



PROJETAR - 2015

Originalidade, criatividade e inovação no projeto contemporâneo:
ensino, pesquisa e prática. Natal, 30 de setembro a 02 de outubro.

A MATÉRIA FAZ O ESPAÇO

Sobre algumas táticas projetuais e a sensação de espaço

THE MATTER DOES THE SPACE

On some design tactics and the sense of space

LA MATERIA HACE EL ESPACIO

Sobre algunas tácticas proyectuales y la sensación del espacio

PAZ, Daniel Juracy Mellado

Mestre em Arquitetura e Urbanismo

Professor Assistente da FAUFBA

danielmelladopaz@hotmail.com

RESUMO (100 a 250 palavras)

O artigo apresenta a investigação de uma das maneiras de propiciar a *espaciosidade*, a sensação do espaço, na arquitetura e suas representações, como táticas projetuais de explorações por vezes altamente idiossincráticas. Reconhecemos tais procedimentos a partir da *teoria do terreno da percepção espacial*, de James J. Gibson. Como o espaço como tal nunca é visto, e sim superfícies, contínuas ou interrompidas, temos que a sensação da fluidez espacial, entre cômodos ou do interior de um edifício com seu exterior, é dada também pela continuidade de superfícies como os pisos e seus pavimentos e elementos análogos (espelhos d'água, jardins, etc.), paredes e tetos, e de outros objetos. Identifica-se, assim, um recurso usual, distinto daqueles que exploram o movimento do observador ou sua aparente imersão, estático, em um ambiente exterior. Não se trata, portanto, apenas de eliminar obstáculos à visão, em uma continuidade do espaço – que se basearia em uma infundada, ainda que antiga e persistente, teoria aérea da percepção –, e sim garantir a continuidade da matéria, por meio da diluição do caráter liminar do limite, com a transparência e a não coincidência daqueles elementos que encerram o espaço.

PALAVRAS-CHAVE: percepção; espaço; espaciosidade; táticas projetuais

ABSTRACT (100 to 250 words)

The paper presents the research of one of the means to get the spaciousness, the sense of space, in architecture and their representation, as design tactics from sometimes highly idiosyncratic inquiries. We recognize such procedures from James J. Gibson's Ground Theory of spatial perception. The space in fact is never seen, only surfaces, continuous or interrupted. The feeling of spatial continuity, between the rooms or between the building's inside and its outside, is given by continuous surfaces such as floors and their paving and similar elements (pools, gardens, etc.), walls and ceilings, and other objects. It identifies a usual device, diverse from those that exploit the observer's movement or his apparent immersion, motionless, in an outdoor environment. In that, the procedure it's not the clearance of barriers to vision to get the continuity of space - that would be based on an unfounded, although old and persistent, Air Theory of perception - but ensure continuity of matter, through the dilution of the edges by transparency and non-coincidence of those elements that enclose the space.

KEY-WORDS: perception; space; spaciousness; design tactics



PROJETAR - 2015

Originalidade, criatividade e inovação no projeto contemporâneo:
ensino, pesquisa e prática. Natal, 30 de setembro a 02 de outubro.

RESUMEN (100 a 250 palabras)

Este artículo presenta la investigación de una de las maneras de propiciar la *espaciosidad*, la sensación del espacio, en la arquitectura y sus representaciones, como tácticas proyectuales de exploraciones altamente idiosincráticas. Reconocemos tales procedimientos a partir de la *teoría del terreno de la percepción espacial*, de James J. Gibson. Como el espacio en cuanto tal nunca es visto, más bien superficies, continuas o interrumpidas, tenemos que la sensación de fluidez espacial, entre cómodos o del interior de un edificio con su exterior, se logra también por la continuidad de superficies como los pisos y su pavimentación y elementos análogos (espejos de agua, jardines, etc.), paredes y techos, y de otros objetos. Identificase así un recurso usual, distinto de aquellos que exploran el movimiento del observador o su aparente inmersión, estático, en un ambiente externo. Por lo tanto no se trata solamente de eliminar obstáculos a la visión, en una continuidad del espacio – lo que se basaría en una infundada, aunque antigua y persistente, teoría aérea de la visión –, pero garantizar la continuidad de la materia, por medio de la dilución del límite, con la transparencia y la no coincidencia de los elementos que cierran el espacio.

