

Práticas projetuais e práticas artísticas: representações, notações, arquiteturas

Practices in design and practices in art: representations, notations, architectures

Rogério de Castro Oliveira* e Maria Paula Recena**

*Arquiteto e Doutor em Educação. Professor titular do Departamento de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e membro do corpo docente permanente do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR) da mesma Universidade. Bolsista de Produtividade em Pesquisa II, CNPq.

**Arquiteta e Mestre em Poéticas Visuais. Doutoranda do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bolsista do CNPq (doutorado).

Resumo:

Este artigo discute possibilidades de explorar representações não convencionais no âmbito do projeto arquitetônico, advindas de outros campos de produção artística. Dessa interação decorre a transposição de práticas do artista para as do arquiteto, com o enriquecimento de tais notações no contexto da arquitetura. Servem de exemplo algumas proposições de Bernard Tschumi, como as do projeto para o Parque de La Villette. A partir daí são mostrados caminhos para uma investigação destas relações operativas entre a adoção de um sistema notacional e a prefiguração do partido arquitetônico. A invenção do arquiteto manifesta-se tanto na eleição dos modos de representação como nas escolhas projetuais.

Palavras-chave: representações, notações, arquiteturas.

Abstract:

This paper discusses possibilities of exploring unconventional representations within architectural design, which resulted from other fields of artistic production. From this interaction follows the transposition of artistic practices to those of the architect, thereafter enriching such notational systems in the context of architecture, as in some propositions of Bernard Tschumi, such as the design for the Parc de la Villette. Furthermore, these issues open paths for an investigation of the relationship between operative choice of notational systems and prefiguration of the architectural parti. The invention of the architect is reflected both in the choice of modes of representation as in design decisions.

Keywords: representations, notations, architectures.

1. Devemos a Wittgenstein a introdução do termo “ar de família” para identificar um grupo de proposições “aparentadas” entre si, mas que escapam a uma definição prévia e global que as identifique. O “ar de família” não se define, mas se mostra. Cf. Ludwig Wittgenstein, Investigações filosóficas. Petrópolis: Vozes, 1996 (Philosophische untersuchungen, 1958).

Não há projeto sem representação. Embora se possa dizer, desde o Renascimento, que a arquitetura é *cosa mentale* (a expressão é atribuída a Leonardo), no sentido de que ela configura uma proposição concebida na mente do arquiteto, isto é apenas parte da questão. De fato, as construções mentais do arquiteto não constituem processos independentes de uma prática projetual cuja meta é inventar artefatos, isto é, objetos que sejam concretizados em um meio físico: documental, edificado, ou ambos. Portanto, o pensamento do arquiteto deixa marcas materiais. Sem essas marcas, ele não pode ser reconhecido como parte de uma produção de objetos aceitos como pertencendo ao universo da arquitetura. Este reconhecimento não deriva de uma definição prévia do que seria “a Arquitetura”, mas da condição de pertencimento a uma coleção de objetos com atributos genéricos que, convencionalmente, relacionam por semelhança uma pluralidade de manifestações individuais. Assim, se

não é possível definir em termos absolutos o que seria a arquitetura, podemos delimitar com alguma precisão a “família das arquiteturas”¹. É claro que, como em qualquer família, as relações de parentesco nem sempre estão claramente presentes, assim como também não sabemos identificar e nomear todos os membros dessa família, cujos limites confundem-se com outros grupos familiares, e assim por diante.

A analogia antropológica, por assim dizer, reforça a importância das marcas fisionômicas que se incorporam operativamente à concepção arquitetônica. No projeto, essas marcas se sistematizam em sistemas notacionais que constituem a base de sistemas de representação, mais abrangentes, capazes veicular uma proposição arquitetônica – um modelo – independentemente de sua eventual e posterior materialização como lugar edificado. O modelo é a representação do objeto projetado: ao inscrever-se em uma base material (o papel, a tela

