

MARIA PAULA RECENA

## Elementos de arquitetura como possibilidades notacionais: o exemplo da Villa Malaparte

*Architectural elements as notational possibilities: the example of Villa Malaparte*

**Maria Paula Recena**

Arquiteta graduada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestre em Poéticas Visuais (PPGAV - UFRGS), Doutora em Teoria História e Crítica da Arquitetura (PPGARQ – UFRGS) com Pós-Doutorado em Teoria, História e Crítica da Arte (PPGAV-UFRGS). Foi Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS. Lidera o grupo de pesquisa Estudos Notacionais dos Sistemas de Movimento. Interesses: relação arte e arquitetura, composição, notações, objetos coreográficos, processos de criação.

*She holds an Architect's degree from the Federal University of Rio Grande do Sul, Master's degree in Visual Poetics (PPGAV - UFRGS), Ph.D. in Theory History and Criticism of Architecture (PPGARQ - UFRGS) with Post-Doctorate in Theory, History, and Criticism of Art (University of Rio Grande do Sul, UFRGS) PPGAV-UFRGS). She was a Collaborating Professor of the Undergraduate Program in Visual Arts - UFRGS. Researcher Leads the research group Notational Studies of Motion Systems. She is interested in themes: relationship art and architecture, composition, notations, choreographic objects, creative processes.*

**[mariapaulapiazzarecena@gmail.com](mailto:mariapaulapiazzarecena@gmail.com)**

### Resumo

Este artigo é um desdobramento de tese de doutorado realizada no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Partindo de experiências, tanto no campo da arquitetura quanto das artes visuais, surge a inquietação quanto à notação arquitetônica tradicional, que é capaz de informar os dados de compreensão instrumental do projeto, mas não contempla as relações espaciais desvendadas pela notação que se materializa no espaço construído. Essa construção espacial, entendida como uma notação tridimensional, encontra eco na noção de objeto coreográfico, enunciada pelo coreógrafo William Forsythe. Com base nessa aproximação revela-se o argumento central da tese: o reconhecimento dos elementos de arquitetura e de composição como objetos coreográficos. Esse é o ponto de partida da análise empreendida neste artigo e que se desdobra indicando possíveis eventos de movimento, protagonizados pelos elementos de arquitetura, por sua vez problematizados como objetos coreográficos. Ao tomar os elementos de arquitetura em novo patamar de complexidade, é possível operar diretamente sobre qualidades espaciais que possibilitam ações como ampliar, concentrar, direcionar ou restringir; bem como operar sobre as qualidades rítmicas de deslocamentos empreendidos nos locais onde são inseridos tais elementos de arquitetura. O artigo destaca relações entre representação e sistemas de movimento na composição arquitetônica e apresenta uma alternativa interpretativa do movimento empreendido em uma arquitetura exemplar: a Villa Malaparte. O tema da representação do movimento — busca recorrente no universo da arte e da fotografia — encontra no cinema seu lugar genuíno, no entanto, o cinema não apresenta possibilidades operativas diante do movimento, especialmente no que tange o interesse no projeto arquitetônico. Dessa forma, o estudo notacional apresentado na análise da Villa Malaparte — locação cinematográfica para filme de Godard — apresenta-se como uma alternativa de interpretação possível.

**Palavras-chave:** Movimento. Coreografia. Notações. Villa Malaparte.

### Abstract

*This article is an unfolding of a doctoral thesis held in the Posgraduate Program in Architecture of the Federal University of Rio Grande do Sul. Based on experiences both in the field of architecture and the visual arts, restlessness arises about the idea that the traditional architectural notation is able to inform the data of instrumental understanding of the project, but does not contemplate the spatial relations unveiled by the notation that materializes in the constructed space. This spatial construction, in turn, taken as a three-dimensional notation, finds echo in the notion of choreographic object, enunciated by choreographer William Forsythe. From this approximation, the central argument of the thesis is revealed: the recognition of the elements of architecture and composition as choreographic objects. This is the starting point of the analysis undertaken in this article and that unfolds indicating possible events of movement, protagonized by the elements of architecture problematized as choreographic objects. By taking the architectural elements to a new level of complexity, is possible to operate directly on spatial qualities that enable actions such as zooming, focusing, directing, or restraining; as well as to operate on the rhythmic qualities of displacements undertaken in the places where such architectural elements are inserted. The article highlights the relations between representation and systems of movement in the architectural composition and presents an alternative interpretation of the movement undertaken in an exemplary architecture: Villa Malaparte. The theme of representation of the movement, a recurrent search in the universe of art and photography, finds on the cinema its genuine place, however, the cinema does not present operational possibilities before the movement, especially in what concerns the interest in the architectural project. Thus, the notational study presented in the analysis of Villa Malaparte — film location for Godard's film — presents itself as a possible alternative interpretation.*

**Keywords:** Movement. Choreography. Notation. Villa Malaparte.

## Introdução

Com base em experiências, tanto no campo da arquitetura quanto das artes visuais, surge uma inquietação diante da evidência de que a notação arquitetônica tradicional, capaz de informar os dados de compreensão instrumental do projeto, não contempla as relações espaciais desvendadas no espaço construído. Como, por exemplo, lidar com as questões de movimento que se apresentam no espaço construído, real, tridimensional e, sobretudo, vivido?

Essa pergunta inicial se apresenta diante da observação de experiências no campo das artes visuais, bastante experimentais, em que pude livremente associar questões de movimento, representação e espaço arquitetônico em construções tridimensionais temporárias. Eram, assim, instalações ou espaços portáteis que foram montados a partir de uma coleção de elementos tridimensionais que construí e que se rearranjavam de acordo com a montagem a ser feita<sup>1</sup>. Tais elementos funcionavam como balizamentos que, ao propor alguns trajetos, impediam outros, em clara alusão às decisões arquitetônicas. A disposição ou a inserção de novos elementos em um dado espaço propunha uma nova pauta: o estudo de notações materializadas no espaço arquitetônico e as implicações decorrentes de tais notações em termos de teoria do projeto, bem como o estudo de sistemas de representação de novas possibilidades abertas por essa investigação.

Tendo em vista que essa abordagem implica em aceitar maneiras inventivas de lidar com o tema das notações, cabe esclarecer que a função principal de uma notação é permitir a identificação fiel de uma dada obra de execução para execução; isto é, uma notação tem a função de identificar previamente uma obra. Segundo Nelson Goodman, existem requisitos semânticos e sintáticos para que um sistema seja considerado notacional: é necessário que os caracteres desse sistema sejam disjuntos (requisito semântico) e é necessário que a diferenciação entre os caracteres seja finita e articulável (requisito sintático), isto é, uma notação pretende eliminar dúvidas ou ambiguidades na leitura que se faz dela. No entanto, encontramos pontos de aberturas notacionais, ou pontos frágeis, nos quais as convenções se rompem, ainda que ligeiramente. São esses pontos que interessam a esta argumentação.

Para Goodman, é necessário um recorte ou contexto capaz de delimitar um campo no qual a teoria das notações sustente e valide um sistema notacional:

***(...) a natureza disjunta dos caracteres é também algo surpreendente, dado que no mundo não temos uma região de inscrições diligentemente ordenadas em classes claramente separadas, mas antes uma mistura desconcertante de marcas diferentes entre si de várias maneiras e em vários graus.***<sup>2</sup>

Dentro do contexto aqui apresentado, a investigação desdobra-se em questões de movimento que se apresentam no espaço físico, real, vivido, com caráter de notações espaciais, e a questão de como representar o movimento indicado por tais notações; um movimento de caráter coreográfico. Ao longo da pesquisa e de muitas aproximações a

<sup>1</sup> Sobre essas experiências ver: Espaço e memória: geometrias desfocadas; dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais, apresentada em 2005, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação do Prof. Flávio Gonçalves.

