



Lucas Ferraço Nassif Ferreira dos Santos

Formas de vida e de morte

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura.

Orientador: Prof. Otávio Leonídio Ribeiro

Rio de Janeiro
Agosto de 2015



Lucas Ferraço Nassif Ferreira dos Santos

Formas de vida e de morte

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura.

Prof. Otávio Leonídio Ribeiro
Orientador
Departamento de Arquitetura e
Urbanismo – PUC-Rio

Prof. João Masao Kamita
Departamento de Arquitetura e
Urbanismo – PUC-Rio

Profa. Maria Flora Sussekind
Fundação Casa de Rui Barbosa; UNIRIO

Profa. Denise Portinari
Coordenadora setorial da Pós-graduação
do Centro de Teologia e Ciências
Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 17 de agosto de 2015

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

Lucas Ferraço Nassif Ferreira dos Santos

Lucas Ferraço Nassif é mestre em arquitetura, na área de teoria e de história do projeto, pela PUC-Rio. Tem graduação em audiovisual pela ECO-UFRJ e foi integrante do programa de aprofundamento em artes visuais da EAV-Parque Lage. Seu vídeo “Reinforced Concrete” faz parte do projeto “Labour in a Single Shot” de Harun Farocki, exposto, dentre outras, na Bienal internacional de arte de Veneza 2013, no pavilhão latinoamericano.

Ficha Catalográfica

Ferraço Nassif, Lucas

Formas de vida e de morte / Lucas Ferraço Nassif Ferreira dos Santos ; orientador: Otávio Leonídio Ribeiro. – 2015.

99 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2015.

Inclui bibliografia

1. Arquitetura – Teses. 2. Peter Eisenman. 3. Arquitetura conceitual. 4. Desconstrução. I. Ribeiro, Otávio Leonídio. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

Agradecimentos

A dedicatória e os agradecimentos deste trabalho se confundem. Este trabalho se confunde com sua dedicatória e com seus agradecimentos: eu não quero que eles existam separados – afinal, eles não existiram separados.

O que se realiza nas páginas que seguem (e antes delas, assim como nesta aqui) é a busca por possibilidades de vida e de morte que não são somente “trabalho”. A pesquisa, ou o estudo, ao qual me dediquei nos últimos anos está no café que bebo, nos livros que leio, nas músicas que ouço, nos beijos que recebo.

A entrada de Saturno em Escorpião, meu signo solar, há mais ou menos dois anos – e eu me atrevo a dizer isto em minha dissertação, nesta dedicatória/agradecimento – significou, na astrologia, a entrada num período tenso de dura aprendizagem. Apesar de tenso e da aprendizagem ser dura, esse período foi de reencontros e de encontros constantes que me colocaram em diálogo com desejos esquecidos ou ainda não observados e discutidos. Meus trabalhos existem nesses reencontros e nesses encontros. Tensos ou duros, eles existem em suas precariedades, em suas fragilidades, em suas forças, em suas felicidades e em suas tristezas.

A dedicatória, pensei por muito tempo, seria somente a frase “Aos que pularam da ponte do rio Itapemirim”. Ela, todavia, não era exposta, explícita o suficiente. Eu precisava que os nomes estivessem aqui, escritos; logo, escrevo os nomes que me emocionam, que penso e que sinto. Penso e sinto os que ficaram comigo na última semana: Antonio, Helle'Nice, Regina Marta, Maria Clara, Charlotte. Também penso e sinto Gloria, Mabel e Myrtle. Gena, Andrea, Bárbara e Bráulio. Kate, Sufjan, Gal e Björk. Otávio. Helena, Anita e Denilson. Anna Bella. Flora. João, Ana Luiza e Marcos. Isabela. André, Diego, Isadora, Bruna, Arthur, Lucas, Aline, Natália, Pedro, Ronalson, Tábata, Victor e Yuri. Lesley. Micheline, Rodolfo e Vinícius. Rem. Elke e Uli. Caio, Alice e Adriano. John e Toni. Judith. Gabriela e Mônica. Marília e Luzia. Sara e Soleil. Lars, David e Jean-Luc. Miriam. Karla, que me falou da ponte de que deveria pular e que me fez perceber que seria bom ter companhia nesse pulo. Escrever esta dedicatória/agradecimento é apontar que há, sim, companhia: os reencontros e os encontros.

Ao mesmo tempo em que Saturno está em Escorpião, Júpiter está em Leão. Sorte.

Resumo

Ferraço Nassif, Lucas; Leonídio, Otávio (Orientador). **Formas de vida e de morte**. Rio de Janeiro, 2015. 99p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Os projetos e artigos de Peter Eisenman — seus textos — elaboram sentidos e definições daquilo que ele chama “arquitetura conceitual”. Ela seria uma possibilidade de, na arquitetura, viabilizar projetos que se ordenassem de maneira a não atender um “sujeito” dos espaços em perspectiva — um “sujeito monocular”. Este trabalho procura discutir a importância da “arquitetura conceitual” no discurso da arquitetura e as suas potencialidades de subversão.

Palavras-chave

Peter Eisenman; arquitetura conceitual; discurso; disciplina.

Abstract

Ferraço Nassif, Lucas; Leonídio, Otávio (Advisor). **Forms of life and of death**. Rio de Janeiro, 2015. 99p. MSc. Dissertation - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The projects and articles of Peter Eisenman — his texts — formulate senses and definitions of what he calls “conceptual architecture”. “Conceptual architecture” would enable projects in architecture that wouldn’t be imposed by a “monocular subject” — a “subject” from a space in perspective. This research discusses the importance of the “conceptual architecture” in the discourse of architecture: it studies its potentials and possible subversions.

Keywords

Peter Eisenman; conceptual architecture; discourse; discipline.

Sumário

1. Introdução (As pontes do rio Itapemirim e o Memorial)	8
2. Não é	14
3. Coelhos	32
4. Dúvida	46
5. Considerações finais (Pensar e sentir)	83
6. Referências	97

1. Introdução (As pontes do rio Itapemirim e o Memorial)

Linguagem opressiva faz mais do que representar violência; é violência; faz mais do que representar os limites do conhecimento; limita o conhecimento. (MORRISON, 1990)

Esta pesquisa parte de e volta a um incômodo; um incômodo causado em mim por uma repreensão sofrida. Esse incômodo desencadeou questionamentos, motivou a fala sem que eu percebesse que era dele que eu falava: até reencontrá-lo. Sou eu quem fala, aqui, sobre um desentendimento que não passou, que eu não quis deixar passar, talvez: no qual me agarrei para realizar o que segue – mesmo que não estivesse atento que estava agarrado a ele.

No desentendimento ocorrido pela repreensão está o problema desta pesquisa, a contradição da sua hipótese inicial e uma pista neste estudo que é a tentativa de resposta da pergunta: qual a importância da “arquitetura conceitual”? Esgarçando-a, a mesma pergunta também pode ser feita como: qual a importância dos “textos” de Peter Eisenman? Antes de continuar, entretanto, preciso esclarecer que, por “texto” ou “textos”, entendo “cadeias de signos” (“network of signs”) – uma definição que é trazida de Robert Smithson (*apud* OWENS, 1979, p. 122). Quando digo os “textos” de Eisenman, refiro-me, portanto, a possibilidades de escrever e de ler artigos, projetos, complexificando o espaço, o “objeto”; fazendo o verbal e o visual se atravessarem. A definição de texto será explicada mais profundamente no terceiro capítulo desta pesquisa, num debate acerca da alegoria.

É possível notar que, na minha fala acima, a palavra “importância” já é creditada à “arquitetura conceitual” e aos textos de Peter Eisenman; isso abre caminho para que eu pouse minha hipótese inicial – o que inicialmente acreditei se passar na “arquitetura conceitual” e ser possível a partir de sua elaboração. Acreditando nessa importância, pensei que a “arquitetura conceitual” seria a grande viabilizadora de projetos de espaços que poderiam quebrar a hegemonia de

um “sujeito monocular” na arquitetura – podendo até mesmo ameaçar sua “disciplina” e o seu “discurso”. Respectivamente: o “espaço fechado” (DELEUZE, 2010, p. 223) – disciplina – e “aquilo por que, pelo que se luta” (FOUCAULT, 2013, p.10) – discurso. Inicialmente, essas foram minhas primeiras considerações: esse foi o começo da investigação.

Fazer algo conceitual em arquitetura iria exigir a tomada dos aspectos pragmáticos e funcionais e colocá-los numa matriz conceitual, onde sua existência primária não é mais interpretada pelo fato físico de ser um banheiro ou um armário, em vez disso o aspecto funcional banheiro ou armário se torna secundário a alguma leitura primária como notação num contexto conceitual. Novamente, o que faz a arquitetura conceitual é que diferentemente da arte, ela demanda não somente a primazia da intenção de levar algo do reino sensual para o intelectual, mas também que essa intenção seja presente na estrutura conceitual; novamente, não está em questão se ela é edificada ou não. (...) Na maioria dos casos, a maior dificuldade em atingir tal intenção conceitual através dos meios de uma estrutura formal está não na intenção em si, mas em achar meios de expressão do aspecto conceitual a fim de que ele seja de alguma maneira aparente ao espectador. (EISENMAN, 2004, p. 17)

Como as formas de um projeto podem trazer o “conceitual” da arquitetura? Nos trabalhos realizados nesta pesquisa quero pensar mais no projeto das formas e em suas narrativas na “arquitetura conceitual” e menos na justificativa da experiência do espectador delas; o objetivo desta dissertação ao investigar a importância da “arquitetura conceitual” está na “projeção” – aquilo que se faz no e pelo projeto – que se amplia ao espectador em diferentes possibilidades e estudos: não às restrições e às limitações da projeção impostas pela necessidade de experiência do espectador. Deixo mais claro: a vontade, aqui, é fugir de projetos que se justificam pela experiência do espectador pois isso também é restrição, limitação imposta por um entendimento que conserva a arquitetura ainda numa essência. Martin Heidegger (2012), por exemplo, entende a arquitetura a partir de uma essência que é o “habitar”, o experienciar do “homem”

(de um certo “homem”). Já que Peter Eisenman põe o “aparente ao espectador” como uma dificuldade (ou uma tarefa) da “arquitetura conceitual”, ponho como evidente desde esta introdução o impasse que existe na minha abordagem de seus textos. Ao mesmo tempo que confiro importância a eles, já observo sua limitação: a necessidade da experiência, do experienciar. Percebo, no entanto, que esse limite é também importância pois ele é a exposição da sua existência: da existência de um limite, uma possibilidade de compreensão que ordena tanto o pensamento da “arquitetura conceitual” como o da arquitetura. Logo, o trato com os textos, aqui, é repleto de percalços e de sutilezas que são caros ao debate, que busco e que identifico ao longo do estudo.

As pontes do rio Itapemirim são a casa em chamas de onde venho, parte desse “habitar” a ser trabalhado na investigação: “apenas na casa em chamas que se torna visível pela primeira vez o problema arquitetônico fundamental” (AGAMBEN, 2013, p. 184). Estou cercado pelas escritas e pelas leituras dessas casas em chamas: “O som e a fúria” (1929), “O sacrifício” (1986), a “Crônica da casa assassinada” (1979); William Faulkner, Andrei Tarkovsky, Lúcio Cardoso. Achei que em Peter Eisenman encontraria mais casas em chamas, num impulso adolescente de transgressão que procura mais transgressão. Entretanto, o impulso, talvez consiga entender um pouco melhor agora, precisou ser mais cuidadoso diante de seus textos: diante da “arquitetura conceitual”. A procura realizada nesta dissertação exige paciência e renascimento constantes pois as mortes e as vidas encontradas nesses textos (ou a partir deles) são descobertas advindas da frustração com o meu objeto de estudo.

Constantemente, deparo-me com as restrições do pensamento de Peter Eisenman, com sua insuficiência, com a falta de revolução e de quebra em seus textos. Antes, quando iniciei meus trabalhos, acreditei que a “arquitetura conceitual”, da maneira como foi elaborada por ele, seria capaz de revolucionar ou de quebrar a arquitetura; ela não o faz. Entretanto, ela – a “arquitetura conceitual” da maneira como foi elaborada por Eisenman – também não deixa de abrir uma (ou algumas) frestas no “espaço fechado” da arquitetura. Por uma dessas frestas escapa a minha pesquisa. Se a investigação realizada se iniciou de

maneira rebelde e vigorosa (querendo mais rebeldia e vigor), felizmente ela foi se tornando um pouco mais frágil e atenta. Ao longo dos textos escritos e das leituras feitas, passo a respirar um pouco mais a fim de dar atenção aos equívocos, a outras vozes, a possibilidades outras de existência neste trabalho. Estamos diante de tentativas e de erros, de ensaios.

Como disse, parto de e volto a um incômodo causado por uma repreensão sofrida, por um desentendimento. Tenho como hipótese uma impossibilidade que já coloco em evidência desde esta introdução. A hipótese é a de que a “arquitetura conceitual” da maneira como foi elaborada por Peter Eisenman pode permitir diferenças na projeção – no projeto –, ameaçando a arquitetura, sua disciplina, atrapalhando a luta por esse discurso. Há uma tensão decorrente da manutenção dessa hipótese que tropeça. Coloco-me a buscar pistas que mostrem, que denunciem, que alertem para restrições, limites a partir da “arquitetura conceitual”. Todavia, a mesma “arquitetura conceitual” não cansa de mostrar que a arquitetura está, na verdade, conservada, preservada em seus limites – encontrados na necessidade da experiência, do estar no, do ser no, do “habitar” o espaço “construído” no desejo e na dificuldade da “desconstrução” (EISENMAN, 2007, P. 43).

A “arquitetura conceitual” não é somente de onde partem as minhas questões, ela é também aquilo que conserva a disciplina da arquitetura e que aponta a sobrevivência da luta pelo discurso da arquitetura. É posta uma tragédia que não é tragédia pois Peter Eisenman e a “arquitetura conceitual” permanecerão vivos – é importante lembrar que ele ainda é um arquiteto e professor prestigiado. A hipótese desacertada é mais um dilema, um impasse. Sublinho desde já – e insisto em repetir – que, como foi elaborada por Eisenman, a “arquitetura conceitual” existe na aporia de compreensões que, num primeiro contato, não são demonstrados (ou talvez eu não os tenha mesmo percebido). Ainda assim, insisto em começar por uma hipótese que falha pois não desisto da “arquitetura conceitual”: pois quero tomá-la, criticá-la na tentativa de conjurar diversas frequências decorrentes dela, possíveis vibrações que podem ter ou não ressonância – mas que, ao menos, passam a existir.

Disse que esta pesquisa está ligada a uma repreensão sofrida. A narrativa dessa repreensão – ou de quando, pela primeira vez, pude notar que era repreendido – é aquilo que trago nas próximas linhas. Na primeira vez que estive na cidade de Berlim, aos dezesseis anos, fui ao Memorial aos judeus mortos na Europa, projetado por Peter Eisenman, junto de um amigo argentino. Não sabia muito sobre o Memorial e nunca havia escutado o nome de seu arquiteto. Tudo o que sabia era da existência de um grande Memorial formado por grandes blocos de cor cinza localizado próximo de um dos locais mais visitados de Berlim: o portão de Brandemburgo. Decidimos passear pelo Memorial, esconder-nos um do outro por entre os blocos. Éramos dois adolescentes fora dos países onde nascemos, sozinhos em Berlim, em contato com um espaço “aberto” na cidade que, em princípio, não acreditamos ter regras de utilização. Apesar de não termos visto regras, vieram avisá-las: não podíamos nos comportar daquela maneira ali. Podíamos experienciar aquele espaço desde que seguissemos uma certa organização das leituras e das escritas a partir dele. A suposta liberdade que acreditei existir naquele espaço estranho aberto na cidade foi contrastado pelo desacordo entre as possibilidades de comportamento e o nosso comportamento. Houve um entendimento que impediu a possibilidade de um outro entendimento, o nosso. Eisenman diz na página da Fundação do Memorial (stiftung-denkmal.de): “A duração da experiência de um indivíduo nele [no Memorial] não garante entendimento posterior, uma vez que entendimento é impossível”. Quando somos avisados de uma maneira de se comportar naquele espaço, a justificativa da experiência mostra, portanto, suas restrições e denuncia que há, sim, um entendimento – anterior e escondido. Apesar do que diz Peter Eisenman, um entendimento é hegemônico frente aos demais, reprimindo outros entendimentos, acuando possibilidades, gerando o incômodo sobre o qual me debruço nesta investigação.

Uso a minha voz que se ampara e que busca interlocutores para falar, que se sobrepõe e que é sobreposta, que se mistura e que se insere em certos espaços que já existem – querendo outras existências. Escrevo desses espaços e tento lê-los. Às vezes com raiva, às vezes tranquilo; observando, esmurrando as paredes,

usando as unhas para arrancar aquilo de que são feitas ou me sentando para ouvir os barulhos em volta. Eu falo num, de um espaço: da arquitetura. Falo sem as amarras e sem o conhecimento de um arquiteto formado – aproveitando-me das possibilidades de leviandade que essa falta de formação me concede. Não foi da arquitetura que vim, mas foi nela a aventura da escrita e da leitura para a realização desta pesquisa. A pesquisa exposta aqui é um trabalho que se dá em três etapas. Em cada uma delas é preciso se por atento às ficções da arquitetura que estão em jogo: às narrativas, às formas e às subversões (sub-versões) que são achadas – oprimidas ou não por uma ficção hegemônica que as ordena. “Histoire(s), avec un 's'”: “histórias, com um 's'”, reitera Jean-Luc Godard (1998). Sua frase não sai de minha cabeça.

Meu objetivo é deixar aparente os caminhos tomados na pesquisa, suas idas e vindas, suas histórias de vidas e de mortes, seus desejos, seus equívocos. Neste estudo, primeiramente, tento colocar minha hipótese e trazer minhas primeiras leituras da “arquitetura conceitual” diante do “sujeito monocular” e da dificuldade apontada por Peter Eisenman na viabilização de projetos que não sejam impostos pelo atendimento a um “sujeito” dos espaços em perspectiva. Em seguida, consigo apreender que a “arquitetura conceitual” talvez mantivesse a arquitetura como um “espaço fechado” disciplinar, interferindo somente no discurso da arquitetura no que diz respeito a uma batalha por ele. Noto, ao comparar os textos de Peter Eisenman aos de Rem Koolhaas, que o potencial da “arquitetura conceitual” enquanto subversão seria bastante restrito e que sua ameaça à arquitetura se passaria na ordem do uso de termos – ainda nas regras de opressões e de hegemonias. Tal comparação me alerta para a necessidade de ampliar e de complexificar os enfrentamentos textuais no trabalho, permitindo que observe e que instigue de maneira mais tensa os diálogos entre a hipótese e leituras iniciais, outras leituras e a minha escrita. Se na aproximação com Koolhaas é possível discutir os conceitos de “diagrama” e de “dispositivo”, aproximo Robert Smithson para que possa falar abertamente da representação e de seus limites na “arquitetura conceitual”. Esses limites, acredito, conservariam a arquitetura e seriam monotonia nos projetos.

2. Não é

Na vida interessa o que não é vida Na morte interessa o que não é morte Na arte interessa o que não é arte Na ciência interessa o que não é ciência Na prosa interessa o que não é prosa Na poesia interessa o que não é poesia Na pedra interessa o que não é pedra No corpo interessa o que não é corpo Na alma interessa o que não é alma Na história interessa o que não é história Na natureza interessa o que não é natureza No sexo interessa o que não é sexo (: o amor que, de resto, pode ser abominável) No homem interessa o que não é homem Na mulher interessa o que não é mulher No animal interessa o que não é animal Na arquitetura interessa o que não é arquitetura Na flor interessa o que não é flor Em Joyce interessa o que não é Joyce No concretismo interessa o que não é concretismo No paradigma interessa o que não é paradigma No sintagma interessa o que não é sintagma Em tudo interessa o que não é tudo No signo interessa o que não é signo Em nada interessa o que não é nada.

(PIGNATARI, Décio. *Interessere*, 1974)

Em “Visões que se desdobram: arquitetura na era da mídia eletrônica”, Peter Eisenman apresenta um debate acerca do “deslocamento da visão” (2008, p. 606) ou de fratura daquilo que ele chama de “sujeito monocular” (*ibidem*, p. 603). Eisenman utiliza “táticas-termos” que são colocados numa discussão que se insere em seus trabalhos da “arquitetura conceitual” (2004).

Mas o que pode ser “arquitetura conceitual”? E qual a importância do estudo disso que foi chamado por Peter Eisenman de “arquitetura conceitual”? Minha pesquisa é feita enquanto tentativa de resposta dessas questões.

Digo “táticas-termos” da mesma maneira como diria “conceitos”. Seria a “arquitetura conceitual” uma maneira de fazer visível os vínculos, as amarras entre a ação e o pensamento; entre o material e o abstrato? Seria ela uma ação conceitual no discurso que abala a disciplina?

Começo esta pesquisa pelo estudo de “Visões que se desdobram: arquitetura na era da mídia eletrônica” pois esse texto encena uma narrativa que envolve os conceitos de “sujeito”, de “objeto”, de “visão” e de “espaço outro”. Neste início é necessário deixar esses conceitos mais à mostra, expostos, passíveis de debate. Preciso da exposição para que possa agir sobre eles e para que esta pesquisa seja realizada de maneira política; de maneira a apresentar meu pensamento diante do pensamento de Peter Eisenman – e de leitores futuros. Meu texto diante de outros textos possíveis, de ser questionado, de ser relacionado; procurando ressonâncias e dissonâncias.

Há uma diferenciação entre os funcionamentos da fotografia e do fax que é fundamental para a abertura do estudo que realizo. É do funcionamento da fotografia em comparação com o fax que Eisenman trará os primeiros pontos a serem investigados na tentativa de tensionar o entendimento dos conceitos de “sujeito” e de “objeto”. Ao comparar os funcionamentos da fotografia e do fax no início de “Visões que se desdobram: arquitetura na era da mídia eletrônica”, ele dá uma pista para a condução do debate sobre a “arquitetura conceitual”. A pista está na fotografia; dessa pista surge a oportunidade de pensar a fotografia como local de experimentação da instabilidade dos conceitos de “sujeito” e de “objeto” – tocando, também, noutros termos que são pautados pela relação de “sujeito” e de “objeto”, como a “presença”. O interesse dessa abordagem da fotografia pela “arquitetura conceitual” é trazer as discordâncias que acontecem num “discurso externo” (2008, p. 604) ao da arquitetura, aproveitando suas descobertas.

Para realizar esse debate preciso, no entanto, deslocar a discussão da diferença entre o fax e a fotografia para a diferença entre a fotografia química ou analógica e a fotografia digital. Na diferença entre esses dois processos fotográficos são levantadas questões que acredito relevantes neste trabalho que

tem o objetivo de pensar a “arquitetura conceitual” a partir das problematizações provocadas por ela.