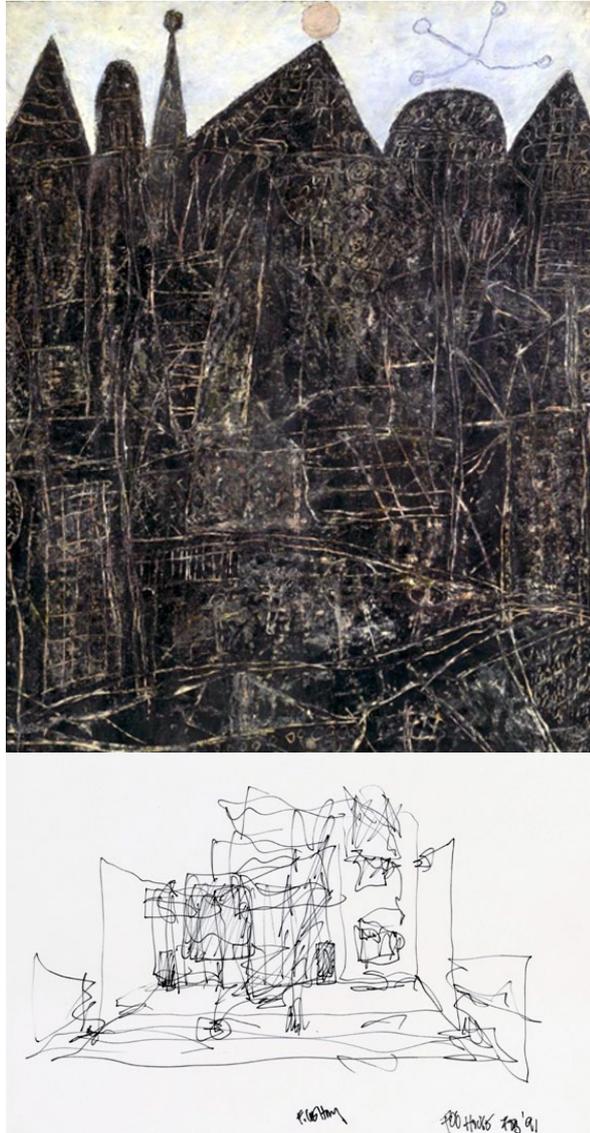


Figura 1 - Jean Dubuffet, Large Black Landscape, 1946 (óleo sobre tela, 1551 X 1186 mm). Fonte: Tate collection (www.tate.org.uk/art/artworks/dubuffet-large-black-landscape-t07109). Frank Gehry, Sketch, 1991. Fonte: Arcspace (www.arcspace.com/studio/gehry/index.html).

do computador, a maquete) ganha plena autonomia como obra documental, ocupando seu lugar na produção arquitetônica ao lado da obra edificada. Nos dois casos nos deparamos com construções de ordem material, embora os meios empregados difiram, assim como seus significados. Considerando que a atribuição de significados a um objeto resulta do uso que dele se faz, como sugerem pensadores tão diversos como Piaget e Wittgenstein, por exemplo, é fácil ver como os sistemas de representação e de materialização da obra arquitetônica se complementam e convergem, cada um à sua maneira, para uma compreensão do que seja a prática da arquitetura. Em ambos os casos nos deparamos com conjuntos de procedimentos que sustentam esta prática.

Jean Dubuffet, em entrevista concedida certa vez à Radio France Culture, afirmou que, na arte, "procede-se por notações" (*on procède par notations*). Sendo Dubuffet fundamentalmente pintor (com algumas incursões pela escultura), podemos imaginar que ele se refere à elaboração da obra pictórica que resulta da acumulação de pinceladas sobre a tela. Cada pincelada é, em sentido lato, uma notação: ela deixa uma marca que não é meramente instrumental, mas mostra o resultado de uma construção. Nela se imprime, literalmente, a pressão exercida sobre o pincel, a densidade da tinta, sua textura, a cor, etc. Tais procedimentos não são mecânicos: eles são guiados por uma intencionalidade que combina um grande número de artifícios para atingir

certos resultados mais ou menos esperados, ou mesmo para acolher na feitura da obra o inesperado, inserindo-o dentro do sistema de representação e, assim, inventando algo novo, talvez uma nova notação. Assim, concepção e representação da obra fazem parte de um mesmo trabalho: não podem ser separadas. O mesmo ocorre nos croquis do arquiteto, onde mão e mente se igualam na fixação da imagem que conduzirá, mais adiante, a configurações mais complexas, nas quais intervém progressivamente o rigor técnico. As notações assumem primariamente, portanto, uma concretude, ligada à própria produção das representações. Elas expressam o "modo de fabricação" do artista frente à obra.

Na pintura, o registro das notações sobre a tela elabora diretamente o artefato; na arquitetura as notações se prolongam quase indefinidamente na composição não de um único objeto, mas de toda uma dispersão de representações que, concretizadas em vários meios, constituem o projeto e definem simultaneamente regras de construção e visualização do mesmo. A coordenação dessa multiplicidade de aspectos incide novamente sobre a *cosa mentale*, isto é, sobre os esquemas de organização do espaço concebidos pelo arquiteto (figura 1).

No contexto do projeto arquitetônico, a observação de Jean Dubuffet se expande, portanto, para abarcar procedimentos que transcendem a produção imediata, manual, da imagem, mas sem deixá-la de lado. Trata-se, contudo, de

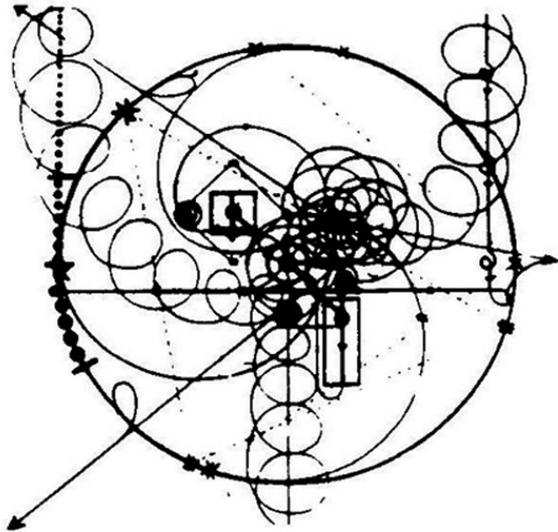


Figura 2 - Triadische Ballet, coreografia e figurinos de Oskar Schlemmer (Fonte: Bauhaus, 1924).

superpor àquelas marcas novas camadas, de modo a dar conta não apenas da configuração geométrica do objeto, mas também de outras dimensões da composição arquitetônica, como o sistema de movimentos, as referências figurativas, as construções metafóricas, etc. Estes elementos de composição não comparecem no sistema convencional de notações – a "ortografia", como diziam os antigos – fundado no desenho de planta-baixa, corte, fachada e (não necessariamente) perspectiva, nem é suprido pela eventual manipulação de maquetes. O uso do computador, sem dúvida, amplifica o poder das representações convencionais, mas não se afasta radicalmente delas na medida em que permanece ligado, na arquitetura do software, às construções geométricas, mesmo quando exacerbadas na tridimensionalidade virtual de modelagens complexas. Além disso, as simulações de materiais fazem de muitos renderings o simulacro (quase) perfeito do espaço natural, a ponto de não podermos distingui-los da fotografia de uma obra acabada. Esta, porém, não é mais a expressão do arquiteto, mas a do promotor imobiliário (embora os dois possam ser legitimamente reunidos em um único personagem).

