

5.

Música e Arquitetura II: *Continuums* Autônomos

Abordar o tema da autonomia a partir da produção contemporânea da música e da arquitetura, implica na busca, através da análise dos processos internos de composição artística, um tipo de proximidade crítica entre os dois campos.

Todavia, mais do que estabelecer paralelos entre estes campos, buscamos identificar o aspecto *continuum autônomo* desta produção, no sentido de levantar novas questões sobre a ideia de autonomia, evitando encerrá-la enquanto conceito.

Se por um lado não devemos fechar uma definição a respeito do que viria a ser um *continuum autônomo*; por outro, não devemos nos esquivar de determinar o caráter intrínseco que o constitui: o de uma temporalidade expandida, sem começo, meio e fim, que se manifesta entre o fenômeno físico e a complexidade da estrutura que a compõem. Isto é, uma temporalidade que incita a relativização de questões ontológicas e nomológicas de uma obra. É nesta relativização que este *continuum* nos fala das coisas ocultas, codificadas, que não são evidentes, e é nela que nos deteremos para uma compreensão da sua relação com a música e a arquitetura.

Antes, numa reflexão inicial sobre o cruzamento entre música e arquitetura, podemos ponderar a respeito desta relação a partir da crítica da especificidade fundamental que historicamente tem definido estes campos: da natureza visual da arquitetura e do caráter invisível da música.

O *continuum autônomo* do qual tratamos apresenta uma capacidade de deslocamento e superposição dos modos temporais internos da arte. Na música eletroacústica de Karlheinz Stockhausen, através da superposição de ruídos e notas musicais de altura definida. Na arquitetura desconstrutivista de Peter Eisenman, pelo modo como é justaposto e articulado internamente signos de temporalidades e naturezas distintas.

Quando relacionados a partir das obras de Stockhausen e Eisenman, aparece algo que ao mesmo tempo os aproxima e os diferencia: o caráter não-retiniano do *continuum autônomo*. Ou seja, se diferenciam justamente pela natureza das suas manifestações físicas – a arquitetura sendo visual e a música não-visual –, e se

aproximam no que pode ser inferido da resultante sonora ou espacial, cuja tendência é *não-retiniana*.

Na música, o caráter não-retiniano já é uma condição a priori da sua manifestação física, entretanto, a percepção do *continuum autônomo* na música está além desta condição de não-visibilidade. Ela se dá, antes e sobretudo, no modo de reformulação da sua temporalidade interna. Ou seja, é mais no modo como o compositor cria estruturas inusitadas, partindo tanto da crítica interna dos modos anteriores da forma musical como do experimentalismo e limites proporcionados pelos novos meios de produção sonora, que uma linguagem outra se abre como um espectro estranho no qual os vestígios da tradição presentes, são mais do que invisíveis, se revelam através do que há de inusitado em sua forma. Seu sentido clama por ser descoberto como um segredo *oculto* entre a forma e o conceito. A resultante sonora, mais do que não poder ser “vista”, ela não é reconhecida de modo transparente e direto, mas se revela numa evidência singular – ou seja, há algo ali que vibra através da forma como uma presença oculta que não podemos perceber de imediato.

Assim, é justamente neste algo que se desdobra da manifestação física, seja tátil auditiva ou visual, que a música de Stockhausen e a arquitetura de Eisenman se relacionam.

Neste sentido, embora a arquitetura carregue um forte apelo visual em sua manifestação imediata, ela pode também, a depender do modo pelo qual ela foi concebida, nos dizer daquilo que não podemos ver, seja da epifania de uma forma futura, estranha e inusitada, seja da ausência de um modelo outro, passado – todos, pulsando numa condição de presença de alteridade contínua. Isto é, numa condição cuja *forma* presente não é determinante das presenças imanentes a ela. Tais presenças se insinuam numa indecidibilidade e incompletude que nunca se estabelecem de modo absoluto através da forma dada.

Deste modo, não importa se na música ou na arquitetura, o aspecto deste *continuum autônomo*, que interliga estas áreas de princípio perceptivo típico e diverso, se dá justo na clave de uma linguagem outra, insólita e indeterminada. Em outras palavras, uma linguagem distinta daquelas que estão historicamente determinadas – embora carregue seus vestígios. Trata-se de uma condição autônoma cuja estrutura se manifesta de modo codificado, oculto, impelindo o ouvinte ou observador ir além da sua manifestação física e fenomenológica.

5.1.

Continuum I: restos e ruídos

Como visto na primeira parte deste tópico, *música e arquitetura I*, o ruído, segundo Stockhausen, *é qualquer espectro sonoro, cujas vibrações não são regulares, ou seja, não mantém entre si uma altura [frequência] definida, embora se encontrem saturadas num mesmo âmbito frequencial.*¹ *Em outras palavras, cada onda sonora num espectro sonoro tem altura e amplitude distintas entre si e se tornam ruidosos pela proximidade frequencial na qual se manifestam.*²

Entretanto, na música de Stockhausen o ruído não é trabalhado como um elemento isolado. A produção de ruídos em suas composições dependerá, para além do controle dos dispositivos eletrônicos, das estratégias de deslocamento interno da escrita serial. Stockhausen controla os ruídos através de inarmonias geradas pela superposição de grupos sonoros. A superposição destes grupos resulta num grupo maior chamado de *Tongemische* [*mistura de tons* ou *sons complexos*]. Dentro dos sons complexos é possível a identificação tanto de ruídos [sons aperiódicos] como de sons periódicos [notas regulares da escala musical, de altura definida]. O que está em jogo nesse procedimento é que a superposição destes sons gera um *continuum* temporal na resultante sonora.

De acordo com o músico, *misturar* sons periódicos com sons aperiódicos é uma condição para geração de uma estrutura nova, inusitada. O grau de periodicidade e aperiodicidade das composições de Stockhausen estavam relacionadas entre si enquanto manipulação crítica da autonomia das estruturas tradicionais da música. Isto é, a temporalidade do *continuum* da música eletroacústica é crítica ao tempo da música de concerto – seja no modo como o compositor alemão estende a duração do parâmetro de amplitude do som de forma regular e contínua, seja na superposição mesma de sons periódicos, da notação musical tradicional, com sons aperiódicos, criando um contínuo entre estruturas passadas, presentes e futuras, sem um ponto origem definido que se imponha e domine na progressão musical.

¹ A definição de Stockhausen está de acordo com a dada por Murray Campbell e Clive Greated no livro *The Musician's Guide to Acoustic*: “Objects which vibrate in a non-periodic way, with no definite and regular pattern of repetition, generate unpitched sounds: ‘noises’ rather than ‘tones’,” p. 11.

² Sobre os ruídos Campbell e Greated afirmam: “Objects which vibrate in a non-periodic way, with no definite and regular pattern of repetition, generate unpitched sounds: ‘noises’ rather than ‘tones’.” CAMPBELL, Murray; GREATED, Clive. *The Musician's Guide to Acoustic*, p. 11.

Num sentido lato, esta ideia de superposição de Stockhausen, como uma estratégia de composição que ordena o novo e a tradição dentro de uma nova estrutura é, de modo semelhante, realizado por arquitetos desconstrutivistas tais como Peter Eisenman, Bernard Tschumi e Daniel Libeskind – arquitetos que exibiram seus trabalhos na exposição *Deconstructivist Architecture* realizada no MoMA em 1988.

No desconstrutivismo, elementos arquitetônicos intrínsecos – vigas, colunas, janelas; de temporalidades distintas e imanentes – são fragmentados e superpostos em camadas, criando uma temporalidade singular, interna e autônoma.

Tal temporalidade é diversa ao tempo cronológico ou evolutivo. Sua forma resultante [desconstrutivista] tem um tempo autônomo *continuum* e um significado inusitado. Isto é, os fragmentos de temporalidades descontínuas, imanente na forma desconstruída, estabelecem uma relação paradoxal de incompletude de sentidos que pode ser entendido como uma pulsão crítica contínua interna.

O tempo, nesta relação música e arquitetura, foi historicamente dado pelas relações abstratas da matemática, e sempre esteve ligada a uma vertente idealista da construção de uma autonomia pura. Na produção artística do pós-guerra, elementos externos passam a ser considerados na produção artística, contaminando e abrindo esta autonomia ora a uma crítica interna, ora a sua dissolução.

Na produção desconstrutivista da arquitetura, se por um lado, podemos considerar a afirmação do crítico americano Clement Greenberg [1909-1994], em seu ensaio *Rumo ao Novo Laocoonte*³, de ser a música, no contexto da arte da primeira metade do século XX, a nova forma de arte dominante – em razão de ser uma arte abstrata. Por outro lado, nós temos, quase meio século depois, Mark Wigley [1956-],⁴ crítico e teórico do desconstrutivismo, nos alertando do perigo de uma aculturação por meio de uma abstração radical na arquitetura, isto é, de uma abstração drástica da forma dentro dos processos projetuais contemporâneos – ainda que, na cabeça do arquiteto desconstrutivista, tais processos estejam

³ Em: CLEMENT, G., *The Collected Essays and Criticism*. Volume I: *Perceptions and Judgments 1939-1944*, pp. 23-37.

⁴ WIGLEY, M., *Deconstructivist Architecture*. Em: PAPADAKIS, A.; COOKE, C.; BENJAMIN, A., *Deconstruction: Omnibus Volume*, p. 134

permeados de narrativas e vestígios históricos. A esse respeito Wigley coloca as seguintes questões:

Como, então, traduzir a desconstrução no discurso arquitetônico? Talvez seja muito tarde para colocar esta questão preliminar. O que restou para traduzir? [...] O que permanece da desconstrução para arquitetura? Quais são os restos que podem ser localizados apenas na arquitetura, o último lugar de descanso da desconstrução?⁵

As questões levantadas por Wigley estão relacionadas a possibilidade de transferência dos conceitos da desconstrução derridiana para arquitetura. Embora seja este um outro tópico, ele está relacionado diretamente com o problema da abstração formal da desconstrução e da sua capacidade de transmissão de significado na arquitetura. Assim, face à abstração radical da arquitetura, e em uníssono à Wigley, colocamos: *o que restou para traduzir?*

Para Eisenman e Derrida, a arquitetura é dominada pela presença e pela existência real de significado. Eisenman acredita que é impossível negar a presença metafísica da arquitetura. Mesmo em uma condição física de realidade virtual, a arquitetura ainda é convencionalizada e pensada como um corpo físico na geração de sentidos. Partindo deste pressuposto, Eisenman vai estar atento à questão da ausência e suas consequências semânticas para arquitetura. Neste ponto, é importante uma distinção dada por Eisenman em uma carta resposta à Derrida⁶, que o questionou relacionando a ausência e a cultura do vidro na arquitetura. O vidro, como Derrida coloca, traz o problema do segredo e da luminosidade, do público e do privado e também o jogo com a palavra *glas* – que significa vidro em alemão, mas que em francês denota a badalada de luto do culto fúnebre, da qual inferimos a badalada da ausência. Eisenman entende que o vidro enquanto tal na arquitetura, não carrega a diversidade de sentidos que encontramos na linguagem: enquanto material e acepções possíveis da palavra *glas*. O vidro na arquitetura, é precisamente o binômio da sua presença mais o índice de sua ausência. Nestes termos, Eisenman acredita que a arquitetura talvez não realize a desconstrução derridiana, no sentido de não ser possível aplicar todos sentidos contingentes da língua na arquitetura. Isto é, a diferença reside na

⁵ WIGLEY, M., *The Translation of Architecture: the Product of Babel*. Em: *Deconstruction III: Architectural Design Profile* N° 87, 1990, p. 06. [tradução nossa]

⁶ EISENMAN, P., *Post /El Cards. A Reply to Jacques Derrida*. Em: *Written into the Void 1990 - 2004*, pp. 1-5.

multiplicidade de contextos linguísticos em relação à pouca diversidade da linguagem arquitetônica – a arquitetura não muda tão radicalmente conforme a mudança de nações como no caso da língua falada e escrita. Não obstante, ele defende uma desconstrução abstraída dos signos arquitetônicos tal qual eles são compreendidos e representados dentro da própria história da arquitetura.

