotim.
Fonte: www.inhotim.org.br



Figuras 53, 54 e 55.
Parque Tropical,
paisagismo e coleção
botânica de Inhotim.
Fonte:
www.inhotim.org.br



Figuras 56, 57 e 58 - Parque Tropical e vista da galeria True Rouge - Fonte: Camila Navarro

4.4.1. GALERIA ADRIANA VAREJÃO

Rodrigo Cerviño Lopez (2008)

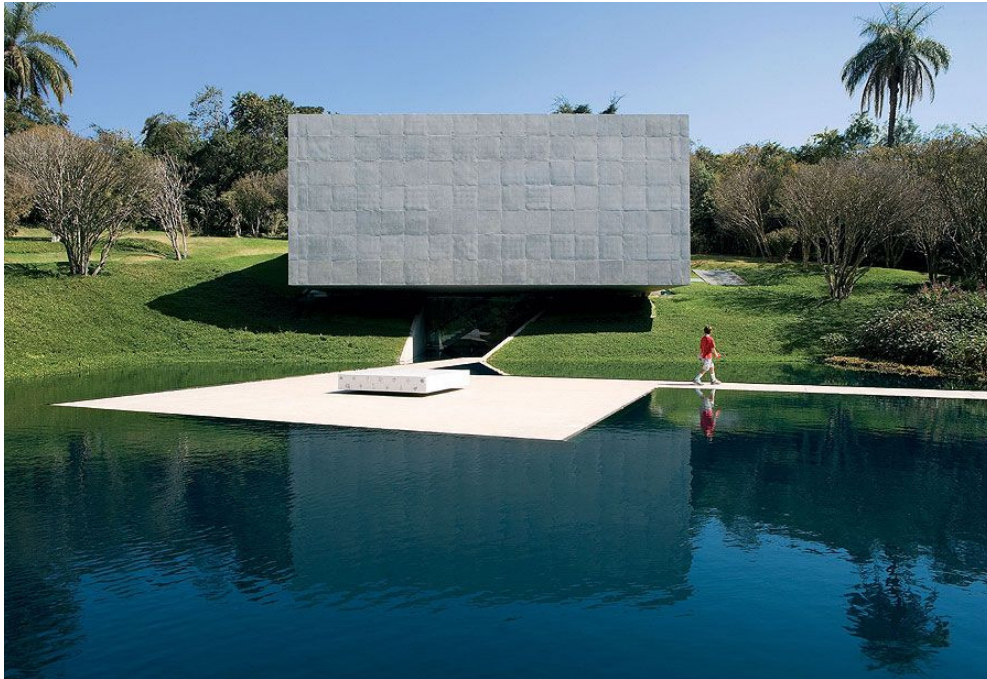


Fig. 59 - Vista Frontal. Fonte: revista aU – maio 2009

A Galeria Adriana Varejão (fig. 59) foi inaugurada em março de 2008 como um espaço concebido para receber as obras da artista. A obra é projeto do arquiteto paulistano Rodrigo Cerviño Lopez e a artista teve participação direta na sua conceituação.

O edifício tem 477m², cria um percurso iniciado num caminho por entre um espelho d'água que, depois do primeiro pavimento, culmina numa grande praça elevada. Através desse terraço, uma ponte serve de acesso a uma área de expansão do Instituto (fig. 64). A galeria foi planejada especialmente para receber as obras "Celacanto provoca Maremoto" (fig. 63), "Linda do Rosário" (fig. 69), "O Colecionador" (fig. 66), "Panacea Phantastica" (fig. 65) e "Passarinhos - de Inhotim a Demini" (fig. 71).

A parte do lote reservada para implantar a galeria tratava-se de uma área antes utilizada como depósito de contêineres. Apesar da geometria

estática e aparentemente fechada do cubo, a galeria integra-se e se adapta não só às obras da artista, mas também ao cenário no qual está inserida, suavizando o aclave desse trecho do parque.

O projeto se aproxima de uma linguagem minimalista, com formas contidas e simples. As faces cegas de concreto aparente fazem com que a edificação se assemelhe a um grande paralelepípedo que, observado da cota mais baixa, parece em parte levitar, enquanto em outro trecho aparenta aflorar da lateral, encravado no terreno (fig. 61).

Assim, a composição é simultaneamente edificação e percurso, uma grande passagem. É possível entrar e sair do edifício por qualquer um de seus dois lados, movendo-se sempre por áreas de contensão de espaço, como corredores, passarelas e escada, até chegar a uma das quatro áreas de expansão onde ficam as obras da artista.

Ao chegar pela passarela que começa no bosque e atravessa um espelho d'água construído à frente da galeria (fig. 61), o visitante passa pelo primeiro espaço de expansão arquitetônica. Um quadrado ao centro do lago abriga um banco revestido com os azulejos da obra "Panacea Phantastica" (fig. 62).

Ao adentrar o edifício, a arquitetura se abre novamente, permitindo ao visitante passar por "O Colecionador" (fig. 66) e "Linda do Rosário" (fig. 69). As duas obras se integram à arquitetura do prédio, que ganhou neste ponto uma parede de vidro pela qual podemos observar as escadas que acessam o piso superior (fig. 65).

Ao subir, o visitante passa pelos reflexos contrastados da parede de vidro e do espelho d'água. Na sala que abriga a obra "Celacanto provoca maremoto", de 2004/2008, essa característica de reflexos é a principal forma de integração entre a arquitetura e a arte (fig. 63). O visitante é surpreendido por paredes forradas de telas pintadas refletidas pelo piso branco de epóxi. A obra promove uma articulação entre pintura, escultura e arquitetura, revisitando elementos e referências históricos e culturais. Especialmente criada para o espaço a partir de um painel original em apenas uma parede, vale-se do barroco e da azulejaria portuguesa como principais referências

históricas. A obra retrata a ligação entre os mundos novo e velho no período das grandes navegações. Os painéis são colocados de forma entrecruzada, referência à maneira desordenada com a qual são repostos azulejos quebrados em antigos painéis barrocos. O maremoto e as feições angelicais impressas nas pinturas formam uma arquitetura do caos, de modulações cromáticas e compositivas, remetendo à cadência entre ritmo e melodia.

A área escolhida para abrigar a obra *Carnívoras*, de 2008, foi definida por Varejão. O local escolhido para expor os painéis foi justamente o vão criado por Cerviño, onde térreo e o piso superior se comunicam. Esta lacuna permite a integração essencial entre duas obras. Quem está no primeiro piso, com “Linda do Rosário” à frente, pode ver, acima, as “Carnívoras”. Já no piso superior, é possível observar melhor os detalhes da obra no teto, mas sem deixar de perceber os restos mortais impregnados na obra abaixo, como se as vísceras nela expostas fossem restos deixados pelas plantas acima (figuras 67 e 68).

Rampas laterais (fig. 70) dão acesso ao terraço no alto do cubo, que abriga o banco “Passarinhos - de Inhotim a Demini”. O banco é revestido de azulejos de 15,6 cm x 15,6 cm em três instalações de 100 cm de largura e 382 cm de comprimento cada (fig. 71). O terraço está nivelado à parte alta do terreno acidentado. Uma passarela o conecta a outra dos jardins e transforma a galeria em um percurso entre os dois níveis do terreno (fig. 64).

Em sua base, o cubo nasce e se apóia em duas vigas junto ao muro de arrimo na parte posterior da obra. Para suportar o peso, o alicerce possui fundações tubulão de 4 metros. No meio da sua primeira laje, o cubo é apoiado por quatro pilares enquanto sua fachada principal aponta, em balanço, para fora da irregularidade do terreno (fig. 60).

O edifício possui 17 metros de largura e profundidade, construído todo em concreto armado. A ventilação e climatização são artificiais e a iluminação planejada para parecer incrustada ao edifício. Na sala do Celacanto, as luzes parecem emanar da própria obra. E atrás da “Linda do Rosário”, uma luz clara parece refletir a iluminação externa, revelando a

fenda que comunica os andares inferior e superior da Galeria, e parte da obra de Adriana.

As passarelas de entrada e saída nos dois lados da galeria fazem com que o prédio esteja literalmente no meio do caminho. Um dos principais objetivos desta obra é permitir que a galeria seja a ligação entre duas cotas do Instituto, não estando fechada em si, mas como parte de um percurso.

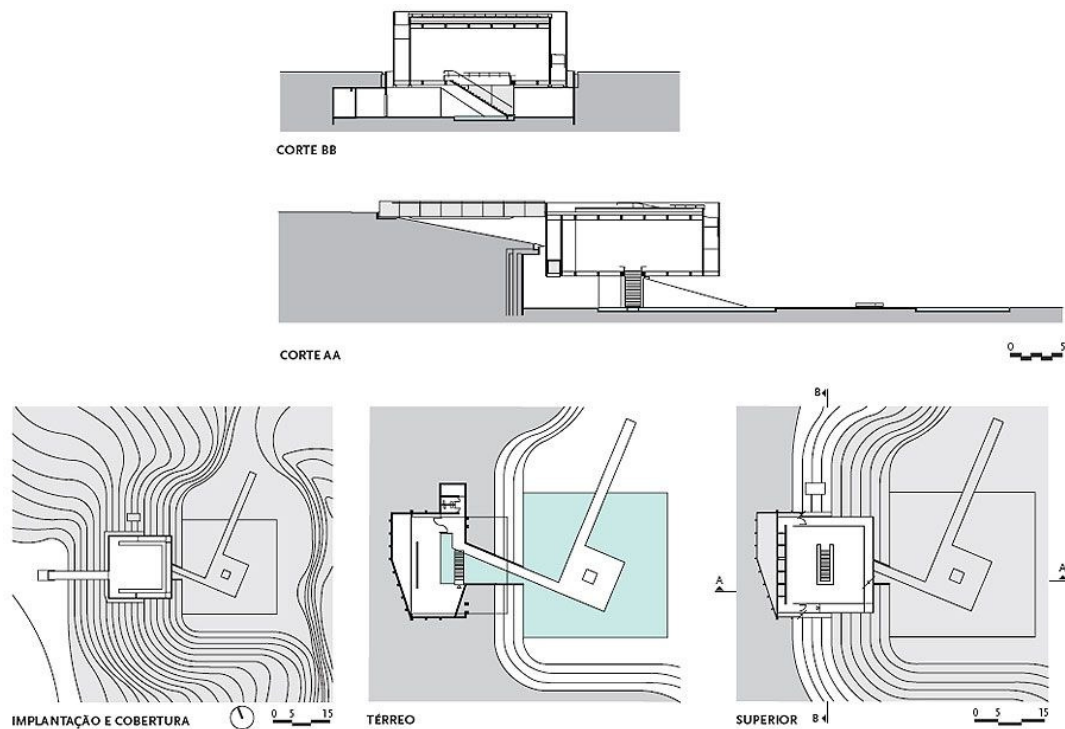


Fig. 60 - Plantas e Cortes. Fonte: revista aU – maio 2009



Fig. 61 - Vista Frontal, espelho d'água e entrada. Fonte: www.arcoweb.com.br



Fig. 62 - Adriana Varejão, *Panacea Phantastica*, 2003 – 2008, serigrafia sobre azulejo. Fonte: www.inhotim.org.br

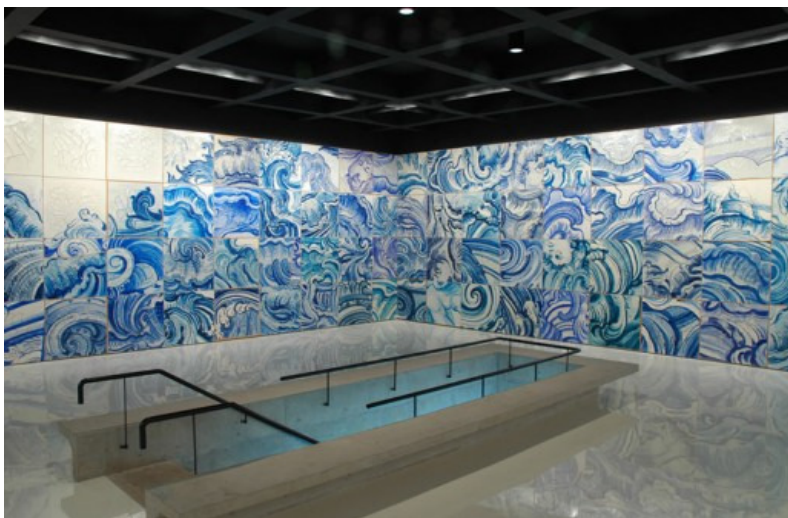


Fig. 63 - Adriana
Varejão, *Celacanto
Provoca Maremoto*,
2004 - 2008,
óleo e gesso sobre tela.
Fontes: revista aU de
maio de 2009 e
www.inhotim.org.br

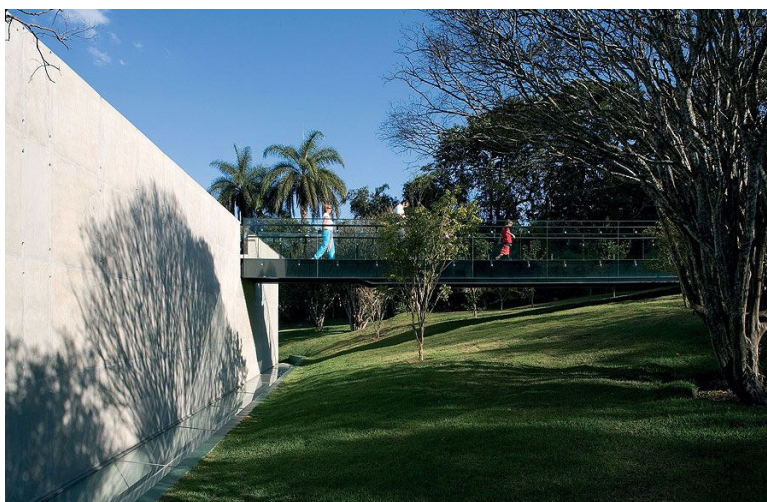


Fig. 64 - Vistas da passarela que liga a cobertura do edifício ao restante do parque.
Fontes: revista aU maio de 2009 e www.arcoweb.com.br

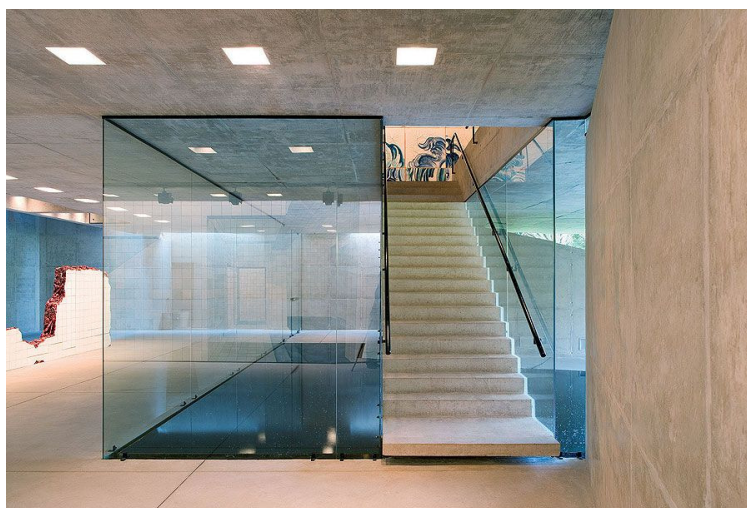


Fig. 65 - Vistas da escada.
Fontes: revista aU – maio de 2009 e www.arcoweb.com.br

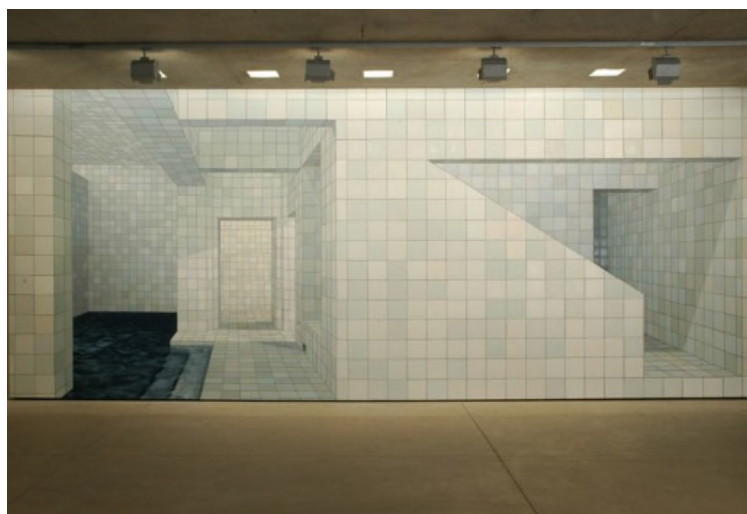
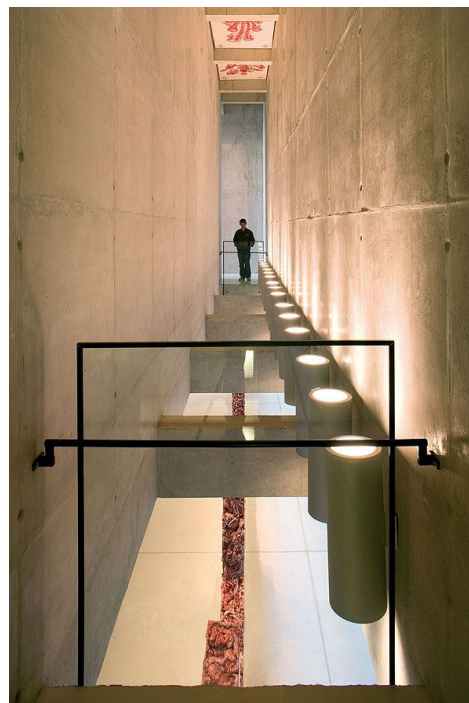
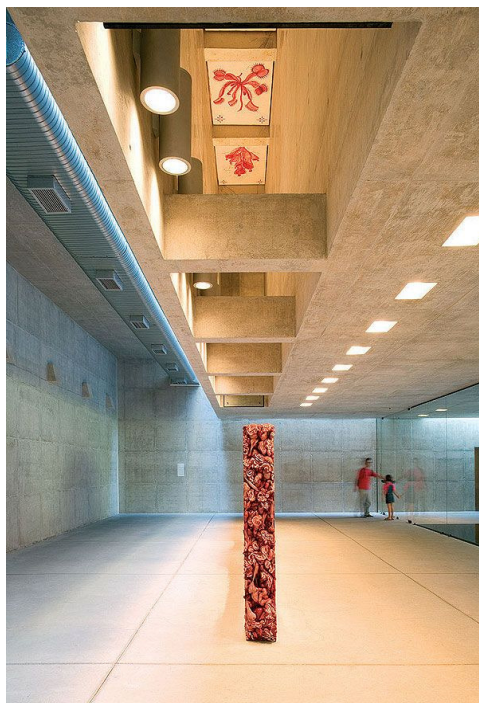