<sup>2</sup> GOODMAN, Nelson. Linguagens da Arte: uma abordagem a uma teoria os símbolos. Lisboa: Gradiva, 2006. p.155.

outros campos do saber<sup>3</sup>, as notações que se configuram no espaço encontram forte eco na noção de objetos coreográficos, enunciada pelo coreógrafo William Forsythe. É com base nessa aproximação que se revela o argumento central de minha tese de Doutorado<sup>4</sup>: o reconhecimento dos elementos de arquitetura e de composição como objetos coreográficos. Os elementos de arquitetura indicam uma notação em escala real, construída por anteparos, barreiras, rampas e toda a sorte de elementos de arquitetura que protagonizam eventos de movimento. Ao tomar os elementos de arquitetura em novo patamar de complexidade, é possível operar diretamente sobre qualidades espaciais que possibilitam ações como ampliar, concentrar, direcionar ou restringir; bem como operar sobre as qualidades rítmicas de deslocamentos empreendidos nos locais onde são inseridos tais elementos de arquitetura.

Neste artigo refiro-me à distinção, extraída originalmente da tradição beaux-arts, entre “elementos de arquitetura” e “elementos de composição”. Esta opção detém-se sobre o caráter operativo dessa delimitação de significado, diferenciando objetos materiais, de natureza construtiva (elementos de arquitetura), e esquemas de organização espacial (elementos de composição), que se concretizam em unidades figurativas reconhecíveis, mais próximos de conceitos do que de objetos.<sup>5</sup>(MARTÍNEZ, 2003).

Neste artigo busco tanto problematizar as relações entre representação e sistemas de movimento na composição arquitetônica quanto apresentar uma alternativa interpretativa do movimento empreendido em uma arquitetura exemplar: a Villa Malaparte. A representação do movimento, busca recorrente no universo da arte e da fotografia, encontra no cinema seu lugar genuíno. No entanto, o cinema não apresenta possibilidades operativas diante do movimento, especialmente no que tange o interesse no projeto arquitetônico. O cinema opera em um patamar de ilusão de representação do movimento. O estudo da Villa Malaparte — locação cinematográfica para o filme *Lé Mèpris*, de Jean-Luc Godard — apresenta-se como rica possibilidade de análise pois apresenta uma coreografia fixada na película que, todavia, é operada por dispositivos materializados nessa arquitetura que se apresenta como grande notação para o movimento ali empreendido e capturado pela câmera. O que a câmera nos apresenta é um recorte privilegiado do sistema de movimentos que o filme propõe, mas esse sistema de movimentos merece uma análise diagramática que possa reconhecer outras camadas encobertas que forjam a composição arquitetônica.

Antes de prosseguir, faz-se necessário compreender a noção de objeto coreográfico.

## Objetos Coreográficos

Por volta de 2010 o coreógrafo William Forsythe publica no site de sua companhia uma breve mas contundente reflexão sobre o que ele chama de *Choreographic Objects*<sup>6</sup>. A atitude de nomear o que poderíamos chamar de uma série de ações estraté-

### 3 Especialmente artes visuais, cinema e notações musicais

<sup>4</sup> Notações arquitetônicas: diagramas, coreografias, composições; tese de Doutorado em Teoria, História e Crítica de Arquitetura, defendida em 2013, no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação do Prof. Rogério de Castro Oliveira.

<sup>5</sup> Elements of architecture are material things; they have a perceptual image preceding the existence of any their realization. In classical times they could be found in the treatises of architecture published after 1500. In modern architecture, elements are real things: standard windows and doors, bathroom fixtures you can buy. (...) Elements of composition are nearer to concepts than to things. They comprise rooms of certain proportion and dimension bearing names that refer to their use. In the beginning they are always far from the objective reality of elements of architecture. Elements of composition do not have a “natural” use; they are only pieces of virtual space ready to receive a label that will assign them a “function”. That function may change later. (MARTÍNEZ, Alfonso Corona. *The architectural project*. College Station: Texas, A&M University Press, 2003. p.99.)

<sup>6</sup> Inicialmente disponível no site da companhia de dança de William Forsythe (<http://williamforsythe.de/essay/html>), é também publicado no livro *William Forsythe and the practice of choreography: It starts from any point*, organizado por Steven Spier em 2011.

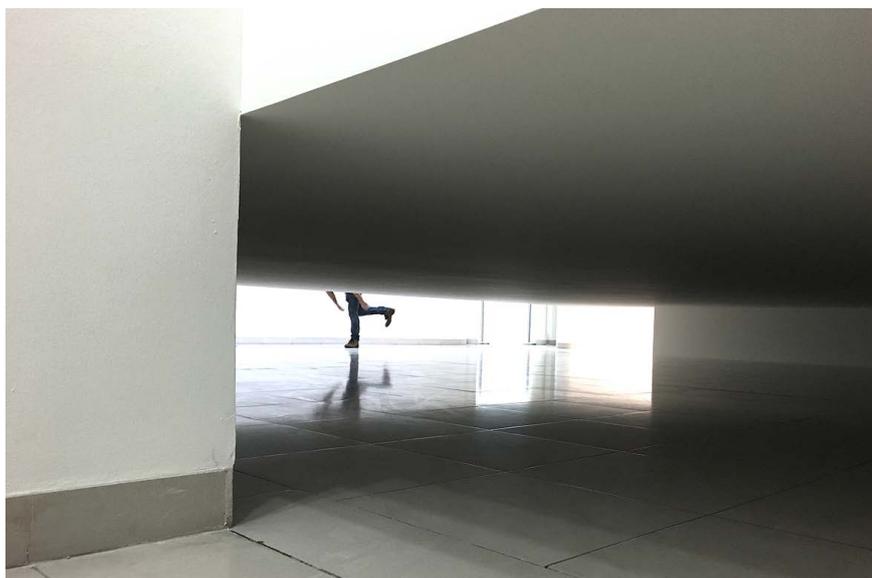
gicas que Forsythe vinha desenvolvendo em sua companhia de dança permite generalizar experiências diversas que exploram o mesmo campo de interesse: a questão do movimento proposto por um objeto — ou conjunto de objetos — e o espaço do mundo em comum<sup>7</sup>, assim como a questão do movimento proposto por tais objetos e o corpo que com eles trava um embate direto.

Forsythe propõe as mais diversas possibilidades no âmbito da dança. Chamaram minha atenção, além da clareza e amplitude do pensamento de Forsythe —bem como a qualidade de suas coreografias— experiências em que Forsythe utiliza elementos como mesas (Human Writes, 2005), balões (Scattered Crowd, 2001)[2] e principalmente projeções (City of Abstracts, 2002)[3] que sugeriam, em algumas montagens como a feita para a Pinakothek der Moderne (Munique, 2006), uma suplementação de pontos de vista arquitetônicos. Forsythe definitivamente trabalhava, embora em um campo ampliado, com questões do campo da arquitetura. Essas questões são mais claras em alguns objetos de Forsythe, como o recente *A Volume within which it is not Possible for Certain Classes of Action to Arise* (2015/2017)[1], em que:

*Um cubo flutuante adaptado especificamente à arquitetura do museu determina o volume vazio que constitui o espaço em que o trabalho é realizado pelo visitante. O alcance normal da ação física está em relação direta com a possibilidade de ele ocorrer em um espaço que é essencialmente livre. O trabalho oferece ao visitante a possibilidade de experimentar conscientemente a perda desse amplo grau de liberdade, que se incorpora à nossa existência cotidiana.<sup>8</sup>*

FIGURA1- *A Volume within which it is not Possible for Certain Classes of Action to Arise*, Frankfurt, 2015; Zurich, 2017.