Isto é, de certo modo, a resposta de Eisenman à Derrida responde também a colocação de Wigley. O que afinal resta para traduzir são os modos anteriores de estruturação e representação da forma arquitetônica. Assim, a questão não seria o que traduzir, mas como traduzir.

A arquitetura historicamente lida com signos fortes, isto é, signos cuja relação entre significante e significado é evidente e entendida em culturas de línguas diferentes – por exemplo, uma coluna dórica é tomada como tal, como estrutura e como estilo fundamental, em qualquer parte do mundo. A desconstrução deste signo deve proceder como abertura das relações que a determinam historicamente. Devemos colocar então: como deslocar a relação instrumental entre o caráter de função estrutural e de função estética de uma coluna? Existe nesta questão uma problemática entre a decomposição abstrata da forma, de significado previamente determinado, e o que *resta* deste significado anterior na resultante desconstruída.

Talvez devêssemos tomar a lição musical de Stockhausen de buscar um equilíbrio na superposição de ruídos com sons periódicos de modo que a resultante nunca exceda *em ruídos*, com o propósito de nunca perder sua capacidade de comunicação. Ainda que Música e arquitetura trabalhem com procedimentos distintos, teoricamente, a maneira pela qual Stockhausen controla abstratamente o tanto de ruídos que incide em sua música tem algo haver com a capacidade de comunicação de certas obras arquitetônicas.

No discurso contemporâneo da arquitetura, podemos dizer que o desconstrutivismo, em termos de abstração, tendia a um *ultra modernismo* arquitetônico. Paradoxalmente, Aldo Rossi e Robert Venturi – como arquitetos relevantes no contexto da arquitetura mundial a partir da década de 1960 e cujas teorias influenciaram os caminhos da geração desconstrutivista – ressaltaram o aspecto autônomo de algumas características históricas dos modos prévios de representação. A esse respeito Rossi diz:

Desprezava as recordações e simultaneamente valia-me das impressões urbanas, procurava por detrás dos sentimentos leis imutáveis de uma tipologia sem tempo [...] O tempo da arquitetura não estava já na sua natureza de luz e sombra ou de envelhecimentos das coisas, mas propunha-se como um tempo desastroso que retoma as coisas.⁷

A forma com que Rossi interpreta as organizações espaciais urbanas relatando que “os claustros e pátios, as galerias, a morfologia urbana dispunham-se na cidade com a pureza da mineralogia”⁸; nos leva a refletir sobre uma atemporalidade dos tipos arquitetônicos através de uma transliteração abstrata dos modelos históricos da arquitetura. Estes dois modos num mesmo pensamento – da pura abstração e dos tipos arquitetônicos – foram importantes para a arquitetura desconstrutivista, *se não para todos*, ao menos para alguns dos seus arquitetos, tais como Libeskind e Eisenman.

Em termos gerais, ambos, reconhecerem a importância e a perenidade de certos tipos arquitetônicos e expandem a lição de Rossi, da leitura dos tipos, e de Venturi, no que concerne ao potencial da comunicação da forma arquitetônica. A questão da autonomia da linguagem arquitetônica em Venturi se encontra elaborada no seu livro *Complexidade e Contradição*, no qual defende a legitimidade da construção linguística da arquitetura como forma de ampliação do sentido. Num outro posterior, *Aprendendo com Las Vegas*, uma análise dos modos de representação da arquitetura de Las Vegas demonstrou que sua comunicação pode se dar também pela persuasão propagandística, numa sorte dos signos imagéticos e simbolismos através da forma.

Compreender o conteúdo das mensagens pop e o modo como ele é projetado não significa que seja preciso concordar com esse conteúdo, aprová-lo ou reproduzi-lo. Se as persuasões comerciais que piscam na Strip são uma manipulação materialista e uma sub comunicação insípida, que apela astuciosamente a nossos impulsos mais profundos, mas manda somente mensagens superficiais, isso não implica que nós, arquitetos, que aprendemos com suas técnicas, devamos reproduzir o conteúdo ou a superficialidade de suas mensagens.⁹

Quando a arquitetura assim se propõe a uma abordagem *direta* do simbolismo arquitetônico, sua comunicação serve ora às especulações pós-modernas para uma variedade de imagens meramente de cunho comercial e

⁷ ROSSI, A. *Autobiografia Científica*, pp. 42-43.

⁸ Ibid.

⁹ VENTURI, R.; BROWN, D. S.; IZENOUR, S. *Aprendendo com Las Vegas*, p. 201.

coorporativo, ora a um “pós-modernismo” de pastiche de estilos arquitetônicos. Em outros casos, como em Libeskind e Eisenman, esta comunicação é elevada a um certo grau de complexidade cujo conteúdo não se revela de modo evidente na forma arquitetônica. Isto significou que para arquitetura que sua forma pode conter discursos de outras áreas do conhecimento – embora, diferentemente de Venturi, os discursos que incidem na forma desconstrutivista sofram invariavelmente um processo de decomposição do seu sentido anterior tornando-se um signo de presença ausente – fragmentado e desmotivado.

5.2.

Continuum II: **presenças e ausências**

Ao contemplarmos a obra de Libeskind e Eisenman sob a ótica do caráter *continuum* e *oculto* da linguagem da forma arquitetônica convergimos para duas obras específicas localizadas em Berlim: o *Museu Judaico* de Libeskind e o *Memorial aos Judeus Assassinados da Europa* [Memorial ao Holocausto de Berlim] de Eisenman. A escolha destas obras se dá justo na temática histórica que compartilham, que exige uma abordagem cuja questão do sentido é ao mesmo tempo fundamental e problemática.

Embora sejam estas obras com dezesseis anos de diferença entre suas inaugurações, *Museu Judaico* [1989] e *Memorial ao Holocausto* [2005], elas fazem parte de uma mesma iniciativa do governo alemão de reconstrução tanto dos vazios da região onde se situava o muro de Berlim como de retratação com a cultura dos judeus exterminados no *Shoah*.

Nos dois casos a questão da ausência se faz presente. Por um lado, o vazio espacial deixado pela queda do muro em 1989 incentivou toda uma especulação imobiliária eufórica e ansiosa para realizar uma arquitetura que espelhasse a prosperidade econômica esperada da nova Alemanha unificada. Por outro, a questão ética e moral da representação nas construções destinadas à memória do holocausto trouxe para o contexto da reconstrução berlinense como um todo a possibilidade de uma articulação crítica assumindo sobremaneira o peso e o caráter de transmissão do significado da forma arquitetônica.

No que diz respeito à questão do vazio e da ausência na arquitetura, a dinâmica das cidades modernas apresenta um vasto campo de possibilidades. O artista americano Robert Smithson, em seu ensaio, *Um passeio pelos monumentos de Passaic*, fala sobre uma paisagem autodestrutiva, de uma imortalidade fracassada e de uma grandeza opressiva. Uma ponte, uma draga de sucção em meio ao Rio Passaic, posa para *Instamatic* de Smithson como um monumento, um monumento ao subúrbio de Nova Jersey. Sob o olhar do artista, o cenário de *Paissac* se conforma como um amontoado caótico de equipamentos urbanos abandonados à ação entrópica do tempo:

A estrada de aço que passava sobre a água era, em parte, um gradeado aberto, ladeado de calçadas de madeira, segurado por uma armação pesada de raios, enquanto acima uma rede desconjuntada permanecia estendida no ar.¹⁰

Os espaços vagos de *Passaic*, que Smithson contrasta com a solidez do espaço urbano de Nova York, são vazios monumentais, são monumentos ao panorama zero de *Passaic*. Estes vazios de *Passaic* são vazios sem história, é o grau zero de um espaço urbano cujos monumentos, encarnados nos equipamentos urbanos destituídos de significação, se apresentam já como ruínas, como retrato da sua entropia e do seu vazio semântico.

Diferentemente de *Passaic*, Berlim, mais do que uma capital, é um grande centro cultural europeu devastado pelas duas guerras mundiais. Assim, em seus anos de reconstrução, vazios repletos de vestígios e restos de acontecimentos históricos se misturavam aos canteiros de obras espalhados por toda sua extensão. Mais tarde, com a queda do muro, um rastro de escombros com trilhas e labirintos compôs um grande vazio urbano, herança de uma memória cultural estilhaçada. Neste sentido, os espaços vagos de Berlim, o grau zero da sua paisagem, é um palimpsesto, um bloco mágico, onde estão inscritos traços sobrepostos de sua não história. Isto é, o solo de Berlim, pelo que sofreu, traz em si uma carga semântica impossível de ser ignorada. A cidade teima em se reerguer doente do mal de arquivo,¹¹ procurando, em grau de urgência, restabelecer através da leitura de seus

¹⁰ SMITHSON, R. *Um passeio pelos monumentos de Passaic*. Tradução de Pedro Sússekkind. O Nó Górdio. Nº1, 2001.

¹¹ O termo *Mal de Arquivo* é em referência a problematização ontológica e nomológica, isto é, física e conceitual, do arquivo, das coisas, dada por Jacques Derrida em seu livro *Mal de Arquivo*. Nele, o autor trabalha a desconstrução do *Arkhe*, menos em seu princípio físico, histórico e ontológico e mais em seu princípio nomológico de ordem ética. Quanto ao princípio nomológico

vestígios fragmentados a sua história apagada.