Fig. 66 - Adriana Varejão - O Colecionador, óleo sobre tela, 2008. Fonte: www.inhotim.org.br



Figuras 67 e 68 - Detalhe vista do andar superior e térreo das obras "Carnívoras" e "Linda do Rosário". Fonte: revista aU – maio 2009

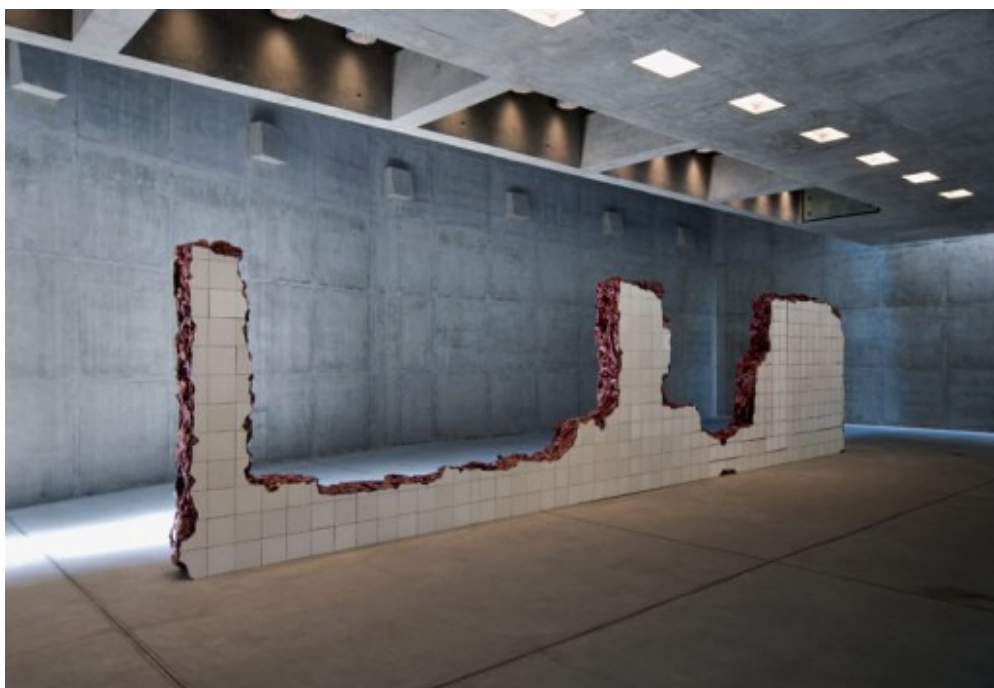


Fig. 69 - Adriana Varejão, *Linda do Rosário*, Óleo sobre alumínio e poliuretano, 2004. Fonte: www.inhotim.org.br



Fig. 70 - Rampa de acesso à cobertura.
Fonte: www.arcoweb.com.br



Fig. 71 - Adriana Varejão - Passarinhos – de Inhotim a Demini,
pintura sobre azulejo, 2003 – 2008. Fonte: www.inhotim.org.br

4.4.2. GALERIA DORIS SALCEDO

Carlos Granada e Paula Zasnicoff (2008)



Fig. 72 - Vista Interna. Fonte: revista aU – maio 2009

A Galeria Doris Salcedo (fig. 72) é dedicada à exposição da obra “Neither” (2004). A instalação da artista colombiana caracteriza uma abordagem de tensão sobre a arquitetura, simultaneamente ameaçando e protegendo o ser humano. Apresentada pela primeira vez em 2004, na galeria White Cube de Londres, a obra de grandes proporções faz uso de telas de ferro e gesso que cobrem todas as paredes da galeria. Com isso, cria certa dificuldade para o visitante de distinguir se está do lado de dentro ou de fora do espaço. Concebida após uma visita de Salcedo ao campo de concentração em Auschwitz, Polônia, a exposição busca promover uma relação entre o exterior e a interioridade (fig. 74).

“Neither” foi adquirida para o acervo do Instituto Inhotim em 2005. A artista plástica e o arquiteto Carlos Granada estiveram no local para discutir as possibilidades de elaboração de algo diferente do que havia no complexo, optando pela construção de um edifício exclusivo para a obra.

O projeto arquitetônico é de autoria da artista colombiana em parceria com Carlos Granada e Paula Zasnicoff. Com 262 m² de área construída, a galeria conserva e abriga a obra permanentemente mantendo as características da instalação.

O local para a implantação da galeria não foi aleatoriamente escolhido. Ela está locada no início da estrada que leva a uma área de expansão do parque, um local de transição entre o jardim e a mata nativa. Essa escolha condiciona a galeria como limítrofe para territórios de características distintas.

Ao incorporar a obra, a edificação e o espaço se envolvem pela atmosfera de Doris Salcedo, deixando de ser apenas abrigo para a arte, mas sim parte dela. O edifício busca passar ao visitante a experiência de estar em um espaço de confinamento (fig. 75). Ao adentrar o local, perde-se gradualmente a referência do exterior. Como um espaço fechado, é mantida uma linguagem de austeridade usando uma geometria básica relacionada apenas à forma e à materialidade da obra. A superfície contínua do revestimento que envolve todo o edifício explora essa sensação de rigidez.

A entrada lateral da galeria cria uma antecâmara e uma porta de vidro translúcido determina a entrada (fig. 76). Passando por ela o visitante, qualquer referência visual com o exterior é perdida. A única referência à área externa se dá por meio de uma clarabóia que traz luz natural à parede da antecâmara de acesso. Uma segunda porta de vidro dá acesso ao corredor de entrada da instalação. Neste ponto a única perspectiva é a de "Neither" (fig. 75).

Para combater a indesejável umidade, a arquiteta optou por colocar no edifício piso elevado de concreto armado, com pilares também de concreto e fechamento de alvenaria. A laje solta do solo parece flutuar. Isso proporciona mais leveza ao volume e garante uma ventilação permanente, o que minimiza a influência da umidade na instalação.

Para a cobertura da galeria, optou-se pela estrutura metálica em tesoura e telhas metálicas com isolamento termo acústico. Para um melhor isolamento acústico, há sob a cobertura um forro de gesso acartonado resistente à umidade, com camada de lã de vidro.

Foi necessário, durante o processo de criação do projeto, preocupar-se com diversos requisitos essenciais para a preservação da obra. Composta por painéis de MDF, gesso e grade metálica, foi preciso o desenvolvimento de uma série de trabalhos para evitar a umidade. Um corredor técnico entre a instalação e a fachada do edifício mantém as criações da artista afastadas das paredes que sofrem com variações climáticas.

Foi exigido também um sistema de ar-condicionado muito sofisticado para o melhor controle de temperatura e umidade da galeria. Para tornar esse controle mais eficiente, a antecâmara foi isolada e não recebe ar externo. A iluminação da obra é artificial e usa lâmpadas fluorescentes sobre forro translúcido. (fig. 73)

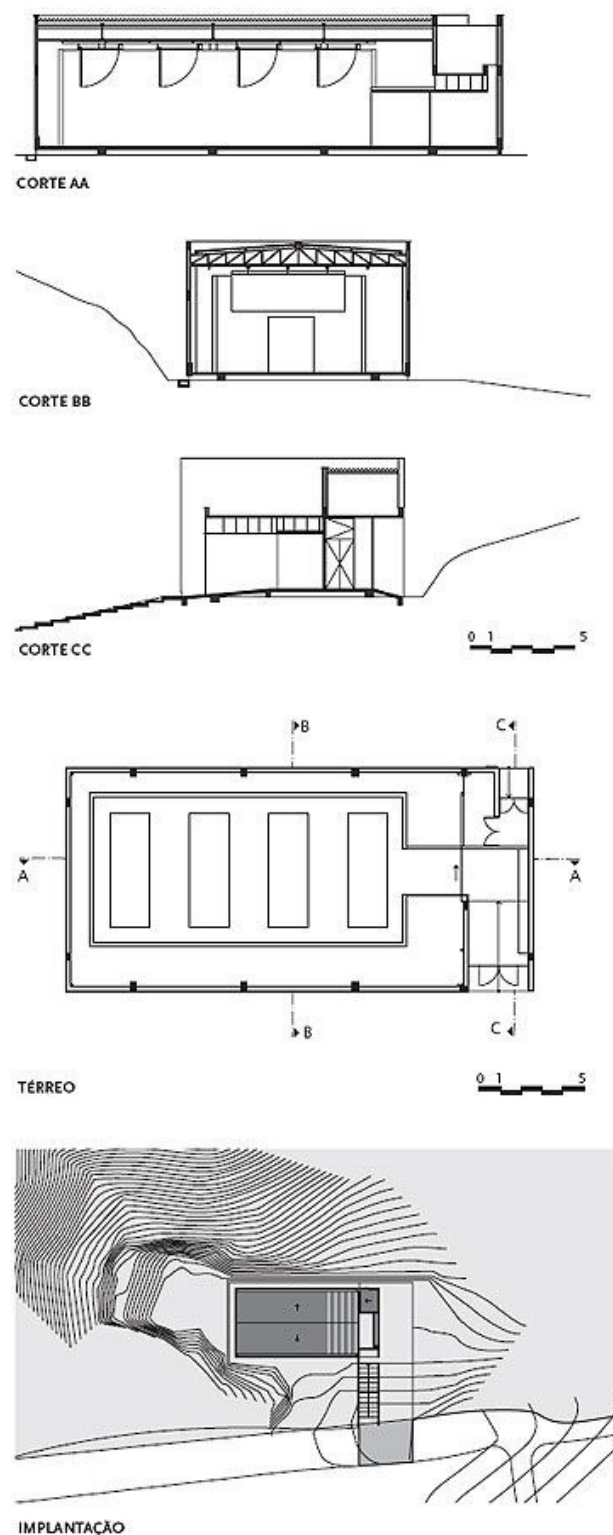


Fig. 73 - Cortes e Plantas. Fonte: revista aU – maio 2009

A Galeria Doris Salcedo foi desenvolvida nas mesmas dimensões da sala em que Neither foi exposta pela primeira vez, para que a exposição estivesse em um espaço similar para o qual foi elaborada e idealizada. Um dos curadores da exposição, Claudio de Moura Castro, define a galeria de maneira precisa no livro do Instituto:

"A metáfora das imagens que projetamos nas paredes limpas a partir da nossa imaginação também está, pelo menos por ora, destruída. Estamos presos a nossa opacidade. Só nos resta olhar para dentro".

MARTINS, Cléa e LARSEN, Patrícia. **Construção para o Lugar Inexistente – Galeria Doris Salcedo**. Publicado na revista AU – Arquitetura e Urbanismo – Ano 24, N. 182. Ed. Pini: São Paulo, 2009, p. 44.



Fig. 74 - Instalação "Neither". Fonte: revista aU – maio 2009



Fig. 75 - Instalação "Neither". Fonte: revista aU – maio 2009



Fig. 76 - Fachada principal. Fonte: revista aU – maio 2009
e www.inhotim.org.br

5. PINK FLOYD E “THE DARK SIDE OF THE MOON”

“Em meados dos anos 1960, grande número de jovens londrinos se uniu num movimento que ficou conhecido como ‘underground’. Uma rede de pessoas criativas sintonizava-se numa variedade de alternativas culturais, como a revolução sexual e o florescente consumo de drogas. Importante também era a influência vinda dos Estados Unidos, com a contracultura da Costa Oeste, os beats e Bob Dylan, radicalizados na oposição à Guerra do Vietnã.

A música era a forma privilegiada de comunicação dessa juventude, e os grupos de rock encarregavam-se de criar os eventos coletivos necessários à cristalização de uma nova cultura urbana. No início da década, entre o grande contingente de bandas existentes, poucas conseguiam romper as barreiras regionais e atingir as paradas de sucesso. O Pink Floyd foi uma delas”

HARRIS, John – The Dark Side of the Moon – Os bastidores da obra-prima do Pink Floyd. (2005, p.02).

5.1. A ERA SYD BARRETT⁴⁴

Em meio à cena descrita por Harris, o Pink Floyd surge em Cambridge como uma evolução da banda de Roger Waters intitulada “Sigma6”. Desta faziam parte, além de Waters, Nick Mason e Rick Wright. Foi apenas quando Syd Barrett, antigo conhecido de Waters, entrou para a banda que ela passou a ter o nome pelo qual se tornou conhecida. Por sua sugestão, foi adotado o nome “The Pink Floyd Sound”, uma homenagem aos cantores de blues Pink Anderson e Floyd Council. A formação original tinha Barrett na guitarra e vocais principais, Waters no baixo e vocais de apoio, Mason na bateria e percussão, e Wright nos teclados e vocais de apoio.

44 – Texto de análise redigido pela autora com base em informações coletadas no site www.pinkfloyd.com e no livro de HARRIS, J. – **The Dark Side of the Moon**, Os bastidores da obra-prima do Pink Floyd. Zahar: Rio de Janeiro, 2006.

Barrett era a alma criativa da banda. Influenciado pelo rock psicodélico norte-americano e britânico, logo começou a compor com extravagância e humor. O Pink Floyd se tornou favorito no movimento underground, devido aos seus shows repletos de efeitos visuais e improvisações, o que fazia com que cada apresentação sua fosse única. Começaram a tocar em casas como o UFO Club, o Marquee Club e o Roundhouse.

Com a popularidade crescente da banda, em outubro de 1966 os membros formaram a Black Hill Enterprises, uma sociedade a seis, com seus agentes Peter Jenner e Andrew King. Lançaram, em seguida, os singles, "Arnold Layne" e "See Emily Play". Em junho de 1967, "Arnold Layne" alcançou o número 20 das paradas britânicas, e "See Emily Play" alcançou número 6, o que garantiu à banda sua primeira participação em cadeia nacional num programa televisivo.

Lançado em agosto de 1967, o primeiro álbum da banda, "The Pipers at the Gates of Dawn", é atualmente considerado um ótimo exemplo da música psicodélica britânica e foi bem recebido pelos críticos da época. As faixas, predominantemente escritas por Barrett, mostram letras poéticas e uma mistura eclética de música. As canções refletiam novas tecnologias de eletrônicos, com o uso constante de espaçamento no estéreo, edição de fita, efeitos de eco, e teclados. O álbum foi um sucesso no Reino Unido, onde alcançou a 6ª posição das paradas, mas não foi muito bem na América do Norte. Um fato notável sobre o disco é que ele foi gravado simultaneamente ao aclamado Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band dos Beatles, no estúdio da Abbey Road (fig. 77). Os integrantes das bandas freqüentemente se encontravam no corredor e conversavam sobre influências musicais. Ambos os álbuns são hoje citados como o início do rock progressivo.

Durante esse período, a banda excursionou com Jimi Hendrix, o que contribuiu para o aumento da sua popularidade. Porém, enquanto a banda se tornava mais popular, o stress da vida na estrada e o consumo relevante de drogas de Syd Barrett acabaram por deteriorar sua saúde mental. Seu comportamento foi se tornando cada vez mais imprevisível e estranho, fato

atribuído ao constante uso de LSD. O momento culminante foi quando, durante uma apresentação, ele postou-se no palco apenas encarando um ponto enquanto a banda tocava. Durante todo o concerto ele tocou apenas um acorde, desafinando sua guitarra. Os outros membros da banda decidiram, então, por simplesmente não o levar mais aos shows.



Fig. 77 - O Pink Floyd em sua primeira formação em Abbey Road, 1967.
Fonte: HARRIS, J. – The Dark Side of the Moon, Os bastidores da obra-prima do Pink Floyd.

O guitarrista David Gilmour, já conhecido de Barrett e Waters, se juntou à banda para ajudar Barrett com suas obrigações. Inicialmente, esperava-se que Barrett continuasse a fazer as composições, enquanto Gilmour tocaria nos shows. Mas composições com progressões de acordes e melodias incoerentes fizeram com que o resto da banda desistisse dessa idéia. O último show do Pink Floyd com Barrett foi em janeiro de 1968, mas sua saída

só foi formalizada em abril. Os produtores Jenner e King decidiram continuar com Syd, pondo fim à sociedade Black Hill Enterprises. Assim, a banda escolheu Steve O'Rourke como novo empresário.

A partir daí, iniciou-se um período de experimentações musicais da banda. Com a ausência da criatividade de Barrett, Gilmour, Waters e Wright dividiam composições de letras e vozes principais. O resultado era um material menos consistente e coeso que o anterior, que possuía o som mais trabalhado. Geralmente, Waters escrevia canções mais lentas, com melodias de jazz, linhas de baixos complexas e dominantes e letras simbólicas. Gilmour focava-se em jams de blues levados pela guitarra. Wright preferia melodias pesadas e psicodélicas de teclado.

"A Saucerful of Secrets" foi lançado em junho de 1968 e alcançou o número 9 nas paradas do Reino Unido, tendo sido o único álbum do Pink Floyd a não aparecer nas paradas americanas. Apesar da saída de Barrett, o álbum ainda contém bastante da sonoridade psicodélica combinada a uma música mais experimental. A faixa principal, de mesmo título do álbum e doze minutos de duração, chegou ao estilo das composições futuras. O álbum foi mal recebido pelos críticos da época, porém, hoje, muitos tendem a ser mais leves nas críticas dentro do contexto da carreira do Pink Floyd.

Em seguida, o Pink Floyd foi recrutado para produzir a trilha sonora do filme "More", em 1969. A obra foi lançada como um álbum em direito da banda, intitulado "Music From the Film More". Críticos classificam o conjunto como remendado e desigual.

O próximo álbum, o quádruplo Ummagumma, foi uma mistura de gravações ao vivo e experimentações de estúdio dos membros. Cada integrante gravou metade do lado do vinil como um projeto solo. Apesar de o álbum conter gravações solo e ao vivo, era esperado originalmente que fosse uma mistura de vanguarda, com sons de instrumentos diferentes e experimentais. As dificuldades de gravação e falta de organização em grupo caracterizam este projeto. O álbum ao vivo apresenta aclamadas performances de algumas das músicas da era psicodélica, o que fez com

que o conjunto fosse mais bem recebido pelos críticos do que os anteriores. Este trabalho alcançou a 5ª posição no Reino Unido e 74ª nos EUA.

