

Ritmos do projeto

Coreografias, composições, arquiteturas

RECENA, MARIA PAULA A (1); OLIVEIRA, ROGÉRIO DE CASTRO B (2)

1. PROPAR - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura UFRGS
mariapaula@duoarq.com.br

2. UFRGS - Departamento de Arquitetura
rco@ufrgs.br

Resumo

Este artigo discute, por meio de exemplos, uma camada da composição arquitetônica que não é suficientemente explorada pelos meios tradicionais de notação. Mais do que a tentativa de representação do movimento, o interesse desta análise recai sobre a possibilidade de identificar o movimento como uma variável impulsionadora de um conjunto de operações capazes de adquirir visibilidade na própria ação projetual, conduzindo ao estudo das notações como catalisadores dessas mesmas ações. A referência aos sistemas de movimentos como objeto de uma possível coreografia do espaço arquitetônico, balizada por "objetos coreográficos" (FORSYTHE, 2011) que se identificam com elementos de arquitetura e composição, adensa os operadores do projeto. O tema proposto parte de uma investigação sobre as práticas que sustentam a concepção de objetos arquitetônicos, interligando nesta categoria de experimentações compositivas que ressaltam o próprio estatuto do projeto de arquitetura como arte da invenção.

Abstract

Relying on examples, this paper discusses a particular "layer" of architectural composition, which is not sufficiently explored by the traditional set of notations. Beyond the search for representing movement, the focus of the analysis lay upon the possibility of identifying movement as a leading trend among a number of architectural operations that take place inside the design process. This approach implies the use of notations as catalyzers of action in architectural design. Referring to movement systems as the object of a possible choreography of architectural spatiality, by means of "choreographic objects" (FORSYTHE, 2011) that may be related to elements of architecture and composition, increases design operativeness. The theme here proposed relies on an investigation of the practices that underline the conception of architectural objects, connecting through this category different compositional experiments, which emphasizes design as an art of invention.

Resumen

Este comunicado discute, por medio de ejemplos, una camada de la composición arquitectónica que no es suficientemente explorada en los medios tradicionales de la notación. Más que un intento de representación del movimiento, el interés de este análisis reside en la posibilidad de identificar el movimiento como un variable dinamizadora de un conjunto de operaciones aptas a mostrarse visibles en la propia acción proyectual, lo que conduce al estudio de las notaciones como catalizadores de esas mismas acciones. La referencia a los sistemas de movimientos como objeto de una posible coreografía del espacio arquitectónico, balizada por "objetos coreográficos" (FORSYTHE, 2011) que pueden identificarse con elementos de arquitectura y de composición, adensa los operadores proyectuales. El tema propuesto parte de una investigación sobre las prácticas que sostienen la concepción de objetos arquitecturales, juntando en esta categoría experimentos compositivos que relevan el propio estatuto del proyecto de arquitectura como arte de invención.

* * *

A relação entre coreografia e arquitetura é argumento recorrente no discurso de alguns arquitetos preocupados em incorporar o dinamismo de um sistema de movimentos aos operadores projetuais. Charles Moore e Kent Bloomer, por exemplo, em texto voltado para os estudantes de arquitetura, observam que:

"o desenho arquitetônico se converte (...) em uma espécie de coreografia do encontro entre diversos elementos que, como acontece com a coreografia da dança, não prejudica a vitalidade interna de cada um deles no processo de expressar sua afirmação coletiva. Coreografia é, em nossa opinião, um termo mais apropriado que composição para definir essa ideia, porque tem uma relação maior com o corpo humano, sua maneira de habitar e o que é a experiência de um lugar." (BLOOMER & MOORE, 1982, p. 118)

A opinião dos autores citados, como tantas outras, implica problematizações que deixam o tema em aberto. Estabelecer uma relação entre coreografia e desenho arquitetônico nos parece fundamental. Discordamos, contudo, da noção de que a ideia de coreografia seja mais apropriada do que a de composição para expressar a afirmação coletiva dos diversos elementos em jogo em um dado contexto espacial; em nossa opinião, *a coreografia afirma, e torna presente, um patamar da composição arquitetônica que não é representável pela notação arquitetônica tradicional*

(planta baixa, cortes, fachadas, perspectivas). A dimensão coreográfica do projeto arquitetônico pode ser vista, portanto, como uma camada que adensa a composição arquitetônica com a indicação do movimento e a inclusão do corpo, e que é, portanto, evanescente, rápida, ou imperceptível. Poderíamos dizer que quanto maior o movimento, maior sua invisibilidade.

Assim, este artigo se propõe a discutir, por meio de exemplos, uma camada da composição arquitetônica que não é suficientemente explorada pelos meios tradicionais da notação arquitetônica. Mais do que uma tentativa de representação do movimento, o interesse desta análise recai sobre a possibilidade de identificar o movimento como uma variável impulsionadora de um conjunto de operações capazes de adquirir visibilidade na própria ação projetual e, conseqüentemente, conduz ao estudo das notações como catalisadores dessas mesmas ações projetuais.

1. Coreografias: movimento, invisibilidade

Em exposição intitulada "*Notations: Kalkül und Form in den Küsten*" (Notações: Cálculo e Forma nas Artes)¹, realizada em Berlim no ano de 2009, foi feito um esforço no sentido de mapear notações ampliando as relações possíveis entre diversas áreas do conhecimento. A exposição aceita como notacionais, ou melhor dizendo, põe em perspectiva, sob um ponto de vista notacional, trabalhos que iniciam com as fotografias de Etienne Jules-Marey, passam pela arte conceitual, pelo expressionismo abstrato, incluem documentos de trabalho (como, por exemplo, as anotações de Antonin Artaud e de Walter Benjamim) e até notações musicais de artistas como John Cage e Morton Feldman, ou mesmo as experiências de Trisha Brown no âmbito da coreografia. Aproximar obras e artistas tão diversos reforça a possibilidade de construção de traços comuns no interior de uma coleção heterogênea, ressaltando o interesse central dos curadores: todos os trabalhos sugerem ao visitante da exposição uma reflexão a respeito do que são notações. Fica evidente, nesse contexto, que uma notação depende de um quadro de relações que a sustente como tal.