PALABRAS-CLAVE: percepción; espacio; espaciosidade; tácticas proyectuales

1 INTRODUÇÃO

Provavelmente como um traço herdado do Movimento Moderno, ainda tratamos a Arquitetura, pelo menos no âmbito do ensino universitário, como a modelagem do *espaço*. Este, e sinônimos como “espacialidade”, é categoria central na análise e proposição de edifícios, ainda que apenas retórica. Com toda sua ambivalência – e a conseqüente imprecisão e fecundidade do termo – como aponta Leatherbarrow (2008).

Originalmente a busca pelo espaço de maneira consciente, ou mais propriamente da *espaciosidade*, da sensação de espaço, a *amplidão percebida* de que fala Yi-Fu Tuan (2012), nasce como expressão sensível de concepções extra-estéticas, heteronômicas¹. Com sua conseguinte tradução em *táticas projetuais*, e *gráficas*. São concepções sofisticadas, em alguns casos altamente idiosincráticas, que exigiam uma sensibilidade extrema do arquiteto. Acreditamos que, em lenta descoberta e consolidação, foram repetidas e herdadas, em círculos crescentes de aplicação, desmembradas dos conjuntos de crenças e da unidade que é a obra de arquitetos como Le Corbusier e Richard Neutra.

Aparecem-nos mais como um agregado de intenções superficiais, a exemplo da “integração entre espaços”, ou “fluidez espacial”, ou “permeabilidade”, do que como um sistema coeso de recursos, animados por uma concepção geral, não raro extrapolando os limites práticos da Arquitetura². Assim, torna-se comum ainda hoje no ensino de Graduação em Arquitetura e Urbanismo o aluno, seja por repetição daquilo que vê em revista e livros, seja por influência do professor, desejar que determinado cômodo “se integre” com outro ou com a paisagem. Converteu-se uma chave simplista para pensar o projeto e seus espaços, e mesmo para interpretar a arquitetura.



PROJETAR - 2015

Originalidade, criatividade e inovação no projeto contemporâneo:
ensino, pesquisa e prática. Natal, 30 de setembro a 02 de outubro.

Tais procedimentos, repetidos acriticamente, podem se aglutinar em uma *idolatria do vazio*, em uma espécie de niilismo literal. Combinado com o *império da visão*, que entende os ambientes como orientados fundamentalmente com o intuito escópico, de contemplar o espaço interior e as amplidões exteriores, tal idolatria tende à concepção da arquitetura como um mirante, despojado das atividades e aparatos que constituem obstáculo a essa visão plena, inclusive com a *negação das funções humanas*, do recesso e da privacidade necessárias³. E, sobretudo, a *negação dos rastros humanos*⁴, o espaço de atuação de cada indivíduo, para compor o lugar onde viverá, e deixará os rastros, os sinais, de sua existência singular. Quando o sujeito que vê está fora do edifício, tensionará para a *negação da arquitetura* (PAZ, 2009), evadida para cima, para baixo e mesmo no intento desmesurado por sua absoluta transparência.

Ciente de tais riscos, o que apresentamos é uma investigação, a partir de projetos e obras realizadas, da conquista daquela espacialidade. Apesar de nascidos de procuras particulares, acreditamos que uma parte delas pode ser agrupada em um princípio comum, descobertas e desenvolvidas empiricamente sem plena ciência de seu arcabouço sensorial. Às vezes como dispositivos, táticas, parciais, que podem ser revelados por fotos da obra pronta. Contudo, aparecem já, inclusive com maior intensidade, nas representações gráficas, anteriores e posteriores.

Isto é, que muitos arquitetos lançaram mão de recursos visuais que podem ser compreendidos não pelo que James J. Gibson chama de *teoria aérea da percepção espacial*, vigente entre os arquitetos, ou pelo menos aceita tacitamente, e sim por sua *teoria do terreno* da percepção espacial.