Atom Heart Mother, de 1970, foi a primeira gravação da banda com uma orquestra. Um lado do álbum consistia na faixa-título de quase 24 minutos de duração. O segundo lado apresentava uma canção de cada membro da banda. O uso de barulhos, efeitos sonoros incidentais e samplers de voz seriam, no futuro, uma parte importante e característica do seu som. Apesar de ter sido considerado um trabalho ruim pela banda na época, ele teve a melhor performance nas paradas até então, alcançando o 1º lugar no Reino Unido e o 55º nos EUA. Foi um componente importante nesta fase transitória do grupo, explorando diferentes territórios musicais. Com este álbum, o Pink Floyd embarcou em sua primeira turnê completa pelos EUA.

Antes do lançamento do seu próximo álbum original, a banda lançou uma coletânea chamada "Relics", com vários singles do começo da carreira e B-sides, além de uma canção original. Eles também contribuíram para a trilha sonora do filme "Zabriskie Point", do diretor Michelangelo Antonioni.

A sonoridade da banda foi consideravelmente mais focalizada em "*Meddle*", de 1971. O som duro e sem tom do começo da carreira abriu caminho para um bastante suave e calmo, que chegou ao máximo com a música "Echoes". Esse período marcou o fim da era verdadeiramente colaborativa da banda e a influência de Waters se tornou cada vez mais dominante musicalmente e nas letras. *Meddle* foi considerado pelo Pink Floyd como o seu primeiro álbum real, tendo introduzido a ideia do trabalho voltado a um tema. O sentimento melancólico dos próximos álbuns está bastante presente em algumas faixas. *Meddle* foi recebido entusiasticamente por críticos e fãs e alcançou 3º lugar no Reino Unido. Nos EUA não passou do 70º lugar. De acordo com Nick Mason, isso se deve em parte porque a Capitol Records não promoveu o álbum com publicidade suficiente. Hoje, *Meddle* resiste como um dos mais aclamados trabalhos da banda.

"*Obscured By Clouds*" foi lançado em 1972 como trilha sonora para o filme *La Valle*, também de Barbet Schroeder. Foi o primeiro álbum da banda

a chegar ao Top 50 nos EUA e chegou ao 6º lugar no Reino Unido. Embora Mason tenha, anos depois, descrito o álbum como um trabalho sensacional, ele foi pouco aclamado pelos críticos. Algumas letras introduziam os pensamentos da morte do pai de Waters na Segunda Guerra Mundial, fato que se repetiria mais tarde em outros álbuns. *Obscured By Clouds* aborda ainda temas que seriam bastante trabalhados pela banda futuramente, como a fixação na vida, a morte, a passagem do tempo, a solidão e o desespero. O álbum tem estilo diferente de *Meddle*, considerado até mesmo como folk-rock, blues-rock e soft-rock.

5.2. THE DARK SIDE OF THE MOON⁴⁵

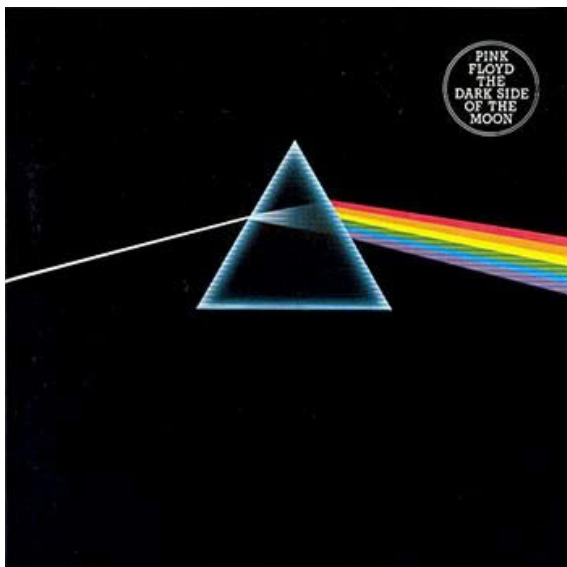


Fig. 78 - Capa original do álbum, 1973. Fonte: Google Images

Logo após o lançamento de *Meddle*, o grupo se reuniu em um de seus principais estúdios de ensaio. Prestes a entrar em turnê pela Grã-Bretanha, a banda encontrava-se desesperada por acrescentar material novo ao seu repertório.

Como muitas vezes faziam, iniciaram um trabalho de análise do material que havia sido acumulado ao longo dos anos anteriores. Algumas composições e fragmentos que haviam até então permanecido inativos foram trazidos à tona. É o caso de “The Violent Sequence”, dispensada anteriormente por Michelangelo Antonioni, e “Religious Theme” ou “Mortality Sequence”. Ambas caracterizam uma série de acordes bastante harmoniosos criadas por Wright e deixadas de lado até o momento. Em outros casos, foi utilizado o material recente como ponto de partida para o desenvolvimento de novas canções.

45 – Texto de análise redigido pela autora com base em informações coletadas no site www.pinkfloyd.com e no livro de HARRIS, J. – **The Dark Side of the Moon**, Os bastidores da obra-prima do Pink Floyd. Zahar: Rio de Janeiro, 2006.

Na medida em que os ensaios avançavam, novas composições eram adicionadas aos trabalhos inacabados da banda. As novas canções indicavam uma ruptura artística iminente. Porém o grande divisor de águas foi quando Waters surgiu com a sugestão de trabalhar todas as músicas ao redor de um único tema. Assim, músicas que já haviam sido trabalhadas ganharam coerência, e Waters se inspirou para escrever ainda um novo material. Ao ser questionado sobre o assunto, Waters explica que a idéia geral do álbum surgiu antes que muitas das letras fossem sequer escritas.

“O álbum inteiro poderia ser sobre pressões e preocupações que nos desviam de nosso potencial para atividades positivas. [...] uma expressão de empatia política, filosófica e humanitária desesperada para se libertar.”

HARRIS, John – *The Dark Side of the Moon – Os bastidores da obra-prima do Pink Floyd*. (2005, p.89).

O novo ciclo de canções da banda se volta à antiga idéia do underground dos anos 1960, que afirmava que as doenças da humanidade se refletiam em vidas individuais que haviam se tornado atormentadas, cinzentas, tolas e envoltas em trivialidades.

É conhecido o fato de a lua possuir um de seus lados nunca avistado da Terra. É por isto chamado de “Lado Escuro” e existem uma série de lendas baseadas nele. O astronauta norte-americano James Lovell, após conhecer o lado escuro da lua, teria afirmado que “Papai Noel existe”. Tal frase foi tomada pela credence popular como metáfora para algo misterioso que Lovell teria avistado, considerando-se o fato de que “Papai Noel” era, então, um código usado entre os astronautas e a NASA para fazer referência à visão de um possível OVNI. Mas a frase foi dita justamente no Natal de 1968, o que levou os mais céticos a afirmarem que tudo não passou de uma brincadeira do astronauta.

Coincidentemente, 1968 foi também o ano em que Syd Barrett saiu definitivamente do Pink Floyd. O “Dark Side of Moon” foi baseado, em partes, na decadência de Barrett e seria, no fundo, uma metáfora para o “lado escuro” de todo ser humano, aquela faceta que nunca é vista pelas outras pessoas.

A idéia central do álbum girava em torno do fato de que, ao se deixar controlar pelas invenções humanas, como tempo e dinheiro, perde-se o conceito do que é ser humano. O ser empático, compassivo e sociável chega a uma maneira tão corrompida de pensar que a consequência lógica passa a ser a loucura. Para Roger, a maneira de se evitar este destino seria voltar a uma espécie de ser "gestalt", que incorpora o que existe de valioso no ser humano e em sua essência inocente que costuma ser corrompida e distorcida pelo mundo:

"Se há uma mensagem central, é esta: a vida não é um ensaio. Pelo que sabemos, você só tem uma chance e deve fazer suas escolhas baseado em qualquer posição moral, filosófica ou política que vier a adotar. Você faz escolhas durante sua vida, e elas são influenciadas por considerações políticas, por dinheiro e pelo lado obscuro de nossas essências. Você tem, de certa forma, a chance, por menor que seja, de tornar o mundo um lugar mais alegre ou mais sombrio. Todos temos a oportunidade de transcender as tendências a sermos complicados, cruéis e gananciosos. Todos fazemos uma pequena marca na pintura da vida."

HARRIS, John – *The Dark Side of the Moon* – Os bastidores da obra-prima do Pink Floyd. (2005, p.89).

A partir dessa definição de tema, as criações foram, pouco a pouco, sendo aperfeiçoadas conforme a banda as apresentava em concertos ao vivo pela Inglaterra (fig. 79). Neste período, o Pink Floyd ainda era reverenciado por uma subcultura em que shows eram assistidos com um respeito silencioso como se fossem recitais clássicos. Ao final da seqüência de apresentações, foram incluídos também shows em localidades como Japão, Holanda, Alemanha e Estados Unidos, até o grupo voltar ao país natal para se concentrar novamente em estúdio.

Durante as gravações do álbum, as canções adquiriram sua forma final e definitiva. Foi quase no fim das gravações que Roger Waters apareceu com o seu esquema mais inspirado, que daria o toque final que o álbum pedia. Acentuou os temas que compunham o conceito do tema com vozes humanas respondendo a perguntas relacionadas às preocupações expressas nas letras. Dessa forma, funcionários e ocupantes temporários de Abbey Road bem como a equipe técnica e logística do álbum e das excursões da banda foram entrevistados. Alguns nomes famosos também concordaram em participar, como Paul McCartney,

porém sua gravação não tomou parte da versão final do álbum. Ao ser combinado a musica, o material operou como uma espécie brilhante de magia. Pode-se considerar que estas frases, colocadas aleatoriamente entre as músicas, são o que forma o lado obscuro do álbum



Fig. 79 - A banda em concerto no Rainbow, em Londres – 1972.
Fonte: HARRIS, J. – The Dark Side of the Moon,
Os bastidores da obra-prima do Pink Floyd.

O aspecto final do álbum a ser trabalhado era a arte. A Hipgnosis era a equipe responsável por esta parte, tomando decisões em conjunto com a banda. Ao ser mencionado o aspecto intelectual do álbum e o tema da loucura as idéias começaram a surgir. Outro aspecto relevante neste ponto foi o título do álbum. Como abordado anteriormente, o lado escuro da lua era, muitas vezes, visto como uma metáfora para o desconhecido, o outro lado da loucura. A idéia do prisma surgiu representando a diversidade e a clareza do som musical (fig. 78). O triângulo também é um símbolo de ambição, um dos temas abordados no álbum. O prisma com seu espectro de cores, um ponto singular refratando-se em cores era um tanto quanto simbólico. Quando se decidiu por acrescentar ao trabalho uma capa dupla, a banda optou pela imagem das cores correndo ao centro junto a uma batida cardíaca (fig. 80).

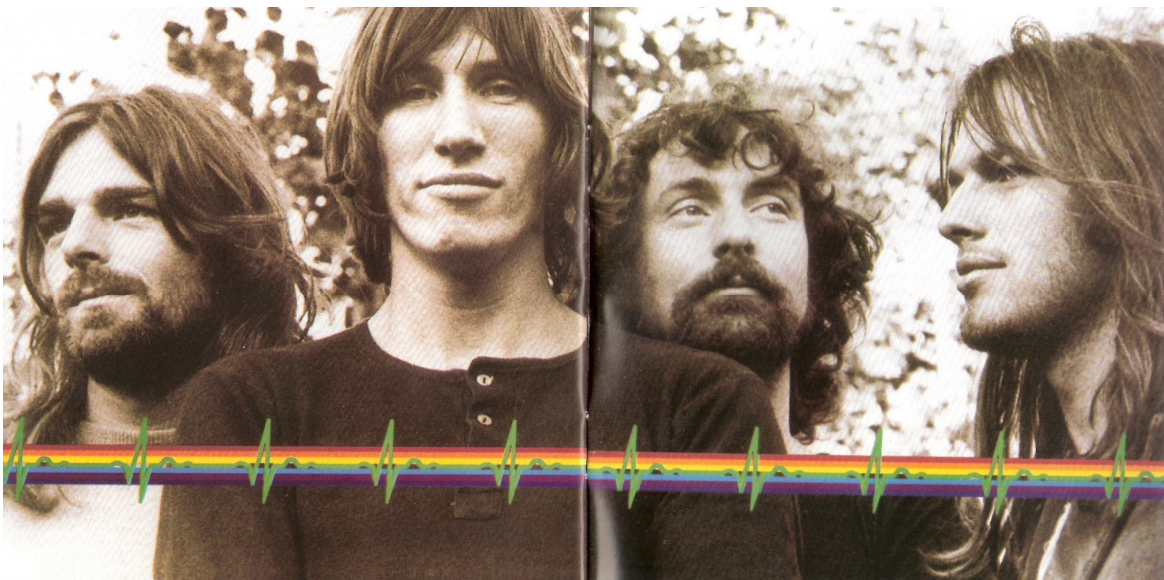


Fig. 80 - Encarte do álbum com foto da banda e arte escolhida.
Fonte: Acervo pessoal

O trabalho de *The Dark Side of the Moon* chegou ao fim em fevereiro de 1973 e, devido aos concertos realizados anteriormente, boa parte das músicas já era conhecida pelo público. O sucesso começou a ser expresso em shows com bilheteria esgotada, discos de ouro e muitos dólares. Nos Estados Unidos, o álbum foi, aos poucos, subindo de posição até que, em abril do mesmo ano, alcançou o topo, superando até mesmo Elvis.

Muitos consideram *Dark Side* como o mais importante álbum do Pink Floyd. Até mesmo os próprios integrantes da banda declaram pensar assim, além de afirmar que, após sua concepção, o grupo foi gradualmente se afastando. Outros trabalhos excelentes e de grande sucesso foram produzidos, como "*Wish You Were Here*" e "*The Wall*", porém sem alcançar a genialidade de *Dark Side of Moon*.

Havia um toque de inteligência e sensibilidade neste trabalho, transmitindo uma espécie de desencanto adulto e, ao mesmo tempo, uma preocupação com o estado do mundo. De maneira geral, o álbum prega que somos nossos experimentos e que todos temos o potencial para levarmos vidas felizes, harmônicas significativas e corretas.

5.3. O CONTEÚDO DO ÁLBUM⁴⁶

Dessa forma, passamos ao estudo mais aprofundado das mensagens contidas no álbum, através das faixas apresentadas nele. A partir da interpretação delas, buscar-se-á integrar estes conceitos à arquitetura, como forma de experimentação espacial e sensorial.

Podemos classificar *Dark Side of the Moon* como sendo um álbum conceitual, que obedece a um enredo embebido em um preceito filosófico. Este enredo pode ser interpretado como o traçado de uma vida humana, desde o seu nascimento até a morte. O álbum foi parcialmente inspirado em Syd Barrett e há também uma parcela autobiográfica de Roger Waters. No entanto, como um conjunto geral, pode ser encaixado na vida das pessoas comuns.

Originalmente lançado em “long play”, o famoso disco de vinil, estava dividido em duas partes. Ao serem observados os temas abordados nas músicas de cada um dos seus lados, essa divisão original pode ser interpretada como duas fases do álbum, significando também duas fases da vida de uma pessoa.

Temos no lado A canções relativas à questões como nascimento e crescimento, mais subjetivas, ingênuas e espirituais. Em contrapartida, o lado B aborda temas que representam preocupações do ser adulto, como o materialismo, a ambição, preconceitos, a busca por um sentido na vida e as possíveis conseqüências provenientes destes aspectos, como a loucura. Esta abordagem se faz de forma mais objetiva e realista, e culmina na última música, que trata de todas as experiências adquiridas durante a vida.

46 – Texto de análise redigido pela autora com base em interpretações pessoais e informações coletadas no site www.pinkfloyd.com, acessado entre abril e junho de 2009; na análise encontrada no site <http://letrasincertas.blogspot.com/>, acessado entre janeiro e fevereiro de 2009; e no livro de HARRIS, J. – **The Dark Side of the Moon**, Os bastidores da obra-prima do Pink Floyd. Zahar: Rio de Janeiro, 2006.

É possível, ainda, entrecruzar esta interpretação com o significado da arte na capa do álbum, principalmente no que diz respeito às cores. O feixe de luz branco, que ainda não passou pelo interior do prisma, representa o ser “gestalt”, não corrompido pelas questões mundanas. Quando o feixe interpenetra o prisma, se abre num leque de cores e a inocência dá lugar aos encantos do mundo real. Podemos, a partir disto, dividir as duas fases do álbum em monocromática e cromática.

Fazem parte da primeira fase, ou fase monocromática, as músicas *Speak to Me*, *Breathe*, *On the Run*, *Time* e *The Great Gig in the Sky*. A segunda, ou fase cromática, compila as músicas *Money*, *Us and Them*, *Any Colour You Like*, *Brain Damage* e *Eclipse*. A seguir, serão analisadas as letras das músicas em conjunto com a sua tradução e interpretação^x.

5.3.1. SPEAK TO ME

SPEAK TO ME⁴⁷

I've been mad for fucking years,
absolutely years,
been over the edge for yonks,
been working me buns off for
bands...

I've always been mad, I know I've
been mad, like the most of us...
very hard to explain why
you're mad, even if you're not mad...

FALE PARA MIM⁴⁸

Eu sou louco há muitos anos,
fui além dos limites por muito tempo,
Trabalhando como um condenado
por aí...

Eu sempre fui louco, eu sei que sou
louco como a maioria de nós...
muito difícil explicar por que você
é louco até mesmo quando você
não é.

47 – *Speak to Me* – Pink Floyd – *The Dark Side of the Moon*, 1973. Composição de Nick Mason.

48 – Tradução feita por Michel Arbach, disponível no site <http://letrasincertas.blogspot.com>, acessado em janeiro e fevereiro de 2009. Por motivo de melhor visualização, as letras e traduções foram dispostas lado a lado, a fim de facilitar as interpretações.

Esta primeira canção do álbum retrata o começo de uma vida sendo gerada dentro do ventre materno. Embora instrumental, traz uma letra implícita, que faz parte dos comentários feitos nas entrevistas realizadas por Waters durante as gravações.

A música se inicia em silêncio, seguida por batimentos cardíacos cuja progressão sonora sugere o crescimento do feto. Tal vida parece perceber de antemão tudo o que se passará no mundo externo e que está presente ao longo do álbum. A música segue com ruídos do relógio de *Time*, seguidos pelas caixas registradoras de *Money*, as risadas de *Brain Damage*, as aeronaves de *On The Run* e finalmente culminam com o grito feminino retirado de *The Great Gig in The Sky*. A reprodução deste grito têm duas vias interpretativas: simboliza o grito da mãe em meio à dor parto e também o choro da criança, sua primeira manifestação quando chega ao mundo. Daí o título *Speak to Me* ou *Fale para Mim*.

Finalmente, tudo de desencadeia na canção *Breathe*, como a primeira manifestação vital humana: respirar.

5.3.2. BREATHE

BREATHE⁴⁹

Breathe, breathe in the air
Don't be afraid to care
Leave but don't leave me
Look around
Choose your own ground
For long you live and high you fly
And smiles you'll give
And tears you'll cry
And all you touch and all you see
Is all your life will ever be

Run rabbit run
Dig that hole, forget the sun
And when at last the work is done
Don't sit down
It's time to dig another one
For long you live and high you fly

RESPIRE⁵⁰

Respire, inspire o ar
Sem receio de se envolver
Vá mas não me deixe
Olhe em sua volta
Escolha seu próprio chão
Para ter uma vida longa e voar alto
Sorrisos dará e lágrimas chorará
E tudo que você tocar
E tudo que você enxergar
É tudo o que a sua vida será

Corra coelho corra
Cave essa toca, esqueça o sol,
E quando finalmente
O trabalho estiver concluído
Não descanse é hora de cavar outra
Para ter uma vida longa e voar alto

But only if you ride the tide
And balanced on the biggest wave
You race towards an early grave

Mas só se você entregar-se à maré
E se equilibrar na onda mais alta
Você rumo à uma sepultura precoce.

Breathe está dividida em duas estrofes claramente elaboradas com antagonismo: a primeira é um aconselhamento otimista, aparentemente ingênuo e subjetivo, ao passo que a segunda é um aconselhamento pessimista e realista. As duas estrofes estão simetricamente interligadas numa espécie de complemento, esboçando um antagonismo. Como se os aconselhamentos da primeira fossem uma preparação para os aconselhamentos pesados e contraditórios da segunda.

O início da vida de uma pessoa é também o início da formação da sua personalidade. Podemos interpretar este antagonismo como uma crítica à criação de grande parte dos jovens da época, dirigida à preparação para uma vida real que começaria a certo ponto ao invés de se viver sempre plenamente. Também podemos relacionar os supostos aconselhamentos a noções estabelecidas a todos pela sociedade.

Após o nascimento, o bebê é confrontado pela mãe em ações como amor, carinho e educação. Estas forças acabam por moldar os potenciais da criança, adequando-os à vida que se espera que ela tenha. Uma série de expectativas são criadas pelo indivíduo em favor desses estabelecimentos e, ao serem confrontadas com a realidade, acabam por se tornar frustradas durante sua vida.

49 – Breathe – Pink Floyd – The Dark Side of the Moon, 1973. Composição de Roger Waters, David Gilmour e Richard Wright.

50 – Tradução feita por Michel Arbach, disponível no site <http://letrasincertas.blogspot.com>, acessado em janeiro e fevereiro de 2009.

A parte final da música se dá como uma espécie de alerta à estas frustrações e adequações às normas sociais que nos são impostas. O autor afirma ironicamente que a entrega do indivíduo é também uma entrega à morte prematura. A morte não seria necessariamente a representação física da mesma, mas sim a morte espiritual do indivíduo. Uma vida insossa sem se importar com os fatores existenciais seria também uma forma de morrer.

5.3.3. ON THE RUN

Essencialmente instrumental, *On The Run*⁵¹ (Em Fuga), se inicia com a voz de uma comissária de bordo, seguida pelo ruído de passos e diversos efeitos de aeronaves e explosões num ritmo frenético. Na seqüência, ouve-se uma voz masculina dizendo "Live for today, gone tomorrow, that's me" ou "Viver o hoje, amanhã já era, este sou eu", seguida por uma sádica gargalhada mecanizada. Na seqüência do som, ouvem-se aeronaves e explosões. Depois advém o silêncio, numa alusão à um acidente fatal.

Preliminarmente batizada pela banda de 'The Travel Sequence' ou "A Seqüência da Viagem", retratava o medo originado pelas muitas travessias que a banda fazia em suas turnês. Representa ao mesmo tempo o encanto pela arte de voar e o terror das viagens, a preocupação de se estar a ponto de morrer. Assim, o título "On the Run" remete à idéia da eterna fuga da morte, e da vida como o exercício de driblar o seu constante espreitar.

51 – On the Run – Pink Floyd – The Dark Side of the Moon, 1973. Composição de David Gilmour e Rogers Waters.

5.3.4 TIME

TIME⁵²

Ticking away the moments
that make up a dull day
You fritter and waste
the hours in an offhand way
Kicking around on a piece of ground
in your home town
Waiting for someone or something to
show you the way

Tired of lying in the sunshine staying
home to watch the rain
You are young and life is long and
there is time to kill today
And then one day you find
ten years have got behind you
No one told you when to run,
you missed the starting gun

And you run and you run to catch up
with the sun, but it's sinking
And racing around to come up
behind you again
The sun is the same in a relative way,
but you're older
Shorter of breath and one day closer
to death

Every year is getting shorter
Never seem to find the time
Plans that either come to naught or
half a page of scribbled lines
Hanging on in quiet desperation is
the English way
The time has gone, the song is over,
thought I'd something more to say

TEMPO⁵³

Contando os momentos
que disfarçam um dia enfadonho
Você desperdiça e
perde tempo à toa
Perambulando no seu mundinho na
sua cidade natal
Esperando alguém ou algo
que te mostre o caminho

Cansado de ficar de papo pro ar
em casa vendo a chuva cair
Você é jovem e a vida é longa
e hoje há tempo para matar
Até um dia você descobrir
que dez anos se passaram
Ninguém te avisou quando correr,
você perdeu o tiro de partida

E você corre e corre para alcançar o
sol, mas ele está se pondo
E correndo em volta da Terra pra
surgir novamente atrás de você
O sol é relativamente o mesmo, mas
você está mais velho
Sem fôlego e cada dia mais perto da
morte

Cada ano vai ficando mais curto,
nunca há tempo pra nada
Planos que deram em nada ou
mesmo meia página de linhas
rabiscadas
Suportando um silencioso desespero
é bem o jeito inglês
O tempo acabou, a canção
terminou, achei que tinha algo mais a
dizer

52 – Time – Pink Floyd – The Dark Side of the Moon, 1973. Composição de Roger Waters, David Gilmour e Richard Wright.

53 – Tradução feita por Michel Arbach, disponível no site <http://letrasincertas.blogspot.com>, acessado em janeiro e fevereiro de 2009.

A canção Time começa com um oportuno despertador que simboliza a própria mensagem da letra. A banda procurou manter, em quase todas as músicas deste álbum, uma linguagem clara do que queria passar. Time não difere neste aspecto, abordando o tema da constante falta de tempo presente na vida de todos.

O tempo é tido como um atributo não valorizado pelo jovem que, aos poucos, se dá conta das inúmeras oportunidades que perdeu de tornar sua vida memorável com os planos que nunca foram realizados devido a imprevistos ou pelo próprio comodismo. Ao fim da vida, ele percebe que sua falta de interesse e mobilização acabaram por lhe garantir uma existência medíocre e não há tempo suficiente para reverter a situação ou preenchê-la de forma sublime. A frase de Waters, "Suportando um silencioso desespero é bem o jeito inglês", é uma crítica aos seus compatriotas e reconhece neles o conservadorismo até mesmo em sua própria infelicidade, na inércia que impede a atitude de se erguer e mudar a vida. Assim, identificamos nesta música, referência a aspectos abordados nas anteriores, como a corrida contra a morte, neste caso explicitada como a corrida contra o tempo.

Podemos identificar nas letras de Waters uma leve inclinação à conceitos marxistas, presentes nesta canção através da alusão à alienação do jovem. Segundo um verbete do "The Penguin Dictionary of Politics"⁵⁴, Marx vê a alienação como uma condição do ser humano, na qual a sua natureza é diferente da sua real capacidade de ser. O homem pode se alienar de si mesmo, dos outros homens, da sua vida profissional ou social, sendo que, para Marx, todas estas formas derivam do sistema de produção capitalista.

O último verso, embebido por fina ironia, vem como um resumo da mensagem principal da letra, dando a impressão de que algo a ser dito acabou ficando perdido pelo esgotar do tempo, tal qual uma vida que chega ao fim com as diversas oportunidades destruídas por sua implacabilidade.

54 - Robertson, David. The Penguin Dictionary of Politics. Ed. Paperback, Londres, 1985.

5.3.5 BREATH REPRISE

BREATHE REPRISE⁵⁵

Home, home again
I like to be here when I can
When I come home cold and tired
It's good to warm my
bones beside the fire

Far away across the field
The tolling of the iron bell
Calls the faithful to their knees
To hear the softly spoken magic
spells.

RESPIRE REPRISE⁵⁶

Lar, lar novamente
Eu gosto de estar aqui
quando posso
E quando volto para casa
com frio e cansado
É bom aquecer meus
ossos junto à lareira

Lá ao longe, do
outro lado do campo
A badalada do sino metálico
Invoca os fiéis a se ajoelharem
Para ouvirem os feitiços sussurrados.

Esta canção foi estrategicamente disposta como uma extensão de Time. Ela nos remete novamente à idéia da implacabilidade do tempo, incorporada numa espécie de continuação que retoma a melodia de Breathe.

Em partes, pode-se classificá-la como autobiográfica e a exaustão dos músicos voltando extenuados de mais uma turnê se evidencia nos primeiros versos. No entanto, eles também constituem uma coerente seqüência aos conceitos das músicas anteriores. A imagem de uma pessoa voltando para casa com frio e cansada dá a idéia de derrota, da falta de aconchego humano e da carência afetiva. A lareira é o clássico cenário do suposto conforto que sugere a impassibilidade e comodismo. Voltamos, assim, à idéia de “morte espiritual” comentada anteriormente.

55 – Breathe Reprise – Pink Floyd – The Dark Side of the Moon, 1973. Composição de Roger Waters, David Gilmour e Richard Wright.

56 – Tradução feita por Michel Arbache, disponível no site <http://letrasincertas.blogspot.com>, acessado em janeiro e fevereiro de 2009.

Os últimos versos trazem ainda uma referência à religiosidade. Os letristas fazem a sobreposição de duas imagens: a do comodismo defronte a lareira enquanto, do outro lado, os sinos chamam as pessoas à consciência de seus atos. A idéia dessas badaladas pode caracterizar uma alusão ao poema do inglês John Donne "For whom the Bell Tolls"⁵⁷, ou Por Quem o Sino Soa. Os versos finais do poema mostram a clara referência feita por Waters:

"Any man's death diminishes me, because I am involved in mankind. And therefore never send to know for whom the bell tolls. It tolls for thee."⁵⁸

Esta famosa meditação de Donne releva dois ideais muito representativos no Renascimento que fecham os conceitos da canção do Pink Floyd. O fato de as pessoas não estarem isoladas e sim interconectadas e a consciência plena de nossa mortalidade, com o declínio natural de nosso tempo e a morte como uma companhia constante da vida.

5.3.6. THE GREAT GIG IN THE SKY

THE GREAT GIG IN THE SKY⁵⁹

And I am not frightened of dying, any time will do I don't mind. Why should I be frightened of dying? There's no reason for it, you've gotta go sometime. I never said I was frightened of dying.

O GRANDE ESPETÁCULO NO CÉU⁶⁰

E eu não tenho medo de morrer, qualquer hora pode acontecer, sei lá. Por que eu deveria ter medo de morrer? Não há razão para isso, um dia você vai. Eu nunca disse que eu tinha medo de morrer.

57- John Donne (1572-1631), poeta, padre e advogado jacobino inglês. O poema está contido em seu trabalho intitulado "Devotions Upon Emergent Occasions", de 1624.

58 - "A morte de qualquer homem me diminui, porque eu sou parte da humanidade. E por isso, nunca procure saber para quem os sinos soam, eles soam para ti".

59 – The Great Gig in the Sky – Pink Floyd – The Dark Side of the Moon, 1973. Composição de Richard Wright e Clare Torry.

60 – Tradução feita por Michel Arbache, disponível no site <http://letrasincertas.blogspot.com>, acessado em janeiro e fevereiro de 2009.

O som de Great Gig in the Sky é instrumental e, seguindo a seqüência do álbum, diz respeito à morte, à religiosidade e ao misticismo. Assim como nos outros instrumentais, estão presentes as vozes ao fundo. Há também o vocal extraordinário de Clare Torry. A cantora inglesa foi convidada pelos produtores para complementar a seqüência criada por Wright anteriormente conhecida como "Mortality Sequence" ou "Religious Theme".

Em nenhum momento foi mencionado o fato de que a canção teria a morte como tema, apenas pediu-se que ela criasse sons emocionais que remetessem ao tema do álbum. A princípio, a melodia de Wright também não buscava fazer referência ao tema. Talvez devido a estes fatores, a música passe a sensação da morte vista de forma otimista, como uma passagem transcendental, também se evidenciada pela voz de fundo, que afirma não a temer.

O novo nome escolhido para a música, "The Great Gig in the Sky" (o grande espetáculo no céu), permitiu um conceito que vai muito além da idéia apenas da morte. Assim, tal espetáculo caracteriza a ação humana de atribuir ao céu a resposta para todas as questões e crenças para as quais nunca foram obtidas respostas satisfatórias: deus, religiosidade, misticismo, extraterrestres, universo e morte. E assim, The Great Gig in the Sky fecha a primeira fase do álbum.

5.3.7. MONEY

MONEY⁶¹

Money, get away
Get a good job with
more pay and you're o.k.
Money it's a gas
Grab that cash with
both hands and make a stash
New car, caviar, four star daydream
Think I'll buy me a football team

DINHEIRO⁶²

Dinheiro, liberte-se
Arranje um bom emprego que pague
mais e você fica legal
Dinheiro, é combustível
Agarre a grana com as duas mãos e
esconda-a
Carro zero, caviar, luxos de sonhar
acordado

Money get back
I'm all right jack
keep your hands off my stack
Money it's a hit
But don't give me that
do goody good bullshit
I'm in the hi-fidelity
first class travelling set
And I think I need a Lear jet

Money it's a crime
Share it fairly
but don't take a slice of my pie
Money so they say
Is the root of all evil today
But if you ask for a rise it's no surprise
that they're
giving none away

Acho que vou comprar para mim um
time de futebol

Dinheiro, afaste-se
Estou limpo, peão, mantenha suas
mãos longe da minha grana
Dinheiro, é sucesso
Mas não me venha com essa
babaquice de dinheirinho suado
Eu me tornei um contumaz viajante de
primeira classe
E acho que preciso logo de um jatinho

Dinheiro, é um crime
Reparta-o com justiça, mas não se
meta com a minha fatia do bolo
Dinheiro, como dizem por aí
É a raiz de todos os males atualmente
Mas se você pede um aumento é
claro que eles não vão dar

Com a canção 'Money', entramos na fase cromática do álbum. o "lado B" desconhecido dentro de cada um de nós: materialista, racista, violento, louco...

A letra está dividida em três estrofes cada uma iniciada com uma frase de efeito muito utilizada pelos que pregam o anti-materialismo e anti-consumismo. Incitam o afastamento da entidade capitalista: "Dinheiro, liberte-se"; "Dinheiro, afaste-se"; "Dinheiro, é crime". No entanto, os versos que dão continuidade à estas frases o fazem de forma totalmente contrária, de forma que cada frase de efeito acaba por demonstrar o apego ao dinheiro. Waters, com ironia e competência, retrata a contradição e hipocrisia de muitos que pregam o desapego material, mas que não conseguem fugir da ganância e ambição construídas pelo dinheiro.

61 – Money – Pink Floyd – The Dark Side of the Moon, 1973. Composição de Roger Waters.

62 – Tradução feita por Michel Arbach, disponível no site <http://letrasincertas.blogspot.com>, acessado em janeiro e fevereiro de 2009.

Quando indagado sobre a origem da obsessão ocidental pelo sucesso e ganhos materiais, Waters afirma que o interessante seria saber se nascemos assim ou se isso nos é imposto pelo sistema e, ainda, se haveria algum modo de vida mais iluminado. Porém acaba por concluir ser impossível em nossa sociedade, que nos bombardeia com aquisições pessoais.

Os demais versos de *Money* acabam por retratar diversos dos males que atingem a humanidade, como a luxúria, a avareza, a inveja e a ira. Os versos da terceira estrofe traçam um papel de crítica social, qualificando como crime a desigualdade econômica. Este desfecho reproduz claramente o cinismo do patronato de que é preciso repartir os bens públicos de forma igualitária, porém sem que se interfira na parte relativa aos mais afortunados. Nesta lógica, nunca haverá justiça social. Os dois últimos versos dizem que o dinheiro é a fonte de toda a desgraça do mundo, porém da qual ninguém abre mão.

5.3.8. US AND THEM

US AND THEM⁶³

Us, and them
And after all we're only ordinary men
Me, and you
God only knows it's not what we would
choose to do
Forward he cried from the rear
And the front rank died
And the Generals sat, and the lines on
the map
Moved from side to side
Black and blue
And who knows which is which and
who is who
Up and Down
And in the end it's only round and
round and round
Haven't you heard it's a battle of words
The poster bearer cried
Listen son, said the man with the gun

NÓS E ELES⁶⁴

Nós, e eles
E apesar de tudo
somos pessoas comuns
Eu, e você
Só deus sabe que nós não tínhamos
outra escolha
Lá de trás ele gritou para avançar
E o pelotão de frente foi dizimado
E o General sentou, e as linhas do
mapa
Se embaralharam
Preto e azul
E quem sabe qual é qual
e quem é quem
Altos e baixos
E no fim das contas
isto vira um ciclo sem fim
Você não soube
Que é uma batalha de palavras

There's room for you inside

[I mean, they're not gonna kill ya, so if you give 'em a quick short, sharp, shock, they won't do it again. Dig it? I mean he got off lightly, 'cos I would've given him a thrashing, I only hit him once. It was only a difference of opinion, but really...I mean good manners don't cost nothing do they, eh?]

Down and Out

It can't be helped but there's a lot of it about

With, without

And who'll deny it's what the fighting's all about

Out of the way, it's a busy day

And I've got things on my mind

For want off the price of tea and a slice

The old man died

O homem do cartaz berrou

Escuta filho, disse o homem com a arma

Há um quarto pra você lá dentro

[Acho que eles não vão te matar, então se você der neles uma estocada rápida, curta, limpa, eles não vão fazer isso de novo. Sacou? Quer dizer, ele caiu fora porque eu poderia ter lhe dado uma porrada, mas eu só dei uma de leve nele. Era apenas uma diferença de opinião, mas realmente... Acho que boas maneiras não custam nada, né?]