De acordo com os curadores da exposição — Peter Weibel, Hubertus von Amelnunxen e Dieter Appelt — o movimento logo foi identificado com uma efemeridade que há muito escapa aos sistemas notacionais. Para eles, o início do cinema e os experimentos de princípios do século XX com a fotografia, especialmente com as chamadas de cronofotografias do fisiólogo Etienne Jules-Marey, estabelecem um ponto de referência definitivo para a abordagem do tema. As fotografias de Marey foram desenvolvidas para capturar aspectos da realidade que não podem ser percebidos a olho nu. Entre outros experimentos, Marey passa a inserir objetos em um corredor de fumaça para registrar o movimento do ar em torno desses objetos, gerando imagens que, "como signos do invisível inscrito nelas mesmas, [...] marcam, no século XX, o começo da incursão dentro do invisível." (BRAUN, 1983, p. 18).

Mais próximas da vanguarda arquitetônica modernista, imagens cubistas, como por exemplo "Nu descendo a escada" de Duchamp, bem como imagens mais contemporâneas, como as sobreposições de Francis Bacon ou os retratos desfocados de Gerhard Richter, apontam para uma sobreposição de imagens que, juntas — como uma espécie de acumulação no tempo —, constituem aquilo que vemos, de forma notacional. As obras e os artistas citados acima abrem caminho em direção à aceitação da impossibilidade do registro ou da representação do movimento. O trabalho de Richard Serra, *Hand catching lead*, de 1968, ilustra bem esta ideia: um pedaço de chumbo que cai e o esforço de tenta reter esse chumbo com a mão.

Nos serve também, de exemplo, o trabalho de Ives Klein, *Saut dans le vide*, de 1960, que está inserido em uma série de ações artísticas que correspondiam às inquietações quanto à efemeridade na poética de Klein; a fotomontagem que constitui este trabalho capta o momento em que o artista se lança sobre um suposto vazio. Suposto, pois o movimento — o salto — se conclui em uma imagem não vista, em outro instante, fora das bordas da imagem fotográfica em questão. Nada nos garante, portanto, que aquele corpo cairá sobre a via. Uma imagem semelhante foi posteriormente utilizada por Bernard Tschumi em sua série *Advertisements for Architecture* - 1976/77, na qual Tschumi anuncia a própria arquitetura. Em um cartaz da série, vê-se a imagem de um salto — ou um assassinato — com a frase: "para realmente apreciar a arquitetura, você pode até mesmo precisar cometer um assassinato". Tschumi, nestes *advertisements*, de certa forma, anuncia investigações que se consolidariam anos mais tarde nos *Manhattan Transcripts* (TSCHUMI, 1981) sob a forma de um *work in progress*.

A utilização da imagem acima descrita revela a preocupação principal de Tschumi com o evento — uma narrativa — e o movimento dos espectadores na arquitetura. O cartaz indica que há dados que constituem a arquitetura mas que só podem ser encontrados mais além de sua representação tradicional.

Nos *Manhattan Transcripts*, Tschumi inventa e faz uso de uma notação tripartida: evento, objeto, movimento. Tschumi utiliza fotografias como uma espécie de registro de um evento, mas, por mais neutras que tais imagens sejam vistas — buscando a neutralidade que Tschumi nos sugere —, elas serão sempre passado, ilustração de um evento. Tais imagens são instantâneos (*stills*), pontos em uma continuidade que de certa forma congelam o movimento. Como tal, indicam o movimento em retornos, dobras, cisões — à maneira dos diagramas de movimento da notação tripartida utilizada nos *Manhattan Transcripts* — mas, em nossa opinião, não representam esse movimento. O que interessa nos M.T.s, além da forma inaugural com que Tschumi os apresenta, é a inclusão das possibilidades abertas pela associação do movimento à ideia de evento: são camadas que Tschumi tenta explicitar dentro da arquitetura construída.

Fernando Pérez Oyarzun desloca a notação arquitetônica tradicional — em especial a planta baixa — para um novo patamar, revendo-a como uma notação coreográfica. Com esse

deslocamento, Pérez Oyarzum possibilita a visibilidade dessa camada que adensa a composição arquitetônica: o movimento. Para Pérez Oyarzun, a planta, tomada como instrumento, tem muito em comum com uma notação de dança: "nos mostraria simultaneamente a ordem dos movimentos necessários para construir e dos movimentos possíveis dentro do construído" (PÉREZ OYARZUN, 2004). A notação tradicional arquitetônica é deslocada, assim, para novos campos, novos jogos que constituem outras maneiras, não excludentes, de fazer.

Para o coreógrafo William Forsythe, "a coreografia provoca ação após ação, e estas ações persistem na esperança de ser sem permanência" (FORSYTHE, 2011). Isto equivale a dizer que o que interessa ao coreógrafo — e que poderá interessar ao arquiteto — é o intangível, o que não se delimita e, conseqüentemente, exige novas formas de representação, colocando-nos diante de questões notacionais que se apresentam justamente nas lacunas que são deixadas em aberto em um dado sistema notacional.

Forsythe utiliza a noção de objetos coreográficos, que seriam, para a coreografia, "expressões autônomas de seus princípios, um objeto coreográfico sem o corpo" (Ibidem). Os objetos coreográficos atestam a existência da coreografia sem o corpo atuante, pois tais dispositivos desenham o espaço *in loco*. Esses dispositivos podem ser transpostos para a arquitetura, identificando jogos e artifícios que definem ritmos e movimentos em um percurso arquitetônico: por exemplo, rampas, escadas, paredes móveis, superfícies reflexivas, enfim, os dispositivos que articulam o movimento em uma arquitetura. Essas articulações são as amarrações ou os nós que estruturam o fluxo que anima o espaço arquitetônico.