Neste ponto, é possível introduzir outra analogia, não mais com o trabalho do pintor, mas com a arte do coreógrafo. As notações coreográficas, amplamente utilizadas no teatro e, especialmente, na dança, sugerem um segundo nível de apropriação de sistemas notacionais

extra-arquitetônicos na prática projetual. A coreografia tem um sentido *procedural*, isto é, registra instruções sobre como pessoas que se movimentam em um espaço dado devem proceder para atingir um grau mais ou menos elevado de coordenação dos movimentos individuais em uma atuação de conjunto. Nas suas versões mais elementares, essas notações assumem o formato de diagramas bidimensionais, indicando as marcas que idealmente descreveriam o caminho percorrido por corpos que se movem sobre um plano. Este plano não é, porém, uma idealização, mas concretiza-se, no caso de performances teatrais, por exemplo, no palco ou tablado; ele pressupõe a existência de uma superfície – ou conjunto de superfícies – definida por limites dentro dos quais se dá o espetáculo. Essa delimitação implica, assim, um recorte arquitetônico, uma correspondência entre sistema de movimentos e lugar (figura 2).

Sem dúvida, nos deparamos aqui com um projeto cujas referências, porém, não estão na definição de um marco espacial fixo, mas na descrição de trajetórias efêmeras que se entrelaçam, traçando percursos que configuram "mapas" virtuais de um sistema de movimentos que se desdobra temporalmente – e, quase sempre, ciclicamente – sobre um território. Ora, toda arquitetura inclui movimentos em sua organização, sugerindo possíveis apropriações coreográficas. Essas possibilidades, porém, permanecem encobertas nas representações arquitetônicas convencionais;

para explicitá-las, outros *layers* representacionais devem ser a elas superpostos. Abre-se aqui, portanto, o campo de investigação do que poderíamos chamar, ainda que provisoriamente, de coreografias arquitetônicas. Por extensão, o problema das notações aflora novamente, incluindo agora procedimentos que não deslocam aqueles aos quais já se referia Dubuffet, mas a eles se superpõem.

Um empreendimento análogo, de transposição de sistemas notacionais entre diferentes campos de representação, pode ser encontrado no trabalho de vanguarda de John Cage, coincidentemente músico e artista plástico. Cage busca a "especialização" da composição musical, vista como a distribuição de fragmentos sonoros em um espaço virtual que os acolhe simultaneamente, ora em uníssono, ora em múltipla cacofonia. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que os sons se instalam uns ao lado de outros, em configurações passageiras que se desfazem e refazem continuamente. Aliás, esta mobilidade das configurações caracteriza igualmente a composição arquitetônica. Já muito antes das experimentações modernistas Quatremère de Quincy, o grande teórico da Academia Francesa de Arquitetura, já observava no seu Ensaio sobre a Imitação (publicado em 1823) que a composição não se esgota em um momento único de criação, mas implica um laborioso percurso marcado por recomposições sucessivas (op. cit., p. 213).

Não esqueçamos, com efeito, que o que chamamos aqui composição, para seguirmos a linguagem ordinária, deveria antes, desde o ponto de vista de nossa teoria, ser nomeado recomposição: pois quer ele generalize, quer ele transforme seu sujeito, o artista o faz substituindo a realidade por uma maneira de ser mais ou menos fictícia. (N'oublions pas en effet que ce qu'on appelle ici composition, pour se conformer au langage ordinaire, devoit plutôt, selon le point de vue de notre théorie, se nommer recomposition : car soit qu'il généralise, soit qu'il transforme son sujet, l'artiste ne le fait, qu'en substituant une manière d'être plus ou moins fictive à celle de la réalité.) (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1823, pp. 354-355).

Recompor, no caso, implica transformar a realidade pela representação. Toda representação é uma ficção, ela nos coloca diante de uma maneira de ver. Desde o ponto de vista propositivo, ela constitui uma interpretação e comporta, como ressalta Quatremère, algum grau de ficção, isto é, de invenção de algo imaginado, algo que não existe, mas que poderia existir. Esta digressão pela teoria acadêmica permite trazer para o contexto da produção contemporânea que nela se enraíza uma dimensão operativa frequentemente negligenciada do papel dos meios de representação no contexto do projeto arquitetônico. Os "meios" não são apenas o registro mecânico de um acúmulo de operações, como se o projeto surgisse da manipulação abstrata de dados previamente

ordenados pela aplicação de uma "metodologia" empirista, veiculando instruções para a execução da obra. Tampouco constituem o subproduto de uma criatividade inata que concebe o objeto independentemente do trabalho de fixação do modelo em um suporte concreto, quer como construção gráfica, quer como modelagem física.

As operações projetuais se inserem em uma prática que somente pode ser reconhecida como arquitetônica na presença da obra projetada, isto é, do resultado material do trabalho realizado pelo arquiteto. Tanto é assim que a palavra projeto designa simultaneamente um produto e o conjunto de procedimentos empregados para produzi-lo. Há nessa dimensão prática uma implicação epistemológica: projetar implica transformar potencialmente, em alguma medida, a realidade, o que apenas pode ser feito concebendo, como obra, algo novo.