Morto e destruído

Não há como evitar, mas há muito a respeito disso

Com e sem

E quem vai negar que é esta a razão de toda a luta

Sai do meu caminho, é um dia cheio

E estou de cabeça cheia

Por querer pagar menos pelo chá e torradas, o velho homem morreu

A morte do soldado Eric Fletcher Waters na Segunda Guerra Mundial, em fevereiro de 1944, ocorreu cinco meses depois do nascimento do seu filho Roger. Nesta canção, temos claramente o toque autobiográfico de Waters. Extraída da deslumbrante "Violent Sequence" criada por ele e Wright, lida com questões relacionadas a direitos civis, racismo, preconceito de cor e, mais crucialmente, com a guerra.

63 – Us and Them – Pink Floyd – The Dark Side of the Moon, 1973. Composição de Roger Waters e Richard Wright.

64 – Tradução feita por Michel Arbache, disponível no site <http://letrasincertas.blogspot.com>, acessado em janeiro e fevereiro de 2009.

O início da letra remete a uma reflexão de um soldado numa batalha em que a linha de frente de um dos lados foi dizimada. A letra explicita que, a despeito dos lados que brigam, toda batalha é protagonizada por soldados, pessoas comuns que formam a base de uma complexa pirâmide hierárquica, em cujo topo está o escol, seja este civil ou militar. E não há escolha senão obedecer às ordens “vindas de trás”, como demonstra a frase “Forward he cried from the rear”.

Aos olhos dos comandantes, porém, a batalha resume-se em um simples preto e azul, no estratagema esboçado num papel. O azul e preto citados nesta primeira estrofe podem, ainda, fazer alusão ao racismo, principalmente por estarem seqüenciados pelas frases “e quem sabe qual é qual e quem é quem”, numa tentativa de evidenciar a igualdade humana.

A “batalha de palavras” refere-se às intermináveis manifestações entre guerra e paz. No entanto, a guerra, as vitórias e derrotas, os impérios, constituem um ciclo sem fim que nunca se extinguirá. Até mesmo por conta do fato de o homem ser o único ser capaz de matar não pela simples sobrevivência, mas pela crueldade fomentada pela ganância.

A última estrofe relata novamente um conformismo, desta vez relacionado à violência. A expressão “down and out”, ou “morto e destruído”, no contexto bélico de Waters, seguida por “não há como evitar, mas há muito a respeito disso”, mostram a guerra e morte como termos elípticos. São vistas pela maioria com conformismo pois, embora a atração exercida pela guerra seja algo inevitável para o homem, ele conscientemente toma a decisão de participar nela.

Teses sócio-econômicas acerca da guerra como fator essencial no funcionamento capitalista explicitam que, à custa do bilionário orçamento bélico, locupletam-se todos os setores econômicos. Neste raciocínio, a “instituição guerra” nos tempos modernos não é fomentada apenas pelo fator da conquista, mas sim como gerador essencial da fortuna dos que sobrevivem às custas das tragédias humanas.

Duas palavras-chave resumem e explicam o porquê de ‘Us and Them’ estar bem situada, no contexto do álbum, logo após a canção “Money”:

'With and without' (com e sem). O próprio letrista explica: "E quem vai negar que esta é a razão de toda a luta?". Estas duas frases nos permitem a conclusão de que todos os conflitos de cunhos bélicos, políticos, religiosos, ideológicos, étnicos, ou sociais são motivados essencialmente pela ganância do homem e sua eterna obsessão pelo ter.

5.3.9. ANY COLOUR YOU LIKE

Levando-se em conta o título⁶⁵ e o contexto em que está inserido no álbum, existem análises a serem feitas mesmo sendo uma peça essencialmente instrumental.

Henry Ford⁶⁶, em 1920, tomou a decisão de produzir os modelos Ford T apenas na cor preta, para cortar custos na sua indústria automobilística. Acerca desta decisão, teria comentado ironicamente: "Agora você pode escolher o automóvel na cor que desejar, contanto que seja a preta". Não se sabe se esta informação é verídica, no entanto, a frase teria inspirado um técnico de som do Pink Floyd, ao ser perguntado sobre qual guitarra a ser usada num evento, a responder: "Qualquer cor que você quiser, são todas azuis".

Roger Waters comenta a respeito do título da canção que foi observada uma tendência das pessoas, quando postas frente a um leque de cores a serem escolhidas, a optarem pelo azul. Neste raciocínio, o título toma uma forma irônica de que, na verdade, não há escolha. A pessoa está predestinada a seguir com o azul que, no inglês, significa também a melancolia, a depressão.

65 – Any Colour You Like (Qualquer cor que você desejar) – Pink Floyd – The Dark Side of the Moon, 1973. Composição de Roger Waters, David Gilmour e Richard Wright.

66 – Henry Ford (1863 – 1947), americano, fundador da Ford Motors. O movimento do fordismo é atribuído aos seus empreendimentos.

Ao longo das canções, não é a primeira vez que esta falsa liberdade de escolha aparece. Fica patente ao longo do álbum que, a despeito da aparente liberdade que o mundo nos lega, o que acaba prevalecendo é o destino pré-determinado que nos é imposto.

5.3.10. BRAIN DAMAGE

BRAIN DAMAGE⁶⁷

The lunatic is on the grass
The lunatic is on the grass
Remembering games and daisy chains
and laughs
Got to keep the loonies on the path

The lunatic is in the hall
The lunatics are in my hall
The paper holds their folded faces to
the floor
And everyday the paper boy brings
more

And if the dam breaks open many
years too soon
And if there is no room upon the hill
And if your head explodes with dark
forbodings too
I'll see you on the dark side of the
moon

The lunatic is in my head
The lunatic is in my head
You raise the blade, you make the
change
you re-arrange me 'till I'm sane

You lock the door
And throw away the key
There's someone in my head but it's not
me

And if the cloud bursts,
thunder in your ear
You shout and no one seems to hear
And if the band you're in starts playing

DANO CEREBRAL⁶⁸

O lunático está no gramado
O lunático está no gramado
Lembrando brincadeiras e guirlandas e
risadas
É isso que mantém os malucos no rumo

O lunático está na área
Os lunáticos estão na minha área
O jornal permanece dobrado virado
para o chão
E todo dia o jornaleiro traz mais

E se os diques arrebentarem muitos
anos antes do tempo
E se lá não tiver estadia na colina
E se sua cabeça também explodir
com esses sombrios presságios
Eu te verei no lado escuro da lua

O lunático está na minha cabeça
O lunático está na minha cabeça
Você levanta a lâmina, você faz a
mudança
Você me refaz até eu ficar sóbrio

Tranque a porta
E jogue fora a chave
Há alguém na minha cabeça mas não
sou eu

E se a nuvem carregada trovejar em
seu ouvido
Você grita e ninguém parecer ouvir
E se a banda em que você está
começar a tocar diferentes melodias
Eu te verei no lado escuro da lua.

different tunes
I'll see you on the dark side of the
moon.

Com Brain Damage, chega-se ao estágio da loucura. Esta canção é uma clara referência a Syd Barrett, na figura do lunático. A primeira estrofe remonta à infância de Waters. O gramado em questão ficava numa praça no seu trajeto para a escola e é uma imagem recorrente em sua memória. Essa fixação pelo gramado decorre dos sinais de que era proibido pisar na grama: a beleza do gramado florido não era algo para sentir, somente ver. O ato de pisar no gramado representa principalmente uma subversão às regras impostas pela sociedade, principal característica do louco. Realizando um desejo reprimido de Waters, o lunático representa a fuga das convenções repressivas, mantendo sua respectiva natureza.

Na estrofe seguinte, o letrista descreve uma aproximação ao lunático, citando instituições como o jornal, intacto e com a capa virada para o chão. Esta imagem decompõe-se em duas vertentes. Na primeira, a idéia do jornal dobrado, intacto, remete ao distanciamento com os acontecimentos do mundo e à alienação. Na segunda, o jornal virado para o chão representa metaforicamente a real posição daqueles que ali são noticiados, como se esta fosse a real loucura.

A terceira estrofe tem o caos como representante da inevitável chegada da loucura. “Se sua cabeça fundir com esses maus presságios, então finalmente você conhecerá o lado escuro da lua”. Não coincidentemente Waters optou pela palavra “lunático”, que embora seja sinônimo de “louco”, também tem como definição “aquele que sofre a influência da lua”.

67 – Brain Damage – Pink Floyd – The Dark Side of the Moon, 1973. Composição de Roger Waters.

68 – Tradução feita por Michel Arbach, disponível no site <http://letrasincertas.blogspot.com>, acessado em janeiro e fevereiro de 2009.

Na seqüência, o compositor afirma, enfim, que o lunático está dentro da sua própria cabeça. Os versos “Você levanta a lâmina, você faz a mudança. Você me refaz até eu ficar sóbrio” fazem alusão a uma lobotomia, reside aqui uma crítica à tentativa de tirar a pessoa da loucura, ou rearranjá-la ao establishment. Os versos seguintes, “tranque a porta e jogue a chave fora”, sugerem o trancamento vitalício ao “estabelecimento”, o isolamento total da cabeça da pessoa que acaba por gerar uma irrevogável crise existencial de que “há alguém na minha cabeça, mas não sou eu”.

Os versos finais denotam a conseqüência disso tudo juntamente à clara alusão à loucura Syd Barrett. “E se a sua banda começar a tocar diferentes melodias eu te verei no lado escuro da lua”. Esta é uma clara referência às últimas participações de Barrett na banda quando seu problema com as drogas se tornou crônico, resultando na sua saída. Trata-se também de uma homenagem ao ex-integrante, uma forma que os músicos encontraram de incluí-lo no álbum.

5.3.11. ECLIPSE

ECLIPSE⁶⁹

All that you touch
And all that you see
All that you taste
All you feel
And all that you love
And all that you hate
All you distrust
All you save
And all that you give
And all that you deal
And all that you buy
beg, borrow or steal
And all you create
And all you destroy
And all that you do
And all that you say
And all that you eat

ECLIPSE⁷⁰

Tudo que você toca
Tudo que você vê
Tudo que você experimenta
Tudo que você sente
Tudo que você ama
Tudo que você odeia
Tudo que você desconfia
Tudo que você salva
Tudo que você doa
Tudo que você negocia
Tudo que você compra
mendiga, empresta ou rouba
E tudo que você cria
E tudo que você destrói
E tudo que você faz
E tudo que você diz
E tudo que você come

And everyone you meet
And all that you slight
And everyone you fight
And all that is now
And all that is gone
And all that's to come
and everything under the sun is in tune
but the sun is eclipsed by the moon.

[There is no dark side of the moon
really. Matter of fact it's all dark.]

E todos que você conhece
E tudo que você despreza
E com todos que você briga
E tudo que é agora
E tudo que já passou
E tudo que virá
E tudo está alinhado com o Sol
Mas o Sol está eclipsado pela lua

[Na realidade não existe o lado escuro
da lua; no fundo, é tudo escuro]

A letra de Eclipse elenca todos os sentimentos e experiências humanas, como uma retrospectiva da vida que foi levada e de tudo que foi visto ao longo do álbum: tocar, enxergar, experimentar, amar, mendigar, negociar, comprar, brigar, destruir.

O sol eclipsado pela lua, ou o eclipse solar se caracteriza pelo perfeito alinhamento entre a lua e o sol, deixando a Terra na penumbra. Conforme as análises feitas das músicas anteriores, o sol aparece, muitas vezes, como um entidade positiva e a lua como entidade negativa. Isto se confirma numa conclusão fatídica esboçada nos dois últimos verso. Se tudo está alinhado com o sol, todas as atitudes do homem, seu presente, passado e futuro, tudo está alinhado ao estado pré-estabelecido das coisas". No entanto, esse mesmo alinhamento traz o eclipse, o lado negativo que determina a escuridão total, ou a morte. O eclipse se encerra concomitante aos batimentos cardíacos que vão paulatinamente baixando de intensidade até a morte.

"Na realidade não existe o lado escuro da lua; no fundo, é tudo escuro".

69 – Eclipse – Pink Floyd – The Dark Side of the Moon, 1973. Composição de Roger Waters.

70 – Tradução feita por Michel Arbach, disponível no site <http://letrasincertas.blogspot.com>, acessado em janeiro e fevereiro de 2009.

5.4. ARQUITETURA E “DARK SIDE OF THE MOON”

Por mais coincidência que possa parecer, Roger Waters, antes de integrar o Pink Floyd, era um simples estudante de arquitetura. No trabalho do “Dark Side of the Moon”, ouvimos claramente a influência de Ronald D. Laing⁷¹ nas filosofias e pensamentos de Waters⁷². Também existem influências provenientes de sua criação. Seu pai, Roger Fletcher Waters, era um comunista pacifista. Apesar de ter conhecido, esta posição influenciou muito a Roger, principalmente devido ao fato de seu pai haver morrido durante a Segunda Guerra Mundial. Sua mãe, Mary Waters, manteve o mesmo posicionamento político de seu marido e seus mesmos ideais, que operaram com importância na formação de Roger.

Outro fator a ser considerado nesta obra, é a capacidade do grupo de descrever e sintetizar as experiências e sensações do homem, tanto as físicas quanto as psicológicas. E é exatamente esta a conceituação arquitetônica procurada pela presente pesquisa. Desta forma, o projeto do “Dark Side of the Museum” buscará interpolar os conhecimentos arquitetônicos discutidos nos capítulos conceituais desta pesquisa às experiências, emoções e valores descritos pela banda no álbum.

71 – Ronald David Laing (1927 – 1989), renomado e controverso psiquiatra escocês, conferencista e autor de vários livros, rebelou-se contra a psiquiatria ortodoxa e buscou um novo método de tratamento da loucura. Seu trabalho influenciou diversos dos trabalhos posteriores referentes às percepções arquitetônicas e de comportamento.

72 – “Waters parecia valer-se da obra de Ronald Laing, o ‘antipsiquiatra’, que chegou perto de tratar Barrett em 1967” - HARRIS, John – The Dark Side of the Moon – Os bastidores da obra-prima do Pink Floyd. (2005, p.98).

6. HOLLYWOOD

6.1. LOS ANGELES⁷³

Los Angeles (fig. 81) está localizada no sudeste dos Estados Unidos, no Estado da Califórnia, na costa do Oceano Pacífico (fig. 82). É a segunda maior cidade do país e a maior do estado. Situa-se a aproximadamente 560 km sul da cidade de San Francisco e a 210 quilômetros nordeste de San Diego e da fronteira mexicana. Possui em torno de 3,9⁶⁸ milhões de habitantes e é sede do Condado de Los Angeles, o segundo mais populoso dos Estados Unidos, com um total de cerca de 13⁶⁹ milhões de habitantes. São, ao todo, 88 cidades compondo esta região metropolitana.

Com uma área total de 1.290,6 km², Los Angeles atualmente é uma das maiores cidades americanas em área, embora no início do século XX, a cidade tinha apenas uma pequena fração da área atual. Los Angeles cresceu com a gradual anexação de cidades vizinhas, como Hollywood, San Pedro, Van Nuys e Westwood, hoje distritos da cidade.



Fig. 81 - Vista panorâmica da cidade de Los Angeles.
Fonte: en.wikipedia.org

73 – Texto de análise redigido pela autora com base em informações coletadas no site <http://www.laalmanac.com> e http://en.wikipedia.org/wiki/Los_Angeles - Acessado em 25/05/09

74 – Estimativa Anual de População entre 04/2000 a 07/2005. United States Census Bureau, Population Division. 20/06/2006 em: <http://www.census.gov/popest/cities/tables/SUB-EST2005-01.csv> - Acessado em 25/05/09

75 - Metropolitan statistical area | Population Estimates | July 1, 2007 em: http://en.wikipedia.org/wiki/Los_Angeles,_California - Acessado em 25/05/09



Fig. 82 - Mapa dos Estados Unidos da América e Mapa do Estado da Califórnia.
Fonte: Google Imagens

A cidade se divide entre as seguintes áreas: Downtown L.A., East L.A., South L.A., South Bay/Harbor, Hollywood, Mid-Wilshire, Westside e San Fernando Valley. Algumas outras comunidades importantes adjacentes à cidade incluem as praias de Santa Monica e Malibu, o Distrito Financeiro de Los Angeles, Beverly Hills, entre outros (fig. 83).

A economia local está direcionada à intercâmbios internacionais, entretenimento (televisão, filmes e música), aeronáutica, agricultura, petróleo e o turismo. Além disso, Los Angeles consta como o maior centro americano de manufaturas e, em conjunto com o porto de Long Beach, constitui o maior porto da América do Norte.

Los Angeles constitui um grande ponto de entrada para imigrantes que vêm aos Estados Unidos, sendo uma das cidades mais multiculturais do mundo, por possuir comunidades de muitas nações. A população angelena de asiáticos é a maior dos Estados Unidos. Possui também as maiores comunidades armênia, cambojana, filipina, guatemalteca, israelense, tailandesa, mexicana, húngara e salvadorenha fora dos respectivos países. A cidade é cosmopolita no verdadeiro sentido da palavra, um caldeirão de modos de vida e culturas.



Fig. 83 - Mapa da cidade de Los Angeles e demais comunidades adjacentes.
Fonte: www.laalmanac.com

Essa combinação de estilos é extensiva às opções culturais. Los Angeles é bem reconhecida por ser lar de instituições científicas, culturais e financeiras internacionalmente renomadas. É um grande centro de produção de entretenimento, incluindo filmes, televisão e gravadoras de música. Possui mais de duas mil instituições culturais entre museus, galerias de arte, teatros e amplos espaços para shows musicais.

Entre as mais importantes instituições, encontram-se o Museu de Arte de Los Angeles (LACMA), o Getty Center e Villa (fig. 84), o Museu de Arte Contemporânea, o Museu da Tolerância, o Museu de História Natural de Los

Angeles, o Centro de Ciência da Califórnia, entre outros. Em relação às artes musicais, Los Angeles também se destaca por abrigar estabelecimentos como o Centro de Música do Condado de Los Angeles, sede da Ópera da cidade, o Anfiteatro Ford, o Teatro Kodak e o Walt Disney Concert Hall (fig. 85), também considerado um marco arquitetônico. O Centro de Los Angeles também se caracteriza por abrigar uma série de edifícios de caráter histórico, que passam hoje por processos de restauro e conservação.