Apesar de publicado em 1992 – e do digital ainda não ser amplamente difundido no cotidiano de diversas regiões do mundo –, o texto de Peter Eisenman quer alertar para questões que também são exploradas nesse deslocamento que faço. Deslocar é necessário pois nesse caminho acontecerá o diálogo (ou enfrentamento) entre esse texto e o texto Roland Barthes. O “paradigma eletrônico” observando a diferença entre a fotografia e o fax permite o levantamento de questões sobre o que Eisenman chama de “interação controlada” do sujeito com o objeto. Com o fax, o “sujeito” perderia o controle do “objeto”, de sua reprodução, do mundo construído. O texto de Barthes em “A câmara clara” (1984) chama atenção pois nele é constatável que o “sujeito” ainda é poderoso, em detrimento do “objeto”, mesmo quando a “visão” é deslocada ou o “sujeito monocular” constrangido. É preciso ter em mente essa constatação ao longo desta pesquisa pois o que está em jogo nela é a autoridade de certos conceitos na arquitetura.

Na reprodução fotográfica, o "sujeito" ainda mantém com o "objeto" uma interação controlada. Uma fotografia pode ser revelada com mais ou menos contraste, textura ou definição. Pode-se argumentar que a fotografia permanece sob controle da visão humana e nela o "sujeito" conserva sua função de intérprete, isto é, uma função discursiva. Já o fax não exige do "sujeito" essa função interpretativa, porque a reprodução se dá sem nenhum controle ou ajuste. O fax também representou um desafio ao conceito de originalidade. Se na fotografia a reprodução original ainda conserva um valor privilegiado, na transmissão fac-similar o original permanece intacto, mas perde todo valor distintivo, que não se transmite com a cópia. A desvalorização mútua do original e da cópia não é a única transformação induzida pelo paradigma eletrônico. A totalidade daquilo que conhecemos como a realidade do mundo foi posta em questão pela invasão da mídia em nossa vida cotidiana, porque a realidade sempre exige de nós uma visão interpretativa. (EISENMAN, 2008, p. 601)

Pensar o “paradigma eletrônico” pela diferença entre o analógico e o digital permite debater e instigar aquilo Roland Barthes chama de “fenomenologia desenvolta” em “A câmara clara”. Barthes diz que sua “fenomenologia aceitava comprometer-se com uma força, o "afeto"; o "afeto" era o que eu não queria reduzir; sendo irreduzível, ele era, exatamente por isso, aquilo a que eu queria, devia reduzir a Foto” (BARTHES, 1984, p. 38). O que motiva a discussão de Peter Eisenman, entretanto, está numa outra maneira de lidar com os conceitos de “sujeito” e de “objeto” – e, amplo, com a “fenomenologia desenvolta”, com a experiência do “sujeito” em relação ao “objeto”. Diferentemente de Barthes – que diz que a Foto é reduzida na irreduzibilidade do "afeto" –, as leituras de Eisenman encenam a colocação de um "afeto" que é confrontado pela irreduzibilidade do "objeto". De início, essa fenomenologia aparenta se aproximar da “arquitetura conceitual”, mas, quando observada a fundo, esconde em sua fragilidade e em sua delicadeza uma racionalidade discursiva perigosa e opressora do “objeto”.

Eisenman faz pensar num "objeto" que é tão importante quanto o "sujeito" que sente, um "objeto" que dificulta ou que impede a sua redução; ele quer um "sujeito" questionado em sua posição, que tenha sua posição e seu privilégio questionados. A “fenomenologia desenvolta”, pelo “afeto”, não questiona a dimensão intocável do “sujeito”, não questiona o “sujeito” e sua força naturalizada enquanto “sujeito”. O protagonismo do debate que enceno aqui está no desejo por uma relação fragilizada entre “sujeito” e “objeto”; uma relação que se questiona eticamente. O desejo é pela possibilidade, no discurso da arquitetura, de uma outra relação em que a Foto – o “objeto” – seja tão (ou mais) irreduzível quanto o "afeto" e o "sujeito" desse "afeto" – ou na crítica do discurso que justifica a redução de um pelo outro. É difícil questionar esse "afeto" pois ele já é um questionamento da “visão”. Todavia, ele é uma estratégia que faz o “sujeito” permanecer hegemônico, poderoso, senhor do discurso.

O nome do noema da Fotografia será então: “Isso-foi”, ou ainda: o Intratável. Em latim (pedantismo necessário porque esclarece nuances), isso seria sem dúvida: “*interfuit*”: isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito

e o sujeito (*operator* ou *spectator*); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto, já diferido. O verbo *intersum* quer dizer tudo isso. (BARTHES, 1984, p. 115)

No Roland Barthes de “A câmara clara” é marcante a defesa da fotografia pelo “isso-foi” (*Ibidem*, p. 115); já em Peter Eisenman é justamente o “isso-foi” que é atacado. A atenção ao “paradigma eletrônico” junto das informações digitais põe em jogo a “presença” (e a “ausência”) que defende o “sujeito” no discurso: “nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito”. Se antes a reação química dos sais de prata com a luz comprovava existências, no outro do digital o numérico substitui essa reação, codifica a imagem – gerando outras reações. As outras reações de que falo não são materiais: elas são reações mentais, discursivas, torções do pensamento, desorganização do discurso. O negativo dá lugar ao arquivo de computador. O desuso do químico abre o espaço discursivo para outra “tecnologia humana” (DELEUZE, 2013, p. 44) proveniente da atualização do “diagrama” pelo “dispositivo” (*Idem*): para uma mudança no pensamento (da prática a partir do pensamento, e na prática do pensamento) que utiliza a invenção material ao mesmo tempo em que é atualizado por ela. Essa atualização do “diagrama” pelo “dispositivo” é o foco principal do segundo capítulo desta dissertação.

Pois o noema “*Isso foi*” só foi possível a partir do dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luz) permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um "objeto" diversamente iluminado. A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado.

(BARTHES, 1984, p. 121)

O que antes era verdadeiro porque esteve presente no momento da Foto e teve a luz do seu corpo exposta compartilhada, fixada, hoje pode ser numérico, codificado, menos “real” – e por isso mais intrigante. A vontade é valorizar essa intriga, tentar levá-la para a arquitetura; não desistir dela pois ela é sobre fotografia: nela pode estar a sobrevivência (por outros caminhos, junto de outros termos) da disciplina de Peter Eisenman. É importante colocar em crise a necessidade e a naturalização da “presença” – e da falta dela – pois é com ela que o “sujeito” se arma e se mantém no poder. É na crítica da “presença” na fotografia que surge uma oportunidade para reelaborar ou rearranjar conceitos, para reconsiderar esses conceitos e suas relações na arquitetura. Conceitos que fazem com que a arquitetura seja compreendida dessa maneira, desse modo, que fazem com que ela continue assim: construída e construindo sem ser questionada, numa naturalidade desconfortável para uns, tranquila para outros.

Eisenman diz que “sujeito monocular” é aquele que “conserva a sua função de intérprete, isto é, uma função discursiva” (2008, p. 601); também destaca o predomínio desse “sujeito monocular” na arquitetura, a despeito “[d]a substituição do paradigma mecânico pelo eletrônico” (*ibidem*, p. 600). “A mudança de paradigmas ocorrida durante os cinquenta anos posteriores ao fim da Segunda Guerra mundial – a substituição do paradigma mecânico pelo eletrônico – *deveria* ter afetado profundamente a arquitetura” (*idem*). A palavra *deveria* é marco inicial da inquietação do autor. Seu objetivo é debater a resistência da arquitetura a mudanças e a desorganizações: ao risco, ao tensionamento de conceitos com os quais ela se *construiu* e da interferência de conceitos externos. Eisenman escreve um texto que busca incomodar, desestabilizar conceitos, abrindo caminhos para outros pensamentos e ações no discurso da arquitetura.

Mas o sistema de projeção de Brunelleschi teve um efeito bem mais profundo que as mudanças estilísticas subsequentes, pois validou a visão como o discurso dominante na arquitetura desde o século XVI até o presente. Assim, apesar das inúmeras mudanças de estilo que ocorreram com frequência desde o Renascimento até o Pós-Modernismo, e a despeito de tantas tentativas no sentido contrário, o "sujeito" humano dotado da

visão – monocular e antropocêntrica – ainda é o termo discursivo principal da arquitetura.

(EISENMAN, 2008, p. 602)

Primeiramente, coloco esse “sujeito humano dotado da visão – monocular e antropocêntrica” (ou o “termo discursivo principal da arquitetura”) em discussão. É preciso que eu consiga que essa base discursiva seja explicada pois é ela o que será desestabilizado por Eisenman, é aí que a prática crítica se coloca.

O paradigma eletrônico impõe um formidável desafio à arquitetura, já que define a realidade em termos de meios de comunicação e simulação, privilegia a aparência à existência e o que se pode ver ao que é. Mas não se trata mais daquele visível que se conhecia antes, mas de uma visão que não mais interpreta. Os meios de comunicação e reprodução introduzem ambiguidades fundamentais no como e no que se vê. A arquitetura resistiu a esse desafio porque, desde que o espaço arquitetônico do século XV importou e assimilou a perspectiva, ela sempre foi dominada pela mecânica da visão. Assim, a arquitetura pressupõe que o sentido da vista é uma faculdade superior e de certa forma natural em seus processos, nunca um fator a ser problematizado. É justamente esse conceito tradicional de visão que o paradigma eletrônico põe em xeque.

(EISENMAN, 2008, p. 601)

Nessa citação, há vários pontos que esclarecem o debate acerca desse “termo discursivo principal da arquitetura” e que permitem prosseguir nesta pesquisa. Acredito que nessa fala esteja a tese central do texto em estudo, de onde partem as afirmações que justificam os questionamentos de Eisenman. Ele quer “desnaturalizar”, problematizar a “visão”, o conceito de “visão”; quer que ela seja pensada não enquanto elemento natural, impossível de questionamento no discurso da arquitetura. O desconforto está no conforto dos “processos” que naturalizam essa “visão”, essa “mecânica da visão” construída, que a entendem como a base para as possibilidades da arquitetura, para a sua disciplina, sem a qual não se opera, que delimitam a prática, com a qual se rege o discurso.

O que está em jogo neste texto é a vontade de pensar numa arquitetura em outros termos: táticas que tentam permitir outras ações, outras construções mentais que permitam ações. O interesse é assustar o conceito da “perspectiva” no discurso, retirar a segurança da sua utilização na disciplina da arquitetura e repensar os vínculos entre pensamento e ação. “Quando uso o termo *visão*, estou me referindo àquela característica peculiar da vista que liga o ato de ver ao de pensar, o olho ao pensamento” (Eisenman, 2008, p. 602). É justamente nesse “pensamento e ação”, corpo que se move e pensamento, que a “arquitetura conceitual” parece querer trabalhar, denunciando seus vínculos.

Todavia, não é o “corpo que se move” que está sempre condicionado ao pensamento. O pensamento também pode estar condicionado ao movimento do corpo, ao movimento de certos corpos, ao atendimento de certos movimentos determinados. Entender o pensamento como aquilo a ser condicionado ao movimento de um corpo, ou de certos corpos, também é uma descoberta fundamental que permite que fiquemos atentos ao caráter de “atendimento” da arquitetura.

A perspectiva é ainda mais virulenta na arquitetura que na pintura devido às exigências imperiosas do olho e do corpo para se orientarem no espaço arquitetônico por meio de processos de ordenação racional perspectivada. Assim, não foi por acaso que a invenção por Brunelleschi da perspectiva linear (com um ponto de fuga) tenha ocorrido em uma época de mudança de paradigma, quando a visão de mundo teocêntrica e teológica foi substituída por uma visão de mundo antropomórfica e antropocêntrica. A perspectiva tornou-se então o meio pelo qual a visão antropocêntrica se cristalizou na arquitetura subsequente àquela mudança de paradigma. (EISENMAN, 2008, p. 602)

O que fica destacado até aqui é a atenção do texto ao “ato de ver” e ao “ato de pensar”. Ao vínculo que existe entre esses atos. E ao desconforto de Peter Eisenman ao que ele chama de “discurso dominante” (2008, p. 602) na

arquitetura. Sendo esse “discurso dominante” aquele que não toca na relação entre esses atos, que não faz os vínculos aparecerem.

“(…)por que o problema da visão nunca foi devidamente problematizado pela arquitetura?” (*Ibidem*, p. 603). A pergunta que Eisenman faz tem uma resposta possível quando ele aponta que o debate sobre a “visão” é impedido por uma compreensão estreita de alguns elementos que fazem parte do discurso da arquitetura: o conceito de “sujeito”, o termo “quatro paredes” – e ainda, e mais especificamente: “ao fato de que, na verdade, sempre estamos 'dentro' ou 'fora' na arquitetura, ao contrário do que se passa na música ou na pintura” (*Ibidem*, p. 604). Para Peter Eisenman, esse fato não problematizado levaria a uma “concepção clássica ou renascentista” do discurso da arquitetura, prejudicando o esgarçamento do conceito de “visão”. O “dentro” e o “fora” enquanto “fatos”, portanto, são apontados como locais onde poderiam surgir o debate e a experimentação no discurso; debate e experimentação que também poderiam surgir no conceito de “sujeito” e no conceito de “objeto” (das “quatro paredes” que ao mesmo tempo são “sujeito” no projeto e “objeto” que afirma o “sujeito” no edifício construído).

Pode-se definir a visão como um modo essencial de organizar o espaço e os elementos no espaço. É um modo de olhar *para*, que define uma relação entre um "sujeito" e um "objeto". A arquitetura tradicional se estruturou de tal modo que qualquer posição ocupada pelo "sujeito" lhe fornece os meios para compreender essa posição com relação a uma tipologia espacial particular, como uma rotunda, uma cruz transepta, um eixo, uma entrada. Qualquer conjunto de condições tipológicas semelhantes organiza a arquitetura como uma tela a ser observada atentamente. (EISENMAN, 2008, p. 604)

É assim que Peter Eisenman define “visão”. A “visão”, para ele, é a essência da ação de organizar o espaço, do modo. O espaço, sem ela, não se organiza: não é construído visualmente de uma maneira orientada pela disciplina que permite a sua construção. Dizendo em outras palavras – instigando outras

palavras –, pela maneira como são administradas as elaborações espaciais, as justificativas e a utilização dos conceitos. Sublinho essa organização. O trabalho da “arquitetura conceitual” seria realizado aí? Estaria o trabalho da “arquitetura conceitual” localizado entre a organização e o desejo reprimido a ser manifestado: entre a organização e alguma necessidade de desorganizar, de desarranjar, de fazer aparecer a diferença, de produzir diferentemente um, “os espaços outros”? Essa “visão” é uma condição dada e repassada – e uma condição pode sofrer interferências, pode gerar dissonância, pode ser investigada e repensada.

O autor indica que a “visão – monocular e antropocêntrica –“ é aquilo que pode ser fraturado na busca pela re(des)organização das relações “entre sujeito e objeto” (2008, p. 603), na busca por um “outro espaço” (*Ibidem*, p. 604). “Visões que se desdobram: arquitetura na era da mídia eletrônica” é escrito, portanto, enquanto pensamento sobre o desconforto, enquanto necessidade de uma outra prática, enquanto crítica e possibilidades de fratura, de experimentações, de esgarçamento de compreensões; o debate sobre a possibilidade de outras possibilidades. A publicação desse texto talvez seja a a procura pelo diálogo com outros que também sintam o desconforto, a procura de parcerias e de enfrentamentos.

Há a necessidade da elaboração de táticas e de termos – “táticas-termos”. Seria o “outro espaço” uma possibilidade de “tática-termo”? O que é esse “outro espaço”?

Para continuar no texto de Peter Eisenman – e para tentar compreender o “outro espaço” por ele –, um desvio precisa acontecer. O termo “espaço outro” me conduz ao que Michel Foucault chama de “heterotopias” numa conferência de 1967 intitulada “Outros espaços” (sendo ela publicada posteriormente, em 1984). O nome que Peter Eisenman utiliza obriga a parada, o respiro, chama a minha atenção. O nome faz com que eu me volte para a semelhança, para a referência, para a improvável coincidência desses nomes – da mesma maneira que o título “Visões que se desdobram: arquitetura na era da mídia eletrônica” traz Walter Benjamin (referência que instigarei no encerramento desta parte da pesquisa).

As “heterotopias” são “lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (2001, p. 415), diz Foucault, quando as diferenciando das “utopias”. Isso afirma a existência das “heterotopias” enquanto espaços reais, diferentemente das “utopias”: entendidas por ele como “espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais” (*Idem*).

A “utopia”, para Foucault, “é a própria sociedade aperfeiçoada ou o inverso da sociedade” (*Idem*), já a “heterotopia” é apresentada como um “espaço diferente”, um “outro lugar”, “uma espécie de contestação ao mesmo tempo mítica e real do espaço em que vivemos” (*Ibidem*, p. 416). É valiosa essa associação dos “outros espaços” de Eisenman às “heterotopias” trazidas por Foucault uma vez que o pensamento é feito no choque de um espaço que existe ou que pode existir na sociedade em que estamos. A ação de construir ou de viabilizar no discurso “outros espaços”, logo, pode ser observada enquanto uma ação política. O que se quer é uma prática, possibilidades de prática – mesmo que sejam práticas de resultado frustrado ou frustrante. O que se faz na “arquitetura conceitual” é um pensamento que choca conceitos e que busca “outros espaços”. A “heterotopia” serve como “outro espaço” que permite pensar o espaço em que estamos, em que vivemos e alguma diferença. Ele provoca uma reflexão, um olhar de onde estou que volta para mim, mas que também vem de onde não estou “de fato” e interfere na relação que tenho com o espaço que não é esse “outro espaço” – como no espelho. O “de fato” volta a aparecer no debate quando Foucault aproxima a “heterotopia” do espelho: o dentro e o fora são experimentados e problematizados.

Na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no

espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ele é obrigado, para ser percebido, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe. (FOUCAULT, 2001, p. 415)

A fala de Foucault abre caminhos para investigar as provocações desse “outro espaço” – tanto o que o provoca, quanto o que é provocado por ele. Quando digo “o que o provoca” e “o que é provocado por ele”, tenho o objetivo de deixar claro que esse “outro espaço” é provocado por algo ou alguém e que ele provoca algo ou alguém. Sinto o impulso, mais especificamente, de quebrar essa palavra: “provoc-a-ção”, “provoca a ação”. A chave da provocação pode estar no “retorno”, no “efeito retroativo”: no questionamento do que está lá e do que é possível com aquilo que se tem em termos, em conceitos. Seriam precisos novos – outros – termos, novos – outros – conceitos? Poderia dizer que esse “retorno” e que esse “efeito retroativo” se fazem como questionamento? O “outro espaço” seria produzido metaforicamente, talvez? Seria o “outro espaço” uma representação que confronta a representação do “espaço”? Uma representação instigada por outros termos e conceitos, por outro desejo, por outras necessidades e atendimentos, por outro “objeto” idealizado a partir de outros conceitos, junto de outros termos.

Na continuação do texto de Michel Foucault, o cemitério é apresentado como uma “heterotopia” que, ao longo do tempo, foi modificada – passando de um espaço antes localizado no centro na cidade para um espaço que passou a ser localizado nos limites da cidade. O “Memorial aos judeus mortos da Europa”, projetado por Peter Eisenman em Berlim, não é um cemitério, mas faz lembrar um. Uma decisão projetual dura, questionável e intrigante para mim que me pergunto se essa relação do Memorial com o cemitério não é apenas uma leitura superficial. Na medida que ele lembra um cemitério, ele me deixa desconfortável com a possibilidade dessa relação explícita. Mas talvez essa seja a torção mais radical no projeto de Eisenman: no meio da zona turística de Berlim há um Memorial que parece um cemitério.

Esse grande tema da doença disseminada pelo contágio dos

cemitérios persistiu no fim do século XVIII; e foi simplesmente ao longo do século XIX que se começou a processar a remoção dos cemitérios para a periferia. Os cemitérios constituem, então, não mais o vento sagrado e imortal da cidade, mas a “outra cidade”, onde cada família possui sua morada sombria. (FOUCAULT, 2001, p. 418)

Eisenman traz o cemitério de volta para o meio da cidade, para sua parte nobre, turística, constante, visível. O projeto do Memorial que lembra um cemitério não está nos arredores da cidade, enquanto “outra cidade”. O Memorial que lembra um cemitério está no centro. Uma decisão do projeto que enfrenta a ação de projetar os cemitérios nos limites urbanos ou na periferia. Eisenman, ao confundir cemitério e Memorial, repensa e põe em evidência os vínculos do pensamento que decide a localização de certos espaços e a ação de projetá-los a partir de uma escolha, de certo modo, de certa maneira. Há uma provocação no projeto de Peter Eisenman quando ele o realiza numa centralidade e faz lembrar um cemitério.

O Memorial poderia ser compreendido como um “outro espaço”, como uma “heterotopia”? Acredito que sim; mas o que percebo é a “heterotopia” da “heterotopia”. O movimento do projeto de Eisenman é duplo: ele decide pela “heterotopia” e a retira do limite, recolocando-a no centro – complicando o pensamento que, noutra tempo, disse que o cemitério não poderia mais ser ali, em certo espaço. O que Peter Eisenman faz é desorganizar um entendimento; ele joga com a localização do "objeto" no espaço da cidade, com o "sujeito" que o organiza em sua racionalidade em certo espaço, no espaço correto para aquilo que será construído. O Memorial desnaturaliza o lugar de construção e a construção do cemitério; ele joga com a interpretação, com aquele que interpreta. Ele aponta para a leitura e para a possibilidade de releitura assim como para as possibilidades de um projeto.

Entretanto, há mais a discutir sobre o “outro espaço”. Por isso, é preciso ir novamente a “Visões que se desdobram: arquitetura na era da mídia eletrônica” para investigar o que Peter Eisenman diz ser o “olhar de volta”.

A ideia de um 'olhar de volta' implica um deslocamento do "sujeito" antropocêntrico. Para olhar de volta não é necessário que o "objeto" se torne um "sujeito", isso seria o mesmo que antropomorfizar o "objeto". O olhar de volta diz respeito à possibilidade de desatrelar o "sujeito" da racionalização do espaço. Em outras palavras, trata-se de permitir ao "sujeito" ter uma visão do espaço que não esteja mais subordinada à construção mental da visão, normatizadora, classicizante ou tradicional; ou seja, um outro espaço, onde, efetivamente o espaço 'olhe de volta' para o "sujeito".

(EISENMAN, 2008, p. 604)

Que “tática-termo” é o “olhar de volta”? O “olhar de volta” vem para – conceitualmente – tentar viabilizar o “deslocamento do sujeito antropocêntrico” através do pensamento que procura “desatrelar o sujeito da racionalização do espaço”. Eisenman alerta que o “objeto” não pode ser “sujeito” pois, nessa ação, os valores ainda seriam os mesmos e nada seria modificado em termos racionais: a “visão” ainda seria a mesma.

Um primeiro passo possível na conceitualização desse “outro espaço” seria separar o que se vê do que se sabe – o olhar do pensamento. Um segundo passo seria inscrever o espaço de modo a dotá-lo da possibilidade de retornar o olhar para o "sujeito". Pode-se dizer que toda a arquitetura já está inscrita: janelas, portas, vigas e colunas são um tipo de inscrição; tornam a arquitetura conhecida e reforçam o sentido da visão. Uma vez que não há nenhum espaço isento de inscrição, que não vemos uma janela sem associá-la a uma ideia de janela, este tipo de inscrição parece ser não apenas natural como necessária à arquitetura. Para obter um olhar de volta, é preciso repensar a ideia de inscrição. No barraco e no rococó, a inscrição estava na decoração em estuque que começava a obscurecer a forma tradicional de inscrição funcional. Esse tipo de inscrição “decorativa” era considerado excessivo quando não exigido pela função. A arquitetura tende a resistir a esse excesso como

nenhuma outra arte devido ao poder e à natureza difusa da inscrição funcional. A coluna anômala da igreja de San Vitale inscreve o espaço de uma maneira que, na sua época, parecia exótica ao olhar. O mesmo se pode dizer das colunas na escadaria do Wexner Center. No entanto, a maioria dessas inscrições são intencionais, resultam do desejo de uma expressão autoral subjetiva que apenas restabelece a visão preexistente. O deslocamento da visão talvez exija uma inscrição que resulte de um discurso externo, nem sobredeterminado pela expressão de um desígnio nem pela função. Mas como seria possível traduzir no espaço essa inscrição de um discurso exterior? (EISENMAN, 2008, p. 604)

A citação retirada se encerra numa pergunta que tentará ser respondida na continuação desse mesmo texto de Eisenman. Todavia, evito a resposta – ou as tentativas de resposta – da pergunta pois tenho o objetivo de chegar a algum posicionamento acerca das questões – e não das respostas – na pesquisa que realizo. O interesse está na provocação, nos impasses, no estudo do questionamento; menos nas soluções. No “olhar de volta” daquilo que é “encoberto pela visão”; uma “tática-termo” que pensa na construção de um “outro espaço” que ao mesmo tempo é alteridade e que põe em evidência essa “alteridade reprimida pela visão” (*Ibidem*, p. 607).

[visto que o discurso] não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o "objeto" do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.

(FOUCAULT, 2013, p.10)

O texto de Eisenman, lido junto de Foucault, faz pensar numa batalha que, travada num outro campo, é levada para a arquitetura. Isso quer dizer: termos e conceitos elaborados em outros locais poderiam atuar no pensamento da arquitetura, consternando, tensionando a disciplina e seus conceitos naturalizados;

fazendo a disciplina e seus conceitos naturalizados reagirem a esses corpos estranhos no momento em que são “estranhados” por eles. A “inscrição” é chave nesse “outro espaço” que “olha de volta”. Se na arquitetura Eisenman entende que “janelas, portas, vigas e colunas são um tipo de inscrição; tornam a arquitetura conhecida e reforçam o sentido da visão”, a necessidade de trazer “inscrições” de fora da arquitetura para mexer na própria arquitetura seria uma maneira de agir no e pelo discurso na tentativa de possibilitar uma prática. Destacando que o nome “arquitetura” persiste, ele não diz querer uma “arquitetura expandida”, por exemplo. É como a diferença entre “utopia” e “heterotopia”: a sociedade é a mesma na “heterotopia”, mas há um “outro espaço” que a faz ser repensada, que expõe o pensamento dessa sociedade pois está, ao mesmo tempo, dentro e fora dele.

Se na arquitetura a luta pelo e no discurso já foi vencida – sendo a “visão” e aqueles que a utilizam os vencedores –, talvez a produção de uma arquitetura que tenha seu processo mental exposto, passível de ser periclitado, que sofra interferência de outros discursos e que repense a arquitetura de onde veio, seja uma passagem por entre as construções. Talvez aí esteja a importância da “arquitetura conceitual” defendida por Peter Eisenman. Ela não deixa de ser “arquitetura”, ela é “apenas” o pensamento sobre o “outro espaço” que discute, que questiona e que expõe um espaço onde estamos, de onde viemos; um espaço que já está tão atrelado a suas “inscrições” a ponto de naturalizá-las e de limitar diferenças. A “arquitetura conceitual” é a possibilidade de possibilidades de produção, de leitura, de existência, de resistência e de fala sobre o desconforto. O desafio, a contundência é permanecer na “arquitetura”; permanecer na disciplina para mexer na disciplina, lutando pelo e em seu discurso.

A “arquitetura conceitual” é onde são especulados – na variação positiva ou negativa dessa palavra – esses “outros espaços”, os conceitos, os termos. A discussão acerca do “sujeito” e do “objeto” no campo da fotografia num texto que pensa a arquitetura, assim como a “heterotopia” colocada para dialogar com o Memorial projetado por Peter Eisenman em Berlim, são exemplos de “tradução” de uma “inscrição” vinda de um “discurso externo” que passa a atuar na viabilização

de outras cenas, de “outros espaços” na arquitetura. A ação de traduzir gera dúvidas e alguma insegurança – sobretudo na “veracidade” do traduzido. Na “veracidade” do significado de uma palavra, de uma frase, de uma expressão que passa de um lugar ao outro.

Traduzir é agir sabendo da impossibilidade da certeza completa de todo um texto que é passado de uma língua para outra; é, também, retirar a “autenticidade” das “inscrições”. A impossibilidade da certeza completa afeta tanto o leitor como o tradutor (também um leitor); dúvidas, descobertas e algumas certezas vão acompanhá-los.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquiva do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional. (BENJAMIN, 1994, p. 166)

A leitura de Walter Benjamin feita em conjunto com a leitura de “Visões que se desdobram: arquitetura na era da mídia eletrônica” faz pensar que não é somente pelo paradigma – da “reprodutibilidade técnica” num, da “mídia eletrônica” noutro – que os textos se relacionam. A referência a Walter Benjamin em Peter Eisenman vem no ataque ao homem e sua tradição (ou à tradição e seu homem), à autoridade desses conceitos associados.

Quando digo que a tradução de um conceito ou de um termo de um discurso para o outro retira “autenticidade”, quero levar em conta a maleabilidade desses conceitos que podem transitar e a instabilidade que eles causam ao serem levados de um “discurso externo” para o discurso da arquitetura. Buscar esses conceitos “desautorizados” é tentar pensar noutros valores na arquitetura. Desses outros valores, possibilidades surgem e até mesmo novos conceitos podem ser elaborados. É o caso, por exemplo, do conceito de “Presentidade” (2007) na arquitetura. Esse conceito – concebido, descoberto, investigado por Peter

Eisenman – será o destaque nos trabalhos do terceiro capítulo desta pesquisa.

Os conceitos seguintes, novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo. Em compensação, podem ser utilizados para formulação de exigências revolucionárias na política artística. (BENJAMIN, 1994, p. 166)

Encerro este primeiro capítulo com uma citação de Walter Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” que acredito deixar mais clara a importância da “arquitetura conceitual” no campo discursivo da arquitetura. É preciso fazer algumas flexibilizações nos significados dessa citação; o que ela abre e produz no debate é notável enquanto esclarecimento. A referência de Eisenman em “Visões que se desdobram: arquitetura na era da mídia eletrônica” não é despercebida – e tampouco a escolha de “Visões que se desdobram: arquitetura na era da mídia eletrônica” para o primeiro capítulo desta dissertação. O que se quer são novos, outros conceitos, questionamentos e problematizações de certas autoridades. Atrelar a “arquitetura conceitual” à política parece vital quando investigo as exigências ao pensamento e à prática da arquitetura formuladas por ela.

A “arquitetura conceitual” seria, portanto, uma “arquitetura-política” que provoca ações na arquitetura, que discute a disciplina da arquitetura e os fundamentos discursivos que a sustentam. Por que o hífen em “arquitetura-política”? Para esgarçar as palavras e mostrar que uma toca na outra. O tocar não é de continuação, mas de trânsito. De trânsitos, melhor dizendo. De forças, de movimentos, de manifestações, de desconfortos, calmas, atenções e ansiedades. A “arquitetura conceitual” parece dar voz aos trânsitos contidos, reprimidos da e pela arquitetura “maior”; uma arquitetura “vigorosa” que se sustenta em seus conceitos, termos, fundamentos. Em suas pequenas batalhas muitas vezes não entendidas, escondidas ou não estudadas, a “arquitetura conceitual” provoca essa arquitetura “maior” e “robusta”, hegemônica no discurso. Estão aí as suas forças que atuam politicamente, enquanto política. Está aí, talvez, a sua importância. Há, também, suas limitações.

3. Coelhos

Como está fora do nosso controle, o urbano está prestes a se tornar o vetor máximo da imaginação. Redefinido, o urbanismo não será mais, ou mais que tudo, uma profissão, mas um modo de pensar, uma ideologia: aceitar o que existe. Nós estávamos fazendo castelos de areia. Agora nadamos no mar que os varreu para longe.

Para sobreviver, o urbanismo terá que imaginar um novo Novo. Liberado de suas tarefas atávicas, o urbanismo redefinido como modo de operar sobre o inevitável irá atacar a arquitetura, invadir suas trincheiras, afastá-la de seus bastiões, minar suas certezas, explodir seus limites, ridicularizar suas preocupações com matéria e substância, destruir suas tradições, desmascarar seus profissionais.

(KOOLHAAS, 1995, p. 969-967)

O debate, neste capítulo, concentra-se nos conceitos de “diagrama” e de “dispositivo”. Ele se passa no diálogo entre Peter Eisenman e Rem Koolhaas. O objeto de estudo que permite perguntar “o que são os conceitos de 'diagrama' e de 'dispositivo'?” é o Muro de Berlim. Essa não foi uma escolha ao acaso: o Muro é estudado por Koolhaas num artigo que faz parte de seu livro “S, M, X, XL” (1995); o estudo do Muro provoca discussões e viabiliza a investigação que leva ao pensamento acerca desses conceitos.

Os entendimentos sobre “diagrama” e “dispositivo” precisam ser claros – ao redor deles e sobre eles há muita dúvida e muito interesse. A pergunta que me orienta é: “na 'arquitetura conceitual' de que fala Peter Eisenman, como poderia apresentar os conceitos de 'diagrama' e de 'dispositivo'; o que eles dizem sobre a 'arquitetura conceitual'?”.

Este texto não é uma “Field trip” (KOOLHAAS, 1995, p. 212) da maneira como se pensa “uma viagem de campo”; ele é um ato de imaginação, de questionamentos que ocorrem pela minha leitura de outras leituras – não de minha

experiência física junto aos momentos em que o Muro estava de pé ou em que o Muro estava em queda. Eu nasci nos fragmentos do Muro – meus encontros físicos com ele foram com seus fragmentos expostos enquanto “cultura”, quase turismo –, numa suposta “nova ordem” das coisas, dos poderes, do mundo. Todos os encontros foram pagos em Euro, moeda que destaca a arquitetura em suas cédulas; o Muro não está aparente nelas, no entanto.

A idade da queda do Muro de Berlim é a minha idade. O Muro caiu alguns dias antes de meu nascimento: eu nasci dia dezoito, ele caiu dia nove. Somos escorpianos. O que isso diz? Diz que Escorpião é o signo do zodíaco que nos rege. A imagem das forças escondida ou não em nossas ações interpretadas.

O que está em jogo é a possibilidade de interpretação de ações numa imagem do zodíaco.

Mas por que trazer o Escorpião para escrever acerca da queda do Muro de Berlim? Uso uma alegoria como estratégia biográfica para me aproximar enquanto leitor do objeto que procuro debater – objeto que não é somente o Muro, mas a queda do Muro – e que faz da relação leitor-objeto também um texto que pode ser debatido. Apontar o Escorpião é como indicar um esquema interno para o objeto que é a queda do Muro.

Este texto se passa entre a queda do Muro e a imagem do Escorpião que digo que rege a queda. Ele parte de uma pergunta que pousa sobre as ações do e no Muro.

A pergunta é: como o Muro se torna frágil e cai?

Essa pergunta se dobra e se desdobra, fazendo vincos, em outras perguntas: há imagem dessa fragilidade que provoca a queda? A fragilidade é do Muro ou está no Muro? Etc.

A imagem do Escorpião é chamada para pensar as ações – ações que são

ligadas à imagem do Escorpião pela ação de interpretação. Há ânsia pela interpretação.

Existem, portanto, três pontos a serem considerados como principais nestes levantamentos iniciais: a fragilidade, a queda, a interpretação. Um estado, um efeito, uma ação que passa entre o estado e o efeito.

Para pensar a imagem da queda é preciso pensar a imagem da não-queda.

O que faz o Muro ficar de pé?

A não-queda do Muro me permite contestar o Escorpião como o signo do zodíaco correspondente à queda. Digo isso pois não é possível determinar apenas um signo para o período em que o Muro não-caiu. E se o Muro não-caiu por vários signos – pois os signos do zodíaco são administrados num calendário –, não seria um equívoco concentrar a queda em apenas um signo, em apenas um momento? De pé ou em queda, resistente ou frágil, as ações *do* e *no* Muro exigem outra interpretação que não se faz na impressão de um instante e que constrange o meu uso da imagem do Escorpião. Eu não posso, diante do texto que é a queda do Muro de Berlim, valer-me apenas dessa figura – dessa alegoria – para justificar a ação que é a sua queda (ou de apenas outra figura para justificar sua permanência).

Mas o momento do nascimento, que é decisivo, é apenas um instante. Isso evoca outra particularidade na esfera do semelhante. Sua percepção, em todos os casos, dá-se num relampejar. Ela perpassa, veloz, e, embora talvez possa ser recuperada, não pode ser fixada, ao contrário de outras percepções. Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros. A percepção das semelhanças, portanto, parece estar vinculada a uma dimensão temporal. A conjunção de dois astros, que só pode ser vista num momento específico, é observada por um terceiro protagonista, o astrólogo. Apesar de toda a precisão dos seus instrumentos de

observação, o astrônomo não consegue igual resultado.
(BENJAMIN, 2010, p. 110)

É Walter Benjamin quem me incita a utilizar o zodíaco ao trazer a imagem do Escorpião. Entretanto, é também ele quem me faz repensar nessa primeira maneira de ler a queda do Muro de Berlim. A imagem das forças que rege a ação é fissurada pois existem outros textos que interferem na minha interpretação inicial que via o Escorpião como aquilo a ser descoberto, revelado, e que estaria por detrás das ação da queda do Muro. Esses textos me fazem pensar outras possibilidade de diálogo com meu objeto.

A queda do Muro de Berlim é um texto que pode ser lido; mas não sem percalços, uma vez que minha leitura sofre interferência de outros textos que me acompanham nessa ação de ler a queda do Muro de Berlim como um texto. Um de meus interlocutores é Rem Koolhaas. Há também Peter Eisenman, Walter Benjamin, Gilles Deleuze e Michel Foucault.

A imagem do Escorpião – que antes parecia nítida por detrás das ações do Muro – é borrada, indefinida, implodida, intrigada, retirada. O Escorpião é apagado com borracha deste texto e um “vazio” se dá no lugar da imagem que justifica a queda do Muro. Usar a borracha, no entanto, deixa marcas: restam alguns fragmentos de interpretação, críticas, especulações, possibilidades, oportunidades para outras leituras. Posso escrever sobre o apagado: palimpsesto (EISENMAN, 2007, p.93), ou mesmo escrever sem notar, sem perceber o que está apagado – podendo até mesmo seguir os traços que não são muito visíveis.

A intriga é a falta de imagem regente da ação do e no Muro. É dessa falta de imagem regente que a investigação se vale; não para buscar uma imagem que reja a ação, mas para que na busca sejam levantadas questões e para que debates sejam provocados. A inquietação da falta da imagem é motivo para outra ação que está além da descrição da queda, para o questionamento teórico do e no Muro. Uma escrita e uma leitura que entende o Muro não como um elemento da arquitetura opaco e funcional – e tampouco como um elemento transparente possuidor de um único significado a ser revelado.

O Muro – sua queda e sua permanência – são geridos por algo. O Muro, e as ações dele e nele, se passam numa guerra fria que provoca a administração de uma construção, de uma permanência e de um tombo.

Quem fortalece e quem fragiliza?

O Muro é um projeto de quem? Um projeto de que? Um projeto para o que?

O que gere a queda e a permanência do Muro é também o que gere o nós. Ele não apenas divide Berlim – a cidade, as cidades de Berlim. Ele aponta para a divisão que atua sobre o nós, é instrumento da tensão entre poderes, em relação. O Muro poderia ser dispositivo, efeito de um diagrama de forças.

O diagrama não é mais o arquivo, auditivo ou visual, é o mapa, a cartografia, co-extensiva a todo o campo social. É uma máquina abstrata. Definindo-se por meio de funções e matérias informes, ele ignora toda distinção de forma entre um conteúdo e uma expressão, entre uma formação discursiva e uma formação não discursiva. É uma máquina quase muda e cega, embora seja ela que faça ver e falar. (DELEUZE, 2013, p. 44)

Falar do diagrama é falar de uma “tecnologia humana” (*Idem*, p. 49) que é marcante na ação da técnica, do instrumento, do dispositivo. Diagrama e dispositivo são conceitos que se relacionam: um sofre do efeito do outro, do efeito que é o outro, um é causado pelo outro.

O diagrama seleciona o seu ou os seus dispositivos. O dispositivo permite a discussão acerca do diagrama que o seleciona.

Quando Rem Koolhaas faz sua viagem de campo para Berlim, com o objetivo de conhecer o Muro, ele produz um texto. Nele, há uma pequena parte inicial que acredito ser um prólogo e que se organiza de maneira a destoar do resto do texto. O que chamo de prólogo é uma cena em que Koolhaas descreve o que

estava em jogo e o que acontecia, para ele, no *Architectural Association* (AA) durante seus anos de formação para se tornar um arquiteto. O AA é uma famosa escola de arquitetura em Londres; essa pequena parte destoante com a qual Koolhaas abre o seu texto me faz pensar que o encontro entre ele e o Muro de Berlim o põe a escrever sobre um incômodo.

O incômodo de Rem Koolhaas é a arquitetura. A escola de arquitetura, o discurso, a disciplina.

A escola em alvoroço sobre a mística tomar o lugar do enredo. Teoria: existe apenas uma quantidade limitada de conhecimento no mundo que deve, portanto, não ser espalhada homoganeamente ou democraticamente – ela ficaria muito escassa. (1995, p. 215)

A cidade é um espaço dos dispositivos, de “tecnologia material” (DELEUZE, 2013, p. 49) causada por uma relação de forças e que geram a contenção de seus habitantes, suas organizações e desorganizações. Pensar a cidade, o urbano, é uma oportunidade para realizar um trabalho acerca do conceito de dispositivo – e, do dispositivo, investigar o conceito de diagrama.

O diagrama não é gerado em si mesmo ou de si mesmo. Ele abre uma repressão que limita uma capacidade generativa e transformativa, uma repressão que é constituída tanto na anterioridade da arquitetura quanto no sujeito. O diagrama não contém em si um processo de superação da repressão. Todavia, o diagrama permite que umx autorx supere e acesse a história do discurso enquanto, simultaneamente, supera seu ou sua resistência física a realizar esse ato. (EISENMAN, 2007, p. 94)

Koolhaas vai para Berlim, a cidade dividida de Berlim, para dela escrever sobre seu incômodo.

O que incomoda Koolhaas é o saber da arquitetura que esconde atender

relações de força, ao poder. É na cidade que ele observa a exposição desse atendimento – assim como a desobediência a esse atendimento. Na prática cotidiana da cidade que insiste em sair do controle, na falta de autoria e de assinatura de diversos de seus elementos, no controle de seus habitantes e no descontrole que eventualmente emerge há a possibilidade de uma outra abordagem da arquitetura.

O que torna essa experiência desconcertante e (para os arquitetos) humilhante é a persistência desafiadora da cidade e seu aparente vigor, não obstante a falência coletiva de todas as agências que operam sobre ela ou tentam influenciá-la – criativamente, logisticamente, politicamente. Os profissionais da cidade são como jogadores de xadrez que perdem para computadores.

Um piloto automático perverso constantemente passa a perna em todas as tentativas de apreender a cidade, esgota as ambições de defini-la, ridiculariza as afirmações mais apaixonadas quanto à sua falência atual e sua impossibilidade futura, a conduz implacavelmente além no seu vôo à frente. Cada desastre profetizado é de algum modo absorvido pela infinita anulação do urbano. (KOOLHAAS, 1995, p. 961)

Estão em debate a ética, a apreensão de um objeto, a leitura de um objeto, a escrita, os limites do saber e a vontade de gerar outras maneiras de se pensar-agir (n)a arquitetura – ou de destruí-la para, quem sabe, vislumbrar alguma liberdade nessa tentativa.

Talvez a destruição da arquitetura seja a diferença fundamental entre Rem Koolhaas e Peter Eisenman. Eisenman quer a continuidade pela descontinuidade, trazendo muitas vezes conceitos, termos, debates pertencentes a discursos externos no intuito de provocar a desnaturalização de entendimentos no discurso da arquitetura. A “arquitetura conceitual” é produzida no discurso da arquitetura, ela age na disciplina, pensa e incentiva seus contratempos, discute sua interioridade (2007, p. 91); Koolhaas quer o externo que atualiza e interfere no

discurso, podendo destruí-lo, produzindo outra coisa que não se sabe ao certo o que é. Nesse posicionamento, Eisenman seria um conservador: ele quer que sua disciplina persista: ele trabalha num “espaço fechado” (DELEUZE, 2010, p. 223), tentando modificar seus termos, condutas, condições impostas pelo discurso dominante.

O que se aponta como conservador, entretanto, é um posicionamento sobre a conservação da instituição, num movimento político que se assemelha aquele realizado por grupos que lutam pelo casamento igualitário. Manter o casamento, a instituição, mas ampliar suas possibilidades de relacionamento: pensar e viabilizar a existência de outros amores que fogem da normatividade e que podem surgir; permitir o casamento entre eles é viabilizar legalmente a produção de outras famílias. Koolhaas, por sua vez, coloca-se mais como um observador muitas vezes irônico: ele traz o que é externo não apenas para periclitir o lugar “privilegiado” de uns, o lugar de formação de onde se fala e de onde é permitido falar, mas para apontar uma alegre possibilidade de fim que se faz até mesmo devastadora.

Koolhaas olha atento e irônico, mas não contra-ataca cheio de vigor e de energia; seu movimento é outro que não o da guerra, o da raiva ou de um desejo incontrolável. Sua conquista é delicada e tem força pois é proveniente de sua sutileza, de sua insistência pela passividade de um observador: um movimento que não é do confronto enraivecido, da vingança, da tragédia e da artilharia pesada.

Minha apresentação esta noite será um pouco mais pessoal. Basicamente, eu acredito poder fazer arquitetura como um jornalista, e uma das coisas mais interessantes sobre o jornalismo é que ele é uma profissão sem a disciplina. Jornalismo é somente um regime de curiosidades, aplicável a qualquer matéria, e eu diria que esse ainda é um fator importante no andar da minha arquitetura.