Retornando ao problema da mobilidade das configurações que caracteriza a composição – ou as recomposições – atribuindo ao objeto projetado uma impermanência essencial, compreende-se agora o papel operativo primário assumido pelas notações. O emprego de sistemas notacionais permite estabilizar, mesmo que provisoriamente, o fluxo das possíveis transformações do objeto projetado. Secundariamente, as notações permitem superpor camadas de significados que interagem dentro das próprias configurações, dando conta de possibilidades de organização e interação de eventos, lugares e caminhos que se

entrelaçam na concepção do espaço arquitetônico. Devemos a explicitação desta tríade (tomada como fundamento da invenção de novas arquiteturas) a Bernard Tschumi. Em seus *Manhattan transcripts* (1981) ele já chamava a atenção para o caráter notacional das representações arquitetônicas. Em realizações posteriores, Tschumi buscará por em prática sua investigação, com resultados que, uma vez publicados, se mostraram muito influentes, especialmente nas escolas de arquitetura então alinhadas com a busca de uma renovação da teoria do projeto, afastada tanto das regressões pós-modernistas como dos reducionismos funcionalistas (figura 3).

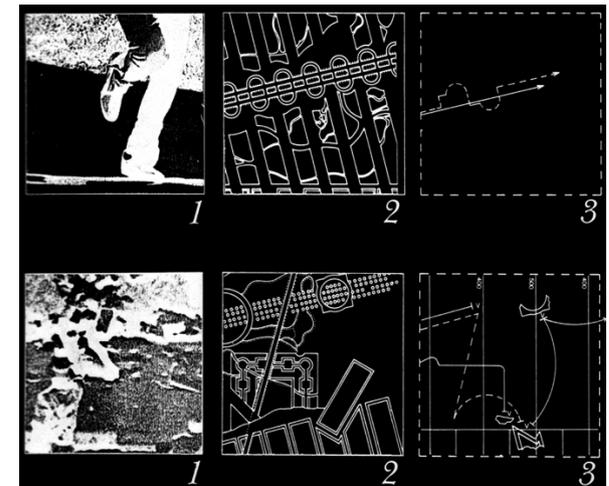


Figura 3 - Tschumi, sequências de eventos/lugares/caminhos (Fonte: *Manhattan transcripts*).

Serve de exemplo dessas possibilidades o estudo original de Bernard Tschumi para o Parque de La Villette (Paris, 1982). O primeiro anteprojeto, ganhador do concurso para a reconfiguração

e reutilização do sítio dos antigos Abatedouros (*Abattoirs*) de Paris (em premiação conjunta com a proposta do grupo OMA, liderado por Rem Koolhaas), utiliza *avant la lettre* uma composição em camadas, ou *layers*, que antecipa usos que, a partir daí, serão difundidos pela vulgarização crescente dos programas gráficos digitais. Esta notação em camadas permite, até certo ponto, mostrar a organização simultânea de três matrizes superpostas e coincidentes, mas independentes desde o ponto de vista figurativo: as superfícies, as linhas, os pontos. É fácil de ver que Tschumi nos oferece uma versão tridimensional dos elementos de composição pictórica abstrata de Kandinsky, publicados em 1926 no seu famoso estudo *Punkt und Linie zu Fläche* (Ponto e linha sobre o plano), nono volume da coleção *Bauhaus Bücher*, editada por Gropius e Moholy-Nagy (figura 4).

À primeira vista a transposição pareceria quase literal, mas é mais sutil. Os elementos de Kandinsky coexistem na tela do pintor e compartilham a mesma inscrição bidimensional, acomodando-se simultaneamente uns aos outros. A versão de Tschumi, embora fazendo referência explícita à que a antecede, se materializa em um espaço virtual que usa as notações como pautas complexas de composições congruentes, porém deslocadas espacial e temporalmente, podendo ser trabalhadas em diferentes planos de configuração e programa. Esta versão arquitetônica de uma técnica pictórica abstrata ilustra a estreita relação que se estabelece entre modo de representação e concepção de uma ordem espacial: conjuntamente, elas estabelecem o partido. Nesse contexto, a adoção de determinadas notações assume um caráter eminentemente propositivo, afastando-se decididamente da ideia de que a representação gráfica seria apenas o registro a posteriori de uma ideia.

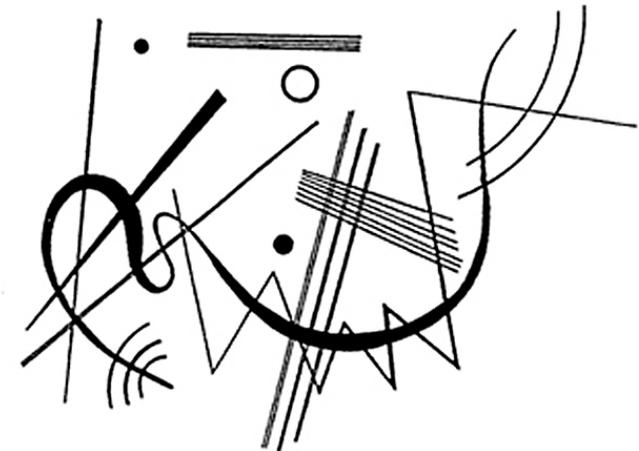
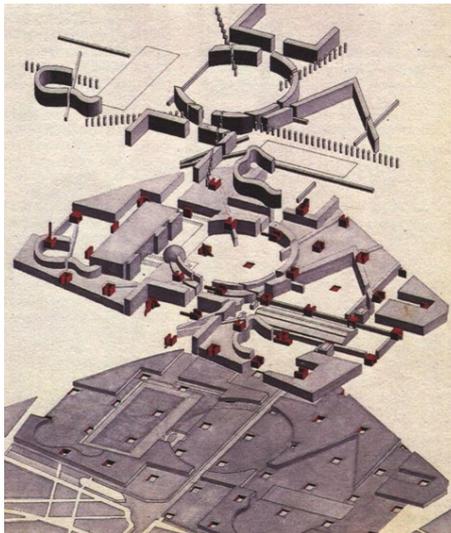


Figura 4 - Tschumi, Parque de La Villette: diagramas espaciais superpostos (Fonte: Casabella, Giugno 1983). Kandinsky: exercício compositivo (Fonte: Point Ligne Plan, planche 17).

