

4. Arquitetura

4.1. Continuum Autônomo da Arquitetura Desconstrutivista

Dissertar hoje sobre o tema da autonomia na arquitetura implica na abordagem teórica da disciplina e do papel que esta exerce no contexto contemporâneo. Embora seja necessário antes um esboço de como este debate ocorreu na segunda metade do século vinte é importante colocar que em termos gerais a autonomia que nos interessa é crítica da autonomia moderna, cuja representação era a encarnação do *Zeitgeist*¹ técnico-mecanicista da modernidade. A autonomia da qual falamos, coloca em questão a própria noção histórica de *Zeitgeist*, assim como o conteúdo da arquitetura enquanto corpo semântico e das suas relações instrumentais entre dentro/fora, claro/escuro, figura/fundo e forma/função.

Esta ressalva se faz relevante no sentido de que dentro do debate da arquitetura dos últimos anos vinte e cinco anos identificamos o declínio da teoria na pauta das revistas especializadas, bem como, o encerramento de algumas delas. A razão por traz desta tendência é justificada por alguns arquitetos contemporâneos pela quebra do sentido e da objetividade dos processos projetuais vinculados à arquitetura desconstrutivista. Isto implicou não apenas numa crise do discurso e da narrativa para arquitetura, mas também, e principalmente, a crença de uma falência da autonomia arquitetônica.

Contra esta tendência, procuramos mostrar que a ideia de autonomia na arquitetura pode ainda ser levantada teoricamente sob o ponto de vista de um *continuum autônomo* – uma condição de presença contínua e autônoma, na qual temporalidades distintas coexistem simultaneamente –, caráter que pode ser identificado nas obras de alguns arquitetos desconstrutivista, especialmente na do norte americano Peter Eisenman [1932-]. Este *continuum autônomo* é tomado

¹ *Zeitgeist* [do alemão] é traduzido como o espírito do tempo; espírito da época. O termo ficou mais conhecido através da *Filosofia da História* de Hegel e está associada a ideia de periodização histórica; uma busca do romantismo alemão de um momento cultural próprio de período determinado.

aqui como um outro tipo de autonomia, cujos meios e linguagens não são mais necessariamente pré-determinados através de modelos arquitetônicos historicamente conhecidos; ao contrário, são conformados como resultante do ato processual do projeto, processo que envolve aspectos da tradição interna, narrativas externas, novos meios e novos materiais de produção arquitetônica.

Na arquitetura, o debate sobre o novo estado das artes transcorreu, a partir da década de 1960, com maior intensidade e repercussão internacional, nas revistas americanas especializadas em teoria da arquitetura. Foi através delas que o discurso da arquitetura ganhou força como um discurso autônomo, isto é, descolado das determinações dos tempos históricos. Através dessas revistas, Eisenman colocou à disposição seu pensamento e se consolidou como um dos expoentes da teoria da arquitetura contemporânea.

Partindo de uma leitura panorâmica das duas últimas décadas, do caminho percorrido pelo debate teórico até então, observamos uma ideia generalizada de que o discurso das publicações sobre arquitetura foi incapaz de relativizar o pragmatismo do projeto arquitetônico num período de verdade relativas e de futuro incerto.

O professor Christopher Hight, em seu ensaio *Meeting the New Boss: After the Death of Theory*,² declara que o cenário da arquitetura contemporânea foi marcado pelo encerramento, em 2000, das revistas *Assemblage: A Critical Journal of Architecture and Design Culture* e da *ANY Magazine*³.

O importante na datação de Hight é o fato de que o encerramento das revistas surgiu como um evento que pontuou uma crise anunciada pela pluralidade avocada pelas propostas críticas de seus autores.

Retrospectivamente, as revistas *Assemblage* e *ANY* foram fundadas respectivamente por Michael Hays [1952-] e Peter Eisenman. Elas deram continuidade, durante a década de 1990¹, a crítica teórica iniciada em 1973 pela revista *Oppositions*⁴.

² HIGHT, Christopher. *Meeting the New Boss: After the Death of Theory*. UK: Architectural Design, Volume 79, Issue 1, pages 40-45, January/February 2009.

³ *Assemblage* foi uma revista de artigos críticos sobre arquitetura. Era publicada pela MIT Press e teve 41 edições publicadas entre 1986 e 2000. A *ANYone Corporation* foi uma revista crítica de teoria arquitetônica publicada entre os anos de 1993 e 2000. A palavra *ANY* é um acrônimo de *Architecture New York*.

⁴ Em 1967 foi fundado o IAUS [*Institute for Architecture and Urbans Studies*], tendo Eisenman como primeiro diretor executivo. Em 1974, o instituto publica a primeira edição da *Oppositions*, uma revista de ideias e crítica na arquitetura. A revista foi publicada até o ano de 1984.

A *Oppositions* teve o mérito de concentrar todo o debate crítico da arquitetura contemporânea, contribuindo para o mapeamento da costa leste dos Estados Unidos, mais precisamente Nova York, como o lugar de convergência dos principais teóricos da disciplina. Eisenman, como fundador do IAUS [*Institute for Architecture and Urbans Studies*] e editor chefe da *Oppositions*, atraía as atenções para o seu trabalho e ganhava projeção de liderança no debate internacional. Autores de ideias distintas e antecessores do arquiteto, como Colin Rowe [1920-1999], Manfredo Tafuri [1935-1994], Aldo Rossi [1931-1997] eram postos na discussão ao lado de teóricos contemporâneos como Rem Koolhaas [1944-], Anthony Vidler [1941-], Bernard Tschumi [1944], Kenneth Frampton [1930], entre outros.

O debate levantado pela *Oppositions*, também abordado nas publicações da *Perspecta*⁵ e sucedido pelas revistas *Assemblage* e *Any*, transcorreu sob a influência inevitável do estruturalismo francês e do pensamento desconstrutivista – em voga no debate cultural da época. A ideia de ‘desconstrução’, importante no nosso enredo, estava alinhada aos principais argumentos de seus críticos teóricos. A esse respeito, podemos dizer de forma sucinta que a palavra ‘desconstrução’ está diretamente ligada à teoria de Jacques Derrida [1930-2004], assinalando uma operação de indecidibilidade dos limites da metafísica ocidental, na articulação de duas impossibilidades: de se estar plenamente dentro ou inteiramente fora; sustentando assim, um obscuro espaço intermédio.

[...] abandonar a referência a um centro, a um sujeito, a uma referência privilegiada, a uma origem ou a uma arquia absoluta.⁶

Entretanto, a obra de Derrida não foi a única a ter forte influência entre o grupo de críticos que atuavam na *Oppositions*. O pensamento daqueles que contribuíram para o desenvolvimento e o uso da linguagem como possibilidade crítica à fenomenologia existencial – Ferdinand de Saussure [1857-1913], Roman Jakobson [1896-1982], a escola vienense de Ludwig Wittgenstein [1889-1951], o

⁵ *Perspecta: The Yale Architectural Journal* é uma revista criada pelo departamento de arquitetura da Yale University – YSOA [*Yale School of Architecture*] – no qual Peter Eisenman atua como educador. Editada hoje pelo MIT Press, a revista teve sua primeira edição em 1952. Ela tem contribuído ao longo dos anos de forma relevante para o desenvolvimento prático e teórico da arquitetura contemporânea.

⁶ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença.*, p. 232.

estruturalismo de Noam Chomsky [1928-], o pragmatismo de Charles Sanders Peirce [1839-1914] e o estruturalismo e pós-estruturalismo francês de Roland Barthes [1915-1980], Michael Foucault [1926-1984], Gilles Deleuze [1925-1995] e do próprio Derrida – era de alguma forma usado pelos autores da revista.

Neste contexto, o problema do uso indiscriminado da linguagem na formulação teórica da arquitetura pode ser explicado através de um princípio básico do pensamento de Saussure⁷ na qual a linguagem é vista como um sistema estabelecido por um conjunto de diferenças. Isto implica que não podemos imaginar o resultado da linguagem como mero fruto de sua relação com as coisas que nomeia. O significado não seria assim produto de uma correlação predeterminada entre o signo e o significante – objeto que ele representa –, e sim decorrência de um sistema de diferenças entre os elementos que o compõe. Tais diferenças seriam dadas por convenções culturais. É neste ponto que reside a questão; o espaço em que ocorre esse jogo de diferenças é um campo indeterminado onde uma enorme variedade de significações torna-se possível.

É face a este aspecto de indeterminação e abertura, próprio da linguagem e da desconstrução, que se observa o arrefecimento e o fastio do discurso crítico na arquitetura. É a partir desta abertura que a crítica Sarah Whiting indaga: “[...] se uma multiplicidade de posições é permitida ou mesmo exigida, então como se julga o que constitui uma posição?”⁸

Em contraponto, Michael Hays⁹ afirma que a teoria da arquitetura está apoiada em: primeiro, numa perda de sentido da unidade daqueles objetos arquitetônicos e textos críticos da tradição modernista; segundo, numa tentativa de romper com a distinção entre arquitetura, objeto de arte e texto crítico; e ainda, numa promessa de desordem da “alta hegemonia monolítica do modernismo e do dispositivo de autoafirmação ideológica”.¹⁰ Há então uma mudança de paradigma na teoria arquitetônica, na qual os objetos se tornam estruturas textuais, múltiplos e diferenciados. Surge, a partir desta consciência, o que Hays chama de *object-text* [*texto-objeto*], no qual o jogo intertextual de construção interna dos sentidos é evidenciado. Deste modo, o texto crítico deixa “de ser uma mera descrição

⁷ SAUSSURE, Ferdinand. *Course in General Linguistics*.

⁸ WHITING, Sarah. *Critical Refletions*. Assemblage n° 41., pp. 88-89. [tradução nossa]

⁹ HAYS, K. Michael. *Editorial*. Assemblage n° 5. The MIT Press, 1988., p.04.

¹⁰ Ibid. [tradução nossa]

interpretativa para alcançar o status de um *object-text*, uma ampla combinação de signos e códigos aberta a novas interpretações, jogos e reescrita”.¹¹

Esta contingência à novos códigos e signos é o constitui uma condição de presença impar, singular e, portanto, autônoma. Para Peter Eisenman, a geração de sentidos na arquitetura está ligada ao que ele chama de *interioridade arquitetônica* – toda gama de conceitos metafísicos que definem a arquitetura. Para ele, tal interioridade deve ser subvertida. A arquitetura, então, deveria buscar o que ele chama de *being-only-once*¹² – termo que pode ser traduzido como uma singularidade que surge da desmotivação do signo arquitetônico previamente estabelecido.

A concepção de Peter Eisenman a respeito da autonomia partiu de uma problematização da historiografia moderna, do *Zeitgeist*, e de uma autonomia ligada ao modernismo artístico. Parte embrionária desta discussão é encontrada nos ensaios da revista *Oppositions*. Estes já indicavam a problematização da arquitetura com outras disciplinas. Independentemente das posições, muitas vezes antagônicas, nos deparamos frequentemente com a *oposição* que mais a caracterizava: *autonomia versus história*, implicando numa ampla abordagem acerca da arquitetura moderna, através de uma ideia de *fim* dos paradigmas filosóficos que, naquele momento, parecia ter na linguística uma abertura mais próxima da realidade do pós-guerra.

Historicamente, reconhecemos dois projetos de autonomia para arquitetura que não poderiam mais ser classificados como meramente formalistas. Os dois surgiram simultaneamente na década de 1960. Um seria o projeto italiano, concentrado nas figuras de Aldo Rossi e Manfred Tafuri; o outro, buscava a analogia arquitetônica na linguística e nas *estruturas profundas* [*deep structure*] envolvendo os arquitetos norte americanos Colin Rowe e Peter Eisenman.

Rossi e Tafuri, a despeito de haver diferenças entre suas teorias, invocaram uma reintrodução da história no discurso arquitetônico. “O projeto de Rossi está preocupado com desenvolvimento dos elementos arquetípicos que se repetem no decorrer da história – cúpulas, frontões, cilindros e outros – enquanto Tafuri

¹¹ Ibid.

¹² EISENMAN, P. *Presentness and the Being-Only-Once of Architecture*. Em: *Written into the Void*, pp. 42-49.

propõe a história como uma condição autônoma fora do projeto arquitetônico.”¹³

Para os italianos, isto acontece no momento em que eles estabelecem uma autonomia da história, isto é, na medida em que os aspectos históricos da arquitetura ganham um caráter de continuidade histórica interna, autônoma, no sentido de algo mais “permanente, essencial e universal.”¹⁴

Por sua vez, o projeto estruturalista da arquitetura de Eisenman, tinha na linguagem sua essência – no jogo autorreferencial dos signos arquitetônicos que também buscava uma profundidade estruturante descolada do tempo histórico e se autoproclamava atemporal. Desta forma, ambos projetos – italiano e estruturalista – negavam a energia propulsora do *Zeitgeist*.

Entretanto, a concepção de tais projetos seriam ainda convencionais em relação ao discurso contemporâneo, embora conservem o mérito de terem ido além do formalismo modernista.

Podemos entender, a partir destas considerações, que os dois projetos de autonomia citados anteriormente eram calcados na relação da arquitetura com outras disciplinas - história e linguística. Até este ponto, a autonomia arquitetônica de tais projetos, embora equivalentes no sentido de que rompiam, ao menos teoricamente, com a temporalidade histórica, com a ideia de *Zeitgeist*, eram distintos quanto a sua natureza – eram, na verdade, projetos por vezes de natureza opostas.

Tafuri tinha na autonomia da história um fundamento crítico para arquitetura. Isto significa que as transformações na arquitetura se davam por imperativos históricos, de fora para dentro; por exemplo, na ideia de que o desenvolvimento capitalista havia removido da arquitetura um elemento fundamental: sua ideologia.¹⁵ O argumento é que, enquanto neomarxista, o arquiteto italiano pontuava a importância de uma utopia que perdurasse a ligação entre arquitetura e sociedade, independente de tendências estilísticas, em outras palavras, das determinantes estéticas, da autonomia estética. Para ele, sem uma prévia condição ideológica o drama contemporâneo “é ver a arquitetura obrigada a retornar à *arquitetura pura*, à forma sem utopia; no melhor dos casos, à

¹³ EISENMAN, P. *Autonomy and the Will to the Critical*. Em: EISENMAN. *Written Into the Void*, p. 98. [tradução nossa]

¹⁴ EISENMAN, P. *Autonomy and the Will to the Critical*. Em: EISENMAN. *Written Into the Void*, p. 98. [tradução nossa]

¹⁵ TAFURI, Manfredo. *Architecture and Utopia*, p., ix.

inutilidade sublime.”¹⁶ Neste sentido, Tafuri combatia diretamente a redução da forma arquitetônica à pureza formal dos arquitetos modernos.

Dado que a tarefa tradicional da crítica se desenvolveu já dentro das suas estruturas arquitetônicas, pode-se dizer que o aparecimento de uma arquitetura autonomamente crítica tem precisamente como objetivo a destruição de uma intervenção crítica feita do exterior do processo de configuração. Estruturando-se de um modo reflexo, falando de si mesma, analisando sua própria linguagem, a arquitetura modela-se na forma de um discurso contínuo e cerrado.¹⁷

Ainda: “*a arquitetura que fala da arquitetura recusa, no fundo, entra num diálogo profundo com a crítica.*”¹⁸

Novamente, o aspecto crítico defendido por Tafuri é de fora para dentro e contra o hermetismo autônomo dos modernos.

O posicionamento de Rossi era mais positivo comparado ao de Tafuri. Rossi buscava nos tipos históricos arquétipos formais passíveis de continuidade, isto é, buscava uma abstração de modelos histórico da arquitetura, uma abstração com carga semântica, capaz de ser utilizada em novos projetos e novos materiais.

O posicionamento de Rossi não era crítico como o Tafuri, mas teve a importância deixar em aberto um caminho possível de ligação entre forma e história, caminho que Eisenman viria percorrer de maneira mais radical. Sobre sua obra Rossi diz:

[...] continuo a minha arquitetura com a mesma obstinação e parece-me que este oscilar entre uma geometria rígida e histórica e o quase naturalismo dos objetos seja uma condição para este tipo de trabalho.¹⁹

Esta ideia de oscilação entre forma pura e forma histórica de Rossi, ou mesmo o pensamento neomarxista de Tafuri são, cada um a sua maneira, críticos ao movimento modernista da arquitetura, especialmente naquilo que concerne à exclusão dos seus aspectos históricos – sejam eles formais ou ideológicos.

No caso de Rowe, a arquitetura moderna é entendida como uma *arquitetura das boas intenções*²⁰, isto é, uma arquitetura que sob influência do historicismo

¹⁶ Ibid. [tradução nossa]

¹⁷ TAFURI, Manfredo. *Teorias e Histórias da Arquitetura*, p. 165.

¹⁸ Ibid. p. 159.

¹⁹ ROSSI, Aldo. *Autobiografia Científica*, p. 126.

hegeliano e equipada de todas inovações e transformações dos últimos séculos, buscou a conexão entre arte e vida, entre arquitetura e sociedade.

Dessa forma, a crítica de Rowe é radical e contra essa ideia de uma *arquitetura das boas intenções*. Isto é, rejeitava a ideia progressista do projeto modernista na qual arquitetura e sociedade são possíveis através da conjunção do pensamento determinista da tecnologia de produção com o pragmatismo social. Segundo Rowe, no modernismo arquitetônico havia um espírito cético e classicista de orientação claramente utópico e voltado para o futuro, no qual a arquitetura deveria se adequar a uma estratégia de inovação constante por meio da objetividade e abstração.

Rowe, distintamente vê a cidade como uma colagem, isto é, ele analisa e julga as fragmentações do espaço urbano segundo preceitos formais sob o pretexto de se descolar do contextualismo das vanguardas arquitetônicas. Assim, a crítica ao modernismo de Rowe, ao contrário de Tafuri e Rossi, é descolada dos aspectos históricos, embora seja paradoxalmente historicista na medida em que está ligado a um certo tipo de tradição de leitura formal ligada a arquitetura de Andrea Palladio [1508-1580] e aos preceitos de Rudolf Wittkower [1921-1971]. A crítica ao modernismo de Rowe é a inversão mesma da postura de Tafuri, embora ambos ataquem a maneira pela qual toda uma ideologia técnico-mecanicista se vê refletida na forma da arquitetura moderna.

Rowe vai dizer que isso é uma expressão do *Zeitgeist* modernista da primeira metade do século XX, e propõem uma potencialização da abstração formal para arquitetura, uma mais ligada as estratégias formais da arte, especialmente a colagem cubista. Por sua vez, Tafuri entende que tal expressão técnico-mecanicista é mediada por uma estética representativa do poder capitalista, e defende o discurso crítico das ideologias históricas despreocupado com resultados estéticos.