Fonte: [http://www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=4&no\\_cache=1&detail=1&uid=66](http://www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=4&no_cache=1&detail=1&uid=66)



São caras a Forsythe as questões de percepção que são tão básicas ao corpo em movimento; não por acaso, o mesmo corpo que se desloca no espaço arquitetônico. Assim, cabe destacar que as experiências de William Forsythe estão além das relações estabelecidas entre dança e arquitetura, comuns no contexto contemporâneo, como no trabalho de Sasha Waltz, em que a arquitetura comparece em diálogo com a dança, mas não recebe uma interferência direta.

<sup>7</sup> Espaço do mundo em comum é como Alberto Tassinari denomina o espaço em que a obra de arte está imersa na contemporaneidade, muitas vezes como parte de tais obras.

<sup>8</sup> A floating cube tailored specifically to the museum architecture determines the empty volume that constitutes the space in which the work is realized by the visitor. The normal range of physical action is in direct relation to the possibility of it occurring in a space that is essentially uninhibited. The work offers the visitor the possibility of consciously experiencing the loss of this broad degree of freedom, which is incorporated into our daily existence. Disponível em: <[http://www.williamforsythe.de/installations.html?&pid=4&count=3&no\\_cache=1&detail=1&uid=66](http://www.williamforsythe.de/installations.html?&pid=4&count=3&no_cache=1&detail=1&uid=66)>. Acessado em 12 de junho de 2017.

Ainda que aparentemente distantes para um olhar pouco atento, as operações de Forsythe se aproximam muito das operações implicadas na ação de projetar o espaço por meios tridimensionais: ao inserir os objetos coreográficos como elementos dinamizadores das relações espaciais, os trabalhos de Forsythe lidam com questões caras à arquitetura.

FIGURA 2- - Scattered Crowd.  
Messe Frankfurt, Frankfurt,  
2002.

Fonte: [http://www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=32&no\\_cache=1&detail=1&uid=22](http://www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=32&no_cache=1&detail=1&uid=22)



FIGURA 3- City of Abstracts,  
Pinakothek der Moderne,  
Munich, 2006.

Fonte: [http://www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=33&no\\_cache=1&detail=1&uid=5](http://www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=33&no_cache=1&detail=1&uid=5)



Cabe ressaltar que os elementos ou objetos de cena, ou mesmo as indumentárias que restringem ou ampliam movimentos, contam com uma tradição que se alinha à historiografia do universo teatral, inicialmente como suportes para a pintura de cenários e a entrada ou saída de personagens em cena<sup>9</sup>. Seria difícil e imprudente

<sup>9</sup> A técnica cenográfica conta com diversas engenhocas descritas na Grécia antiga, como os Periactos, os Ekiklemas, a chamada Escada de Caronte, e o Deus ex-Machina. Todas essas traquitanas são sofisticados objetos que introduzem imagens, fazem surgir ou desaparecer personagens vindos do fundo, das profundezas do solo ou do céu. Sobre esse tema ver o livro de Cyro Del Nero, Máquina para os deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia. (2009)

esboçar a gênese de um dos aspectos de uma arte que se desdobra ao longo do tempo em múltiplas facetas. No entanto, talvez seja possível indicar um certo protagonismo da construção cenográfica —naquilo que interessa para esta argumentação— com as cenografias de Adolph Appia e Gordon Craig, em que o trompe l'oeil perde espaço para uma construção cenográfica na qual o ator está imerso em uma espacialidade em que os obstáculos incidem sobre os movimentos do corpo. De forma alguma essa mudança deve ser observada como o abandono de possibilidades simbólicas, mas sim compreendida como uma capacidade maior de apresentação do espaço cênico, em contraposição a uma representação que incidia mais decididamente sobre as possibilidades de ilusão cênica.

Como referência direta para estabelecermos relações com a arquitetura na modernidade e, especialmente com os objetos coreográficos de Forsythe, interessam especialmente experiências que ganham força na Bauhaus, como o Das Triadische Ballet de Oskar Schlemmer (1912-1922)<sup>10</sup> ou o Light Space Modulator, de László Moholy-Nagy (1922-1930)<sup>11</sup>, ambas experiências influenciadas pelas inaugurais cenografias de Appia e Craig.

Nessa tessitura ainda, há desdobramentos importantes nos anos 1960, em que se destaca a coreografia de Merce Cunningham, RainForest (1968)[4], com montagem sobre instalação de Andy Warhol com base em suas Silver Clouds (1966), nada mais do que um mero e genial agrupamento de almofadas de gás feitos de plástico metalizado, semelhante à intervenção de Forsythe intitulada Scattered Crowd [2].

Podemos então compreender os objetos coreográficos como elaborações inseridas nesse quadro de referências, no entanto, a manobra intelectual de Forsythe destaca os Objetos Coreográficos para um campo autônomo, independente do âmbito da dança ou do teatro. É nessa manobra que os objetos coreográficos se emancipam e podem, então, ser analisados em suas totais potencialidades.

FIGURA 4- Merce Cunningham and Meg Harper in RainForest. Foto: James Klosty (1968)

Fonte: <https://www.mercecunningham.org/blog/performances-in-nyc/>



<sup>10</sup> Concepção de 1912 e primeira apresentação em 1922.

<sup>11</sup> Concepção de 1922 e primeira apresentação em 1930.

## Objetos coreográficos e elementos de arquitetura

Ao destacar os objetos coreográficos para um campo autônomo, podemos tomá-los livres dos jogos que articulam a tensão entre representação e realidade —caras ao campo da cenografia— bem como livres das expectativas coreográficas que servem a um espetáculo, portanto dependentes de um terceiro observador. De certa forma é o que Forsythe propõe em *The fact of matter* (53ª Bienal de Veneza, 2009) [5] ao apenas dispor uma série de argolas presas por tirantes que pendem do teto em uma densa malha que poderá ser atravessada e experimentada pelo participante<sup>12</sup> (OITICICA, 1986, p.72) que poderá se suspender e balançar experimentando diversos movimentos.

*The Fact of Matter é um objeto coreográfico. O objeto não é tanto para ser visto, quanto para ser usado. Um engajamento com o objeto oferece ao usuário uma possível reavaliação da sua massa, força, e habilidade de coordenação como um sistema unificado.*<sup>13</sup>

FIGURA 5- The Fact of Matter  
(captura de tela de vídeo) /  
William Forsythe

Fonte: [http://www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=20&no\\_cache=1&detail=1&uid=29](http://www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=20&no_cache=1&detail=1&uid=29)



<sup>12</sup> Preferi utilizar a palavra “participador”, uma denominação de Hélio Oiticica para indicar a participação do pública na obra de arte, pois esta denominação se aproxima mais da ação na arquitetura do que outras possibilidades como espectador, protagonista, ator, usuário ou público, entre outras. Com relação à análise das imagens do filme *Lé Mépris* feitas mais adiante, a denominação de protagonista parece ser a mais acertada.

