

Puc- Rio

Departamento de
Artes e Design

DSG 1032
— Projeto de
conclusão

Prof. de pauta
e anteprojeto
Evenlyn grumach

Orientador
Cadu

Vagar pelos
andares

Projeto final de
Bruno Biolchini

“ ...ainda hoje , quando vejo um belo caixote de vidro na avenida Paulista, ainda me consola pensar:

—Calma, calma rapaz. imagine que bela ruína isto ainda vai dar um dia.

Mas eu não sou desses que acreditam em ideias individuais.

Tenho certeza que essa minha obsessão deve estar presente em muita gente, neste país onde os projetos já nascem mortos, que é um projeto irrealizado senão uma ruína novinha em folha?”

A Nova Ruína. Paulo Leminski, 1997.

Sumário

Introdução

História da torre 5

Conceitos

A escultura no séc. XX 8

A deriva - Guy Debord, os
situacionistas, os dadaístas
e o flâneur 10

Arquitetura como comunicação,
ruínas como ruído 12

Referências

Robert smithson 15

Hamish Fulton 16

Estudos

Fax e seus ruídos 17

Desenvolvimento 24

Agradecimentos 31

Bibliografia 31



A relação com a torre parte da dúvida. Cresci na Barra da Tijuca e o prédio abandonado às margens da Av. das Américas sempre capturou a atenção. O motivo dessa curiosidade era o desconhecido, o fato de não saber o porquê dele estar ali vazio, por que não é ocupado ou destruído e por que permanece ao relento, exposto às avarias do tempo?

Tudo o que sei, é que vazio e sem uma preocupação de parecer algo que não o é, pouco a pouco suas janelas estão sumindo, sua pintura ficando gasta, o concreto rachando, os vergalhões aparecendo e a sombra do estado de ruína se apossando do lugar.

A ideia de edificação voltado para pessoas se esvai e dá lugar a um objeto indefinido, que permite interpretações mais amplas a respeito dos limites que definem arquitetura e de que objetos são esses, que desafiam nossas noções de lugar. Aí se inicia a pesquisa, e onde reside meu projeto.

—

A Torre H teve sua construção iniciada no final da década de 1960. Já haviam proprietários para seus apartamentos, as obras, no entanto, nunca foram finalizadas e hoje o prédio é considerado pela justiça como massa falida. Alguns leilões foram realizados, vendendo lotes de apartamentos a preços baixíssimos. A reação dos proprietários restantes foi de abrir processos que suspendessem a condição de bancarrota, para impedir o leilão de seus imóveis. Essa disputa mantém-se, prolongando o futuro indefinido do local.



Maquete do projeto Athaydeville, imagem retirada do site *Paraíso Ocupado*

O desenho original da Torre é de Oscar Niemeyer, um dos principais responsáveis pelo desenvolvimento da arquitetura modernista no Brasil. A torre fazia parte do audacioso projeto denominado Athaydeville, e seria incorporado ao plano piloto do bairro da Barra da Tijuca, já estabelecido pelo também arquiteto Lúcio Costa. O projeto de Athaydeville consistia em 76 torres cilíndricas, de 36 andares, cercadas por áreas segmentadas de comércio, lazer e serviços. Era previsto que a primeira leva das torres fosse entregue no fim dos anos 1970, mas devido a falhas de administração, que culminaram com o desligamento de Lúcio Costa do projeto, as obras foram interrompidas por tempo indeterminado.

Do empreendimento de Athaydeville, seguem apenas três torres: uma localizada na orla da praia, e outras duas de frente à av. das Américas, principal avenida que corta o bairro. A torre inabitada, que até no início dos anos 2000 não possuía nenhuma segurança e nada que a separasse da rua, sofreu ocupações de sem-teto. Por conta deste ocorrido os compradores dos apartamentos nunca entregues formaram a Associação dos Proprietários da Torre H, que fechou o espaço de acesso com tapumes e serviço de segurança.

A ideia de planejar um bairro por completo traz uma nova configuração de lugar para a cidade do Rio de Janeiro. O bairro é um território de trocas e encontros, que privilegia a formação de vínculos entre seus frequentadores, servindo de espaço público em exercício de constante privatização. O modo como mescla hábitos íntimos com vizinhos



locais, irradiando-se até instâncias urbanas excêntricas, é um processo importante da manutenção dos laços sociais e dos pactos civilizatórios. E muito desse aprendizado se dá pelas relações espontâneas que a livre circulação pedestre de um bairro normalmente proporciona. Tendo a Barra como exemplo, essas novas configurações representaram uma grande diminuição da experiência participativa da população sobre a cidade. Na Barra, ficam evidenciadas as longas distâncias que se tem de percorrer de um ponto ao outro, com apenas pequenos centros comerciais no intervalo entre esses extremos. A presença de espaços públicos é apenas encontrada em ciclovias e na praia, criando assim zonas que segmentam o lazer, o comércio e a habitação.

Torres em construção, imagem retirada do site Paraíso Ocupado



→ Leituras

A escultura no campo ampliado,
Rosalind Krauss, 1979.

Na teoria do campo expandido, Rosalind Krauss propõe novos entendimentos da escultura como categoria, introduzindo-a como um jogo de tensões entre as denominações de paisagem, arquitetura, objeto e seus antônimos. Sua hipótese nasce da observação das atitudes de artistas que questionam e expandem estes limites, a ponto de colapsar os parâmetros tradicionais. Tal liberação, ou em outras palavras, a constatação de uma liberação que já ocorria espontaneamente mas não ainda compreendida de modo histórico, repercutiu em todas as outras linguagens criativas, enunciando o caráter difuso, opaco e de colagem que caracteriza a pós-modernidade.