2. Pontos frágeis notacionais

O interesse central do estudo das notações, tal como as vemos neste estudo, é justamente o que escapa aos sistemas notacionais convencionais. Os exemplos do movimento e das potencialidades coreográficas do espaço arquitetônico, brevemente esboçados até aqui, nos levam a crer que "as notações são máquinas abstratas que funcionam em lacunas do tempo e do espaço" (ALLEN, 2009). Nesta afirmação, Stan Allen aponta explicitamente para a existência dessas lacunas e inclui o tempo em seu quadro de relações. Para Stan Allen, a experiência real no espaço arquitetônico teria uma série de efeitos intangíveis e imprevisíveis, como a luz e a sombra, a mudança de atmosfera, a visão periféricaⁱⁱ e o movimento dos espectadores. Stan Allen, assim, ressalta o movimento como uma das variáveis da arquitetura, ainda que seu interesse seja o movimento em um sistema de relações entre os protagonistas da arquitetura, diferentemente do que interessa a este estudo. De qualquer maneira, Stan Allen nos sugere que nenhum desenho é capaz de dar conta de todas as variáveis presentes na arquitetura sem se tornar um desenho congelado. Em nossa opinião esses desenhos congelados, como alguns desenhos computacionais, virtualmente ilustram — mas não representam — essas variáveis. A argumentação de Stan Allen que fundamentalmente nos interessa é a de que "a forma seca e não

emocional da notação, a qual não tenta aproximar-se da realidade por semelhança, é mais capacitada a antecipar a complexidade e a imprevisibilidade do real" (Ibidem).

Outro tema que escapa aos sistemas notacionais convencionais são as relações — estabelecidas pelo arquiteto — entre tema, programa e possíveis eventos que ocorrerão na arquitetura que está sendo projetada, sujeitas a livre-associações estabelecidas pelo arquiteto. Estas associações permeiam o projeto, mas nem sempre são explicitadas nos desenhos finais e não fazem parte do jogo de desenhos construtivos que convencionalmente são utilizados na apresentação de um projeto. Um ótimo exemplo para corroborar esta hipótese são os diagramas notacionais de Bernard Tschumi apresentados para o concurso da *Tokyo Opera House*. A pauta musical que sustenta as referências conceituais do projeto vencedor do concurso não seria identificada se Tschumi não tivesse incluído tais desenhos como parte constitutiva do anteprojeto apresentado. Ao incluir tais desenhos, Tschumi nos mostra camadas de significados subjacentes a seu projeto e integradas *in nuce* à composição, densificando a configuração final da concepção arquitetônica dos teatros. No projeto da *Tokyo Opera House*, uma pauta musical organiza o projeto que vai se especificando e traçando relações que forjam seu partido. A notação explicitada por Tschumi permite a nós, observadores, acompanhar as estratégias que vão dando credibilidade ao projeto.

Assumir a tarefa de estudar, na prática e sobre a prática, esta maneira peculiar de proceder, implica o reconhecimento da autonomia operativa do arquiteto diante do projeto. O uso de notações está enraizado na noção de que o objeto de arte e o objeto arquitetônico resultam de uma laboriosa construção, cujos passos vão deixando marcas que registram diferentes operações convencionais, de um lado, e inventivas, de outro. Tais marcas definem a própria condição de existência do projeto como proposição de um novo objeto. Simultaneamente, uma irreduzível carência das notações aponta lacunas a serem preenchidas por um esforço criador. Em qualquer caso, evocando um aforisma de Jean Dubuffet, *procedemos por notações*.

3. Notações: entre a indeterminação e o controle

Não há como definir previamente o que é uma notação, pois se por um lado a notação busca uma padronização, por outro ela precisa dar conta dos pontos onde essa padronização não se valida. As notações canônicas seriam aquelas testadas pelo uso e incorporadas pelo hábito a uma prática. Por seu intermédio pretender-se-ia exercer um controle prévio absoluto sobre a execução de uma obra, com a adoção de um sistema notacional considerado fixo e imutável. O exemplo crucial de notação canônica é a notação musical clássica, mas mesmo esta, contudo, admite algumas aberturas e pontos de indefinição), permitindo interpretações e, implicitamente, alguma indeterminação (a exemplo do uso da cadência livre na notação musical) (GOODMAN, 2006). Em contrapartida, em sistemas notacionais musicais menos rígidos do que o sistema notacional clássico da música, a indeterminação é aceita explicitamente como parte constituinte da obra (como as notações musicais grafistas de Cage, Feldman, Earle Brown, etc)ⁱⁱⁱ. São composições

nas quais as indeterminações, ou escolhas controladas, são propostas com base em um conjunto de regras arbitradas ou pelo livre uso de meios gráficos, tão abertos a interpretação que não seriam mais fiéis aos estatutos básicos de uma notação. Contudo, ainda que propondo a indeterminação como inerente à produção do artefato, rompendo, assim, com os objetivos iniciais de uma notação, nos sistemas notacionais mais abertos as opções à disposição do intérprete serão sempre, de alguma forma, limitadas.

Seria possível dizer que, se em um sistema aceito como notacional, encontramos pontos frágeis nos quais uma notação não atende aos requisitos que a validam como tal, em um sistema mais aberto ou indeterminado, cuja composição siga um conjunto de regras ou procedimentos mutáveis ou até aleatórios, a aplicação dessas regras reduz o universo das escolhas seguintes, mesmo apresentando alto nível de generalidade. O mesmo se daria com os meios gráficos — utilizando ainda como exemplo a música e as notações grafistas —, os quais, por mais abertos à interpretação que sejam em sua proposição inicial, serão sempre um meio palpável que indicará um caminho interpretativo. O fundamental, nesse momento, é compreender que a indeterminação completa ou o controle total não se verificam na prática. É precisamente entre esses dois extremos que se situa o foco deste estudo.

Se o que valida uma notação canônica é sua capacidade de permitir a reprodução de uma obra com níveis aceitáveis de fidelidade, são então justamente os pontos frágeis, os pontos nos quais a notação não se valida como veículo de significados previamente estabelecidos, que podem ampliar os limites de sua função primária de reprodução da obra. Nos pontos frágeis ou lacunas da notação se instala a dimensão inventiva do trabalho sobre as notações. Onde faltam os significados convencionais, é preciso inventar novas significações. Essa ambiguidade põe em cheque a validade absoluta do uso prescritivo de uma notação, mas não invalida o trabalho sobre elas; uma notação desvencilhada de seu papel reprodutor assume um papel operativo, que se incorpora à prática do artista.