(KOOLHAAS, 2010, p. 11)

Rem Koolhaas não se interessa em praticar um crítico, bom e positivo

discurso da arquitetura se concentrando na disciplina da arquitetura; ele quer um “saber alegre” – uma “fröhliche Wissenschaft”, referenciando Friedrich Nietzsche (1995, p. 971) – em sua negatividade e em melancolia, flertando com o suicídio, com a depressão e com o luto de um arquiteto que prefere se dizer jornalista ao ministrar uma palestra no mesmo *Architectural Association* (AA) em Londres. Koolhaas é um observador delicado. A alegria se dá na destruição de valores que limitam e que restringem, na exposição de certas ordens, na ruptura com uma disciplina que o conforma.

O Muro de Berlim coloca em evidência a arquitetura e o poder; arquitetura que atende aos poderes, que existe para atendê-los. Arquitetura que perde a boa justificativa da escala humana. A arquitetura apontada pelo Muro atende uma necessidade de poder que controla os habitantes da cidade: que os condiciona numa repressão.

Tão capitalista quanto socialista, o Muro serve diretamente aos dois regimes. Entretanto, é mais difícil falar sobre a utilização do Muro pelo regime capitalista pois a suposta liberdade que salva ou redime a Berlim ocidental esclarece, pacifica as discussões ao se valer da ameaça que é o socialismo.

A Berlim dividida retoma a “cidade pestilenta” ao mesmo tempo que se vale do “esquema panóptico” (1997, p. 196) – ou “panoptismo” –, ambos presentes em “Vigiar e punir” de Michel Foucault.

Se a “cidade pestilenta” pode se aproximar daquilo que é chamado de dispositivo, o “esquema panóptico” – ou somente o “panoptismo” –, pode se aproximar do diagrama.

Esse espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos inseridos num lugar fixo, onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registrados, onde um trabalho ininterrupto de escrita liga o centro e a periferia, onde o poder é exercido sem divisão, segundo uma figura hierárquica contínua, onde

cada indivíduo é constantemente localizado, examinado e distribuído entre os vivos, os doentes e os mortos – isso tudo constitui um modelo compacto do dispositivo disciplinar. A ordem responde à peste; ela tem como função desfazer todas as confusões: a doença que se transmite quando os corpos se misturam; a do mal que se multiplica quando o medo e a morte desfazem as proibições. Ela prescreve a cada um seu lugar, a cada um seu corpo, a cada um sua doença e sua morte, a cada um seu bem, por meio de um poder onipresente e onisciente que se subdivide ele mesmo de maneira regular e ininterrupta até a determinação final do indivíduo, do que o caracteriza, do que lhe pertence, o do que lhe acontece. Contra a peste, que é mistura, a disciplina faz valer seu poder que é análise.

(FOUCAULT, 1997, p. 188)

Num primeiro momento, pensar o “panóptico” como diagrama é estranho: mas aí está a confusão mental realizada por Foucault. A importância dessa confusão é que, a partir dela, surge um entendimento do que pode ser o *diagrama* e a diferença entre ele e o *dispositivo*. Dispositivo e diagrama são, ambos, conceitos; e o que ajuda na abordagem das diferenças entre eles é a materialidade e a violência.

“Panóptico” é um conceito; ele não existe materialmente, ele não vem de uma experiência física material; ele também não é apenas uma utopia. O conceito “panóptico”, ou o “panoptismo”, é trazido para agir no pensamento, na teoria que age nesse próprio “panóptico” da disciplina. Ao trazer o “panóptico” como um diagrama, Foucault identifica a organização do poder, as relações do poder, ordenações que existem. O “panóptico” é uma configuração das relações de força, do poder. Da linguagem – e da utilização da linguagem. Ele é uma metáfora, uma alegoria, talvez; ele é uma representação desconcertante do diagrama.

É *pela* e *na* representação que o conceito age. Se faltava a imagem regente por “detrás” do Muro, agora pensamos na imagem do “panóptico” por toda Berlim dividida, numa organização que rege amplamente as cidades de maneira silenciosa e que se expressa de diversas maneiras. O Muro é um grito de ordem

nesse silêncio que delata o esquema do qual faz parte, pelo qual é utilizado, do qual é instrumento.

Mas o panóptico não deve ser compreendido como um edifício onírico: é o diagrama de um mecanismo de poder levado à sua forma ideal: seu funcionamento, abstraindo-se de qualquer obstáculo, resistência ou desgaste, pode ser bem representado como um puro sistema arquitetural e óptico: é na realidade uma figura de tecnologia política que se pode e se deve destacar de qualquer uso específico. É polivalente em suas aplicações: serve para emendar os prisioneiros, mas também para cuidar dos doentes, instruir os escolares, guardar os loucos, fiscalizar os operários, fazer trabalhar os mendigos e ociosos. É um tipo de implantação dos corpos no espaço, de distribuição dos indivíduos em relação mútua, de organização hierárquica, de disposição dos centros e dos canais de poder, de definição de seus instrumentos e de modos de intervenção, que se podem utilizar nos hospitais, nas oficinas, nas escolas, nas prisões. Cada vez que se tratar de uma multiplicidade de indivíduos a que se deve impor uma tarefa ou um comportamento, o esquema panóptico poderá ser utilizado.

(FOUCAULT, 1997, p. 194-195)

A “arquitetura conceitual” de Peter Eisenman trabalha *no* panóptico, *no* diagrama. “Ele existe como o espaço potencial da escrita” (2007, p. 93). Já Rem Koolhaas, diferentemente, trabalha *com* o dispositivo, ou *com* os dispositivos que existem no mundo. O que diferencia os dois está na apresentação das relações do poder. Falo de alguma visualidade. Eisenman, em sua “arquitetura conceitual”, promove o debate do discurso. Koolhaas, em seus diagramas analíticos, mostra funcionamentos e distribuições (*a partir*) de seus objetos de estudo.

Quando Foucault define o Panoptismo, ora ele o determina concretamente, como um agenciamento óptico ou luminoso que caracteriza a prisão, ora abstratamente, como uma máquina que não apenas se aplica a uma matéria visível em geral (oficina,

quartel, escola, hospital, tanto quanto a prisão), mas atravessa geralmente todas as funções enunciáveis. A fórmula abstrata do Panoptismo não é mais, então, “ver sem ser visto”, mas *impor uma conduta qualquer a uma multiplicidade humana qualquer*. Especifica-se apenas que a multiplicidade considerada deve ser reduzida, tomada num espaço restrito, e que a imposição de uma conduta se faz através da repartição no espaço-tempo...

(DELEUZE, 2013, p. 43)

A “cidade pestilenta” não é um dispositivo único: ela compreende vários dispositivos. Ela pode, como o “panoptismo”, também ser pensada enquanto um esquema, enquanto uma organização do poder – e, assim, ser entendida de maneira diagramática. Todavia, a necessidade de diferenciá-la do “panóptico” – e por isso aproximá-la do dispositivo – se deve à maneira explícita pela qual ela opera. O poder, as funções e seus mecanismos estão lá expostos. É o mecanismo, a matéria exposta do Muro que o aproxima dessa configuração que é a “cidade pestilenta”. Por sua vez, a Berlim dividida em seu todo – e, sobretudo, a Berlim ocidental capitalista – aproxima-se do que é pensado no “panoptismo”.

O esquema panóptico, sem se desfazer nem perder nenhuma de suas propriedades, é destinado a se difundir no corpo social; tem por vocação tornar aí uma função generalizada. A cidade pestilenta dava um modelo disciplinar excepcional: perfeito, mas absolutamente violento; à doença que trazia a morte, o poder opunha sua perpétua ameaça de morte; a vida nela se reduzia a sua expressão mais simples; era contra o poder da morte o exercício minucioso do direito de gládio. O Panóptico, ao contrário, tem um papel de amplificação; organiza-se o poder, não é pelo próprio poder, nem pela salvação imediata de uma sociedade ameaçada: o que importa é tornar mais fortes as forças sociais – aumentar a produção, desenvolver a economia, espalhar a instrução, elevar o nível da moral pública; fazer crescer e multiplicar. (FOUCAULT, 1997, p. 196-197)

O capitalismo precisa do outro do socialismo para sobreviver e se

expandir: precisa do Muro. A ameaça de um pelo outro justifica o Muro e as ações. Para além das justificativas, há uma relação de poder que não é concreta, um diagrama de forças que, em silêncio, existe e atua por instrumentos *na* cidade, *no* humano que a habita. O diagrama de forças quer a Berlim dividida para, dela, encontrar outros espaços: conhecendo outros instrumentos, elaborando tecnologias materiais que ele domine para dominar.

Se as forças do socialismo constroem o Muro num “desespero” – para evitar que os habitantes de Berlim oriental fujam da cidade, pois o regime se vê diante da ameaça de ser preterido –, as forças do capitalismo se valem do Muro e da divisão para se amplificarem. O que é importante destacar é que o Muro é um trabalho dessas forças, da tensão entre elas – e não somente um movimento único. O diagrama está aí. O “panoptismo” dá uma configuração a ele.

Quando Gordon Matta-Clark é convidado para realizar uma performance na Berlim ocidental em 1976, ele decide colar cartazes e fazer imagens em estêncil no Muro. Um vídeo é feito junto da performance – vídeo que não é apenas um documento; vídeo que também é trabalho. É preciso sublinhar quatro ações dessa performance-vídeo.

Gordon Matta-Clark cola cartazes com anúncio de produtos no Muro.

Gordon Matta-Clark faz um estêncil em que a bandeira americana e a bandeira soviética são uma só: é uma bandeira misturada, com elementos das duas.

São filmadas as plataformas em que os que passam próximos ao Muro, no lado ocidental, podem subir para olhar o lado oriental.

São filmados coelhos que ocupam o espaço entre o Muro, numa área baldia entre os lados ocidental e oriental.

A primeira, a segunda e a terceira ação quase explicam e ilustram os

fragmentos deste texto. Os coelhos, no entanto, trazem uma certa alegria para mim enquanto leitor. Eles apontam uma transgressão: viver no espaço entre, naquilo que eu, ingenuamente, tento acreditar ser um espaço distraído do diagrama.

Entre a Berlim ocidental e a Berlim oriental há um “parque” só acessível ao “lazer” desses animais. Investigar o diagrama é, talvez, buscar essas alegrias. Alegrias que desarticulam vigilâncias, controles, ordenações. São os coelhos, não os homens que brincam naquele parque. Jean Baudrillard chamará o espaço entre os muros de “no-man's land” (*apud* KOOLHAAS, 1995, p.1282) e os coelhos de “sinais engraçados” (*Idem*).

E por que pensar nos coelhos para pensar o “diagrama” e o “dispositivo”? Eles talvez comprovem o envolvimento da “tecnologia humana” e da “tecnologia material”. Eles não são afetados pelas relações de força que proporcionam a construção do Muro. No parque do “no-man's land”, eles brincam – digo brincam na tentativa de causar um contraste diante da dureza do Muro, do limite.

4. Dúvida

Por *ser* tijolos e argamassa, a arquitetura mantém a promessa de realidade, autenticidade e verdade genuína em um mundo surreal onde a verdade é um item manipulável, elaborado por comissões, produzido por escritores e negociado por portavozes da mídia. Nossa única fonte de valor atualmente é uma memória de valor, uma nostalgia. Vivemos em um mundo relativista, mas que almeja à substância absoluta, a algo que seja incontestavelmente real. Por sua própria essência, a arquitetura se converteu no inconsciente da sociedade, na promessa desse real inequívoco. Mas também é certo que a arquitetura, mais que qualquer outra disciplina, deve confrontar e deslocalizar essa percepção profundamente arraigada para subsistir. (EISENMAN, 2008, p. 194)

Quero pensar, neste momento, a arquitetura enquanto uma nave espacial. Fico em dúvida, no entanto, entre dois filmes de onde essa nave espacial viria. Num, o computador que coordena a nave decide matar toda a sua tripulação; noutro, um alienígena é levado para a nave espacial e inicia uma caçada na qual tenta matar toda a sua tripulação. Num, mais abstrato em sua narrativa, não se sabe ao certo se o computador teve ou não sucesso; noutro, o alienígena não tem sucesso completo na tentativa de matar todos os tripulantes: uma tripulante sobrevive, escapa da nave-mãe numa nave menor. Num, o homem e a nave parecem chegar a algum destino; noutro, o destino da mulher que escapa numa nave menor é confuso, aberto, e a nave-mãe é destruída.

Por que vou a “2001: Uma odisseia no espaço” (1968) e a “Alien: o oitavo passageiro” (1979) para pensar sobre a “arquitetura conceitual”? Interesse-me pelo caráter narrativo, de ficção, que a “arquitetura conceitual” explicita na arquitetura. Interesse-me, também, pelo local de confinamento que é a nave espacial: por seus objetivos e suas normas; os objetivos fazem com que ela seja colocada no espaço, as normas dão condições de vida – gravidade, suprimentos

etc. – para que se chegue a esse objetivo. A arquitetura, para a “arquitetura conceitual”, não deveria ser somente contexto. Uma nave espacial, logo, parece uma comparação instigante para pensar a arquitetura; e a “arquitetura conceitual”, por sua vez, seria ou o computador que decide matar os humanos ou o alienígena que entra na nave espacial e tenta matar todos os humanos.

Por que escrevo este prólogo? Estendo-me nele procurando uma maneira de iniciar o debate acerca do conceito de “presentidade”. É com esse conceito elaborado por Peter Eisenman que a “arquitetura conceitual” vai tentar desnaturalizar o elo entre a “iconicidade” e a “instrumentalidade” que existe no discurso da arquitetura. A “presentidade” tentará ser um anjo exterminador, um corpo estranho surgido na própria arquitetura e elaborado discursivamente por Eisenman enquanto um conceito com o qual é preciso lidar, que não é ignorável – que ele não quer que seja ignorável. Neste capítulo – de título “Dúvida” – provooco de maneira mais dura as provocações de Eisenman, aponto os limites que seu pensamento impõe ao projeto e os perigos pelos quais passam os estudos da “arquitetura conceitual”. Em “Dúvida” exponho as minhas dificuldades enquanto investigador, indicando equívocos e caminhos possíveis desta dissertação.

Há uma narrativa já estabelecida que responde a uma pergunta: o que é a arquitetura? Nessa narrativa não aparece o conceito de “presentidade” até Peter Eisenman descobri-lo, nomeá-lo, inseri-lo como tensão no discurso para participar do jogo, da batalha. E qual é a narrativa para a pergunta “o que é a arquitetura?”

As próprias condições que trazem a ideia de um destino “a priori” ou uma “pensada-para-ser” naturalidade da arquitetura, e portanto o que faz a arquitetura problemática, colocam-se inicialmente no fato de que a arquitetura está sozinha em meio a todos os discursos em se tratando da ligação peculiar entre a sua iconicidade a sua instrumentalidade, entre o seu significado e a sua objetividade. Uma parede na arquitetura não está meramente pendurando algo, ela também simboliza o ato de pendurar. (...) Já foi argumentado em todas as disciplinas que a instrumentalidade de alguma maneira afeta a iconicidade; por

exemplo, a forma de um livro, a sua paginação, o tipo e a encadernação, todos afetam a nossa leitura do texto, mas nem todos os textos são necessariamente na forma de um livro. Entretanto, na arquitetura sempre existirá a presença de paredes, paredes que são ambos ícone e instrumento. É esse elo único que fica problemático, porque para “desconstruir” o significado da arquitetura, é preciso tentar separar a presença da parede do significado da parede – o que de fato não pode ser separado. Portanto, diferente de qualquer outro discurso, a arquitetura ao mesmo tempo resiste e requer o impulso desconstrutivista. Essa resistência sozinha deveria ser de interesse do pensamento desconstrutivo. (EISENMAN, 2007, P. 43)

Marco a palavra “destino”, afirmando o caráter narrativo – ficcional, para talvez ser mais adequado – do entendimento instrumental da disciplina da arquitetura no discurso da arquitetura. O conceito de “presentidade” vem para trabalhar nessa narrativa, para ser mais um elemento nessa ficção construída da arquitetura. A “presentidade” aparece enquanto algo que é excessivo, enquanto um desejo que perturba a narrativa da arquitetura. A possibilidade de produção desse conceito diz sobre seu autor e sobre o próprio conceito. É como se ele, ao perceber que a narrativa da arquitetura não é natural, colocasse-se enquanto alguém que também deseja participar dessa narrativa: contando também uma ficção a fazer parte dela.

O problema está no “fato” que é a existência daquilo que está construído – ou que será construído –, na construção mental que vê, lê, interpreta esse “fato” e no desejo de desconstruir essa construção mental que também é “fato”. Como desconstruir a construção mental se valendo do “fato” que ela é, atuando no elo entre a construção mental e o fato – não destruindo, mas reorganizando? Esse desafio que faz da arquitetura mais intrigante é onde acredito que seja formado o conceito de “presentidade”. Ela é o desafio provocado por um pensamento que procura tornar a arquitetura mais interessante ao pensamento dos outros e daqueles que a praticam; ela é uma provocação que incita um exercício de dificuldade linguística entre significados e instrumentos disciplinares da

arquitetura no discurso da arquitetura. Minha hipótese inicial é seguida por minha questão. Eu as mantenho, mesmo na versão final do texto. A hipótese é que Peter Eisenman, ao aproximar a arquitetura dos outros discursos que também podem sofrer desconstrução, produz algo que acredito poder ser diferença, tenta viabilizar o surgimento de algo que acredito poder ser diferenças – por diferenças quero dizer um “outro” do “sujeito monoclar”. A “presentidade” é inserida no espaço disciplinar para a experimentação nesse elo entre o significado e o instrumento; então eu questiono: o que é possível entender dessa experimentação, ela me levaria a um “outro” do “sujeito monoclar”?

A importância da presentidade como um termo para a arquitetura é que ela distingue uma escrita de uma instrumentalidade da estética e do significado. Presentidade como uma escrita é a possibilidade de uma subversão daquilo “pensado-para-ser” a convenção do tipo na arquitetura; que a arquitetura possui nisso uma internalidade que é uma possibilidade já existente de subversão. Presentidade é a possibilidade da, ou talvez a necessidade da, arquitetura se estabilizar através da reabsorção da transformação do tipo trazida pela subversão, e simultaneamente a resistência a essa reabsorção. Essa internalidade como uma escrita é um traço daquilo que já é dado e a possibilidade de experienciar esse traço no espaço. Traço é a possibilidade da subversão de um tipo primordial, o qual está constantemente nele ao longo do tempo, que se tornará em qualquer tempo dado na história da arquitetura, a convenção “então existente” de tipo. Para atingir essa subversão, a arquitetura deve sempre superar os gestos normativos tipológicos e sociais que, em todos os momentos dados, tentam manter seu status quo. A arquitetura só continua e se mantém precisamente por causa desse impulso subversivo produzir seu “being-only-once”. (EISENMAN, 2007, p. 47)

A melhor maneira para entender a colocação desse conceito está na discussão que vem do “being-only-once”. É dessa discussão que surge o *insight* da “presentidade”. “Traço”, “tipo”, “experienciar” são destacados no “being-only-

once” que dá a Peter Eisenman a percepção do conceito investigado aqui. “Being-only-once” é a qualidade da arquitetura de produzir espaços que desconstruam o significado estético e metafórico de seus elementos construtivos ao serem experienciados. Um espaço que não faz a sua parede ser somente uma parede que é o contexto onde se está ou uma “parede” que tenha um significado, esse é o “being-only-once”; a “presentidade” vem antes dele, na busca por outras oportunidades de forma e de localização para o instrumento “parede”. A “presentidade” ataca antes: no projeto, mexendo na disciplina, nos mecanismos da arquitetura para viabilizar a construção de “outros espaços”, para justificar uma conduta mais indisciplinada na disciplina, uma conduta que instiga modificações no discurso, fortificando-o ao mesmo tempo que o desconstroí. É importante entender que a arquitetura, para Peter Eisenman, é fortificada e valorizada pela sua desconstrução.

É precisamente a subversão do tipo e da norma, da relação “pensada para ser” natural entre ícone e instrumento que cria o “being-only-once” da arquitetura. Enquanto a instrumentalidade for vista como sendo a sua forma e a sua função – seja essa função o seu local, seu programa ou sua estrutura e a sua forma a sua estética, seu estilo ou a sua iconografia – e enquanto essa condição “pensada para ser” natural for vista como um sistema de dois termos, ela reprimirá a possibilidade da “presentidade”.
(EISENMAN, 2007, p. 47)

O “being-only-once” da arquitetura gera a necessidade de apresentar outra “tática-termo” encontrada nas falas de Peter Eisenman. Essa “tática-termo” tem o nome de “figura retórica”. A “being-only-once” é um espaço da arquitetura que poderia ser convencional – mas que, ao invés de sê-lo, foi projetado numa desorganização e construído nessa desorganização; a “figura retórica” é a maneira pela qual Eisenman chama isso que são os elementos do espaço onde se dá a “being-only-once”.

A arquitetura cria instituições. É uma atividade construtiva. É, por natureza, institucionalizante. Portanto, para existir, a

arquitetura tem de resistir ao que, de fato, deve fazer. Para existir, ela deve sempre resistir a ser. Precisa deslocalizar sem destruir sua própria essência, isto é, tem de manter sua própria metafísica – eis aí o paradoxo da arquitetura. Assim, para reinventar um local, seja ele uma cidade ou uma casa, ela precisa libertar a ideia de lugar de seus lugares, histórias e sistemas de significados tradicionais. Isso implica a deslocalização da interpretação tradicional de seus elementos de modo que as suas figuras possam ser lidas retoricamente, e não estética ou metaforicamente. (EISENMAN, 2008, p. 194)

Fortemente próximos do “outro espaço” e do “olhar de volta” – já discutidos nesta pesquisa, no capítulo “Não é” –, a qualidade de “being-only-once” num espaço da “figura retórica” existe enquanto o não atendimento de certas normas, enquanto a quebra de certas expectativas formais e narrativas, enquanto confusões mentais, enquanto o bloqueio de certas leituras do espaço a partir de um significado estético ou metafórico de representação por substituição de termos, de ideias e de conceitos. Esse espaço não é um lugar conhecido e adequado, construído a partir das normas estéticas e de significado encontradas convencionalmente na disciplina da arquitetura; ele vem como “novidade” – e faz a “arquitetura conceitual” cair na compreensão de uma “novidade” no discurso da arquitetura. Da mesma maneira que ele é “outro espaço”, provocado por “outras” posturas no projeto, ele exige, segundo Peter Eisenman, “outras” relações caso seja experienciado. Sobretudo, ele é um experimento sobre o “desatendimento”, sobre “subversões” e “reabsorções”. Esse espaço vem do desejo por um “outro espaço”, é o resultado da tentativa de desconstrução que se passou, de experimentação no elo entre o ícone e o instrumento, da ação da “presentidade” no discurso que define a disciplina da arquitetura.

O que é a possibilidade de ler e de escrever retoricamente uma figura? A retórica é acerca de alguma coisa ausente ou vazia de significado; o “objeto”, na “figura retórica”, não possui algo por detrás dele, que o domina – isso permite que várias associações posteriores ao projeto sejam feitas a ele. Já a estética e a metáfora dominam o “objeto”: ocupam-se de, no projeto, escolher suas

possibilidades de existência, de significado. As possibilidades de leitura retórica se concentram no que é o “objeto” vazio ou ausente de significado; é como se fosse colocada numa frase uma palavra de significado inexistente. O “objeto” da “figura retórica” é o que se diferencia do contexto do qual faz parte e o vazio ou a ausência de palavras pelas quais podemos chamá-lo e identificá-lo, impedindo substituições. Essa é a problemática da “parede” que é a parede do lugar onde estou e aquilo que chamo pelo nome “parede”.