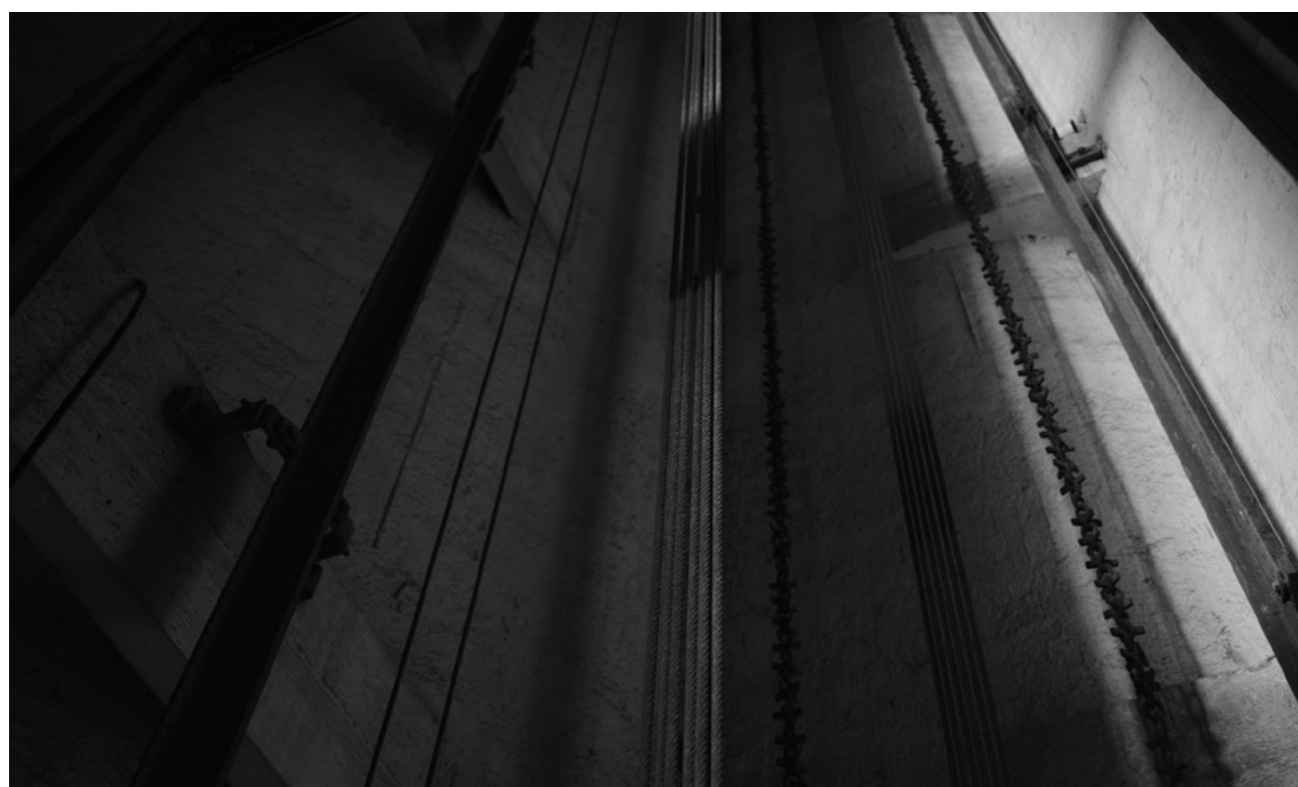
Gordon Matta-Clark, 1975

A escultura clássica, ao longo da história, desenvolveu uma forte relação com o lugar no qual está situada. Nessa contextualização entre obra e entorno residiu o significado da escultura enquanto monumento. A lógica do monumento, além da relação com o espaço ao seu redor, estava, também, associada às comemorações e homenagens de grandes eventos/conquistas. Porém essa dialética passa a falhar, quando artistas como Bernini e Rodin atribuem caráter simbólico menos atrelado às narrativas de poder estatal, e mais subjetivo à suas obras, ao mesmo tempo que propondo séries de esculturas que ocupassem diferentes locais, desvincilhadas de um espaço único de exibição. O significado da obra passa a estar contido nela própria, abstraindo-a do lugar.

Portanto, a escultura assume uma relação de negação com as condições do monumento e assim inaugura um amplo campo de atuação possível. Nele, a escultura irá se situar no centro de dois extremos negativos, como enunciado brevemente em algumas linhas acima, sendo a não-paisagem e o outro a não-arquitetura. Além dos extremos positivos dessa relação, como paisagem e arquitetura, paisagem e não-paisagem e arquitetura e não-arquitetura. Denominar algo como arquitetura passa a ser manipular um jogo de tensões, que deixa praticamente nenhuma terminologia intacta.



Essa percepção do campo da escultura que é proposta, representa grande importância para este projeto, pois à medida em que fui visitando a torre, desenvolvi a estranha sensação de não estar em um prédio e sim em objeto ambíguo, em estados de transição. Ainda que em alguns momentos se assemelhasse a uma edificação, com a principal característica sendo a indefinição, ora completamente em destroços, ora com o piso de taco intacto. A partir de algumas fotografias realizadas lá, pude perceber uma estrutura repleta de intervenções sobre si, intervenções essas não de um artista, mas do próprio tempo. O diagrama da escultura, aponta exatamente este lugar entre arquitetura e não-arquitetura, sendo a arquitetura a estrutura construída e a não-arquitetura as intervenções sobre a primeira.



*Registros do interior da torre,
imagem acima, hall de um andar;
imagem abaixo, vão do elevador.*

Conceitos

A deriva — Guy Debord,
os situacionistas, os
dadaístas e o flâneur

→ Leituras

73 notas sobre a deriva, Santiago Navarro;

Errâncias Urbanas — A arte de andar pela cidade, Paola Berenstein Jacques;

Walkscapes — O caminhar como prática estética,
Francesco Careri.



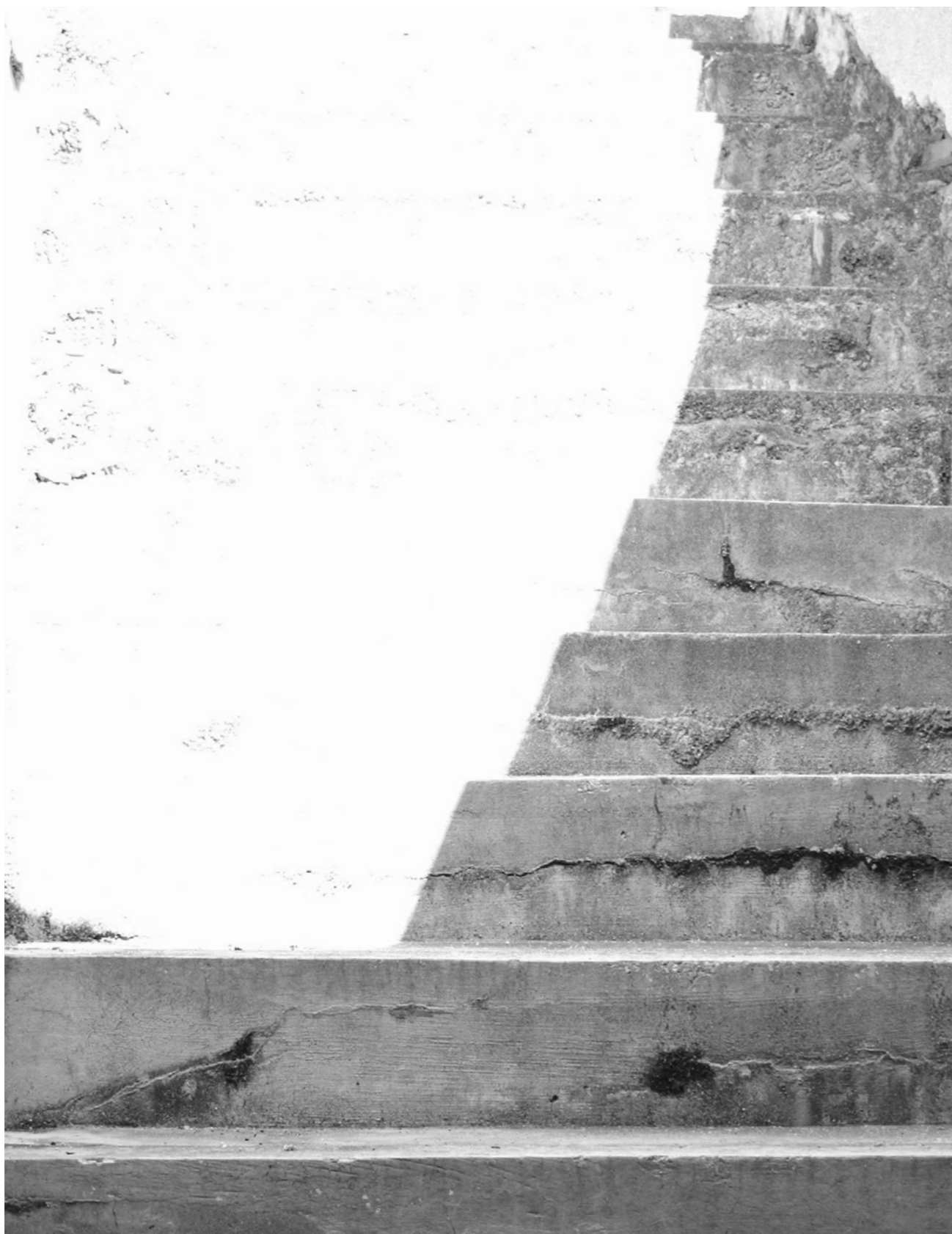
Walking with Hamish Fulton, 2018

Estar à deriva é definido como o ato de se relacionar com um lugar fugindo do pragmatismo e das atribuições hierárquicas a ele atribuídas. Dentre as diversas configurações que a deriva permite, andar sem um objetivo estritamente delimitado, deixando que sua própria experiência com o lugar (suas formas, seus caminhos, sons, luzes e sombras) definam seu percurso, pareceu-me estar em consonância com a qualidade do espaço em investigação.