Em sua reflexão sobre memória e os vazios de Berlim, Andreas Huyssen¹² vê a capital alemã como uma cidade texto, uma cidade que sempre reescreve sua história num frenesi e numa obsessão em busca da sua identidade perdida. Para ele, Berlim herda tanto ausências quanto presenças visíveis que se misturam com todo o passado histórico do velho mundo no século XX. Império, democracia, fascismo, stalinismo, nazismo, holocausto e guerra fria – estes são os fragmentos da capital histórica do século passado. Muito pode ser dito sobre a memória descontínua berlinense, mas no que diz respeito ao povo judaico na Alemanha, a necessidade de *continuum* entre a história de Berlim e dos judeus berlinenses se fazia [e se faz] presente. Havia nos anos de reconstrução da unificação uma emergência por parte da sociedade de um *continuum* no qual ausências e fantasmas de duas culturas aporéticas coexistam em zonas obscuras e de incertezas legitimando este passado literalmente enterrado no solo do *Blut und Boden*.¹³

Entretanto, muitos dos projetos, especialmente os endereçados à área do *Postdamer Platz*, estavam mais comprometidos em transmitir uma imagem corporativa de sucesso da economia berlinense através da estética *high-tech* dos seus edifícios.

Como grande parte da Berlim central de meados dos anos 1990 é um imenso canteiro de obras, um buraco no chão, um vazio, há, por certo, mais boas razões para se enfatizar o vazio do que celebrar o estado atual do *vir a ser* de Berlim.¹⁴

Esse *vir a ser* é uma referência crítica de Huyssen ao *Berlin wird* [Berlim torna-se], uma propaganda governamental de 1996 das obras de inovação da capital alemã. Huyssen relaciona as incertezas por trás das decisões políticas e

ou ordem do comando, Derrida vai tomá-lo como anterior ao princípio ontológico ou ordem do “começo”. Ele parte do sentido da palavra “arquivo”, do grego *arkheion*, que quer dizer casa, domicílio, a residência dos arcontes. O arconte era aquele quem comandava, representava as leis e, dada sua notoriedade pública, guardava em sua casa [casa de família, residência] os documentos oficiais. Derrida enfatiza que os arcontes foram os primeiros guardiões. Eles não eram apenas responsáveis pela “segurança física do depósito e do suporte”¹¹; também lhes eram dado o direito de interpretar os arquivos. Os arquivos, então, necessitavam de um guardião e de um lugar e não podiam abrir mão do suporte, de uma localização, de uma residência.

¹² HUYSEN, A., *Seduzidos pela Memória*, p.94.

¹³ *Blut und Boden* (Sangue e Solo) Foi um princípio adotado por Adolf Hitler como base moral para a expulsão dos judeus e outros povos não germânicos. Richard Walther Darré popularizou a frase na época da ascensão da Alemanha Nazista.

¹⁴ HUYSEN, A., op. cit., p.96. [grifo nosso]

corporativas para os empreendimentos construtivos com o *vazio verbal* da frase sem seu predicativo. O ponto é que no contexto da renovação de Berlim, parte da arquitetura produzida ali foi deixando, no decorrer da década de 1990, de ser textual – tais como eram os projetos do IBA¹⁵ dos anos 1980 – e passando a ser mais visual. Sobre o futuro de Berlim face a estas mudanças, Huyssen coloca a seguinte questão: o que Berlim viria a *tornar-se* afinal?

A noção da cidade como signo ... permanece tão pertinente quanto antes, mesmo que agora talvez num sentido mais pictórico e mais relacionado à imagem do que num sentido textual. Mas essa mudança da escrita para a imagem traz uma significativa inversão. Para ser bem claro: o discurso da cidade como texto, nos anos 1970, era sobretudo um discurso que envolvia arquitetos, críticos literários, teóricos e filósofos determinados a explorar e criar novos vocabulários para o espaço urbano depois do modernismo. O discurso atual da cidade como imagem é o dos “pais da cidade”, empreendedores e políticos que tentam aumentar a receita com turismo de massa, convenções e aluguel de espaços comerciais.¹⁶

Neste “contexto”, as estratégias para uma arquitetura de citação ao *Shoah* se apresentavam como um grande desafio para os arquitetos. Como trazer para arquitetura o contínuo entre as narrativas de uma cultura local exterminada e a história das derrotas, destruição e reconstrução do espaço citadino da cultura dominante?

O filósofo Andrew Benjamin, propôs, para caso dos memoriais, um caráter de *incabado* da obra. A ideia é que isto deixaria uma abertura para o trabalho de memória. Tal abertura poderia ser entendida como um modo de *continuidade*. Seria justamente na reciprocidade da ação e da continuidade, realizada pela manutenção da presença efetiva do *incabado*, que uma ideia de *memória presente* poderia ser considerada. A memória toma, assim, o presente como objeto central no qual o sentido incompleto da obra sustenta uma abertura contínua à ela mesma, atuando, assim, como um sistema autônomo.

O memorial ou monumento comemorativo sempre procura incluir os excluídos numa forma de reescrever a história. Entretanto, mesmo escrevendo a história daqueles que foram marginalizados, cria-se unidade com história da

¹⁵ O IBA [*Internationale Bauausstellung*] Berlim de 1987 foi uma iniciativa do governo alemão para a reconstrução da cidade. Outras cidades da Alemanha foram contempladas com a mesma iniciativa. Em Berlim especialmente, o caráter textual [semântico] da arquitetura enquanto linguagem, era uma tônica predominante nos projetos arquitetônicos.

¹⁶ Huyssen., loc. cit., p.91.

cultura dominante local, uma vez que estes monumentos são inscritos dentro de uma cultural nacional e de um local indiferenciado.

O problema desta unidade é que ela não é capaz de distinguir o que nela é a operação de domínio. Assim, a repetição da tradição dominante precisa ser identificada como tal. “O processo de naturalização que ocorre na execução da construção do memorial precisaria ser exposto,”¹⁷ revelando que tal naturalização do tempo foi estabelecido pela supremacia dominante.

Neste sentido, a desconstrução corrobora para geração de estratégias de distinção e não-resolução do sentido da forma arquitetônica. Isto é, estratégias que permitem o isolamento do signo fragmentado na correlação da continuidade e da descontinuidade semântica entre a cultura dominante e a excluída. Assim, ocorre uma suspensão definida por Benjamin como uma condição *either/or* [uma coisa ou outra] que nunca se fecha. Neste caso, com a suspensão do *either/or*, entende-se que a alteridade do inacabado não se dá pela oposição entre continuidade e descontinuidade mas sim justo na coexistência aporética entre os dois. Alteridade, assim, nunca é absoluta e fechada, é sempre contínua.

5.2.1. Libeskind: Museu Judaico

O Museu Judaico de Libeskind foi um projeto ganhador de um concurso em 1989, às vésperas da queda do muro para a *expansão do Museu de Berlim com o Museu Judaico* – nome dado ao museu pela organização do evento.

Fundado em 1962, o Museu de Berlim – o antigo *Collegienhaus*, projetado pelo arquiteto Philipp Gerlach em 1735¹⁸ – está situado na parte ocidental ao antigo muro e funcionava como um lugar de memória da história da parte da cidade ocupada pelas forças aliadas. Antes de ser transformado em museu, o edifício histórico do século XVIII, que acomodava o Supremo Tribunal do Reino da Prússia, foi restaurado nos anos 1960 em meio ruínas em que se encontrava. O edifício em questão, é uma construção remanescente da destruição de boa parte da

¹⁷ BENJAMIN, A. *Architectural Philosophy*, p.187. [tradução nossa]

¹⁸ “Este edifício foi originalmente erguido para acomodar os escritórios judiciais e administrativos [...] Depois, o edifício se tornou o *Kammergericht*, ou suprema corte na qual o autor E.T.A. Hoffmann serviu como juiz.” Foi destruído na segunda Guerra e reconstruído em 1960 para o novo Museu de Berlim. Em: Schneider. *Daniel Libeskind: Jewish Museum Berlin*, pp. 17-18.

arquitetura da região central de Berlim pelos bombardeios das forças aliadas durante a segunda guerra mundial.



Figure 15 | Museu Judaico de Berlim

O anexo desenvolvido por Libeskind, numa visão externa do complexo Museu de Berlim/Museu Judaico, apresenta uma autonomia em relação ao edifício existente. Isto é, não vemos de forma aparente qualquer ligação entre os dois edifícios. Esta distinção se agrava com a diferença tipológica de cada um – Museu de Berlim enquanto uma arquitetura de tipologia barroca e o Museu Judaico uma forma inusitada que não pode ser enquadrada em uma categoria de tipos anteriores de museus, ou de outro uso qualquer.

No entanto, existe uma ligação fundamental entre os dois edifícios. Fundamental porque o acesso ao Museu Judaico é unicamente e obrigatoriamente realizado através do Museu de Berlim. Este acesso se dá pelo agenciamento de uma circulação interna subterrânea entre os dois blocos arquitetônicos.

Dentro do edifício barroco, um bloco de concreto aparente, com ângulos agudos nos vértices de suas extremidades, define o lugar de entrada à circulação subterrânea que dá acesso ao edifício desconstrutivista.

A forma inusitada da planta do Museu Judaico lembra um *zigzag*. Segundo Libeskind, esta forma foi desenvolvida através da desconstrução e fragmentação dos vetores da estrela de Davi. Na decomposição da forma da estrela, duas linhas se entrelaçam: uma em zigzague marcando a forma de

implantação do edifício; a outra linear que segue como um eixo invisível através da forma linha em ziguezague.