Como explicaremos adiante, organizamos exemplos onde se desenvolvem recursos formais que exploram a sensação de continuidade do espaço, e com isso sua amplidão, a partir da continuidade das superfícies e objetos.

2 A PERCEÇÃO DO ESPAÇO

O nosso ponto de partida está em que *o espaço nunca é visto*.

O espaço é ausência. Não pode ser visto como tal. Ao contrário, a visão do espaço pleno, absoluta, carece da sensação de profundidade. O que pode ser conferido pela contemplação do céu azulado: basta escolher uma secção sem nuvens, e observá-la. Por mais vasta que seja – e é, de fato, infinita, porque se estende ao espaço sideral, a sensação é de uma cor adimensional, saturando o olhar.



PROJETAR - 2015

Originalidade, criatividade e inovação no projeto contemporâneo:
ensino, pesquisa e prática. Natal, 30 de setembro a 02 de outubro.

O espaço que vê não é, indubitavelmente, bidimensional no sentido de ser achatado, mas também não é tridimensional no sentido de ser profundo. Supondo que a atmosfera esteja limpa de nuvens, sem poeira ou partículas de neblina, não tem textura, composição, contornos, formas, solidez nem eixos horizontais ou verticais. Daria no mesmo que o observador estivesse na escuridão absoluta, na medida em que pode *ver* algo. Os resultados deste experimento hipotético sugerem, pois, que o que um observador perceberia em um espaço aéreo não seria espaço e sim algo mais próximo à total ausência de percepção. Isto sugere que o espaço *visual*, à diferença do espaço geométrico abstrato, somente é percebido em virtude do que o preenche. (GIBSON, 1974, pag. 17 – tradução nossa).

Os conhecidos experimentos por privação sensorial se fundamentam em, retirando toda clave perceptível de matéria, emular o vazio.

A ironia, portanto, está em que desenhar a sensação de espaço requer que se configure com sabedoria a *matéria* ao seu redor, que revele, reforce ou mesmo crie a sensação de espaço.

A noção básica é a de que o espaço visual não deve ser concebido como um objeto ou como um conjunto de objetos no ar e sim como uma superfície contínua ou um conjunto de superfícies contíguas. O caráter espacial do mundo visual não provém dos objetos que há nele e sim do pano de fundo dos objetos. (GIBSON, 1974, pag. 20 – tradução nossa).

Os primeiros tratados de Perspectiva acabam revelando inadvertidamente essa necessidade: apresentam um indefectível tabuleiro quadriculado, depois repetido *ad nauseam* em várias pinturas, que não apenas reforça a convergência das linhas para os pontos de fuga, como fornecem um pano-de-fundo para os objetos. Aparece tal piso nos primeiros desenhos didáticos de Leon Battista Alberti no seu *Da Pintura*, e seguirá em tratados diversos como *La Perspective Pratique* de Jean Dubreuil (1642), ou, de Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, de 1693 e 1698.

Sem tal base – e sua variação de textura, reduzindo-se na medida em que “se afasta” do observador – os desenhos seriam entendidos como versões menores do mesmo objeto, e não como versões mais distantes.

No entanto, a sensação de espaço em um ambiente, ou a sua dissolução para mesclar-se com algo ainda maior, é constituída de outras maneiras.

Precisamos, antes, assinalar do que *não* trataremos aqui.