<sup>13</sup> *The Fact of Matter* is a choreographic object. The object is not so much there to be seen, as to be used. An engagement with the object offers the user a possible re-assessment of their mass, strength, and coordination skill as a unified system. Disponível em: <[http://www.williamforsythe.com/installations.html?&no\\_cache=1&detail=1&uid=29](http://www.williamforsythe.com/installations.html?&no_cache=1&detail=1&uid=29)>. Acessado em 11 de junho de 2017.

Esse exemplo exacerba possibilidades que encontram paralelo nos elementos de arquitetura. Banais e meramente funcionais na maioria das vezes, os elementos de arquitetura que aqui interessam lidam com um patamar mais eloquente em suas características dinamizadoras do movimento e do espaço arquitetônico. Estão a serviço de experiências espaciais mais elaboradas que ultrapassam a mera funcionalidade para adquirir um caráter coreográfico. Se foi possível desvencilhar os objetos coreográficos dos jogos que articulam a tensão entre representação e realidade, estes encontram um novo jogo entre objeto e espaço ou entre objeto e um participante. No entanto, cabe ressaltar que o caráter de alguma excepcionalidade dos elementos de arquitetura que dão sentido à aproximação à ideia de objetos coreográficos, não os retira de um certo hábito, mas relacioná-los aos objetos coreográficos nos capacita a vê-los para além do hábito, numa reinauguração da relação que se tem com o objeto. Desse modo estabelece-se um jogo entre objeto e participante e entre objeto e espaço do mundo comum que se aproxima da ideia de “objeu”<sup>14</sup> —junção de objet e jeu— de Francis Ponge.

Tenho utilizado sempre o exemplo da rampa da Maison la Roche [6], pois além das articulações entre os espaços que compõem a casa, a inclinação acentuada e a largura reduzida da rampa traduzem escolhas de projeto que não são apenas pragmáticas, pois é preciso que o corpo se posicione com uma certa inclinação para vencer a altura, empreendendo um movimento simultaneamente ascendente e em curva. Os micro-movimentos que se encadeiam ao subir ou descer a rampa, fora dos padrões de conforto, atestam que Le Corbusier, com a colaboração de Pierre Jeanneret, projetou mais do que uma rampa que permite vencer a diferença de níveis entre os dois pavimentos: projetou um objeto coreográfico que induz um movimento com qualidades próprias, pois os procedimentos utilizados ao projetar a rampa são estratégias que modificam diretamente as condições de percurso. Trata-se, no caso da rampa da Maison La Roche, de um elemento de arquitetura que decididamente coreografa um percurso propondo um embate do participante com o próprio objeto rampa.

No entanto as possibilidades coreográficas e de conjuntos de elementos de arquitetura que poderiam ser descritos como objetos coreográficos são inúmeras. Parece pertinente lembrar, não sem um toque de humor, da rampa da piscina dos pinguins no zoológico de Londres, obra de Berthold Lubetkin (1934) [7], que bem ilustra, já que nesse caso a função é pífia, a possibilidade de comportar-se como uma notação no próprio espaço, conduzindo e indicando os movimentos que ali se desenvolvem. Os pinguins, sem pensar, exibem-se naturalmente sendo colocados simultaneamente em vários pontos de evidência.

A dupla rampa da piscina dos pinguins indica que a associação de mais de um elemento de arquitetura dentro das condições coreográficas aqui discutidas pode ser entendida como um sistema notacional composto de deslocamentos simultâneos ou sequenciais.

<sup>14</sup>Em que pese a relação direta com a linguagem em Ponge e a observação das coisas banais do mundo, a união de objeto e jogo esclarece por outros caminhos o que este artigo pretende argumentar com o deslocamento de uma noção própria da coreografia para o mundo da arquitetura. Esse deslocamento permite desvendar jogos entre os elementos de arquitetura e o espaço ao redor bem como o jogo entre o corpo (ou o participante) e os objetos (ou elementos de arquitetura).

FIGURA 6- Maison La Roche  
 - 1923/1925 - Le Corbusier e  
 Pierre Jeanneret

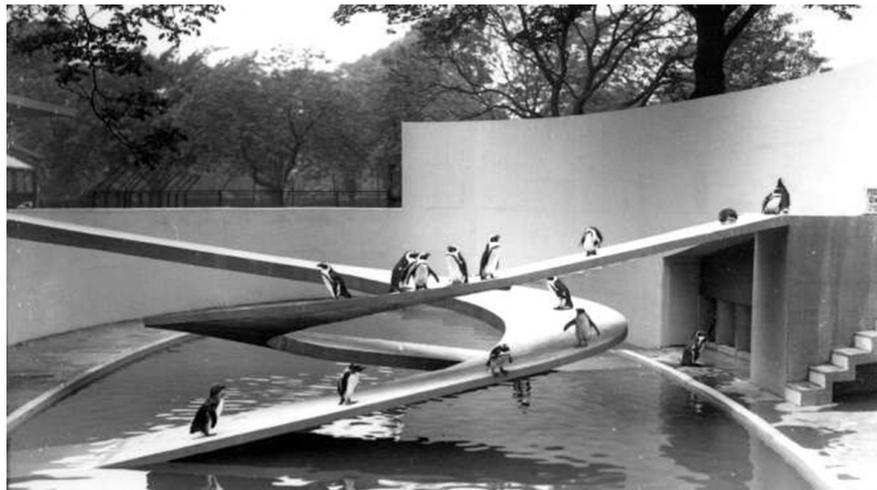
Foto: Olivier Martin-Gambier  
 2004

Fonte: Fondation Le  
 Corbusier / [http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4931&sysLanguage=fr-fr&itemPos=39&itemSort=fr\\_sort\\_string1%20&itemCount=79&sysParentName=&sysParentId=64](http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4931&sysLanguage=fr-fr&itemPos=39&itemSort=fr_sort_string1%20&itemCount=79&sysParentName=&sysParentId=64)



FIGURA 7- Penguin Swimming  
 Pool .

Fonte: <https://www.zsl.org/blogs/arts-and-culture/hans-ulrich-obrist-and-the-lubetkin-penguin-pool>



## Frases coreográficas

Ao analisar sistemas notacionais dessa natureza é possível aproximar os movimentos empreendidos em uma sequência de elementos de arquitetura ou de uma sequência de espacialidades diversas ao que é chamado, em coreografia, de frase coreográfica. Uma frase coreográfica pode ser definida como

*o encadeamento de diversos movimentos em uma sequência. Na enunciação da frase coreográfica, a construção não repercute de maneira concreta, como nos atos das peças teatrais ou nas 'partes' das novelas, e sim através das sequências. (BONILLA, 2007)*

Ora, as seqüências rítmicas e que se caracterizam por um dado tipo de movimento requerem uma representação de caráter abstrato para serem analisadas.

No exemplo da Villa Malaparte, nas seqüências do filme *Le Mépris*, de Godard, é apresentada uma possibilidade de representação ou de notação gráfica, dentre outras tantas possíveis, que possibilita relações críticas. Ressalto que essa possibilidade notacional não tem nenhum caráter prescritivo ou normativo, é uma possibilidade dentre outras possibilidades gráficas que, acredito, permitiriam conclusões muito similares com respeito aos movimentos ali empreendidos. No entanto, o recurso gráfico associado à noção de frase coreográfica constitui-se em uma possibilidade técnica ou um meio operacional de abordar as questões de movimento.