A estética dá normas, termos, conceitos com os quais se deveria agir e refletir projetualmente a partir de uma justificativa cultural ou histórica. São oferecidos “tipos”, organizações da realização de um “objeto” arquitetônico, de um espaço. Já a metáfora é a expressão num “objeto” de algo que é diferente dele, que significa algo – um conceito, uma ideia – que foi substituído por ele. A retórica, por sua vez, diz algo que em princípio é deslocalizado historicamente e culturalmente, algo que não condiciona o seu significado; a “figura retórica” afirma um vazio ou uma ausência de significado, de substituição, e me deixa afirmar, falar significados para o espaço no qual estou, forçar encaixes e direções, contestar outros que também estão naquele espaço, caso seja necessário, conveniente ou inconveniente. A retórica vem com legenda: “arquitetura conceitual”, “Peter Eisenman” etc. Isso não a faz, portanto, ficar distante daquilo a ser “adotado” num projeto – como ocorre com os “tipos”. O que ativa o “being-only-once” da arquitetura é a “figura retórica”: ela é a escolha nos espaços projetados em “presentidade”.

É necessário voltar ao Memorial projetado por Peter Eisenman em Berlim. Por que, a partir do que entendo das leituras de Eisenman, ele poderia ser organizado retoricamente e não esteticamente ou metaforicamente? Quando fiz uma leitura do Memorial no primeiro capítulo desta dissertação eu o associei às “heterotopias” devido a três movimentos do seu projeto. O primeiro movimento vem da semelhança entre o Memorial e um cemitério, na escolha daquelas formas que eu leio, ainda inseguro, nessa semelhança formal tão simples e quase óbvia; o segundo vem do ato de colocar esse “cemitério” no centro da cidade; o terceiro é seu título “Memorial aos judeus mortos da Europa”. Há, todavia, um quarto

movimento – que não pertence ao projeto em si, mas que é provocado pelo projeto. Esse quarto movimento é a minha leitura e a minha associação ao texto de Michel Foucault, ao “Outros espaços” (1984) que complexifica o Memorial e que possibilita um debate sobre a arquitetura. O que ocorre aí que diferencia o retórico do estético e do metafórico pelo que compreendo dos posicionamentos de Peter Eisenman? O retórico abriria caminhos e possibilidades para a atração do “sujeito” num jogo suspenso entre ele e a “forma”, o “lugar” e o “título” unidos num “objeto”. Reparem, todavia, que apesar da liberdade para as associações, a “forma”, o “lugar”, o “título” e o “leitor” ainda estão separados de maneira a deixar somente o “leitor” isolado, atraído por um “objeto” único que tem na sua frente a legenda da “arquitetura conceitual”.

O resultado é um texto que deslocaliza a noção tradicional de tempo e espaço. Nega as ideias tradicionais, e privilegiadas, de contexto e de presença estética. Reconhece que a ausência é uma condição essencial de uma figura retórica, mas não a ausência como o oposto da presença, mas uma ausência em presença (hoje, a única verdade que se mantém a respeito de uma coisa é que ela não é a coisa em si e, por isso, contém a presença da ausência da coisa). Todo o sítio inclui não somente presenças, mas também a memória de presenças anteriores e imanências de uma presença possível. A diferença física entre uma coisa que se move (dinamismo) e uma coisa parada (estática) é que a coisa movente contém o vestígio de onde esteve e para onde vai. A introdução desse vestígio, ou a condição de ausência, reconhece a realidade dinâmica da cidade viva. (EISENMAN, 2008, p. 198)

A “figura retórica”, acredito, é decorrente da força de uma minoria no discurso da arquitetura – Peter Eisenman e a “arquitetura conceitual” elaborada por ele –, de uma minoria na narrativa da arquitetura que diz que diferentes significados não podem ser, no projeto, atrelados a uma possibilidade de forma e de narrativa por adoção estética ou por substituição metafórica. A “figura retórica” vem de um projeto no qual atua a “presentidade”, que teoriza pela subversão a ser reabsorvida, pela “deslocalização” e pela “realidade dinâmica”

ditas na citação acima. O que eu penso sobre o Memorial quando estou nele é um pensamento dentre diversos pois o projeto, na opacidade dos elementos com os quais trabalhou e no lugar onde será erguido, foi elaborado de maneira a impedir a representação de um conceito ou de uma ideia – estética ou metafórica – nas suas formas, promovendo a abertura para vários significados a serem associados por aquele ou aquela que está no espaço projetado, numa transparência que não possui apenas “um tempo imagem fixada e signo fixante” (BENJAMIN, 2013, p. 196). Em princípio, não há um significado somente, um motivo a ser descoberto, a ser historicizado no “objeto”, na forma e na narrativa desse “objeto”. O que há é a legenda de Peter Eisenman e da sua “arquitetura conceitual”, viabilizando essa postura na projeção. A possibilidade de leitura do “objeto” é provocada de maneira a tentar promover discontinuidades a partir da sua discontinuidade, num aparente rompimento com a metáfora e com a estética. Passaria a valer uma outra ética entre “sujeito” e “objeto”, assim como uma outra ética entre “sujeito” e “sujeito” também ganharia destaque.

No entanto, a abertura do objeto, do “outro espaço”, precisa ser negativa na “figura retórica”, não festiva: mais pelo “não é”, menos pelo “é”. Melhor: por um “é” que intrigue pela retórica da sua forma, pela “ausência em presença” (EISENMAN, 2008, p. 198) de uma representação. Uma vez que a “arquitetura conceitual” positiva o questionamento sobre os conceitos e os termos da arquitetura em seus textos, a festividade provavelmente transformaria a abertura numa arma ao serviço do “sujeito monocular” discutido no primeiro capítulo desta pesquisa. O espaço desejado pela “arquitetura conceitual” não pode ser um espaço cuja abertura seja apenas em atendimento ao “sujeito”; um espaço a ser preenchido por ele, vazio caso ele não o experiencie. Esse espaço precisa existir enquanto um espaço estranho e independente para que aja de maneira a complicar o discurso naturalizado, truista, contextual, hegemônico da arquitetura. Aqui aponto, novamente, uma limitação imposta à “arquitetura conceitual”. Se não houver “sujeito” – ou “espectador” – o que será dessas formas, desses “objetos”, dessas “figuras retóricas” que no projeto foram esvaziadas de significado? Elas permanecerão lá, de pé, sem ameaças, belas, eternizadas: símbolos da “arquitetura conceitual” e de Peter Eisenman. Nada menos revolucionário que isso. Também

destaco que, se as “figuras retóricas” se atrelam, num “impulso subversivo” (2007, p. 47), à produção do “being-only-once”, fica ainda mais evidente a dependência ao “sujeito”. Isso é algo que percebo somente nesta altura da pesquisa – e as frases anteriores precisam ser sublinhada pois minha crítica e meu desejo de catástrofe na “arquitetura conceitual” atuarão aí.

É preciso ter cuidado para que as experiências não se baseiem no atendimento a facetas e a disfarces do “sujeito monocular” e para que elas não sejam somente outra maneira de exercer o poder ou de se tornar hegemônico a partir de certas “táticas-terros”. Esse é um grande impasse nesta dissertação pois me pergunto, em meio a muitas armadilhas, quem é o “outro” do “sujeito monocular” e como quebrar as suas facetas e os seus disfarces sem conjurar apenas uma alternância de poder, de ordem e de hegemonia no discurso – apenas uma manutenção que viabilize a sobrevivência da disciplina da arquitetura.

Devir nunca é imitar. Quando Hitchcock faz o pássaro, ele não reproduz nenhum grito de pássaro, ele produz um som eletrônico como um campo de intensidades ou uma onda de vibrações, uma variação contínua, como uma terrível ameaça que sentimos em nós mesmos.

(DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 113)

O “being-only-once” se dá pois a “figura retórica” provoca o exercício narrativo de ficção que denuncia a narrativa de ficção no discurso da arquitetura; ela explicita a ansiedade que há na relação entre “sujeito” e “objeto” – tanto no projeto quanto na experiência do espaço. Uma única interpretação que se baseie numa contextualização, numa historicização ou numa mera opacidade funcional do objeto é truncada, bloqueada projetualmente pela escolha de formas e de locais que permitam que “outro espaço” seja organizado: desafiando maneiras convencionais de produção, de utilização e de compreensão dos espaços na “realidade dinâmica da cidade viva” (EISENMAN, 2008, p. 198). O “traço” que origina a “figura retórica” talvez seja como o pássaro de Hitchcock lido por Deleuze e por Guattari. O traço, penso a partir de Eisenman, reage ao “tipo” de onde veio e o subverte, produz “figura retórica” – narrativa da narrativa –, pode

ser “experienciado” no espaço, reabsorvido etc. Ele não deixa, porém, de ameaçar mulheres e homens – espectadores e personagens do filme – num ataque cujo motivo não se sabe ao certo, mas que se especula sobre; no desacordo de suas ações “naturais” (um pássaro não deveria fazer isso), no estranhamento da sua existência e no desconhecimento do eletrônico daquele som.

Na primeira versão deste capítulo submetida à avaliação de meu orientador, houve um equívoco que já poderia ser percebido na citação de Deleuze e de Guattari sobre Hitchcock. Esse equívoco se torna gritante, entretanto, na continuação deste debate (cerca de cinco páginas) que utilizaria Michael Fried e Robert Morris para pensar a “presentidade”. Fried e Morris eram falsas pistas – ou escolhas equivocadas – e me levariam a uma “presentidade” convencional e modernista, amparada por algo que se aproxima de um espaço ainda em Le Corbusier, de uma “promenade” para o olho, para a experiência do movimento do andar e dos olhos; do entendimento do espaço como o lugar onde o tempo é aglutinado e do tempo, da duração como experiência (MORRIS, 2006, p. 412). Isso está em Fried como crítica, em Morris como justificativa e seria perpetuado pelo meu equívoco nesta pesquisa. O que busco em meu estudo, entretanto, é um “outro” dessa possibilidade de espaço que ainda entendo como muito pacífica. Desejo mais tensores para o pensamento acerca das possibilidades, das permissões e das restrições no projeto de espaços. Desejo um alienígena e um computador como “arquitetura conceitual” que busquem destruir, quebrar, ameaçar as fundações da nave espacial em que se encontram, não apenas tomar o poder e passar a comandá-la, utilizando crítica e justificativa para isso. Desejo um alienígena e um computador que não deveriam se tornar apenas novos mestres daquele espaço conservado em leis da Terra, que deveriam querer desconcertar essas leis, sendo diferença realizadora de diferença. Essa é uma dentre as várias ficções que elaboro ao longo desse estudo. Meu desejo me faz perceber a limitação e a necessidade de esgarçamento dos textos de Peter Eisenman – e a importância em destacar as limitações e as necessidades de esgarçamento desses textos. Escolho manter o que escrevi antes da avaliação e, em seguida, irei me contestar a partir da leitura da autora Anne Wagner em sua introdução (“Reading Minimal Art”) ao livro *Minimal Art: A Critical Anthology* (1995). Além de Anne

Wagner, também serão muito importantes Craig Owens (em “Earthwords”, 1979) e Walter Benjamin (em “Alegoria e drama trágico”, 2013). Repetirei diversas vezes ao longo deste capítulo que a leitura dos três me permitiu uma outra abordagem – mais dura e crítica – dos conceitos elaborados por Peter Eisenman debatidos aqui: “presentidade”, “being-only-once” e “figura retórica”.

Minhas afirmações equivocadas serão deixadas neste capítulo para que possa me colocar novamente sem estar ileso, na tentativa de esgarçar e de reclamar uma “presentidade” outra – ou mesmo reclamar uma fratura ou uma frustração dessa “presentidade” – que apela ao tensionamento do conceito de Peter Eisenman e da “arquitetura conceitual”. Meu equívoco se deu, todavia, desde minha primeira leitura da “being-only-once” – por prender-me a um espaço ainda moderno da caminhada, do olho e da experiência – e da “figura retórica” – por acreditar que seria importante “livrar” o espaço da sua qualidade “metafórica” ou, mais precisamente, “alegórica”. A alegoria é uma descoberta importante nesta dissertação que me alerta e que é a base para que realize minha crítica à “arquitetura conceitual”. Foi por pacificar – e ser pacificado por – esses conceitos que caí na trindade Eisenman, Morris, Fried. Ambas, “being-only-once” e “figura retórica”, parecem ser submetidas a uma leitura “literalista” de suas possibilidades: evitando liberdades textuais no compromisso com uma batalha pelo discurso. A gravidade dessa leitura se dá, percebo, numa organização do pensamento que exclui o trabalho com a representação no projeto. Há uma limitação das ficções possíveis a serem escritas pela “arquitetura conceitual” a partir de uma “ausência” da representação de outros conceitos e de outras ideias quer não sejam “não-representação”. Estética e metáfora estão supostamente ausentes dos projetos de espaço no pensamento de Eisenman: o que prejudica a ocorrência de narrativas de projeção que instiguem outras narrativas e formas, outras relações entre o verbal e o visual na tentativa de representar conceitos e ideias que não sejam pelo “vazio” ou pela “ausência” e que dependem de uma leitura posterior a ser feita – destaque – por um “sujeito”. Quando um “objeto” representa pela alegoria, ele substitui, ele é diferente daquilo que é representado, do conceito ou da ideia que representa: provocando relações que podem transbordar de tensão. Todavia, o que é preciso alertar na “figura retórica” é que

mesmo não substituindo ou sendo diferente daquilo que representa, ela não deixa de representar de maneira emblemática um conceito ou uma ideia. “Figura retórica” é representação da “não-representação”. As únicas narrativas e formas possíveis no projeto, na “arquitetura conceitual”, são as que remetem a de Peter Eisenman, colocando uma legenda na frente do “objeto”. Isso é claramente percebido na “figura retórica”; a única assinatura possível que legenda o que foi projetado é a dele – num gritante paradoxo de representação emblemática da “não-representação”. Apesar da possibilidade de narrativas de ficção surgirem do “sujeito” quando ele está diante da forma que segue a “presentidade” em “figura retórica”, no projeto apenas uma narrativa é possível de ser significada: a de Peter Eisenman contra a estética e a metáfora, em busca das dificuldades nas subversões e nas reabsorções da arquitetura que a fazem subsistir. A “figura retórica” seria, portanto, mais uma possibilidade de adoção no projeto – não algo que ameaça a arquitetura e suas fundações.

Já que me coloquei a pesquisar a importância da “arquitetura conceitual”, preciso, portanto, apontar sua limitação e desejar outras narrativas que viabilizem a emergência de outros interesses ficcionais nos projetos: outras vozes, outros desejos, outras existências. A “figura retórica” que exclui a alegoria talvez seja o grande elemento que aponta e que denuncia o conservadorismo da “arquitetura conceitual” e do conceito de “presentidade” elaborados por Peter Eisenman. Para essa argumentação, volto a Walter Benjamin em *A origem do drama trágico alemão* (2013) e vou a Craig Owens num artigo acerca de Robert Smithson – de título “Earthwords”, publicado na *October* em 1979. O texto, digo a partir de Robert Smithson, é uma cadeia de signos (*apud* OWENS, 1978, p. 122). Destaco, portanto, que a suposta retirada das qualidades estéticas e metafóricas (que passo a tratar na alegoria) da “arquitetura conceitual” pela “figura retórica” delimitam, numa monotonia, o seu potencial enquanto texto, aquilo que poderíamos entender como escrita e como leitura da arquitetura. As palavras nas frases podem ser escritas e lidas como “não-representação”. Esse é o limite dado por Eisenman aos textos; essa é a aporia da sua elaboração da “arquitetura conceitual”. Seu “conservadorismo” está manifestado naquilo que acredito ser uma tática conceitual de perpetuação de um espaço fechado disciplinar (DELEUZE, 2010, p.

223). Sua tática conceitual é armada de maneira a não permitir que a arquitetura seja ameaçada pela alegoria, por outras possibilidades de representação no projeto.

Tentarei escrever as próximas páginas com um aforismo em mente: possibilidade de representação pode ser possibilidade de diferença. Os apontamentos acontecerão de modo a apresentar meu equívoco, debater Anne Wagner no “literalismo” e em seguida trazer a discussão acerca da alegoria realizada por Craig Owens e por Walter Benjamin. O que chamo de meu equívoco é o que segue nas próximas cinco páginas:

Por que nomear esse conceito de “presentidade”? Para responder essa pergunta, é necessário ir ao texto “Arte de objetividade”, de Michael Friend (2002). Mais uma vez – como ao usar o termo “outro espaço”, por exemplo –, Peter Eisenman escolheu um nome já conhecido para produzir tanto diálogo quanto desentendimento. Entre referência e ironia, a decisão de Eisenman pela palavra “presentidade” enquanto o nome do conceito que elaborou é uma tensão que o insere num debate que já existe e que gera a disputa pelo nome. Está em disputa não a autoria do conceito “presentidade”, mas a validade discursiva da utilização dessa palavra. Sou obrigado, então, a abrir um hiperlink: investigando a autenticidade (ou falta de autenticidade) da “presentidade” de Eisenman comparada à “presentidade” de Fried.

Este ensaio será lido como um ataque a certos artistas (e críticos) e como uma defesa de outros. E é certamente verdade que o desejo de distinguir entre o que para mim é a autêntica arte de nosso tempo e um outro trabalho, o qual, independentemente da dedicação, paixão e inteligência de seus criadores, me parece compartilhar certas características aqui associadas com os conceitos de literalismo e de teatro, em grande parte motivou o que escrevi. Nestas últimas sentenças, entretanto, gostaria de chamar atenção para a total ubiquidade – a virtual universalidade – da sensibilidade ou modo de ser que caracterizei como corrompida ou pervertida

pelo teatro. Somos todos literalistas durante a maior parte de nossa vida, ou toda ela. Presentidade é graça. (FRIED, 2012)

Se a “presentidade” de Fried é “graça”, a “presentidade” de Eisenman é “des-graça”. Eisenman quer, em sua definição de “presentidade”, aquilo que não é “graça” para trabalhar no “real” – na “promessa de realidade” (2008, p. 194) – da arquitetura. A “arquitetura conceitual” é um desastre no andamento pacífico do entendimento da arquitetura exatamente por agir na “total ubiquidade” da sensibilidade e no modo de ser corrompidos ou pervertidos que estão no texto de Michael Fried. Peter Eisenman quer corromper ou perverter as sensibilidades e os modos de ser que Fried entende como corrompidos ou pervertidos. O que se dá, portanto, é uma colisão entre os dois.

A “total ubiquidade” da sensibilidade e dos modos de ser do literalismo (outra maneira de chamar os minimalismo) é como a arquitetura foi, em seu discurso, naturalizada, ensinada, praticada e lida. O literalismo faz o discurso da arte se ligar ao discurso da arquitetura por uma característica opaca e contextual de falta de “graça”, produzindo uma ponte pela sensibilidade e pelo modo de ser que incomoda Fried no discurso da arte – mas que é fundamento no discurso da arquitetura. Se é possível desconstruir a arte – pintura ou escultura –, por que não é possível desconstruir a arquitetura cuja “objetividade” se aproxima da dos literalistas? Por que não investigar, trabalhar e experimentar no elo entre o ícone e o instrumento em exercícios de desconstrução dessa “objetividade”? Por isso a luta discursiva pela palavra “presentidade”: ela é uma chance de desencadear as batalhas da desconstrução no discurso da arquitetura, de elaborar colocações e debates. Ela é um foco – pela diferença de significados da palavra – na confusão que se deseja realizar.

“Arte e objetividade” é mais interessante enquanto crítica do que enquanto ataque que procura destruir o literalismo. Ao fim da leitura do texto, são encontradas felicidades conceituais com as quais é possível intensificar as discussões sobre a arte e o espaço. Essas felicidades conceituais se ampliam quando transportadas para o debate sobre a arquitetura. Bastante irônica é a

utilização desses conceitos – como “teatralidade”, “objetidade” – noutros artigos ou ensaios: valorizando-os ao invés de combatê-los, alertando para a importância que a arte literalista tem em sua “desimportância” ou em sua falta de “graça”.

Eisenman, entretanto, não apenas valoriza a palavra “presentidade” e a transporta de um discurso para o outro: ele a redefine, ele a reformula, ele a reorganiza. A modificação pela qual passa o conceito quando ele é transportado de um discurso para o outro é um movimento relevante na batalha pelo e no discurso da arquitetura. Peter Eisenman produz um novo conceito usando a mesma palavra que Michael Fried. A forma tem seu significado retirado e outros significados podem surgir da palavra “presentidade”, desafiando suas compreensões já administradas, alertando que isso talvez possa acontecer com outras palavras. Instigando mais ocorrências como essa.

Há, de um modo ou de outro, um nítido contraste entre a adoção literalista da objetidade – quase, ao que parece, como uma arte com natureza exclusiva – e o imperativo que a pintura modernista exige de si mesma de eliminar ou suspender sua própria objetidade tendo a forma [shape] como meio. Na realidade, da perspectiva da pintura modernista recente, a posição literalista evidencia uma sensibilidade não apenas estranha [alien], mas antitética em relação àquela: como se, dessa perspectiva, as exigências da arte e a condição de objetidade estivessem envolvidas em um conflito direto.

(FRIED, 2012, p. 134)

O problema, para Eisenman, não é a experiência, mas a maneira como se experiencia o espaço e como são organizadas essas experiências possíveis no projeto: entendendo o espaço e o projeto do espaço como uma exteriorização do “sujeito”, de suas sensações, de seus pensamentos, feito por ele e para ele; para ser o lugar de onde ele está contido – protegendo, aprisionando – ou onde estão contidos os seus “objetos”. Quebrar a ligação entre a “presentidade” e a “graça” é permitir a viabilização dos “outros espaços”; a “presentidade” de Eisenman, a “presentidade” da “des-graça” ou da “objetidade”, poderia viabilizar espaços

projetados para outra sensibilidade, para o alienígena, para outros modos de ser no discurso, no projeto, na realização e no uso desses espaços. Esses espaços são viabilizados? Creio que não em toda a sua potência. Mais precisamente: eles são viabilizados nos limites da própria “presentidade” e da “arquitetura conceitual”, deixando em mim uma certa frustração.

Qualquer coisa que é conhecida mais pelo comportamento do que pela imagem encontra-se mais ligada ao tempo, constitui mais uma função da duração do que daquilo que pode ser apreendido como um todo estático. O nosso modelo de presentidade começa a ser preenchido. Ele tem a sua localização no comportamento facilitada por certos espaços que aglutinam o tempo mais do que as imagens. (MORRIS, 2006, p. 412)

A “presentidade” de Peter Eisenman se aproxima da “presentidade” de Robert Morris na distância que ambas têm da “graça” de Michael Fried. A citação retirada do texto “O tempo presente do espaço”, de Morris, é importante pois o espaço é trazido como o lugar que pode aglutinar o tempo: durações, comportamentos. Esse “tempo” de Morris tende à abstração sem muita especificidade e a sua relação com o “comportamento” flerta com uma naturalização. Todavia, a escolha de atrelar “tempo” a “comportamento” me dá pistas relevantes sobre a “presentidade”. O sentido desse “espaço que pode aglutinar o tempo” vai pelo caminho do “being-only-once” e da “figura retórica” de Eisenman. O que é quebrado é o estático: é o espaço a ser convertido numa imagem total. O que é quebrado é um espaço a ser registrado na “graça” da imagem que vence o “tempo”: do tempo e do espaço sendo um, do pensamento e da experiência sendo um. O tempo do espaço convertido em imagem é fixo ou passa valer enquanto fixo. Como os pássaros de Hitchcock, as “presentidades” de Eisenman e de Morris se aproximam pois elas querem a produção de um espaço que dê um outro grito e que provoque outros gritos, não a imitação do que já existe.

O problema da conversão do espaço em imagem – e aí Morris pensará, sobretudo, na imagem fotográfica – se dá na medida em que essa imagem é uma

imagem estática consumível (*Ibidem* p. 147). Para Eisenman é o consumível das imagens estáticas aquilo que colocará, pelo discurso, a arquitetura num lugar “privilegiado” da realidade, sempre enquanto contexto: “a promessa de realidade, autenticidade e verdade genuína em um mundo surreal onde a verdade é um item manipulável, elaborado por comissões, produzido por escritores e negociado por porta-vozes da mídia” (2008, p. 194). A arquitetura do espaço convertido em imagem é como a nave espacial construída pelo homem que o conduz e que o abriga em meio ao espaço sideral sombrio e desconhecido. A “presentidade” é o incômodo de uns (Eisenman, Morris etc.) com o espaço a ser convertido em imagem estática consumível e que, por isso, buscam provocações e outros comportamentos. É preciso destacar a busca pela provocação de outros comportamentos – ou de outras sensibilidades e de outros modos de ser. Por quê? Pois outros comportamentos, sensibilidades e modos de ser me parecem o objetivo da “arquitetura conceitual”.

Presentidade pode ser definida de diferentes maneiras. Primeiro, o termo não deve ser confundido com o uso de Michael Fried de um termo com o mesmo nome. De acordo com [Rosalind] Krauss, presentidade para Fried é a 'reinscrição do modernismo numa metafísica histórica'. Para Fried, presentidade era o momento no qual entrava em colapso o tempo num presente inexorável, onde não havia diferença entre pensamento e experiência. Para Derrida, experiência é uma coisa fora, ou diferente, desse 'time frame'. O evento para Derrida, isso quer dizer, o 'time frame' do momento, requer a 'escrita de um espaço', um modo de espacialização que distingue o espaço do evento do tempo do evento. Meu uso do termo presentidade também começa pela ideia de espacialização, uma espacialização que é requerida no afrouxamento da relação do objeto arquitetural da sua condição de instrumentalidade 'pensada para ser natural'. Logo, num sentido, presentidade, como eu a concebo, é precisamente o oposto da definição de Fried. Como é apontado por Krauss, o conceito central da fenomenologia do 'self-presence' requer uma indivisa unidade do presente temporal, isso quer dizer, entre o objeto e o signo.

Precisamente por essa relação ser tão predeterminada na arquitetura, o termo presentidade oferece uma maneira de afrouxar o inexorável relacionamento entre o objeto arquitetônico da sua condição de instrumentalidade 'pensada para ser' natural. (EISENMAN, 2007, p. 46)

O espaço, como é colocado por Robert Morris, é onde pode ser aglutinado o “tempo”. O “tempo”, diz Morris, estará ligado à “duração” e ao “comportamento”. Existe, em Fried, uma “presentidade” cujo “tempo” está em colapso pela “graça”. O “tempo” entra em colapso assim como o pensamento e a experiência não se diferenciam, diz Eisenman. O que surge é a feitura de uma imagem instantânea, estática e cartesiana do espaço. Nesse colapso do “tempo” em Michael Fried é perdida a possibilidade de lidar com o “comportamento”, com a experiência – ou com a “sensibilidade” e com o “modo de ser” – a partir do conceito de “presentidade”. A “presentidade” de Eisenman e de Morris é diferente pois considera o “tempo” – e considerar o “tempo” na “presentidade” é considerar uma atuação no “comportamento” pela “escrita de um espaço”. Isso insere, claramente, a “presentidade” e a “arquitetura conceitual” na dinâmica existente entre o “diagrama” e o “dispositivo”, entre a “tecnologia humana” e a “tecnologia material” (DELEUZE, 2013, p. 49).

Se o espaço mental é a metáfora-análoga consciente do mundo, do ponto de vista do mim reconstitutivo, então a experiência da obra que está sendo examinada se encontra fora desse espaço, antecedendo as imagens fixas da memória. O foco tem que se deslocar do objeto para o espaço, a fim de confrontar o tipo de ser que é consciente, mas antecede a consciência reconstitutiva do espaço mental. Esse último tipo de atenção – sendo posterior à experiência espacial, consonante com a percepção do objeto, insistente no instantâneo mais do que no temporal, confiante de que opera a partir de uma instância objetiva – já fechou a porta para o modelo de experiência descrito aqui.

(MORRIS, 2004, p. 419)

Pensar na “escrita de um espaço” é pensar num espaço que não seja apenas

o contexto no qual estão o “sujeito” e seu “objeto”, mas o objeto em si a ser experienciado, que tem seus ícones e instrumentos abalados, desorganizados e reorganizados de maneira a não ser somente o local onde está alguma coisa, mas alguma coisa em si. Esse espaço foge do atendimento ao “sujeito” pois deixa de abrigar seu “objeto” e passa a ser o “objeto” que o enfrenta. Ainda em naves espaciais, é como o computador que começa a atacar os astronautas utilizando a própria nave espacial do qual faz parte em meio ao espaço sideral ou o alienígena que se camufla pela nave espacial e caça sua tripulação. A “escrita de um espaço” é um exercício narrativo de ficção que ao mesmo tempo viabiliza projetos e existe enquanto diferença na arquitetura. Esses espaços “escritos” indicam outros pensamentos, outros desejos que não o do “sujeito monocular” na chave da “graça”. É preciso, no entanto, ficar atento para o que virá e não acreditar que todos os exercícios são livres desse “sujeito monocular”.

Minha hipótese foi contrariada. A “presentidade” – junto da “figura retórica” e da “being-only-once” – não me levou a um “outro” do “sujeito monocular”. O oposto disso: fui levado a mais limitações em espaços, em textos ainda muito convencionais. Deixar as páginas que chamo de equivocadas é a tentativa de mostrar o percurso desta pesquisa, de deixar visível a tomada de decisões etc. Por que essa abordagem do conceito de “presentidade” é um equívoco? Meu incômodo surge ao ler os trabalhos “Reading Minimal Art” de Anne Wagner – introdução a *Minimal Art: a Critical Anthology* (1995), coletânea organizada por Gregory Battcock –, “Earthwords” de Craig Owen – publicado na *October* (1979) – e “Alegoria e drama trágico” de Walter Benjamin – parte do livro *Origem do drama trágico alemão* (2013). A partir deles, e de diálogos realizados em orientações, pude perceber que meu entendimento do minimalismo era excessivamente escorado no “literalismo” do “objeto tecnologizado” e de um “olhar” que passa a ser um “olhar fixo” (“gaze”). Caso não me contestasse e assumisse o equívoco – numa espécie de retratação menos confessional e mais política –, a “arquitetura conceitual” ainda seria um “espaço fechado” (DELEUZE, 2010, p. 223), disciplinador de narrativas possíveis aos projetos. Essa não poderia ser a conclusão de meu estudo: era necessário, portanto, confrontar o pensamento de Peter Eisenman. Era necessário declarar o meu desejo

de instigar, de esgarçar os limites postos à “arquitetura conceitual”: de indicar a aporia do que foi discutido até aqui. Lembro do aforismo que disse tentar ter em mente: possibilidade de representação pode ser possibilidade de diferença. Faço dele, talvez, uma outra hipótese e pergunto: possibilidade de representação pode ser possibilidade de diferença?

Na intenção de começar a parte final deste capítulo – que retrabalhada e contesta a partir de outros textos os textos de Peter Eisenman –, explico por que Hitchcock e os pássaros já adiantavam meu equívoco e pediam que o pensamento de elaboração da “arquitetura conceitual” fosse instigado por outros caminhos, tensionado por falas de outros autores. A indicação está na forma do suspense que se transforma, talvez em terror, a partir da narrativa de “Os pássaros”, filme de 1963. Há uma enorme diferença no Hitchcock que guia pelo que ele diz ser a pureza das imagens planejadas que passavam nas telas do cinema mudo (1985, p. 61) – o rolo do filme da projeção a ser visto na tela do cinema remete aos pés caminhando pelo espaço, privilegiando sempre os olhos do espectador – e no Hitchcock que faz do som o ataque de seu filme. “Os pássaros” atrapalha a dinâmica da experiência do filme que se agarra às imagens do suspense numa narrativa pois a potência da forma dos pássaros conjurados por Hitchcock está no som eletrônico que é feito por eles, não em suas imagens em movimento. A narrativa para a representação desses pássaros exigia outra forma; é disso que tratarei.

Eu sou contra opticalidade no sentido de espetáculo visual. Eu sou interessado na ilegibilidade, como nos filmes de Haneke. Ao fim de “Caché”, por exemplo, você está dizendo “Quem estava enviando aqueles filmes para os personagens?”. Mas o cineasta não se importa se você sabe a resposta para essa pergunta ou não. O trabalho de Haneke é um movimento em direção a uma não-legível, a uma não-espetacular maneira de lidar com a função e com o significado no filme. Se você der ao público informação, então como um cineasta você sabe que eles simplesmente ficarão confortáveis e recostarão em suas cadeiras, vendo o filme. Mas se, como “Caché” sugere, não for

sobre descobrir um filme, então é sobre ter uma experiência com a ilegibilidade? (EISENMAN, 2010, p. 28)

Peter Eisenman oferece uma falsa possibilidade de quebra da maneira de se experienciar o cinema utilizando o exemplo de “Caché” (2005), filme de Michel Haneke. Digo que a possibilidade de Eisenman é falsa pois ele não oferece uma forma de quebra como acontece em “Os pássaros”. O que ele compreende como importante em “Caché” é uma frustração narrativa pela “ilegibilidade” que ainda utiliza uma forma cinematográfica na qual o espectador permanece sentado diante da tela, acompanhando com os olhos a projeção, investigando fatos numa ficção. No caso de “Caché”, a ficção incomoda e não permite que o espectador fique recostado em sua cadeira; entretanto, o espectador ainda está na cadeira e as imagens ainda passam diante de seus olhos, projetadas numa tela, numa experiência convencional do cinema. A “ilegibilidade”, apesar de parecer uma maneira interessante de lidar com a função e com o conteúdo no filme como espetáculo, ainda é uma “tática-termo” confortável que perturba ou irrita o espectador enquanto evita que o cineasta tenha um embate com aquilo que seria possível conjurar entre ficções possíveis e formas possíveis.

Ficção e forma estão separadas nesse projeto e não se interferem. Em “Caché”, Haneke não quer instigar narrativas de ficção junto de outras formas possíveis de cinema: uma viabilizando a outra, agindo uma sobre a outra. Pelo contrário, ele parece ainda querer uma espécie de “espetáculo visual” que emerge, valendo-se agora da “ilegibilidade”. Esse “espetáculo visual” é enviesado pois ainda é “espetáculo visual”: ele preserva o filme, o suspense, o espectador sentado num espaço reservado para ele, de frente para uma tela. A leitura de Peter Eisenman que fala acerca da “ilegibilidade” em “Caché” é correta em indicar uma característica narrativa do filme: isso não é o suficiente, no entanto, para me fazer acreditar que a “ilegibilidade” permite um “outro” do “sujeito monocular”. A “experiência com a ilegibilidade” em “Caché” conserva o espaço da sala de cinema, o lugar do espectador, a projeção numa tela que está diante de seus olhos, para seus olhos. Sua narrativa é confortável demais e não instiga outras formas.

Bem, os filmes mudos eram a forma mais pura de cinema; a

única coisa que faltava era o som de pessoas conversando e os barulhos. Mas essa leve imperfeição não justifica as maiores mudanças que o som trouxe. Noutras palavras, uma vez que tudo o que faltava era o simplesmente som natural, não havia necessidade de ir ao outro extremo e abandonar completamente a técnica pura da imagem em movimento da maneira como eles fizeram quando o som apareceu. (HITCHCOCK, 1985, p. 61)

Os pássaros (numa confusão entre os pássaros em si e o título) de Hitchcock rasgam a dinâmica do cinema que digo ser conservadora; ao mesmo tempo, eles são e proporcionam outras formas. É intrigante a citação retirada do diálogo entre o Alfred Hitchcock e François Truffaut pois o som dos pássaros não é natural – não é “o que faltava” ou o que corrigiria a “leve imperfeição” do filme mudo como ele havia dito. A ficção a ser narrada no filme acerca de pássaros que atacam e que aterrorizam mulheres e homens sem que se saibam os motivos faz com que exista uma busca por outras formas cinematográficas.

Por exemplo, quando Melanie está trancada no sótão com os pássaros assassinos, nós inserimos os sons naturais de asas, mas os estilizamos de maneira a criar uma intensidade maior. Nós queríamos conseguir uma onda de vibração ameaçadora mais do que um único nível. Havia uma variação do barulho, uma assimilação da diferença do barulho das asas. É claro que eu tomei a licença dramática de não ter de todo os gritos dos pássaros.

Para descrever um som acuradamente, tem-se que imaginar seu equivalente em diálogo. O que eu queria conseguir naquele ataque é como se os pássaros estivessem dizendo para Melanie, “Agora, nós pegamos você onde queríamos. Estamos chegando. Não temos de gritar em triunfo ou em raiva. Esse vai ser um assassinato silencioso.”. É isso o que os pássaros estavam dizendo, e nós fizemos os técnicos alcançarem esse efeito através de som eletrônico.

Para a última cena, em que Rod Taylor abre a porta da casa pela primeira vez e encontra lá os pássaros juntos, tanto quanto o

olho pode ver, eu pedi um silêncio, mas não qualquer tipo de silêncio. Eu queria um silêncio eletrônico, um tipo de zumbido baixo e monótono que poderia sugerir o som do mar a distância. Era um som estranho e artificial que na língua dos pássaros poderia dizer, “Nós não estamos prontos para atacar você ainda, mas estamos nos preparando. Nós somos como um motor que produz um ruído e que pode pegar a qualquer momento.”. Tudo isso estava sugerido por um som que de tão baixo você não consegue, na verdade, ter certeza se está ouvindo ou se está imaginando. (HITCHCOCK, 1985, p. 297)

Hitchcock decide por um som eletrônico dado aos pássaros que o contradiz. Isso me leva a pensar nas tensões formais viabilizadas por uma ficção cujo terror deve ser causado pelo “sobrenatural”. Ainda estamos na sala de cinema com as imagens projetadas na tela para o espectador; todavia, pelo som eletrônico dos pássaros reverberando, o espaço de exibição do filme é modificado. Se homens e mulheres estão ameaçados, a ameaça não se faz ou resulta em imagens que passam aos seus olhos projetadas numa tela. A ameaça – e o ataque – são o som que vibra pelas paredes, pelas cadeiras, pelos corpos – os pássaros: existências em ficção e em forma que confrontam a “forma mais pura de cinema” (1985, p. 61).

Saio de Hitchcock para ir a Anne Wagner pois em “Reading Minimal Art” (1995) a autora trabalha no sentido de apontar leituras do Minimalismo que se justificam pelo “olho” (o “olhar fixo” da palavra em inglês “gaze”) e pelo “objeto tecnologizado”. Essas leituras são maneiras de pensar o Minimalismo mais pelo literal e menos pelos significados. Falo de representação: de narrativas e de formas que vieram para solucionar esse “problema”. Utilizando Michel Foucault, ela coloca essas leituras enquanto arquivos (*Ibidem*, p. 05) com os quais é possível estudar as maneiras de estabelecimento do Minimalismo no discurso da arte. Seu estabelecimento veio amparado por diversos termos – dentre os quais estão “objetividade”, “presentidade” etc. – usados tanto como críticas para uma desvalorização, o caso de Michael Fried, quanto como grandes descobertas ou justificativas, o caso de Robert Morris. Por que juntar “Os pássaros” e “Reading

Minimal art”? Os pássaros do filme de Hitchcock, como representações, contestam – ou afrontam – essas leituras, desafiando o “olhar fixo” e o “objeto tecnologizado” pelo som eletrônico. Ao mesmo tempo, o som eletrônico é “objeto tecnologizado” que representa os pássaros e que rompe o “olhar fixo” no cinema.

“A melhor nova obra pega relacionamentos da obra e faz deles uma função do espaço, luz e campo de visão do espectador”.

Morris está falando do que, num outro contexto, pode também ser chamado de olhar fixo [“gaze”]. Ele continua, “O objeto não é que um dos termos na nova estética”. O outro é o espectador, que agora está ligado a uma troca mais “reflexiva” com o objeto, o qual, por mérito da sua renúncia de relacionamentos internos (o jogo complexo de tamanho, superfície, volume, material, cor e espaço – as providências tradicionais de toda escultura, mas particularmente das suas formas abstratas) redefiniu o olhar [“look”]. O espectador agora está ligado, isso quer dizer, por uma gramática especial de equivalência e de capacidade de resposta na qual sujeito e objeto são propostos como mútuos, até mesmo idênticos. (WAGNER, 1995, p. 14)

A importância em pensar essas leituras enquanto arquivos é que elas proporcionam a compreensão desse estabelecimento que passou a ordenar o discurso da arte – e que o ordena, até hoje, 2015, ano do encerramento de meu mestrado e da enorme exposição no Sesc Pompeia “Terra comunal – Marina Abramovic”, ancorada no sucesso e na dominância dos debates sobre a performance “The artist is present” (2010) no MoMA. É preciso destacar que o trabalho de Anne Wagner introduz a reedição da coletânea “Minimal art: a critical anthology” de Gregory Battcock. Sua primeira edição data de 1968 e o que a autora se põe a discutir é como esses artigos da coletânea organizam elaborações discursivas do Minimalismo – e da arte – desde então. O esforço de minha pesquisa encontra, portanto, o esforço já realizado por ela ao colocar em dúvida certas leituras – e certas escritas. Trago de Wagner, sobretudo, o questionamento do “literalismo” e de uma experiência desse “literalismo” no “olhar fixo” (“gaze”) e no “objeto tecnologizado”. É Wagner quem me atenta às convencionalidades

dessas experiências “literalistas” – e das experiências dos espaços da “presentidade”, da “being-only-once” e da “figura retórica” em Peter Eisenman.

Smith recorda uma memória de quinze anos: uma viagem noturna a uma realidade, a paisagem futurística da rodovia não finalizada de Nova Jersey, que pressagia uma nova arte antipictórica – uma arte capaz de comparar-se a pistas de pouso abandonadas e ao campo de treinamento em Nuremberg, um espaço grande o suficiente para manter dois milhões de homens. Lugares como esses são “paisagens artificiais sem precedente cultural”. O problema para Smith é como fazer arte no seu despertar. Essa é, claro, a dificuldade modernista; todavia, a versão de Smith desde então foi posta a carregar um peso diferente. Fried, por exemplo, imaginou existir todo um conjunto de detalhes que davam uma veracidade e uma excitação quase cinematográficas que o próprio Smith falhou em fornecer: “O avançar constante da estrada, o ultrapassar simultâneo de novos alcances iluminados pelos faróis que avançam, a sensação da rodovia em si como algo enorme, abandonado, desertado, existindo para Smith sozinho e para aqueles com ele no carro”. Lendo essas passagens nós poderíamos provavelmente estar no automóvel de Marinetti se movendo em grande velocidade em direção aos arredores de Milão – somente a poça de lama não está à vista. Tal reescrita existe para servir ao propósito de Fried. Isso permite que ele reinsira na consideração de Smith o objeto que ele acredita que a experiência representa: o objeto da escultura. Então, a passagem continua, “É a clareza, isso quer dizer, a mera persistência, com a qual a experiência se apresenta como direcionada a ele [Smith] de fora (na rodovia de fora do carro) que simultaneamente faz dele um sujeito – faz dele sujeito – e estabelece a experiência em si enquanto algo como um objeto, ou como objetividade”.

Essa leitura equivocada da memória de Smith – pois essa é uma leitura equivocada – é produtiva para o argumento do seu autor. Ela assegura a precipitação, condução da língua na

consideração Friediana do objeto Minimalista. Isso também ajuda a fortalecer outras suposições acerca de suas formas: isso ajuda a tecnologizá-las, a dá-las uma agência confiante, a encharcá-las do pessimismo distópico que a invocação do campo de treinamento de Nuremberg deveria fornecer. (WAGNER, 1995, p. 17)

O que Tony Smith narra, segundo Anne Wagner, é a sua dificuldade, não uma, a sua solução; Anne Wagner lê Tony Smith como alguém que fala da dificuldade, não como alguém que dá a solução para o rumo a ser tomado no discurso da arte (*Idem*). Michael Fried faria uma leitura equivocada dessa narrativa – e essa interpretação seria abraçada fortemente enquanto justificativa pelo Minimalismo. Com Wagner consigo identificar (para atacar, talvez) uma noção de “progresso” pelo “objeto tecnologizado” que permeia a “presentidade” de Peter Eisenman e que entendo não apenas como perigosa no discurso da arquitetura, mas como um fundamento desse discurso intocado pela “arquitetura conceitual”. Essa noção de “progresso” ainda é modernista, futurista, e ressalta a experiência de um “homem” enquanto incentiva mais dessas experiências. Irei fundo nesse debate pois no “progresso” atrelado à experiência está o limite da arquitetura que não é trabalhado pela “arquitetura conceitual”. A aporia da arquitetura e também da “arquitetura conceitual” – o que sublinha que esta faz parte daquela sem a ameaçar – é encontrada exatamente aí: nos pensamentos que compreendem a construção de espaços como lugares para a experiência do “homem”. O debate mais fundo sobre essa noção de “progresso” virá em seguida ao estudo da alegoria e se concentrará numa “conversa” entre Robert Smithson com o “Spiral Jetty” (1970) e Martin Heidegger com “Construir, habitar, pensar” (2012).

Os pontos tensionados pelos trechos citados de “Reading Minimal Art” me fazem querer outras escritas no projeto que não se enquadrem nessa “presentidade”. Para pensar outras escritas, realizarei um pequeno estudo acerca da alegoria. Esse me parece um caminho importante a ser colocado em discussão pois a alegoria vem como uma liberdade para falar de representações, de narrativas, de significados no projeto – algo que não se passa na “figura retórica”.