Se por um lado, a atitude de Tafuri compromete a ideia de autonomia, a de Rowe amplifica o debate interno sobre a forma arquitetônica.

A figura de Rossi nesse contexto, se não foi revolucionária, ao menos foi embrionária, apontando uma possibilidade de se trabalhar a forma historicamente, porém descolado do historicismo. Esta é uma distinção importante cuja diferença

²⁰ ROWE, Colin. *The Architecture of Good Intentions: towards a possible retrospect*. Italy: Academy Editions, 1994., p.8.

reside na ideia do *historicismo* modernista, que Rossi acreditava ser um obstáculo para criatividade projetual. A respeito dessa questão em Rossi, Eisenman diz:

Historicismo lida com causas e imperativos enquanto que a história centra-se nos efeitos ou fatos.²¹

Assim, o discurso de Rossi foi importante para Eisenman, no que concerne as formas históricas identificadas por exemplo, na tipologia arquitetônica das cidades –, porém, não categorizadas dentro de uma temporalidade distinta. Tais formas são passíveis de justaposições formais que geram uma temporalidade própria para o objeto arquitetônico.

Diferentemente, Eisenman não trabalha com tipos ou formas preexistentes íntegros como, por exemplo, Rossi, que adota o arquétipo do panóptico em sua arquitetura. Desde seus primeiros projetos, Eisenman experimenta decompor a forma. Inicialmente pela desconstrução de sólidos e evoluindo sempre de acordo com as possibilidades dos meios e a narrativa implicada no processo projetual. Isto é, trabalhou também com arranjos de planos e malhas topográficas tridimensionais, sempre assistido de diagramas – estes últimos, só realizados pela ajuda de computadores.

Eisenman ao trabalhar entre um formalismo radical e elementos exteriores à arquitetura, superpondo fragmentos formais e de narrativas históricas, estava alinhado de forma muito próxima ao pensamento filosófico da desconstrução.

De meados da década de 1970 à 1990, a teoria da desconstrução entra mais fortemente no discurso teórico dos arquitetos e abre o campo disciplinar da arquitetura para uma complexificação maior da ideia de autonomia, cuja possibilidade enquanto aspecto da arquitetura foi, e ainda é, questionada no debate contemporâneo da teoria arquitetônica.

Diferentemente dos projetos anteriores de autonomia, no projeto desconstrutivista não só a linguagem e a história puderam ser agregados simultaneamente em projetos arquitetônicos, como também as áreas da filosofia, ciência, arte e outras narrativas que sugeriam um campo disciplinar de abertura extrema na qual sua autonomia se encontrava comprometida.

²¹ EISENMAN, Peter. *House of Memory*. Em: EISENMAN. *Inside Out*, p. 136.

A questão é que ficou difícil identificar num objeto arquitetônico desconstrutivista um sentido que faça referência aos limites interno do seu campo. E neste contexto de alteridade semântica da arquitetura o que passa a ter importância e a ser identificado com próprio do campo são os seus procedimentos projetuais refletidos na sua resultante formal. Isto é, o processo como ponto convergente das narrativas e técnicas projetuais do qual resulta o objeto autônomo – que apresenta uma mistura sublimada de formas e técnicas novas e preexistentes.

Quando da exposição *Deconstructivist Architecture* realizada no MoMA em 1988, que marcou a reunião de sete arquitetos – Peter Eisenman [1923-], Frank Gehry [1929-], Zaha Hadid [1950-], Coop Himmelbau, Rem Koolhaas [1944-], Daniel Libeskind [1947-] e Bernad Tschumi [1944-] –, o tema da autonomia não era central. Pelo contrário, todo ímpeto crítico às normativas formais, no qual o distanciamento estilístico era a resultante formal, implicou numa crise da autonomia enquanto autonomia estética, mas não o seu fim.

Segundo Philip Johnson, diferentemente da exposição de 1932 chamada *Arquitetura Moderna* – que reuniu grandes nomes do movimento modernista como Mies van der Rohe [1886-1969], Le Corbusier [1887-1965], Walter Gropius [1883-1969] e J.J.P. Oud [1890-1963] em prol de um estilo de caráter internacional, o *International Style* – a exposição da *Arquitetura Desconstrutivista* não tinha um objetivo de estabelecer novas regras para arquitetura vigente. A esse respeito Johnson declara:

Arquitetura desconstrutivista não é um novo estilo.²²

Ainda, Mark Wigley [1956-] diz:

Desconstrução não é um método, uma crítica, uma análise ou uma fonte de legitimação. Não é estratégia. Não há um objetivo prescrito, o que não quer dizer que é sem objetivo. Ele se move de modo muito preciso. Mas não há um fim definido.²³

A posição Wigley sobre a ideia de desconstrução arquitetônica é mais elaborada e vai além da mera ideia de negação dos estilos de Johnson. É justo

²² JOHNSON, Philip. *Deconstructivist Architecture*, p. 7. [tradução nossa]

²³ WIGLEY, Mark. *Architecture of Deconstruction*, p. 29. [tradução nossa]

nessa ideia de que o arquiteto desconstrutivista *se move de modo muito preciso* sem um fim definido que ele chama a nossa atenção para os processos de elaboração da forma e, portanto, para a questão dos procedimentos internos da disciplina. Mais do que uma questão formal, embora ainda fundamental, a ideia de processo se estabelece como meio de distinção entre os modos possíveis de se fazer arquitetura.

Seja como referência ao construtivismo russo, seja como a transliteração do pensamento pós-estruturalista, o desconstrutivismo arquitetônico trata da crítica logocêntrica das suas formas e de seus fundamentos e isto se dá precisamente apenas por meio do processo projetual.

Crítico a qualquer polarização binária – ausência/presença, prática/teoria – o desconstrutivismo está alinhado às formulações da teoria linguística pós-moderna nas quais os signos perdem sua posição hierárquica de significante primordial, são desmotivados e passam a pertencer a categoria do excesso. Isto é, juntos, vários signos desmotivados e de temporalidades distintas são justapostos de forma a gerarem uma resultante formal de temporalidade própria, de um sentido singular, de um *continuum autônomo*.

Sobre este *continuum autônomo* desconstrutivista, o teórico da arquitetura Andrew Benjami [1952-] diz:

A história da filosofia poderia ser entendida como a reposição contínua de questões que raramente variam, tal que a história é a continuidade do *always-the-same* [sempre o mesmo]. Entretanto, uma vez que um interesse crítico entra, então qualquer prática, enquanto continuidade, o realiza com o reconhecimento que a continuidade é em si um compromisso com sua própria possibilidade. Em outras palavras, não pode ser simples continuidade, nem pode a continuidade ser entendida como uma repetição dos mesmos elementos ideais. Continuidade surge, assim, como uma forma de descontinuidade.²⁴

Segundo Benjamim, uma obra, enquanto resultante de um processo, é um tipo de formalismo cujo potencial de transformação ao novo é dado no modo pelo qual a criticalidade se torna evidente através das contingências formais à continuidade. Isto é, o interesse crítico no processo, lugar das possibilidades formais, só ganha expressão na forma final se estiver lidando com a decomposição de uma continuidade histórica em prol de uma outra, livre de sua

²⁴ BENJAMIN, Andrew. *Passing Thought Deconstruction: Architecture and the Project of Autonomy*. Em: BENJAMIN. *Architectural Projections*, p. 118. [tradução nossa]

carga metafísica. Insistir na criticalidade da forma em termos de continuidade, por um lado, reafirma o aspecto estético da autonomia; por outro, este aspecto ganha dimensão relativa à crítica da continuidade histórica dentro do processo, no caso da arquitetura, projetual.

A esse respeito, da resultante contínua e autônoma da forma desconstrutivista, Wigley se manifesta de modo similar dizendo que a forma desconstrutivista é “uma condição estrutural estranha, um evento estrutural contínuo, um deslocamento contínuo de uma estrutura que não pode ser avaliada nos termos tradicionais, justamente, por ser a frustração desses termos.”²⁵ Ainda, segundo ele, a arquitetura desconstrutivista ...

não é a fonte de um tipo particular de arquitetura, mas uma investigação do papel discursivo contínuo da arquitetura. Como a tradição da metafísica é a definição da arquitetura como mera metáfora, qualquer rompimento do papel da arquitetura como uma figura é já um rompimento da metafísica. Isto não é o mesmo que dizer que este rompimento ocorre fora do reino dos objetos materiais. Ao contrário, isto é o rompimento da linha entre discurso e materialidade através da qual o sentido de um objeto material é entendido para ser um efeito discursivo. Não é que as distinções tradicionais, organizadas ao redor dessa linha, que são tão evidentes no discurso arquitetônico [teoria/prática, ideal/material, projeto/edifício, entre outros], desaparecem. Ao contrário, elas são complicadas em modos que transformam o status das operações discursivas familiares e expõe outras operações que são contínuas e produzem certos efeitos visuais, mas que não podem ser reconhecidas pelos discursos institucionalizados da filosofia e da arquitetura.²⁶

Pensar a autonomia desconstrutivista como *uma investigação do papel discursivo contínuo da arquitetura* é pensar complexamente. É derrubar alguns preceitos históricos sobre autonomia, mas sem intenção de negá-la. E é precisamente este *não negar* a ideia de uma autonomia pré-existente que reside a possibilidade de crítica, de um objeto existente passível de crítica, e é desta possibilidade que emerge uma continuidade autônoma distinta da continuidade histórica.

A autonomia, assim, é a articulação possível dos processos dinâmicos de diferença entre ser e signo, dentro da própria arquitetura; neste sentido, a arquitetura não é mais vista dentro de categorias permanentes e universais.

²⁵ WIGLEY, Mark. *Architecture of Deconstruction*, p. 29. [tradução nossa]

²⁶ *Ibid.*, p. 30.

[...] autônomo é aquilo que sempre se esforça para superar a resistência cognitiva entre signo e figuração.²⁷

Isto é, por um lado, este empenho mantém a motivação interna dos signos, de seu devir figurativo; por outro, neste processo de "fluxo e refluxo entre figuração e abstração"²⁸, o signo presente torna-se um *continuum autônomo*, singular, ofuscando a capacidade cognitiva do observador em relação aos modos prévios de legitimação da arquitetura.

4.2.

Eisenman: o elã crítico da autonomia arquitetônica²⁹

Uma abordagem do que Eisenman identificou como *elã crítico da autonomia arquitetônica* tem seu argumento principal num ensaio escrito por ele em 2000, *Autonomy and the Will to the Critical*. Todavia, uma compreensão mais abrangem da questão dentro da extensa obra do arquiteto exige a passagem por três tópicos relevantes em sua teoria relativos à autonomia. Tais tópicos – interioridade, *Zeitgeist* e singularidade – são elementos constituintes daquilo que Eisenman entende por autonomia da arquitetura, não obstante, estes elementos no pensamento eisenmaniano, ganham um caráter próprio. Isto é, enquanto elementos historicamente elaborados na filosofia, estes são entendidos por Eisenman de modo único e relacionados à arquitetura na qualidade de princípios para uma autonomia da disciplina.

Este é um registro mais de impressão crítica e teórica do que histórica. No entanto, por tratar, em seu todo, de campos e personagens distintos da arte, concebemos como relevante uma sucinta introdução biográfica do arquiteto em seu contexto antes do desdobramento teórico específico de suas ideias.

Peter Eisenman [1932-] é um arquiteto norte americano com escritório sediado em Manhattan. Nascido em Newark – New Jersey, teve seu nome

²⁷ EISENMAN, Peter. *Autonomy and the Will to the Critical*. Em: EISENMAN. *Written into the Void*, p. 99. [tradução nossa]

²⁸ Ibid.

²⁹ O conteúdo deste capítulo faz referência à trechos da dissertação de mestrado do autor: LUCENA, Francisco. *Eisenman: Autonomia Crítica da Arquitetura*. Embora editados, alterados e sobretudo reestruturados com novos argumentos, alguns excertos são fieis ao original, os quais, com o propósito de não afetar o fluxo da leitura, não estão pontualmente indicados ao longo do texto.

reconhecido quando da sua participação no MoMa [*Museum of Modern Art*] de uma reunião do CASE [*Committee of Architects for the Study of Environment*], organizada por Arthur Drexler e Colin Rowe em 1969, para o proeminente grupo *New York Five Architects*: Michael Graves [1934-2015], Charles Gwathmey [1938-2009], John Hejduk [1929-2000], Richard Meier [1934-] e Peter Eisenman.

A reunião expôs fotografias de obras dos cinco arquitetos. Para Eisenman, o evento foi importante pois projetou não só seus dois primeiros trabalhos como arquiteto, as casas *House I e House II*, como também seu ensaio *Cardboard Architecture: House I and House II*, publicado em 1972 no catálogo da exposição *Five Architects*, que tratava justamente das referidas casas.

Esta não havia sido a primeira incursão teórica do arquiteto. Desde de 1963, data que coincide com a conclusão de seu doutorado em Cambridge, na Inglaterra, Eisenman já escrevia e publicava. Entretanto, *Cardboard Architecture*, junto com outro ensaio seu do mesmo período, *Notes on Conceptual Architecture: Toward a Definition*, marcaram sua posição em defesa de uma autonomia para arquitetura.

Em *Cardboard Architecture* ele enfatiza o aspecto da autonomia semântica da arquitetura, isto é, ressalta o jogo de significação dos elementos constituintes da estrutura das casas em questão. Em cada projeto, *House I e House II*, Eisenman projetou duas estruturas que se entrecruzam formando uma malha complexa de colunas e vigas. Uma que exercia sua função estrutural e a outra não, que se valia apenas da sua função semântica. O que o arquiteto pretendeu foi mostrar a particularidade ambígua da linguagem arquitetônica. Uma coluna então pode exprimir tanto seu caráter estruturante quanto seu aspecto autorreferencial e autônomo, da coluna como signo exclusivo da arquitetura. A coluna, assim, deve ser entendida como um signo ambíguo que carrega as duas funções, estrutural e semântica.

Cardboard [papelão] questiona a natureza de nossa percepção da realidade e dos significados atribuídos à ela [...]

Cardboard desloca o nosso entendimento vigente da forma, em um contexto estético e funcional, para uma reflexão da forma como um sistema de marcação ou de notação [...]

[...] *Cardboard* denota o emprego particular de colunas, paredes e vigas conforme definem o espaço em uma série de camadas verticais, planas e delgadas. Não é tanto o reconhecimento literal de superfícies reais tal qual o tipo *papelão*, e

portanto insubstancial, mas destina-se a significar as camadas virtuais ou implícitas que é produzida pela configuração específica.³⁰

Crítica ao pragmatismo arquitetônico de Sir John Summerson,³¹ a provocação de Eisenman em torno da palavra *Cardboard* está mais voltada para as questões estéticas da forma arquitetônica e seus problemas semânticos, tratados nos projetos das casas a partir de um sistema de notações. Este sistema de notações abrange, no caso da *House I*, elementos como cor, textura e o corpo estrutural da forma construída. Quanto a estrutura da *House I* Eisenman diz:

[...] o processo inicial de notação envolve elementos estruturais – as colunas e as vigas. À primeira vista elas parecem ser partes bem convencionais de um sistema estrutural. Entretanto, sob um olhar mais cuidadoso é percebido que este não é o caso. Na realidade, não é possível determinar como a estrutura funciona a partir da aparência das colunas e vigas. Todo aparato estrutural aparente – as vigas expostas, as colunas livres [sem suportes] – são de fato não estruturais. Quando isto é entendido, um primeiro passo foi dado para desfazer, embora de um modo bem primitivo, seu significado estrutural. Enquanto o fato físico aparente é o mesmo, sejam eles [pilares e vigas] estruturais ou não, seus significados mudam em razão de não serem de fato estruturais, e assim, a intenção implicada em seus usos numa localização específica deve ser considerada de uma maneira diferente.³²

Assim, a ideia de notação é para Eisenman um sistema que opera na superfície e que serve de índice de uma de uma condição interior, de uma *estrutura profunda*, para usarmos o termo de Noam Chomsky [1928-]. Esta condição interior, ou *estrutura profunda*, refere-se ao desdobramento semântico de tais notações, do índice.

The syntactic component of a grammar must specify, for each sentence, a deep structure that determines its semantic interpretation and a surface structure that determines its phonetic interpretation. The first of these is interpreted by the semantic component; the second, by the phonological component.

O componente sintático de uma gramática deverá especificar, para cada sentença, uma *estrutura profunda* que determina sua interpretação semântica e uma *estrutura superficial* que determina sua interpretação fonética. O primeiro destes é interpretado pelo componente semântico; o segundo, pelo componente fonológico.³³

³⁰ EISENMAN. *Cardboard Architecture*. Em: EISENMAN, *Inside Out*, 2004, p. 28.

³¹ EISENMAN. *Cardboard Architecture*. Em: *Five Architects*, 1975, p. 15

³² Ibid, p. 30 [tradução e notas nossa]

³³ CHOMSKY, Noam. *Aspects of the Theory of Syntax*, 1965, p. 16. [tradução nossa]

O importante nesta relação entre a notação e o que é referenciado por ela, entre *estrutura superficial* e *estrutura profunda*,³⁴ é a possibilidade da decomposição de uma imagem – de um *signo* de valor pré-estabelecido. O fragmento da imagem decomposta, enquanto índice da sua condição anterior, não obstante, não mais representaria a integralidade daquilo que jaz em sua origem. Dessa forma, o *índice* é capaz de promover deslocamentos semânticos e pode também, a depender do modo pelo qual é tratado em relação a outros, articular novos sentidos de índole conceitual, isto é, o *índice* neste contexto, passaria a ter um caráter semântico generativo.

Contemporâneo das artes das décadas de 1960 e 1970, Eisenman intui esta possibilidade de uma *desmotivação do signo arquitetônico* em prol de uma conceituação generativa de sua linguagem formal, tanto da linguística quanto da arte. Na linguística da própria teoria generativa de Chomsky; e na arte, da *Art Language* e da *Minimal Art*, correntes ligadas às estratégias da arte conceitual de Joseph Kosuth [1945-] e Sol Le Witt [1928-2007] ou da máxima de Henry Flynt [1940-]:

Since *concepts* are closely bound up with language, concept art is a kind of art of which the material is language.