Um dos primeiros registros e análises sobre se estar à deriva são encontrados na obra de Baudelaire, onde o autor descreve o sujeito sem rumo como flâneur. Associada à figura do flâneur está toda uma nova configuração social e espacial. Social no sentido em que antes as atividades referentes ao perambular, observar, e, de certa forma, ler a cidade, não eram acessíveis à grande parte da população, que tinha o trabalho como única atividade de ocupação. E espacial, em relação às transformações estruturais que a cidade de Paris, no séc. XIX vinha passando, com projetos de urbanização privilegiando longas avenidas, criação de parques e bulevares. Configurações que irão marcar o período pós-revolução industrial. De modo conciso, o flâneur é um fenômeno da cidade moderna.

Um segundo momento importante na trajetória da deriva foi o de sua apropriação pelos dadaístas e surrealistas. Enquanto as marchas realizadas pelos flâneurs evocavam uma relação quase passiva do andar, sem objetivos paralelos, a deriva dos artistas das vanguardas irá propor uma série de questões críticas ao sistema e ao mercado da arte, suspendendo a valorização dos objetos de arte, e defendendo a ideia de que a experiência estética não deveria estar restrita aos salões de espetáculo, podendo, inclusive, estar sendo sufocada por eles. A experiência estética estabelecida pelos dadaístas será como uma espécie de ready-made urbano, onde o próprio ato de caminhar em si já carrega um valor sensível.

A deriva passou, gradativamente, de um simples modo de caminhar, um ato de passeio ébrio, para uma prática consciente de confrontar e criticar os moldes nos quais se baseavam a arte, que relegavam apenas



aos espaços já legitimados como o único ambiente propício à sua contemplação ou condensamento. Ainda que o gesto fosse o do mesmo andar pela cidade, as premissas por trás dessa atitude estavam em transformação. O próximo passo à diante foi dado por Guy Debord, em “A Sociedade do Espetáculo” (1967). No livro é apresentada uma modificação sistemática dos hábitos e das formas de ver e sentir a vida diária. A experiência direta das coisas cada vez mais se distanciava das pessoas, sendo filtradas por meio das imagens e do consumo, logo o ato de se relacionar com o espaço começa a ser descrito como uma potência de subversão dessa lógica, que tende a colocar o sujeito como espectador de sua vida e não agente interventor. A deriva aqui ganha dimensões muito maiores do que até então, o andar se torna uma atitude reivindicadora da posição do sujeito como personagem ativo sobre si e sobre o espaço no qual está situado. Traçar trajetos que fujam aos percursos pragmáticos que a cidade nos empurra se torna um ato de resistência frente à uma passividade que tenta se fazer imposta sobre nós.

*Registros do interior da torre,
escada para o topo do prédio.*

Conceitos

A arquitetura como comunicação,
ruínas como ruído

→ Leituras

A Estrutura Ausente, Umberto Eco

*A Morte Equanto Linguagem nos Escritos de
Murice Banchot, Davi Andrade Pimentel*



Registros do interior da torre, sombra projetada das janelas.

Pode haver um estranhamento ao se afirmar objetos da arquitetura como objetos de comunicação, isto porque muitos destes objetos são de natureza tão pragmática, com significados tão óbvios e imediatos que pode ser forçoso atribuí-los à um olhar de comunicação.

—
Diversas questões da arquitetura relacionam-se com comportamentos quase instintivos do ser humano, seus códigos já são tão assimilados que todas as relações de interpretação dos signos não parecem existir. Ao me deparar com uma escada, já possuo conceitos prévios do objeto, que englobam genealogias, significados e funções; mesmo que seja uma escada nova, que nunca tenha vista antes, existe um lugar comum no que diz respeito à sua forma básica, ou melhor, de como ela deve parecer.

Os significados de um objeto arquitetônico, aqui já tomados como objetos de comunicação, estão passíveis de funções primárias, funções secundárias, funções adquiridas e funções distorcidas, tanto por parte de quem os projeta, quanto por parte de quem irá usufruí-los. A janela projetada para seu primeiro significado (proporcionar ventilação entre um cômodo e a rua) pode adquirir funções secundárias, como por exemplo: dar ritmo, formalmente, a fachada de um edifício. A janela funciona como objeto em si quando atende à sua primeira função e faz parte do conjunto do todo, quando é a sua característica estética que se sobressai como função. Assim como em um poema, onde cada palavra tem seu significado individual ao mesmo tempo que inserida em um significado maior.

Outra questão própria da comunicação são os ruídos, isto é, interferências, internas ou externas, que se ocorrem sobre a mensagem quando é transmitida. Estas interferências podem ocorrer de tal maneira que alteram o significado da mensagem, ou até mesmo, deixam-na indecifrável. Um exemplo a ser citado é o da ligação telefônica: quando sofre de mal sinal, o chiado começa a se fazer presente, sobrepondo-se a voz de um dos receptores. Em alguns casos os ruídos podem ser tão fortes que a ligação é cessada, assumindo-se que não estava sendo obtido um nível suficiente de clareza para se estabelecer uma conversa.

Algo que se torna importante destacar é justamente o ponto trazido no exemplo acima: quando o ruído é tão forte que torna-se impraticável



a comunicação. Podemos dizer que certamente o ruído estava impedindo uma determinada mensagem de ser comunicada, mas também podemos dizer que o ruído estabeleceu um tipo próprio de mensagem, provavelmente indesejada e não prevista, mas ainda assim, uma mensagem. Além de indicar uma má recepção do sinal telefônico, o ruído foi interpretado como uma informação que decreta o fim da conversa. Da mesma forma as ruínas que presencio na torre, à primeira vista parecem estar reduzindo o prédio, quando na verdade o proporcionam novas camadas de leitura.

*Registros do interior da torre,
escada para o topo do prédio.*



Referências

Um passeio pelos monumentos de Passaic, New Jersey.
Robert Smithson



“Quando andei sobre a ponte, era como se estivesse andando em cima de uma enorme fotografia feita de madeira e aço, e embaixo o rio existia como um enorme filme que nada mostrava além de um vazio contínuo. A estrada de aço que passava acima da água era, em parte, um gradeado aberto, ladeado de calçadas de madeira, mantido seguro por uma armação pesada de pilares, enquanto acima uma rede desconjuntada permanecia estendida no ar. Uma placa enferrujada resplandecia na atmosfera afiada, dificultando sua leitura. Uma data reluzia à luz do sol... 1899 Não... 1896... talvez (sob a ferrugem e o resplendor lia-se Dean & Westbrook Contractors, N. Y.). Eu estava completamente controlado pela Instamatic (ou o que os racionalistas chamam de câmera). O ar cristalino de Nova Jersey tornava definidas as partes estruturais dos monumentos, à medida que eu tirava instantâneo após instantâneo.”

Um passeio pelos monumentos de Passaic, New Jersey. Robert Smithson, 1967

O trabalho de Robert Smithson apresenta um olhar tanto sensível, quanto irônico, sobre os espaços nos quais frequenta e tem como matéria-prima. Apesar de ter obras que lidem com grandes intervenções sobre estruturas naturais, aterramento de casas e realocações de territórios externos para dentro do espaço expositivo da galeria, o trabalho trazido como referência aqui tem como principal característica, justamente, a não intervenção do artista.

Em “Um passeio pelos monumentos de Passaic” (1967), Smithson tem como elemento chave a percepção de um local, aparentemente banal, que se revela em um reduto de monumentos à céu aberto, sob seu olhar. Utilizando-se somente de registros fotográficos e textuais, toda a experiência do caminhar do artista, momento onde ele próprio se coloca em situação de extrema disponibilidade perceptual para com o ambiente à sua volta, deixando que o próprio percurso direcione seus trajetos, se torna comunicável à nós. Munido de câmera, o artista registra dutos de canos, objetos pragmáticos da cidade, por exemplo, como grandiosos monumentos que celebram sua própria plasticidade e funcionalidade. Se por um lado há toda uma intenção de Smithson em registrar estes objetos, buscando um entendimento poético sobre essas estruturas, por outro o artista não nega a natureza fria da qual os objetos fazem parte.



Muito dessa abordagem pude relacionar com as experiências que tive na Torre H, onde estabeleci uma atitude baseada no caminhar e nos processos de registro, tanto por fotografias quanto por texto. Pequenos detalhes banais do cotidiano dali, se tornavam amplificados quando absorvidos pelos registros.

O trabalho do artista britânico, Hamish Fulton, é sobretudo, sua caminhada.

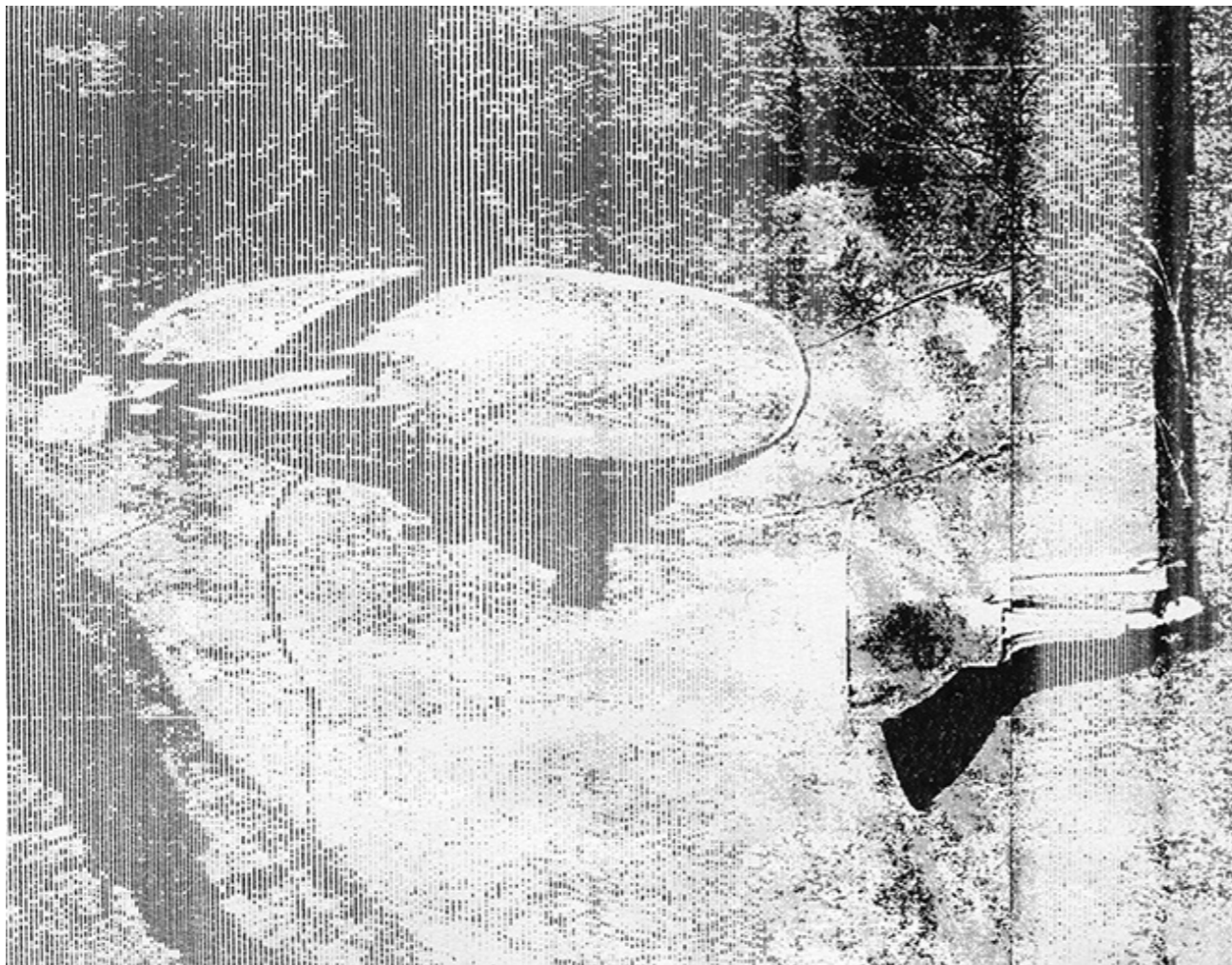
Uma vez que a experiência destes deslocamentos seja restrita a um espaço e um tempo específico, a obra do artista assume um caráter auto-referencial sobre essas caminhadas, com desdobramentos gráficos, e portanto, próximos ao design e à comunicação visual. Fotografias com sobreposição de textos, tipografias góticas; imagens vetoriais ilustrando percursos, mapas; composições puramente tipográficas. Todas estas vertentes constam no repertório do artista para comunicar suas andanças. Suas marchas permeiam locais bem heterogêneos entre si, ora típicos ambientes urbanos como estacionamentos e ciclovias, ora em locais mais remotos em meio à natureza. Mas, a questão da presença e não-presença, do caminhar como um exercício sensível, e de uma não pragmaticidade do movimento, que não quer chegar ao fim, mas passear pelo meio, permeiam os trabalhos do artista examinados nesta pesquisa.

Embora o caminhar na torre tivesse sua topografia própria, baseada majoritariamente por degraus, o andar por ali coloca, também, o transeunte em um estado sensível, assim como no trabalho de Fulton, num constante estranhamento em relação ao ambiente ao seu redor. Fosse pelo medo de que algo inesperado estivesse escondido em algum andar, ou pela desconfiança nas estruturas visivelmente desgastadas do prédio, cada passo na Torre H era comedido e calculado, ciente de sua própria presença.



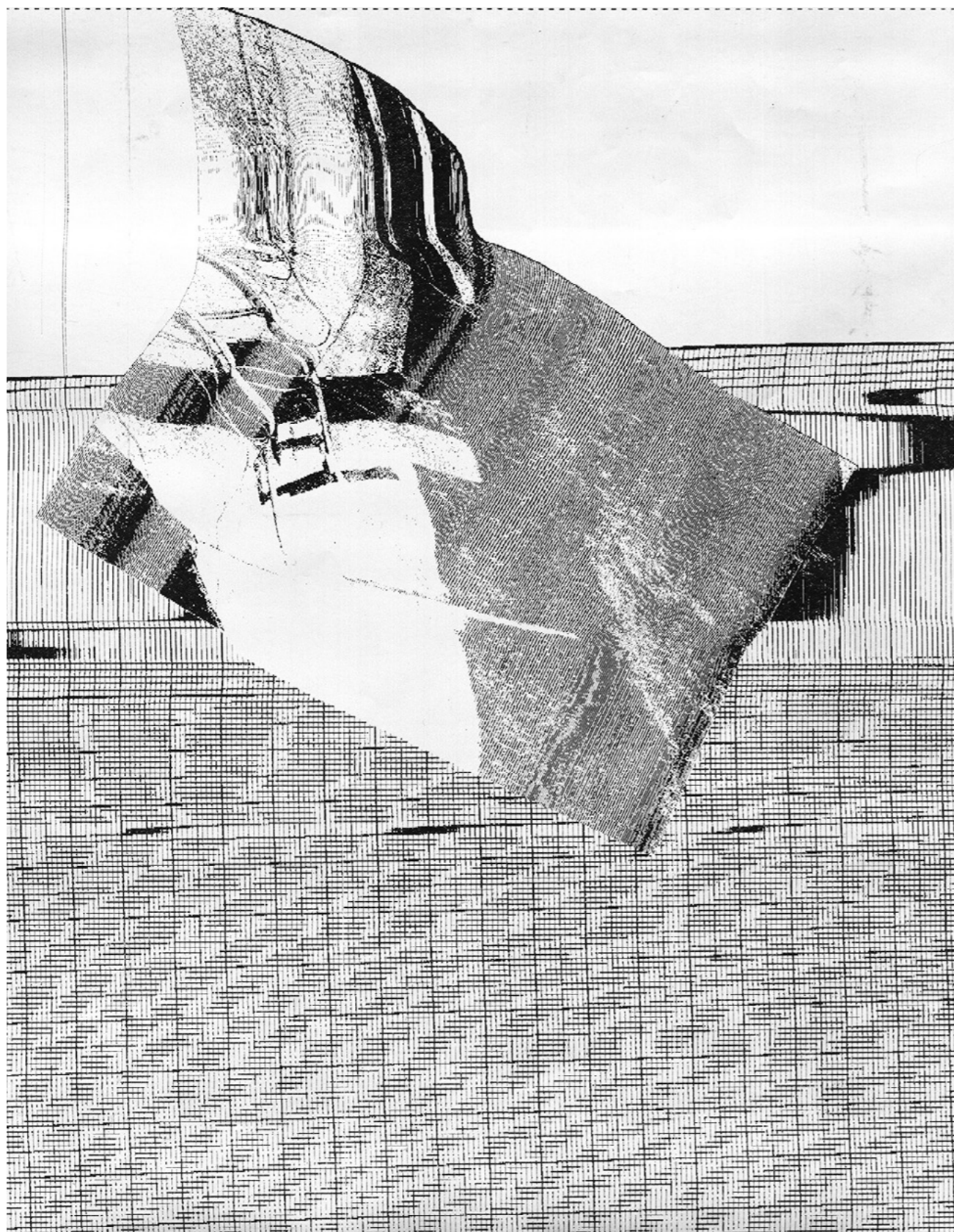


As ruínas na torre representam o presente, a situação atual em que ela se encontra. São as rachaduras na parede, plantas crescendo por fendas no piso, restos de massa corrida espalhados por diversos locais, buracos entre apartamentos, aglomerados de cimento e tijolos à mostra que fazem lembrar que aquele prédio não é o que ele foi feito pra ser. Essas ruínas estão em movimento, ainda que devagar e quase imperceptível. São elas que atribuem dinâmica ao lugar. Uma pequena rachadura hoje será uma grande fenda amanhã.