Fig. 84 - The J. Paul Getty Center – Richard Meier (1997).
Fonte: www.getty.edu

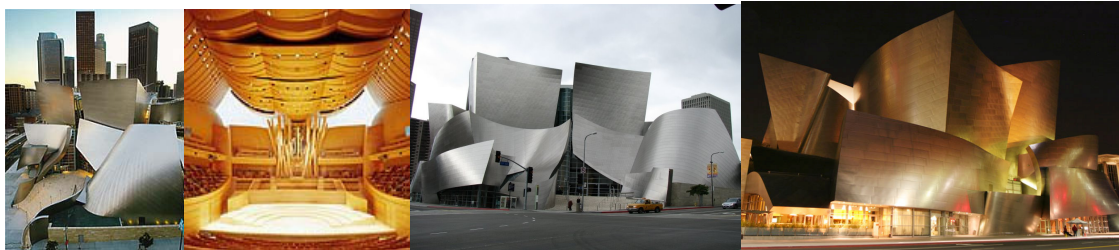


Fig. 85 - The Walt Disney Concert Hall – Frank Gehry (2003).
Fonte: Google Imagens e acervo pessoal.

Dentro da cidade de Los Angeles, encontra-se o distrito de Hollywood, no qual será realizado o projeto da pesquisa em questão. Portanto, este será objeto de estudo do capítulo a seguir.

6.2. A HISTÓRIA DE HOLLYWOOD⁷⁶

Em torno dos anos 1870, havia no local que hoje compreende Hollywood uma pequena comunidade agrícola dividida entre duas áreas, os Ranchos La Brea e Los Feliz. Na década seguinte, os Ranchos foram subdivididos e, em 1886, H. Wilcox comprou uma parte do Rancho La Brea ao qual sua esposa nomeou "Hollywood". Em poucos anos, Wilcox havia traçado um plano para sua nova comunidade, pavimentado a avenida Prospect (hoje Hollywood Boulevard) como rua principal e começara a vender grandes lotes residenciais à aristocracia que buscava construir casas para passar o inverno na Califórnia.

A então avenida Prospect logo se tornou uma prestigiada área residencial, abrigando grandes casas vitorianas. A senhora Wilcox levantava fundos para a construção de equipamentos para a comunidade, como igrejas, escolas, livrarias. Hollywood logo se tornou uma comunidade próspera e foi incorporada como cidade em 1903. Porém sua independência durou pouco, pois, em 1910, foi forçada a anexar-se à Los Angeles devido à falta de água e condições de saneamento e drenagem. Com a anexação, a Avenida Prospect passou a se chamar Hollywood Boulevard.

No início do século XX, algumas empresas de filmagens começaram a se mudar para a Califórnia devido ao clima confiável e à boa luminosidade natural. Em 1911, a Nestor Company abriu o primeiro estúdio de filmagens em Hollywood, em um antigo armazém na esquina das ruas Sunset e Gower. Após os primeiros filmes produzidos em Hollywood, cada vez mais produtores e atores eram atraídos para lá. A fama de Hollywood veio devido à sua identidade com filmes e estrelas de cinema. O auge desta era se deu entre 1927 e 1948 (figuras 86 e 87).

76 – Texto de análise baseado em informações coletadas nos sites <http://www.historicla.com> e <http://www.hollywoodusa.co.uk/hollywood.htm>, acessados durante o mês de maio.

Durante a década de 1950, com a popularização da televisão, a tipologia da área mudou novamente. Estúdios de filmagens foram, aos poucos, movendo-se para outras áreas de Los Angeles, levando consigo o glamour das estrelas de cinema, lojas e restaurantes elegantes. Uma parte dos estúdios permaneceu em Hollywood, porém tinha sua produção voltada aos programas televisivos.

Neste mesmo período, estúdios de gravadoras de música começaram a se estabelecer na região. Em 1956 foi construído o edifício da Capitol Records (fig. 88), um estúdio de gravação em formato circular que lembra uma pilha de discos de vinil. A criação da Calçada da Fama também data desta mesma época. Criada em 1958, a primeira estrela foi posta em 1960, como um tributo a artistas que trabalhavam na indústria do entretenimento.



Figuras 87 e 87 - A Hollywood Boulevard na década de 30 e de 50;
Fig. 88 - A torre da Capitol Records. Fonte: www.yesterdayla.com

Em 1985, o distrito da Hollywood Boulevard foi oficialmente reconhecido como patrimônio pelo Registro Nacional de Locais Históricos dos Estados Unidos, garantindo a preservação de seus prédios históricos. Em 1999, Hollywood passou a fazer parte do trajeto da linha de metrô de Los Angeles. Em 2001, onde se situava o histórico Hollywood Hotel, foi inaugurado o Teatro Kodak, onde se realizam as cerimônias do Oscar.

Apesar de a produção cinematográfica ainda acontecer dentro dos limites do distrito de Hollywood, a maior parte dos grandes estúdios se localiza em outras partes de Los Angeles. O único estúdio de grande porte ainda localizado em Hollywood é a Paramount Studios.

Em 2002, cidadãos de Hollywood iniciaram uma mobilização para a separação do distrito, porém o processo foi reprovado pelo tribunal do Condado de Los Angeles.

6.3. TIPOLOGIA E CONTEXTO URBANOS ATUAIS⁷⁷

Atualmente, Hollywood constitui uma área de ocupação mista. Abriga edifícios de usos diversos que variam entre residências, edifícios voltados ao comércio e ao turismo.

Oficialmente, não há divisões entre os distritos de Los Angeles. Porém, podemos considerar alguns pontos como limítrofes de Hollywood⁷⁸. Por estes pontos, teríamos como limite a linha vermelha do mapa a seguir.

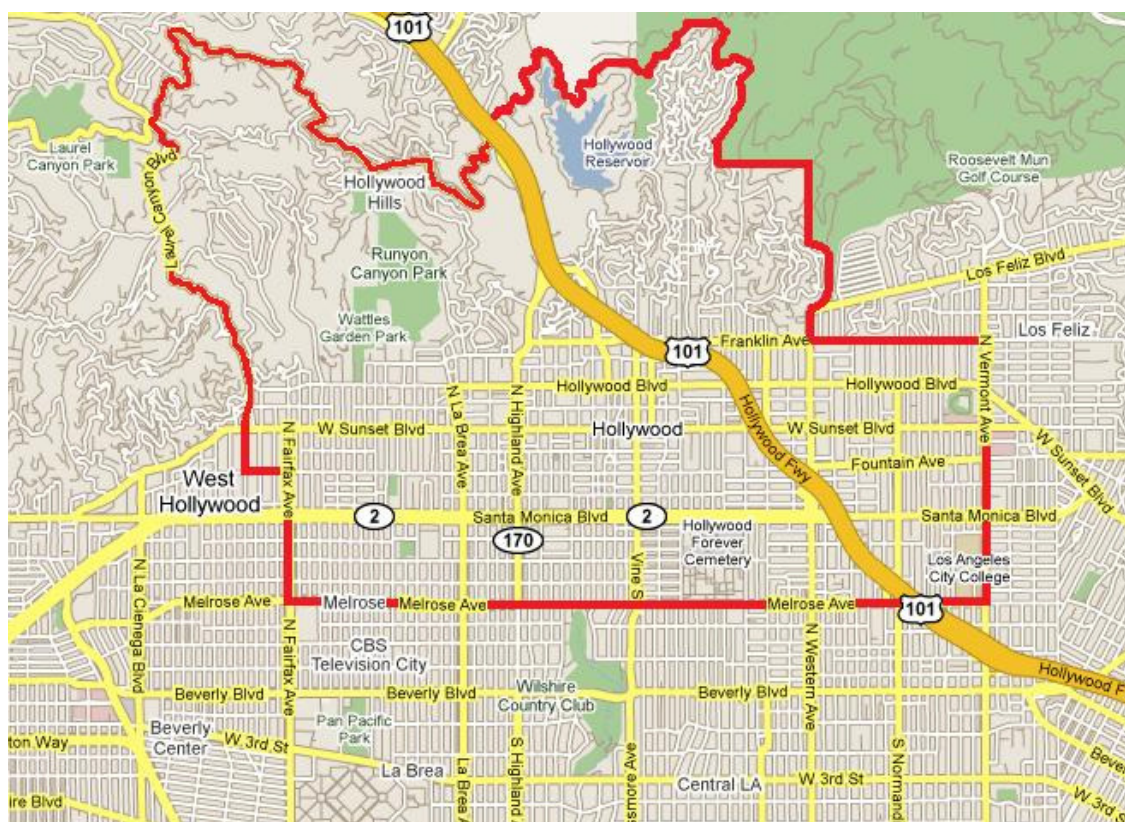


Fig. 86 - Fonte: Google Maps, com modificações feitas pela autora da pesquisa.

77 – Pesquisa e análise elaborada pela autora da pesquisa, Carolina L. Falavinha, embasada em visitas ao local durante o ano de 2008 e conhecimentos adquiridos nas disciplinas de urbanismo ministradas durante o curso.

78 - Dados coletados no site <http://www.historicla.com>, acessado durante o mês de maio.

Com base em visitas prévias ao local e utilizando os conhecimentos adquiridos durante as disciplinas de urbanismo, foi elaborada uma análise da tipologia da área. Dentro deste distrito, podem ser identificadas três tipologias diferenciadas. A área adjacente à Hollywood Boulevard; a área que compreende as montanhas, Hollywood Hills, cânions e parques; e a área localizada a leste da Hollywood Freeway.

Na área mais próxima da Hollywood Boulevard (fig. 91) há o predomínio de edificações comerciais e voltadas ao turismo. O traçado urbano é bastante retilíneo e regular, e o terreno possui pouca declividade. Observam-se quatro vias principais horizontais neste traçado, que podemos classificar como vias coletoras: a Hollywood Boulevard, a Melrose Avenue, a Santa Monica Boulevard e a Sunset Boulevard. Perpendiculares a estas coletoras principais temos coletoras secundárias, como a Fairfax Avenue, La Brea Avenue, Highland Avenue, Vine Street, Western Avenue, Normandie Avenue e Vermont Avenue. As áreas limitadas por estas ruas e pelas demais vias locais caracterizam construções de gabarito médio, com aproximadamente cinco pavimentos. A exceção se dá apenas nas coletoras principais, nas quais se permite um gabarito maior. Porém, ainda assim a grande maioria das edificações não passa de três pavimentos.

A área que compreende as Hollywood Hills (fig. 97, 98 e 99) abriga, além das mesmas, parte do Laurel Canyon, todo o Runyon Canyon Park, o Wattles Garden Park e uma parte do Griffith Park no qual se encontra o aquífero de Hollywood. As áreas que não compreendem parques, cânions ou reservas têm um traçado bem diferenciado da área da Hollywood Boulevard. As ruas acompanham o relevo acidentado e montanhoso e as quadras e lotes são de dimensões bem mais avantajadas. Quanto ao uso, a maioria das edificações compreende residências de grande porte ou edifícios de uso recreativo, como clubes, auditórios etc. (fig. 100).

A área situada a leste da Hollywood Freeway (fig. 90) possui traçado e contexto similares à área da Hollywood Boulevard. O que as diferencia é o caráter turístico. Por não estar tão próxima aos pontos mais visados pelos turistas, esta parte do distrito acaba por atender apenas à comunidade local

sem apresentar grande visibilidade. Suas edificações apresentam principalmente caráter comercial e de prestação de serviços.

A área em que se localiza o terreno escolhido para o projeto situa-se na Hollywood Boulevard. Pode-se estabelecer esta avenida como sendo um grande eixo turístico. A maioria dos edifícios ali localizados está voltada a esse fim ou ao comércio. Existem diversas construções que constituem edifícios históricos ou pontos turísticos, como o Teatro Chinês Grauman (fig. 96) e o Teatro Kodak (fig. 93), antigo Hollywood Hotel. Há ainda algumas instituições de caráter cultural, como o Museu do Guinness, o Museu de Cera de Hollywood e O Hollywood Entertainment Museum, porém também voltadas a atrair o público turista (figuras 92, 94 e 95).

Uma das principais características que se pode observar ao andar pela Hollywood Boulevard é a grande diversidade de pessoas que passa pela região. Uma boa definição para área seria a de um local excêntrico, muito divergente da imagem que o nome Hollywood transmite de luxo e glamour. O que se observa é uma área que abriga remanescentes das décadas de 1970 e 1980, influenciada pelo movimento punk e underground predominantes da época. Esta influência se deu graças à instalação de diversas empresas ligadas a música no local depois da década de 1960. A área, hoje voltada primordialmente ao turismo, manteve as características adquiridas então.

Esta grande diversidade observada, em conjunto com a influência underground são as principais características que fizeram com que esta área fosse escolhida para abrigar o projeto do "Dark Side of the Museum". Parte do grande sucesso de vendas do álbum do Pink Floyd deve-se ao seu contrato com a Capitol Records (fig. 99), residente até hoje em Hollywood, e ao esforço desta para que o álbum fosse bem divulgado e chegasse ao número um nos Estados Unidos. A diversidade citada no parágrafo acima contribui também para tornar de Hollywood um ótimo observatório dos mais diferentes tipos de pessoas e, conseqüentemente, dos mais diferentes tipos de experiências que se buscam alcançar com a construção deste museu.



Fig. 90 - A Hollywood Freeway. Fonte: Google Images



Fig. 91 - A Hollywood Boulevard.
Fontes: Google Images e acervo pessoal.

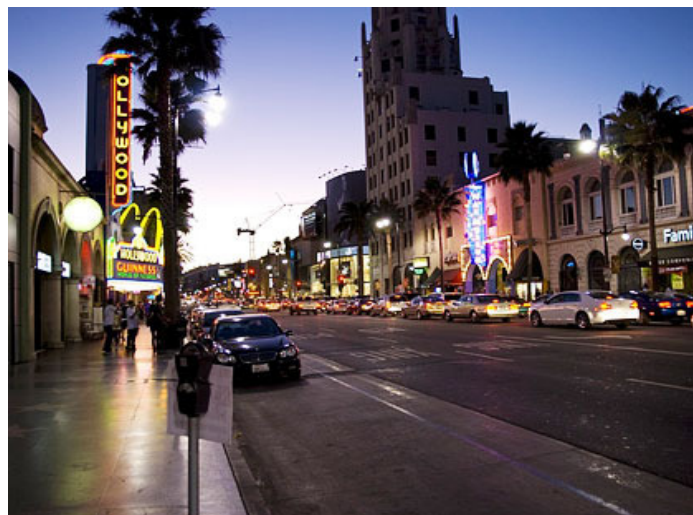


Fig. 92 - Cinemas e atrações da Hollywood Blvd;
Fig 93 - O Teatro Kodak. Fonte: Google Images.

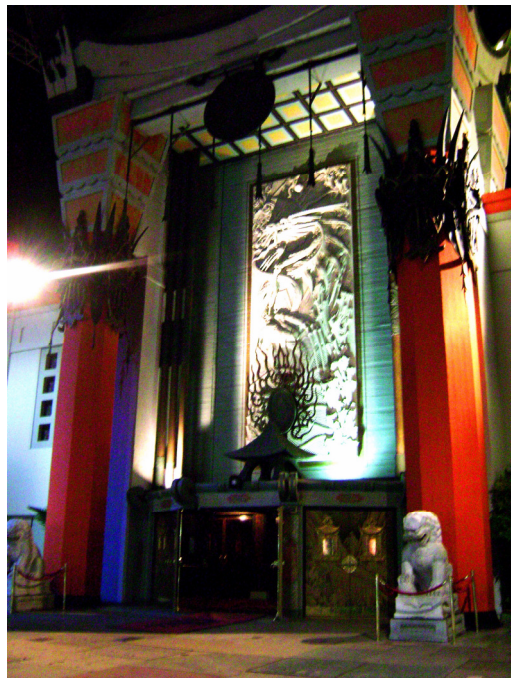


Fig. 94 - As lojas voltadas ao turismo;
 Fig. 95 - A calçada da fama. Fonte: Google Images.
 Fig. 96 - O Teatro Chinês. Fonte: acervo pessoal.



Figuras 97 e 98 - As Hollywood Hills e o sinal de Hollywood.
Fonte: Google Images e acervo pessoal.



Fig. 99 - O sinal de Hollywood avistado da torre da Capitol Records;
Fig. 100 - A área residencial das Hollywood Hills. Fonte: Google Images.

6.4. O TERRENO

O terreno escolhido para o projeto situa-se na Hollywood Boulevard (figuras 106, 107 e 109), onde atualmente encontra-se um estacionamento que ocupa toda a quadra. Optou-se, no entanto, por utilizar apenas a área da frente desta quadra, dividida por uma pequena ruela não nomeada oficialmente pela prefeitura, mas que consta como existente nos mapas (figuras 110 e 111). As demais ruas limítrofes deste terreno são a Avenida Argyle (fig. 112) e a Avenida El Centro (fig. 108).

A quadra escolhida situa-se muito próxima ao edifício da Capitol Records e da estação de Metro Hollywood/Vine. A Vine Street é também uma das principais ruas da região. O mapa a seguir (fig. 101) localiza o terreno dentro do distrito:

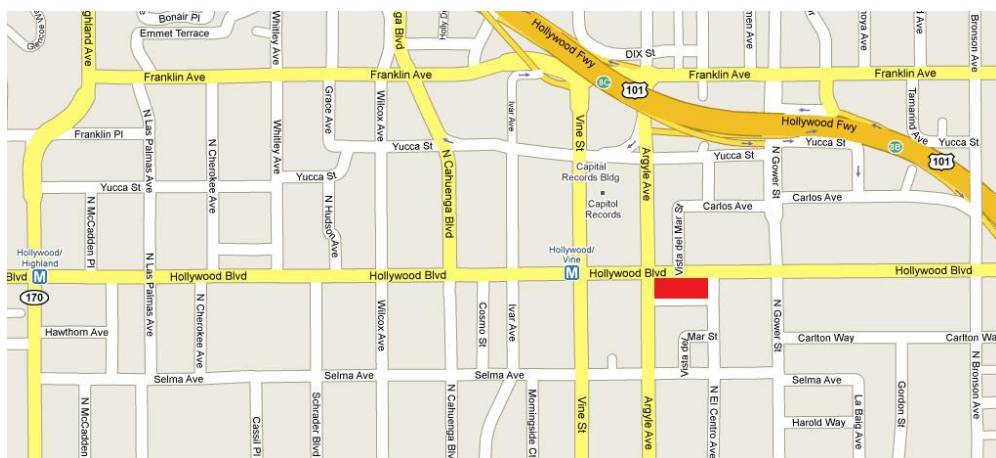


Fig. 101 - Fonte: Google Maps, com indicações feitas pela autora da pesquisa.