FIGURA 8- Villa Malaparte -  
1937 / Adalberto Libera

Fonte : <http://pwferretto.tistory.com/search/Villa%20Malaparte>

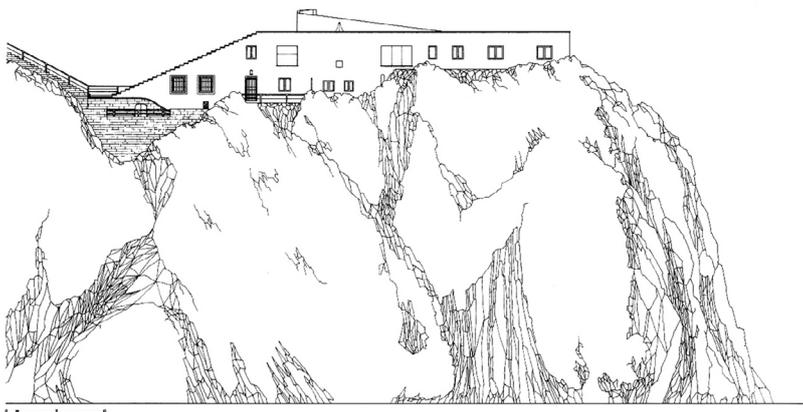
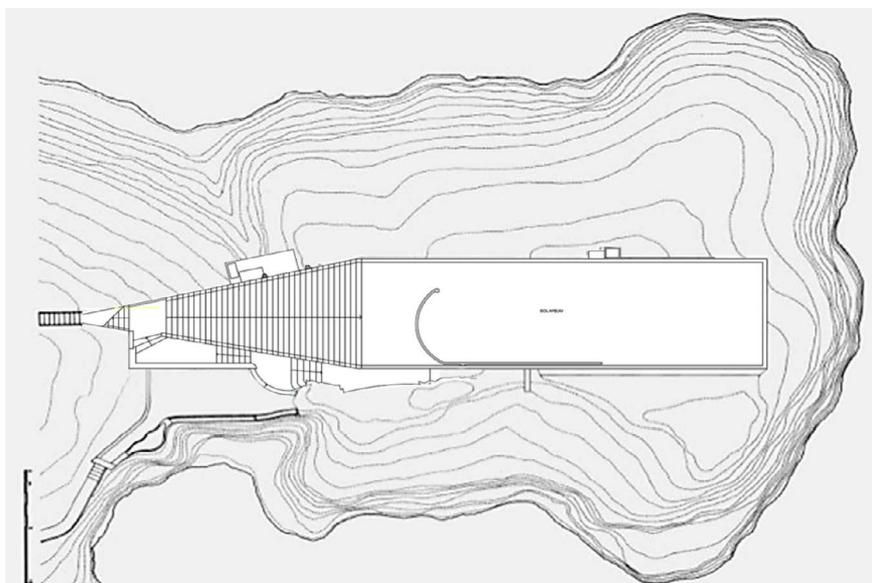


FIGURA 9- Villa Malaparte -  
1937 / Adalberto Libera

Fotomontagem da autora sobre  
imagens obtidas em:

Seoul National University :  
<http://pwferretto.snu.ac.kr/category/2011/2010%20STUDIO%202.1?page=4>

Universita di Salerno: F:\comp2\  
Casa Malaparte Model (1) -  
Libera\_-\_Casa\_Malaparte.pdf



### Limites: a vertigem como evento de movimento

“Il problemi da risolvere non erano pochi, e non erano facili. A cominciare dall’orientamento poiché c’era da scegliere fra due venti, il greco e lo scirocco, che vi battono spesso. E io preferii affrontarli.”<sup>15</sup>

Curzio Malaparte

<sup>15</sup> Disponível em: < [http://ronchi.isti.cnr.it/malaparte\\_it.html](http://ronchi.isti.cnr.it/malaparte_it.html) >. Acessado em 11 de junho de 2017.

A Villa Malaparte tem projeto original de Adalberto Libera, mas foi construída de acordo com os ajustes que o construtor e o próprio Malaparte deram aos desenhos iniciais. A Villa, com sua majestosa implantação na ilha de Capri, nas bordas de um penhasco que se debruça sobre o mar, é, por si só, um objeto coreográfico. Como tal, é belamente filmada por Jean Luc Godard em cenas de *Le Mépris* (1963), com Brigitte Bardot e Michel Piccoli, nas quais a ação se desenrola com os movimentos empreendidos pelos protagonistas na escadaria que leva ao solarium, por vezes embaraçados pelo muro, que é o elemento estruturador do vazio da superfície da cobertura.

Alguns dados da biografia de Curzio Malaparte, escritor, dono e idealizador da casa, podem ser esclarecedores quanto às opções de projeto. Malaparte esteve exilado em Lipari, uma das ilhas Eólicas, de 1933 a 1938, por opor-se ao regime de Mussolini; isso, após apoiá-lo por um período. No exílio, nessa pequena ilha de cerca de 40km quadrados, Malaparte convive com a igreja de Santa Annunziata, implantada em um sítio alto e precedida por uma escadaria em cunha. A escadaria de Santa Annunziata serviria de referência ao projeto da Villa Malaparte — construída entre os anos de 1938 e 1943 — indicando a importância que a implantação e a escadaria da pequena igreja podem ter tido para Malaparte durante o exílio: o sítio alto onde está a igreja bem como o esforço que era despendido para a subida da escadaria talvez tenham sido o ponto de partida da escolha do sítio e do partido da Villa Malaparte. Esse deslocamento, mais do que mera referência, explica o que parece ser uma certa gratuidade no partido da casa: por que não uma ponte e sim uma escada? Essa opção nos leva a deduzir que a escolha destes elementos de arquitetura, e não de outros, está a serviço de um embate do corpo com suas limitações e sua capacidade de orientação. Nota-se, nas palavras do próprio Malaparte, que a decisão de “afrontar” o vento da região é um posicionamento de enfrentamento que se reflete na coreografia sugerida entre o plano da cobertura e a escada, ambos sem guarda-corpo. Os ventos da região, o vazio, a natureza, são enfrentados sem mediação.

FIGURA 10- Villa Malaparte -  
1937 / Adalberto Libera

Fonte: <http://www.alvaroportela.es/blog/?p=55>

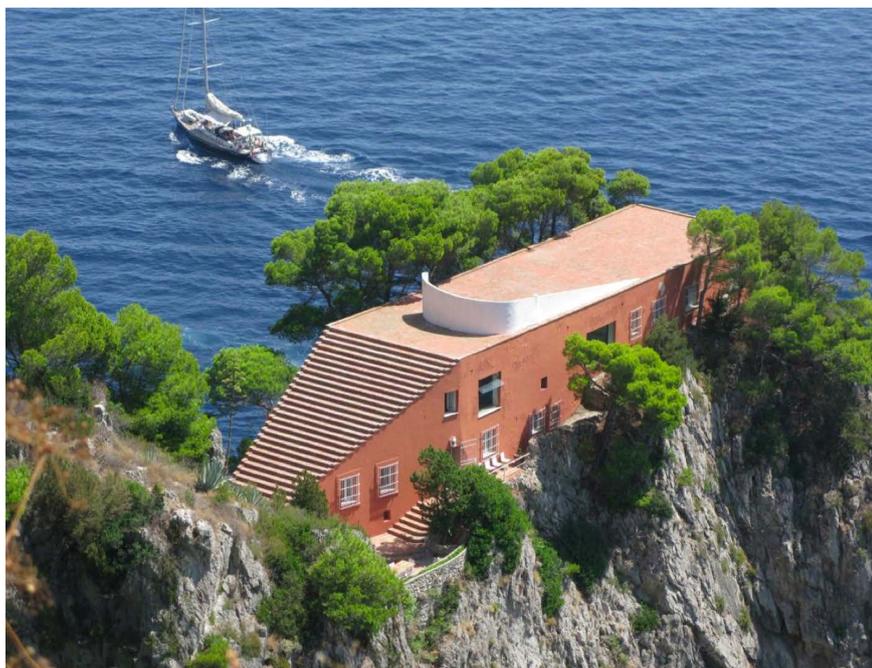




Figura 11- Igreja Santa Annunziata / Lipari

Fonte: <http://www.alvaroportela.es/blog/?p=55>



Figura 12-Adalberto Libera na Ilha de Lipari nos anos 1930

Fonte: <http://www.alvaroportela.es/blog/?p=55>

A noção de limite, nesse caso, está intimamente ligada à noção de coreografia arquitetônica. O exílio que é representado ao mesmo tempo como limite e escape na pequena igreja de Santa Annunziata é buscado na Villa Malaparte no enfrentamento entre natureza e arquitetura propiciado pelo projeto. Na Villa Malaparte o limite é o encontro do perímetro da casa com o vazio que se abre ao mar.

O objeto coreográfico, nesse caso, é um sistema composto por escada, plano e muro. Um elemento se relaciona com o outro, assim como a arquitetura da casa se relaciona com a natureza do sítio. A direção descendente-ascendente-plana do movimento que é empreendido no sistema que se monta com a composição da casa induz a uma coreografia, mas, além disso, as mediações entre os esforços sensorio-motores de manter-se sobre a superfície diante da vertigem e do vento são condições que determinam pequenos eventos de movimento negociados entre protagonista e objeto coreográfico. Nesse sentido, o sistema montado entre a escada e a cobertura da Villa Malaparte demonstra claramente as características de um objeto coreográfico.

Figura 14-S Sequência de Lé Mépris - 1963 / Jean-Luc Godard

Fonte: Stills de cena com Brigitte Bardot (1h 19min 33s à 1h 20min 10s) (captura de tela da Autora)



Na sequência de Lé Mépris [13] com Brigitte Bardot, o movimento da personagem sobre a cobertura/terraço inscreve uma determinada trajetória sobre a superfície da Villa Malaparte. O plano arquitetônico horizontal, sem guarda-corpo, induz a um deambular de passos perdidos que exigem lidar com a contenção do próprio corpo: admitir alguma vertigem, parar antes da queda, e quem sabe resguardar-se nas proximidades do muro — este, o único elemento disponível sobre a superfície plana.

Se por um lado o muro acolhe, por outro ressalta a vertigem devido a sua posição quase tangente ao limite direito do plano horizontal da cobertura — sob o ponto de vista de quem sobe a escadaria: resta uma dimensão quase impraticável entre o vazio da encosta e o muro, que vai, por sua vez, diluindo-se em uma diagonal, até morrer junto ao plano do chão.

Godard filma essa ambiguidade em dois momentos; da primeira vez Bardot inicia a coreografia que pode ser vista na sequência de imagens mostradas na FIGURA 13 justamente no encontro entre o final do muro e o plano aberto no qual a protagonista, então, se lança, abrindo mão da posição próxima ao limite da cobertura mas que se estabiliza junto ao encontro dos planos em cunha. No segundo momento [14], em uma das cenas finais do filme, Michel Piccoli desaparece da cena, encoberto pelo muro, para reaparecer gradativamente enquanto a diagonal construída vai se dissipando. Na continuação desta sequência [15] Piccoli reaparece gradativamente enquanto o muro morre em diagonal.

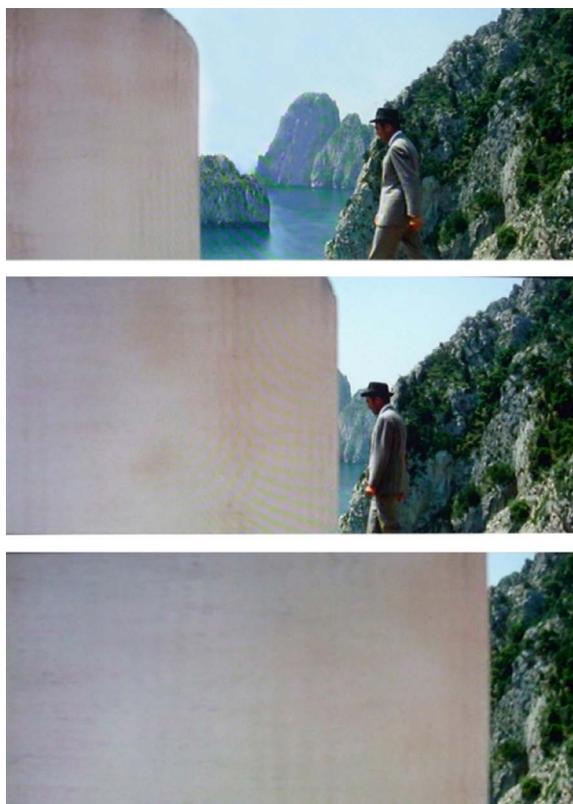


Figura 14-Sequência de Lé Mépris - 1963 / Jean-Luc Godard

Fonte: Stills de cena com Michel Piccoli (1h 36min 10s à 1h 36min 14s) (captura de tela da Autora)



Figura 15-Sequência de Lé Mépris - 1963 / Jean-Luc Godard

Fonte: Stills de cena com Michel Piccoli (1h 36min 16s à 1h 36min 28s) (captura de tela da Autora)

No entanto, esses movimentos são precedidos pelo movimento que acontece na escadaria, também em cunha, que eleva ao plano da cobertura. A ação inicia na escada; a escada, por sua vez, inicia na encosta, desce acompanhando o relevo natural do terreno e só então abre-se em ascendência até a cobertura [16].

### Diagramas de movimento

Às imagens das cenas mostradas a seguir [16, 18 e 20], correspondem a diagramas notacionais de movimento propostos como possibilidade de representação dos movimentos que se encadeiam nas cenas do filme.

O sistema de movimentos é assim composto por uma sequência de movimentos encaixados. O primeiro movimento, mostrado no Diagrama de Movimento 1 [17], se dá na escadaria e parece ser um movimento que oscila em direção ao seu topo:

Figura 16-- Sequência de Lé  
Mépris - 1963 / Jean-Luc Godard  
(1º movimento)

Fonte: -Stills de cena com  
Michel Piccoli na escadaria  
(captura de tela da Autora)



Figura 17-- Diagrama de  
movimento 1 (da Autora)



O segundo é o movimento mostrado no Diagrama de Movimento 2 [19], na borda do solarium ou plano da cobertura, que parece ser um movimento mais retilíneo entre os extremos da superfície, talvez em busca de um mapeamento dos limites aceitáveis do objeto:



Figura 18- Sequência de Lé Mépris - 1963 / Jean-Luc Godard (2º movimento)

Fonte: Stills de cena com Michel Piccoli (Maria Paula Recena)