Se a “figura retórica” impede, supostamente, posicionamentos estéticos e metafóricos no projeto – e se ela conduz, em “presentidade”, experiências convencionais do espaço –, por que não investigar o que é perdido na exclusão desses posicionamentos? Wagner atenta à leitura do Minimalismo e provoca paragens naquilo que escrevo – na minha leitura daquilo sobre o que escrevo. Estou incomodado pois me deparo com a monotonia dos espaços possibilitados por Peter Eisenman. Frustrado com a “arquitetura conceitual”, vou à alegoria na tentativa de periclitlar aquilo que acreditei ser o que periclitaria.

Enquanto o símbolo atrai a si o homem, o alegórico irrompe das profundezas do ser para ir ao encontro da intenção no seu caminho e a abater. [...] Para resistir à queda na contemplação absorta, o alegórico tem de encontrar formas sempre novas e surpreendentes. Já o símbolo, de acordo com os mitólogos românticos, permanece tenazmente igual a si mesmo. É notório o contraste entre a monotonia dos versos dos livros de emblemas (o *vanitas vanitatum vanitas*) e a roda viva das modas depois de meados do século, quando a um livro se sucedia outro. As alegorias envelhecem porque da sua essência faz parte o desconcertante. Se um objeto, sob o olhar da melancolia, se tornar alegórico, se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objeto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica à mercê do alegorista e dos seus caprichos. E isto quer dizer que, a partir de agora, ele será incapaz de irradiar a partir de si próprio qualquer significado ou sentido; o seu significado é aquele que o alegorista lhe atribuir. Ele investe-o desse significado e vai ao fundo da coisa para se apropriar dele, não em sentido psicológico, mas ontológico. Nas suas mãos, a coisa transforma-se em algo de diverso, através dela ele fala de algo de diverso e ela torna-se para ele a chave que lhe dá acesso a um saber oculto que ele venera na coisa como seu emblema. É nisto que reside o caráter escritural da alegoria. Ela é um esquema, e como esquema um objeto do saber; mas o alegorista só não a perderá se a transformar num objeto fixo: a um tempo imagem fixada e signo fixante. (BENJAMIN, 2013, p. 196)

A alegoria vem da metáfora: é uma representação pela diferença que expressa conceitos ou ideias por substituições. Ela é algo diferente daquilo que significa; ela não tem no seu corpo o seu significado. Diferentemente de uma representação simbólica, que tem em seu corpo seu conceito ou sua ideia (CREUZER, *apud* BENJAMIN, 2013, p. 175), ou de um emblema que é a unidade entre “objeto representado” e legenda (BENJAMIN, 2013, p. 197), a alegoria são cadeias de signos (SMITHSON, *apud* OWENS, 1978, p. 122) – textos – que se destacam pela fragmentação, pela diferença de seus elementos em substituições potentes. A chave da sua importância está na possibilidade dela ser escrita pelo alegorista em diversas formas e narrativas de substituição que existem sem legendas, cifradas, independentemente de serem lidas ou não, e na possibilidade de decadência dessas formas e dessas narrativas. Walter Benjamin traz alguns exemplos de alegorias – dentre os quais eu destaco a ruína (2013). Já Craig Owens (1979) traz o “Spiral Jetty” de Robert Smithson (1970).

O autor de emblemas não dá a essência “por detrás da imagem”. Ele arrasta a essência dessa imagem e coloca-a diante dela sob a forma de escrita, como assinatura escrita-por-baixo (*Unterschrift*), legenda que, nos livros de emblemas, forma uma unidade com o objeto representado. (BENJAMIN, 2013, p. 197)

Nesta pesquisa, a a leitura de “Alegoria e drama trágico”, parte de *Origem do drama trágico alemão* (2013), de Walter Benjamin é um importante passo que permite tensionar os limites textuais com os quais Peter Eisenman elaborou a “arquitetura conceitual”. O pensamento de Eisenman acerca da “figura retórica” nega, coloca em ausência, esvazia, exatamente a representação: delimitando possibilidades de texto no projeto. Apenas a “não-representação” do (como) conceito e da (como) ideia que existem na “figura retórica” possuem validade. Não há alegorista. O “sujeito” seria aquele a fazer o esforço narrativo nos espaços projetados – essa é a justificativa do Memorial em Berlim (EISENMAN, 2010, p. 11), por exemplo. O esforço do “sujeito” é limitado por uma forma monótona que carrega na sua frente a assinatura da “não-representação”. Logo, quando se está diante de uma “figura retórica” se está diante de um paradoxo que é a representação da “não-representação”. Com esse paradoxo se desmascara uma

armadilha conceitual que governa o projeto e que faz Peter Eisenman se aproximar do “autor de emblemas” da citação acima. Por “autor de emblemas”, entendo alguém que organiza o “objeto” de maneira unitária, numa representação que possui em sua frente a legenda para o seu significado.

As palavras, mesmo isoladas, revelam-se como fatídicas. Somos mesmo tentados a dizer que o simples fato de elas, assim isoladas, significarem ainda alguma coisa dá ao que lhes resta de significação um caráter ameaçador. A linguagem é, assim, fragmentada para nos seus fragmentos adquirir uma expressão diferente e mais intensa. Foi o Barroco que instituiu o uso das maiúsculas na ortografia alemã. Nisso se revela, não apenas a vontade de pompa, mas também o princípio da fragmentação e da dissociação, próprio do ponto de vista alegórico. Sem dúvida, muitos dos substantivos escritos com maiúsculas ganharam desde logo um sentido alegórico ao leitor. A língua estilhaçada deixou de ser, nos seus fragmentos, mero instrumento de comunicação, e, objeto recém-nascido, coloca a sua nova dignidade ao lado de deuses, rios, virtudes e figuras da natureza semelhantes, todas elas reverberantes de sentidos alegóricos. (BENJAMIN, 2013, p. 225)

A alegoria atravessa – rompendo e ligando – as relações entre o visual e o verbal (FINNEMAN, *apud* OWENS, 1979, p. 130). Independentemente da posição que ocupa na frase, ou de ser próprio ou não, o substantivo, na língua alemã, é sempre iniciado por letra maiúscula. Dessa maneira, o visual é engajado na escrita e na leitura das frases, destacando os nomes: conferindo-lhes importância e autonomia. A “figura retórica” é uma representação unitária – “objeto” e legenda – e para contestá-la é possível apelar a um esforço alegórico que instigue a fragmentação no projeto dos espaços, que trate esses espaços como textos que não sejam monótonos. O desafio imposto pela alegoria está na permutabilidade do visual e do verbal que se dá nesses textos alegóricos, que deve ser considerada na escrita. Visual e verbal têm suas integridades comprometidas (OWENS, 1979, p. 129) uma vez que as palavras, cada uma reverberando na sua diferença, interferem na leitura, são ameaças. Pela letra inicial maiúscula dos

substantivos, o texto perde monotonia: a cadeia de signos ganha percalços. Assim, não seria deixado ao “sujeito” espectador, diante de um texto unitário e monótono, a realização de um esforço despotencializado do trabalho – sua leitura seria mais instigada e instigante.

A alegoria, na sua maior e mais importante subversão, decai: deixa exposto, mostra a decadência das representações, a sua decadência. Reclamo alegorias, outras possibilidades para o projeto dos espaços na “arquitetura conceitual”, pois me coloco contra a tática de Eisenman que é limitação – só que noutros termos. Por ela são fraturadas – ou frustradas – a “presentidade” e a “figura retórica”. A “presentidade” prevê reabsorções das subversões e suas dificuldades: o que considero pacificado, pacificador, protetor e protegido disciplinarmente no discurso da arquitetura. Peter Eisenman vê na “presentidade” o conceito que define a subsistência da arquitetura, atrelando subsistência à desconstrução: “a arquitetura ao mesmo tempo resiste e requer o impulso desconstrutivista” (EISENMAN, 2007, P. 43). Uma máquina de fazer novas formas numa única narrativa para o projeto que se justifica por narrativas posteriores inofensivas – essa seria a “arquitetura conceitual” da “presentidade” e da “figura retórica”, do “being-only-once” –, não um lugar de estudo e de discussão acerca de outras possibilidades de existência que complexifiquem os espaços enquanto textos: essa era a minha hipótese e, por que não, o meu desejo para a “arquitetura conceitual”. Escrever textos – narrativas, formas – na “presentidade” e em “figura retórica” é ter possibilidades de conjurações detidas, limitadas por uma única assinatura (“Unterschrift”) a ser colocada na frente daquilo que é possível escrever: a da “não-representação”. Lembrando que conjurações podem significar tramas, planos, juramentos, associações secretas, conspirações, penso no quanto as diferenças textuais são vigiadas nesses projetos.

O “sujeito” espectador, independentemente da limitada narrativa de ficção que elaborar para a forma, nada poderá descobrir de seu significado além da “não-representação”: num falso empoderamento. Cabe a ele andar por ela, pensando significados insuficientes que nada farão para modificar a sua narrativa. Ao prever e se justificar pelos encontros, a “figura retórica” previne (arma-se para) os

confrontos, garantindo somente associações ao invés de decifrações e de críticas que a comprometam. Talvez a performance “The artist is present” (2009), de Marina Abramovic, possa ser observada assim – não por menos levando a artista ao estrelato. Em Berlim, no Memorial, somos monitorados por guardas que controlam os nossos movimentos, revelando nossa incapacidade. Se a narrativa vier sempre posterior à forma já assinada, estamos falando de uma organização grave de forças que preserva as relações de feitura das formas e que monopoliza as narrativas do projeto. É o caso do filme que, em sua ficção que se destaca pela “ilegibilidade”, nada faz para atrapalhar a forma já acertada das imagens projetadas na tela para os olhos do espectador. Arrisco dizer que Peter Eisenman deseja uma forma eterna e cíclica – que elimina o envelhecimento, passando a usar os nomes subversão e reabsorção, problematizando somente as dificuldades desse ciclo na subsistência da arquitetura. Numa desculpa de experiência, de “being-only-once”, a “figura retórica” é feita de maneira a ter “objeto” e legenda numa unidade; ela coloca entraves que se dirigem à monotonia e que não ameaçam pela reverberação de diferenças. A “figura retórica” é conceito que patenteia uma concepção de formas a ser adotada ou não em projetos de arquitetura.

Quando, no drama trágico, a história migra para o cenário da ação, ela fá-lo sob a forma de escrita. A palavra “história” está gravada no rosto da natureza com os caracteres da transitoriedade. A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente sob a forma da ruína. Com ela, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas. (BENJAMIN, 2013, p. 189)

Há um receio que faz a alegoria ser refutada e escondida como possibilidade para projetos. Esse receio está num entendimento que a negligência por ser um “instrumento esgotado” (SMITHSON, *apud* OWENS, 1979, p. 128). No entanto, a alegoria como “instrumento esgotado” é a exigência, no projeto, por

formas e por narrativas que se relacionem visualmente e verbalmente com as possibilidades de representação de conceitos e de ideias. São essas relações de diferença e de substituição aquilo que é submetido ao esgotamento, aquilo que é possível envelhecer, decair. A alegoria é expõe a decadência de representações de conceitos e de ideias, de relações entre conceitos e ideias e o verbal e o visual: “a um tempo imagem fixada e signo fixante” (BENJAMIN, 2013, p. 196). Por isso os exemplos da ruína e do “Spiral Jetty” permitem que a alegoria seja observada e debatida. Ruína e “Spiral Jetty” são coisas expostas ao tempo, ao sofrimento, à salinidade, ao volume d'água do lago, à entropia: contrastando com assegurações de beleza e de eternidade.

É mais interessante – e subversivo – partir da possibilidade de decadência da alegoria do que da dificuldade de subversão e de reabsorção da “presentidade”, sobretudo quando se enfrenta a disciplina e a Escola. A decadência da alegoria não garante a sua reabsorção – o que é garantido, na feitura da alegoria, é a sua existência conjurada pelo alegorista. Encontro no veto aos rostos em declínio, passíveis de envelhecimento, a “presentidade” e a “figura retórica”. Elas querem “deslocalizar” (EISENMAN, 2008, p. 198) demais – para colonizar, talvez – pois querem conservar demais, flertando perigosamente, arrisco, com uma vontade de beleza e de eternidade a partir de formas “vazias” que sabem que serão bem guardadas. Essas formas “vazias” da “figura retórica”, que supostamente não têm significados, substituições e diferenças na verdade representam simbolicamente somente uma ideia, um conceito: o de “não-representação” elaborado por Peter Eisenman. Talvez o que se percebe, então, seja a emergência de mais um “sujeito monocular”, de mais um ordenador do discurso da arquitetura, de mais um disciplinador para as formas, de mais uma limitação das narrativas. Para que isso seja enfrentado e para que a “arquitetura conceitual” seja resgatada, acredito na necessidade da reclamação pela alegoria – que mesmo exausta ainda viabiliza diferenças.

Na tentativa de esgarçar e de complexificar a “arquitetura conceitual”, é necessário que outras representações deixem de ser evitadas no projeto – assim será possível trabalhar com elas, ampliando as potencialidades ameaçadoras da

diferença nas relações entre forma, narrativa, conceito e ideia; entre visual e verbal que procuram representar conceitos e ideias. Por serem necessárias outras representações, são colocadas em jogo ficções, ironias, faltas de seriedade que ousam desafiar, em projetos, a subsistência da arquitetura, de sua disciplina. Além disso, são desafiadas, na alegoria, a subsistência de suas próprias formas e narrativas, das escolhas do alegorista. O perigo está em evitar a possibilidade de decadência das representações, dos textos. Em Berlim, no Memorial em “figura retórica” projetado por Peter Eisenman, há um caminho seguido: aquele que arrisquei apontar como o da beleza. O Memorial está aceso por dentro e deve ser experienciado. Na página da internet sobre o Memorial (stiftung-denkmal.de), há uma fala do arquiteto que utiliza a palavra “experiência” algumas vezes; podemos encontrar frases como “Esses espaços condensam, estreitam e aprofundam para oferecer uma experiência em várias camadas de qualquer ponto do campo em grid”, “A duração da experiência de um indivíduo nele [no Memorial] não garante entendimento posterior, uma vez que entendimento é impossível”. No entanto, Eisenman não diz que sabe que o Memorial está protegido por forças externas, que sua exposição não lhe oferece perigos e que os significados associados a ele são controlados, mesmo na suposta falta de entendimentos. Ele é protegido pela monotonia, pelos conceitos empregados na realização das suas formas, pelos guardas que monitoram as pessoas – na maioria turistas numa bem-sucedida Alemanha do Euro –, por forças que permitem o quê, onde e como é possível construir e sobre o que se pode falar acerca do construído. Desde o começo, no projeto, a experiência do Memorial é rica em restrições. O que se passa no Memorial é, também, o o que se passa no contraste entre um trabalho minimalista numa galeria ou num museu daquilo feito por Robert Smithson. Um objeto minimalista, diferentemente do “Spiral Jetty”, sabe desde o seu surgimento que terá boas acomodações, que tem lastro e que pode ser lastro.

Faltam à “arquitetura conceitual” infecções, contaminações que podem levar à “morte”: ataques aos limites que protegem a “vida” da arquitetura. Ainda em Smithson e no “Spiral Jetty” enquanto alegoria e espaço, percebo uma importante contribuição para a minha vontade de tomada e de “resgate” da “arquitetura conceitual”, para que ela se torne o alienígena ou o computador da

nave espacial, prestes a ameaçar os humanos e suas fundações. A nave espacial é o “abrigo” que conduz os “homens”, num grande desconhecido do espaço sideral, a um objetivo. É com o “Spiral Jetty” que chego ao entendimento que a “arquitetura conceitual”, da maneira como Peter Eisenman a elaborou, ainda é “abrigo”. Alguns usariam como argumento que o espaço do “Spiral Jetty” pertence ao discurso da arte, não da arquitetura, invalidando-o como exemplo. No entanto, é o próprio Peter Eisenman quem fala da importância da procura por outros conceitos e por outras ideias, noutros discursos, para que eles sejam levados para o discurso da arquitetura (2008, p. 604) a fim de perturbá-lo. O que ganha destaque no “Spiral Jetty” enquanto um exemplo conflituoso ao interesse de Eisenman é que, para ele, a perturbação da arquitetura deveria ser limitada numa – agora consigo dizer – evidente aporia, num alcance que nunca poderia romper as barreiras impostas pela disciplina. Logo, a sobrevivência – dele, Eisenman, arquiteto, e dela, arquitetura – ao ataque e ao contato com conceitos e com ideias exteriores seria certa. Dentro dos limites, ataques e contatos seriam, aliás, maneiras de manter a arquitetura “viva”: fazendo da minoria que é a “arquitetura conceitual” mais um elemento a integrar a robusta arquitetura – quem sabe podendo governá-la.

Parece que só é possível habitar o que se constrói. Este, o construir, tem aquele, o habitar, como meta. Mas nem todas as construções são habitações. Uma ponte, um hangar, um estádio, uma usina elétrica são construções e não habitações; a estação ferroviária, a auto-estrada, a represa, o mercado são construções e não habitações. Essas várias construções estão, porém, no âmbito de nosso habitar, um âmbito que ultrapassa essas construções sem limitar-se a uma habitação. Na auto-estrada, o motorista de caminhão está em casa, embora ali não seja a sua residência; na tecelagem, a tecelã está em casa, mesmo não sendo ali a sua habitação. Na usina elétrica, o engenheiro está em casa, mesmo não sendo ali a sua habitação. Essas construções oferecem ao homem um abrigo.

(HEIDEGGER, 2012, p. 125)

Mesmo falando da necessidade da desconstrução, Peter Eisenman, apesar de tudo, ainda está no “habitar” de Martin Heidegger: “a essência do construir é deixar-habitar” (*Ibidem*, p. 139). Digo isso pois a “arquitetura conceitual” vem no desejo de se tornar símbolo, emblema, uma unidade – entre o “objeto” que é “não-representação” e sua legenda – que tem o pressuposto de atrair o “homem” para a sua leitura, para o resultado de suas formas, para o seu espaço. Experienciar o espaço é o que dita, ainda, os projetos nessa elaboração da “arquitetura conceitual”; ao menos essa é a justificativa. O “habitar” como essência está de pé, intacto, em novo fôlego: noutros termos que o fazem ser conservado. A suposta “diferença” não é “diferença”, o que se dá é uma alternância daquilo que é hegemonia ao redor da “essência” intacta do “habitar” protegido por seus limites; é a ordenação daquilo que está em volta do “habitar”, daquilo que organiza os entendimentos das possibilidades do “deixar-habitar”. “Deixar-habitar” é fazer espaços para a experiência do “homem”, onde o “homem” poderá ser. Em alemão e em inglês, esse “espaço” está nas palavras “Raum” e “room” e pode ser pensado em frases como “Gibt es keinen Raum” e “There is no room”: “não há espaço”. “Espaço é algo espaçado, arrumado, liberado, num limite, em grego πέρας. O limite não é onde uma coisa termina mas, como os gregos reconheceram, de onde alguma coisa dá início à sua essência” (*Ibidem*, p. 140).

Quando preserva o “abrigo” e quando convoca o “homem” à sua experiência, o espaço projetado pela “arquitetura conceitual” não pode dispensar o respeito a certas leis da economia e da física – como a lei da oferta e da procura e a lei da gravidade – que a limitam e que explicitam o sua posição de atendimento. Ela é dependente disso que o “homem” visto por Heidegger depende, impedindo sua capacidade de rebeldia. Por isso prefiro evitar a palavra “construir” ao longo da dissertação e no lugar dela, na maioria das vezes, tento trazer a palavra “conjurar”. Intrigante em seus sentidos, a palavra “conjurar” revela as intenções de minhas abordagens. Se a “arquitetura conceitual” fosse um alienígena ou um computador, seria possível não se importar com as dependências do “homem” do “Construir, habitar, pensar” (conferência publicada pela primeira vez em 1954) – na verdade, seria possível fazer ficções em que isso fosse só mais uma possibilidade, não um limite a que todos são submetidos.

Finalmente, na desigualdade de gêneros da citação – em que homens são caminhoneiros ou engenheiros enquanto mulheres são tecelãs –, o “habitar”, como essência do “construir”, é opressão, impedimento a projetos, a narrativas e a formas outras de existência. Foi por Giorgio Agamben que cheguei a Martin Heidegger. Ao fim de seu texto acerca de Walter Benjamin – “O anjo melancólico” – no livro *O homem sem conteúdo* (2013), ele diz que é “apenas na casa em chamas que se torna visível pela primeira vez o problema arquitetônico fundamental” (p. 184). Tomemos, então, a “arquitetura conceitual” elaborada por Peter Eisenman para pensá-la como um lugar onde é possível colocar a casa, “o problema arquitetônico fundamental”, em chamas nas suas discussões, nas suas narrativas, nas suas formas – como faz Tarkovsky, no mundo ameaçado pela guerra, ao fim de “O sacrifício” (1986). Como fazem o alienígena e o computador em suas naves espaciais.

O “Spiral Jetty”, onde é localizado e na narrativa elaborada para ele, é alheio ao “homem” e desafia as leis do “homem”: há dificuldades para comercializá-lo uma vez que ele não está num museu ou numa galeria; além disso, Robert Smithson fala da existência de um vórtice que ligaria ao Oceano Pacífico o lago no Utah onde ele se encontra (OWENS, 1979, p. 123). A alegoria, por ser feita das escolhas do alegorista – num acúmulo de signos: de substituições e de diferenças daquilo que ela representa –, depende inicialmente dele para existir mas é ilimitada em suas possibilidades narrativas. Enquanto alegorista, é possível querer um “objeto” a não ser experienciado, impossível, diferente e indiferente, ousado – talvez –, que sobrevive ao “homem” ou à Terra; que sobrevive ao próprio alegorista, aliás. Na sua ruína, a alegoria pode ser infinita. Essa descoberta nos deixa mais livres para estudarmos e para ensinarmos: para instigarmos, para permitirmos e para desejarmos desconcertos, estranhamentos, diferenças, ameaças. Cantarolo Marina Lima e Antônio Cícero (1987): “as coisas não precisam de você...”.

5. Considerações finais (Pensar e sentir)

Eu estava certamente esquecendo a questão fundamental. Noutras palavras, a questão da fundação, do que você faz da fundação ou na fundação da fundação no seu projeto [design] de arquitetura. Vamos falar fundamentalmente da Terra em si. Eu o questionei de uma maneira direta sobre Deus e Homem. Eu estava pensando sobre Céu e Terra. O que a arquitetura, e sobretudo a sua, tem a ver e a fazer com a *experiência*, isso quer dizer, com a viagem que realiza o seu caminho fora da Terra? Então, se não desistirmos da arquitetura, e eu acredito que nós não estamos desistindo, quais são os efeitos no projeto em si da arquitetura terrestre, dessa possibilidade? Dessa possibilidade definitiva de deixar o solo terrestre de agora em diante? Diremos que a arquitetura de um foguete e da astronomia em geral (já anunciada pela literatura, ao menos, antes mesmo de se tornar “efetiva”), que elas dispensam as fundações e portanto de “ficarem de pé”, *do* “ficarem de pé”, da posição vertical do homem, da construção em geral? Ou essa arquitetura (dos foguetes e da astronomia em geral) recalcula fundações e faz o cálculo permanecer uma *diferença* terrestre, algo que eu de alguma maneira duvido? O que seria uma arquitetura que, sem se segurar, que sem ficar de pé direito, verticalmente, não cairia novamente em ruína? Como poderiam todas essas possibilidades e até mesmo questões (essas do se segurar, do se segurar junto, do ficar de pé ou não) se gravarem, se você acha que elas o fazem? Quais os traços que elas deixam naquilo que você vai construir agora na Espanha, no Japão, em Ohio, em Berlim, em Paris e, amanhã, espero, em Irvine?