Uma vez que *conceitos* estão intimamente ligados à linguagem, arte conceitual é um tipo de arte cujo material é a linguagem.³⁵

A princípio, o modelo de Chomsky serviu para descrever o processo pelo qual o ambiente físico da arquitetura é derivado ou criado, a partir de uma série de regularidades abstratas nas quais as relações formais interagem. Toda a discussão levantada nos textos *Cardboard Architecture* e *Notes on the Conceptual Architecture* são exemplos disso. No primeiro, o termo *Cardboard* sugeria tanto um questionamento de ordem estilística quanto uma problematização do pragmatismo funcional na arquitetura. Por sua vez, a noção de uma *arquitetura conceitual* em Eisenman centraliza a pauta num discurso sobre uma linguagem autônoma atrelada aos procedimentos artísticos da época em contraponto aos dois

³⁴ *Estrutura superficial e estrutura profunda*, referem-se, respectivamente, ao seu caráter literal e sensível e ao seu aspecto semântico e conceitual. Neste caso, as *notações*, podem ser vistas como uma *estrutura superficial*. Ver sobre *gramática generativa*: Chomsky, Noam. *Aspects of the Theory of Syntax*, p. 3-18.

³⁵ FLYNT, Henry. *Conceptual Art*. Em: <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>. Acesso: Abril, 2005.

principais modelos de autonomia arquitetônica instituídos, em meados da década de 1960, pelo italiano Aldo Rossi [1931-1997] e pelo americano Robert Venturi [1925-]

Uma análise dos recentes avanços na arquitetura, seu engajamento presente com uma controvérsia social e tecnológica, não obstante, revelaria que os aspectos da pintura e da escultura, especialmente no domínio do que é em geral chamado *conceptual art* [arte conceitual], continua a ter uma importante, embora indefinida, influência sobre o pensamento arquitetônico. Enquanto as influências da pintura e da escultura teriam sido comumente aceitas num tratado sobre arquitetura das décadas de 1920 e 1930, esta relação na arquitetura pós-1950, exceto em suas interpretações mais literais, tem raramente sido objeto de discussão.³⁶

O ponto que Eisenman coloca se define na sua postura hipermoderna de procurar estabelecer uma relação entre arquitetura e as artes, tal como o fez o modernismo arquitetônico em seu auge – embora os aspectos de uma arte conceitual mais específica, do pós-1950, na qual a *matéria* e o *lugar do objeto artístico* são postos em questão, tornaram esta relação bem mais complexa de ser homogeneizada.

Tal integração, arte/arquitetura, teve seu primeiro momento de integração das artes no movimento construtivista da primeira metade do século XX. O modelo do qual estamos falando, este do pós guerra, pode ser visto na chave de uma integração *negativa*, justo por que a *matéria* e o *lugar do objeto* são postos em questão. Nesse sentido, a complexidade deste modelo de aproximação da arquitetura com as artes é diferente daquela do construtivismo Russo, da Bauhaus e do De Stijl, que eram essencialmente positivos, de afirmação. Outra diferença, mais importante no nosso caso, é que o modelo construtivista de integração entre as artes naquele momento não atingiu a arquitetura de forma radical como se viu na pintura, na escultura e na música. Um exemplo disto foi a contribuição do movimento De Stijl holandês para arquitetura, que não chegou a questionar profundamente os modelos prévios da relação das formas abstratas da arquitetura com sua função utilitária. Mesmo que um avanço nesta direção estivesse, por exemplo, ocorrendo na pintura de Mondrian, principal representante do movimento, o mesmo não se dava de modo contundente na forma arquitetônica de Van Doesburg [1883-1931] e J. J. P. Oud [1890-1963]. Embora já houvesse ali

³⁶ EISENMAN. *Notes on Conceptual Architecture: Toward a Definition*. Em: Eisenman. Inside Out, p. 11.

uma nova estética em função da releitura dos usos dos espaços internos, o modernismo arquitetônico do De Stijl estava, justamente, ainda muito atrelado à instrumentalização da forma elaborada em razão da sua função.

Em Eisenman, o caminho de identificação dos processos entre *arte* e *arquitetura* por um lado, se estabelece numa diferenciação mesma dos aspectos autônomos dos procedimentos de cada área; e por outro, por uma aproximação que reivindica para arquitetura uma relativização entre questões sociais, estruturais e formais – dado que, na arte contemporânea, essa exigência de um trato crítico e criativo com os aspectos sociais e formais, se faz sempre presente.

É neste sentido que seus ensaios começam a se diferenciar das teorias arquitetônicas emergentes no pós-guerra, especialmente as de Rossi e Venturi.

Em 1966, os livros *A Arquitetura da Cidade*, de Rossi, e *Complexidade e Contradição*, de Venturi, apresentaram uma leitura das cidades e dos edifícios baseada numa interpretação da arquitetura sob a ótica da linguística. No entanto, tal linguagem se diferenciava da linguagem clássica da arquitetura, isto é, uma linguagem arquitetônica independente daquela determinada pelos estilos de época.

[...] em Rossi e Venturi é a primeira vez que a ideia de um conceito linguístico específico da arquitetura, autônomo e descolado da ideia clássica de uma linguagem arquitetônica, é introduzido no contexto americano. Isto não é a simples ideia da linguagem como um conceito abstrato, mas, principalmente, a ideia de uma linguagem contínua da arquitetura, que num sentido existe fora – e, portanto, autonomamente – de qualquer estilo, seja esse estilo classicismo ou modernismo. O que Rossi e Venturi estão dizendo é que a linguagem histórica, a qual havia sido perdida no impulso modernista, foi de fato constituída contra o vetor propulsor do *zeitgeist* e, assim, ficou de fora tanto do tempo narrativo quanto do *zeitgeist*.³⁷

Com isso, Eisenman indica que a linguagem arquitetônica proposta por Rossi e Venturi pode ser entendida como autônoma e descolada do “vetor propulsor do *zeitgeist*”. No entanto, entende que no movimento de ambos contra às tendências progressistas modernistas, os argumentos acabavam por ser “similares a várias teorias do século dezenove,”³⁸ na medida em que tratavam mais das polêmicas progressistas do moderno – no sentido de resgatar o dado histórico como dado atemporal para valer de conteúdo para arquitetura. O

³⁷ EISENMAN. *Autonomy and Avant-Garde: The Necessity of an Architectural Avant-Garde in America*. Em: *Autonomy and Ideology: Positioning an Avant-Garde in America*, p. 73. [tradução nossa]

³⁸ EISENMAN, Peter. *Eisenman Inside Out*, p. xi. [tradução nossa]

interesse de Eisenman nesse ponto está voltado para a possibilidade de uma interioridade autônoma da arquitetura.

Embora não seja o caso aqui de entrarmos nos meandros das obras de Rossi e Venturi, podemos sucintamente colocar que a quebra do imperativo histórico foi relativa em seus escritos e projetos, na medida em que “ambos presumiam que a arquitetura funcionava como uma linguagem já conhecida”³⁹ – Rossi preocupado com tipos recorrentes; e Venturi com a identificação dos desvios de tais tipos pelos costumes e hábitos sociais⁴⁰ – não chegaram a um questionamento interno dos processos de elaboração da forma, tal qual veremos em Eisenman.

Não obstante, Eisenman tira destas duas premissas o cerne de sua querela teórica: “se uma autonomia arquitetônica já é social ou se tal autonomia pode ser deduzida do social.”⁴¹

Respondendo de forma sumária Eisenman diz:

Em ambos os casos, uma autonomia arquitetônica deve ser vista como um fenômeno singular, pelo fato de que, no intuito de se tornar palpável, deve-se, os dois, ser *e* significar na mesma presença e, portanto, afim de se construir uma repetição da diferença, deve-se deslocar *ambos*, sua existência e seu significado. É neste deslocamento que a singularidade da arquitetura e, assim, sua autonomia, aparecem.⁴²

A noção de uma *singularidade* lançada acima, é capital na ideia de Eisenman sobre a autonomia da arquitetura. Ambas serão retomadas mais detalhadamente adiante. No momento, vale marcar a distinção da abordagem de Eisenman em relação a seus contemporâneos no campo da arquitetura: Rossi e Venturi. Do excerto acima percebemos que Eisenman não trabalhará de forma excludente. Isto é, não será contra a ideia de *Zeitgeist*; tampouco terá no *espírito do tempo*, tal qual elaborado no pensamento romântico alemão de Johann Gottfried von Herder [1744-1803] e Georg Wilhelm Friedrich Hegel [1770-1831], um determinante absoluto para qualquer de suas obras. Neste sentido, tal qual Theodor Adorno [1903-1969], Eisenman suscita uma autonomia na qual coexistem questões *formais* e *sociais*.

³⁹ Ibid. [tradução nossa]

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid., p. xi. [tradução nossa]

⁴² Ibid. [tradução nossa]

A princípio podemos estabelecer uma analogia desta ideia de Eisenman, na qual numa autonomia arquitetônica coexistem questões *formais* e *sociais*, com o que Adorno chamou [ver capítulo 2] de *função estética e função social*. Em ambos existe um argumento defendendo que o processo de elaboração da forma sublima tudo aquilo que é da ordem do social, isto é, transforma tudo que é externo à obra em si em algo que passa a lhe ser imanente, porém sempre de modo alterado, resistente e crítico.

Num ensaio dedicado especificamente à função na arquitetura, *O Pós Funcionalismo*, de 1976, Eisenman parte da crítica à dois eventos que anunciaram euforicamente ao *metiér* da teoria da arquitetura que acabávamos de entrar na era do *pós-modernismo*. Os dois eventos citados por Eisenman foram a *Architettura Razionale*, na trienal de milão de 1973, e a *École des Beaux-Arts*, no MoMA de Nova York em 1975. O ponto crítico incide no modo pelo qual tais eventos insistiam ainda manter em seus discursos numa *relação direta* do par dialético forma [tipo] e função [programa]. A primeira, em defesa de uma autonomia pura, portanto formal, contra um funcionalismo moderno ultrapassado; e a última, um resgate de estilos históricos do século XIX numa “afirmação implícita de que o futuro reside paradoxalmente no passado.”⁴³

O que está em jogo na crítica de Eisenman aos detratores do funcionalismo moderno é justamente que estes ainda regulam, tal qual os modernistas o fizeram, seus argumentos dentro de uma dialética *humanista*. Isto é, o tipo de dialética que atua no projeto arquitetônico modernista – assim como naqueles defendidos na Trienal de Milão e na exposição da Beaux-Arts, e, ainda dirá Eisenman, no neofuncionalismo de Reyner Banham e do grupo Archigram – é de índole *humanista* e não *moderna*.

O problema, na concepção do arquiteto, é que o projeto arquitetônico humanista havia encontrado seu limite já na era pré-industrial. A esse respeito ele diz:

No interior da prática humanista pré-industrial conseguiu-se preservar um equilíbrio entre eles porque tanto a função como o tipo foram investidos de uma visão idealista da relação entre o homem e o mundo objetivo. [...]

⁴³ EISENMAN. *O Pós Funcionalismo*. Em: Nesbitt. *Uma nova agenda para Arquitetura*, p. 97.

O advento da industrialização parece ter rompido a essência desse equilíbrio. Devido à necessidade de compatibilizar problemas de natureza funcional mais complexa principalmente no que diz respeito ao atendimento a uma clientela de massa, a arquitetura foi se tornando uma arte cada vez mais social ou programática. E, à medida que as funções adquiriram maior complexidade, a capacidade de manifestar a forma-tipo pura foi erodindo.⁴⁴

Eisenman identifica dois impasses fundamentais que resultaram no “fracasso do humanismo”: o primeiro, o de que as composições formais passaram, na era industrial, a deixar de obedecer a um imperativo moral para seguirem “fundamentos de natureza mais formal;” o segundo, de que o positivismo atrelado a ideia de funcionalismo também estava fortemente ligado a uma *visão idealista da realidade*.

A consequência foi que esta *ambição idealista* do funcionalismo passou a ser a ética do *form-giving*⁴⁵ através das “formas radicalmente desnudas da produção tecnológica.”⁴⁶ Tal ideia pode ser referida tanto à eliminação dos ornamentos, ética manifestada por Adolf Loos em seu ensaio paradigmático *Ornamento e Delito*, como a transparência e objetividade, características do funcionalismo arquitetônico moderno.

Para Eisenman a *sensibilidade modernista* não deveria estar apoiada neste novo modelo ético do funcionalismo uma vez que este nunca foi uma alternativa ao humanismo, mas sim sua “expressão tardia.”

Este ponto nos remete de volta ao paralelo entre Eisenman e Adorno. Ambos estão interessados em identificar um *pathos* legitimamente moderno para arquitetura, um que não seja o da pura objetividade [*sachlichkeit*] e da ode ao funcionalismo, discutido tanto por Adorno no seu texto *Funcionalismo Hoje*⁴⁷ como em Eisenman no *Pós Funcionalismo* – embora Eisenman não se ocupe do tema da *objetividade* alemã.

A crítica ao funcionalismo de Adorno, na ocasião, era direcionada à objetividade da *Werkbund*, da “ênfase na competência concreta em uma oposição

⁴⁴ Ibid., pp. 97-98.

⁴⁵ O termo *form-giving*, é relacionado tanto ao design quanto à engenharia, tendo no primeiro um caráter estético e no segundo à elaboração da forma levando-se em conta as propriedades funcionais dos materiais. Em Eisenman, o termo está sendo utilizado para apontar a relação destes dois aspectos no funcionalismo da arquitetura moderna: o estético como resultante objetiva da funcionalidade estrutural das formas e dos materiais aparentes. Ver: ZAINAL ABIDIN, Shahrman; SIGURJÓNSSON, Jóhannes; LIEM, André; KEITSCH, Martina. *On The Role of Formgiving in Design. EISENMAN. Post-Functionalism*. Em: EISENMAN, *Iside Out*, p. 85.

⁴⁶ EISENMAN. *O Pós Funcionalismo*. Em: Nesbitt. *Uma nova agenda para Arquitetura*, p. 99.

⁴⁷ Ver capítulo 2.2.

à uma estética distanciada e isolada das questões materiais.⁴⁸ O ponto fundamental para Adorno era que a diferenciação entre os aspectos *essencial* e *supérfluo*, imanentes à obra, não se davam pelo que era externo à ela. Isto é, o que constituía os elementos intrínsecos à obra, mesmo os de caráter *supérfluos*, não eram definidos por uma condição exterior, e sim por seus processos internos – daí sua autonomia e a dedução do filósofo de que a funcionalidade não deveria ser reduzida às questões práticas.

Neste sentido, podemos indicar que Eisenman foi um leitor eventual de Adorno, na medida em que considera a arquitetura atrasada quando comparada a outros campos do conhecimento, pois ainda não havia promovido uma mudança de atitude cultural radical, e entenda-se por *atitude cultural* o modo pelo qual uma disciplina lida com a dialética da *forma/função*. A esse respeito ele comenta:

[o] abandono das atitudes humanistas que prevaleceram nas sociedades ocidentais por mais de quatrocentos anos ocorreu em momentos distintos do século XIX e em áreas tão diversas quanto a matemática, a música, a pintura, a literatura, o cinema e a fotografia. Revela-se na pintura abstrata, não objetiva de [Casimir] Maliêvitch e de [Piet] Mondrian; na escrita atemporal e não-vernacular de [James] Joyce e de [Guillaume] Appollinaire; nas composições atonais e politonais de [Arnold] Schönberg e [Anton] Webern; no cinema não-narrativo de [Hans] Richter e de [Viking] Egging.⁴⁹

Todavia, o arquiteto não está defendendo que *abstração*, *atonalidade* e *atemporalidade* sejam a essência do modernismo. Através destas manifestações estilísticas podemos inferir um “deslocamento do homem do centro do seu mundo.” Isto é, o artista assumindo a crise do sujeito em meio a complexidade das linguagens preexistentes:

Derivado de uma postura não-humanista com respeito às relações entre um indivíduo e seu ambiente físico, o modernismo rompe com o passado histórico, quer com as concepções do homem como sujeito, quer com o positivismo ético de forma e função. Por isso, não pode ser associado ao funcionalismo. É por esse motivo que o modernismo não foi até o presente elaborado arquitetonicamente.⁵⁰

O que podemos entender desse *deslocamento do homem* e da crise do sujeito moderno anunciado por Eisenman está na maneira pela qual o homem

⁴⁸ Citado no capítulo 2.2. ADORNO, Theodor W. *Funcionalismo Hoje*. Em: Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura, Vol. 15, nº 15, p. 665.

⁴⁹ EISENMAN, P., loc. cit, p. 99.

⁵⁰ Ibid., p. 100.

reage ao mundo em que vive – no modo pelo qual o indivíduo resiste e absorve a multiplicidade de linguagens que o mundo contemporâneo lhe impõe a cada momento de sua existência. No caso do sujeito arquiteto, na forma como ele elabora seu processo projetual face a essa multiplicidade de linguagens culturais possíveis, sem perder os laivos linguísticos da arquitetura.

Se em Adorno o que é externo [social] à obra é sublimado enquanto resultante formal das tensões dialéticas entre aquilo que representa e os modos de representação específicos de cada campo – pintura, escultura, etc. – em Eisenman não há dialética, e, portanto, não há propriamente uma sublimação, e sim uma *singularidade aporética de tensão contínua*. Isto é, como resultante de um procedimento diagramático de elaboração da forma, no qual a fragmentação da linguagem arquitetônica, somada às narrativas de manifestações socioculturais – históricas, artísticas, científicas, filosóficas, entre outras –, fala da sua incompletude e da impossibilidade de qualquer referência originária, cuja temporalidade revela uma de presença contínua, entre forma e conceito, que nunca se resolve ou é sublimada.

Podemos antecipar que, nesta relação entre fragmentos da *linguagem arquitetônica* e das *narrativas de manifestações socioculturais*, o *singular* no pensamento arquitetônico de Eisenman sempre irá emergir dos processos internos, dentro dos quais a questão da narrativa social – seja do contexto local do edifício, seja de outro – implicará sempre em deslocamento, condicionado pelo jogo das formulações conceituais.

Neste sentido, o *singular* não será diferente da *estrutura profunda* ou da *arquitetura conceitual*. E todos, cada um a sua maneira, se enquadram num conceito eisenmaniano mais amplo de *interioridade arquitetônica*.

Esta ideia pode ser historicamente posta em paralelo ao que Heinrich Wölfflin [1864-1945], no início do século XX, já apontava como sendo a *história interna da arte*. A esse respeito Wölfflin fala do caráter externo nas obras de arte. Em suas palavras, de como a própria vida externa do artista afetava a obra. Usando Ticiano como exemplo, Wölfflin diz que “é preciso não esquecer que por detrás de todas essas transformações está o homem Ticiano”. O ponto é que “o novo estilo pictórico de sua época não seria concebível sem que umas tantas etapas anteriores tivessem sido percorridas”. Novamente, o que está em jogo é o modo pelo qual o aspecto externo atua dentro dos procedimentos internos da arte.

Isto é, no modo como a autonomia, a interioridade da arte, não se dá de forma isolada, pura, sem a contaminação daquilo que lhe é exterior. Wölfflin, fazendo uma analogia com o caso da arquitetura, ainda diz:

[...] o mesmo ocorre com a evolução dos estilos arquitetônicos: o Barroco, em suas últimas fases, busca combinações de espaço cada vez mais surpreendentes; no entanto, embora elas estivessem ligadas a determinada história interna da arte, e não pudessem ter sido realizadas sem que se vencessem certas etapas anteriores, não será possível falar aqui de involuções ou evoluções autônomas e isoladas: com as novas possibilidades formais que se apresentam, inflamou-se o novo espírito criador.⁵¹

Este ponto de vista de Wölfflin corrobora para uma compreensão de uma *interioridade arquitetônica* ligada a autonomia moderna encerrada no seu campo de especificidades históricas. Esta concepção difere daquilo que Eisenman está chamando de *interioridade arquitetônica*.

Segundo a definição de Eisenman, a *interioridade arquitetônica*, diz respeito não só aos aspectos imanentes da disciplina, isto é, à presença metafísica do signo arquitetônico, a presença dos signos arquitetônicos existentes; mas principalmente daqueles que surgem enquanto resultante dos procedimentos projetuais.

As antigas relações clássicas assumiram ao longo do tempo o status de natural. Tais relações anteriores, com o passar do tempo e através do uso contínuo e talvez inquestionável, também assumem o status de natural, mas num sentido bem diferente, enquanto normativo. Normativo, assim, fala de uma relação da janela com a parede. Em termos de tamanho e localização relativa que parece apropriada ou mesmo correta em qualquer momento particular na história. Isto é o que se tem esperado, mais do que o clássico, que é suposto ser atemporal, isto é, bom em todos os tempos. Ambos, o clássico e o normativo tem seus objeto e base em uma série de relações anteriores ou prévias que são conceituadas como estáveis ou estáticas. Neste sentido, a composição clássica e o funcionalismo moderno são vistos como semelhantes. O paradigma clássico, qualquer que seja seu estilo particular, está sempre atento a dar uma forma de ascendência a tal procedência normativa, o outro moderno. Esta ascendência foi sempre pensada para ser o que constitui a soma total da *interioridade arquitetônica*. Entretanto, quando esta anterioridade não é mais certa, isto é, quando a procedência, em termos de origem e gênese, é questionada e mesmo transgredida, como foi o caso do Barroco e a Renascença e entre o Neoclássico e o Pitoresco, **então claramente a interioridade da arquitetura deve sempre ser uma questão em aberto.**⁵²

⁵¹ WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais de História da Arte*, p. 269.

⁵² EISENMAN. *Inside: Peter Eisenman*, 1997, pp. 7-8. [tradução e grifo nossos]

Dois argumentos se sobressaem dessa passagem: por um lado, a reconhecimento de que a interioridade se dá no âmbito histórico – irrefutável enquanto base paradigmática da autonomia arquitetônica; por outro, que o elã crítico da autonomia arquitetônica, reside no movimento analítico, oscilante e contínuo da sua interioridade.

Para o desenvolvimento da questão, partiremos da abordagem de duas indagações do arquiteto a respeito da interioridade arquitetônica: “[...] como sabemos que existe tais condições preexistentes ou latentes na arquitetura, tal qual uma interioridade, e como elas afetam o objeto arquitetônico e nossa percepção dele?”⁵³

4.2.1. Interioridade Arquitetônica

A ideia de interioridade é, na concepção de Eisenman, condição única para uma autonomia da arquitetura. Sendo assim, se faz necessário uma descrição mais detalhada da questão antes de analisarmos sua concepção de autonomia. Para isso, abordaremos a ideia nos termos que o próprio autor expôs no ensaio de 1997 chamado *Inside* e na introdução de sua coletânea de textos *Inside Out*.

Em ambos, o arquiteto procura situar sua ideia de interioridade arquitetônica a partir da polarização que ela provocara em seus críticos: *entre um formalismo degenerado e a proliferação de modelos externos à arquitetura*. Embora trate do pensamento arquitetônico no âmbito da história, Eisenman procura falar não como um historiador, mas sim como um arquiteto que investiga o aspecto interior da arquitetura.

Desde o século XV ao fim do século XIX, um estilo arquitetônico dominante era apresentado na forma de tratado categórico, que pressupunha um corpo de conhecimento universal e fixo, uma categoria imutável do ser, fundamentada na verdade irrefutável da matemática e das proporções musicais. Tais verdades foram entendidas como modelos fixos que estariam comprometidos com um fim já determinado, com um alto grau de objetividade. Como vimos, o que Eisenman chama de *interioridade da arquitetura* está ligado a um conjunto de

⁵³ EISENMAN. *Inside: Peter Eisenman*, 1997, p. 6.

princípios clássicos determinado por certas regras e normas de relações formais [embora ele defenda que a subversão consciente desses valores também guarde, em sua resultante, um caráter de interioridade]. Estas normas e regras, a despeito de todas as condições de transformação dos estilos no decorrer do tempo, foram vistas como imutáveis. Isto é, embora houvesse uma mudança, invenção e reinvenção de estilos arquitetônicos, tanto das suas relações formais abstratas como dos seus modos de elaboração e representação de projetos, estes mantiveram-se canônicos.

Um deslocamento crítico desta interioridade começa a surgir no final do século XVII. Eisenman aponta que neste período Claude Perrault [1613-1688] e Guarino Guarini [1624-1683] questionaram a universalidade do princípio essencial das normas arquitetônicas. Perrault⁵⁴ teria quebrado com a concepção clássica de que certas ordens eram a priori belas. Seu argumento alternativo teria sido radical para sua época ao declarar que proporções que seguiam as *regras da arquitetura* eram aceitas por que *simplesmente nós estamos habituados a usá-las*.

Segundo Eisenman, isto sugere uma certa relatividade dentro da ideia imutável de uma percepção normativa do belo – entre o que nós estamos acostumados e o que é determinado como normal em qualquer tempo dado. O que esta sendo proposto é que a arquitetura considerou a partir de Perrault a possibilidade de um juízo subjetivo desta percepção, em qualquer tempo específico e através da apreensão do indivíduo. Há, neste caso, uma alteração da ênfase na verdade objetiva da construção arquitetônica para uma verdade subjetiva do observador individual – na qual o sujeito, ao invés de ser ideal e objetivo, torna-se real e psicológico. Entre a ideia do que *parece ser normal* ou do que *nós estamos acostumados* surge a presença do *Eu* subjetivo como centro do discurso. E neste sentido, a noção de percepção de Guarini,⁵⁵ percepção que se conforma no *oculus*, foi também um claro manifesto de tal mudança. Isto é, o *oculus* – enquanto ponto no qual luz e forma convergem constituindo a *visão do olhar* do observador, de acordo com a intensidade e o grau angular – estabeleceu a

⁵⁴ EISENMAN, Peter. *Eisenman Inside Out*, 2004, p. ix.

⁵⁵ Em Guarini, a noção de percepção perpassa seus estudos sobre ótica na geometria parabólica e hiperbólica, porém, mais do que uma correlação das estruturas óticas e geométricas, ela é compreendida como um dispositivo ótico que subjetivamente concorda luz e visão. Ver: Guarini. *Architettura Civile, Euclides Adauctus e Cælestis Mathematicae*.

relatividade da percepção entre a forma que se ajusta ao olhar subjetivo do observador e aquela determinada historicamente.

Curiosamente, o século XVII, marcou o início da valorização da subjetividade do indivíduo, de uma forma tal que seu grau de interioridade e complexidade acabou por eleger a literatura como arte dominante no campo das artes, ou melhor, começou a questionar a amplitude narrativa do valor historicamente agregado às obras de natureza visual [ver capítulo 2.1].

Alan Colquhoun [1921-1912] identificou o surgimento de uma *consciência histórica* por volta do século XVII. Isto é, a conformação dos estudos reflexivos sobre a História enquanto disciplina, o *historicismo*. Colquhoun, fala de três interpretações possíveis para o *historicismo*: “[1] a teoria de que todo fenômeno sociocultural é historicamente determinado e de que todas as verdades são relativas; [2] uma preocupação com as instituições e tradições do passado; [3] o uso de formas históricas.”⁵⁶ Cada uma destas interpretações são relacionadas por ele da seguinte forma: [1] à uma teoria da história; [2] à uma atitude; [3] à produção artística.

Nesta tríade, existe uma construção de Colquhoun de um argumento de relativização histórica na qual se conjugam uma consciência histórica de uma *multiplicidade de culturas passadas*, cada qual ligada à períodos e lugares distintos, com o que Friedrich Meinecke [1862-1954] chamou de *vôo para o futuro*. A questão diz respeito ao fato de que a relativização do passado, em razão da sua pluralidade cultural, pôs em xeque a possibilidade de partirmos dele para a construção de um programa para o futuro. Desse modo, passado e futuro são vistos como temporalidades expandidas às contingências arbitrárias e contínuas.

Esta constatação de uma relativização dos tempos históricos nos serve como base para observarmos como Eisenman problematiza e resiste ao caráter historiográfico da *interioridade arquitetônica*. A partir de Colquhoun, podemos pensar o *relativismo histórico* tal qual fora formulado dentro da própria disciplina da *historiografia*, assim como, dentro da própria crítica teórica de Eisenman. Vejamos como este argumento se coloca.

A ideia mesma de *historicismo* – do alemão *historismus* – que veio a se consolidar no romantismo germânico no século XVIII se deu a partir da

⁵⁶ COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e Tradição Clássica*, p.23.

valorização de uma consciência histórica *ideal*, descolada das coisas exteriores, por parte de pensadores como Johann Gottlieb Fichte [1762-1814] e Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling [1775-1854].

Colquhoun, assim, parte de uma definição de *historicismo* ligada ao romantismo alemão, ao idealismo e ao neoplatonismo. No entanto, a *ideia*, no idealismo alemão, seria diferente do pensamento empírico do século XVII e XVIII, cuja premissa referia-se a valores culturais originários de uma lei natural, um pensamento encontrado por exemplo em David Hume [1711-1776] e o Barão de Montesquieu [1689-1755].⁵⁷

A natureza humana sempre foi a mesma em qualquer lugar.⁵⁸

Tal noção implicava que a arte e a arquitetura, por exemplo, teriam valores culturais fixos. Colquhoun aponta que o “surgimento da ciência empírica no século XVII levou certos teóricos a questionar as leis imutáveis da arquitetura imortalizadas nos escritos de Vitruvius”.⁵⁹ Esta posição, da tradição empirista inglesa – cuja valorização da observação da natureza já se colocava como crítica ao caráter normativo dos conceitos – não era, em seu tempo, uma posição universal entre os teóricos da arquitetura. Todavia, a figura de Perrault, já dentro do campo da arquitetura, foi vista também por Colquhoun como uma manifestação crítica à rígida imposição dos valores pré-estabelecidos dos tratados arquitetônicos, cujas ordens e regras de proporção deviam sua autoridade à tradição.

... até mesmo Laugier, escrevendo em uma época em que a noção de gosto já havia abalado as certezas clássicas, defendia que Perrault fora inspirado pelo espírito da contestação e que as regras da arquitetura podiam ser deduzidas da natureza.⁶⁰

Perrault estava ciente do absolutismo e idealismo do neoclassicismo arquitetônico, e que, como tal, devia ser questionado. Sua visão historicista era

⁵⁷ Charles-Louis de Secondat, o Barão de Montesquieu, embora francês, tinha suas ideias sob influência do pensamento inglês, especialmente de John Locke [1632-1704] – outro importante representante do empirismo inglês.

⁵⁸ HUME. Citado por Colquhoun, em: *Modernidade e Tradição Clássica*, p.24.

⁵⁹ COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e Tradição Clássica*, p.24.

⁶⁰ Ibid.

completamente díspar do ideal – uma vez que tratava da teoria do conhecimento da qual a arquitetura pertence.

A razão humana não era reflexo fiel das verdades abstratas; era a racionalização de tradições e instituições sociais que haviam evoluído lentamente e que variavam de acordo com o lugar e o momento.⁶¹

Os comentários de Colquhoun apontam para um ideal mais abrangente do tipo de historicismo que formula no decorrer do texto. Trata-se de um historicismo relativo cuja noção de ideal está vinculada aos parâmetros culturais de cada povo e lugar. Neste sentido, ele diz que toda cultura ...

... continha um misto de verdade e falsidade ao ser comparada com o ideal; da mesma maneira, cada cultura poderia sustentar apenas a sua própria noção de verdadeiro e de falso por meio de valores que fossem imanentes em determinadas formas sociais e institucionais.⁶²

No excerto acima Colquhoun fala da singularidade que existe em cada cultura quando comparadas ao ideal. Isto é, por um lado, algo do ideal encontra-se espelhado em uma sociedade, por outro, algo da sociedade se difere do ideal – este algo que se desloca do ideal dominante é dado pelos valores imanentes próprios de um grupo social. O ecletismo arquitetônico do século XVIII seria um reflexo desta inevitável pluralidade histórica. Neste sentido, o ecletismo aparece como uma alternativa ao neoclassicismo arquitetônico do idealismo absolutista alemão.

De acordo com Colquhoun, face a relatividade histórica colocada pelo ecletismo, o historicismo se viu impelido a lidar com esta nova condicionalidade temporal – embora, “o ecletismo, por si só, não resultou necessariamente em uma doutrina do relativismo.”⁶³ Ele conclui que coube ao historicismo a tarefa de “evitar as implicações do relativismo”.⁶⁴ Este argumento está apoiado, como dito, no pensamento de Friedrich Meinecke, o historiador apresentou dois modos alternativos à questão: a eleição “de um período como paradigma e o que ele chamava de *vôo para o futuro*.”⁶⁵

⁶¹ Ibid., p. 25.

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid., p. 26.

⁶⁴ Ibid., p.29.

⁶⁵ Ibid.

No primeiro, o que se viu historicamente foi o estabelecimento do gótico como estilo paradigmático e, portanto, uma descontinuidade com a tradição clássica:

Com o romantismo e o historicismo, a ruptura com o classicismo foi completa.⁶⁶

No segundo, temos a ideia de evolução como condição para se pensar o historicismo. Na clave do *vôo para o futuro* de Meinecke, Colquhoun irá apresentar a noção de um ideal potencial, em contraponto ao ideal fixo, como contingências para os eventos históricos futuros.

Era necessário substituir a noção de um ideal fixo, ao qual os fenômenos históricos deviam se adequar, pela noção de ideal *potencial*, para o qual os eventos históricos caminhavam.⁶⁷

Isto significou para o historicismo uma expansão da temporalidade histórica, na qual tornou-se arbitrário tanto a escolha do paradigma passado – a partir de uma diversidade cultural de referências geográficas e temporais também distintas – assim como as especulações e expectativas de futuro.

Colquhoun, relacionando este estado das artes do historicismo à autonomia da arquitetura, diz:

Parece-me, portanto, ser válido abordar o problema da tradição em arquitetura como o estudo da arquitetura enquanto disciplina autônoma – uma disciplina que incorpora em si mesma um conjunto de normas estéticas que são o resultado de uma acumulação histórica e cultural e que tira daí seu significado. Porém, esses valores estéticos não mais podem ser vistos como constituintes de um sistema fechado de regras ou como representações de uma lei natural fixa e universal.⁶⁸

Vemos nesta reflexão de Colquhoun uma proximidade com Eisenman. Em ambos, existe a persistência da tradição na disciplina autônoma, que implica na consciência de seus aspectos internos, porém, não mais como uma *lei natural fixa*, e sim, como Eisenman os chama, *ficções*. Em geral, é comum a Eisenman e Colquhoun, que qualquer conceito ou sistema de pensamento sobre arquitetura

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid., 30.

⁶⁸ Ibid., p. 36.

precisa tanto estar ciente de sua própria história como ser crítico desta mesma história.

Eisenman, enquanto arquiteto e teórico, formula a partir desta complexidade histórica seu conceito de interioridade arquitetônica em vários ensaios de momentos distintos de sua carreira. No entanto, seu argumento paradigmático sobre o relativismo histórico é dado de forma mais contundente no ensaio que abordaremos adiante, “*O Fim do Clássico, o Fim do Começo, o Fim do Fim*”.

Antes, é necessário levantar alguns pontos de dentro do próprio pensamento historiográfico para uma visão mais hodierna sobre o relativismo histórico.

Neste sentido, vale trazer da historiografia duas questões importantes: uma a respeito do contexto da história na modernidade e outra sobre uma visão alternativa aquela do idealismo historicista, apresentado por Colquhoun, sobre o progresso. Ambas podem ser tomadas das reflexões de Reinhart Koselleck [1923-2006] sobre a História. A primeira no diagnóstico que o historiador alemão fez sobre a expansão da expectativa do futuro, questão relacionada intrinsecamente com o problema da aceleração do tempo histórico; e a segunda, no reconhecimento do *progresso* enquanto agente autônomo da história, descolado do sujeito histórico.

De um ponto de vista estritamente historiográfico, Koselleck aponta que o prognóstico histórico, de antever contingências de acontecimentos no tempo, sofre drástica redução da sua objetividade na controversa relação futuro/passado. Esta é uma noção apoiada na sua concepção diferencial entre *espaço de experiência* e *horizonte de expectativa*.

Seu princípio parte da ideia de que “todas as histórias foram constituídas pelas experiências vividas e pelas expectativas das pessoas que atuam ou que sofrem.”⁶⁹

Nele, *espaço de experiência* refere-se à *presença do passado* – presença simultânea de tempos anteriores; e *horizonte de expectativa*, imputa a *presença do futuro* – o ainda-não, o que pode ser prognosticado, mas não experimentado.

A questão para Koselleck se situa na mudança histórica da maneira pela qual o futuro pode ser prognosticado – na substituição das previsões futuras de cunho espiritual [*profectus*], de uma sociedade ordenada pela crença, para os

⁶⁹ KOSELLECK, Reinhard. *Futuro Passado. Contribuição a Semântica dos Tempos Históricos*. p. 306.

prognósticos mundanos [*progressus*] da era moderna, regida pelo conhecimento técnico-científico e pelas convenções sociais de grupos distintos de instituições pré-estabelecidas.

A novidade era a seguinte: as expectativas para o futuro se desvincularam de tudo quanto as antigas experiências haviam sido capazes de oferecer. E as experiências novas, acrescentadas desde a colonização ultramarina e o desenvolvimento da ciência e da técnica, já não eram suficientes para servir de base a novas expectativas para o futuro. A partir de então o espaço da experiência deixou de estar limitado pelo horizonte da expectativa. Os limites de um e de outro se separaram.⁷⁰

Nesta condição, na qual o *espaço de experiência* não mais corresponde, e se distancia progressivamente, da *expectativa de futuro*, o historiador revela interesse em expor mais do que a origem da história progressiva, dos “tempos modernos.” Mais do que a constatação da aceleração do tempo histórico, cuja consequência foi a quebra da continuidade histórica, determinada por momentos de inovações radicais cada vez mais frequentes e destituídas, agora, de períodos de transição.

Todavia, Koselleck defende a existência de estruturas históricas, “estruturas formais e de longo prazo,” por entender que “só se pode reunir experiências porque – como experiências – elas podem ser repetidas.”⁷¹ Isto é, por mais obscura que a perspectiva histórica de futuro tenha se tornado, é fato que parte do espaço da experiência, a experiência vivida, se repetirá neste campo aperiódico do futuro. Campo, cujo caráter de aperiodicidade é determinado por uma outra temporalidade histórica ligada a ideia de Koselleck de uma ação autônoma do progresso, o progresso da modernidade.

A concepção de Koselleck sobre o progresso, nos leva às considerações teóricas mais amplas a respeito das forças que atuam na constituição daquilo que chamamos de futuro. Ele aponta uma variação no entendimento da *expectativa* em relação à qualidade da *experiência*. Partindo da expressão *republicanismo*, empregada por Kant, que já indicava um movimento histórico progresso, ele diz que este foi o estopim da modernidade no campo da história, gerando consequentemente um sem número de perspectivas futuras sob o pós-fixado *ismo*: democratismo, liberalismo, socialismo, comunismo, fascismo entre outros.⁷²

⁷⁰ Ibid. p. 318.

⁷¹ Ibid. p. 327.

⁷² Ibid. p. 325.

O que Koselleck quer mostrar com isso é como estes movimentos serviram como *telos* para a organização das massas na sociedade moderna. Isto é, serviam como expectativas especulativas para um futuro melhor. Futuro este, na verdade incerto, dado a diminuição do aproveitamento da experiência para um prognóstico de futuro. A esse respeito Koselleck afirma:

Quanto menor o conteúdo de experiência, tanto maior a expectativa que se extrai dele. *Quanto menor a experiência tanto maior a expectativa* - eis uma fórmula para a estrutura temporal da modernidade, conceitualizada pelo “progresso”.⁷³

Tem isso em mente Koselleck ensaia sua tese de compreensão da noção de progresso na contemporaneidade:

Poderia assim acontecer que uma antiga determinação relacional viesse a readquirir seus direitos: quanto maior a experiência, tanto mais cautelosa, mas também tanto mais aberta a expectativa. Para além de qualquer ênfase, ter-se-ia então alcançando o final da “modernidade”, no sentido de progresso otimizante.⁷⁴

A noção de progresso, *per se*, tem sua própria história. Pode ser remontado desde o rompimento do tempo cíclico dos gregos, passando pelo tempo *progressivo* do cristianismo – definido pelas distinções entre a sua impossibilidade [do progresso] no tempo *apocalíptico do homem em sua existência terrena* e a expectativa inerente no tempo *transcendente da providência divina*, ambos anunciados por Santo Agostinho de Hippo [354-430] em seu texto escrito entre os anos 416 e 427, *A Cidade de Deus* –, até a modernidade com suas concepções teleológicas, nas quais cada momento histórico é sucessivamente melhor que o anterior.

No entanto, não nos cabe aqui um amplo questionamento do emprego da palavra progresso no decorrer da História, e sim darmos atenção ao que Koselleck está chamando especificamente de progresso. Para além do seu conceito ordinário, cuja definição é dada por tudo aquilo que traz a novidade ou como ritual de iniciação, Koselleck dirá que o *progresso* é algo que “indica um sujeito *transpessoal* da ação.”⁷⁵

⁷³ Ibid. p. 326.

⁷⁴ Ibid. p. 327.

⁷⁵ KOSELLECK, Reinhart. “Progress” and “Decline”: an appendix to the history of two concepts. Em: KOSELLECK. *The Parctice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*, p. 219. [tradução nossa]

Para exemplificar seu argumento Koselleck conta uma estória a respeito de um pai, um artesão, que concede um lugar a seu filho à mesa de jantar junto aos adultos. O pai, para justificar o reposicionamento do papel social do filho ao outro mais novo, profere: “isso vem com o progresso.”⁷⁶ O importante notar não é o reconhecimento de um indivíduo [o pai] face a mudança do outro [filho] de uma qualidade qualquer do rito de iniciação – se foi para melhor, ou se foi um declínio, uma decadência. Para Koselleck o que está em jogo é o questionamento de como a palavra está sendo usada no contexto da história quando é dito a expressão “*isto vem com o progresso.*”

A primeira impressão é que ela intervém repentinamente “na estrutura social tradicional de um artesão doméstico [o pai] movendo-o numa perspectiva temporal.”⁷⁷ O ponto é que o ritual de iniciação do filho do artesão se deu dentro de uma perspectiva estritamente social, um ritual social, deslocado dos ritos de iniciação eclesiástico. Isto é, que no passado as coisas eram feitas de uma maneira e agora são de outra, e esta mudança nada tem haver com o reconhecimento individual do artesão enquanto agente do evento histórico e sim dele como um mediador que anuncia o verdadeiro agente do rito: *isto vem com o progresso.* Isto implica na “exoneração do agente da ação,” em outras palavras, o deslocamento da ação daquele que anuncia a passagem para o agente da mudança: *o progresso.* Neste sentido, existe um caráter autônomo intrínseco [de temporalidade interna] à esta ideia de progresso dada por Koselleck.

Koselleck identifica aí duas forças linguísticas do mundo cotidiano de 1890, período no qual o exemplo dado ocorreu: o conceito temporal de perspectiva histórica; e o conceito que *indica um sujeito transpessoal da ação.* Ambos, oriundos do progresso.

A perspectiva temporal e o agente supra-pessoal da performance dos eventos, ambos, encontram-se no nível da linguagem coloquial assim como no nível da linguagem política e científica. O importante nesta distinção de Koselleck é a noção de que a adoção da linguagem coloquial passa a ser uma abertura, se comparada à linguística da escola de Cambridge – cuja hermenêutica se atém a análise de textos e relatos históricos oficiais –, que amplia, potencializa e redefine

⁷⁶ Ibid., p. 218. [tradução nossa]

⁷⁷ Ibid., p. 219. [tradução nossa]

a noção do agente do progresso, no sentido da quebra de uma hierarquia de causa e efeito. Isto é, antes a noção de progresso era determinada pelo sujeito histórico, o homem, que através de macro políticas, ciência e tecnologia prognosticava a expectativa futura. Justamente, é no excedente de tal expectativa – que, segundo Koselleck, não estava disponível ao historiador antes do século XVIII – que o progresso passa a ser uma categoria verdadeiramente moderna. A esse respeito ele nos conta:

O *progresso* é um conceito calibrado especificamente para lidar com as experiências modernas. Uma vez que as experiências tradicionais são ultrapassadas pelas novas com velocidade surpreendente. Precisa-se apenas trazer à mente a mudança da carruagem para estrada de ferro e do automóvel para o avião: através da aceleração, o espaço previamente dado na natureza tem sido completamente reconfigurado de modo novo dentro da extensão de um século e meio. E com as novas formas de locomoção para seres humanos, o mundo cotidiano deles tem certamente mudado, alterando o mundo do trabalho e suas expectativas.⁷⁸

Progresso, quando considerado linguisticamente, “é sempre uma abstração enorme,” enquanto termo que descreve o tempo. E tal descrição do progresso, enquanto abstração de um processo temporal, “frustra a intuição.”⁷⁹ O que Koselleck está querendo mostrar é que se por um lado, mesmo numa abstração histórica, podemos até certo ponto intuir, por exemplo, o passado através do “estilo de um edifício;” por outro, “a reunião conjunta do futuro, do passado e do presente, que é pré-data nos humanos, não pode mais se fazer evidente, muito menos o futuro por si mesmo.”⁸⁰

Essa obscuridade e falta de evidência dos elementos temporais do futuro, do passado e do presente, dentro de uma consciência histórica que lida com a simultaneidade superposta de tais temporalidades, também podem ser observadas dentro das formulações sobre a história da arquitetura na teoria de Eisenman. Mais especificamente no seu texto “*O Fim do Clássico, o Fim do Começo, o Fim do Fim.*”

Em termos gerais, o ensaio de Eisenman, assim como a reflexão sobre a temporalidade de Koselleck, é uma crítica da lógica da causalidade e discute a arquitetura não mais como um objeto através do qual a vontade do arquiteto se

⁷⁸ Ibid. pp. 219-220 [tradução nossa]

⁷⁹ Ibid. p. 220. [tradução nossa]

⁸⁰ Ibid.

impõem e se estabelece na história através do uso e repetições das abstrações clássicas, enquanto normas fixas e hierárquicas do campo. Eisenman sugere o rompimento desta hierarquia e a substituição da ideia de objeto arquitetônico pela noção de processo. Novamente, tal ideia aproxima-se da concepção de Koselleck da História moderna como um processo autônomo que altera a perspectiva histórica previamente determinada.

O que Eisenman está chamando de abstração tem haver com as regras das proporções formais que se mantiveram perenes desde o século XV até o modernismo arquitetônico. A esse respeito ele diz:

Hoje é possível perceber que a arquitetura “moderna,” apesar de estilisticamente diferente das arquiteturas anteriores, ostenta um sistema de relações semelhante ao clássico.⁸¹

[...]

No esforço para distanciar-se da antiga tradição representativa, a arquitetura moderna tentou despojar-se dos aparatos exteriores do estilo clássico. Este processo de redução foi denominado abstração.⁸²

O argumento crítico de Eisenman ao modernismo recai justamente nesta ideia de que toda investida dos modernos em reduzir ao máximo a forma arquitetônica, “os modernos imaginavam que estavam transformando o campo da figuração referencial em “objetividade” não-referencial. Na realidade, contudo, suas formas “objetivas” jamais abandonaram a tradição clássica.”⁸³

Neste sentido, a formas da arquitetura moderna mantinha, em sua abstração, as relações formais clássicas. Seu corte com a tradição era, assim, superficial, se dava no despojamento da forma, livre de qualquer ornamentação “desnecessária,” e cuja representação estava apoiada nos modelos dos objetos funcionais de uma sociedade tecnocrata.

Eisenman, em sua elaboração das temporalidades históricas da arquitetura no ensaio em questão, vai além da crítica, no caso, dedicada à arquitetura moderna, e aponta um caminho teórico de subversão dos modelos históricos arquitetônicos. Mais uma vez, como em Koselleck, observa-se na atitude de Eisenman uma incitação ao rompimento da tradição, não obstante, que se dê de

⁸¹ EISENMAN. *O Fim do Clássico, o Fim do Começo, o Fim do Fim*. Em: NESBITT. *Uma Nova Agenda para Arquitetura*, p. 233.

⁸² *Ibid.*, p. 234.

⁸³ *Ibid.*, p. 235.

modo a tê-la [a tradição] sempre como modelo para a desconstrução. Dito de outro modo, que todos os modelos arquitetônicos que persistem e resistem a passagem do tempo sejam considerados dentro de um processo de relativização de seus significados. Isto é, aquele objeto arquitetônico que antes significava algo específico, dentro de uma sociedade específica, não é mais capaz de conotar, dentro de um novo contexto, seu antigo significado:

Um signo começa a repetir-se, ou na terminologia de Baudrillard, a “simular,” quando a realidade que ele representa está morta. Quando não existe mais uma distinção entre representação e realidade, quando a realidade é tão-somente simulação, a representação perde sua fonte “a priori” de significação e passa a ser, ela mesma, uma simulação.⁸⁴

Sua tese geral é:

... uma expansão além das limitações proporcionadas pelo modelo clássico à concretização da arquitetura como um discurso independente; isento de valores externos, clássicos ou quaisquer outros; ou seja, a intersecção do isento de significado, do arbitrário, do intemporal no artificial.⁸⁵

Sua tese, em defesa de uma autonomia arquitetônica, de *um discurso independente; isento de valores externos* nos remete de volta à sua historização de uma interioridade arquitetônica. Na virada do século XIX para o século XX, a autoconsciência do sujeito, ciente de sua própria gênese e origem, tal como, segundo Eisenman, foi colocado por Karl Marx [1818-1883] e Sigmund Freud [1856-1939], notoriamente mudou a natureza e a possibilidade dos objetos autogerados [autônomos]; isto é, oriundos de condições internas. Esta nova autoconsciência estava presente na escrita sobre a arquitetura produzida na primeira metade do século XX. A leitura do arquiteto de tais escritos aponta que estes, mais que um freio imposto ao passado, também situou ideias teóricas dentro de um contexto histórico do presente. Neste sentido, a história é vista como um agente crítico do presente, e assim sendo, tornou-se uma tentativa de mediação entre este novo sujeito e o objeto clássico. Declarações como as de Mies van der Rohe [1886-1969] que *a arquitetura é a vontade da época traduzida em aço e vidro*, ou de Le Corbusier [1887-1965] *a casa é uma máquina de morar*, são

⁸⁴ Ibid., p. 236.

⁸⁵ Ibid., p. 242.

exemplos que potencializam a ideia de *Zeitgeist*⁸⁶ na teoria do modernismo arquitetônico. Em geral, textos de autores modernistas não poderiam mais ser vistos como tratados categóricos preocupados com essências. Seus ensaios e máximas seriam manifestações polêmicas ordenadas a favor ou contra o *Zeitgeist*, e todos, de uma forma ou de outra, acabavam englobados num tipo de historicismo presente, cuja condição era o movimento irrevogável para um futuro progressivo.

É justo na relativização deste movimento que Eisenman situa seus escritos como distintos aos de Adolf Loos [1870-1933] e Le Corbusier. Seus textos e projetos trabalham com uma temporalidade múltipla na qual a prescrição de qualquer futuro para arquitetura está fora de pauta. Para ele a relação entre arquitetura e futuro se dá através de uma mudança de paradigma, no caso, a chegada da *Era Digital da Informação* – isto é, através do entendimento e do uso que faz das novas tecnologias nos processos de elaboração de projetos. Os paradigmas teóricos que tem definido a interioridade da arquitetura “precisam ser reconsiderados com o intuito de acomodar as diversas possibilidades futuras previamente *desteoriadas* e *desautorizadas*, assim como diversas possibilidades de revisões do passado”.⁸⁷

O que está em jogo na afirmação do arquiteto é o alto grau de transformação possível dos modos de se conceber projetos arquitetônicos dados pela tecnologia digital. Por serem tão radicalmente díspares, suas possibilidades não estavam todas previstas nos códigos tradicionais da arquitetura, por isso são, em certos casos: *desteoriadas* e *desautorizadas*. E o modo como tais possibilidades poderiam ser acomodadas nos processos projetuais sem comprometer seu caráter interno e autônomo exigia uma nova tomada das condições operativas da história.

Isto é, segundo o arquiteto, a arquitetura para existir num contexto crítico, na era da informação digital, deveria ser capaz transgredir o *Zeitgeist*, o espírito do tempo, a interioridade histórica. Desta forma, a história apesar de ser vista como um incontestável agente de informação seria, no entanto, apenas um dos vários agentes possíveis. A história não é vista num sentido imperativo nem muito

⁸⁶ EISENMAN, Peter. *Eisenman Inside Out*. Ed. Mark Rakatansky. New Haven and London: Yale University Press, 2004., p.x.

⁸⁷ IBID., p.xi. [tradução nossa]

menos nostálgico, mas, antes, como uma condição que pode ser chamada de interioridade normativa a ser transgredida.

Qualquer estudo de interioridade arquitetônica também exige uma contextualização da relação da história com a condição teórica do sujeito da interioridade. Enquanto qualquer transgressão é em si mesma crítica de qualquer imperativo histórico, quer progressivo ou operacional, o *Zeitgeist*, particularmente na condição de informante da ideia do que é considerado normativo em qualquer tempo específico, poderia ser visto como o objeto principal a ser deslocado. O trabalho do arquiteto está centrado justo nesse deslocamento dessas supostas condições normativas do tipo e da historicidade impostas pelo *Zeitgeist* e que pressupõe uma autonomia arquitetônica. Se estas normativas se pretendem imutáveis, como no paradigma clássico ou se elas podem ser atualizadas e adaptadas por gostos ou crenças atuais, o argumento se desenvolve mais em como estas condições se tornaram ativas em qualquer trabalho de arquitetura, para reivindicar algum tipo de autonomia possível que se apresenta tanto como uma condição contingente quanto como uma condição a priori.

Nosso ponto de distanciamento histórico é a virada dos anos de 1960. Neste momento, no qual a crítica teórica na arquitetura se ergue na contramão da vanguarda artística exigindo uma retomada de consciência histórica, surge uma questão fundamental para crítica arquitetônica – dirigida então especialmente ao movimento moderno – das possibilidades de conexão com o passado.

4.2.2. **Double *Zeitgeist***

Eisenman, no que concerne a esta *retomada de consciência histórica para arquitetura*, já na *era da informação digital*, pensou numa concepção de temporalidades superpostas chamada *double Zeitgeist* – formulada em 1995 no ensaio *Architecture and the “Zeitgeist”: the Problem of Immanence*.

A questão fundamental que Eisenman está colocando é: qual é o entorno físico de um país-cidade sem território nem população? Ou posto de outra maneira: Que tipo de arquitetura faremos para a cidade cuja informação, de rede digital, transborda seus limites físicos, suas fronteiras?

O ponto de vista do arquiteto é filosófico/arquitetônico face ao desenvolvimento tecnológico digital – à era digital da informação. Está em jogo nesta aproximação a maneira pela qual o evento da mídia digital vem a caracterizar uma maior porosidade dos limites territoriais cuja cultura cidadina tradicionalmente está inserida. Como esta nova realidade alinha-se ao pensamento contemporâneo e qual a orientação para arquitetura contemporânea a uma possível conexão com o passado?

Ao falarmos concomitantemente em *Zeitgeist* e *informação digital*, temos no primeiro caso uma concepção que é a base da historiografia moderna; e no segundo, um dos principais objetos de problematização contemporâneo; seja na filosofia, na história, arte ou arquitetura.

A ideia de *Zeitgeist* é uma construção filosófica, primordial na história da arquitetura. De concepção alemã, o termo – *zeit* [tempo] e *geist* [espírito] – aparece pela primeira vez na obra filósofo Romântico Johann Gottfried Herder [1744-1803] em 1776; no entanto, foi a partir da filosofia de Georg Wilhelm Friedrich Hegel [1770-1831], no século XIX, que o termo ficou mais conhecido.

Em Hegel, o espírito [*geist*] é da mesma ordem da razão, da racionalidade. Hegel dirá que *o real é racional* e *o racional é real*; isto é, não há coisa em si inacessível cujo pensamento não possa atingir. Tudo é possível de ser racionalizado, tudo é possível de ser pensado. Rejeita, assim, o idealismo transcendental Kantiano uma vez que a coisa em si, agora é passível de ser racionalizado. O homem vai se reconciliar com o mundo real quando ele descobrir dentro do mundo real, o que existe de racional. O racional é real – tudo que o espírito humano pensa, imagina, se não se tornar real efetivo hoje, se tornará um dia, ou traz em si a potencialidade e a possibilidade de se tornar um dia real. Esta é uma questão filosófica importante para se pensar na arquitetura, por levar em conta a experiência num mundo real e material; lugar onde a arquitetura é corporificada.

Em seu livro *Fenomenologia do Espírito*,⁸⁸ de 1807, Hegel relaciona história e dialética como princípio definidor do *Zeitgeist*, argumentando que a história é um processo constante de confronto dialético. O sistema lógico Hegeliano é um desenvolvimento da chamada “tríade dialética”. A tríade de Hegel no seu sentido

⁸⁸ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do Espírito*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

mais abstrato é: a ideia, a natureza e o espírito. A dialética é uma sequência de posições do pensamento que pode ser traduzida por três palavras: posição, negação e unificação. A tríade, posição, negação e unificação é também conhecida pelos nomes de tese, antítese e síntese. Tudo que existe, segundo Hegel, atravessa esses três momentos do pensamento, principalmente a história. Na tese, a posição é a ideia; a negação ou antítese é a natureza; e a unificação ou síntese é o espírito.

Assim, podemos dizer que o *Zeitgeist* denota uma era na progressão dialética de um povo; a experiência de uma cultura dominante no tempo/espaço; isto é o mesmo que dizer que o *Zeitgeist* é uma era na progressão histórica de um povo.

O *Zeitgeist*, ethos de um povo em particular, reflete o *Volksgeist* [espírito do povo], que por sua vez deve ser entendido como um estágio intermediário do *Weltgeist* [espírito do mundo]; isto é, a história de um povo é um estágio da história geral, da história do mundo, do absoluto. Ainda, o espírito de uma nação distinta é motivado pelo espírito do mundo a realizar-se a partir de uma dialética progressiva dentro de uma relação espaço/tempo. O mundo – coisa-em-si, o fenômeno do mundo material – é condição *sine qua non* para realização dialética do *Zeitgeist*; desta forma, o espírito humano [tese - ideia] experimenta o mundo das coisas [antítese - natureza] e retorna agora transformado [o devir sintético – espírito unificado]. Reside nessa ideia o *Zeitgeist* como uma manifestação cultural e histórica – uma síntese – de uma nação específica em um tempo determinado. Esta síntese dialética, este *Zeitgeist*, é o corolário do fim de uma era, o fim da *história*, não da *História*, mas aquela de tempo e território específicos.

O *fim* da história em termos hegelianos indicaria ainda o devir progressivo de uma nova era agora capaz de traçar as linhas definidoras de um *Zeitgeist* passado; nestes termos, a construção de um *Zeitgeist* só é possível com a exaustão de sua história, após a transformação profunda da cultura de uma sociedade.

Na contemporaneidade, no trabalho de pensadores como Jacques Derrida, já não há um sistema dialético corroborando a uma síntese de unificação; o que há é uma pluralidade contingente de subjetividades, que, no âmbito da linguística, se reconhecem por *diferença*. O sujeito persiste, mas sua noção de inclusão espaço/temporal muda. Assume uma condição de paralelismo no espaço/tempo em relação a realidade do outro; assume uma diferença de ordem atemporal, pois não é mais capaz de se realizar numa linearidade temporal, isto é, não pode mais

ser classificado como característica única e absoluta de uma época.

Na desconstrução derridiana o que há é a articulação de duas impossibilidades: de se estar plenamente dentro ou inteiramente fora; sustentando assim, um obscuro espaço intermédio. Não há portanto uma resolução unificadora e sim um momento paradoxal, aporético, na qual a pulsão do sujeito é comprometida, levada a uma indecidibilidade desmotivadora da capacidade de cognição dos signos à síntese.

[...] abandonar a referência a um centro, a um sujeito, a uma referência privilegiada, a uma origem ou a uma arquia absoluta⁸⁹.

Se pensarmos a tríade dialética hegeliana como um sistema binário no qual a síntese é uma complementaridade de significação e subjetividade, como podemos pensar a arquitetura para além deste sistema? Para além de um sistema de causa e efeito? Poderia a teoria derridiana contribuir para o um pensamento arquitetônico?

Vários arquitetos na década de 1980 – Peter Eisenman [1932-], Bernard Tschumi [1944-], Frank Gehry [1929], Daniel Libeskind [1946-], Rem Koolhaas [1944-], Zaha Hadid [1950-], só para citar os mais conhecidos – estavam comprometidos com uma arquitetura da desconstrução. A iniciativa chegou a ganhar uma exposição no MoMa em 1988 intitulada de *Deconstructivist Architecture*, organizada por Philip Johnson [1906-2005] e Mark Wigley [1956-].

Não obstante, destes arquitetos, Eisenman, é o que tinha uma ligação pessoal e teórica com Jacques Derrida. Os outros arquitetos, assim como os organizadores, não estavam tão interessados na desconstrução literária derridiana e mais preocupados com os desdobramentos do formalismo oriundos do construtivismo russo na arquitetura. Eisenman, além da proximidade com a filosofia de Derrida estava aberto e interessado em outros autores do chamado pós-estruturalismo francês. Um caso é o de Michel Foucault, cujos textos, alguns deles, tratam diretamente de problemas de cunho historiográfico. Seu livro *As palavras e as Coisas* é um exemplo disto e foi uma referencia importante para o arquiteto nova-iorquino ao escrever *O Fim do Clássico, O Fim do Fim, O Fim do*

⁸⁹ DERRIDA, Jaques. *A Escritura e a Diferença.*, p. 232.

Começo [1984]⁹⁰. Nele Eisenman coloca a questão historiográfica na arquitetura contemporânea, ciente da impossibilidade de um *Zeitgeist*. Além da referência à Foucault, há também citações diretas à Jean Baudrillard [1929-2007] e a própria noção de tempo histórico apresentada no ensaio pelo arquiteto pode ser creditada à Derrida.

Este texto, tomando como principal argumento a questão da periodização histórica, começa a demonstrar que a natureza normativa das relações estáveis na arquitetura são tradicionalmente invenções de uma interioridade fictícia. Para o arquiteto, o modo projetual da arquitetura – incapaz de absorver, desde o século XV, por sua crítica e teoria, as rupturas epistemológicas⁹¹ encontradas em outras áreas do conhecimento – manteria três instâncias; três ficções clássicas: *representação, razão e história*. Na primeira, a ficção da representação está relacionada à simulação do significado, na qual é identificada uma excessiva concentração de energia criadora no objeto representacional; na segunda, a razão, a ficção baseada no valor clássico, atribuída a ideia de verdade, ou seja, a simulação da verdade; e a terceira critica a ficção simulada da história realizada pelo movimento arquitetônico moderno como pretensão reflexo do presente no qual o *Zeitgeist* remeteria simultaneamente ao atual, ao eterno e ao universal.

Esta última ficção, é a que nos interessa mais. A partir dela observamos uma noção distorcida do *Zeitgeist* hegeliano dada pela arquitetura moderna. Ora, como vimos, não é possível o entendimento de um *Zeitgeist* sem que se esgote o tempo histórico de sua era, como pode então os arquitetos modernistas julgarem estar realizando, em seu tempo, uma arquitetura que seja a tradução de sua época?

Frases como a de Mies van der Rohe, “arquitetura é a vontade de uma época traduzida no espaço”⁹² é um testemunho contundente do que estamos falando. No caso de Mies, pela consistência das exigências tecnológicas de seu tempo, suas palavras soam quase como proféticas. No entanto, quando ele diz, “não há esperança em tentar usar as formas do passado em nossa arquitetura,”⁹³ seu tom de manifesto nos leva à outras questões. De que *forma* se está falando? De

⁹⁰ EISENMAN, Peter. *O fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim*. Publicado em: Nesbitt, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosacnaif, 2006., pp. 233-252.

⁹¹ No texto Eisenman refere-se ao corte epistemológico de Michael Foucault do livro *As Palavras e as Coisas*.

⁹² JOHNSON, Philip. *Mies van der Rohe*. New York: The Museum of Modern Art, 1947., p 183

[tradução nossa]

⁹³ *Ibid.*, p. 186 .

ornamentos de fachada? Da liberação da massa do edifício pelos panos de vidro? O que dizer das proporções compositivas?

A estratégia de composição clássica, suas proporções, persistem na arquitetura modernista; no entanto, isto não implica numa desvalorização do aspecto inovador da arquitetura moderna. Como exemplo, temos a análise comparativa realizada por Eisenman entre um edifício moderno e outro do século XIX. Ao observarmos a *Casa Dom-ino* de Le Corbusier e a *Opera House* de Charles Garnier ...

testemunha-se uma alteração fundamental do espaço assim como proclama uma ruptura histórica. O abandono da grade quadriculada da *Opera House* para a realização do planta livre da estrutura *Dom-ino*, é possivelmente uma das mais críticas mudanças no *ciclo contínuo* de mudanças, parece anunciar um fenômeno cultural decisivo: o nascimento de uma sensibilidade modernista que é correspondente ou até mesmo suplanta o pensamento clássico ocidental.⁹⁴

A insistência em negar um passado histórico de signos arquitetônicos ao mesmo tempo em que defendia um *Zeitgeist* para arquitetura moderna, anunciava a falta de um maior desenvolvimento teórico por parte dos arquitetos modernistas que escreviam; uma vez que, a própria noção de *Zeitgeist*, de espírito do tempo, implica em si mesma uma problematização histórica. No entanto, na arte, uma figura como László Moholy-Nagy [1895-1946] parece ter concebido melhor esta passagem da construção da modernidade quando disse em seu tempo que a “tradição e a voz da autoridade intimida o homem hoje.”⁹⁵

Ainda, na visão de Colin Rowe, a arquitetura moderna é uma *arquitetura das boas intenções*⁹⁶, isto é, uma arquitetura que sob influência do historicismo hegeliano e equipada de todas inovações e transformações dos últimos séculos buscou a conexão entre arte e vida, entre arquitetura e sociedade. “A *arquitetura* genuína deve ser a expressão do tempo, [...] deve ser o produto do tempo; [...] o arquiteto deve agir com plena consciência das exigências do tempo.”⁹⁷ Este trecho descrito por Rowe é apenas uma interpretação das diretrizes para arquitetura

⁹⁴ EISENMAN, Peter. *Inside Out*. New Haven: Yale University Press, 2004, p. 112. [tradução nossa]

⁹⁵ MOHOLY-NAGY, László. *The New Vision*. New York: WW Norton & Company, Inc, 1938, p. 10

⁹⁶ ROWE. Colin. *The Architecture of Good Intentions, towards a possible retrospect*. Italy: Academy Editions, 1994, p. 8.

⁹⁷ ROWE. Colin. *The Architecture of Good Intentions, towards a possible retrospect*. Italy: Academy Editions, 1994, pp. 25-26.

apontadas por Mies; embora Rowe seja crítico a doutrina miesiana que diz “arquitetura nada tem haver com a invenção de formas; [...] forma não é o eixo do nosso trabalho, mas apenas o resultado.”⁹⁸

Rowe, assim como Eisenman, está preocupado com a forma. A abordagem crítica da forma arquitetônica é uma das principais características do trabalho destes arquitetos. Rowe foi mentor e amigo de Eisenman desde os tempos de doutorado em Londres. O método de comparação gráfica do *formalismo analítico* de Rowe teve forte influência no trabalho do arquiteto.

O método de comparação gráfica está ligado à escola do Warburg Institute de Londres. Ali, Rowe foi colaborador de Rudolf Wittkower que, por sua vez – juntamente com Erwin Panofsky [1892-1968] e Ernst Gombrich [1909-2001] – formulou as primeiras interpretações críticas das teorias estéticas de Alois Riegl [1858-1905], Wilhelm Worringer [1881-1965] e Heinrich Wölfflin [1864-1945]. Isto remonta uma genealogia dos estudos da forma a partir de Rudolf Wittkower [1901-1971], na qual todos utilizavam diagramas gráficos como meio de análise comparativa.⁹⁹

Neste contexto, o argumento de Rowe sobre o *Zeitgeist* na arquitetura moderna pode ser entendido na chave de uma estrutura de negação, um alerta diante da ameaça à capacidade dos arquitetos à pura análise gráfica. Neste sentido, o espírito do tempo, enquanto questão historiográfica, é visto como “um tipo de contrabando intelectual,”¹⁰⁰ isto é, um tipo de *exterioridade* que afetou o arquiteto modernista tornando-o “agora não apenas um servo da tecnologia, [...] mas também o executivo do *Zeitgeist*, uma antena sensível, um traço obediente [...]”.¹⁰¹

Em Eisenman, tal *exterioridade*, é importante para o deslocamento de uma *interioridade arquitetônica* – seus meios práticos, suas exigências técnicas, construtivas e de representação, tipos, estilos, suas ordens; enfim, tudo relativo à linguagem arquitetônica. A *exterioridade* aqui implica num enfrentamento dos signos tradicionalmente estabelecidos na arquitetura, e invariavelmente um movimento crítico com o *Zeitgeist*, mas não a sua negação.

⁹⁸ JOHNSON, Philip. *Mies van der Rohe*. New York: The Museum of Modern Art, 1947, p. 184. [tradução nossa]

⁹⁹ MONTANER, Josep Maria. *Arquitetura e Crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

¹⁰⁰ ROWE. Colin. *The Architecture of Good Intentions, towards a possible retrospect*. Italy: Academy Editions, 1994, p. 29.

¹⁰¹ Ibid.

Neste termos, deslocar a *interioridade arquitetônica* é não abrir mão da exterioridade contingente, da filosofia, da ciência, da história, do *Zeitgeist*, da tecnologia da informação digital; é sim, entrar no jogo da diferenciação.

Vimos que a ideia de *Zeitgeist* é uma construção filosófica que se configura como uma *exterioridade* para arquitetura. Para noção de *Double-Zeitgeist*, o advento da informação digital, também se configurará como exterioridade.

Mas o que é exterioridade? Tomando como referencia a leitura que Deleuze fez de Foucault a respeito de um *pensamento do lado de fora*¹⁰², exterioridade seria também, segundo Elizabeth Grosz, o “não pensado, o exterior, a superfície, o simulacro, a dobra, as linhas de fuga, o que resiste à assimilação”¹⁰³, tudo aquilo que tenha sido identificado e ainda assim é compreendido como alheio e adventício.

Na era digital da informação, todo conteúdo dado é externo, disseminado de forma avassaladora, transmitido em alta velocidade e quebrando fronteiras.

O caráter efetivo das mídias digitais, isto é, seu aspecto determinante e objetivo, toda sua positividade, demanda um outro tipo de abordagem na qual a questão da *indecidibilidade derridiana* apresenta-se como um limite a ser superado; isto é, num mundo no qual a qualidade e velocidade da informação é valorizada – constituindo-se como elemento fundamental na rede global de negócios – há uma necessidade de uma maior positividade, de uma ação mais rápida e eficiente em resposta às contradições do mundo contemporâneo. Não que a *différance* derridiana seja pura negatividade; no entanto, da mesma forma, não tem na positividade um aspecto predominante; é mais uma impossibilidade entre termos.

A noção de *différance* em Derrida, ou *trace*, implica uma noção que, diante da palavra e da coisa, diante da distinção entre espaço e seu conteúdo, textos e suas ideias, há um traço originário ou diferença na inscrição constitutiva que sempre infecta a pureza do receptáculo com a impureza dos conteúdos, e vice versa.¹⁰⁴

Diferentemente de Derrida, que concebe o pensamento, ou representação, como *différance* – isto é, como diferimento e desvio, como falha para alcançar um

¹⁰² DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p. 78.

¹⁰³ GROSZ, Elizabeth. *Architecture from the Outside*. Cambridge: The MIT Press, 2001, p. 65

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 62.

destino, “Deleuze pensa a *diferença* principalmente como força, como *affirmation* [afirmação], como ação, como efetividade precisa, pensamento é força ativa, desejo positivo [...]”.¹⁰⁵

A compreensão de *diferença* em Derrida e Gilles Deleuze [1925-1995] implica automaticamente na existência de uma exterioridade. Em Derrida essa exterioridade, que por diferenciação *infecta a pureza do receptáculo*, será sempre um enxerto – isto é, o que contamina sendo sempre dado como alheio, como a impossibilidade do outro. Em Deleuze, o que é exterior é o que ao mesmo tempo permite e resiste os movimentos de territorialização e desterritorialização. É o que, segundo Grosz, resiste a varredura globalizante do slogan pós-moderno: *não existe fora* [*there is no outside*].

Em termos gerais, a ideia territorialização é a conformação de pontos de intersecção que sofrem ao mesmo tempo uma desterritorialização na medida em que participam de um agenciamento dinâmico com outros territórios. Agenciamentos, no pensamento de Deleuze, são elementos de desterritorialização.

A relação desta ideia de territorialização e desterritorialização com o argumento de Eisenman pode ser vista da seguinte forma: deslocar a *interioridade arquitetônica* é desterritorializar, remanejando os modos anteriores de se fazer arquitetura. Este de certo é um caminho que demanda um olhar mais atento das suas possibilidades no âmbito projetivo; a nível teórico, este movimento de territorialização e desterritorialização tem algo haver como o devir hegeliano, com uma relação particular do *Zeitgeist* com a arquitetura e com o que Eisenman chamou de *boa arquitetura*; mas, principalmente, com a concepção de *Double Zeitgeist*.