Nas proximidades encontram-se variadas atrações turísticas, como os teatros Chinês e Kodak, as lojas voltadas ao turismo e demais atrações abordadas no tópico anterior. Para melhor situar estas atrações em relação à quadra, pode ser feito o uso da foto aérea a seguir (fig. 102).

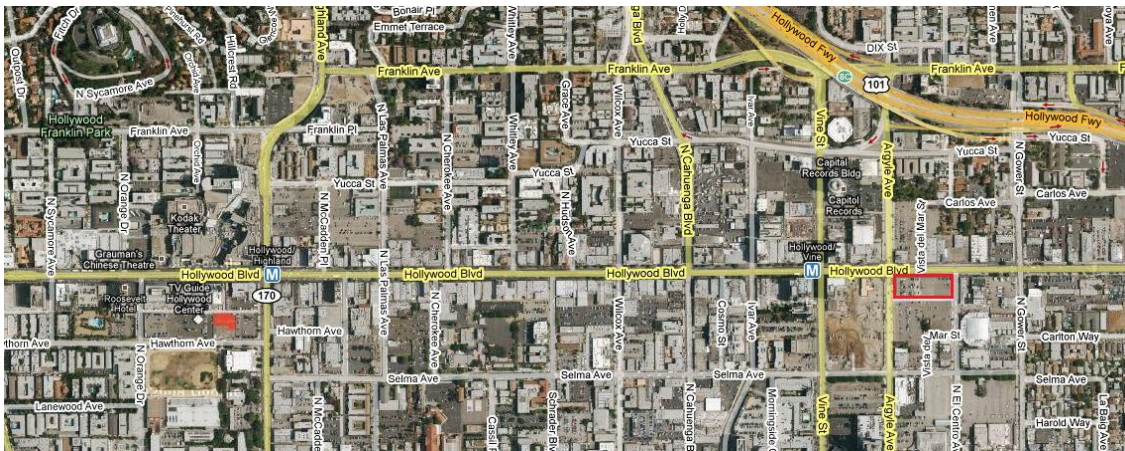


Fig. 102 - Fonte: Google Maps, com indicações feitas pela autora da pesquisa.

Quanto ao relevo da área, como abordado anteriormente, a área próxima à Hollywood Boulevard caracteriza uma área plana de traçado retilíneo. O terreno se situa numa altitude de 400' ou 122 metros⁷⁹, como mostra o mapa (fig. 103).

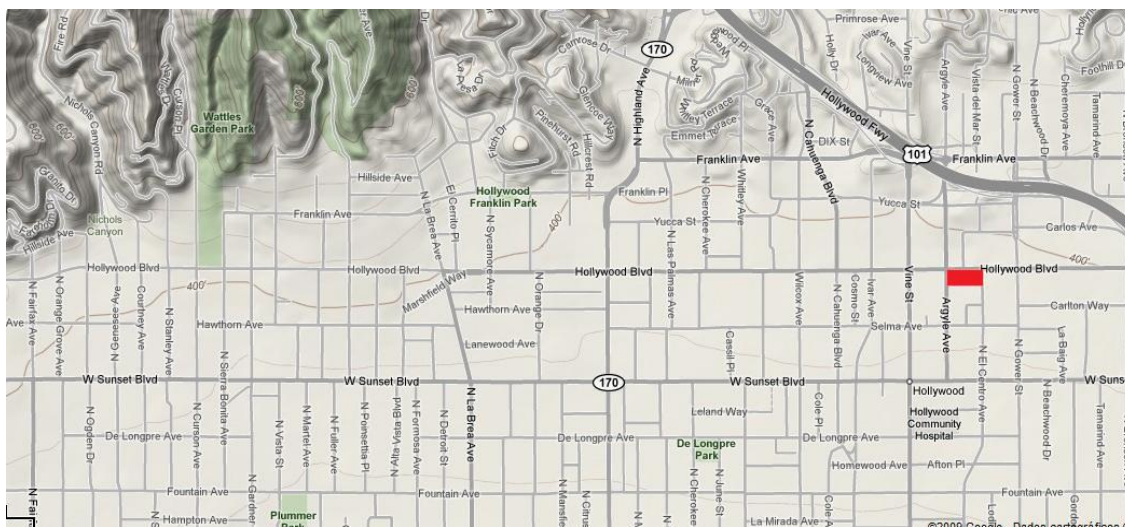


Fig. 103 - Fonte: Google Maps, com indicações feitas pela autora da pesquisa.

79 – Dados interpretados através da visualização do mapa topográfico disponibilizado pelo Google.

A seguir, têm-se algumas vistas aéreas e das ruas do terreno e entorno para melhor compreensão do contexto dos mesmos (figuras 104 e 105).



Fig. 104 e 105 - Fonte: Google Maps, com indicações feitas pela autora da pesquisa.

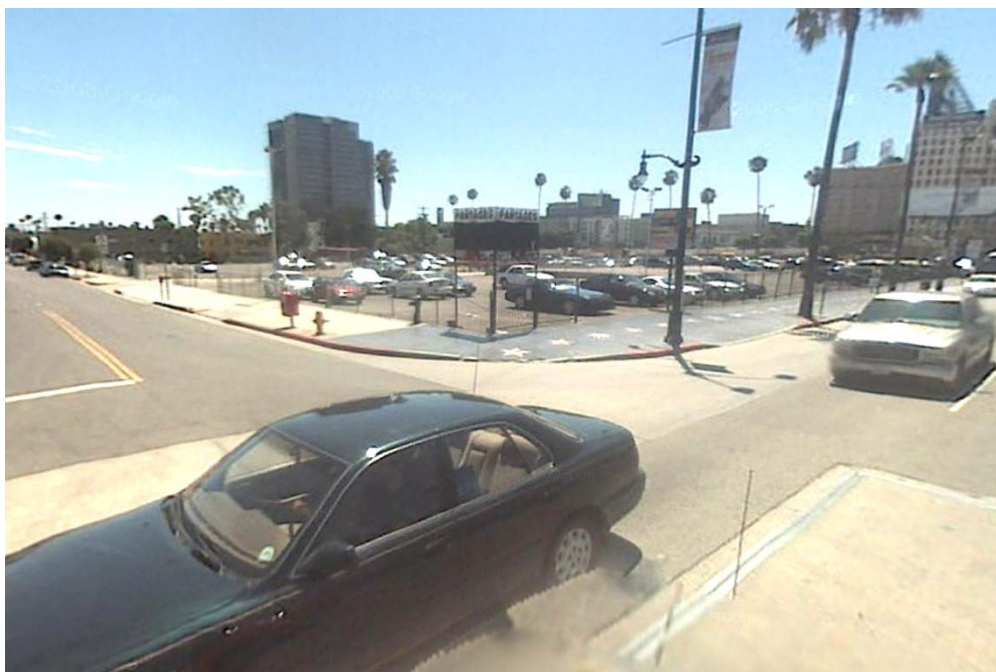


Fig. 106 - Vistas do terreno a partir da esquina entre a Avenida El Centro e a Hollywood Boulevard. Fonte: Google Images

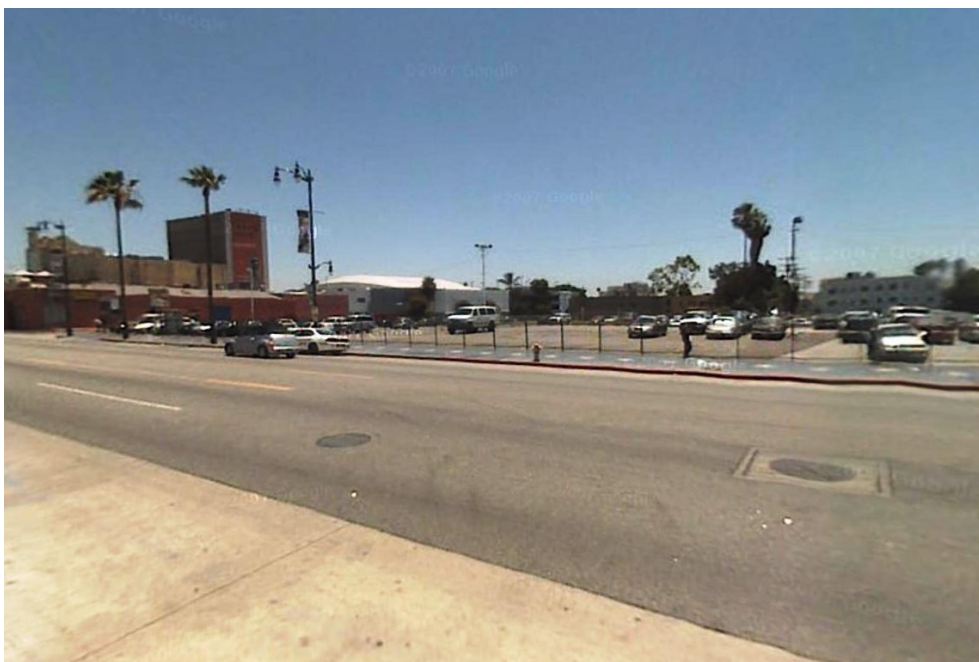


Fig. 107 - Vista frontal do terreno a partir da Hollywood Boulevard e a calçada da fama. Fonte: Google Images

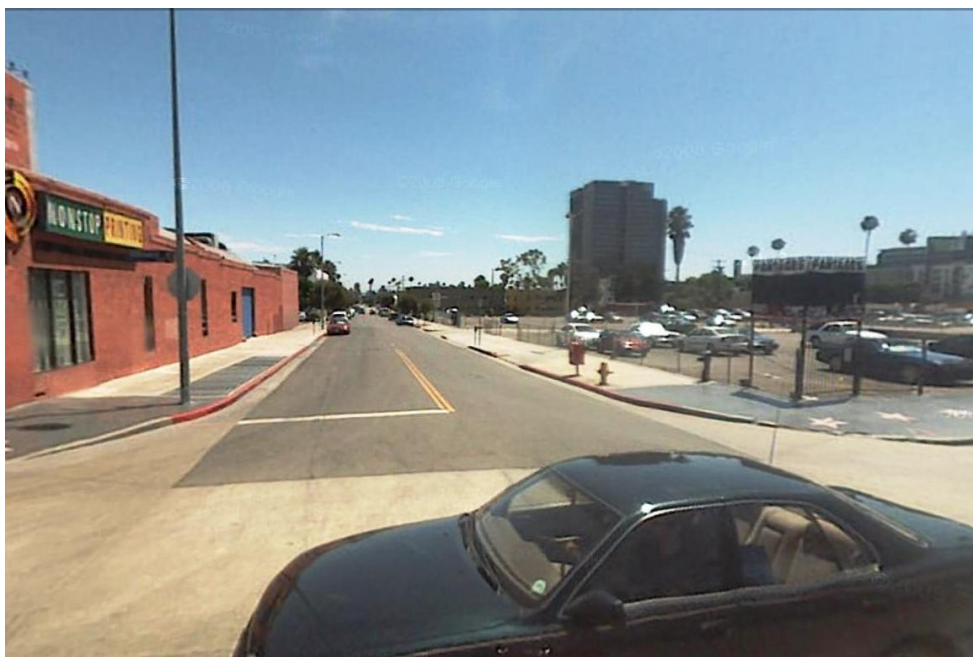


Fig. 108 - Vistas do terreno a partir da Avenida El Centro.
Fonte: Google Images.

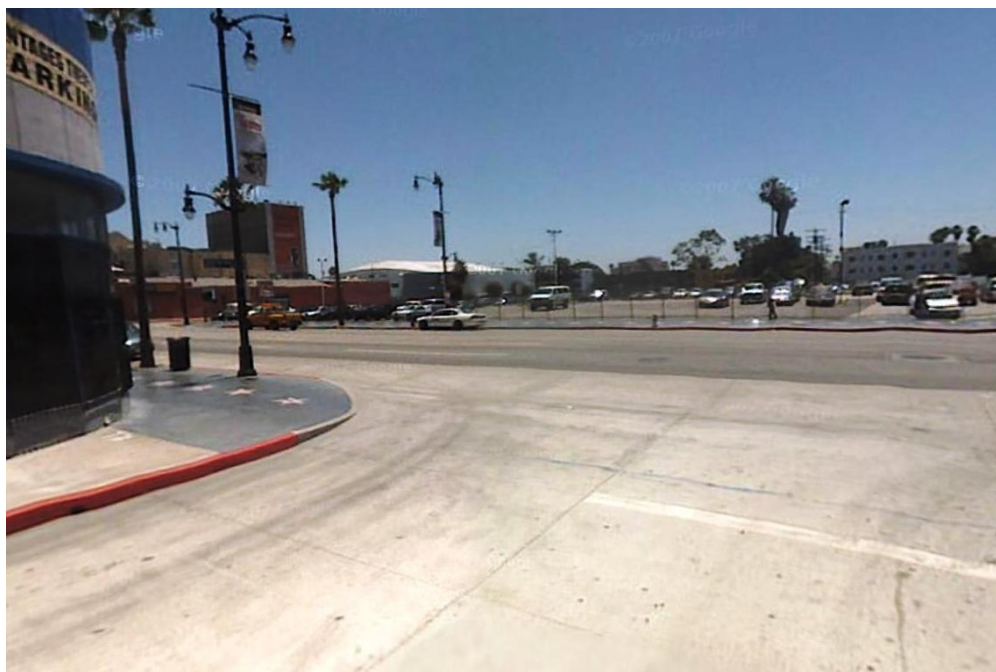


Fig. 109 - Vistas da parte frontal do terreno a partir da Rua Vista Del Mar.
Fonte: Google Images



Fig. 110 - Vista da ruela que divide a quadra do terreno a partir da Avenida Argyle. Fonte: Google Images

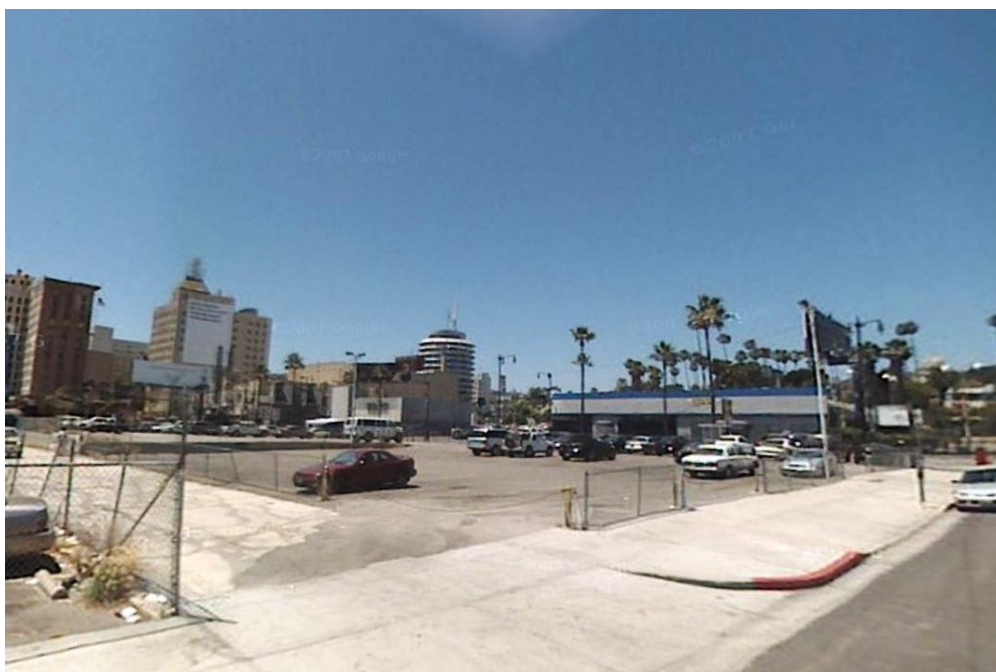


Fig. 111 - Vista da ruela que divide a quadra do terreno a partir da Avenida El Centro. Fonte: Google Images

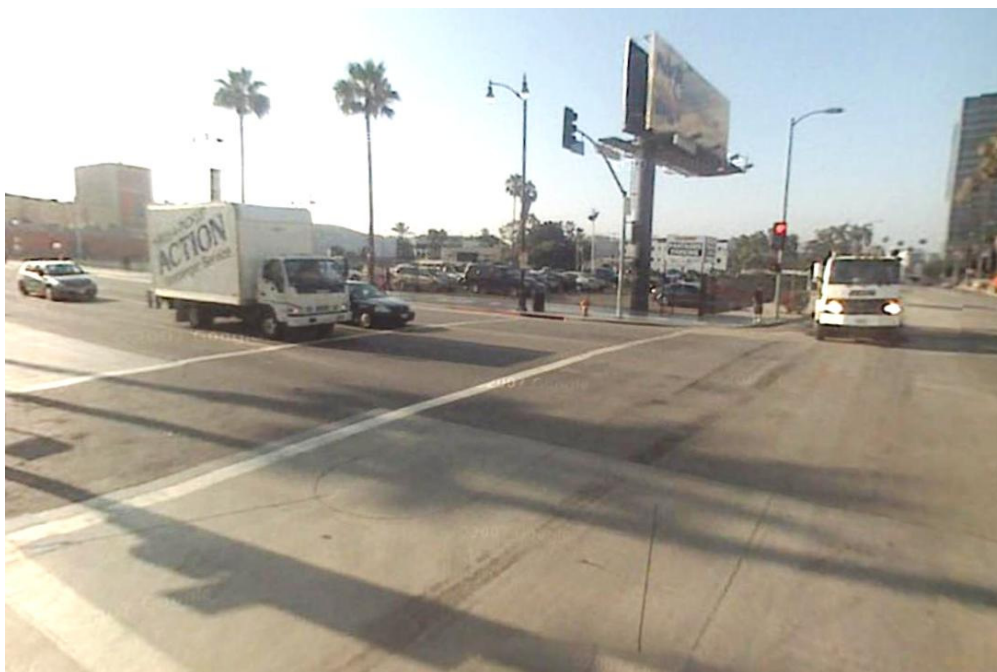


Fig. 112 - Vistas do terreno a partir da Avenida Argyle.
Fonte: Google Images

6.5. NORMATIZAÇÃO

Uma vez escolhido e situado o terreno, é necessário o estudo da normatização vigente para construção no local. Através do site do Departamento de Construção e Segurança da Cidade de Los Angeles⁸⁰, puderam ser acessadas diversas informações relativas ao terreno em questão. Na seção de informações sobre o zoneamento oficial da cidade pode ser acessado o web site do ZIMAS⁸¹ (Sistema de Informação de Zoneamento e Acesso a Mapas). Este sistema disponibiliza, através do endereço do lote, o acesso a informações como área, divisão de lotes das quadras, zoneamento vigente e o acesso a um documento que contém os dados do perfil do terreno, o Parcel Profile Report (Relatório de Perfil de Lote). Este documento estabelece as normas de ocupação e construção às quais o terreno deve ser submetido.