A notação assume também um papel referencial; Tschumi introduz no projeto citações que definem imediatamente o pano de fundo contra o qual se monta a composição do Parque. Esta operação é reforçada por uma segunda referência, extraída igualmente de uma produção artística de vanguarda, embora de outro tempo: nos deparamos novamente com John Cage quando notamos que, para compor diagramas ordenadores do sistema de movimentos de La Villette, o arquiteto recorre a uma notação similar à empregada por Cage em sua obra visual-musical Fontana Mix. Esta, por sua vez, reverbera os exercícios compositivos conduzidos por Kandinsky em sua prática pedagógica na Bauhaus. As notações, portanto, não apenas remetem uma determinada composição a referências figurativas e, principalmente, operativas, mas definem um campo de múltiplas relações definidoras de um repertório que seleciona e privilegia certos modos afins de representação e concepção de configurações espaciais (no caso, simultaneamente pictóricas e arquitetônicas). Parafrazeando Goethe, são essas "afinidades eletivas" que sustentam a escolha de um partido arquitetônico, entre outros tantos partidos possíveis. Ou, ainda, podemos evocar Wittgenstein quando nos mostra que diferentes "jogos de linguagem", isto é, diferentes esquemas (ou modos) de ação constituídos por proposições e práticas, não podem ser diretamente comparados fora de um contexto de uso comum a ambos, mas em seu conjunto mostram similitudes

que permitem reconhecer, neles, certo "ar de família". Nos exemplos aqui trazidos, Kandinsky, Cage e Tschumi compartilham, sem dúvida, uma mesma linhagem.

Ainda mais do que as composições de Kandinsky, o exemplo de Fontana Mix aponta para a dimensão operativa assumida pelos diagramas superpostos de Tschumi. Em Fontana Mix, Cage constrói igualmente três camadas (essencialmente, ponto, linha e plano), colocando-as umas sobre as outras como transparências, em uma relação dinâmica que estabelece, no deslizamento dos *layers*, relações indefinidamente mutáveis entre os elementos da composição. Ao contrário da operação de Kandinsky, que fixa sobre a tela uma composição visualmente estável, a de Cage – artista plástico e compositor musical – associa eventos sonoros à variabilidade das configurações, fazendo corresponder a certas constelações de pontos diferentes tipos de linhas e diferentes posicionamentos sobre o plano. Este, por sua vez, se organiza como trama ortogonal, atribuindo a cada evento uma localização precisa nesse sistema de coordenadas. Assim, o fluxo das configurações é transposto para o contexto sonoro de uma performance musical que se refaz constantemente. Na transposição efetuada por Tschumi, as possibilidades de variação configuracional se aplicam às operações projetuais, algo à maneira de Cage, para afinal se estabilizarem na arquitetura do projeto (figuras 5 e 6).

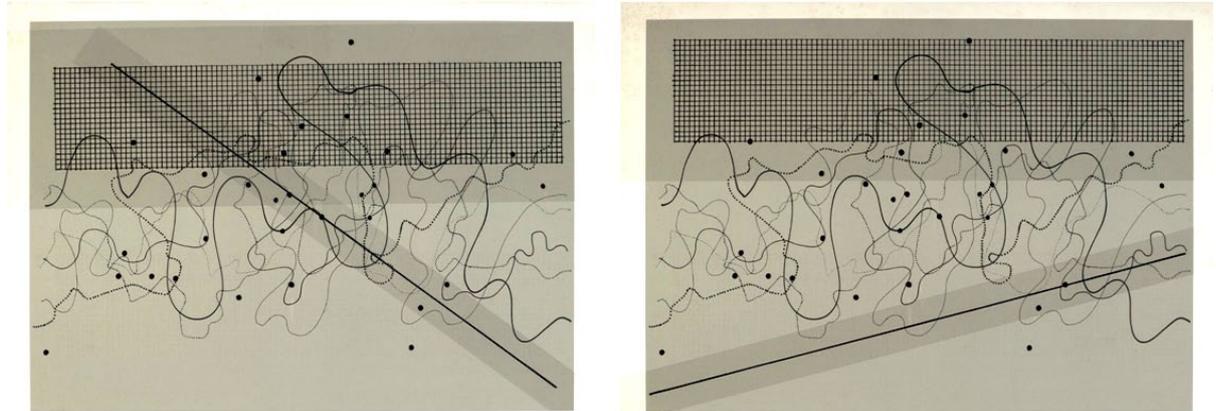


Figura 5 - John Cage, *overlays for Fontana Mix*, 1981 (Fonte: Indianapolis Museum of Art)