Como dito, a ideia de *Zeitgeist* está relacionada à uma manifestação cosmológica organizacional específica de um tempo e lugar. Por sua vez, a arquitetura, historicamente, sempre foi capaz de refletir e ser conduzida pelo *Zeitgeist*. Isto pode ser visto na maneira pela qual a Ville Radieuse – de Le Corbusier [Paris, 1933] – tornou-se símbolo da relação entre tecnologia e ideologia liberal [progressista] na arquitetura; também, no plano de Georges-Eugène Haussmann [1809-1891] para Paris no século XIX, na relação entre Estado e tecnologia, cuja transformação do tecido urbano parisiense se deu de

¹⁰⁵ Ibid, p.62

acordo com os interesses militares de Napoleão; e ainda, na relação, entre Igreja e Estado, estabelecida pelo plano do Papa Sixtus V [Roma, 1588-91], marcando a força do papado na contrarreforma que fez de Roma uma cidade Barroca.

Cada um destes planos tanto reflete o espírito emergente como determina seu *status quo*, a arquitetura apresenta aí uma dupla capacidade de, simultaneamente, dar forma e ser conformada pelo *Zeitgeist*. Os exemplos acima, dados por Eisenman, indica a montagem de sua estratégia – tanto prática quanto teórica – na maneira qual ressalta a tensão do duplo movimento de conformação entre arquitetura e *Zeitgeist*. Esta pulsão crítica aporética pode também ser encontrada na sua concepção de *being-only-once*, que pode ser traduzido como *singularidade*, isto é, algo que ocorre uma única vez. Para Eisenman, o *being-only-once* é dado como resultado desse mesmo movimento duplo que mantém e subverte a metafísica da presença da arquitetura, sua interioridade.

... a arquitetura [...] é um sistema altamente convencionalizado e, embora seja possível afrouxar a relação da arquitetura com sua instrumentalidade, isto é, afrouxar a relação entre forma e função, é impossível negar a metafísica da presença da arquitetura [...] esta convencionalidade única da arquitetura, que liga sua iconicidade e instrumentalidade, já contém a capacidade de abrir e separar sua condição de presença de seu significado. Esta abertura cria uma possibilidade de [...] *being-only-once*. [...] A desconstrução desta relação natural [...] é única para arquitetura.¹⁰⁶

No contexto daquilo que Eisenman está chamando de *Zeitgeist*, este *being-only-once* é dado através de duas características recorrentes que definem o que ele chamou de *boa arquitetura*:

1. a capacidade da arquitetura transformar um *Zeitgeist* existente [subverter];
2. e a habilidade de sustentar tal transformação ao longo do tempo [resistir].

A *boa arquitetura* então necessariamente subverte os padrões existentes ao mesmo tempo que resiste ser reabsorvida pela própria história.

[...] hipótese: [...] o que nós conhecemos ser arquitetura ou uma “boa” arquitetura tem pouco haver com a necessidade estética ou função, que são ideias adotadas da ideologia típica do século XIX de causa e efeito. Ao invés disso, pode ser dito que

¹⁰⁶ EISENMAN, Peter. *Presentness and the Being-Only-Once of Architecture*. Em: EISENMAN. *Written Into the Void*, p. 46.

a arquitetura tem sido sempre o deslocamento das várias relações, que de modo único, existem na arquitetura: entre estética, função e significado. Apesar da reivindicação da arquitetura moderna de ter sido a primeira arquitetura de um *Zeitgeist*, a arquitetura sempre estabeleceu uma relação com um *Zeitgeist*.¹⁰⁷

O argumento de Eisenman é que os planos urbanísticos do Papa Sixtus V, Haussmann e Le Corbusier – independente de terem refletido ou promovido uma transformação do *Zeitgeist* – derivam de um esquema particular de poder que cabia uma visão unitária do mundo, cujo contexto era específico dentro de uma relação espaço-tempo; e que hoje, num mundo entendido como uma *rede operativa*, essa visão particular de um mundo específico não é mais possível. Isto é, não existe mais uma única entidade política dominante e, portanto, não pode haver um único *Zeitgeist*.

O arquiteto então sugere duas categorias para o *Zeitgeist* cuja classificação tem como exemplo cidades contemporâneas à formulação do conceito [década de 1990]:

1. uma, da era tradicional, baseada na terra, indústria e população [ex.: Bósnia, Eslováquia];
2. outra, e da era da informação digital [ex.: Singapura, Berlim, Tóquio, Nova York].

A ideia da segunda categoria pode ser observada pelo grau de afinidade que há entre um nova-iorquino e um berlinense comparado aos seus conterrâneos de fronteiras. Isto é, compatriotas que se encontram fisicamente próximos muitas vezes apresentam grandes diferenças culturais, enquanto que cidades geograficamente distantes podem compartilhar um nível cultural e econômico semelhante. Da mesma forma, a primeira guarda também similitudes entre si, mais no tipo de cultura predominante do que pela proximidade geográfica.

No caso da segunda, isso ocorreria por conta da justaposição de capital e informação que é refletida pelos meios de comunicação. Trata-se da globalização, uma rede internacional que cria capital comercial de intercâmbio através das mídias de informação disponíveis. Nesta circunstância, cidades como Nova York, Berlim e Singapura configuram-se como nós de comunicação agenciadas dentro

¹⁰⁷ EISENMAN, Peter. *Architecture and the "Zeitgeist": the Problem of Immanence*. AV Monographs 53. Madrid: AV Monographs, 1995. p. 29. [tradução nossa]

de uma rede digital de informação que mantem um fluxo de mão dupla, de *territorialização e desterritorialização*.

Tal contexto conduz à um novo corpo político que sugere a ideia de *Double Zeitgeist* “em que Nova York tem mais haver com Berlim do que com a Filadélfia, Boston, Detroit e outras cidades de maior proximidade física”¹⁰⁸. Desse modo, pensar uma *arquitetura da informação* a partir desta nova condição que se apresenta é uma mudança radical no modo de se compreender a arquitetura enquanto um lugar de decisão, um *place-making*.

Eisenman faz uma distinção de que a natureza do *double Zeitgeist* – em que os dois princípios que o anima são dobrados um sobre o outro – não seria apenas uma *dual nature* [natureza dual] mas uma *double nature* [natureza dupla]. Em termos mais simples, o que o arquiteto está dizendo é que na *dual nature* ambas as forças se dão no interior de um único *Zeitgeist*, e isto implica que elas atuam dentro de uma mesmo território e de maneira dialética; enquanto que, no *double nature*, ocorre uma projeção externa, entre espíritos de territorialidade distintas; desvelando assim uma condição extrínseca. A priori, estas duas categorias seriam historicamente excludentes, mas o que Eisenman está chamando a atenção é que elas coexistem por meio da rede digital de informação, complexificando os aspectos metafísicos da arquitetura.

Há ainda um outro termo a ser considerado: o *dislocating impulse*. Este refere-se não apenas à mera capacidade de deslocamento semântico dos elementos próprios da arquitetura; mas também, à sua necessidade de representar seu *impulso deslocador*. A ideia é que se há um *Double Zeitgeist*, haverá assim duas formas de arquitetura deslocadora – estas, fruto da relação da arquitetura com a transformação e a simbolização da cultura:

1. Arquitetura da linguagem e do lugar;
2. Arquitetura da informação.

A biblioteca de Seattle [2004] de Rem Koolhaas [1944-], enquanto exemplo de uma arquitetura da informação, tem como principal característica o deslocamento *tipo* biblioteca. Isto é, o processo projetual foi calcado no remanejamento e agenciamento programático dos espaços internos a partir do qual

¹⁰⁸ EISENMAN, Peter. *Architecture and the “Zeitgeist”: the Problem of Immanence*. AV Monographs 53. Madrid: AV Monographs, 1995. p. 31. [tradução nossa]

foi gerado espaços de convívio intercalados aos espaços compartimentados de leitura e pesquisa. Estes espaços de convívio foram pensados não só como espaços de transição e passagem, mas como lugares intermédios de dispersão e concentração dos visitantes. A forma resultante da biblioteca é o envelopamento em aço e vidro da distribuição programática dos pavimentos.

Como dito, este projeto cabe na descrição de Eisenman de uma *arquitetura da informação*. Porém, não na sua noção de uma *arquitetura da linguagem e do lugar*. Isto porque o deslocamento do *tipo biblioteca* teve como princípio um deslocamento primordialmente programático, no qual a forma, a linguagem arquitetônica, enquanto resultante, não foi trabalhada e elaborada enquanto tal. Nada no processo projetual problematizou a forma na qualidade de elemento estético/histórico e sim apenas enquanto função programática.

O que é válido para arquitetura contemporânea, de acordo com a concepção de *double Zeitgeist*, é justamente a possibilidade do *dislocating impulse*; da possibilidade de representação de uma *arquitetura da informação*, partindo de uma *arquitetura da linguagem*. Isto é, a coexistência de uma *arquitetura da linguagem* com uma *arquitetura da informação*.

O projeto do Rebstockpark [1991] de Eisenman foi uma tentativa de realizar este paralelismo entre *arquitetura da linguagem* e *arquitetura da informação*, entre *o passado* e *o novo*, entre *interioridade* e *exterioridade*.

Como estratégia projetiva, o arquiteto tomou a grade Mercato como um diagrama sobreposto ao terreno e duplicou a grade distorcendo-a de maneira a se ajustar à topografia local. Uma vez superpostos os dois tipos de grades – a ortogonal e a distorcida – a ortogonal foi suspensa ao nível da coordenada limite de altura para edifícios em Frankfurt; por sua vez, a grade distorcida permaneceu projetada no nível do terreno acidentado. Foram então criadas arestas de ligação entre os vértices das duas grades formando uma trama complexa cuja forma se assemelha a uma superfície dobrada.

O arquiteto projetou ortogonalmente sobre a grade diagramática do terreno acidentado um conjunto de plantas baixas que faziam referência aos conjuntos habitacionais alemães do entre guerras: os *siedlungen*.¹⁰⁹ O resultado foi que na

¹⁰⁹ Assentamentos na forma de conjuntos habitacionais em áreas ainda não urbanizadas na Alemanha do pós-guerra para suprir a demanda de moradia da classe operária que crescia em ritmo acelerado nos anos de reconstrução. Ernest May era o arquiteto responsável de obras em

extrusão vertical das plantas baixas, isto é, na projeção tridimensional do complexo, cada volume do edifício foi distorcido de forma a se adaptar à dobra, ao plano dobrado tridimensional, de acordo com sua posição site.

No Rebstockpark assume-se uma tridimensionalidade espacial distinta daquela operada tanto pelo renascimento quanto pela arquitetura moderna – esta seria uma tridimensionalidade topológica na qual observamos deslizamentos entre o objeto arquitetônico e a topografia do sítio que distorce a visão gestáltica do sujeito na leitura do espaço. O espaço proposto para o Rebstockpark, foi a superposição de uma camada histórica [planta baixa do *siedlung*] com a camada do topográfica local, cuja forma é base de distorção do diagrama inferior e da camada extrínseca do diagrama virtual dobrado.

Podemos considerar que os projetos para Seattle e Frankfurt lidam de maneira distinta com uma *arquitetura da informação*. Em Koolhaas não há uma ligação objetiva com a tradição formal da arquitetura [interna]. Ao contrário, em Eisenman, o trabalho é justamente viabilizar estratégias formais através do processo diagramático. Em Seattle, o deslocamento do tipo biblioteca, enquanto deslocamento programático, se caracteriza como uma ação projetual na qual o *conteúdo* é a forma; por sua vez, no projeto do Rebstockpark, a *forma* é o conteúdo.

Porém, a estratégia de Eisenman vai além da questão da *arquitetura da informação*, agrega ainda, através da desconstrução do edifício tipo dos *siedlungen*, um caráter próprio da *arquitetura da linguagem*. Assume assim, no processo projetual, seu próprio conceito de *double Zeitgeist*.

Os projetos de Koolhaas se ocupam de um aspecto importante da realidade contemporânea – de uma efetividade e uma inventividade programática impar na arquitetura. Por sua vez, o *double Zeitgeist* de Eisenman se apresenta como arquitetura da resistência, que insiste tanto na questão da informação – das transformações tecnológicas e suas consequências para na concepção dos espaços contemporâneos – como na questão da autonomia, da forma e seus processos de deslocamento interno. Sua concepção de *double Zeitgeist*, e sua obra em geral, procura nos alertar dos riscos do esvaziamento do pensamento arquitetônico e da banalização da forma. Para isso, ela reformula a ideia de autonomia moderna da

Frankfurt na década de 1920, construindo mais de 15 mil unidades de *siedlung* para cidade num período de cinco anos.

especificidade dos meios, defendida por Greenberg e Adorno, no sentido justamente de absorver, na teoria e na prática dos processos de elaboração da forma, as possibilidades dos novos *mediums* procedentes dos avanços tecnológicos. Isto implicou, em última instância, em todo um debate interno sobre o papel da teoria, da filosofia, do conceito e da linguagem para a arquitetura.

4.2.3. Da Autonomia [*singularidade*]

Há quinze anos, Peter Eisenman publicou o ensaio *Autonomy and the Will to the Critical* na última edição da revista *Assemblage*.¹¹⁰ O encerramento da *Assemblage* e também da revista *ANY*¹¹¹ em 2000 foi um reflexo do desgaste anunciado pelos teóricos da disciplina, da ideia de autonomia e crítica na arquitetura. Neste contexto, o ensaio de Eisenman é resistente; ele parte da noção de *interioridade arquitetônica* e propõe uma autonomia de caráter paradoxal, que tanto aponta para o interior e tradição da disciplina, quanto se desdobra para além de seus limites.

Autonomy and the Will to the Critical é justamente uma reflexão sobre as possibilidades da escrita e da prática arquitetônica. Eisenman fala de um *impulso crítico* que é único e singular à autonomia da disciplina arquitetônica, uma que, segundo Sara Whiting, difere da autonomia dos seus primeiros escritos e é mais performativa e generativa do que descritiva.¹¹²

Neste ensaio para *Assemblage*, o arquiteto diz que a nossa referência para a definição do termo *crítica* sempre esteve atrelada à convicção do filósofo Immanuel Kant [1724-1804], na qual a *crítica* representa a possibilidade do conhecimento dentro do conhecimento. Assim, a faculdade do juízo em Kant possibilitaria uma ação crítica no interior de qualquer discurso. O ponto é que a natureza das possibilidades internas implica “em opções, e isto depende de um modelo qualquer de julgamento que poderia ser visto como condição para

¹¹⁰ *Assemblage* foi uma revista de artigos críticos sobre arquitetura. Era publicada pela MIT Press e teve 41 edições publicadas entre 1986 e 2000. O ensaio de Eisenman faz parte da edição 41, última publicação da revista.

¹¹¹ Revista crítica de teoria arquitetônica da *ANYone Corporation*, publicada entre os anos de 1993 e 2000. A palavra *ANY* é um acrônimo de *Architecture New York*.

¹¹² WHITING, Sarah. *Critical Reflections*. *Assemblage* n° 41. The MIT Press, 2000. pp. 88.

modificar, questionar ou trocar o espaço/tempo dominante em qualquer momento na história”¹¹³. Isto é, seria condição, a partir de uma crítica transformacional interna, para o novo e original, irrevogavelmente, sempre dentro de seus limites espaço/temporais. Segundo Eisenman, a crítica pós-estruturalista à história como progressão— “como um agente que historiciza o tempo na forma de *zeitgeist*”¹¹⁴ – e à construção filosófica que depende de um valor de origem, viria por em questão esta ideia do novo e do original. Esta crítica do pós-estruturalismo ao juízo autônomo kantiano tem repercutido na arquitetura, permitindo uma concepção diferenciada de autonomia entre alguns teóricos da área, tais como R.E. Somol, Jeffrey Kipnis, Bernard Tschumi e próprio Eisenman.

Do seu ponto de vista, o arquiteto entende que um elã crítico da autonomia – no contexto contemporâneo – comporta dois tipos de resistências: uma que mantém o *status quo* – neste caso, a interioridade da arquitetura sedimentada em qualquer tempo – e a outra que resiste procurando deslocar o *status quo*.¹¹⁵ A questão é: se a singularidade autônoma da especificidade dos meios – tal como foi proposta pelo formalismo greembergiano e pela na estética adorniana – não dá mais conta dos novos processos que utilizam novos *mediums*, enquanto autonomia da resistência, da crítica, então quais seriam as formas de resistência hoje? A resposta do arquiteto é clara: aquelas oriundas das articulações internas de uma condição figurativa no processo projetual. Esta seria uma pulsão crítica única [autônoma e singular] da interioridade arquitetônica, diferente da autonomia da arte moderna. A razão desta distinção passa pelo entendimento dos signos arquitetônicos e seus significados. Apesar da importância do papel dos signos em todas as artes, eles não apresentariam a mesma condição de imanência existente na arquitetura. Neste sentido, Eisenman diz:

Uma peça figurativa da escultura não é o *signo* da escultura; é a coisa em si mesma, porque é auto-evidente. Uma coluna na arquitetura, por outro lado, é tanto um elemento estrutural e um signo daquela estrutura; isto é, o signo é imanente do próprio ser. Sua distinção não é auto-evidente. Esta é uma condição única, porque diferentemente das outras artes, tais condições como abstração e figuração, na

¹¹³ EISENMAN, Peter. *Autonomy and the Will to the Critical*. Em: *Assemblage* n° 41. p. 90. [tradução nossa]

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Em concordância com o argumento de Jeffrey Kipnis. Em: EISENMAN, Peter. *Autonomy and the Will to the Critical*. In: *Assemblage* n° 41. p. 90.

arquitetura, ambas são signo e forma do signo. Tal condição constitui uma singularidade da arquitetura, na qual, enquanto instância única, não é original.¹¹⁶

Segundo o argumento de Eisenman, há uma clara distinção entre arte e arquitetura. Esta diferença é revelada na maneira pela qual *figuração e abstração* são entendidas em cada caso. Na escultura, uma peça figurativa ou abstrata é dada por seu caráter autoevidente, não obstante, o que está sendo representado não pode ser considerado como signo da escultura. Isto é, este algo *representado* ou *abstraido* não pode ser entendido como signo de uma categoria artística, e esta noção, na qual uma obra revela-se de imediato como algo abstrato ou figurativo, de certa forma serviria à todas as modalidades da arte. Trocando em miúdos, um rosto pintado numa tela, a ideia de rosto [como signo representado] não se configura como signo da pintura [um rosto poderia ainda ser representado por outros meios: num desenho ou mesmo numa máscara africana], assim como uma mão esculpida não é o signo da escultura, e como o sinal sonoro abstrato não é o signo da música.¹¹⁷ Por outro lado, a ideia de uma coluna na arquitetura pode ser vista tanto como um elemento estrutural quanto o signo desta estrutura. Neste caso, o signo é imanente à sua própria existência e, por conseguinte, sua distinção não é autoevidente: é ambígua. Pergunta-se: a coluna é signo da arquitetura ou signo da sua função estrutural ou ambas ou depende do caso?

A imanência do signo arquitetônico teria um aspecto único como a própria singularidade da arquitetura. Tal singularidade, em razão de sua ambiguidade, passa a ser dotada de um potencial crítico. Isto quer dizer que a condição crítica, própria da imanência do signo, deve ser capaz de distinguir o que é uma instância única e uma instância original.

Tradicionalmente, a legitimidade da arquitetura tem sido validada pela sua capacidade de ser original. Entretanto, houve uma perda desta noção de valor de origem no pensamento contemporâneo. Isto aconteceu devido a uma mudança do paradigma humanista para o modernista e, mais radicalmente, do mecânico para

¹¹⁶ EISENMAN, Peter. *Autonomy and the Will to the Critical*. Em: Eisenman. *Written into the Void*, p. 97.

¹¹⁷ A relação entre sinal sonoro e signo musical é um campo ainda carente de definições. Teorias como a psicoacústica de Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz [1821-1894] e o tratado de Pierre Schaeffer [1910-1995] apontam para problemas de percepção e tradução do sinal. Isto é, o signo musical não seria, *a priori*, as notações musicais das partituras, mas símbolos sensoriais a serem traduzidos [construídos] a partir do sinal. Entretanto, para Eisenman, o que importaria mais neste caso é o aspecto autoevidente da abstração sonora.

eletrônico. Em ambos, o que está em jogo é descentralização do sujeito; do homem não sendo mais visto como o centro das coisas. Se no mundo moderno e mecanicista o homem ainda guardava certa relação de causalidade e controle na produção dos objetos, no paradigma eletrônico teremos a exponencialização do deslocamento entre sujeito e realidade. Na realidade atual, computadores fazem computadores; computadores fazem arte. A arte de vanguarda do início do século XX já começava a assimilar estas transformações – o *readymade* de Marcel Duchamp [1887-1968] já trazia problemas de definição entre arte e indústria, entre modelo e sua cópia, apontando para um enfraquecimento da economia dialética. Para Eisenman, a imposição de um *Zeitgeist* na arquitetura moderna – com suas projeções progressistas – fez com que a arquitetura tardasse a assimilar que tais mudanças implicavam numa perda da continuidade histórica e, portanto, mais uma vez, na perda da noção de valor de origem.

Esta ideia faz referência ao ensaio *A Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, de Walter Benjamin [1892-1940], no qual é dito que a fotografia é um original, embora diferente daquele tipo de original feito a mão.

Isto pode ser entendido no sentido de que ainda existe na fotografia uma relação entre objeto e sujeito, na medida em que o indivíduo mantém sua capacidade de controlar certos resultados, como contraste e cor. Esta relação entre objeto e sujeito é que está em jogo na definição de um ponto de origem; isto é, na definição de uma origem antropocêntrica e humanista para o objeto.

Esta causalidade do sujeito interferindo de forma objetiva na realidade seria o que Eisenman chama de *paradigma mecânico*. Partindo do argumento de Benjamin, o paradigma mecânico lida com a mudança do valor da mão individual [a mão do pintor como um produtor original] para o valor da mão como intermediária; da criação individual para a mediação do múltiplo.

O que Eisenman acrescenta a este contexto é a ideia da mudança do paradigma mecânico para o *paradigma eletrônico*. No paradigma eletrônico a ação intermediária do sujeito torna-se ainda mais restrita ou nula. A inteligência artificial, que opera articulações mecânicas em linhas de montagem de indústrias automobilísticas, é um exemplo da existência de um sistema autônomo de produção com uma dimensão menor de *valor-adicionado* pelo individual.

O ponto que importa nesta discussão é que a fotografia no paradigma mecânico – com a manipulação de contraste, textura e tons – mantinha a

possibilidade de interpretação do sujeito; isto é, manteria sua capacidade de gerar tanto *effect* [efeitos] como *affect* [afeto]. A quebra da relação direta entre indivíduo e objeto nos novos meios de reprodução de massa [televisão, internet, etc] implicaria num enrijecimento de interpretação e a redução da produção de *affect*.

A distinção destes termos é desenvolvida de forma mais específica num ensaio escrito por Eisenman chamado *The Affects of Singularity*. *Effect* seria algo produzido por um agente ou uma causa. O exemplo que pode ser observado na arquitetura é o da relação entre um objeto e sua função ou significado, isto é, na crença do efetivo na arquitetura moderna, na qual *a forma segue a função*. Segundo o arquiteto, arquitetura ocidental, a partir da Revolução Francesa, já começava a ser tratada como algo efetivo: “se é bom é efetivo: se é bom, serve a um número maior de pessoas”.¹¹⁸ Isto implica na ideia de que um programa adequadamente elaborado em prol de uma viabilidade social seria uma boa arquitetura. *Affect*, no entanto, não seria necessariamente algo bom; seria mais o aspecto *subjetivo consciente de uma emoção* considerada distinta das transformações corpóreas. Em arquitetura, o termo *affect* é o reflexo dos sentidos [*sensate*] ao ambiente físico.

Num mundo no qual as pessoas estão obstinadas àquilo que é da ordem do *effect*, a capacidade do indivíduo de tornar consciente as sensações que surgem a partir de uma experiência sensível [*affect*] está comprometida.

Eu me lembro de estar uma noite em casa, antes do jantar, há dois anos, assistindo repentinamente o bombardeio à Bagdá. Esta ação foi intercalada com comerciais de bebidas e viagens. Eu me recordo do grotesco paradoxo de assistir pessoas sendo aniquiladas ao vivo, como se isso fosse feito para a televisão, unicamente para ser interrompido pela vida *normal*: comprar um carro, tomar uma cerveja.¹¹⁹

Eisenman acredita que ao assistirmos um noticiário da CNN ficamos anestesiados e afetivamente bloqueados, sem sabermos ao que reagimos ou o que é real, os comerciais ou o bombardeio ao vivo. Ele expõe ainda: é possível ter qualquer resposta afetiva à tal justaposição?

¹¹⁸ EISENMAN, Peter. *The Affects of Singularity*. Em: EISENMAN, Peter. *Written into the Void*. New Haven and London: Yale University Press, 2007., p.20. [tradução nossa]

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 21. [tradução nossa]

O caráter de simulação da mídia, do meio de transmissão da TV, não poderia deixar de ser entendido como realidade; entretanto, o arquiteto a entende como um outro tipo de realidade, diferente daquela na qual a arquitetura desempenha o papel de abrigo. Este é um ponto importante, na medida que põe em questão o lugar da arquitetura no mundo *post-medium*; o mundo regido pela mídia eletrônica.

A perda da capacidade de representação da arquitetura vem sendo racionalizada [de forma efetiva] desde o século XV, com a mudança do paradigma teológico para o antropomórfico e do paradigma teocêntrico para antropocêntrico e mecânico. Na arquitetura, esta mudança é marcada pela invenção da perspectiva pelo arquiteto florentino Filippo Brunelleschi [1377-1446]. Isto significou a possibilidade da representação do objeto tridimensional no plano bidimensional, como tradução da visão monocular do sujeito para o papel. Este foi o período em que a arquitetura poderia ser considerada uma *strong media* [mídia forte]. Para Eisenman, não há dúvida de que a arquitetura foi o *sine qua non* do paradigma mecânico, na medida em que foi a encarnação da resistência material às forças naturais. A arquitetura, em sua função de abrigo e delimitadora do espaço, foi um símbolo tanto real quanto metafórico do paradigma mecânico.

Esta ideia de *strong media* está associada à outra: *strong form*, *weak form*. A forma forte [*strong form*] seria a correlação face a face entre significado e função, significado e estrutura, e significado e forma, que a arquitetura vem mantendo no decorrer de sua história. A forma frágil [*weak form*] é arbitrária, indecível, excessiva e não tem ontologia ou teologia de valor, ou seja, nenhuma relação transparente com a narrativa do tempo ou espaço. Esta ideia pode ser encontrada em qualquer discurso contemporâneo, pois geralmente trata-se da condição do excesso, isto é, uma condição na qual nada depende da essência.

O argumento é que a arquitetura tem sido tradicionalmente uma disciplina da forma forte e, por isso, ela é também uma disciplina problemática, uma vez que carrega uma condição fraca do signo. Esta fraqueza ocorre por não haver na arquitetura um sistema de signos explícito, isto é, não há um sistema capaz de tornar clara ou transparente qualquer nuance emocional ou filosófica: “É difícil de expressar felicidade, tristeza, bondade, maldade”.¹²⁰

¹²⁰ EISENMAN. Peter. *Strong Form, Weak Form*. Em: *Re: Working Eisenman*. Great Britain: Academy Edition, 1993., p.51. [tradução nossa]

Para o arquiteto, a literatura e a poesia tentam tornar opaca a relação transparente entre signo e significado. Por outro lado, no jornalismo, o texto é editado para esclarecer; para uma forte relação entre signo e significado. A linguagem tem uma forma muito distinta e transparente de representar a opacidade. Na arquitetura, contudo, signo e significado sempre estiveram associados: “função, simbolismo, forma estética sempre foram ligados, consolidados, enquanto na visão tradicional da linguagem eles estiveram separados”.¹²¹ Se no pensamento estruturalista¹²² tradicional o significado e o significante são vistos como entidades separadas, no pós-estruturalismo estes dois sempre estiveram juntos. Esta é uma situação semelhante a da arquitetura, porque nela eles sempre estiveram juntos.¹²³

Desta forma, Eisenman fala desta opacidade afim de abrir uma contingência para o significado, “tem-se que desmembrar o signo e o significante. Tem-se que desmembrar a relação face à face entre estrutura, forma, significado, conteúdo, simbolismo, etc., de modo que seja possível produzir muitos significados. Este desmembrar é o que chamo um deslocamento”.¹²⁴ A partir desta colocação surgem as seguintes questões: Por que nós queremos deslocar a arquitetura hoje? Por que é necessário separar função e estrutura do simbolismo, significado e forma? A resposta reside no fato de que no passado a arquitetura sempre representou a realidade: “Enquanto a linguagem foi um tipo de realidade, a poesia outro, e a música outro, a arquitetura foi talvez a condição irrevogável da realidade”.¹²⁵ Agora, no mundo midiático da era digital, da virtualidade, se faz necessária a busca de outros significados possíveis para arquitetura.

A arquitetura, com a evolução urbana das grandes cidades a partir da Revolução Francesa, o compromisso de suprir as funções da sociedade e o surgimento de programas adequados à novos tipos de edifícios – biblioteca,

¹²¹ EISENMAN, Peter. *The Affects of Singularity*. Em: EISENMAN, Peter. *Written into the Void*. New Haven and London: Yale University Press. 2007., p. 21. [tradução nossa]

¹²² O estruturalismo ao qual nos referimos pode ser encontrado no *Cours de Linguistique Générale* de Ferdinand Saussure. Nele, o significante [forma – imagem acústica] só designará um sentido ou significado [conteúdo] determinado a partir de relações diferenciais [equivalências e oposições] dentro do sistema do signo linguístico; isto é, a imagem acústica [fala] terá seu sentido diferenciado quando relacionado à outra cultura. Não obstante, depende do contexto. A imagem acústica tem, em geral, uma relação direta com aquilo a que faz referência.

¹²³ Na arquitetura, independente do sistema estrutural, uma coluna sempre será a representação da coluna.

¹²⁴ EISENMAN, Peter. *The Affects of Singularity*. Em: EISENMAN, Peter. *Written into the Void*. New Haven and London: Yale University Press. 2007., p. 21. [tradução nossa]

¹²⁵ Ibid.

prisão, hospital, escola pública e conjunto habitacional – passou a simbolizar menos tais funções. Assim, a natureza *effective* do mecânico tornou-se mais importante do que e a natureza *affective* do *medium*. “Enquanto mídia forte, a arquitetura era como *affect*; a mídia forte hoje, nos termos do jornalismo e da televisão comercial, está basicamente preocupada com *effect*: quão rápida, compacta e distinta a mensagem pode ser obtida?”¹²⁶

É importante observar que a conduta midiática atual provém de um comportamento coletivo e não mais de uma atitude individual ou pessoal. A mídia, que é múltipla, pretende ser ela mesma afetiva substituindo *effect* por *affect*, ao mesmo tempo que suprime a possibilidade do *affect* individual. Deste modo, uma mensagem afetiva da mídia deve ser uma mensagem efetiva e tal indução viria a alterar nossa concepção de *affect* e de comportamento individual. “A mídia não pode tolerar a possibilidade de equívoco, da mensagem indevidamente obtida, do erro e da inexatidão, tudo que faz parte da possibilidade de *affect*”.¹²⁷

Um caminho possível para arquitetura retornar ao reino do afetivo seria através da *singularidade*, no lugar da ideia de individual ou expressivo, ou de algum tipo de padronização ou repetição normativa. Enquanto mídia fraca, a arquitetura precisa recuperar a possibilidade de um discurso afetivo.

Assim, é através da diferenciação entre *singularidade* e *expressão individual* que reside a possibilidade de se trazer o aspecto *affect* para a arquitetura. Para o arquiteto, esta distinção nos remete a duas questões: *porque a expressão individual não é mais válida e a singularidade não é meramente uma forma de expressão?*¹²⁸ Eisenman acredita que a diferença está no coração da ideia de singularidade.

O teórico japonês Kojin Karatani elaborou, num ensaio intitulado *Singularity and Particularity* [1989], a concepção de que a *singularidade* [*tandokusei*] é a diferença entre *I* [Eu], entendido como um sujeito individual e o *I* que pertence à categoria geral. É precisamente a diferença entre um *this I* [este eu] e todos *I's* que deve ser distinguida.

¹²⁶ Ibid., p. 23.

¹²⁷ Ibid. EISENMAN, Peter. *The Affects of Singularity*. Em: EISENMAN, Peter. *Written into the Void*. New Haven and London: Yale University Press. 2007., p.23. [tradução nossa]

¹²⁸ Ibid.

Singularidade, para Karatani [1941-], surge a partir de suas primeiras leituras de filosofia, nas quais ele intuía a falta do *este Eu*. Para ele, o discurso filosófico sempre operou com o *Eu* em termos gerais, isto é, o *Eu* como algo que é atribuído a milhões de pessoas as quais *este Eu* não está incluído. Entretanto, *este Eu* não seria algo especial, ele diz, *eu não sou especial*, e ainda, *este Eu* sente que *não sou ninguém*.

O que está em jogo aqui é o *este* no *este Eu* e não a consciência, o *Eu*:

Portanto, ao invés de dizer que *este Eu* tem sido omitido do discurso filosófico, pode-se colocá-lo de outra forma; que esta coisa tem sido omitido do discurso filosófico. Por exemplo, quando eu digo *este cão*, não indica um cão em particular dentre o gênero *Canis* [em geral]. A condição do “este” deste cão chamado Taro, nada tem a ver com seus traços e características. É simplesmente *este cão*.¹²⁹

Assim, Karatani nomeia “*this*”- *ness* [isicidade, condição de alteridade da presença] - do *este Eu* ou *este cão* - de singularidade, para distingui-la de *particularidade*. “Nós devemos distinguir [1] *Eu sou* de [2] *este sou Eu*: o *Eu* em [1] é único [um particular] dos *Eu's* em geral, pertinente a qualquer um dos *Eu's*, mas o *Eu* em [2] é singular, insubstituível por qualquer outro *Eu*”.¹³⁰ *Este eu* não seria tão especial ao ponto de não poder ser substituído, no entanto, *este Eu* ou *este cão*, mesmo sem qualquer característica especial, seria ainda singular.

Deste modo, a conexão do *este* com o *Eu* não quer dizer que *este Eu* é especial.

Eisenman diz:

Pelo contrário: está removendo o ego, a subjetividade individual, a personalidade, para fora de *mim*, que está no *este Eu*. Isto começa distinguir a ideia de singularidade da ideia de particularidade e individualidade. Embora eu saiba que sou como todos os outros, eu não sou ninguém.¹³¹

Novamente, o que está em jogo aqui é o *este* no *este Eu* e não o *Eu* como consciência. Para Eisenman, é a nomeação do *este Eu* feita por Karatani que é importante neste contexto. O que é o *este* do *este Eu*?¹³²

¹²⁹ Tradução do japonês para o inglês, por KOHSO, Sabu. *Translator's Remarks*. Em: Karatani, Kojin. *Architecture as Metaphor, Language, Number, Money*. Cambridge & London: The MIT Press, 1995. p. xxiii. [tradução nossa]

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ EISENMAN, Peter. *The Affects of Singularity*. Em: EISENMAN, Peter. *Written into the Void*. New Haven and London: Yale University Press. 2007., p.23.

¹³² Ibid.

Karatani diz que o “*this*”-ness do sujeito e objeto, *this I* ou *this thing* [esta coisa], nada tem a ver com seus traços e características formais ou físicas. O “*this*”-ness, de um *this I* ou um *this dog*, é uma singularidade, distinta da particularidade. Então é o *ness* do *this* que é a condição da singularidade oposta ao *I*.

Singularidade não quer dizer que uma coisa é única. Ao contrário da particularidade e individualidade, que são vistas como únicas em relação à generalidade, singularidade é uma condição que não é mais capaz de pertencer ao reino da generalidade. A singularidade de uma coisa é inseparável do ato de chamá-la pelo nome próprio. Dessa forma, a nomeação do *this thing* também começa a separar singularidade de particularidade.¹³³

Neste âmbito, a busca da autonomia torna-se uma questão complexa e a ideia de *singularidade* como *signo da arquitetura* ganha relevância. A concepção de singularidade não implicaria em uma negação da interioridade arquitetônica, de sua função social ou estrutural; entretanto, ela busca o deslocamento do *signo arquitetônico* – o *elã crítico do signo de sua função estrutural*. Assim, o que está sendo proposto é uma autonomia diferente da tradição formalista, uma que não poderia mais ser entendida nem mesmo dentro instrumentalização mecânica entre a *forma* e a *função*; pois, o que se pretende é justamente a desconstrução do *signo* de uma estrutura previamente determinada. Este deslocamento é o que Eisenman chama de *desmotivação do signo arquitetônico*. Este seria o movimento crítico dos processos internos da arquitetura, portanto, autônomo e independente do meios pelos quais um projeto arquitetônico se desenvolve.

¹³³ Ibid., p.24.