O terreno se encontra em uma área da zona C4 - Commercial Zone, primordialmente comercial, mas que permite também a presença de outras tipologias de uso. Quanto aos usos permitidos nesta zona, foi consultado o Código de Zoneamento da Cidade de Los Angeles, disponível no site do American Legal Publishing Corporation⁸². Segundo o Código Municipal, na Seção 12.16, do Artigo 2 sobre planejamento específico e zoneamento, dentro do Capítulo I de Planejamento e Zoneamento, é permitida a construção de edifícios para uso de museu, tanto com fins lucrativos quanto sem.

80 - <http://www.ladbs.org/>, acessado entre maio e junho de 2009

81 - <http://zimas.lacity.org/>, acessado entre maio e junho de 2009

82 - <http://www.amlegal.com>, acessado entre maio e junho de 2009

A seguir, o mapa retirado do ZIMAS mostra a área a ser trabalhada, a divisão de lotes e o zoneamento vigente (fig. 110).

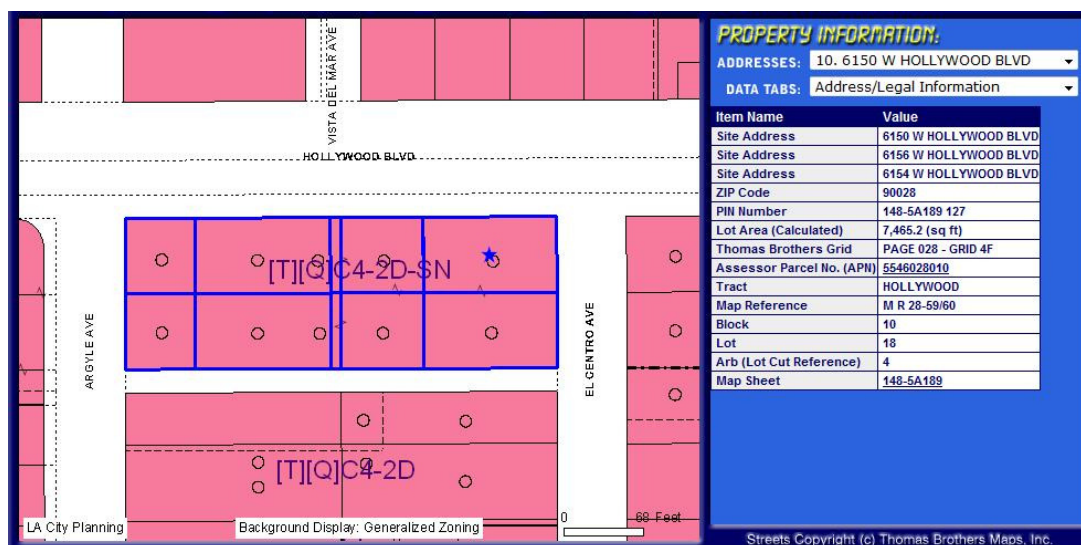


Fig. 110 - Mapa de lotes e zoneamento – Fonte: ZIMAS

O Código de Zoneamento de Los Angeles⁸³ determina, ainda, a área construível do lote, área e altura máximas e afastamentos frontais e laterais. Dessa forma, segundo a zona C4, não é necessário afastamento frontal. No entanto, edifícios construídos com uso diferente do comercial devem ter afastamento lateral e posterior. Dessa forma, edifícios de até três pavimentos devem manter afastamento de, no mínimo, 15 pés ou 4,50 metros. Para edifícios com mais pavimentos, deve ser adicionado um pé ou 0,30 metros a cada novo pavimento, porém sem a necessidade de exceder a distância de 20 pés ou 6,10 metros. Quanto à área do lote, são estabelecidas apenas medidas mínimas, dentro das quais o terreno se encaixa com facilidade. A área total do terreno é de 4.450m², sendo que sua frente mede 114,30 metros e a lateral 39 metros.

Devem ainda ser feitas algumas considerações a partir do Parcel Profile Report do terreno, disponibilizado a seguir.

83 – Disponível para consulta no site <http://www.amlegal.com>, acessado entre maio e junho de 2009



PARCEL PROFILE REPORT

Report Execution Date: May 13, 2009 - 09:32 AM

Job Address(es) -

1) 1649 N. EL CENTRO AVE., 90028

1. PARCEL LEGAL DESCRIPTION INFORMATION:

Legal Description:

Tract :	<u>HOLLYWOOD</u>
Block :	<u>10</u>
Lot :	<u>17</u>
Arb :	<u>4</u>
Modifier:	<u>NO</u>
Map Reference Number for Tract Recordation:	<u>M R 28-59/60</u>
Parcel ID Number; (PIN):	<u>148-5A189 143</u>

2. BASIC ZONING INFORMATION FOR PARCEL:

Alquist-Priolo Fault Zone:	<u>NO</u>
Council District:	<u>13</u>
Community Redevelopment Area:	<u>ZI 1352 HOLLYWOOD</u>
District Map:	<u>148-5A189</u>
Flood Hazard Zone:	<u>NO</u>
Hillside Grading Area:	<u>NO</u>
Hillside Ordinance Area:	<u>NO</u>
Planning Area & Community Name:	<u>Hollywood</u>
Zone(s):	<u>[T][Q]C4-2D-SN</u>

3. GEOGRAPHICALLY ORIENTED" PARCEL INFORMATION:

Building and Safety Branch Office:	<u>LA</u>
Census Tract:	<u>1910.00</u>
Energy Zone:	<u>2</u>
Fire District:	<u>1 (Entire parcel)</u>
Lot Cut Date:	<u>05/29/1929</u>
Near Source Zone Distance:	<u>.8</u>

Parcel Area (sqft): 7465.2
Thomas Brothers Map Grid: 593-F4

4. CITY DOCUMENTS ASSOCIATED WITH PARCEL:

Affidavit: AF-89-1905511
Board of Zoning Appeals Case: BZA-3789
City Planning Cases: 1) CPC-1986-835-GPC
2) CPC-1999-2293-ICO
3) CPC-1999-324-ICO
4) CPC-2002-4173-SUD
5) CPC-2003-2115-CRA
6) CPC-2006-7301-ZC-ZV-YV-SPR-ZAA
7) CPC-2007-5866-SN
Director's Determination: DIR-2007-5881-SPP
Ordinance: 1) ORD-165662-SA270
2) ORD-173562
3) ORD-176172
4) ORD-179026
Zoning Administrator's Case: 1) ZA-1987-1104-ZV
2) ZA-1991-383-CUZ
Zoning Information File: 1) ZI-1117 MTA Project
2) ZI-1352 Hollywood Redevelopment Project
3) ZI-2277 Hollywood Redevelopment Project
4) ZI-2330 Hollywood Signage Suppl Use Dist(CRA Area)
5) ZI-2374 Los Angeles State Enterprise Zone

5. OTHER PARCEL RELATED INFORMATION:

Seismic Gas Shut Off Valve Installed: NO

O documento contém algumas informações relevantes sobre o lote, como por exemplo, se ele está situado em uma área sujeita a enchentes ou terremotos, nenhuma das quais características do terreno escolhido. Também estão contidas no documento informações relativas à zona de energia em que o terreno se encontra, o distrito de bombeiros responsável pela área entre outros.

A última parte do documento se refere a outros documentos relacionados à área, alguns projetos desenvolvidos etc. Entre estes, é importante ressaltar o Hollywood Redevelopment Project (Projeto de Redesenvolvimento de Hollywood). Este projeto visa reocupar prédios já existentes na área e que se encontram hoje desocupados ou abandonados, dando a eles novos usos, principalmente voltados à moradia. O terreno escolhido, no entanto, não possui nenhuma edificação, de forma que o projeto não se aplica a ele.

A normatização básica para a construção no lote escolhido é, de maneira geral, simples e acessível. Serão necessárias, num momento futuro, pesquisas relacionadas a aprovações construtivas, eficiência energética, normas de acessibilidade etc. Porém, para um primeiro diagnóstico, as informações encontradas no site da LADBS⁸⁴ são suficientes para traçar um parâmetro do que se permite ser feito.

84 - <http://www.ladbs.org/>, op.cit.

7. DIRETRIZES GERAIS DE PROJETO

7.1. PROGRAMA “DARK SIDE OF THE MUSEUM”

Como parte da conclusão da pesquisa, foi elaborado um programa básico para o projeto, de acordo com os objetivos propostos. As áreas referentes a cada ambiente e zonas criadas tomaram como base outros programas trabalhados nas disciplinas de projeto, noções de ergonomia e dimensionamentos estudados durante o curso. Segue abaixo o programa, dividido por setores, espaços e respectivas áreas.

SETOR	ESPAÇOS	ÁREA (m²)	OBS.
1. Acesso Público		625	
	Hall	200	
	Atendimento ao Público	25	
	Bilheteria	25	
	Guarda Volumes	25	
	Livraria/ Loja	75	
	Café/ Restaurante	75	Prever espaço para cozinha e depósito
	Mini-auditório	150	
	Sanitários	30	
	Depósito	20	
2. Exposições		1550	
	Permanentes	1000	Salas específicas para cada música

Temporárias	500	Salas para exposições adicionais
Sanitários	50	
3. Apoio Exposições	325	
Recepção	25	
Escritórios	100	
Montagem	100	
Depósito	75	
Doca caminhão baú		
Sanitários	25	
4. Administração	300	
Recepção	25	Acesso à área técnica e pública
Administração	100	Área de Escritórios
Reuniões	50	
Diretoria	25	
Copa/ Cozinha	25	
Vestiários	30	
Sanitários	30	
Depósito	15	
5. Infraestrutura e Manutenção	325	
Gerador	50	
Casa Máquinas	25	
Ar Condicionado	25	
Almoxarifado	25	
Oficina de Manutenção	100	
Cabina de Medição e Transformador	50	
Sala de Segurança	25	

Vestiários	25	
6. Estacionamento		
Automóveis	20 vagas	
Acesso Caminhão		Carreta para baú, Doca para carga e descarga
ÁREA CONSTRUÍDA TOTAL:	3125	Acrescentar a essa área 20% para circulações, estruturas e paredes

7.2. CONSIDERAÇÕES FINAIS E PARTIDO ARQUITETÔNICO

Através dos conhecimentos arquitetônicos estudados durante esta pesquisa, será adotado como partido conceitual a busca pela arquitetura que incorpora ao espaço as diferentes dimensões do espírito, do sentido, da consciência, tanto do próprio espaço como dos seus usuários.

Como já abordado nos capítulos anteriores, os espaços criados terão como principal premissa a interatividade entre o usuário, a arquitetura e a obra de Pink Floyd escolhida. Esta interatividade será traçada através do estímulo às sensações dos visitantes e suas emoções através dos elementos arquitetônicos.

Assim, a presente pesquisa se conclui afirmando que, pelo reconhecimento da importância para a arquitetura da unidade corpo e mente, usuário e espaço, é possível chegar à concepção de projetos e ambientes verdadeiramente inclusivos, vivos e reais.

8. BIBLIOGRAFIA

- ALEXANDER, Christopher. **The Timeless Way of Building**. Oxford University Press, Nova York, 1979. Versão traduzida: Menéndez, Iris. **El Modo Intemporal de Construir**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- BARBIERI, Maria Júlia. **Arquitetura Inatual como arquitetura da diferença**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, UNESP, Bauru, agosto, 2006. Disponível em: http://www.faac.unesp.br/posgraduacao/Pos_Comunicacao/pdfs/maria_julia_barbieri.pdf, acessado em maio de 2009.
- BARRANHA, Helena Silva. **Arquitetura de Museus de Arte Moderna e Contemporânea**. Revista da Faculdade de Letras. I Série vol. 2, pp. 311-333. CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO : Porto, 2003. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2921.pdf>, acessado em abril de 2009.
- DAL CO, F. e FORSTER, K. **Frank O. Gehry – The Complete Works**. Electa Architecture: Nova York, 1998.
- EMERY, Osvaldo e RHEINGANTZ, Paulo Afonso. **Para evitar a construção de uma paisagem sonora autista, é preciso saber ouvir a arquitetura**. Arqtextos. RJ, 2001. Disponível em: http://www.fau.ufrj.br/prologar/arq_pdf/diversos/os_sentidos_humanos_safe.pdf, acessado em maio de 2009.
- GOMES FILHO, João. **Gestalt do Objeto: sistema de leitura visual**. 2ª. Ed. São Paulo: escrituras, 2002.

- GONÇALVES, Josilena M.Z. **Aulas de Introdução a Arquitetura – Unidade 3: Dimensão Psicológica da Arquitetura.** 2004.
- GONÇALVES, Josilena M.Z. **Aulas de Teoria da Arquitetura – Unidade 3: Edifícios para o Lazer – Museus.** 2006.
- HARRIS, John. **The Dark Side of the Moon – Os bastidores da obra-prima do Pink Floyd.** Zahar: RJ, 2005.
- LORD, Barry e LORD, Guil Dexter. **Manual de Gestion de Museos.** Editorial Ariel: Barcelona, 1998.
- MARTINS, Cléa e LARSEN, Patrícia. **Pelo Universo da Artista – Galeria Adriana Varejão.** Publicado na revista AU – Arquitetura e Urbanismo – Ano 24, N. 182. Ed. Pini: São Paulo, 2009.
- MARTINS, Cléa e LARSEN, Patrícia. **Construção para o Lugar Inexistente – Galeria Doris Salcedo.** Publicado na revista AU – Arquitetura e Urbanismo – Ano 24, N. 182. Ed. Pini: São Paulo, 2009.
- MONTANER, Josep Maria. **Museos para el Nuevo Siglo.** Editorial Gustavo Gili: Barcelona, 1995.
- MOULIS, Anthony. **Le Corbusier, the museum Project and the spiral plan.** Mapin publishing: Australia, 2002. Disponível em: <http://espace.library.uq.edu.au/eserv/UQ:120608/Antony_Mouli_s_Le_Corbusier.pdf>
- NEUFERT, Ernst. **Arte de Projetar em Arquitetura.** Ed. GG. 17 Edição, 2004.
- OKAMOTO, Jun. **Percepção Ambiental e Comportamento.** São Paulo: Ed. Mackenzie, 2002.
- PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente.** 9ª Ed. São Paulo: Leo Christian, 2002.
- PINK FLOYD. **The Dark Side of the Moon.** Gravado no Abbey Road Studios: Londres, 1972 – 1973. Digital Remaster EMI Records, 1994.

- RAPOPORT, Amos. **Human aspects of urban form**. Oxford, Pergamon, 1977.
- RHEINGANTZ, Paulo Afonso; ARAÚJO, Mônica Queiroz; ALCANTRA, Denise de; **Os Sentidos Humanos e a Construção do Lugar**. Anais do Seminário Acessibilidade no Cotidiano (CD-Room): RJ, 2004. Disponível em: <http://www.fau.ufrj.br/prolugar/arq_pdf/diversos/os_sentidos_humanos_safe.pdf>, acessado em maio de 2009.
- ROBERTSON, David. **The Penguin Dictionary of Politics**. Ed. Paperback: Londres, 1985.
- SCHMID, Aloísio Leoni. **A idéia de Conforto – Reflexões sobre o ambiente construído**. Ed. Pacto Ambiental, Curitiba, 2005.
- SMITH, Martin R. **Classic Álbuns: The Making of the Dark Side of the Moon**. Eagle Vision, 2003, DVD.
- VIDIGAL, Emerson. **Aulas de Projetos Especiais – Aula 05**. 2009

9. WEBGRAFIA

- UNITED States Census Bureau, Population Division. 20/06/2006 em: <<http://www.census.gov/popest/cities/tables/SUB-EST2005-01.csv>>, acessado em 25/05/09.
- THE GETTY. Disponível em: <www.getty.edu>, acessado em abril de 2009.
- HISTORIC Hollywood. Disponível em: <<http://www.historicla.com>>, acessado durante o mês de maio.
- THE HISTORY of Hollywood - Los Angeles. Disponível em: <<http://www.hollywoodusa.co.uk/hollywood.htm>>, acessado durante o mês de maio.
- NEWSEUM by Polshek. Disponível em: <http://www.architectureweek.com/2008/0903/design_1-2.html>, acessado em abril de 2009.
- POLSHEK Partnership Architects. Disponível em: <<http://www.polshek.com>>, acessado em abril de 2009.
- INSTITUTO Inhotim. Disponível em: <<http://www.inhotim.org>>, acessado em maio de 2009.
- LOPEZ, Rodrigo Cerviño. **Galeria de arte, Brumadinho, MG.** Disponível em: <<http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/rodrigo-cervino-lopez-galeria-de-01-03-2009.html>>, acessado em maio de 2009.
- FRANK Gehry Rock Temple. Disponível em: <http://www.architectureweek.com/2000/0712/design_1-2.html>, acessado em abril de 2009.
- THE NEWSEUM. Disponível em: <<http://www.newseum.org>>, acessado em abril de 2009.

- THE EXPERIENCE Music Project. Disponível em: <<http://www.empsfm.org>>, acessado em abril de 2009.
- PINK Floyd - The Official Site. Disponível em: <<http://www.pinkfloyd.com>>, acessado entre janeiro e junho de 2009.
- ARBACHE, Michel. **Letras Incertas**. 2008. Disponível em <<http://letrasincertas.blogspot.com>>, acessado entre janeiro e fevereiro de 2009.
- Metropolitan statistical area | Population Estimates | July 1, 2007. Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Los_Angeles,_California>, acessado em 25/05/09
- LOS Angeles Almanac. Disponível em: <<http://www.laalmanac.com>>, acessado entre maio e junho de 2009
- YESTERDAY L. A. Disponível em: <<http://www.yesterdayla.com>>, acessado entre maio e junho de 2009.
- CITY of Los Angeles Department of Building and Safety. Disponível em: <<http://www.ladbs.org/>>, acessado entre maio e junho de 2009
- ZIMAS – Zoning Information and Map System. Disponível em: <<http://zimas.lacity.org/>>, acessado entre maio e junho de 2009
- THE EXPERIENCE Music Project. Disponível em: <http://www.greatbuildings.com/buildings/Experience_Music_Project.html>, acessado em abril de 2009.
- AMERICAN Legal Publishing Corporation. Disponível em: <<http://www.amlegal.com>>, acessado entre maio e junho de 2009