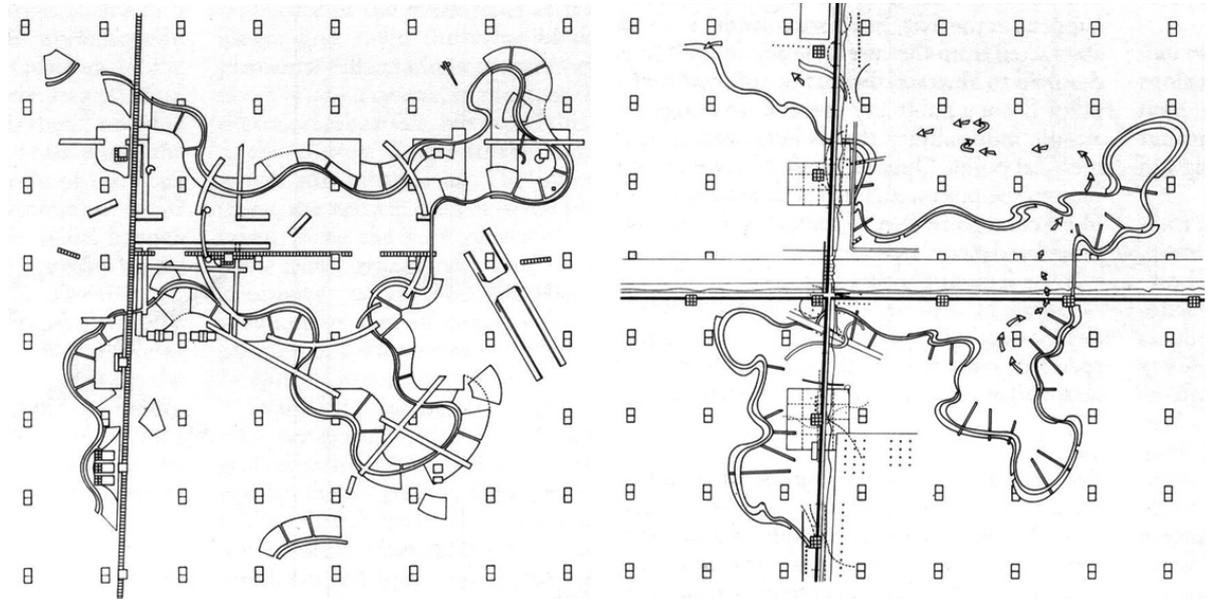


Figura 6 - Bernard Tschumi, *percursos em La Villette* (Fonte: loc. cit.).

Neste ponto, cabe indagar, porém, que repercussões tais exercícios notacionais teriam sobre os usos desses espaços "coreográficos" introduzidos na trama do projeto, vistos agora em seu rebatimento sobre a fruição do espaço construído. Embora este breve ensaio não comporte, nem

proponha, uma resposta (cujo sentido prospectivo permanece, em grande parte, inexplorado), é possível adiantar algumas conjecturas sobre o alcance dessas representações na materialização da obra de arquitetura. Em primeiro lugar, o sistema de movimentos deixa de ser um "fluxograma"

funcional, ganhando uma dimensão mais ou menos performática que potencializa a interação entre os protagonistas da arquitetura, isto é, os atores que personificam tais movimentos, e o quadro de referências espaciais em que eles se instalam. Em segundo lugar, os elementos de arquitetura transcendem sua definição clássica como catálogo de objetos simultaneamente formais e edificatórios (as ordens, por exemplo), para assumirem uma qualidade dinâmica que poderíamos identificar com a categoria dos objetos coreográficos propostos pelo coreógrafo William Forsythe.

Para Forsythe, um objeto coreográfico serve de catalisador de movimentos que associam diretamente a experiência do uso de um espaço com os elementos materiais que o constituem. Basicamente, um objeto coreográfico funciona operando diretamente sobre qualidades espaciais que possibilitam ações como, por exemplo, ampliar, concentrar, direcionar ou restringir. Forsythe utiliza mesas, balões, projeções e as mais diversas possibilidades de interferência no espaço, que serão experimentadas por seus bailarinos, mas, além disso, Forsythe expande a ideia de objetos coreográficos ao ponto de retirá-los do contexto original de suas coreografias para então inseri-los autonomamente em espaços públicos. Neste caso, é o próprio movimento dos passantes que se organizará como "dança" urbana, na medida em que se estabelece entre eles e os objetos coreográficos que os cercam uma inter-relação fundada em percursos possíveis, sempre vari-

áveis, mas não aleatórios. A atualização desses percursos, protagonizados por indivíduos ou grupos, estende sobre o lugar da intervenção uma rede de movimentos que se entrecruzam, ou que correm paralelos, configurando espaços invisíveis ao olhar mas presentes na ordem do movimento. Evocando Tschumi, podemos pressupor que esta ordem se integra àquilo que entendemos por espaço arquitetônico: um sistema de lugares, caminhos e eventos. Os objetos coreográficos são, nesse contexto, marcos espaciais que mantêm sua validade e permanência mesmo na ausência de um corpo atuante. São dispositivos que qualificam movimentos possíveis e, neste sentido, afirmam-se como notações tridimensionais, concretizadas em um território que se configura como palco. Nesta situação limite, a notação deixa de ser um meio de representação para integrar-se à própria materialidade da obra de arquitetura.