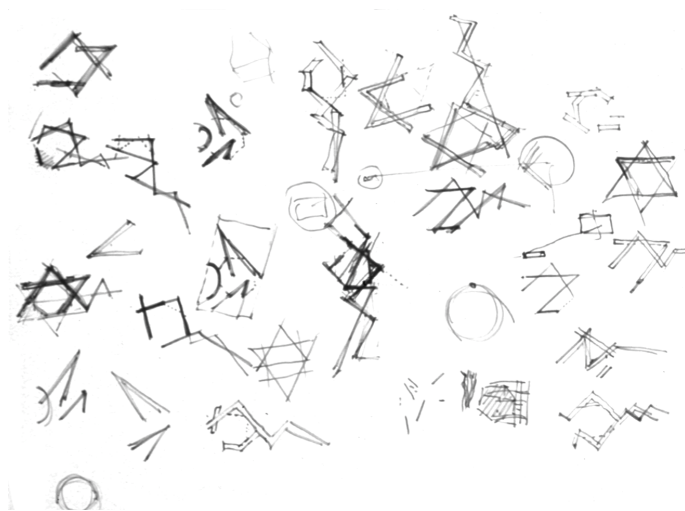


Figura 16 | desenhos de Libeskind de decomposição da estrela de Davi

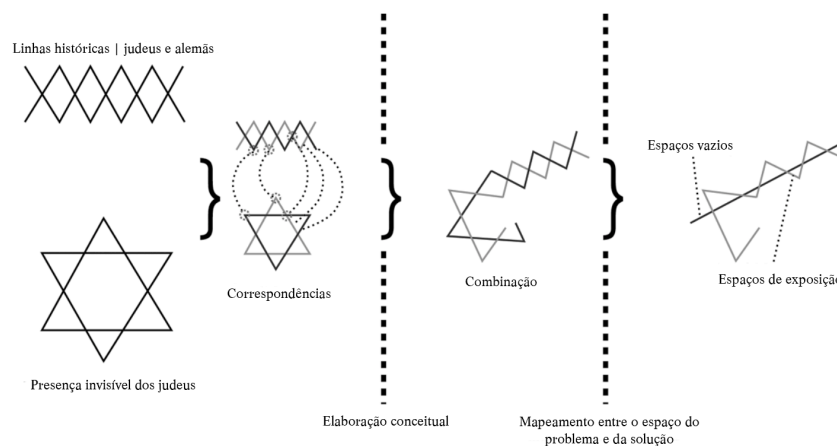


Figura 17 | Diagrama de decomposição da estrela de Davi.

Os diagramas acima demonstram como a estrela se transforma nas duas linhas que definem a forma do edifício. A linha em ziguezague sendo o corpo do edifício, no qual se dão as exposições e a linha reta os vazios. Enquanto metáfora da ausência da cultura judaica em Berlim esta linha reta só é incorporada nos seis pontos de intersecção com o volume do edifício, dentro do qual se apresentam na forma de seis colunas vazias – livres de divisões entre os pavimentos –, embora estes espaços possam ser contemplados de qualquer dos três níveis de exposição, seu acesso é permitido apenas pela entrada subterrânea.

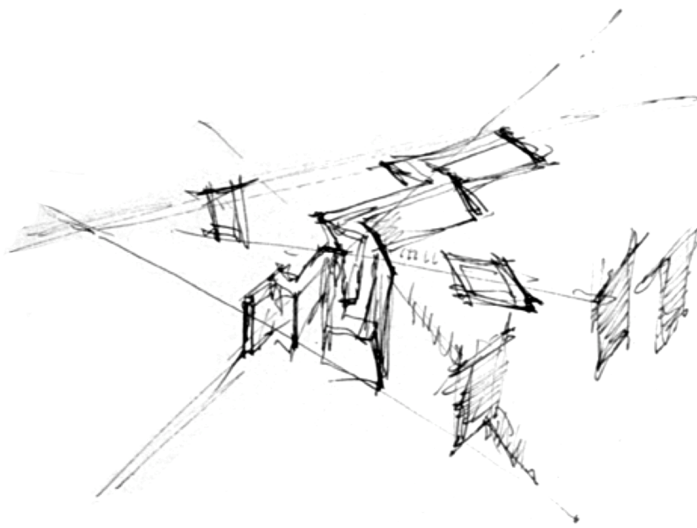


Figura 18 | Croquis de Libeskind para o Museu Judaico

Conceitualmente, estas *colunas de vazios*, fraturadas pela interrupção do movimento zigzagueante da forma do edifício, representam por um lado, a descontinuidade, o corte, da história dos judeus em Berlim; por outro, a possibilidade de um *continuum*, de uma reconciliação, enquanto ponto de encontro, de intersecção, entre a cultura judaica e a alemã.

... a vida dos judeus na Alemanha foi profundamente alterada pelo Holocausto, mas não acabou por aí. O vazio, então, transformou-se num espaço que alimenta a memória e a reflexão, tanto para os judeus quanto para os alemães. Sua presença aponta para uma ausência que nunca pôde ser dominada, uma ruptura que não poderá ser curada, e que certamente não pode ser preenchida com objetos museicos.¹⁹

De certo modo, Huyssen está de acordo com Libeskind, que entende este vazio como a “estrutura central no edifício”.²⁰ Este *vazio*, criado internamente no edifício, estreito e verticalizado como é, dificulta ao observador uma visão totalizante do seu volume interno, proporcionando apenas uma visão parcial, fragmentada, de um espaço *que nunca poderá ser dominado*. A fragmentação e a descentralização da visão também pode ser experimentada na parte externa. O jogo fragmentado do corpo edificado do museu quebra a monumentalidade que poderíamos esperar de uma construção deste porte. A antimonumentalidade que rejeita a cada traço uma visão total, seja do espaço, seja das narrativas imanentes a

¹⁹ HUYSEN, A. *Os Vazios de Berlim*. Em: *Seduzidos pela Memória*, pp.111-112.

²⁰ LIBESKIND, Daniel. *Daniel Libeskind: The Space of Encounter*, p. 224.

ele, advém da *incompletude* da forma, que incita um deslocamento contínuo e [des]hierarquizante entre as narrativas germano-judaicas adotadas pelo arquiteto.

Assim, a forma do Museu Judaico fala sobretudo de *presenças ausentes*, do que persiste e não pode ser dito, não por uma simples proibição, mas pela impossibilidade mesma de retratar aquilo que é entendido como um evento histórico absurdo. Historicamente, a arte do século XVIII, embora não tivesse ainda lidado com o problema de representação de algo como o Holocausto, teve que se haver com o caráter narrativo da literatura expresso numa obra visual. Isto é, no princípio de sua reflexão crítica, a arte pôs em xeque os limites da capacidade de representação nas artes visuais justo no viés daquilo que está oculto na imagem, daquilo que não foi dito, mas que pode ser de algum modo deduzido, decodificado.

G. E. Lessing, em sua análise do *Lacoonte*, justificou a contenção da expressão da abertura da boca do sacerdote troiano²¹ – que diferia da narrativa literária em seu contexto – pela primazia da forma grega. Deste modo Lessing marcou a supremacia da forma, na qual as proporções ideais, pontuava a qualidade centralizadora do sujeito, do homem como medida para todas as coisas. Um outro exemplo é o de Sigmund Freud, que justificou a contenção da ira do Moisés de Michelangelo – identificada tanto no gestual das mãos de Moisés, como na representação do movimento de tombamento das tábuas dos mandamentos, que se deslocam entre seu tronco e braço direito – por uma suposta questão formal neoplatônica e renascentista. Freud, assim, também aponta uma contradição com a narrativa do contexto bíblico, na qual Moisés se deixa levar pelas paixões ao encontrar os judeus festejando em culto ao bezerro de ouro de Aarão.²²

Os exemplos de Lessing e Freud pontuam bem uma diferença significativa entre o que está representado nestas duas obras de natureza visual, importantes na história da arte, e o conteúdo das narrativas às quais estas esculturas estão apoiadas.

A polêmica das interpretações do *Lacoonte* e do Moisés de Michelangelo, de Lessing e Freud – também analisados, respectivamente, por Johann J.

²¹ LESSING, G.E.. *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura de poesia*, p. 85.

²² FREUD, S. *O Moisés de Michelangelo*. Em: *Totem e Tabu e outros Trabalhos. Volume XIII* [1913-1914], pp. 147-165.

Winckelmann e Heinrich Wölfflin –, já problematizavam a questão referente àquilo que *não está dito* de forma direta na representação da obra, do presente/ausente das narrativas.

Esta problematização da representação é uma questão chave no projeto de Libeskind para a extensão do museu de Berlim: o Museu Judaico. Todavia, o que deve ser posto em perspectiva é a complexidade das narrativas adotada por Libeskind em contraste às narrativas épicas da guerra de Tróia e da contenda bíblica, cujos sentidos se estabeleceram enquanto eventos históricos da humanidade – seja no desespero do Laocoonte, seja na ira de Moisés, as ambiguidades entorno do que está representado são nuances que dizem respeito mais as intenções do artista, do que ao sentido originário da narrativa.

O Holocausto, enquanto fato histórico, nos fornece dados estatísticos sobre o tamanho e a gravidade dos crimes cometidos e não deixa qualquer dúvida sobre o que realmente aconteceu. De outro modo, esta mesma gravidade, de um crime em massa arquitetado e praticado de modo tão consciente e deliberado, num momento no qual o avanço científico, na qualidade de expressão máxima da capacidade racional do ser humano, havia se tornado um paradigma para outras áreas do conhecimento, nos faz duvidar, não do que ocorreu, mas do que somos capazes enquanto seres racionais. Como explicar o que aconteceu? Isto é, como representar a história dos judeus, através de uma forma arquitetônica, no coração de Berlim? Esta é uma narrativa cuja complexidade e incompreensibilidade é o cerne de sua estrutura.



Figure 19 | revestimento em zinco / aberturas . Museu Judaico de Berlim
Foto: Francisco Palmeira de Lucena

Embora arquitetonicamente o Museu Judaico de Libeskind tenha uma aparência de um *bunker*, reforçada pelo aspecto soturno do revestimento em zinco e pela economia das formas insólitas de suas aberturas, sua resultante espacial é determinada como um todo por um processo de elaboração da forma no qual incidem notações de narrativas da história dos judeus na Alemanha – são estas narrativas que definem a forma fragmentada do edifício.

É nesta superposição de narrativas, adotadas como notações para forma arquitetônica, que reside a estratégia do arquiteto para falar daquilo que *não pode ser representado*. Tais narrativas, são dadas por várias citações à vários personagens da história cultural de Berlim:

Grandes figuras do drama de Berlim que atuaram como emissários de esperança e angústia imensas são traçados dentro delineamento deste museu: E.T.A. Hoffman, Friedrich Schleiermacher, Arnold Schönberg, Paul Celan. *Eles espiritualmente afirmam a tensão humana permanente polarizada entre a impossibilidade do sistema e a impossibilidade de desistir da busca por uma ordem superior. Premonição trágica* [Kleist], *assimilação sublimada* [Varnhagen], *ideologia inadequada* [Benjamin], *ciência louca* [Hoffman], *entendimento deslocado* [Schleiermacher], *música inaudível* [Schönberg], *últimas palavras* [Celan]: estes, constituem a dimensão crítica que este trabalho, enquanto discurso, procura transgredir.²³

Todavia, Libeskind pensou em quatro aspectos discursivos principais para o projeto, dentro dos quais dois destes personagens supracitados são espelhados, cada qual, através de uma obra sua:

O primeiro aspecto é a estrela associada ao invisível e a irracionalidade que brilha com a luz ausente do discurso individual. O segundo é o corte do Ato II de *Moisés e Aarão*, que tem a ver com a execução não-musical da palavra. O terceiro aspecto é daqueles berlinenses deportados ou ausentes; o quarto aspecto é o apocalipse urbano de Walter Benjamin ao longo da *Rua de Mão Única*.²⁴

Já fomos introduzidos até aqui no primeiro aspecto: a estrela de Davi. O terceiro, a ausência dos judeus desaparecidos, Libeskind se baseou nos dois grandes volumes do chamado *Gedenkbuch* cujo conteúdo é dado por “listas de nomes, datas de nascimento, datas de deportação, e lugares presumíveis onde

²³ LIBESKIND, D. *Between the Lines: Extention to the Berlim Museum, with the Jewish Museum*. Assemblage, No 12. Cambridge: MIT Press, 1990, p. 48. [tradução e grifos nossos]

²⁴ LIBESKIND, Daniel. *Berlin Museum Jèudische Abteilung*. Em: FEIREISS, Kristin. *Erweiterung Des Berlin Museums Mit Abteilung Jèudisches Museum*. Berlin: Ernst & Sohn, 1992, p. 63. [tradução e grifos nossos]

essas pessoas foram assassinadas”²⁵. Estes, estão refletidos no edifício pelas colunas internas de vazios arquitetônicos.