Nesse ponto, os objetos coreográficos nos servem novamente como um referencial, pois eles seriam, de acordo com Forsythe, "um modelo de transição potencial de um estado em outro", portanto, genuinamente notacionais. Mas, além de genuinamente notacionais, o papel fundamental dos objetos coreográficos, não é meramente o da transposição de dados^{IV}, como em uma notação usual, mas sim o da transformação de uma composição em outra, à qual se agrega um conteúdo notacional aberto a novas possibilidades formais. A partir desses pontos de abertura a múltiplas significações se pode, na prática, ampliar o sentido operativo das notações, centrado nas possibilidades de uso de notações aplicáveis ao contexto da composição. Essa definição implica, portanto, identificar, selecionar e exemplificar, no universo da produção arquitetônica, situações em que aflorem com clareza insuficiências notacionais — os "pontos frágeis ou lacunas" — indicadoras de novas construções à margem das referências convencionais.

A arte da arquitetura se manifesta concretamente no denso mundo das práticas e procedimentos que serão sempre "marcados pelo critério construtivo/criativo da prática." (ALLEN, 2009, p. XIII) Isto nos permite incluir no âmbito da pesquisa cuja exposição ao V Projetar é aqui proposta, essas mesmas práticas produtivas como meio de construção de um conhecimento operativo que esclareça, em alguma medida, como o artista-arquiteto procede ao compor sobre um pano de fundo notacional, no qual marcas vão se sobrepondo e encobrendo. Uma vez desvendadas, porém, talvez possam revelar os *caminhos da invenção* percorridos pelo projetista, adensando o significado da obra final como na feitura de um palimpsesto^v. Passamos então a ampliar o campo das notações, aceitando seu uso no senso comum, mas prolongando-o para possibilitar uma reflexão teórica que permita sua transposição a novas situações, ampliando seus critérios de aplicação.

4. Do espaço de posições para o espaço de relações

As relações estabelecidas entre notações, coreografias e composição arquitetônica que este estudo procurará demonstrar têm, como pano de fundo, o espaço modernista. É a partir do modernismo que a ideia da *promenade architecturale*, de Le Corbusier, passa a investir o movimento de articulações sofisticadas, trazendo o movimento para um patamar que admite um estudo independente de outras variáveis de projeto. É, portanto, em projetos modernistas — mas não apenas nestes — que a tese buscará exemplos pertinentes para suas argumentações. Não apenas em projetos modernistas, porque, a partir do rompimento que se dá com a arquitetura e as demais manifestações artísticas que estruturam o pensamento moderno, a noção de espacialidade não será mais a mesma. 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.

Para Michel Foucault, em seu texto "*Des Espaces Autres. Hétérotopies*" (FOUCAULT, 1967) , o espaço da Idade Média é caracterizado como um espaço de "posições", ou homólogo, no qual a terra tinha seu lugar fixo bem como o espaço celestial tinha 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, 1967), um espaço heterotópico.

Estabelecer essa relação entre um espaço de posições e um espaço de relações pode ser especialmente útil para nossa argumentação, pois esse contraponto permite compreender melhor, no âmbito da arquitetura, a transição que se processou para o espaço modernista.

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* era um espaço ainda, 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 Viollet-le-Duc:

"num típico projeto/planta Beaux-Arts um campo ideal e regular define o terreno e o volume (site and extent) do edifício. 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 hotel do século 17 que Viollet-le-Duc ilustra, ainda que ele mostre pouco da complexidade formal do desenvolvido projeto Beaux-Arts, divide com ele esta qualidade homóloga. Os espaços abertos do cour d'honneur e os estábulos são tratados como salas com as mesmas condições de borda simples que os espaços internos, de modo que a planta/projeto pode ser lida como uma caixa Chinesa, com a ordem de escala grande — 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.

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. (COLQUHOUN, AD Profiles, 17/ 1978)

Aos espaços controlados do projeto *beaux-arts* se contrapõem os espaços fluidos da arquitetura modernista. Equivale dizer, então, que a espacialidade modernista é uma espacialidade heterotópica definida *por um conjunto de relações* estabelecidas em cada projeto de forma única.

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 ponto de fuga que se processa paralelamente e que se desdobra em múltiplos pontos de fuga na modernidade.

Diante dessas afirmações, o movimento adquire uma importância fundamental para compreendermos a espacialidade modernista utilizando aqui, um contraponto com a 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* a arquitetura. Mas o movimento adquire um papel operativo — e que sustenta um estudo independente — a partir do modernismo. Com a ideia de uma *promenade architecturale*, o movimento passa a estabelecer as relações entre os diversos pontos de fuga, 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.

5. Jogos no Cassino: um estudo de caso



O projeto de Oscar Niemeyer para o Cassino da Pampulha abre várias possibilidades de análise, permitindo novos jogos que se estabelecem a partir de referências que se sobrepõem ao projeto original. Antes de mais nada, o afastamento temporal que se impõe ao nos debruçarmos sobre o projeto do Cassino, hoje, faz com que o contexto político e histórico da década de 1940, no qual o projeto foi concebido, receba uma dose romântica e glamourizada da construção de nossa identidade como país e da construção, neste contexto, de um cassino. Em segundo lugar, o projeto de Niemeyer recebe, no arcabouço de uma estrutura regular — que se erode no desenrolar do projeto —, artifícios que são permitidos pelo programa do cassino e que abrem as possibilidades notacionais que serão analisadas a seguir.