As considerações acima esboçam um panorama operativo presente mas pouco explicitado na prática corrente do projeto de arquitetura. Em seu conjunto, esboçam um programa de investigação: como construir ambientes coreográficos capazes de responder a requerimentos arquitetônicos imediatos e, simultaneamente, satisfazer um desígnio abstrato de ordenação de movimentos no espaço. Um promissor campo de experimentação se abre no âmbito de composições espaciais a meio caminho entre cenografia e arquitetura, áreas cujas fronteiras não podem ser a priori delimitadas. Nele, artes visuais e arquitetura



Figura 7 - Maria Paula Recena: Uma mesa, 4 caixas e 4 colunas, Galeria Xico Stockinger, Casa de Cultura Mário Quintana, 2005 (arquivo da autora)

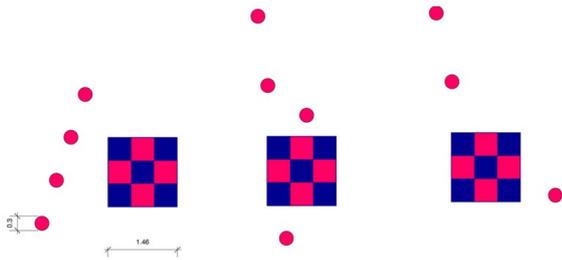


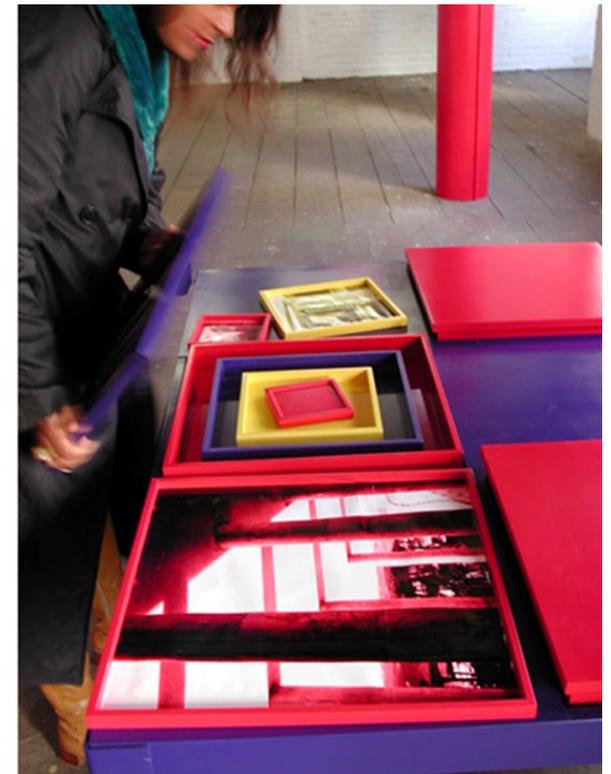
Figura 8 - Uma mesa, 4 caixas e 4 colunas, diagramas (arquivo da autora)

2. Alberto Tassinari, em seu livro *O Espaço Moderno* (Cosac e Naify / 2001), utiliza a expressão “espaço do mundo ao redor” referindo-se ao espaço que é incorporado pelas intervenções artísticas contemporâneas ultrapassando os suportes tradicionais. ▶

Figura 9 - Uma mesa, 4 caixas e 4 colunas, montagem preliminar em atelier, 2004 (arquivo da autora)



Procedimentos e métodos de representação do projeto arquitetônico — fosse ele de uma casa, de uma exposição ou de um *stand* — passaram a construir um campo de pesquisa. Assim, o traço, a pincelada, a imagem na tela do computador ou a fotografia assumiam em si mesmos uma finalidade, em uma exploração das próprias marcas aplicadas sobre um meio físico qualquer. As montagens permitiram passar dos meios bidimensionais a uma exploração do mundo tridimensional, transpondo procedimentos próprios ao fazer artístico para a constituição do “espaço do mundo ao redor”² (figuras 7, 8 e 9).



3. Ateliê mantido com os artistas Marcos Sari, Tiago Giora, Rommulo; Pinacoteca Barão de Stanto Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS; Torreão; Galeria Iberê Carmargo da Usina do Gasômetro; Pinacoteca da Feevale, entre outras montagens.

4. Cabe esclarecer um pouco melhor as denominações “instalação” e “site specific”. O termo instalação começa a ser utilizado nos anos 1960 com base nos *Merzbau* de Kurt Schwitters (estruturas construídas ao longo dos anos 1920/1936 dentro do apartamento do artista), mas tem sido utilizado, nas últimas três décadas, de forma muito geral, reunindo trabalhos com características muito diversas. Já os *site specific* são trabalhos feitos para um determinado lugar e assim, em princípio, não se sustentam quando transpostos para outros lugares. Os trabalhos em questão, embora constituindo ambientes, como as instalações, têm características bem definidas como dialogar com o lugar, o que os distancia do que mais comumente são as chamadas instalações. Por outro lado, os trabalhos dialogam com o lugar mas não são específicos de um dado lugar, podendo ser transportados e remontados em situações diversas. Ver: Enciclopédia Itaú Cultural - Artes Visuais. Para maiores esclarecimentos, ver: Krauss, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. Martins Fontes, 1988. original: *Passages in Modern Sculpture*. MIT Press - 1977

A partir de 2003 foram concebidos esquemas espaciais — dispendo elementos para balizar, obstruir ou criar pontos focais no espaço — posteriormente montados em ateliês, galerias, pinacotecas e outros espaços de arte³. Embora alguns desses trabalhos demarquem ambientes, como as chamadas instalações, delas se diferenciam por seu caráter eminentemente projetual; ainda que todos dialoguem com os locais onde são montados (mais intensamente ou menos intensamente) tampouco podem ser considerados *site specific*⁴. Talvez seja melhor caracterizá-los como “lugares portáteis”, pois podem ser levados de um lugar a outro, adaptando-se a novas situações, às quais respondem “reprojetando” o espaço em nova configuração. São, portanto, montagens de caráter transitório que bem poderiam ser chamadas de “arquiteturas”, por remeterem, em sua construção, às operações fundamentais do projeto arquitetônico, implicando uma capacidade de transformação do lugar em que se inserem, em sucessivas decomposições e recomposições do dispositivo espacial. Os exemplos evidenciam, como na arquitetura, um forte grau de abstração. Nessa direção abstrata, a exploração do universo das notações e de possíveis coreografias abriu caminho para uma investigação teórico-prática ora em andamento no Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da UFRGS.