O segundo e o quarto se inserem no processo projetual do museu como notações narrativas oriundas de obras de arte. Trata-se de dois trabalhos artísticos que trazem em si uma complexidade específica, própria das estruturas do pensamento e da música criados na primeira metade do século XX.

As referências à *Einbahnstraße* [Rua de Mão Única] de Walter Benjamin e à obra inacabada *Moses und Aron* [Moisés e Aarão] de Arnold Schönberg apontam para as incompletudes propostas pelo arquiteto para gerar um espaço *textual* de complexidade não resoluto.

Isto pode ser entendido pelo caráter fragmentado que as formas destas duas obras apresentam. O texto de Benjamin, por exemplo, não tem seus conteúdos capitulares relacionados uns com outros, o que permite ao leitor uma leitura não linear da obra, isto é, a ordem de leitura pode ser realizada de modo aleatório, pois os conteúdos dos capítulos são autônomos. Por sua vez, a obra de Schönberg tem seu segundo ato [ato final] propositadamente inacabado e tem na figura de Moisés o problema da comunicação em razão de ter a sua língua travada. Todo conflito na ópera de Schönberg se desenvolve através da verdade que Moisés traz consigo, mas não pode revelar, dado a sua gagueira, e pela má interpretação que seu porta-voz Aarão desta verdade. O isolamento de Moisés com seu Deus e verdades invisíveis e o apelo de Aarão pela representação de um mundo mais afortunado para o povo judeu, através da materialização de um bezerro de ouro, conflagra o conflito entre os irmãos bíblicos, conflito este que Schönberg deixa irresoluto, em aberto e inacabado.

A apropriação de Libeskind dessas narrativas também se dá de modo fragmentado e inacabado. Os sessenta subtítulos do texto de Benjamin, tais como *Tankstelle* [Posto de Gasolina], *Frühstücksstube* [Sala de Desjejum], *Nr. 113*, *Achtung verboten!* [Aviso, Proibido!], *Nr. 13*, *Optiker* [Oculista], *Si Parla Italiano* [Você Fala Italiano] ... só para citar alguns, entram como notações das intersecções dos vetores da forma zigzag com os vazios. Entretanto, estas notações, assim como acontece no texto de Benjamin, são tratadas como camadas textuais cuja temporalidade não pode ser determinada. Como uma informação

²⁵ LIBESKIND, D., loc. cit., 2000, pp. 49.

encriptada nas duas acepções da palavra, sepultada e codificada, essas notações não se revelam a não ser por um entendimento paralelo do processo projetual. Libeskind abre assim a percepção daqueles que visitam o museu a uma atemporalidade contínua, isto é, pela sua incompletude fragmentada, pela carga semântica que nunca se revela de modo evidente, acaba por atrair nossa atenção para uma constante experiência aporética.

Outra notação aplicada no projeto, e aqui nos é particularmente relevante, é da relação que Libeskind estabelece entre a arquitetura do museu e a *música inaudível* de Schönberg.

A referência à música de Schönberg é dada através da sua ópera *Moses und Aron* [Moisés e Aarão], cuja narrativa é a mesma daquela discutida por Freud no Moisés de Michelangelo. No entanto, a referência em si está apoiada mais na estrutura musical de Schönberg do que na literatura bíblica – mesmo que seja difícil descolar uma da outra, pois, especialmente neste caso, algo da narrativa literária ressoa na forma do museu naquela condição do Moisés schonbergiano da língua presa, isto é, enquanto ecos daquilo que não é dito e da *música inaudível*.

Neste sentido, a menção de Libeskind à Schönberg, assim com à Benjamin, não está representada objetivamente ou figurativamente no corpo do edifício. Ela se dá de forma intuitiva, entre o visível e o invisível, na complexidade estrutural da sobreposição vetorial da forma arquitetônica do museu, esta, baseada na estrutura harmônica e no ritmo do Segundo Ato inacabado da ópera *Moses und Aron*. A esse respeito Libeskind expõe:

Eu trabalhei muito de perto com a partitura *Moses und Aron*. Ela é também uma peça muito interessante de arquitetura por conta da estrutura de Schoenberg, como vocês sabem, foi projetada em torno da ramificação dos harmônicos, enquanto são transformados dentro de outro sistema, por esgotar sua própria capacidade de relações – assim, dissolvendo a antiga noção de harmonia e também alcançando os aspectos ‘inaudíveis’ das relações. ‘Inaudível’ no sentido que esta é a voz da consciência e graça na existência humana. Eu literalmente tentei fazer o espaço no museu proporcional ao ritmo da não-existência do Ato Três [de *Moses und Aron*]. [...] quanto a música e arquitetura, se deveria dizer que **arquitetura já é música ... mesmo quando a música é inaudível**.²⁶

Comentar este excerto de uma entrevista de Libeskind à *Architectural Design* em 1995, implica em lembrar da revolução da música atonal da virada do

²⁶ LIBESKIND, D. *Daniel Libeskind: An Architectural Interview*. Em: PAPADAKIS, A. [Ed.]. Great Britain: Architectural Design Profile N° 87, 1995, p.18 [tradução nossa]

século XIX para o XX, e como Schönberg buscou a partir dela uma estruturação para esse novo caminho criando a música dodecafônica. Em outras palavras, enquanto a música atonal abriu a estrutura musical para progressões harmônicas que nunca fechavam seu ciclo, ou seja, nunca retornavam a uma tonalidade dominante, o dodecafonismo se dedicou a uma estruturação serial para este tipo de progressão atonal – podemos dizer, ele criou uma norma na forma de uma série de doze tons que nunca se repete. Isto é, nunca se completa, se resolve, ainda que agora devidamente estruturada.

Esta é uma estratégia que se relaciona diretamente, embora não de forma transparente, com as criadas pelo arquiteto. O *inaudível* de Schoenberg é toda essa progressão musical inusitada que estimula em nós a ausência daquela estrutura dominante que não mais se resolve, não fecha, não se impõem. Assim é também o partido arquitetônico de Libeskind ao explorar vozes cuja comunicação sofre inúmeras interferências umas das outras, numa condição na qual presenças de forças divergentes coexistem num mesmo espaço arquitetônico e se relacionam de modo *continuum* sem nunca se definirem.

5.2.2.

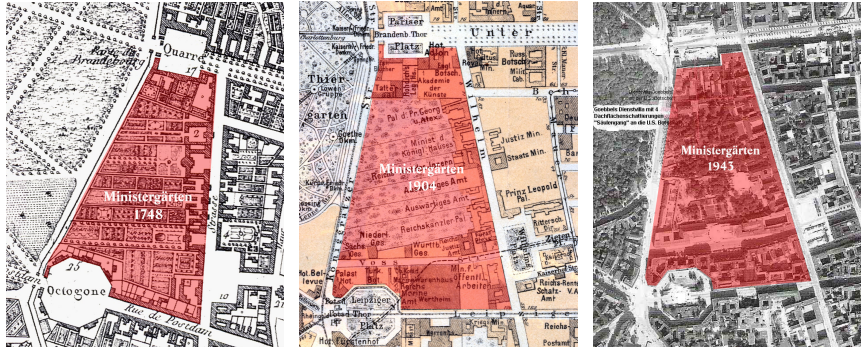
Eisenman: *Memorial aos Judeus Mortos da Europa*

No centro de Berlim, próximo ao Checkpoint Charlie e a poucos metros do Palácio do *Reichstag* [Parlamento Alemão] o *memorial* está implantado onde antes era o *Ministergärten*, uma enorme quadra situada na parte da antiga Berlim oriental – à leste do *Tiergarten*, ao sul do *Brandenburger Tor* e ao norte do *Postdamer Platz*.

Esta região foi arrasada nos bombardeios à Berlim na segunda guerra mundial. Posteriormente, a partir de 1961, a área entre o *Tiergarten* e o *Ministergärten* foi ocupada pelas instalações do muro que dividiu as duas Alemanha[s], ocidental e oriental.

Com sua queda em 1989, o que restou foi uma grande quadra vazia, que veio a ser ocupada, durante os anos de reconstrução da cidade, ao sul, por alguns edifícios administrativos e, ao norte, pelo memorial.

O monumento foi inaugurado no dia 10 de maio de 2005, dois dias após o 60º aniversário do *V-E Day*²⁷, dia comemorativo do fim da Segunda Guerra Mundial na Europa.



Figuras 20, 21 e 22 | *Ministergärten*: 1748, 1904, 1943.



Figura 23 | *Ministergärten*: após a queda do muro.

O projeto consiste em uma estrutura reticular rígida composta de 2711 blocos de concreto – *stelae* [estelas]²⁸ – cada um com 95 centímetros de largura, tendo alturas que variam de zero a quatro metros. Os pilares estão dispostos a cada 95 centímetros ao longo dos seus 2,375 metros de comprimento, permitindo

²⁷ O *Victory in Europe Day* [*V-E Day*] aconteceu em 8 de maio de 1945, data em que os Aliados, na II Guerra Mundial, aceitaram formalmente a rendição incondicional das forças armadas da Alemanha nazista e o fim do Terceiro Reich de Adolf Hitler.