Uma maneira é, literalmente, explorar o espaço, por meio do *movimento*. A mais evidente é a deambulação do sujeito, percorrendo, atravessando, o espaço, por rampas, escadarias, passarelas, repertório incrivelmente desenvolvido e explorado por Le Corbusier, a exemplo da Maison La Roche (1923-25). A sensação de espaço se amplia, na medida em que as possibilidades de vê-lo se multiplicam, ganha variedade com a proliferação de pontos de vista. E aqui temos um outro aspecto importante: a sucessão de campos visuais, exploradas e reforçadas por patamares nas rampas e escadas (talvez mais evidente na obra corbusiana) indica que a espacialidade se relaciona com essa

variedade de perspectivas. Estudando as articulações espaciais de esquina na obra de Frank Lloyd Wright, contínuas na circulação, mas descontínuas como visadas, H. Allen Brooks (1990) percebe que cômodos podiam ser reduzidos e, ainda assim, a residência parecer maior. Em Wright e Corbusier, a circulação será tortuosa, como observara George Howe (apud LEATHERBARROW, 2008). A *promenade* corbusiana, a circulação wrightiana enviesada e pelas diagonais, a articulação e modulação de recintos, em sucessão e variação de alturas, na *Raumplan* de Adolf Loos, são exemplos desse recurso, adaptados às procuras pessoais dos arquitetos.

Edward T. Hall (2005), atento a minúcias, observa que, como o campo visual é restrito, forçar a movimentação dos olhos, e da cabeça, aumenta o número de experiências em uma mesma área, dando a impressão de um espaço mais amplo e rico, como ocorreria nos jardins japoneses. O mesmo Corbusier percebera, e acabaria por manter como um item obrigatório de seus projetos, algum espaço com pé-direito duplo, um *hall*, onde o indivíduo tivesse que olhar para cima, que ser engolfado pelo espaço⁵.

Nosso caso é distinto, porém igualmente, e talvez mais, freqüente: trata-se da espaciosidade estática, percebida por um observador parado.

Desta, uma das formas é a *imersão* do ambiente edificado, do recinto, em um sitio. A solução, evidente, é a transparência das bordas. O sujeito sente-se em um lugar porque está rodeado do mesmo. Porém os recintos internos da edificação terão de ser reduzidos, confinados ou escamoteados de alguma maneira.

O pavilhão radical, cercado pelo entorno, será obtido por programas enxutos como o da Casa Farnsworth (1945-51), de Mies van der Rohe, onde apenas os sanitários são enclausurados, e a Casa de Vidro (1949), de Philip Johnson, ainda mais radical, com um único canto fechado, um sanitário⁶. Ou com um andar abaixo, compartimentado, sustentando, à maneira de plataforma, o recinto envidraçado, como na Casa Wiley (1952), de Philip Johnson. Os edifícios poderão ser pequenas torres, com as funções recortadas nos pisos inferiores e, acima, com a altura obtida, um recinto inteiramente transparente, como na Casa Baeta (1993-94) de Marcos Acayaba.

Uma espécie de variação do tema da imersão é aquela maneira de constituir o espaço doméstico muito encontrado na arquitetura paulistana: o uso de uma *circulação perimetral*, reinterpretada como uma grande varanda introjetada no prisma ou sob lajes expressivas. Jogados todos os cômodos para o miolo do edifício, todo ele se comporta como um mirante, embora sem a imersão total no

meio. Um exemplo é a Residência do Arquiteto (1964-66) de Paulo Mendes da Rocha. Outro, interessante, e da mesma época, é a Residência para Ministro de Estado (1965) de João Filgueiras Lima, o Lelé.

Menos extremos que o recinto inteiramente transparente, e mais comuns, são os avanços arrojados, balanços audazes, onde três de quatro paredes são visualmente abertas, como na Casa Stahl (1959-60) de Pierre Konig⁷ ou, no Brasil, em alguns estudos para casa na ilha Porchat, dos anos 40, de Oswaldo Bratke. Mais recentemente, o mesmo princípio aparece na Casa do Bomba (2012-14) de Adriano Mascarenhas, em Palmeiras - BA.

Protusões menores no espaço, como varandas (nome inadequado para avanços mais longitudinais que transversais) também buscam essa experiência de dependurar-se no abismo, radicalizado em projeto recente, o Grand Canyon Skywalk, de Mark Ross Johnson (2007), onde o próprio piso do grande balanço é transparente. A continuidade do espaço é experimentada como vertigem.