Na prática, foi sendo montado um conjunto de

elementos (colunas, mesas, caixas, paredes) que funcionou como uma espécie de jogo de armar, cuja disposição configurava diversos esquemas espaciais. Definir a posição desses elementos e a relação entre eles, ou ainda, a relação entre esses elementos e o espaço onde foram inseridos, foi como desenhar o espaço *in loco*, atuando diretamente sobre suas propriedades físicas com elementos que, dispostos, funcionavam como balizas de uma coreografia, sugerindo aos observadores possíveis esquemas de movimento. Estabelecer as distâncias; definir a posição mais à esquerda ou mais à direita, em frente a uma rampa ou em sua adjacência, de forma linear ou dispersa, enfim, dispor os elementos no espaço, foi uma maneira de exercer uma espécie de controle sobre as qualidades do lugar onde foram inseridos e, conseqüentemente, uma espécie de controle sobre os movimentos e percursos ali estabelecidos. Ainda que ‘controle’ seja um termo demasiado “forte”, podendo designar uma qualidade indesejada, o uso desse balizamento — restringindo ou conduzindo, focando ou dispersando — deixou claro que esses objetos funcionavam como uma notação espacial, pois os direcionamentos estabelecidos por tais objetos no espaço sugeriam movimentos que poderiam ser repetidos com pequenas modificações. Essa notação adquiria, portanto, qualidades operativas que permitiam introduzir uma coreografia no espaço arquitetônico (figuras 10 e 11).

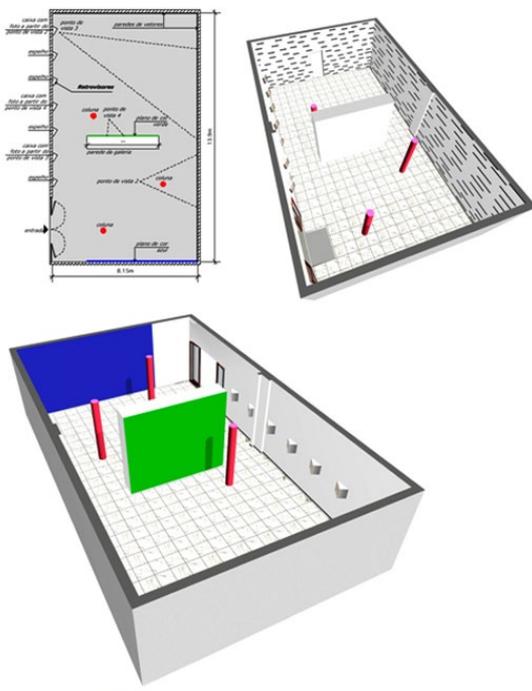


Figura 10 - Maria Paula Recena, Marcos Sari, Pedro Engel: Planos, vetores e balizas, Galeria Iberê Camargo, 2005 (arquivo da autora)

Os elementos de arquitetura utilizados para montar os ambientes acima descritos funcionam como dispositivos nos quais o observador "trava um embate" diretamente com a composição arquitetônica. O grau de liberdade e abstração possibilitados por essas montagens enfatiza qualidades que poderão ser ressaltadas em projetos de arquitetura, destacando-se então seu sentido coreográfico. Nesse patamar de investigação situa-se o estudo, aqui proposto, de possibilidades de incorporar o dinamismo de um sistema de movimentos diretamente aos operadores projetuais, prolongando-os em representações que não se esgotam no ato projetual, mas se instalam in loco, antecipando usos e apropriações. A este respeito, Charles Moore e Kent Bloomer, em texto voltado para os estudantes de arquitetura, já observavam 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)



Figura 11 - Maria Paula Recena, Marcos Sari, Pedro Engel: Planos, vetores e balizas, Galeria Iberê Camargo, 2005 (arquivo da autora)

Esta opinião, como tantas outras, implica problematizações que deixam o tema em aberto. Esta-

belecer uma relação entre coreografia e desenho arquitetônico parece fundamental. Contudo, o reconhecimento de uma coreografia do espaço arquitetônico não substitui a ideia de composição, na qual se insere. A coreografia afirma, e torna presente, um patamar da composição arquitetônica que não é representável pela notação arquitetônica tradicional (plantas baixas, cortes e fachadas). 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, presença quase sempre evanescente, rápida, ou não percebida. Poderíamos dizer, de forma poética, que quanto maior o movimento, maior o seu desaparecimento. Diante deste discreto mas insistente paradoxo, representação e concepção arquitetônicas se integram nessa desejada atribuição de visibilidade ao movimento como variável impulsionadora de um conjunto de operações internalizadas própria ação projetual.

Referências bibliográficas

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

CAGE, John. *Notations*. New York: Something Else Press, 1979.

FORSYTHE, William. *Choreographic Objects: Essay*. Disponível em: <http://Williamforsythe.de/essay/html>

MANNING, Erin. Propositions for the Verge - William Forsythe's Choreographic Objects. *Inflexion* nº 2 "Nexus" (December 2008). Disponível em: www.inflexion.org p. 2

KANDINSKY, Wassily. *Point Ligne Plan*. Paris: Denoël, 1970.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostôme. De l'imitation. Bruxelles: AAM, 1980. Ed. fac-simile do original: *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-arts*, Paris, 1823.

TSCHUMI, Bernard. *The Manhattan transcripts*. New York: Architectural Design, 1981.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Petrópolis: Vozes, 1994.