²⁸ O termo *estela* vem do grego *stela* e significa *pedra erguida*. Na arquitetura a palavra é usada para indicar um volume monolítico no qual é inscrito algum tipo de símbolo, em geral memorativo, na forma de textos ou imagens. No memorial de Eisenman essas estelas são desprovidas de qualquer simbologia. Isto é, nelas, o arquiteto se isenta da possibilidade de qualquer representação. A configuração destas estelas no memorial seguem um mesmo padrão de volumes prismáticos e monolíticos com superfícies em concreto aparente – só se diferem umas das outras pelo modo que são implantadas na topologia do terreno e pelo desgaste entrópico do material de cada uma no decorrer do tempo.

a passagem de uma pessoa por vez. Entre o nível do piso e o nível do topo dos *stelae* temos a impressão de um arranjo aleatório e arbitrário. Na verdade, cada plano de nível foi determinado pela intersecção dos vazios do reticulado com a grade Mercato, que traça a área de toda Berlim. Os pilares se desdobram entre duas retículas ondulantes e distintas – uma ao nível da topografia do terreno e a outra ao nível do plano suspenso que se conforma no topo do campo das estelas. A interação entre os dois sistemas reticulares irregulares trabalha de tal forma a produzir uma zona de instabilidade. O resultado é uma divergência perceptiva e sensível entre a topografia do solo e o plano suspenso dos *stelae*. O arquiteto do projeto, Peter Eisenman, diz que tal divergência ocorre tanto no plano perceptivo quanto no conceitual. Realmente, não se pode fazer uma leitura do Memorial sem questionarmos sua forma enquanto arquitetura e sua concepção enquanto memorial; isto é, está sempre nos forçando a uma leitura crítica para além dos limites da disciplina, da autonomia da arquitetura.

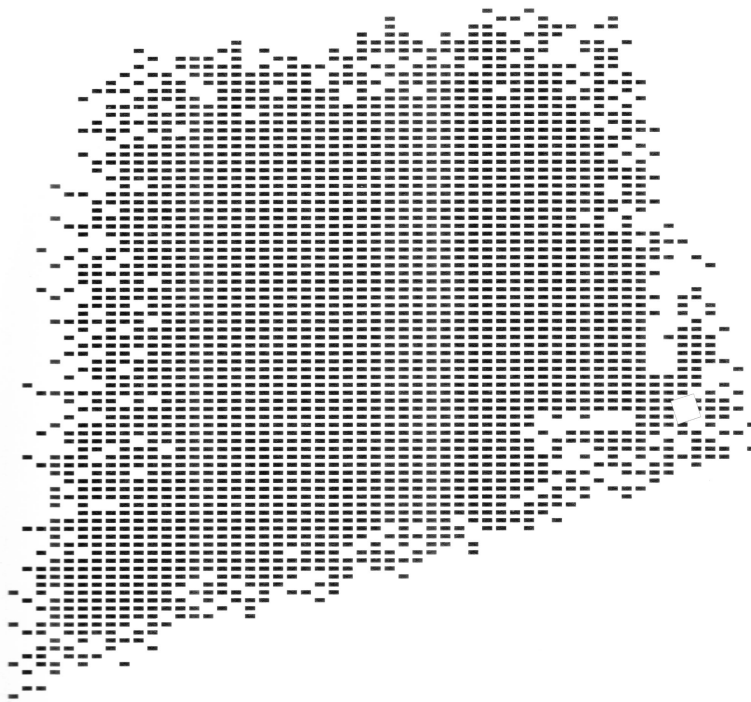


Figura 24 | malha de *stelae* [estelas].

O Memorial conta com uma área no subsolo, na parte sudeste do terreno, destinada à exposições. Ali o visitante tem acesso às documentações da época – imagens e registros, em um banco de dados que oferece a biografia de 700 vítimas do Holocausto.

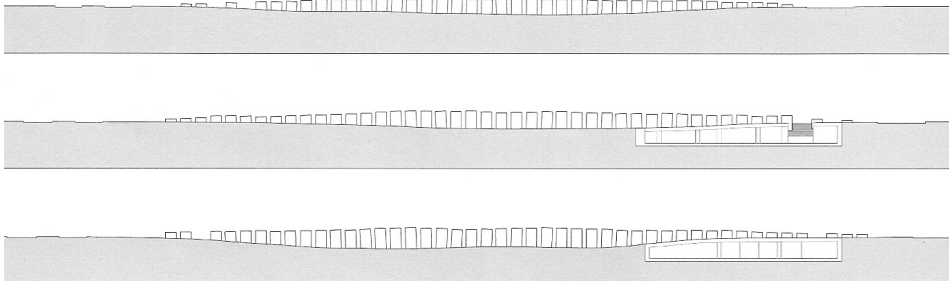


Figura 25 | três cortes . memorial Eisenman

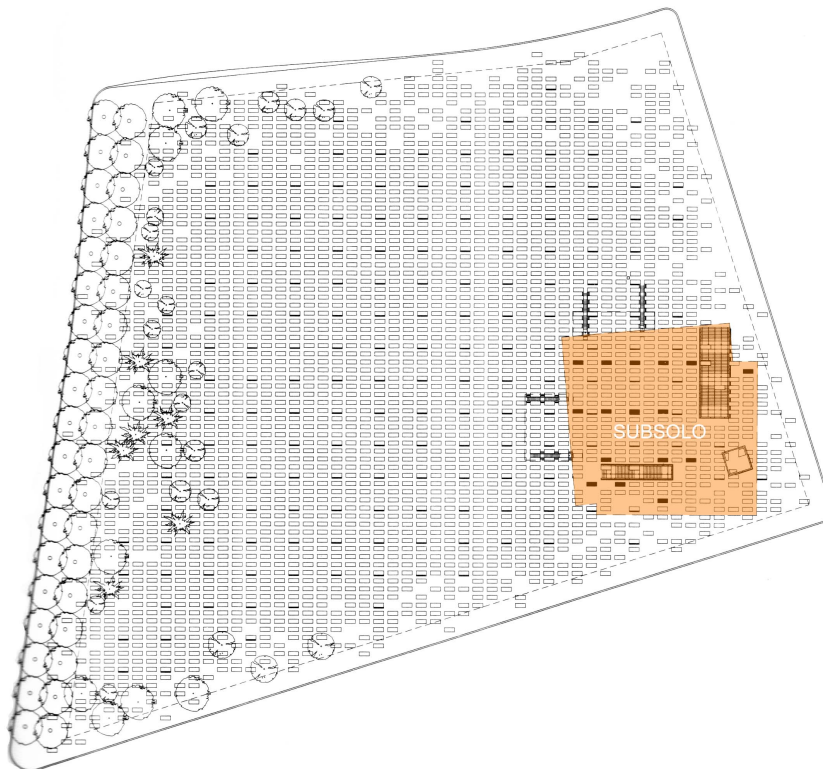


Figura 26 | subsolo à sudeste do memorial.

A idealização do projeto foi uma iniciativa liderada pela jornalista alemã Lea Rosh em 1989, cujo propósito foi pressionar o governo alemão a construir um memorial aos judeus mortos na segunda guerra mundial. A partir de 1992, a ação ganha o apoio do governo federal Alemão liderado pelo chanceler Helmut Kohl e se consolida num concurso cujo projeto vencedor foi idealizado por Eisenman em parceria com Richard Serra. O artista, Serra, sai do processo projetual por não concordar conceitualmente com as modificações exigidas pelo governo na sua fase pré-executiva. Inaugurado em maio de 2005, o Memorial se tornou a materialização de um debate público, portanto político, envolvendo questões éticas e estéticas – isto é, tratava de uma problemática entre o conteúdo a ser representando e de como ser representado. Posterior ao Museu Judaico de Libeskind, o memorial trouxe para esse debate exatamente a impossibilidade de uma representação do holocausto. Esta questão já havia sido colocada no projeto de Libeskind. Nela a estratégia adotada foi a mesma da desconstrução arquitetônica, uma sobreposição fragmentos narrativos que enxertavam a forma dinâmica da arquitetura do museu. No caso do memorial a estratégia de Eisenman teve que lidar com a questão colocada por Siobhan Kattago: O Memorial do Holocausto: Monumento ou Memória Crítica?²⁹

Embora esta não tenha sido uma pergunta feita diretamente ao arquiteto, uma resposta a esta pergunta pode ser dada por uma fala de Eisenman em uma entrevista concedida à Eran Neuman do jornal israelita Haaretz: “Nosso monumento não é para os judeus, é para os alemães ... os alemães foram muito claros ... eles queriam fazer um monumento para o povo alemão. E nós queríamos abordar o Holocausto fora das relações antinaturais entre alemães e judeus”³⁰.

Está claro que a posição de Eisenman foi a de buscar uma memória crítica. Sua estratégia para fugir *das relações antinaturais entre alemães e judeus* foi a de evitar para a obra tanto uma narrativa de afirmação monumental como uma negação *anti-monumental*.

Se por um lado, o lugar específico no qual foi implantado o memorial é emblemático por conter as camadas históricas de uma nação derrotada e segregada; por outro, nada na forma adotada pelo arquiteto refere-se diretamente a

²⁹ KATTAGO, Siobhan. *Ambiguous Memory: The Nazi Past and German National Identity*. Westport, Connecticut: Praeger Publisher, 2001., p.141.

³⁰ EISENMAN, Peter. Em: NEUMAN, Eran. *Longing for the Impossible*. Haaretz, 12/05/2010. Acessar: <http://www.haaretz.com/culture/arts-leisure/longing-for-the-impossible-1.289816>

estas “histórias” da cidade ou à cultura judaica, motivo da sua construção. Exceto pela exposição no espaço subterrâneo em homenagem aos judeus mortos no Holocausto, a forma externa do memorial não tem qualquer assinatura ou simbolismo.

Embora o memorial de Eisenman à primeira vista lembre um cemitério, não há nele qualquer imagem que indique ou revele de imediato algo daquilo que “supostamente” deveria representar, o *Shoah*, ou do lugar ao qual pertence, Berlim. Neste sentido, a forma do memorial é literal, de significação rasa, dada na sua superfície deslizante de estelas que convida o visitante a ter sua própria reflexão sobre o que não é logo desvelado em seu espaço labiríntico. Todavia, só o observador consciente, das camadas históricas de destruição e morte de duas culturas em conflito, é que pode “ver” no espaço do memorial uma gravidade crítica por traz de uma conjunção de formas tão simples. Por esta ótica, o argumento de Eisenman de que o memorial aos judeus mortos não foi realizado unicamente para os judeus, mas, principalmente, para o povo alemão, parece ter um sentido específico: o de excitar uma consciência crítica e estabelecer um contínuo entre as temporalidades distintas da cultura dominante e da excluída.

Em termos estéticos, o *memorial* não tem arco nem coluna³¹, parede ou placa com emblema honorífico; suas estelas são destituídas de qualquer dado semântico, são aquilo mesmo: um prisma de concreto. Se tem algo que fala na forma do *memorial*, é algo que emerge dos vazios e ausências de camadas históricas por entre o campo de estelas à mente do observador, ou seja, à consciência.