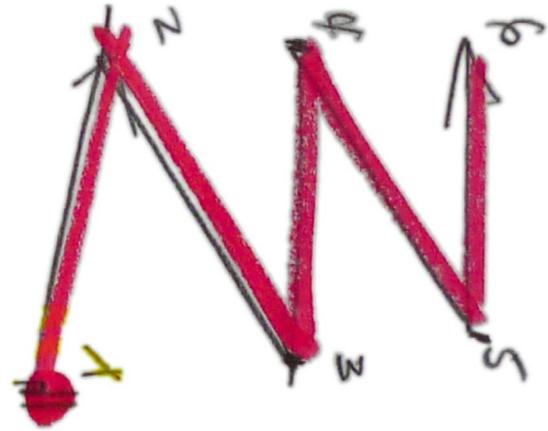


Figura 19- Diagrama de movimento 2 (da Autora)

O terceiro e mais relaxado movimento, mostrado no Diagrama de Movimento 3 [21] empreende-se de forma variável ao redor do muro que, por sua vez, funciona como um elemento agregador ou ponto focal. Este movimento é demonstrado na sequência com Michel Piccoli e Brigitte Bardot [20] na qual a personagem de Bardot se resguarda ao pé do muro quando é surpreendida pela personagem de Piccoli. Há um movimento em torno do muro que acolhe a cena: é próximo ao muro que os protagonistas param, tomam sol, conversam. Ele é um objeto coreográfico sobre o plano da cobertura com função de servir de ponto focal e anteparo para o vento.



Figura 20- Sequência de Lé Mépris - 1963 / Jean-Luc Godard (3º movimento)

Fonte: Stills de cena com Brigitte Bardot e Michel Piccoli (captura de tela da Autora)

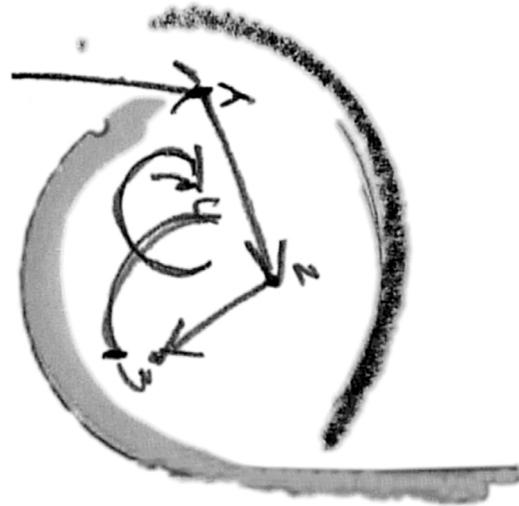


Figura 21- Diagrama de movimento 3 (da Autora)

Os três movimentos demonstrados nos diagramas [17, 19 e 21] são encadeados no diagrama de movimentos sobre a cobertura da Villa Malaparte [22] em uma possível sequência. Essa sequência indica ritmos que arranjam uma certa estabilidade da composição que é obtida pelo movimento ainda que as barreiras como peitoris e corrimão não existam. É na falta desses elementos que se estabelece uma notação no espaço construído do solarium da Villa malaparte: Que possibilidades de movimento são permitidas ao participante na superfície sem bordas? Qual o resultado da negociação entre os limites do corpo e os limites de uma tal arquitetura que propõe o embate com a natureza e a vertigem diante dos limites do equilíbrio corporal?

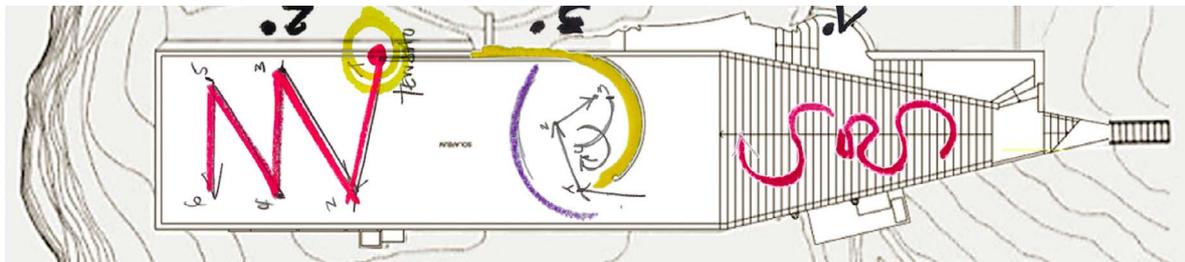


Figura 22- Diagrama de movimentos na cobertura da Villa Malaparte. (da Autora)

### Ordem potencial

Como o medo da perda está no centro da coreografia, deve-se considerar este momento de formação do grupo com base na experiência de instabilidade, de queda, choque e o descompasso dos bailarinos. Coreografia negocia com a instabilidade e a transforma em ordem potencial. (SIEGMUND, 2012, p.14, tradução nossa)<sup>16</sup>

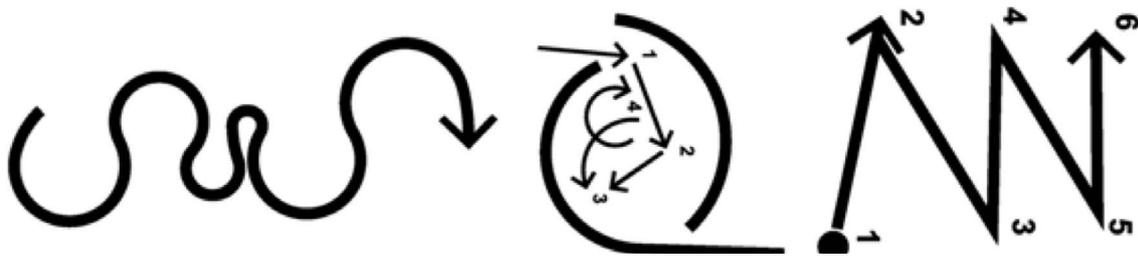


Figura 23- Composição com diagramas de movimento (da Autora)

A análise feita com base nos movimentos das personagens do filme *Le Mépris*, levou a uma composição de movimentos encadeados que podem ser resumidos e normatizados na frase coreográfica indicada acima [23]. É importante esclarecer que esta é uma possibilidade, dentre infinitas outras que poderiam ser descritas. No entanto, as cenas passadas no solarium da Villa Malaparte apresentam-se como uma oportunidade de verificar o que seria uma possível definição de coreografia: se a ausência é tomada como objeto central da coreografia, Gerald Siegmund, ao afirmar que a “coreografia negocia com a instabilidade e a transforma em uma potencial ordem” (2012), indica que a coreografia traça alternativas de ordenação do movimento e que propõe, dessa forma, o que chama de uma ordem potencial. A ordem potencial, por sua vez, corresponde a uma possível composição —temporária, múltipla— entre outras tantas composições possíveis, mas que compartilham a capacidade de ordenar o movimento como uma possibilidade que, ainda que instável, nesse caso é estruturadora da composição arquitetônica.

No caso da Villa Malaparte, a ideia de instabilidade está presente e trazida ao limite. Há uma economia no uso dos elementos com que o projeto é montado — o muro, a superfície plana sem guarda-corpo, a escada, e finalmente o enfrentamento destes com a natureza — ainda que estes sejam de uma força inequívoca. Os elementos utilizados na Villa Malaparte apresentam as experiências indicadas por Gerald Siegmund, como a experiência da instabilidade, da queda, do choque, e de um descompasso ou defasagem, natural dos passos perdidos e incertos, nesse caso empreendidos sobre a superfície plana do solarium da Villa Malaparte. Se existe declaradamente uma instabilidade na composição, o movimento permite estabelecer uma ordem potencial.

<sup>16</sup>As the fear of loss is at the centre of choreography, it must regard this community-forming moment based on the dancer's experience of instability, of falling, crashing and dancing out of step. Choreography deals with instability and transforms it into potential order.

## Palavras Finais

Ao reconhecer em certos elementos de arquitetura um caráter genuinamente coreográfico, a conseqüente problematização a que tais elementos são lançados implica em novas possibilidades críticas. Sob a ótica abordada neste artigo, essas novas possibilidades de análise da arquitetura requerem invenções de caráter tanto explicativo quanto operativo capazes de elaborar argumentos que fundamentem e tragam à luz os sistemas de movimento como parte constituinte da composição arquitetônica. Por sua vez, os argumentos são construídos por um discurso que inclui alternativas notacionais que tanto instrumentam quanto constituem parte da argumentação.

Nesse sentido, o que inicia como uma possibilidade exploratória com relação à Villa Malaparte configura-se, ao término dessa análise crítica, em uma possibilidade técnica de abordar o tema dos sistemas de movimento na composição arquitetônica. No entanto, há que se reconhecer os limites de uma técnica ou, mais precisamente, de uma *techné*, que surge do ato operativo e que encontra sentido apenas quando posta em relação com o próprio material para o qual se desenvolve. O desenho encontra, no próprio fazer da arquitetura, seu horizonte de sentido.

Por outro lado, a questão do evento, tratado como evento de movimento nesse estudo, e que pressupõe uma fugacidade —embora nada frágil— da matéria de análise, indica um horizonte de sentido sempre semovente, mutante, especialmente no exemplo da Villa Malaparte.

A oportunidade de lidar com a questão do limite de forma aberta e explícita na Villa Malaparte, implica em propor operações capazes de fixar de alguma forma aquilo que é por natureza fugaz e impreciso. Há, portanto, virtualmente, inúmeras coreografias a partir do sistema de movimentos ali estabelecido possivelmente alinhados com a interpretação apresentada. Assim, o que apresento neste artigo não exclui outras abordagens com os mesmos recursos, o que delineia um quadro em que o evento de movimento é o sentido sempre mutante no horizonte da teoria esboçada.

Diante dessa imprecisão cabe lembrar Deleuze e a noção de que “não é a ferramenta que define o trabalho, mas o inverso. A ferramenta supõe o trabalho”. (1997, p.76). Essa visão esclarece que a possibilidade de inventar uma maneira de interpretar de forma notacional um tal sistema de movimentos indica que essa técnica é também uma possibilidade abstrata que se justifica diante de uma negociação entre o argumento dos elementos de arquitetura como objetos coreográficos e a demonstração dos eventos — entes imateriais — sobre a arquitetura da Villa Malaparte.

## Referências

ALLEN, Stan. **Practice: Architecture, Technique + Representation**. Abingdon: Routledge, 2009. (First edition G+B Arts International, 2000).

BONILLA, Noel. A composição coreográfica: estratégias de fabulação. Disponível em: **Idança.net**. 23/03/2007. Disponível em: < <http://idanca.net/a-composicao-coreografica-estrategias-de-fabulacao/>>. Acesso em 9 de maio de 2017.

DELEUZE, Gilles. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, Vol 5. São Paulo, Editora 34, 1997.

FORSYTHE, William. Choreographic Objects. In: **William Forsythe and the Practice of Choreography: It Starts From Any Point**. Edited By Steven Spier. London, New York: Routledge, 2011.

GIBSON, James. **The Senses Considered as Perceptual Systems**. Connecticut: Greenwood Press, 1983.

GOODMAN, Nelson. **Linguagens da Arte: uma abordagem a uma teoria os símbolos**. Lisboa: Gradiva, 2006.

HEJDUK, John. Adalberto Libera's Villa Malaparte. **Domus**, n. 605, Abril 1980. Disponível em: < <http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/07/21/adalberto-libera-s-villa-malaparte.html>>. Acessado em 12 de junho de 2017.

MARTÍNEZ, Alfonso Corona. **The architectural project**. College Station: Texas, A&M University Press, 2003.

NERO, Cyro Del. **Máquina para os deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia**. São Paulo: SENAC/SESC SP, 2009.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OYARZUN, Fernando Pérez. Observaciones sobre la Planta. In: **ARQ**, dez 2004, n. 58. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

PATERSON, Mark. **The senses of touch: haptics, affects, and technologies**. Oxford: BERG, 2007.

PLATT, Ryan. **Notation Exhibition at ADK / ZKM**. 23 nov 2008. Disponível em: <http://ryanplatt.net/category/exhibitions/>. Acessado em 12 de junho de 2017.

RECANATI, Catherine. Raisonner avec des diagrammes: perspectives cognitives et computationnelles. **Intellectica**, 2005/1, Paris, n.40. 2005, p. 9-42.

SIEGMUND, Gerald. **Abwesenheit: Eine performative Ästhetik des Tanzes**. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld: Transcript, 2006.

SIEGMUND, Gerald. Five Theses on the function of choreography. **Score: The skin of movement**, n.0. A Tanzquartier Wien Publication, 2012. Disponível em: <[http://tqw.at/sites/default/files/SCORES\\_FOLDER\\_final.pdf](http://tqw.at/sites/default/files/SCORES_FOLDER_final.pdf)>. Acessado em 11 de junho de 2017.

SPANGHERO, Maíra. O romance da dança com a matemática: primeiras notações. **idança.net**, 14 mai. 2009. Disponível em: < <http://idanca.net/lang/pt-br/2009/05/14/o-romance-da-danca-com-a-matematica-primeiras-notacoes/10534> >. Acessado em 12 de junho de 2017.

SPIER, Steven (Org.). **William Forsythe and the practice of choreography: It starts from any point**. London and New York: Routledge, 2011.

TASSINARI, Alberto. **O Espaço Moderno**. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

WESCHLER, Lawrence. **Seeing Is Forgetting the Name of the Thing One Sees: Expanded Edition, Over Thirty Years of Conversation with Robert Irwin**. Ahmanson-Murphy Fine Arts Imprint, 1982.

**DATA DA SUBMISSÃO DO ARTIGO: 14/11/2016 APROVAÇÃO: 01/05/2017**

#### **RESPONSABILIDADE INDIVIDUAL E DIREITOS AUTORAIS**

A responsabilidade da correção normativa e gramatical do texto é de inteira responsabilidade do autor. As opiniões pessoais emitidas pelos autores dos artigos são de sua exclusiva responsabilidade, tendo cabido aos pareceristas julgar o mérito e a qualidade das temáticas abordadas. Todos os artigos possuem imagens cujos direitos de publicidade e veiculação estão sob responsabilidade de gerência do autor, salvaguardado o direito de veiculação de imagens públicas com mais de 70 anos de divulgação, isentas de reivindicação de direitos de acordo com art. 44 da Lei do Direito Autoral/1998: “O prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre obras audiovisuais e fotográficas será de setenta anos, a contar de 1º de janeiro do ano subsequente ao de sua divulgação”.

O CADERNOS PROARQ (issn 1679-7604) é um periódico científico sem fins lucrativos que tem o objetivo de contribuir com a construção do conhecimento nas áreas de Arquitetura e Urbanismo e afins, constituindo-se uma fonte de pesquisa acadêmica. Por não serem vendidos e permanecerem disponíveis de forma *online* a todos os pesquisadores interessados, os artigos devem ser sempre referenciados adequadamente, de modo a não infringir com a Lei de Direitos Autorais.