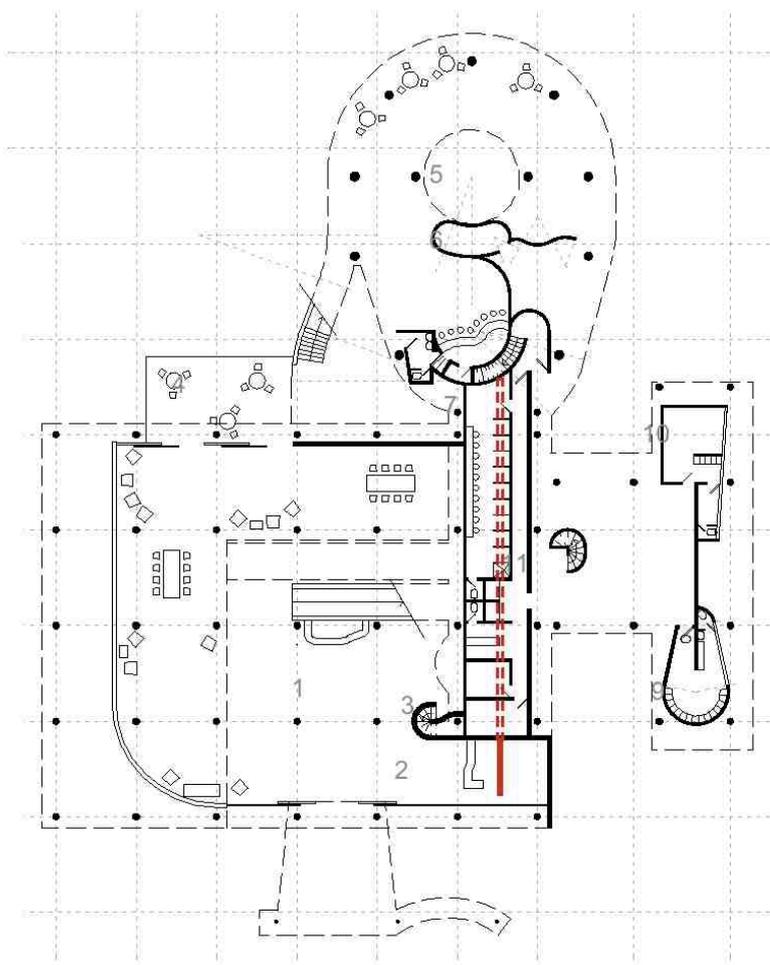
O projeto do Cassino da Pampulha conta com três volumes que se interpenetram: um salão principal aquadrado, um prisma retilíneo e alongado com os serviços, e um tambor com planta em forma de pera com pista de dança (local para shows) e restaurante. Ao separar as funções em três prismas, Niemeyer libera o salão principal unicamente para a grande chegada ao Cassino e

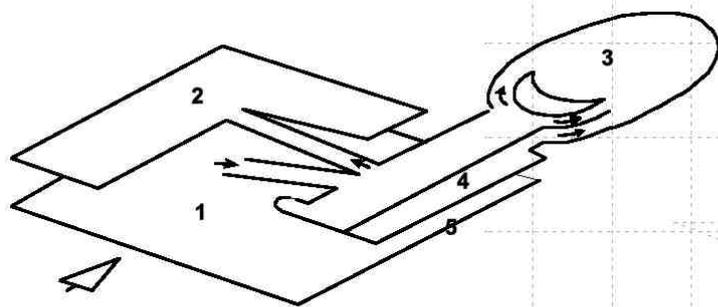
para os jogos propriamente ditos, alocando-os no mezanino. A aparente simplicidade, no entanto, reforça a sofisticada estratégia de Niemeyer de solucionar o programa por meio de um sistema de movimentos arranjado com a colocação de rampas, no centro do salão principal, e de uma parede revestida de espelhos.

O acesso ao salão principal é centralizado em relação ao vão do mezanino, tendo à direita (em vermelho, nas plantas mostradas na página anterior) a parede inteiramente revestida de espelhos. O acesso ao mezanino se dá pelas rampas que estão alocadas perpendicularmente ao acesso principal.

LEGENDA

1. saguão
2. chapelaria
3. entrada para banheiro feminino
4. terraço
5. pista de dança
6. depósito (*elevador*)
7. camarins
8. camarim privado
9. vestiários dos empregados
10. gerente
11. escada de serviço
12. restaurante
13. palco
14. copa cozinha
15. refeitório dos empregados
16. depósito
17. bar
18. sala de jogos



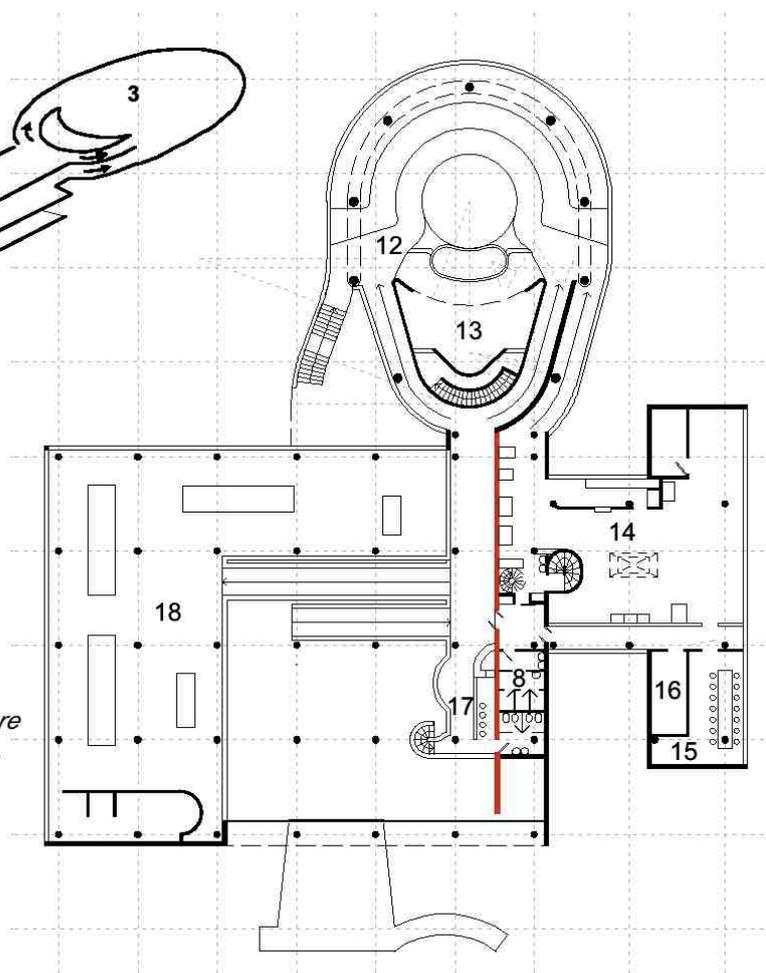


As pantas foram montadas com base nas referências obtidas em:

Bruand, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. Ed Perspectiva, 1981. Original: *L'architecture contemporaine au Brésil*.

Goodwin, Philip L. *Brazil Builds: Architecture New and Old*. The Museum of Modern Art, New York, 1943.

Mindlin, Henrique Ephim. *Arquitetura moderna no Brasil*. 2ª ed. Aeroplano, Rio de Janeiro, 2000.



Yves Bruand, ao comentar o Cassino da Pampulha, exalta a solução dos volumes ressaltando a "habilidade com que foi realizada a transição" (BRUAND, 1981, p.111) entre eles, bem como o equilíbrio entre cheios e vazios que resultaria em uma "composição marcada inteiramente pelo equilíbrio" (Ibidem). Já em relação ao espaço interno, Bruand tem opinião bem diversa:

"O interior é menos bem resolvido, apesar das pesquisas espaciais; o jogo de rampas e balcões em balanço não surte o desejado resultado, pois diluem-se na profusão de revestimentos coloridos. Pretensamente luxuosos, o mármore do corrimão da escada é aceitável, mas o aço cromado das colunas é impróprio e os espelhos rosados que revestem as paredes são lamentáveis. Neste caso Niemeyer não conseguiu libertar-se do mau gosto que orientou a ornamentação dos grandes cassinos do século XIX; limitou-se a dar-lhe uma versão moderna." (Ibidem)

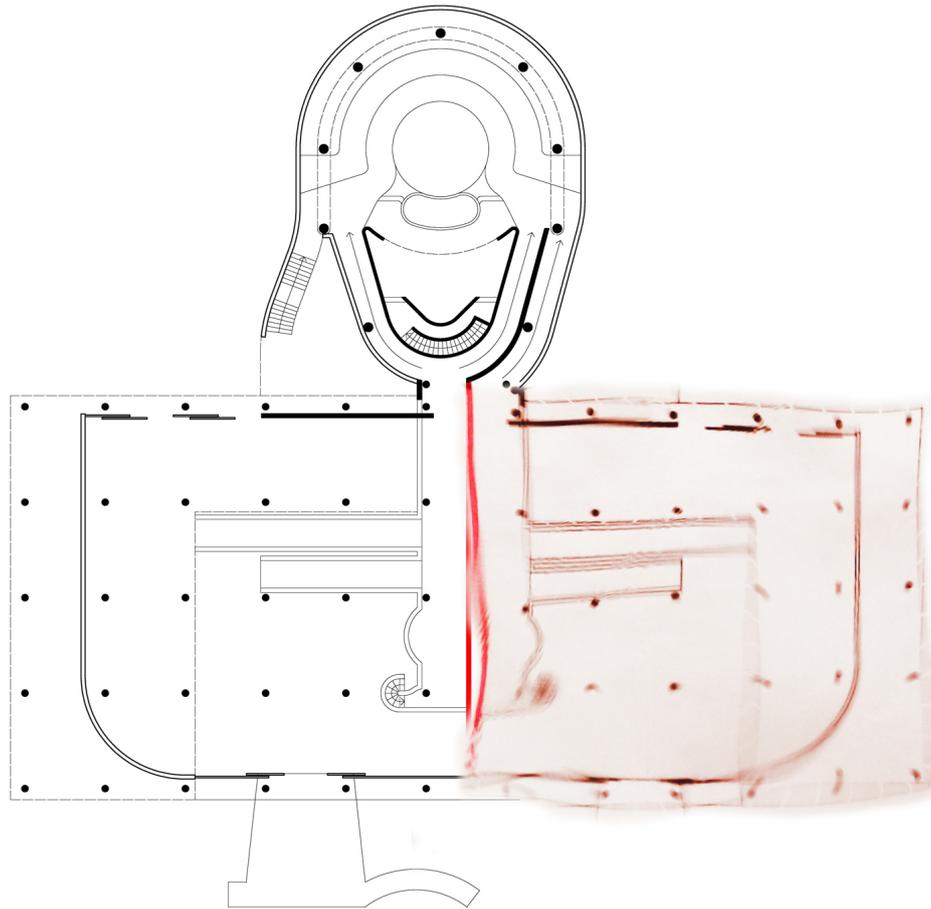
Este comentário mostra que a notação arquitetônica convencional não foi suficiente para demonstrar o que estava realmente em jogo na concepção do projeto. Além de uma questão de ornamentação, a "função" da parede de espelhos é tanto a de um artifício — responsável pela duplicação ilusória do salão principal — quanto a de argumentação em favor da própria

arquitetura que ela reflete. Isto é, aquilo que poderia ser visto como mero decorativismo aqui assume a tarefa de duplicar a planta do salão principal fazendo com que a planta modernista de simetria harmônica passe também a ser uma planta de simetria clássica (ou geométrica) sugerindo uma referência aos cassinos do século XIX^{vii}. O projeto do Cassino da Pampulha encontra a simetria na profundidade^{viii}, e, se esta é uma intenção consciente de Niemeyer ao desenvolver o projeto, não importa fundamentalmente para esta análise; o que interessa para este estudo é que esta leitura é possível a partir dos dados da própria arquitetura ou do próprio projeto. Reforçando ainda mais essa interpretação, Niemeyer acrescenta à profundidade ilusória provocada pela parede de espelhos a superfície polida das colunas que marcam a regularidade da modulação somando os reflexos de sua superfície aos reflexos da parede de espelhos em um jogo de contínua duplicação.



Cassino Pampulha - 1944 - Oscar Niemeyer
Vista do salão principal a partir da rampa de acesso ao mezanino

Sob esse ponto de vista, é possível admitir uma planta baixa rebatida, porém desfocada pelo jogo de espelhos que se processa entre a superfície reflexiva da parede (revestida de espelhos) e a superfície reflexiva das colunas de aço polidas.



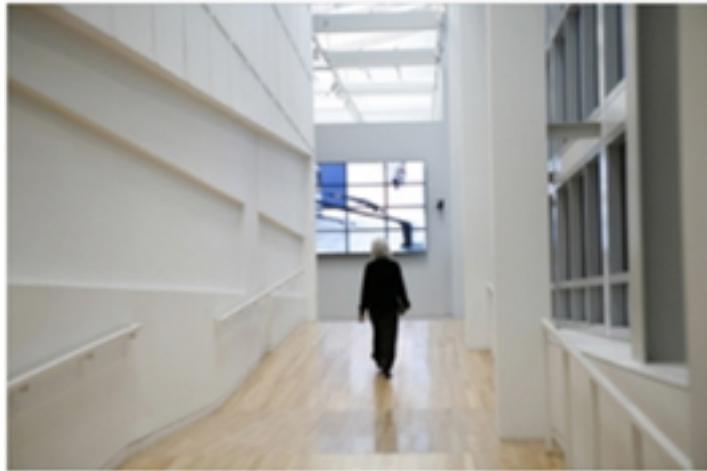
Maria Paula 2011 - uma possível notação a partir de livre-associações

Não há monotonia já que as rampas que conduzem ao mezanino e ao restaurante forçam uma coreografia que lança o observador em uma situação de evidência, ao mesmo tempo que o induzem a ver a arquitetura em um passeio ascendente. No primeiro braço da rampa, o observador vai em direção a parede de espelhos que reveste toda a grande parede à direita da entrada principal. O que poderia ser opacidade se tranforma em profundidade ilusória, reflexo e duplicação.

Assim, é possível dizer que o espaço do salão principal do Cassino da Pampulha é definido *por um conjunto de relações* estabelecido entre o sistema de rampas e os reflexos e duplicações da parede de espelhos bem como da superfície reflexiva das colunas. Apenas o movimento pode amarrar as perspectivas, as elevações, os vazios e, principalmente, as duplicações ou estereotipias. É esta estratégia que monta a coreografia do espaço direcionando os movimentos e ampliando o espaço do salão principal. O espaço anterior ao espelho passa a se rebater de forma fluida ou desfocada além do espelho. As distâncias são duplicadas sobre a superfície reflexiva que propõe estereotipias. A lâmina de espelho e a rampa são objetos coreográficos, sem os quais o projeto seria outro, muito diverso e empobrecido.



1



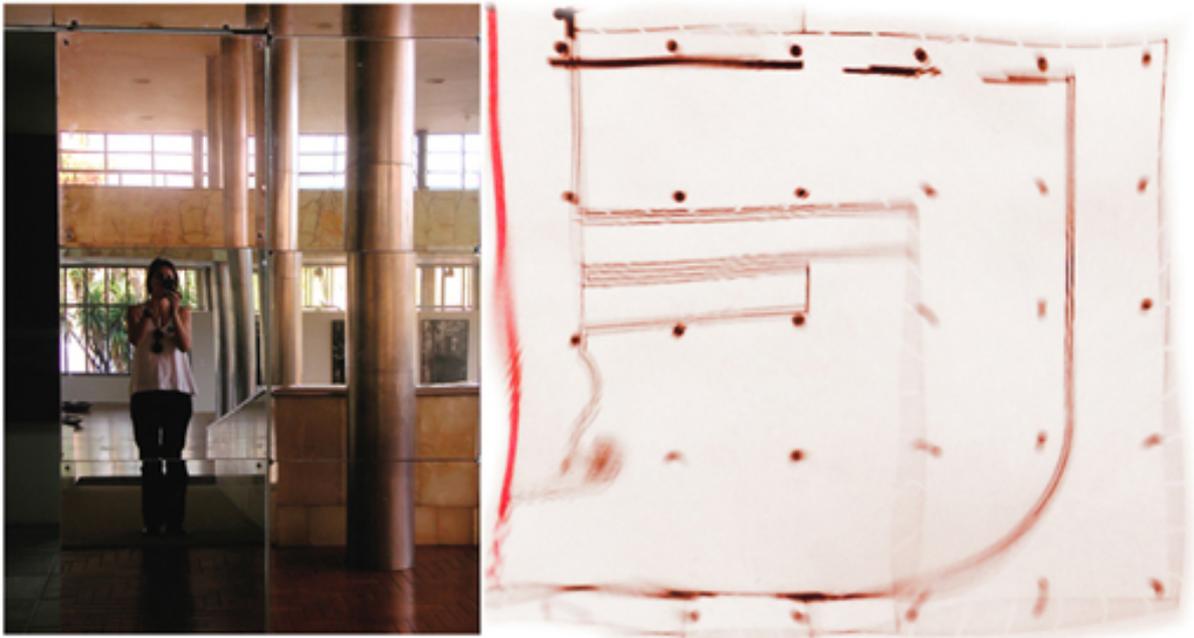
2

1. *Cassino Pampulha* - 1944 - Oscar Niemeyer
Parede de espelhos a partir da chegada ao mezanino

2. *Objeto Coreográfico* - 2009 - William Forsythe
Sistema de *video wall* passando simultaneamente imagens dos visitantes



2. *Objeto Coreográfico* - 2009 - William Forsythe
Projeção de imagem com vídeo passando simultaneamente imagens dos visitantes



Cassino Pampulha - 1944 - Oscar Niemeyer

Imagem do observador diante da parede de espelhos no fim do primeiro lance da rampa de acesso ao mezanino

No texto anteriormente citado, "*Des espaces autres. Hétérotopies*", Foucault contrapõe aos espaços heterotópicos, os espaços utópicos^{ix}: a utopia como um espaço irreal e a heterotopia como um espaço onde todos os outros espaços de uma cultura são simultaneamente representados, contestados e invertidos. Na interface entre essas duas imagens propostas por Foucault estaria o espelho: uma espécie de experiência mista, uma superfície coalescente que seria o espelho.

Na coreografia que se estabelece no salão principal do Cassino da Pampulha, o ponto mais incisivo, onde toda a coreografia se rearranja, é a chegada ao espelho a partir da rampa, tanto na subida quanto na descida. Em um percurso, a posição diante do espelho é, sem dúvida, um momento de reordenação do olhar que é, diante do espelho, tomado por nossa própria imagem:

"O espelho, sobretudo, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. Dentro do espelho, eu me vejo lá onde não estou, dentro de um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície (...) — utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, à medida que o espelho existe realmente, e que ele tem, sobre o lugar que eu ocupo, um tipo de efeito em retorno (...). O espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que eu ocupo, no momento em que eu me olho dentro do vidro de súbito completamente real, em ligação com todo o espaço

circundante, e absolutamente irreal, pois ele é obrigado, para ser percebido, a passar por este ponto virtual que está além."^x

No percurso que se dá no Cassino, há uma alteridade entre a arquitetura e o próprio observador como protagonistas. Essa negociação se dá de forma rápida, mas incisiva, permitindo trocas de papéis ao longo do passeio. O que Foucault chama de lugar heterotópico também nos possibilita uma transposição para o projeto do Cassino. Para Foucault, os lugares heterotópicos seriam os lugares que de alguma forma marcam uma posição acima, destacada ou mesmo sobreposta, como uma camada suspensa e muito definida na sociedade. Seus exemplos são os cemitérios, os museus, os presídios; as sociedades como *shakers* e missões jesuítas. Enfim, são quase como espaços neutros, lugares onde outras leis se destacam. Ora, um cassino nada mais é do que um lugar em que o jogo é permitido e as leis da sorte são aceitas. Na interface, entre esse universo ao qual o visitante pertence por um período, e o espaço duplicado da superfície do espelho, há um rápido instante em que é possível se reposicionar diante do espaço circundante e de si mesmo.

O projeto de Niemeyer para o Cassino nos contempla com um arranjo sofisticado de espacialidades duplicadas, refletidas ou ilusórias, que só é apreendido ao longo da coreografia que se estabelece especialmente no salão principal. Inventar os mecanismos que fazem funcionar um sistema de movimentos capaz de estruturar os espaços fluidos da modernidade que a arquitetura do Cassino tem, mas que contempla uma tradição baseada nos cassinos clássicos, não é tarefa simples. Há sutilezas em camadas que não são explicitadas pela notação arquitetônica convencional.

Referências bibliográficas:

ALLEN, Stan. *Practice: Architecture, Technique + Representation*. Expanded Second Edition. London: Routledge, 2009.

BLOOMER, Kent y MOORE, Charles. *Cuerpo, memoria y arquitectura*. Madrid: Hermann Blume Ediciones, 1982.

BRAUN, Marta. The Photographic Work of E.J.Marey. *Studies in Visual Communication*, 1983, vol 9, n. 04.

FORSYTHE, William. *Choreographic Object: Essay*. Disponível em: <http://williamforsythe.de/essay/html>. Acessado em 31/05/2011.

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da Arte*. Porto: Gradiva, 2006.

PÉREZ OYARZUN, Fernando. *Cuatro Observaciones Sobre la Planta*. In: ARQ , diciembre 2004, n. 58. Pontificia Universidad católica de Chile, Santiago, Chile. p. 24-25

TSCHUMI, Bernard. *The Manhattan Transcripts*, Academy Group LTD Editorial offices, 1994. Primeira publicação Architectural Design, 1981.

Notas:

ⁱ Exposição em Berlin, ZKM / Medienmuseum, 01.03 - 26.07.2009. "is dedicated to the multifaceted spectrum of artistic process existing between concept and work. The exhibition places works from all areas of art from 1900 until today in relation to one another: sign systems in literature, music, painting, choreography, architecture, photography, film and in media art." in: <http://www02.zkm.de/notation/>.

ⁱⁱ Este conjunto de variáveis intangíveis, além do envelhecimento físico do objeto arquitetônico, é o que David Leatherbarrow chama the *weathering*. Em palestra proferida no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura da UFRGS/ 2009.

ⁱⁱⁱ John Cage, Morton Feldman e Earle Brown são músicos da chamada escola de Nova Iorque. Durante os anos 1950 propuseram uma quebra de paradigmas na composição musical, utilizando notações grafistas e composições com base no acaso e indeterminação.

^{iv} Valeria dizer que a notação transpõe dados de um meio para um estado (ex. a notação musical para a música), mas o que se trata aqui é de transformar um estado em outro, interferindo e modificando qualidades espaciais e coreográficas diretamente sobre o espaço onde se dá a ação.

v *"Mais do que um simples expediente de reaproveitamento de recursos escassos (trabalho do bricoleur), o uso do palimpsesto envolve uma técnica e um propósito. A substituição de uma marca por outra, de uma escrita por outra, implica um sentido de prioridade: o texto que se superpõe a outro é mais urgente, o que se apaga pode ser posto de lado, quer por ser demasiado comum, quer por ter perdido seu significado. O laborioso esforço de encobrir velhos traços, porém, não os elimina por completo.(...)*

À colagem de superfície acrescenta-se, assim, uma terceira dimensão, mais temporal do que espacial. Vista pelos olhos do artista, a arquitetura moderna reúne, portanto, duas técnicas afastadas no tempo, mas que concorrem igualmente para a construção da cidade e do território: a produção da colagem e do palimpsesto complementa-se no projeto de arquitetura. Esta dupla operação, por menos que o projetista dela se aperceba, mobiliza o trabalho do arquiteto: velhos traços, novas figuras, recortes descontínuos sobre territórios estendidos; sulcos ecléticos em campo moderno. In: "Palimpsestos : sulcos ecléticos em campo moderno." Rogério de Castro Oliveira, Palimpsestos: sulcos ecléticos em campo moderno, Arqtexto - Revista do Departamento de Arquitetura e do Programa de Pós Graduação em arquitetura da UFRGS.

vi *Stills* de vídeo onde se vê Juscelino Kubitschek dançando na pista de dança do Cassino da Pampulha. (3. Valsa avl) Fonte: CDRoms disponíveis no Museu de Arte Contemporânea da Pampulha

vii *"O laborioso esforço de encobrir velhos traços, porém, não os elimina por completo. A recuperação da velha escrita no pergaminho cuidadosamente raspado é possível, embora difícil e exigindo procedimentos específicos de acordo com a composição dos materiais utilizados, revelada pela análise de seus elementos (tarefa do engenheiro). Este empreendimento revelará uma espessura histórica marcada por descontinuidades, portadoras, elas mesmas, de significado." Rogério de Castro Oliveira, Palimpsestos: sulcos ecléticos em campo moderno, Arqtexto - Revista do Departamento de Arquitetura e do Programa de Pós Graduação em arquitetura da UFRGS.*

viii Sobre simetrias ver artigo Espelho e Labirinto, de Carlos Eduardo Comas, originalmente publicado na Revista Summa⁺ vol. 9 (agosto 1994).

ix *"Il y a d'abord les utopies. Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels. Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies ; et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir." Michel Foucault, Dits et écrits 1984 , Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in Architecture, Mouvement, Continuité, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.*

× *"Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent - utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas. Michel Foucault, Dits et écrits 1984 , Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in Architecture, Mouvement, Continuité, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.*