Escrever poesia após Auschwitz é bárbaro.³²
Theodor Adorno

Assim, o espaço do memorial cria uma metáfora através da experiência do corpo dentro de uma condição espacial que busca calar os signos arquitetônicos, gerando um espaço árido induzindo a desorientação e a claustrofobia através dos estreitos corredores delimitados pelas estelas: “Tenho ouvido as pessoas dizerem

³¹ AHR, Johan. *Memory and Mourning in Berlin: On Peter Eisenman's Holocaust-Mahmal 2005*. <http://mj.oxfordjournals.org>. acesso: 11/2009.

³² ADORNO, T. Citado por Eisenman em: *Silence of Excess. Holocaust Memorial Berlin*. [tradução nossa] [o livro *Holocaust Memorial Berlin* não contém numeração de páginas]

que estavam com medo, com uma sensação de mudez e suas mãos ficaram úmidas. Estou satisfeito com esse tipo de reação”.³³ Esta não seria uma metáfora gerada a partir da capacidade simbólica da forma do *memorial*, mas por todo *des*-contexto que incide sobre ela. Este *des*-contexto, são as memórias fragmentas da história daquele lugar. Os restos, os ruídos, suas meias presenças, repletas de ausências. O *des*-contexto de Berlim é a sua incompletude histórica, que determina a impossibilidade de sua representação.

O trabalho não é posto em um lugar, ele é esse lugar.³⁴
Michael Heizer

A natureza *inacabada* do *memorial* se dá menos pelas suas unidades formais, as estelas, e mais pelo o que nelas não se definem: seus limites e sua centralização – isto é, a maneira pela qual o *memorial* invade e se desdobra através do seu entorno, com suas estelas que vão gradativamente se equivalendo, em cota, ao nível das ruas que o cercam, ofuscam os limites dentro/fora da sua projeção no espaço e o seu ponto de convergência.

Por esse ângulo, o *continuum* do *memorial* é o modo como sua forma se manifesta, nesse deslizamento que ao mesmo tempo envolve e é tomado pelo espaço urbano. Porém, a forma, não pela sua redução semântica, mas pela maneira como se dispõem no espaço, criando duas camadas topológicas distintas e sobrepostas, induz à consciência crítica da ordenação urbana e arquitetônica de Berlim.

A condição descentralizada da obra – tal como podemos observar em obras de *sites specifics* [lugares específicos] de artistas como, Richard Serra e Robert Smithson – é dada pela complexidade da percepção espacial do observador ao deambular pelo labirinto de estelas, que deixa o indivíduo sem um ponto de referência ou convergência, sem centro, a deriva no agenciamento múltiplo de seus acessos.

³³ Eisenman falando sobre a reação dos visitantes no memorial em entrevista concedida a Johan Ahr em 2006. Fonte: AHR, Johan. *Memory and Mourning in Berlin: On Peter Eisenman's Holocaust-Mahmal 2005*. <http://mj.oxfordjournals.org>, acesso: 11/2009.

³⁴ HEIZER, M. *Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson*. Em: FERREIRA, G; COTRIM, C. *Escritos de Artistas Anos 60/70*, p. 275.

... artistas tais como Robert Smithson, Michael Heizer, Carl Andre e Richard Serra, tentaram reorientar a experiência perceptiva do sujeito.³⁵

Neste tipo de estratégia das obras de *sites specifics* encontramos aspectos da experiência do memorial. A suspeita se torna mais forte se levarmos em conta a participação de Serra, junto com o arquiteto, na elaboração inicial do projeto do *memorial* até o período pré-executivo.

Mesmo que não possamos determinar até onde foi a contribuição de Serra na definição do projeto, de certo, podemos dizer que Serra, em seus trabalhos, apresenta estratégias semelhantes de descentralização da percepção espacial.

Sua obra *Shift* é um exemplo próximo do que estamos falando. Ela consiste em seis septos de prisma regular que interceptam a declive de um vale, cada um medindo 1,5 metro de altura e 20 centímetros de espessura tem seus comprimentos variados. Três destas secções são dispostas em sequência, acompanhando o movimento do terreno e quebrando a continuidade linear das peças. As outras três fazem o mesmo na declive oposta. Um platô serve como um ponto de convergência para as duas peças mais baixas; cada seção é fincada ao solo até a superfície superior. Conforme a descida da cota do terreno, seu corpo vai sendo revelado, até a aresta extrema emergir por completo a um metro e meio. Estas peças tanto imprimem a paisagem entrecortando-a com suas linhas austeras, expandindo a linha do horizonte na cota em que brotam, quanto são impressas pelas linhas orgânicas do solo. Seu ponto de convergência não opera perceptivamente como um centro; sua relação espacial e tamanho não permitem esta tomada de visão em meio a tantas posições possíveis em seus diversos níveis e aproximações. Serra chama a atenção para o tempo cumulativo da experiência neste tipo de obra. O que ocorre numa experiência como essa é uma sucessão temporal contínua de percepções fragmentadas e singulares, que nunca se repetem.

Robert Smithson também aborda o valor de uma temporalidade contínua dizendo que ao separar coisas, formas, figuras cuja *gestalt* possui começo e fim, o artista é ludibriado por meras ficções convenientes, históricas e racionais, alienadas e alienantes. Para Smithson, o artista deve permanecer perto da

³⁵ EISENMAN, P. *Silence of Excess. Holocaust Memorial Berlin*, p. 2 [do texto de Eisenman, livro sem numeração, tradução nossa]

superfície do tempo, no presente, explorando a mente pré e pós-histórica, entrando em lugares onde futuros remotos encontram passados remotos.

O trabalho de Smithson intitulado *Spiral Jetty* trata dessa experiência de descentralização espacial. Localizado em Salt Lake City, no estado de Utah, Estados Unidos, o *Spiral Jetty* é uma espiral construída em Rozelle Point, de 4,5 metros de largura e que avança 45 metros em um lago de mar morto. Por se tratar aqui de uma espiral, tem-se um centro geográfico e, mais uma vez, como no *Shift* de Serra, não se pode apreender o seu centro na experiência da obra. A imensidão da paisagem sublima a forma da obra, não permitindo ao sujeito uma visão ampla e total da espiral e, portanto, do seu centro. A própria disposição da espiral ao ser percorrida está, a cada instante da experiência, deslocando seu centro em relação ao observador, e tornando ...

... o espectador um ser errático, refém de uma situação sem lugar, destinado a seguir o rastro da reflexão do artista por cada escrito, cada foto, cada monumento perdido.³⁶

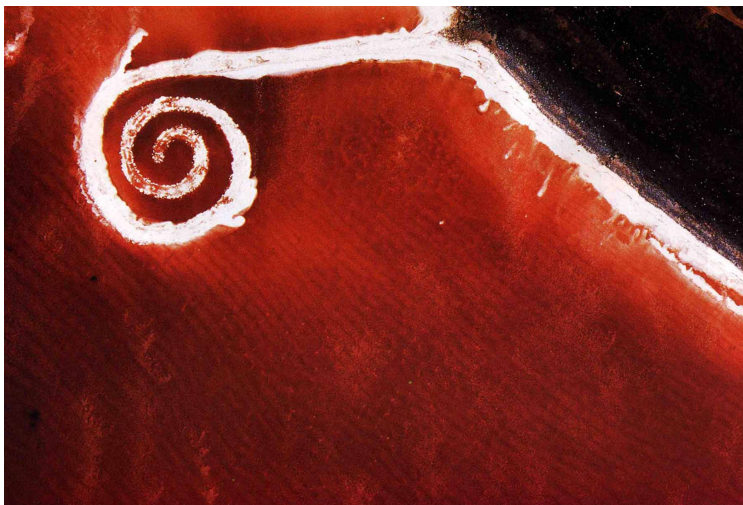


Figura 27| Spiral Jetty . Robert Smithson.

A partir desta relação devemos considerar uma afirmação polêmica³⁷ de Eisenman na qual ele acusa os trabalhos de *sites specifics* de um desinteresse quanto aos deslocamentos possíveis dos aspectos históricos e políticos do solo no qual a obra é implantada. A crítica do arquiteto é pontual e tem o propósito de

³⁶ COTRIM, Cecília. *Monumento Contemporâneo? O Nó Górdio*. N°1, 2001.

³⁷ EISENMAN, P. loc. cit.

validar o memorial, não apenas como um trabalho de *site specific*, mas acima de tudo como obra arquitetônica.

A arquitetura foi sempre lugar específico ...³⁸

É apenas através de uma estreita definição da arquitetura que se poderia atribuir especificidade local e solo [*ground*], o simbolismo deste memorial, à escultura. Ainda, a tentativa de redefinir os limites entre arquitetura, que não é mais manifestada na imagem fixa de uma fachada ou numa forma figurativa, e escultura, que tem atravessado uma redefinição interna radical nos últimos quarenta anos, reside precisamente na reconcepção do solo. **O solo tem sido tradicionalmente um datum para arquitetura, diferente da escultura de *site specific*, onde nenhum datum é pretendido.**³⁹

Eisenman entende que as obras de *sites specifics* “não tem memória ou programa político.”⁴⁰ Esta declaração demanda uma aproximação maior com as obras de *sites specifics* para uma análise crítica mais apurada sobre a real existência ou não, nelas, de *memória* ou *programa político* – porém isto fugiria da objetivo deste trabalho. Se por um lado é controversa a posição de Eisenman em relação aos *sites specifics*; de outro, não podemos refutar sua ideia de que o solo para arquitetura é realmente um *datum*. Assim, o problema que fica da contestação de Eisenman é: *o memorial é um objeto arquitetônico?*

Sua justificativa se dá justo no trabalho de deslocamento semântico do solo alemão. É a possibilidade deste deslocamento que Eisenman está chamando de caráter “arquitetônico” do memorial:

... é a relação do memorial com a ideia de *ground* [solo], e não sua especificidade local, que outorga este trabalho, necessariamente como arquitetura, seu importante significado simbólico. Na verdade, a ressonância simbólica do projeto reside no deslocamento do solo como um *datum* [dado] em um modo que é próprio à arquitetura, como oposto à outras formas de arte.⁴¹

Assim, neste *deslocamento semântico*, o sentido e o simbolismo que *ressoam* no memorial não advém de um significado pré-existente e imanente à sua forma, mas sobretudo da relação desta com a memória do solo [*ground*]. Trata-se do deslocamento, por exemplo, da arquitetura monumental de Albert Speer que,

³⁸ Ibid., p. 1 [do texto de Eisenman, livro sem numeração, tradução nossa]

³⁹ Ibid., p. 2. [tradução e grifos nossos]

⁴⁰ Ibid., p. 3.

⁴¹ Ibid., p. 1.

junto ao Partido Nacional Socialista Alemão na década de 1930, “estetizou a política”⁴² através da monumentalidade clássica de seus edifícios.