A redução do expediente a um mínimo é a de envidraçar toda uma superfície, uma parede, voltada ao exterior. Espera-se que o observador, dentro, participe da amplidão que se abre. Perde-se muito da imersão como descrita até agora⁸.

Do que trataremos, então?

Das ocasiões em que o recinto parece dissolver-se com outro. Não necessariamente com o seu entorno total. Na maioria das vezes, orientado para um outro cômodo ou uma área externa, direcionada.

Nesta maneira, o fundamental para constituir a sensação de um espaço contínuo, portanto, não é a *continuidade do vazio*, por meio de aberturas, mas pela *continuidade da matéria*, em especial das *superfícies*: do piso (pavimento, jardins, espelhos d'água), do teto, das paredes. Mas também de *coisas*. O vidro, assim, se dissolve, transformado em transparência, em êmulo da atmosfera – lembrando, como observa Carlo Giulio Argan⁹, que o vidro também pode ser trabalhado de outras maneiras, como água, luz e mesmo cor. O pressuposto será sempre a transparência do vidro, reforçada por ser uma visão de dentro para fora.

Concentrar-se apenas em obter grandes vãos não vai ao ponto. Meramente envidraçar o perímetro não resolve o problema sensorial posto, exceto no caso anterior da imersão. Existe mais malícia no trato do espaço. Apesar de nunca dito, e talvez sequer percebido como uma formulação consciente,

veremos que os arquitetos escolhidos acabavam por construir a espaciosidade por meio de tais recursos práticos.

O foco será como isso se resolve por *dispositivos projetuais*. E como estes foram gerados por uma procura unitária, e fazem parte de uma unidade que não é meramente um estilo, mas algo ainda mais ambicioso.

3 A CONTINUIDADE DAS SUPERFÍCIES E DOS OBJETOS

Iniciaremos pelo mais amplo: a continuidade do recinto. O prolongamento dos mesmos, de suas partes, para o *exterior*, e a criação dessa continuidade no *interior*, pela redução dos elementos internos em número, e seu recuo, e suspensão.

Essas duas operações são complementares, e muitas vezes aparecem em conjunto, a partir da continuidade de uma mesma superfície.

Começemos pelo *piso*.

Ele deve prolongar-se para fora, como terraços ou continuidade de material da pavimentação. Em alguns casos, vemos a pavimentação do exterior – isto é, característica do lado exterior – prolongando-se para dentro. É recurso que demarca essa fluidez e, por associação, indica uma “urbanidade” do edifício, como no caso do Conjunto Nacional (1955-56), de David Libeskind.

Na Casa do Arquiteto (1949) de Vilanova Artigas, o mesmo piso da sala com a da área exterior coberta, chamada de “terraço”, reforça a unidade do visual do ambiente. Na reforma (1996-98) realizada pela SPBR Arquitetos¹⁰ na Casa Olga Baeta (1956-57) de Vilanova Artigas emprega o mesmo expediente na sala de jantar: o prolongamento do piso cor de canela para o recuo lateral expande visualmente sua área. Encontramos o procedimento com certa recorrência na obra de Oswaldo Bratke, como na Casa da Rua Sofia (1945-47) e no Jardim Guedala (1958-60).

Na Casa Entenza (1945-49), de Charles Eames e Eero Saarinen, os ambientes da sala chegam a acompanhar pavimento e em cota o exterior. Ou seja, a continuidade do piso não apenas prolonga o espaço interno, mas demarca uma divisão que não é mais dentro-fora.

Essa “invasão” interior pode e dar, ainda, com jardins, espelhos d’água ou piscinas. Jardins vemos na *Case Study House nº2* (1945-47), de Summer Spaulding e John Rex e na Casa Bergen (1953) de John Lautner. Piscinas ou espelhos d’água que estão dentro e fora são empregadas na Casa Raymond



PROJETAR - 2015

Originalidade, criatividade e inovação no projeto contemporâneo:
ensino, pesquisa e prática. Natal, 30 de setembro a 02 de outubro.

ERROR: stackunderflow
OFFENDING COMMAND: ~

STACK: