



EIXO TEMÁTICO:

- | | | |
|---|--|--|
| ☐ Ambiente e Sustentabilidade | ☒ Crítica, Documentação e Reflexão | ☐ Espaço Público e Cidadania |
| ☐ Habitação e Direito à Cidade | ☐ Infraestrutura e Mobilidade | ☐ Novos processos e novas tecnologias |
| ☐ Patrimônio, Cultura e Identidade | | |

Sistema de movimentos e composição arquitetônica: do espaço de posições para o espaço de relações

*System of movements and architectural composition:
from the space of positions to the space of relations*

*Sistema de movimientos y composición arquitectónica:
del espacio de posiciones al espacio de relaciones*

RECENA, Maria Paula (1)

CASTRO OLIVEIRA, Rogério de (2).

(1) Doutora, Pós-doutoranda, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, RS, Brasil; email: mariapaula@duoarq.com.br.

(2) Professor Doutor, Centro Universitário Ritter dos Reis - UniRitter, Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (Mestrado Associado UniRitter-Mackenzie), Porto Alegre, RS, Brasil; email: rogerio_castro@uniritter.edu.br

Docente colaborador do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil; email: rco@ufrgs.br

Sistema de movimentos e composição arquitetônica: do espaço de posições para o espaço de relações

*System of movements and architectural composition:
from the space of positions to the space of relations*

*Sistema de movimientos y composición arquitectónica:
del espacio de posiciones al espacio de relaciones*

RESUMO

Esta comunicação discute relações operativas entre sistemas de movimento e composição arquitetônica. Seu propósito é esclarecer, em alguma medida, a importância do deslocamento do observador na apreensão e apropriação do espaço arquitetônico pelo Movimento Moderno. Neste sentido, compara a espacialidade *beaux-arts*, fundada em uma sucessão de quadros (*marche*) e a multiplicação de pontos de vista do espaço modernista, implicando inovações que se incorporaram simultaneamente aos âmbitos da arquitetura e das artes visuais. O artigo destaca ainda a importância da dimensão sensorial (háptica) dos esquemas compositivos que incorporam, em sua concepção, uma ordem coreográfica.

PALAVRAS-CHAVE: arquitetura, movimento, espaço de posições, espaço de relações, percepção háptica.

ABSTRACT

*This paper discusses operative relations between movement systems and architectural composition. Its purpose is to enlighten, to some extent, the importance of observer's displacement in the apprehension and appropriation of architectural space by the Modern Movement. In that sense, it compares the beaux-arts spatiality, supported by a succession of frames (*marche*), and the multiplication of points of view of modernist space, which implies innovations that have been incorporated both to architecture and visual arts. The paper also underlines the importance of sensorial (haptic) dimension of compositive schemes which incorporate in their conception a choreographic order.*

KEY-WORDS: architecture, movement, space of positions, space of relations, haptical sense

RESUMEN:

*Esta comunicación discute relaciones operativas entre sistemas de movimiento y composición arquitectónica. Su propósito es clarificar, en alguna medida, la importancia del desplazamiento del observador en la prehensión y apropiación del espacio arquitectónico por el Movimiento Moderno. En ese sentido, compara la espacialidad beaux-arts, fundada en una sucesión de cuadros (*marche*) y la multiplicación de puntos de vista del espacio modernista, lo que implica innovaciones que se han incorporado simultáneamente a los ámbitos de la arquitectura y de las artes visuales. El artículo también subraya la importancia de la dimensión sensorial (háptica) de esquemas compositivos que incorporan a su composición un orden coreográfico.*

PALABRAS-CLAVE arquitectura, movimiento, espacio de posiciones, espacio de relaciones, sentido háptico

1 INTRODUÇÃO

Este estudo sobre as relações entre sistemas de movimento e composição arquitetônica tem como pano de fundo o espaço modernista. Esta zona de interesse está relacionada mais a uma maneira de ver o espaço, em particular, do que a um recorte histórico. A "espacialidade modernista", neste sentido, ultrapassa o momento histórico de sua concepção. A partir da ruptura da arquitetura e demais manifestações do Movimento Moderno com os modos tradicionais de produção artística, a noção estética de "espaço" não será mais a mesma, ainda que as notações utilizadas para representar esta espacialidade ainda se mantenham fixadas na tradição geométrica renascentista.

A partir do modernismo a ideia da *promenade architecturale* corbusiana passará a definir deslocamentos que articulam relações espaciais indiretas e complexas, trazendo o movimento para um patamar que admite um estudo destacado das outras variáveis de projeto. É, portanto, em projetos modernistas e em seus desdobramentos na arquitetura contemporânea que encontraremos exemplos pertinentes para as argumentações esboçadas neste artigo. Faz-se necessário discorrer brevemente sobre a espacialidade modernista para apontar, preliminarmente, alguns parâmetros que servirão como referenciais para as análises de exemplos que serão feitas a seguir.

2 DO ESPAÇO DE POSIÇÕES PARA O ESPAÇO DE RELAÇÕES

Para Michel Foucault, em seu texto *Des espaces autres. Hétérotopies* (1967), o espaço da Idade Média é caracterizado como um espaço de "posições", ou homólogo, no qual a terra tinha seu lugar fixo, assim como o espaço celestial mantinha sua própria organização hierárquica. Galileu, ao admitir o movimento da Terra, rompe esse espaço de posições abrindo-o para um espaço infinito. A partir desse rompimento e da conceituação de um espaço infinito, nós passamos a viver "*dentro de um conjunto de relações que delineiam Sítios que não se reduzem um ao outro e absolutamente não se superpõem uns aos outros*" (FOUCAULT, 1984, p:46), isto é, em um espaço heterotópico.

Estabelecer a correspondência entre um espaço de posições e um espaço de relações é especialmente útil, pois esse contraponto permite compreender melhor, no âmbito da arquitetura, a transição que se processou dos modos tradicionais, concretos, de organização do espaço arquitetônico para a concepção abstrata do espaço modernista. Servirá também para propor o contraponto entre as noções de *posição* e *relação*, definindo termos que nos permitem analisar possíveis coreografias¹ do espaço arquitetônico. Será necessário que estas noções estejam suficientemente claras para que se possa avançar nas exemplificações.

¹ O tema dos sistemas de movimento e de coreografias no espaço arquitetônico poderá ser melhor entendido na tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da UFRGS, 2013, com o título *Notações arquitetônicas: diagramas, coreografias, composições* (<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/85181>), de autoria da Arq. Maria Paula Recena sob orientação do Prof. Rogério de Castro Oliveira. Nesta tese, os elementos de arquitetura são analisados sob o ponto de vista de "objetos coreográficos" — um conceito que é atualizado pelo coreógrafo William Forsythe — o que permite problematizar os elementos de arquitetura e de composição

Para Alan Colquhoun, a passagem do projeto *beaux-arts* para o modernismo indica uma postura diante do espaço que seria justamente a passagem do espaço de posições para um espaço de relações. Colquhoun nos demonstra que o espaço *beaux-arts* ainda era fundamentalmente homólogo, ou de posições. Em texto publicado na AD Profiles, em edição dedicada à *École des Beaux-Arts*, Colquhoun indica uma nova atitude em relação ao espaço, a partir de Violet-le-Duc:

No plano *beaux-arts* típico um campo regular e "ideal" define tanto o sítio quanto as extensões do edifício. Todos os espaços contidos neste campo são formalmente controlados. Todos os espaços dentro deste campo são controlados, e não há espaço residual. Assim, se a planta é expressa em termos de figura/fundo o espaço 'negativo' do diagrama original se torna 'positivo' se este diagrama é invertido. Nesse sentido o espaço definido pelo campo pode ser homólogo.

O típico *hôtel* do século dezessete que Viollet-le-Duc ilustra, ainda que mostre pouca complexidade formal diante do projeto *beaux-arts*, divide com ele esta qualidade homóloga. Os espaços abertos da *cour d'honneur* e os estúbulos são tratados como salas, com as mesmas condições de distribuição periférica dos espaços internos, de modo que a planta pode ser lida como uma caixa chinesa, com a ordem da escala maior — produzida pela relação dos blocos principais e dos espaços abertos — repetida na relação das salas da escala menor, dentro dos blocos. Não há espaço perdido dentro dos limites do sítio.

Na solução alternativa de Viollet-le-Duc, este tratamento espacial unificado é abandonado, o edifício se torna um objeto num campo espacial infinito que nunca pode ser lido como qualquer outra coisa senão o residual em relação ao edifício em si. (COLQUHOUN, 1978, p:62)

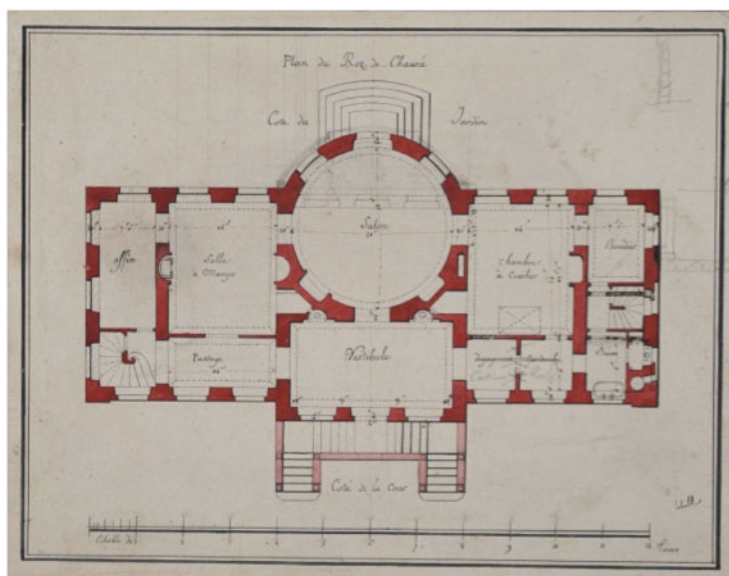


Fig. 1 - Plan du rez-de-chaussée d'un hôtel particulier avec
un salon circulaire ouvrant sur les jardins
André (1804-1872) ou Henri (1827-1882) de Baralle
Photo : Cambrai, musée des beaux-arts/D. Coulier / Fonte: La Tribune de l'Art

arquitetônica em novos patamares de complexidade. Vale esclarecer, para a melhor compreensão do artigo em questão, que coreografia e dança são disciplinas distintas, sendo que a coreografia lida com o projeto do movimento que será executado posteriormente.

Isto demonstra nada menos do que uma nova atitude para o espaço arquitetônico. Espaço não é mais um campo ideal que é ordenado e totalmente humanizado, como era na tradição clássica trazida à tona pela *Beaux-Arts*. Tal espaço é relativo ao conceito homeotópico das cidades Renascentistas e Medievais, e à criação de um microcosmo feito pelo homem. Com Viollet-le-Duc nós vemos o abandono deste em favor de um espaço heterotópico que consiste de edifícios individuais, não relacionados — tanto conceitualmente quanto fenomenalmente — com seus vizinhos.² (IBIDEM, p:64)

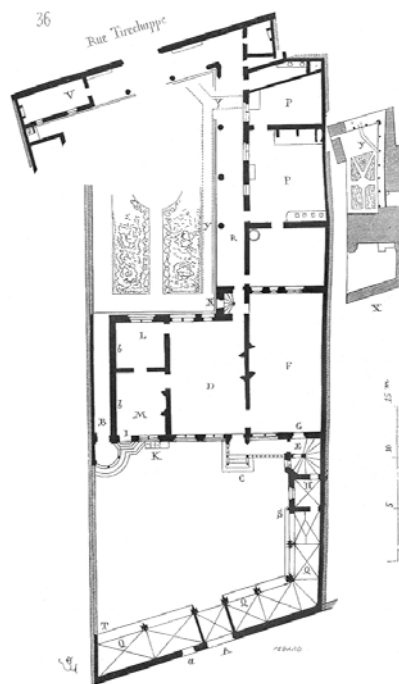


Fig.2 - Hôtel de Gendres

Fonte: Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècles* (1868)

² In the typical *Beaux-Arts* plan a regular and 'ideal' field defines both site and extent of building. All spaces within this field are formally controlled, and there are no residual spaces. Thus, if the plan is expressed in terms of figure/ground the 'negative' spaces of the original diagram become 'positive' if this diagram is reversed. In this sense the space defined by the field can be said to be homologous.

The typical 17th-century hotel which Viollet-le-Duc illustrates, though it displays few of the formal complexities of the developed *Beaux-Arts* plan, shares with it this homologous quality. The open spaces of cour d'honneur and the stables are treated like 'rooms' with the same simple boundary conditions as the internal spaces, so that the plan can be read as a Chinese box, with the large scale order — produced by the relationship of main blocks to open spaces — repeated in the small scale relationship of the rooms within the blocks. There is no space left over 'within' the confines of regular site.

In Viollet-le-Duc's alternative solution this unified spatial treatment is abandoned, the building becomes an object in an infinite spatial field which can never be read as anything but residual in relation to the building itself. (COLQUHOUN, 1978, p.62)

It demonstrates nothing less than a new attitude to architectural space. Space is no longer an ideal field which is 'ordered' and totally humanised, as it was in the classical tradition taken over by the *Beaux-Arts*. Such a space is related to the homeotopic concept of medieval and Renaissance cities, and the creation of a man-made microcosm. With Viollet-le-Duc we see the abandonment of this in favour of a heterotopic space which consists of individual buildings, unrelated - both conceptually and phenomenally - to their neighbours. (IBIDEM, p.64)

A ruptura empreendida por Viollet-le-Duc sinaliza como aos espaços controlados do projeto *beaux-arts* viriam se contrapor os espaços fluidos da arquitetura modernista. Poderíamos dizer, então, que a espacialidade modernista é uma espacialidade heterotópica definida *por um conjunto de relações espaciais* estabelecidas em cada projeto e que, além disso, essas relações alteram-se ao longo do deslocamento empreendido em cada arquitetura, isto é, relações espaciais indiretas e complexas se articulam e se justificam sob um ponto de vista dinâmico. Cabe compreender melhor essa transição e que tipo de complexidade encerra essas relações espaciais.

O processo que se dá na transição do espaço de posições (ou *beaux-arts*) para o espaço de relações (ou moderno) encontra eco na explosão da perspectiva com um único ponto de fuga, que na concepção modernista se estende paralelamente e se desdobra em múltiplos pontos de fuga.

Paulo Sérgio Duarte, em seu ensaio intitulado *A Dúvida Depois de Cézanne* — numa referência ao texto de Merleau-Ponty intitulado *A Dúvida de Cézanne* — discorre sobre a pintura *Natureza-morta com maçãs e laranjas* (1895-1900):

Nessa natureza-morta, mesmo com a profundidade sugerida, e esta era a preocupação maior de Cézanne na elaboração do espaço, não há mais distância além daquela exigida pela totalidade pictórica e que não pode mais ser reportada a nenhuma regra de reprodução da distância real entre os objetos e um único olho do pintor, como exigia a perspectiva. Cada quadro, nas naturezas-mortas, evoca a ideia do cosmos da Grécia arcaica, onde o topos não é um lugar no espaço porque este nem sequer ainda fora pensado, mas determinado pela natureza dos objetos que o ocupa. Um bule ou uma maçã pintados, trocados, jamais ocuparão o mesmo lugar sobre a mesa, por causa da diferença de suas formas e cores. A trama de relações entre esses diversos topos e sua dinâmica constitui a boa ordem do cosmos. (DUARTE, 1994.)



Fig.3 - Pommes et oranges / 1899 - Paul Cézanne
Fonte: musée d'Orsay, Paris

O salto empreendido por Cézanne se dá em relação a toda a representação espacial de tradição ocidental a partir da Renascença e da *perspectiva artificialis*, com um único olho num ponto. É possível contrapor essa tradição à tradição pictórica oriental, em especial a chinesa³, na qual o olho "*viaja sobre a paisagem representando-a de múltiplos pontos*" (DUARTE, 1994). Na análise de Paulo Sérgio Duarte, a trama de relações entre os diversos *topos* da pintura em questão constitui "*a boa ordem do cosmos*" que, trazida para os termos da arquitetura, poderá ser vista como a boa composição, isto é, como um momento de estabilidade entre as partes que compõem o espaço arquitetônico.

É possível relacionar a representação por meio da perspectiva com um único olho fixado em um único ponto, de tradição ocidental, ao espaço *beaux-arts*, bem como é possível relacionar a representação na qual o olho passeia sobre a composição, de tradição chinesa, ao espaço modernista. Nesse espaço, pontos de vista simultâneos estabelecem relações entre objetos distintos. Mas, se na pintura o olho passeia sobre a paisagem, na arquitetura, além do olho, é o corpo que passeia pelo espaço disponibilizado entre os objetos fixos da composição.

Diante disso, o movimento adquire uma importância fundamental para compreendermos a espacialidade modernista, contrapondo-a à espacialidade *beaux-arts*. O conceito de *marche*, no projeto *beaux-arts*, é capaz de trazer a composição arquitetônica de um patamar puramente geométrico para o plano da experiência concreta. Nesse sentido opera um salto qualitativo ao acrescentar a variável tempo à composição arquitetônica e, a partir disso, *faire marcher* (ZANTEN, 1978) a arquitetura, mas o movimento somente adquire um papel operativo — o que remeteria para um outro estudo — a partir do modernismo. Com a ideia da *promenade architecturale*, o movimento passa a estabelecer relações entre pontos de fuga simultâneos, em um espaço de certa forma dissociativo, no qual o sistema de movimentos é o operador capaz de amarrar as perspectivas, as heterotopias, as elevações, os vazios. Em passagem de seu livro de 1942, *Mensagem aos estudantes de arquitetura*, Le Corbusier nos diz:

A arquitetura *se caminha, se percorre* e não é, como preconizam certos princípios, uma ilusão inteiramente gráfica organizada em torno de um ponto central abstrato onde o homem pretende estar — um homem quimérico — munido de um olho de mosca, cuja visão seria circular. Esse homem não existe, e foi por conta dessa confusão que o período clássico deu início ao naufrágio da arquitetura. (LE CORBUSIER, 2005, p:41)

Mais adiante, seguindo o argumento de Paulo Sérgio Duarte, a própria pintura, como tema autônomo, é evidenciado nos procedimentos de Cézanne:

No Monte Santa Vitória estamos diante de dois grandes espetáculos (...). O primeiro espetáculo é a nova "natureza" liberada por Cézanne como imagem generosa e complexa, à altura de seu modelo, mas claramente, outra. O segundo é abrir aos nossos olhos o modo de produção pictórico, evidenciar os procedimentos e a trama que organiza e estrutura o todo, tornar evidente sua linguagem no gesto da pincelada, na escolha do léxico cromático e formal, e exibir as três diferentes regiões sintáticas que se harmonizam, para oferecer o ato de realização da obra como espetáculo permanente. Mais do que seu modelo externo — a montanha — quem se transforma em motivo é o próprio processo de trabalho pictórico. Livre dos macetes da mimesis acadêmica ou de preocupações metalinguísticas, a nova "natureza" se apresenta enquanto linguagem visualmente articulada em primeiro grau. (DUARTE, 1994)

³ Não confundir a tradição pictórica oriental, em especial a chinesa, com o exemplo da caixa chinesa utilizado por Alain Colquhoun e citado anteriormente; são justamente aproximações opostas.

Da mesma forma, podemos ver nas operações compositivas da arquitetura modernista, expostas em sua trama de relações e livre dos macetes da mimesis acadêmica, o surgimento do espaço como o próprio motivo e tema da arquitetura. O espaço modernista, livre de uma narrativa puramente sensório-motora, abarca, desse ponto em diante, situações que envolvem relações que se estabelecem não tanto pela visão, mas mais por um sistema háptico. A visão, sob o ponto de vista do espaço acadêmico, está integrada a um movimento sensório-motor que se desenvolve dentro de parâmetros previsíveis; ao reunir pontos de vista diversos, o espaço modernista requer quebras sensório-motoras que exigem a integração de diversos sentidos em nome da apreensão dessa espacialidade.

3 SISTEMA HÁPTICO E GEOMETRIA

Em *The Sense of Touch*, Mark Paterson discute extensamente a supremacia da visão, em detrimento do tato, na cultura ocidental. Para Paterson, "*nós possuímos um persistente pressuposto cultural, já presente em Platão e consolidado no Iluminismo, que dá primazia à visão*" (PATERSON, 2007, p:1). Essa primazia da visão explicaria a predominância da geometrização como um valor superlativo, com conseqüente diminuição da experiência e, podemos concluir, da atenção dada às questões relativas ao movimento do corpo no espaço. De acordo com Paterson, a herança que dá primazia à visão inicia-se com Aristóteles, que denomina os cinco sentidos, como hoje ainda os conhecemos, hierarquizando-os do mais primário, o tato, ao mais elevado, a visão; Platão, por sua vez, caracteriza os sentidos como sendo capazes de revelar apenas aparências ilusórias e não verdades universais; e de maneira crucial, para Galileu, a geometria seria o único padrão inteligível para explicar a natureza. Essa tradição se desdobra ao longo do pensamento filosófico e científico ocidental e, para Husserl, em *Origin of Geometry*, a geometria parece padronizar um conjunto comunicável, de verdades subjetivas, isto é, parece ser uma possibilidade de padronizar, em uma linguagem que sirva para diversas áreas, as relações encontradas no mundo natural, tornando-se assim, "*apropriadamente óptica o bastante, através da qual medidas e relações espaciais padronizadas são mapeadas e observadas*" (HUSSERL, apud PATERSON, 2007). Essa tradição é reforçada pela necessidade de se ter uma maneira de relacionar as várias áreas do conhecimento, sob o manto do conhecimento científico.

Descartes, finalmente, considera uma *mathesis universalis* na qual os sentidos seriam completamente deixados de lado em nome da geometria. Não por acaso nos referimos aos espaços modernistas muitas vezes chamando-os de cartesianos —espaços elegantes regidos por coordenadas ortogonais— agregando a estes, o valor subjetivo da geometrização. No entanto essa espacialidade fundada no rigor geométrico requer o sentido háptico para ser apreendida, pois as relações entre transparências que se sobrepõem, alturas vencidas por rampas e escadas, espaços que não se conectam mas que se relacionam; essas relações são características dos espaços modernistas e requerem o movimento para serem apreendidas.

Esse breve resumo das questões que norteiam o desenvolvimento científico em relação aos sentidos e à geometria é importante para a presente argumentação, pois, os sentidos —compreendidos não mais isoladamente, mas como um sistema no qual todos os sentidos estão integrados— são capazes de nos indicar a importância do movimento para a compreensão do espaço e, conseqüentemente, do espaço arquitetônico:

Caminhar por um edifício, por exemplo, envolve não apenas uma correlação entre visão e tato mas também sentidos corporais combinados, as modalidades da propriocepção (a posição corporal sentida como uma tensão muscular), cinestesia (o sentido do movimento do corpo e membros) e o sentido vestibular (um sentido de equilíbrio advindo da informação no ouvido interno). (...) Estas sensações intraceptivas combinam-se em um sentido coerente de percepção corporal do entorno espacial, uma interação sinérgica dos sentidos corporais algumas vezes chamado de "háptico", frequentemente contrastado com sistema "óptico" ou visual (ver por exemplo Gibson 1968, 1979; Bloomer e Moore 1978; Paterson 2002). (PATERSON, 2007, p:3) ⁴

James Gibson, em seu livro *The senses considered as perceptual systems* (1966), como o nome indica, reorganiza a percepção como sistemas compostos na inter-relação entre os cinco sentidos. A partir de suas pesquisas passa-se a compreender a percepção como uma intrincada teia de sentidos que se interpenetram em nome de uma compreensão do mundo que nos rodeia. Para Gibson o sistema háptico é um sistema composto por mãos, olhos e movimento, ou ainda, pelo tato, visão e cinestesia; um sistema, portanto, mais do que um sentido. Charles Moore e Kent Bloomer, em seu livro *Body, memory and architecture* (1982), tratam da capacidade de percepção háptica, com base em Gibson, como "o sentido do tato reconsiderado de maneira que inclua o corpo" (BLOOMER & MOORE, 1982). De acordo com Moore e Bloomer, nenhum sentido está mais intimamente ligado com o tridimensional do que o háptico, com o que concordamos sem negociações. Mas as habilidades hápticas são mencionadas por diversos autores, com abordagens diferentes ainda que não excludentes. Parece adequado supor que as abordagens que se valem do sentido háptico para analisar o campo da arte e da arquitetura apresentem relações mais precisas para o tema do movimento no espaço arquitetônico do que a abordagem psicológica, ainda que esta seja a base de outras interpretações.

Dentre os diversos estudos, Riegl (1901) por exemplo, faz uma importante oposição entre uma percepção óptica ou daquilo que está a distância, e uma percepção háptica ou que envolve proximidade e tato. No entanto, a despeito dessa distinção, o sentido háptico descrito por Riegl é citado por Deleuze, em *A Imagem-Tempo*, como "*um tocar característico do olhar*" (DELEUZE, 2005), subentendendo que, neste sentido, as qualidades táteis estejam envolvidas na apreensão visual. Vale mais uma vez o recurso da aproximação à pintura, dessa vez com um poema — ou espécie de poema crítico — de Jailton Moreira sobre a obra de Morandi:

*"o pincel procura no oco da tela
arado surdo em terra seca
a vasta tolerância dos objetos"* (MOREIRA, 2012)

⁴ *Walking through a building, for example, involves not simply a correlation between vision and touch but also combined somatic senses, the modalities of proprioception (the body's position felt as muscular tension), kinaesthesia (the sense of the movement of body and limbs) and vestibular sense (a sense of balance derived from the information in the inner ear). (...) These interoceptive sensations combine in a felt coherence of bodily perception of the spatial environment, a synergic interaction of the somatic senses sometimes referred to as "haptic", often contrasted with the "optic" or visual system (see for example Gibson 1968, 1979; Bloomer and Moore 1978; Paterson 2002).*

É claro que, sem o sentido do tato e da audição, não poderemos compreender o jogo de metáforas do poema, mas parece igualmente claro que, sem tais sentidos não poderemos verdadeiramente ver a pintura de Morandi, ainda que fosse possível, mesmo assim, olhar para ela.

Se ao apreciarmos uma pintura nossa visão é investida de capacidades táteis, poderemos compreender que nossa apreensão espacial está igualmente impregnada de qualidades táteis. Em um primeiro momento, o tema do espaço, ou do espaço como motivo, apresentado a partir da modernidade, requer quebras sensorio-motoras, possibilidades de apreensão do que está longe e fora do percurso empreendido e, sobretudo, requer estabelecer relações para além de uma narrativa convencional.

Para que o movimento seja capaz de amalgamar as perspectivas de uma arquitetura moderna, é preciso que haja um sistema háptico em ação, a partir do qual nos tornamos capacitados a apreender qualidades espaciais estabelecidas por meio de relações. O espaço modernista, heterotópico, ou de relações, como foi demonstrado anteriormente, requer o movimento como forma de conhecimento e apreensão.

4 MOVIMENTO E COMPOSIÇÃO ARQUITETÔNICA

As imagens da Maison La Roche vista nas figuras 4 e 5 mostram claramente que múltiplos pontos de vista concorrem para que a espacialidade, forjada por vazios, passarelas, mezaninos e balcão, seja apreendida ao longo do passeio, isto é, do deslocamento ao longo dos elementos de arquitetura que compõem o espaço.

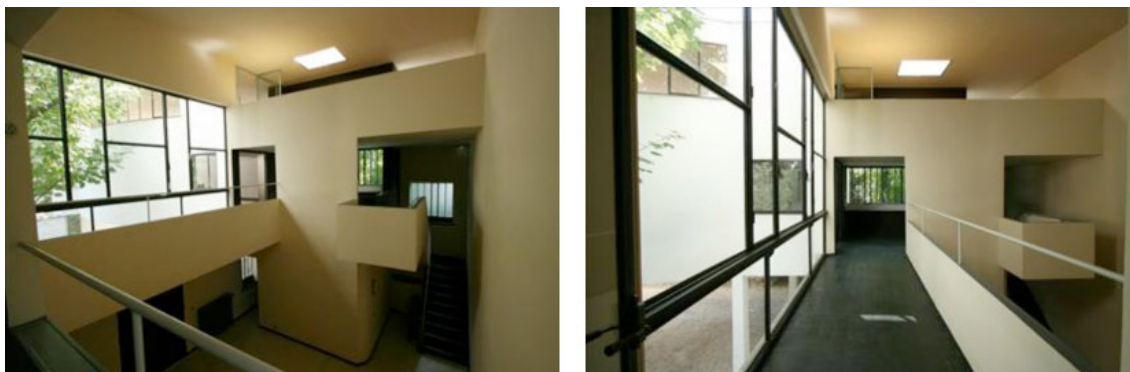


Fig. 7 e 8 - Maison La Roche - 1923/1925 - Le Corbusier e Pierre Jeanneret
Fonte: Fondation Le Corbusier / www.fondationlecorbusier.fr

Na sala principal, vista nas figuras 6 e 7, a lâmina que estreita o espaço permite um percurso ascendente e dramatiza o espaço arquitetônico. O movimento proposto por esta rampa arranja os espaços da casa, articulando os pavimentos que são, aqui, somados por um vazio. A rampa possibilita a visualização do espaço com certa continuidade, permitindo ver, ao longo do trajeto, a coleção de obras de arte que estaria abrigada nesse cômodo da casa. A *promenade architecturale*, todavia, ganha contornos mais agudos se nos detivermos no

desenho que Le Corbusier propõe para a rampa: além das articulações entre os espaços que compõem a casa, a inclinação acentuada e a largura reduzida da rampa traduzem escolhas do arquiteto que não são apenas pragmáticas, pois é preciso que o corpo se posicione com uma certa inclinação para vencer a altura, empreendendo um movimento simultaneamente ascendente e em curva. Os micromovimentos que se encadeiam ao subir ou descer a rampa, inteiramente fora dos padrões de conforto, atestam que Le Corbusier projetou mais do que uma rampa que permite vencer a diferença de níveis entre os dois pavimentos: projetou um "objeto coreográfico"⁵ que induz um movimento com qualidades próprias, pois os procedimentos utilizados no desenho da rampa envolvem estratégias que modificam diretamente as condições de percurso.

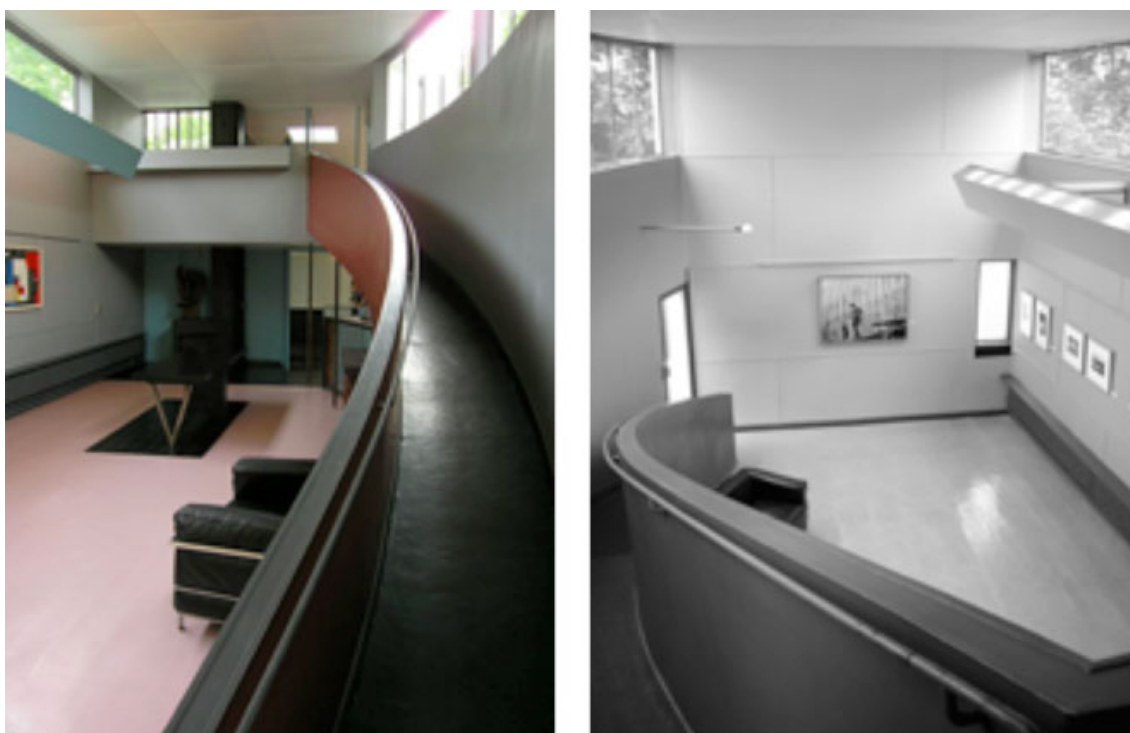


Fig. 7 e 8 - Maison La Roche - 1923/1925 - Le Corbusier e Pierre Jeanneret
Foto: Olivier Martin-Gambier 2004

⁵ De acordo com William Forsythe, os *objetos coreográficos* são capazes de restabelecer um sistema de movimentos a partir de sua inserção no espaço, independentemente do corpo: "*um objeto coreográfico não é um substituto para o corpo, mas antes, um lugar alternativo onde reside a compreensão e a capacidade de instigação e de organização da ação*" (FORSYTHE, 2011), ou melhor, um *objeto coreográfico* funciona operando diretamente sobre qualidades espaciais que possibilitam ações como, por exemplo, ampliar, concentrar, direcionar ou restringir; bem como imprime ritmo ao deslocamento empreendido nos locais onde são inseridos. Os *objetos coreográficos*, em suma, atestam a existência da coreografia sem o corpo atuante, pois tais dispositivos funcionam como notações espaciais: desenham o espaço *in loco*. Ver: RECENA, Maria Paula. *Notações Arquitetônicas: diagramas, coreografias, composições*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura/ UFRGS, 2013. Orientação: Prof. Rogério de Castro Oliveira.

Fonte: Fondation Le Corbusier / www.fondationlecorbusier.fr

Muito diferente da *marche* empreendida nos espaços alinhados da composição *beaux-arts*, que culminaria num *tableau* concebido como quadro final — o "fecho da composição" — o espaço moderno ou de relações, exemplificado nas imagens da Maison La Roche, requer seleções e hierarquizações de pontos focais selecionados pelo observador ao longo de seu deslocamento, em constante mutação. Nesse caso, a composição permanece em aberto diante de múltiplas possibilidades. Trata-se de uma montagem do espaço que será refeita sempre, recomposta inúmeras vezes, em um processo que vai além da pura contemplação: um processo de construção intelectual sobre uma base sensorial.

No espaço até certo ponto dissociativo da *Maison La Roche*, o movimento é o operador capaz de estabelecer as relações entre as diversas perspectivas possíveis, tornando os elementos compositivos, que articulam as diversas visadas, verdadeiros *objetos coreográficos*. É, portanto, uma geometria maleável ou contínua, descrita nas trajetórias que se sobrepõem ao espaço arquitetônico, as quais complementam a composição ao retirarem os elementos compositivos de uma situação de posição estática e colocá-los uns em relação aos outros.

REFERÊNCIAS

- BLOOMER, Kent C., MOORE, Charles W. *Body, memory and architecture*. New Haven: Yale University Press, 1977.
- CASTRO OLIVEIRA, Rogério de; RECENA, Maria Paula. Práticas projetuais e práticas artísticas: representações, notações, arquiteturas. *Arq.Urb*, v. 7, p. 33-46.
- COLQUHOUN, Alan. The Beaux-Arts Plan. *AD PROFILE* n. 17, The beaux-arts. (Guest Editor: Robin Middleton). London: Academy Editions, 1978. p. 60-64.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DUARTE, Paulo Sérgio. A dúvida depois de Cézanne. In: NOVAES, Adauto (org.), ARTEPENSAMENTO. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FORSYTHE, William. Coreographic Objects. In: *William Forsythe and the Practice of Choreography: It Starts From Any Point*. (Edited By Steven Spier, Routledge, 2011). p.90-92. Disponível em: <http://Williamforsythe.de/essay/html>
- FOUCAULT, Michel. Des espaces autres. Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967. Michel. Dits et écrits 1984. *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, p. 46-49. Disponível em: <http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.fr.html>
- GIBSON, James J. *The senses considered as perceptual systems*. Houghton Mifflin, 1966. Connecticut: Greenwood Press, 1983.
- LE CORBUSIER. *Mensagem aos Estudantes de Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Ed. original: *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*, 1943.
- MOREIRA, Jailton. *Jornal Zero Hora / Caderno de Cultura*, 2012.
- PATERSON, Mark. *The senses of touch: haptics, affects, and technologies*. New York: BERG, 2007.
- RECENA, Maria Paula. *Notações Arquitetônicas: diagramas, coreografias, composições*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura/ UFRGS, 2013. Orientação: Prof. Rogério de Castro Oliveira. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/85181>



III ENANPARQ

III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo
arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva
São Paulo, 2014

ZANTEN, David Van. Le Système des Beaux-Arts. *Architecture d'Aujourd'hui*, nov./déc. 1975. p. 97-106.