.... é a obstinada falta de simbolismo evidente no memorial que faz seu público declarar o sentido de um tempo dual: um experimentado no presente; e outro, a possível memória de uma outra experiência do passado no presente. É neste sentido, de um tempo dual e o modo que isto é experimentado que é insistentemente arquitetônico no seu ser. Isto é alcançado através da negação do solo como um *datum reference* [referência originária]. Em vez disto, existem duas de superfícies topológicas e ondulantes marcadas pela altura e a base dos pilares. Estas definem uma zona de instabilidade no que diz respeito ao *datum* do contexto das vias ao redor e da estatura do sujeito que entra no campo acima dos pilares e, conforme o solo decresce, torna-se envolto dentro deles. Esta necessidade de contenção e delimitação, agora articulada de um modo diferente, pode apenas ser entendido como arquitetônico.⁴³

As estratégias descritas acima, das duas superfícies ondulantes que coexistem de modo sobreposto e que envolve cada vez mais o visitante conforme ele adentra no memorial, indica o modo de experiência do indivíduo, que atraído por uma teia de conexões múltiplas flana num espaço de deslocamento contínuo.

[...] o processo não opera entre organismo e maquinismo, mas entre organismo/maquinismo, de um lado, e o caos, de outro. O caos não é o que pode ser visto como o processo final de um sistema. Realmente, o caos é algo já dado em um sistema que é construído através do colapso.⁴⁴



Figura 28 | foto aérea . memorial Eisenman

Espaço labiríntico, caos, presença e ausências - o Memorial de Eisenman gera “lugares” de *interstícios*, lugares “entre”, em zonas de alteridade que

⁴² Ibid., p. 3 [do texto de Eisenman, livro sem numeração, tradução nossa]

⁴³ Ibid. [tradução e nota nossas]

⁴⁴ EISENMAN, Peter. *Processes of the Interstitial*. Em: *Written into the Void 1990 - 2004*. Peter Eisenman, p.70. [tradução nossa]

deslocam a ideia de monumento arquitetônico como uma questão do espaço, para a ideia de espacialização de um tempo contínuo.

Há na estratégia formal do memorial uma estratégia política que se dá no espacejamento das suas mônadas arquitetônicas desprovidas de simbologia. Os posicionamentos distintos entre destes elementos idênticos, vazios de carga semântica, e o jogo diferencial que estabelecem com a memória fragmentada do solo do *Ministertgärten*, é o deslocamento semântico do memorial.

Isto tem muito a ver com a noção de *interticialidade* que Eisenman desenvolveu em um dos seus ensaios:

Sistemas de esclarecimento e utilidade criam um excesso no espaço do poder. O sistema político do capital transnacional já sugere uma organização do espaço e tempo, cidade, edifício, etc., que demanda clareza e utilidade com o propósito de criar este excesso. A standardização e os processos tecnológicos são usados para criar a possibilidade de um excesso que reside atualmente no capital. Sugerir a possibilidade de um excesso no objeto, um que exija uma mudança radical nos modos existentes de produção e consumo, torna-se um ato político. Produzir uma condição de espacejamento, de **intersticialidade**, de algo que não pode ser consumido porque não é mais legitimado pela utilidade e significação, não é meramente um argumento estético, é um argumento político; é falar de um tipo diferente de excesso. Assim, processos que produzem diferenças podem ser vistos como resistentes ao espaço de poder existente. Na arquitetura, isto sugeriria que nem o autor nem a máquina podem produzir, sem alguma interação mutua, qualquer condição do figurativa.⁴⁵



Figure 29| memorial Eisenman
Foto: Francisco Palmeira de Lucena

⁴⁵ Ibid, p.71. [tradução nossa]

O intersticial gera um outro tipo de excesso, um excesso que não se dá pela via estética e retiniana, pela comunicação direta da coisa com seu significado, mas no espaço *entre* o espaçamento da visão fragmentada na experiência da forma sublimada e os restos, traços, da memória despedaçada do solo berlinense.

Segundo o arquiteto, o intersticial não pode ser produzido em um sistema ligado a valores de juízo estético, critérios funcionais ou representacionais, tampouco pode ser produzido por processos maquínicos ou matemáticos. Ou seja, intersticial não é dado por estratégias estéticas elaboradas numa razão direta por recursos técnicos e abstrações matemáticas, mas pela desarticulação das relações previamente determinadas entre estes domínios.

Desse modo, o intersticial implica sobretudo no deslocamento de um aspecto dominante. É fruto de uma escolha, e de certa forma política, pois incide onde existe uma imposição de valores – representacional, estético ou funcional. Trata-se do movimento crítico de uma herança, demanda uma consciência crítica para geração de diferenças e de invenções de experiências. O intersticial, na qualidade de lugar *entre* e *interior*, pode ser entendido também pelo que Eisenman chama de *being-only-once*, como uma diferença que se autogera internamente, uma resistência. “A arquitetura apenas continua e se mantém justamente por causa deste impulso subversivo para produzir seu *being-only-once*”⁴⁶.

Os dois termos podem ser entendidos como a própria singularidade que caracteriza o *continuum autônomo* da arquitetura de Eisenman, situada entre a teoria e a prática, a matéria e não matéria, o lugar e não lugar. No caso do *memorial* de Berlim, o espaço se propõe como gerador destes *continuum*s. O caráter arquitetônico de uma obra aberta como o *memorial*, sem cobertura e de acesso omnidirecional, é dado por uma série de *once-only*[s], que desloca o pensamento naturalizado de expectativa das condições normativas da arquitetura, como o da tríade vitruviana *firmitas, utilitas e venustas*.

Assim, o projeto do *memorial* lança a possibilidade de um *continuum* entre o solo alemão e os judeus mortos e expatriados. Mais do que uma concepção ou narrativa, este *continuum* pode ser observado através de uma visão panorâmica do

⁴⁶ EISENMAN, Peter. *Presentness and the 'being-only-once' of architecture*. In: Eisenman, Peter. *Written into the Void 1990 - 2004*. New Haven and London: Yale University Press, 2007. p. 47. [tradução nossa]

memorial. A retícula de estelas se sobrepõem ao terreno acidentado do *Ministertgärten* como uma paginação de concreto suspensa no solo. O novo abrigo do solo alemão é agora um outro solo, poroso como uma pele, como uma camada limítrofe de uma consciência crítica num *continuum* de espaços intersticiais e de zonas obscuras que se desdobram “na estrutura da grelha, fazendo com que espaços indeterminados surjam na ordem aparentemente rígida do monumento”.⁴⁷

É neste tempo duplo de duas realidades, duas superfícies topológicas, uma da descontinuidade histórica da cultura dominante e outra da descontinuidade da presença dos excluídos, que reside a experiência arquitetônica e abertura crítica, do *being-only-once*, do intersticial, do *continuum autônomo* do memorial.

Ainda que antissimbólico, pois nele a experiência do observador nada é previsível – não há centro, foco ou representação –, em certo sentido, esta experiência também é um ato de lembrança⁴⁸. Todavia esta memória é fragmentada e não permite uma catarse, mas sim, uma tomada de consciência da coexistência de temporalidades e culturas distintas. Eisenman vê o Memorial como um lugar espiritual onde se medita, “porque isto aconteceu?” Isto pode levar o sujeito a este *continuum* histórico sem que esta informação tenha sido lhe dada diretamente, diferente do que acontece nos circuitos de exposição dos museus.



Figure 30 | memorial Eisenman
Foto: Francisco Palmeira de Lucena

⁴⁷ EISENMAN, Peter. *Memorial Holocaust Berlin*. Baden/Switzerland: Lars Müller Publishers, 2005.

⁴⁸ Die Zeit Online. *Erfahrung am eigenen Leib*. <http://www.zeit.de/1998/51/199851.eisenman-deutsch.xml> Acesso: 04/08/2015

A experiência da existência presente na presença, da existência sem as marcas convencionais da experiência, da existência potencialmente perdida no espaço, de uma materialidade não material: é a incerteza do memorial. Quando um projeto pode superar sua abstrata aparência diagramática, no seu excesso, no excesso de uma furiosa razão perdida, então o trabalho torna-se uma advertência, a *mahnmal* [memorial], não para ser julgado no seu significado ou sua estética, mas na impossibilidade de seu próprio sucesso.⁴⁹

Existe nesta leitura que fazemos do *memorial* algo do que apontamos anteriormente através das palavras de Andreas Huyssen a respeito da *cidade como um texto*, e de como essa abordagem da arquitetura é importante para cidades como Berlim. Eisenman quando fala do *excesso da razão perdida* da relação antinatural estabelecida pelo Holocausto entre judeus e alemães, está se referindo ao caráter textual de uma *existência perdida no espaço*, cujo horror e incompreensibilidade suspendem qualquer possibilidade de representação.

A natureza textual do *memorial*, cuja alteridade caótica emerge por entre as suas estelas e o vazio histórico, podemos atrelar ao que Eisenman interpretou da sobriedade semântica da arquitetura de Tadao Ando.

Para Ando pode haver uma ordem matemática, e portanto, visual ou geométrica, mas estes signos são mudos, eles não explicam nada. A obra de Ando, ao contrário, lida com uma suspensão de signos, **uma suspensão da projeção visual que nos mantêm a um passo do caos**. Esta suspensão, este vazio do signo, não é uma suspensão formal; é o que Ando chama de ‘natural’. Não se trata do natural da natureza, mas ao invés disso, como Barthes diz, ‘um evento breve que imediatamente encontra sua própria forma’. Esta é a essência do que pode ser chamado o **não formal** ou o **textual** no trabalho de Ando.⁵⁰

A observação de Eisenman sobre a obra de Ando traz uma ideia desconcertante do aspecto textual da arquitetura que por um lado *não é a suspensão da forma*; e por outro, é o que ele chama de *não formal*. Embora desconcertante, esta não é uma ideia de todo incompreensível, a forma não é suspensão pois ela atua diretamente na percepção do sujeito impelindo-o a um distanciamento dela e à reflexão de uma presença que não está nela representada. Trata-se tampouco de um índice, como em muitos outros projetos de Eisenman e do museu de Daniel Libeskind. Há na forma elementar do memorial e de alguns

⁴⁹ EISENMAN, op. cit.

⁵⁰ EISENMAN, P. *The Story AND O*. Em: DAL CO, F. *Tadao Ando: Complete Works*, p. 489.

projetos de Ando uma literalidade que rejeita o sujeito, que desumaniza a experiência do corpo no espaço – justo no sentido oposto ao humanismo, do homem como medida para todas as coisas e do equilíbrio espacial para acomodá-lo –, como se o sujeito ali não pertencesse.

Este é o momento da sublimação contínua do memorial, entre a presença muda das estelas e ausência da profusão de vozes históricas que brotam do *des*-contexto do *Mininstergärten*.