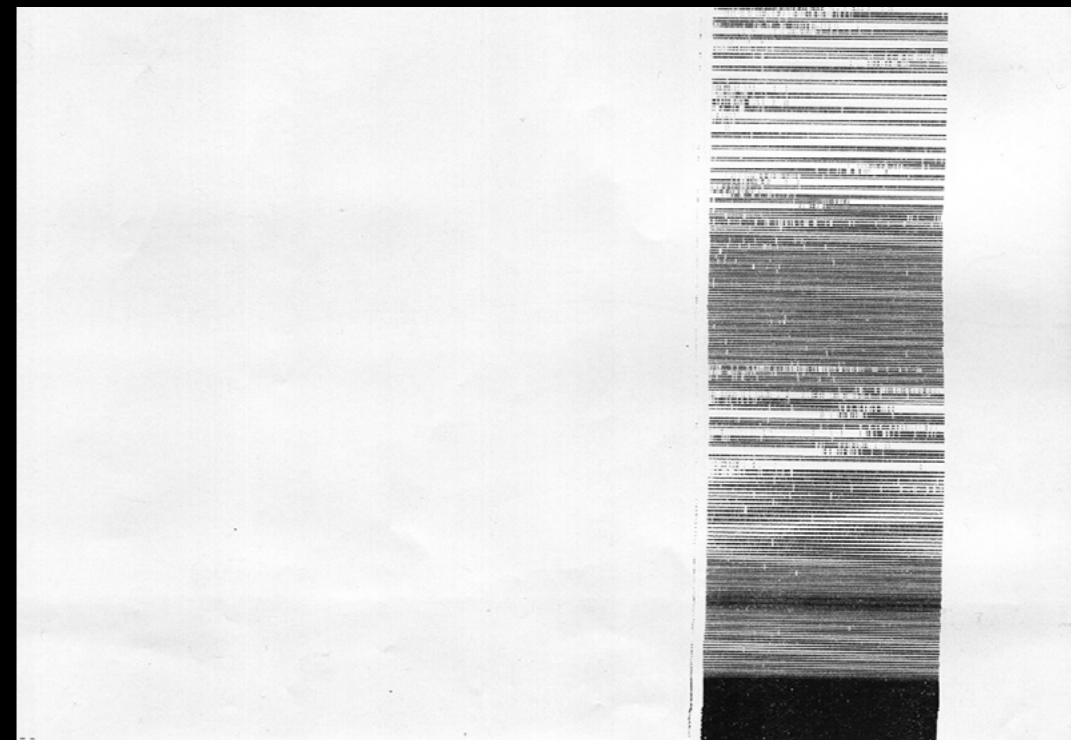
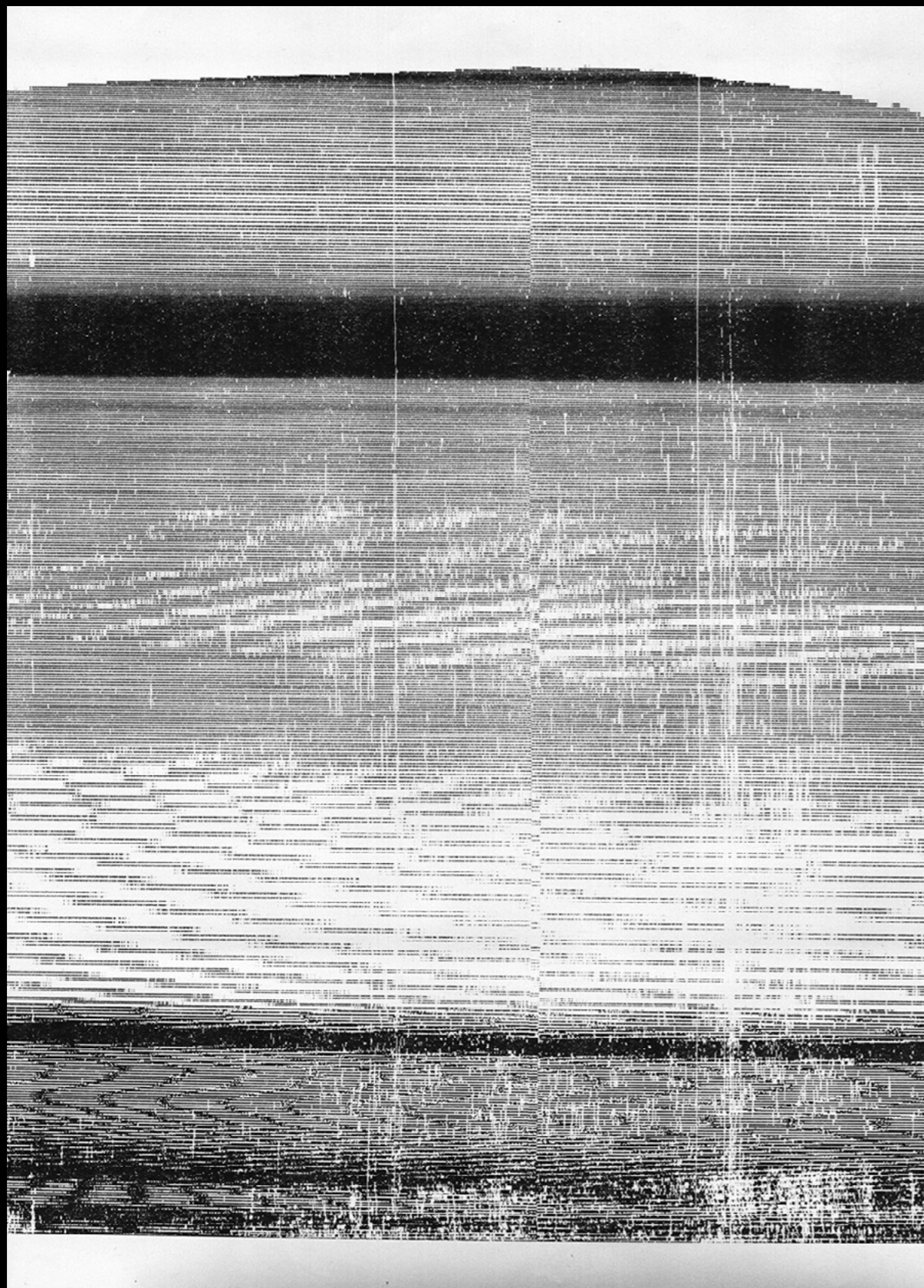
Assim como as fotografias e os textos são utilizados para comunicar experiências que tive na torre, a própria ruína deve ser uma forma de comunicação também, ou pelo menos uma linguagem que traga seus ruídos próprios, passíveis de distorções e transformações do acaso e manipulações. Foi inclusive através do acaso que cheguei ao encontro de um aparelho de fax. No atual ano de 2018, é com alguma certeza que podemos afirmar a obsolescência do fax. O avanço da internet e de dispositivos que permitem a leitura e impressão de documentos de forma mais rápida, além de uma infinidade de outras funções que estes novos aparelhos possuem, definitivamente o silenciaram. O conceito de obsolescência, e do abandono já pairam sobre o outro objeto de 40 andares que venho abordando nesta pesquisa, porém os paralelos entre os dois, o fax e a torre, vão além. É com uma extrema infidelidade que as impressões do fax reagem aos documentos e imagens que processa; primeiro a informação da cor se esvai, tudo é preto ou branco, sim ou não; depois as curvas são reduzidas à quebras de linha grosseiras, como em imagens com baixa-definição onde a malha quadrada dos pixels se faz aparente; transições graduais de tons se tornam forçosas passagens do preto ao branco, ou vice-versa. Essa quebra de vocabulário começou a ser estabelecida como um paralelo gráfico entre as imagens produzidas com o próprio espaço físico da Torre, em processo de decadência.

Seguem aqui, então, estudos sobre as fotos e textos que produzi na torre, utilizando o fax como aparelho aglutinador desses registros.



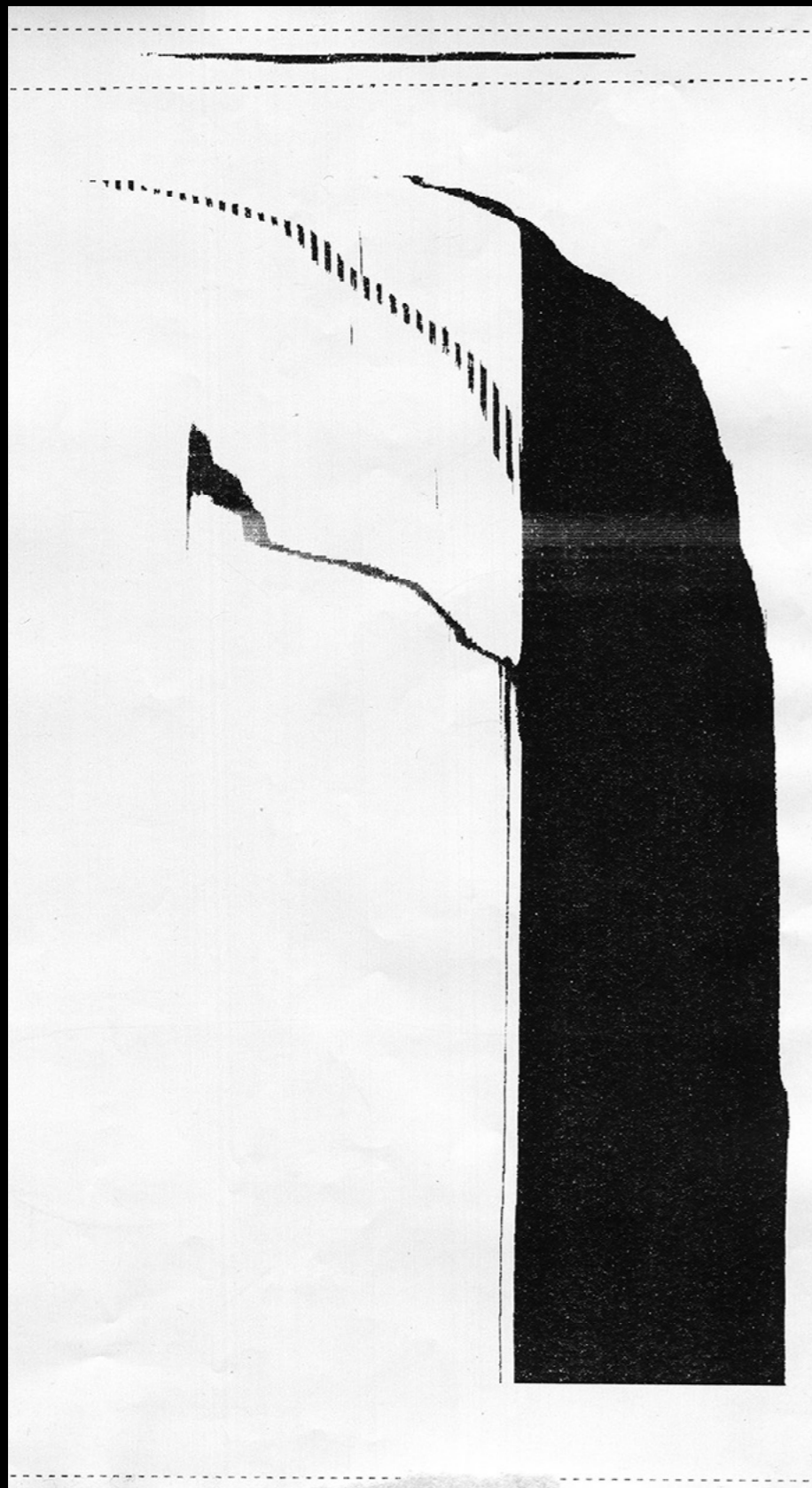
Os resultados são imagens e composições, muitas vezes imprevisíveis, que explicitam o tom experimental do trabalho e à abertura que este se propõem em direção ao desconhecido.

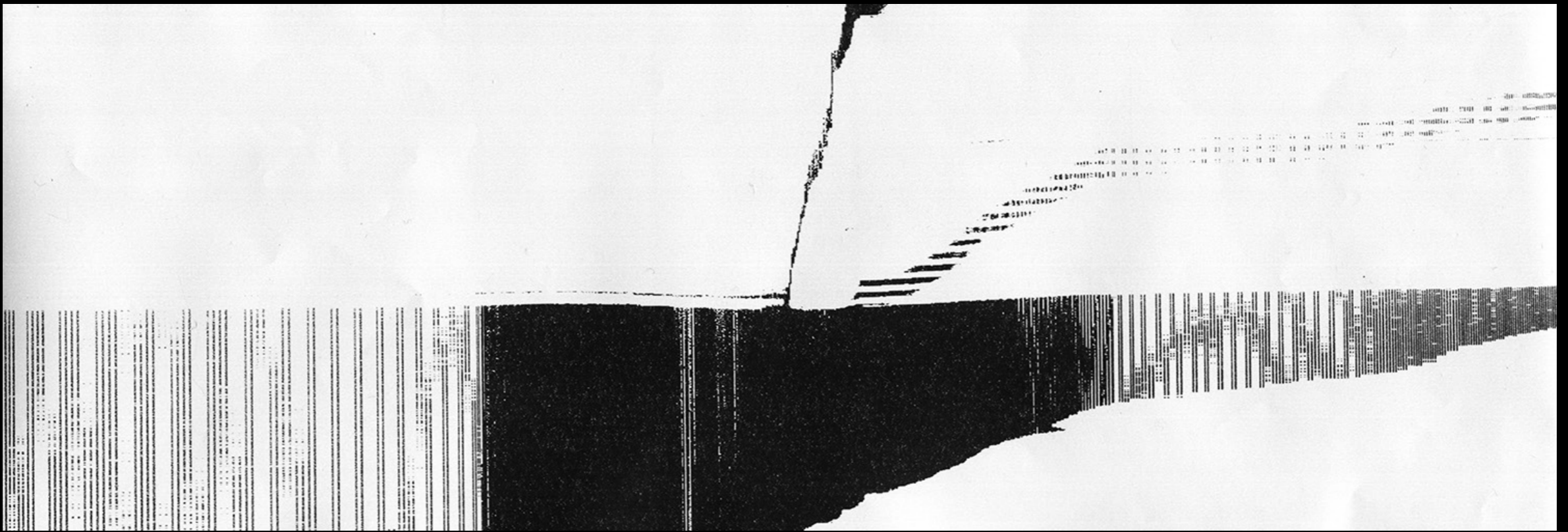
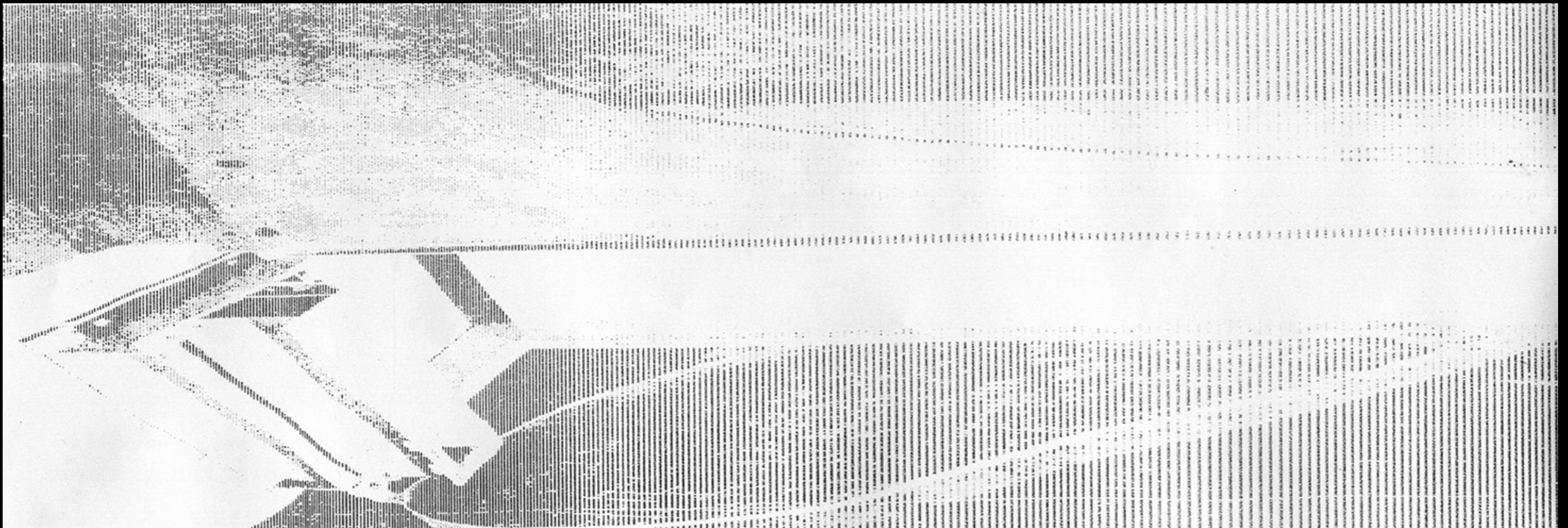
À esquerda e próximas páginas, estudos iniciais com o fax



1
—
paisagens
& quadros

estofadas.
desenhos e
textos à partir da
experiência de
escrita de
Larissa Torres,
Rio de Janeiro.





Todo a pesquisa apresentada aqui parte do pressuposto de como os objetos, independente de sua escala ou proporção, são baseados em construções. E mesmo que possuam usos e funções prévias, estes ainda estão sujeitos aos fatores externos do mundo, como as intempéries do tempo e as diversas formas de interpretações que sobre eles podem se abater, uma vez que não sejam mantidas operações restaurativas sobre os mesmos.

—

Com isso, definir que o projeto é uma publicação, e portanto mais um objeto, traz consigo uma relação com os assuntos abordados na torre, e nas manipulações do fax. Esta publicação nasce com caráter documental, sintetizando fotos, textos e pensamentos gráficos que tive ao longo do tempo que visitei o prédio, mas também nasce como um objeto autônomo de equivalência a torre. Isto se torna importante ressaltar, pois as decisões tomadas para a construção do projeto gráfico e editorial foram pautadas em paralelismos com o prédio.

São duas publicações trazidas juntas sobre uma superfície de concreto, as duas possuem o mesmo conteúdo, uma, por assim dizer, é cópia da outra. O fax, como já foi apontado previamente, possui uma função de cópia cheia de limitações, no que diz respeito à precisão ao original. Mas essas limitações, evidenciam o aparelho pelo qual determinado documento passa, através de cópias distorcidas e ruidosas, o fax se faz presente. Assim como na torre distorcida temos sua gêmea, uma versão intacta do que a primeira deveria ser, temos nas publicações essa mesma relação dicotômica.

Na torre são 40 andares, 40 momentos, que estão unidos, mas ainda assim cada um com características próprias. Deste modo 40 se torna o número de páginas, que já adotam como linha narrativa o percurso de subida do prédio, começamos na página 1 e vamos subindo até o topo. A tipografia utilizada é a helvetica, fonte grotesca, sem serifa, comumente relacionada ao movimento modernista no design mundial e brasileiro, que por sua vez flertava abertamente com o campo da arquitetura, também moderna. A tipografia aqui se faz presente com o texto silencioso, mas também com as imagens, ora apenas falando





sobre o assunto, ora sendo ele. O concreto surge de experimentações escultóricas ocorridas ao longo do processo do projeto. Pequenos monolitos de concreto foram feitos em formatos hexagonais, referenciando à forma das janelas do prédio, como fragmentos palpáveis e tangíveis da torre. A materialidade do concreto é mais um fator que aproxima a publicação, primeiro do universo arquitetônico e posteriormente à estrutura da torre, extremamente robusta. Os arquitetos modernistas brasileiros eram celebrados sobretudo pela plasticidade que conseguiam trabalhar o concreto.

Trabalhar as cópias através do fax foi um exercício de perda e aproximação constante do referencial. As distorções através da máquina podem ser tão grandes que a imagem em si pode se perder, deixando amostra somente os ruídos, gerando novas imagens. Para esta publicação, a decisão, de modo geral, foi a de oscilar entre essas aproximações e distanciamentos, estabelecendo um ritmo ao longo das páginas em que as imagens mais afetadas pelos ruídos possuísem informações a serem lidas também.



TORRE H — ESPAÇOS E BURACOS

TORRE H — ESPAÇOS E BURACOS É PROJETO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE BRUNO BIOLCHINI, ALUNO DO CURSO DE DESIGN, COMUNICAÇÃO VISUAL, PELA PUC-RIO.



A Torre H é um projeto de arquitetura desenvolvido por Bruno Biolchini, aluno do curso de Design, Comunicação Visual, pela PUC-Rio. O projeto trata-se de um espaço de convivência e lazer, localizado em um terreno de 100m x 100m. O projeto é composto por um bloco principal e um bloco secundário, ambos com uma área de 100m x 100m. O bloco principal é composto por um espaço de convivência e lazer, com uma área de 100m x 100m. O bloco secundário é composto por um espaço de convivência e lazer, com uma área de 100m x 100m. O projeto é desenvolvido em um terreno de 100m x 100m, com uma área total de 100m x 100m.



TORRE H — ESPAÇOS E BURACOS

TORRE H — ESPAÇOS E BURACOS

TORRE H — ESPAÇOS E BURACOS E PROJETO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE BRUNO BIOLCHINI, ALUNO DO CURSO DE DESIGN, COMUNICAÇÃO VISUAL, PELA PUC-RIO.

Todas as imagens
representam a obra em
construção e não o projeto
finalizado na Torre H.

TECNICA TECNICA

Prof. Carlo

Prof. Carlo

→ Fala-se muito
se torna mais
um assunto
A Torre H é um
na década de 1970
sua estrutura quanto

construção
A Torre H é um
O projeto de
e a estrutura
na década de 1970



40 andares e 40 páginas.

A página não tem a pretensão de ser um andar. São espaços diferentes, embora, em ambos, seja possível o caminhar e o observar.

O número 40 se torna simbólico, assim como a relação entre pessoa e lugar.

Começando pelo fim,
o prédio que não é prédio

Uma frase nasce de uma combinação de palavras. Se desejo expressar um sentido específico em uma frase, preciso de palavras para estabelecer essa comunicação. Exprimindo tal sentido, a frase parte de uma necessidade de expressão, passa por uma construção/formulação e, ao ser pronunciada, assume significado.

Diversas frases são construídas enquanto se tenta entender uma pessoa, um objeto, um lugar. O próprio lugar parte de uma série de construções, que tentam se comunicar igualmente. A escada espera ser lida como escada, que leva de um andar ao outro, mesma vontade do elevador.

Para poder se locomover pela Barra, o automóvel é um transporte essencial.



O pátio do prédio, hoje, é utilizado como garagem.

Se por um lado a Torre H nunca abrigou pessoas, por outro, agora, ela pelo menos guarda seus carros.



Observando o projeto inicial de Athaydeville, primeiro marco urbanístico da Barra, temos uma imagem extremamente sintética do que estava previsto para o bairro (ver pág. 5), com dezenas de torres cilíndricas, idênticas, espalhadas ao longo da Av. das Américas. As duas torres que se concretizaram são o que sobraram desta imagem distópica e evidenciam a lógica do modelo de série, e de reprodutibilidade. A publicação, portanto, é trabalhada como um objeto a ser reproduzido, replicado. A série, no entanto, afasta-se do particular, do massificado, e entra em choque com o conteúdo da publicação, que parte de percepções pessoais e sensíveis em relação aos momentos que tive ali dentro.



Agradecimentos

Gostaria de agradecer ao Francisco e ao “Pernambuco” pela disponibilidade e pelo tempo cedidos para me auxiliar com os objetos em concreto. Ao meu irmão Victor Biolchini, por diversas conversas ao telefone sobre este projeto. Muitos dos conceitos que estão apresentados aqui partiram e foram trabalhados durante essas conversas. Às pessoas que trabalham na Torre H, Heraldo e Raimundo, que permitiram que eu visitasse o prédio, quando fosse possível. Aos professores da disciplina de projeto, por se mostrarem sempre dispostos e interessados no projeto, dentre eles destaco a professora Evelyn, que desde o anteprojeto vem me acompanhando nessa pesquisa, com instigações, provocações e direcionamentos.

Bibliografia

UMBERTO, Eco. A Estrutura Ausente;
KRAUSS, Rosalind. A Escultura no Campo Expandido;
NAVARRO, Santiago. 73 Notas Sobre a Deriva;
BENJAMIN, Walter. O Narrador;
FOSTER, Hal. O Artista como Etnógrafo;
JACQUES, Paola Berenstein. Errâncias Urbanas: a arte de andar pela cidade

Agradecimentos especiais àqueles que estiveram mais próximos de mim nesse processo intenso do projeto. À colega de orientação Bianca, por estar sempre me ajudando a dar ritmo e continuidade ao trabalho, e ao meu orientador Cadu, por em primeiro lugar ter acreditado nas ideias iniciais do projeto, tendo paciência e cuidado, não mudando a direção do meu interesse, mas me abrindo perspectivas muito mais amplas das que eu tinha no começo.