(DERRIDA, 1990, p. 13)

A citação com a qual inicio estas considerações finais são parte de uma dura crítica feita por Jacques Derrida ao trabalho de Peter Eisenman. Convidado para uma palestra a ser realizada ao lado de Eisenman na Universidade da Califórnia, em Irvine, Estados Unidos, Derrida envia uma carta e a gravação em áudio dessa carta no lugar de si mesmo. Uma crítica que, além de dura em seus

apontamentos, é precisa em sua forma. Nesse movimento de não-presença, está também o que entendo ser a retirada de seu apoio à “arquitetura conceitual”. Mas esse seria mesmo um movimento de retirada de apoio à “arquitetura conceitual”, ou esse seria um movimento de retirada de apoio à arquitetura de Peter Eisenman? A resposta mais interessante, se existe de fato uma resposta, está na segunda hipótese. Digo mais interessante pois quero valorizar a “arquitetura conceitual”. Há nela enormes potencialidades a serem ainda debatidas, a serem especuladas em ficções e narrativas, a receberem estudos enquanto investimento para empreendimentos rebeldes.

Em Derrida estão “possibilidades e até mesmo questões” de alguma maneira ignoradas por Peter Eisenman ou deixadas de lado pois não eram do interesse da sua arquitetura. Gostaria, no entanto, que elas fossem do interesse da “arquitetura conceitual”. Tento agarrar a “arquitetura conceitual” e mostrá-la como um espaço de conceitos que podem ser colocados em dúvida, lugar de ressonâncias e de dissonâncias. Esse espaço, todavia, está cheio de limites e se for pensado somente pelos textos de Eisenman, existirá numa aporia que não me interessa que seja perpetuada.

A aporia é um impedimento, uma dificuldade que não quer ser trabalhada nos pensamentos de Eisenman. Ela é o fato de Peter Eisenman não falar da possibilidade de quebra da disciplina da arquitetura. Para ele, o que está em jogo é o discurso da arquitetura, a ordem desse discurso, hegemonias e partidos, o campo de batalha. Seus textos constituem uma minoria nesse discurso? Sim. Todo o seu pensamento, entretanto, está na disciplina, é institucionalizado e pela instituição. Esse é o seu limite, o que limita a sua potência: onde ele está e onde estará aquilo produzido por ele. Até que alguma coisa se rebele ou seja tomada e rebelada. O motivo desta pesquisa talvez esteja aí, na vontade de rebeldia.

Os conceitos seguintes, novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo. Em compensação, podem ser utilizados para formulação de exigências revolucionárias na política artística. (BENJAMIN, 1994, p. 166)

Por que não tomar a “arquitetura conceitual”? Resgatar o “revolucionário” da “arquitetura conceitual” que acreditei existir num primeiro contato com ela. O “revolucionário” estava na referência a Walter Benjamin no primeiro capítulo desta dissertação (“Não é”), numa hipótese que se perguntava sobre a importância política da “arquitetura conceitual”.

Todavia, os limites do pensamento de Eisenman podem ser trabalhados – e a “arquitetura conceitual” não precisa, sempre, estar ligada ao pensamento que a organizou num primeiro momento. A “arquitetura conceitual” pode, e deveria, ser um local de produção de conhecimento independente, um local de estudo, de investigações acerca das dificuldades e dos impedimentos que fizeram parte da sua elaboração e mais: um local que prima pela fragilidade. Para isso, é importante se interessar por outras importâncias, atentar-se a outras “possibilidades e até mesmo questões” que não estavam em Peter Eisenman.

Nós podemos ajudar? Tal pergunta, então, pode ocasionar que pesquisadores recuperem suas capacidades de pensar e de sentir, tornem-se conscientes, não reflexivamente ou teoricamente mas afetivamente, dos aparentemente insuperáveis dilemas que nos estrangulam, deixando-nos livres para denunciar e para desmerecer, certamente, mas não para adicionar realidade, não para sustentar o que pode ser possível diante de probabilidades tristes. Nós, se desejamos ajudar, precisamos de ajuda. Nós precisamos aprender a contar outras histórias, nem apocalípticas nem messiânicas, histórias que ocasionem o que Donna Haraway chama “*respons-ability*”: aceitando que o que acrescentamos faz diferença no mundo e se tornar capaz de responder pela forma dessa diferença, pela forma que nós, ao fazermos isso, projetamos o nosso destino por algumas maneiras de viver e de morrer e não outras. Histórias que, junto de Haraway, eu chamaria de histórias “*SF*”. Muitos de nós conhecem a leitura jubilatória de Haraway dos “*SF*”: *String Figures, Science Fact, Speculative Fabulation, Science Fiction, Speculative Feminism, So Far*. (STENGER, 2014)

Jacques Derrida forja uma situação: a arquitetura dos foguetes e da astronomia. A arquitetura fora da Terra. Arquitetura que se confronta com a dúvida de recalculá-la ou não suas fundações. Como seria uma arquitetura que se confronta com essa dúvida? O esforço está aí, nessa situação forjada que provoca dúvidas e que confronta a arquitetura. Os exemplos de situações a serem forjadas são vários, a importância é que eles sejam incentivados: que haja ficções que lidem com os limites institucionais e disciplinares da produção de espaços.

Trago um exemplo que talvez deixe mais claro meu argumento: Robert Smithson produziu juntos um espaço e uma ficção. Assistir o filme de “Spiral Jetty” (1970) é bastante esclarecedor e demonstra como possibilidade de espaço e possibilidade de ficção estão juntos. Diante do filme, eu me pergunto: o que é isso? Smithson então me conta uma história do projeto. No filme, ele usa sua voz e realiza imagens para falar textos de diversas fontes (de John Taine e Samuel Beckett a guias de geologia dos Estados Unidos) que apresentam o “Spiral Jetty”. Percebo que o que ocorre é um exercício de feitura desse espaço que intriga os limites de um projeto, de uma projeção e de minha leitura. Com o “Spiral Jetty”, Robert Smithson me diz que projetar um espaço pode ser também projetar uma narrativa de ficção. A ordem – primeiro o espaço, depois a ficção – é manipulável, a atenção está nas imagens e nos sons que vejo no filme, que me contam alguma coisa, não nos “fatos” de um “real” conhecido da arquitetura – o “dentro” e o “fora”, por exemplo. Não irei a Utah para experienciar o “Spiral Jetty” (OWENS, 1979, p. 128). Talvez ele nem exista, talvez não compense a minha ida etc. O que experiencio desse espaço é, portanto, o filme. E o filme são espaço e ficção: juntos, acumulados, montados, superpostos. O trabalho nos limites da “arquitetura conceitual” deveria considerar o processo de conjurar esse filme que liga espaço e ficção; ter em mente que o projeto e o “real” do “Spiral Jetty” são o filme, um amontoado de espaço e de ficção, uma narrativa que complica a forma do espaço e da apresentação do espaço, das escolhas feitas para a viabilização de uma diferença. O que ocorreria se ficções começassem a surgir nas escolas de arquitetura e se fosse permitido apresentá-las? Como poderíamos considerar essas ficções nas escolas de arquitetura?

E se novelas “*SF*” forem os experimentos do pensamento que faltavam, a arte das consequências que faltava e que as ciências socio-antropológicas renunciaram, preferindo obedecer uma objetividade que nada tem a ver com o tipo de objetividade atingida pelas ciências experimentais? E se tais novelas estiverem explorando, e experimentando com, o estabelecido, com a distribuição autoritária entre o possível e o impossível, entre o aceitável e o inaceitável? E se elas ordenarem o que a imaginação científica pede: que o nosso mundo não precisa ser o que é, não precisa ser pensado e sentido como ele aparenta ao pedido autoritário. E se elas estiverem elaborando histórias que revelam a capacidade da sua época de sentir que há outras maneiras possíveis de compreender um mundo?

(STENGER, 2014)

A fala “Gaia, a urgência de pensar (e de sentir)” de Isabelle Stenger é preciosa e vejo como acertada a sua utilização nas considerações finais desta pesquisa. É com Stenger que consigo compreender a produção de narrativas de ficção enquanto experimentações do pensamento. Narrativas que desviam a “arquitetura conceitual” da disciplina, que procuram a “desinstitucionalização” da “arquitetura conceitual” precisam ser produzidas pois o pensamento precisa sofrer de experimentações que trabalhem a sua aporia. Caso não haja reclamação por essas narrativas a atividade da “arquitetura conceitual” estará sempre confinada – afinal ela foi elaborada no e para o confinamento. Meu esforço é para que haja um “outro”, uma “outra” ou umx “outrx” que não venha já confinado – vigiado, punido etc. Meu esforço é pela emergência de um “outro”, de uma “outra” ou de umx “outrx” que não seja mais do mesmo: ordenadores de limite na batalha pelo discurso.

Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltados silenciosos do campo de batalha.

Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado a cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.

Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem. A angustiante riqueza de ideias que se difundiu entre, ou melhor, sobre as pessoas, com a renovação da astrologia e da ioga, da *Christian Science* e da quiromancia, do vegetarianismo e da gnose, da escolástica e do espiritualismo, é o reverso dessa miséria. Porque não é uma renovação autêntica que está em jogo, e sim uma galvanização. (BENJAMIN, 1994, p. 115)

Busco uma aproximação dos textos de Isabelle Stenger e de Walter Benjamin – sendo o segundo também estudado por Jacques Derrida em sua carta a Peter Eisenman apresentada em Irvine. O texto de Benjamin se chama “Experiência e pobreza” e data de 1933. Faço uma pergunta que me direciona à aproximação dos dois: poderia o texto de Stenger querer a “galvanização” (“Galvanisierung”)? Não acredito que sua proposta seja de “galvanização” – que definida pelo dicionário significa proteção contra oxidação ou estímulo de nervos e de músculos. Digo isso pois, antes de tudo, ou pelo contrário, ela parece não querer jogar esse jogo, entrar nesse combate cujos valores são a durabilidade, a robustez e o estímulo. Como é apontado por Benjamin, a “renovação autêntica” não está em jogo na “riqueza de ideias” da “galvanização”.

Insisto, portanto, em entender esses textos enquanto caminhos em que a experimentação no “estrangulamento” e a fragilidade são um valor. Stenger e

Benjamin falam da precariedade, na precariedade da experiência humana e do projeto de experiência humana na Terra, no sistema “Gaia”. Eles sublinham a importância de experimentar nessa precariedade, na urgência de pensar e de sentir nessa condição, diante do “pedido autoritário” dessa condição que limita possibilidades. Como disse Stenger: “revelando a capacidade da sua época de sentir que há outras maneiras possíveis de compreender um mundo”.

Mas uma comparação talvez seja aqui mais útil que qualquer teoria. Se entrarmos num quarto burguês dos anos 1880, apesar de todo o “aconchego” que ele irradia, talvez a impressão mais forte que ele produz se exprima na frase: “Não tens nada a fazer aqui”. Não temos nada a fazer ali porque não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios. Esses vestígios são os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda-fogo diante da lareira. Uma bela frase de Brecht pode ajudar-nos a compreender o que está em jogo: “Apaguem os rastros!”, diz o estribilho do primeiro poema da *Cartilha para os cidadãos*. Essa atitude é a oposta da que é determinada pelo hábito, num salão burguês. Nele, o “interior” obriga o habitante a adquirir o máximo possível de hábitos, que se ajustam melhor a esse interior que a ele próprio. Isso pode ser compreendido por qualquer pessoa que se lembra ainda da indignação grotesca que acometia o ocupante desses espaços de pelúcia quando algum objeto da sua casa se quebrava. Mesmo seu modo de encolerizar-se – e essa emoção, que começa a extinguir-se, era manipulada com grande virtuosismo – era antes de mais nada a reação de um homem cujos “vestígios sobre a Terra” estavam sendo abolidos.

(BENJAMIN, 1994, p. 118)

A “galvanização” é uma oportunidade de observar, uma chance de mapear e de colocar em debate o que é realizado na “pobreza” da experiência humana pelo homem angustiado, em pânico e com medo de deixar a Terra, de perder seus “dias na Terra” (“Erdetagen”), de dispensar suas “fundações”. Há nas palavras de

Benjamin acerca do quarto e do salão burgueses um desejo de diferença no tratamento da "pobreza" da experiência humana. Ele procura brechas, espaços nos quais essa "pobreza" tenha sido agarrada, valorizada: e, ao valorizá-la, produz-se subversão.

Na arquitetura, o destaque de Benjamin é para o vidro e para a dificuldade em deixar rastros que existe nele. “Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade.” (1994, p. 117). Essa é a narrativa trazida por Walter Benjamin para o material vidro – hoje, modificada e reabsorvida: o prédio de escritórios no Leblon projetado por Richard Meier ou os projetos de Zaha Hadid no Oriente Médio são alguns exemplos –; quais outras narrativas poderíamos trazer não somente para esse material, mas também para outros?

Seria possível desejar, além disso, uma incapacidade de reabsorção do que uma vez subverteu a arquitetura, confrontando a integridade conceitual da “presentidade” de Peter Eisenman que prevê esse trajeto de subversão e de reabsorção? “O grande romancista André Gide disse certa vez: cada coisa que possuo se torna opaca para mim.” (*Idem*). O que mais poderíamos dizer? O que mais poderíamos reclamar, narrar, produzir, ficcionalizar sobre as coisas sem que as tornemos opacas ou mesmo sem possuí-las? São postos desafios ao pensamento e ao sentimento, portanto.

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua "pobreza" externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles “devoraram” tudo, a “cultura” e os “homens”, e ficaram saciados e exaustos. “Vocês estão todos tão cansados – e tudo porque não concentraram todos os seus pensamentos num plano totalmente simples mas absolutamente grandioso”. (*Ibidem*, p. 118)

Para Benjamin, a "pobreza" da experiência humana existe e é uma possibilidade de existência a não ser negada. Nela e com ela há possibilidades de realização de trabalhos que não sejam “galvanização”. Seria, então, possível existir e projetar na "pobreza" da experiência humana sem angústia, sem medo, sem pânico. Como? Como projetar outra coisa que não seja a “galvanização” do humano diante da "pobreza" da experiência humana? O que projetar que não seja “galvanização”? Mais interessante ainda: o que projetar que não seja “humano”? Ou estariam “humano” e “galvanização” destinados a um elo tão naturalizado que parece indestrutível? Talvez a chave para repensar o “humano” seja repensar a “galvanização”.

Lula não encarna o sertanejo com uma relação íntima com o sertão, entendido aqui como natureza e cultura. Mas o movimento de transição de um mundo decodificado como passado, para um outro que é futuro. Ele é filho de uma família retirante que queria primeiro fugir da fome, depois subir na vida pelo ingresso na fábrica, pela via do “progresso” e da industrialização. Vencer na vida no mundo do Outro, apropriando-se dele e tornando-o seu pelo acesso aos seus signos. É esse universo de sentidos que ele compreende e com o qual dialoga, talvez como nenhum outro político da história do país. E é para estes pobres que seu governo significou inclusão social.

Marina, não. Ela se cria na floresta e é moldada por ela. Seu pai, migrante nordestino, tinha naquela região amazônica um ponto de chegada. Mesmo quanto a família tentava sair, era para o seringal que acabavam voltando. A iniciação política de Marina se dá nos “empates”, uma tática de resistência na qual homens, mulheres e crianças se dão as mãos para fazer uma corrente em torno da área ameaçada e impedir o seu desmatamento – e, com ele, sua expulsão daquele mundo. O mentor de Marina é Chico Mendes e a luta ali, naquele momento, é expressão de uma relação profunda com a mata, na qual um não se reconhece sem o

outro. É uma luta por permanência, não por partida.
(BRUM, 2014)

O perigo da “galvanização” é a sua função enquanto festividade ou excesso de distração diante da “pobreza” da experiência humana, enquanto desculpa para mais opressão e para que alguns valores – com o “progresso” – continuem vigentes. A descoberta de Benjamin é a importância dessa “pobreza”; ao confrontar “pobreza” e “galvanização” aparece a oportunidade de repensar os valores em jogo no repúdio à “pobreza”, do pensamento e do sentimento na “pobreza” e da “pobreza”. Desviando o debate destas considerações finais, lembro de um artigo de Eliane Brum para o *El País*. Publicado na época das conturbadas e das disputadas eleições presidenciais de 2014 (em setembro), o artigo diferencia as “pobrezas” de Lula e de Marina, ambos de sobrenome “Silva”.

De título “Os Silva são diferentes”, Brum maneja a colisão entre essas duas “pobrezas” – o que, creio, toca no debate acerca da diferença entre “galvanização” e “pobreza” que trago nesta etapa da pesquisa. Esse debate é ampliado e complexificado exatamente no que se refere ao espaço. Falo do espaço fragilizado do sertão – o lugar a ser abandonado – e da floresta – o lugar a ser destruído – e da maneira pela qual cada um dos personagens, Lula e Marina, lida com a fragilização. Lula e Marina são personagens no texto de Eliane Brum. Num texto escrito durante a campanha presidencial, eles são desejos e possibilidades de escolha. Destaco-os como personagens pois é interessante ler o que Brum escreve como uma ficção que encontra a realidade – e vice-versa.

É estranho e até contraditório colocar o exemplo de Marina e da floresta – da tentativa de evitar a sua expulsão daquele mundo, numa “luta por permanência, não por partida”, como diz Eliane Brum – para discutir “Experiência e pobreza”. No entanto, os “empates” como tática de resistência alertam para os corpos expostos – do espaço e das pessoas –, ameaçados, chamando a uma citação de Benjamin já colocada nessas considerações finais e que repito: “num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano” (1994, p. 115). Quando trago Marina, não a trago para que a floresta seja entendida como o seu “abrigo”, como o espaço para a sua experiência – da

maneira como Martin Heidegger o diz (2012) e que foi colocada em debate no terceiro capítulo desta investigação (“Dúvida”). Marina vem como um exemplo de ameaça pela existência de uma “diferença”: de um ameaçado que é um “outro” e que pode ser ameaça. Ela é uma ameaça diante de um entendimento de “abrigo” ou de “habitar” que justifica – por ser considerado uma “essência” – a proibição de outras narrativas. Ela é outra narrativa. A pessoa que resiste ao “progresso” se soma ao espaço que também é ameaçado. Estou nas alegorias, destacando a possibilidade de morte dos que resistem somada aos espaços que não têm o “habitar” desse “homem” de Heidegger como essência: “as personagens do drama trágico morrem porque só assim, como cadáver, podem entrar no reino da alegoria. Nelas, a morte não é a porta de entrada na imortalidade, mas no cadáver” (BENJAMIN, 2013, p. 235). Ambos, na exposição e na fragilidade, em possíveis mortes, são também possibilidades políticas de existência no mundo que agem no limite e na repressão promovidos no nome “progresso”, no nome do “homem”. Esse nome decide o que fazer, como ordenar, como condicionar, como disciplinar em prol de uma “experiência”: de um “habitar” essencial a uma “construção”, a um “pensamento”.

As considerações de Isabelle Stenger e de Walter Benjamin ao lado do artigo de Eliane Brum saltam aos meus olhos. A “arquitetura conceitual”, enquanto mais um “espaço fechado” (DELEUZE, 2010, p. 223) na arquitetura – no discurso da arquitetura –, enquanto minoria, nos escritos de Peter Eisenman, não investiga ou quer ser dado na “pobreza” da experiência humana. Em Eisenman, a “arquitetura conceitual” ainda é uma ferramenta, uma base onde se articulam tecnologias “humanas” e “materiais” (DELEUZE, 2013, p. 49) para a luta, para a disputa, para a tomada do poder. Ela existe, sim, como força, mas a sua capacidade e a sua vontade de subversão e de luta nos limites da arquitetura não se dão. Se antes pensava Peter Eisenman como um personagem trágico, agora desconfio desse “trágico” e o vejo como “patético” pois me comovo com sua batalha pela ordem do discurso.

O personagem trágico morre, tem um final trágico entre o rompimento e a impossibilidade. A “arquitetura conceitual”, por Eisenman, vive de querer o

poder e de, por isso, atacar o poder. De querer ordenar o discurso e de atacar a ordem do discurso. A excitação da tragédia está no impasse; entretanto, o personagem da escrita de Eisenman é disciplinado, protegido pela disciplina a ponto de limitar suas provocações, de se manter vivo num lugar privilegiado, de prever a reabsorção da sua subversão, esvaziando a possibilidade de tragédia e vetando fragilidades. Isso faz dele um personagem mais “patético” e menos “trágico” que faz da “arquitetura conceitual” a sua estratégia, o lugar onde ele coloca suas “táticas-termos” de modo a usá-las na batalha. Ele não toca nos limites, não é ameaçado – apesar de ser ameaçador a uma certa ordem do discurso na arquitetura. Ele não quer que a arquitetura transborde e rompa, seu espaço deve permanecer fechado e conservado. O personagem de Peter Eisenman é conformado na disciplina e é, também, um disciplinador que conforma. Há perigo nessa postura pois ela é insuficiente ao mesmo tempo que pode ser compreendida como o suficiente de subversão no discurso da arquitetura. Por que insuficiente? Pois falta ironia, pois a arquitetura ainda está demasiadamente preservada; pois falta, arrisco, menos “seriedade” nesse projeto de “arquitetura conceitual”: por isso coloco meu desejo em instigá-lo, em esgarçá-lo noutras ficções, noutras narrativas e formas a serem tramadas.

O que está em jogo são trabalhos por uma ou várias diferenças a surgirem nos limites, tensionando-os, periclitando-os – fazendo-os enfraquecer não para tomar o lugar de novos limites e exercerem poder sobre outros ou sobre os que exerciam poder anteriormente, mas sim para serem outras coisas e para indicarem outras possibilidades de existência. A diferença entre Lula e Marina em relação a seus espaços trazida por Eliane Brum diz algo sobre isso que coloco em debate na arquitetura estudada por Peter Eisenman. Aprendemos muito com Eisenman; é necessário, no entanto, apontar suas limitações – perceber que elas também nos limitam e que elas atendem a uma certa batalha pelo poder na cartografia das forças (DELEUZE, 2013, p. 37). O Memorial projetado por ele em Berlim segue uma cartografia das forças – afinal, por que ocupar uma imensa área central da cidade com um Memorial em que somos observados e vigiados por guardas, mesmo que aparentemente possamos nos esconder por entre os blocos?

São inegáveis o posicionamento político e a força de batalha de Peter Eisenamn; todavia, quais dos valores hegemônicos permanecerão caso a batalha no discurso da arquitetura seja vencida por ele? Não seria mais interessante ao pensamento e ao sentimento provocações que fossem mais do que a troca ou o rearranjo de quem está no poder? Talvez as grandes provocações sejam a impossibilidade de certos projetos que partem de outros valores, de outros motivos, de outras “fundações”, de outras “Terras”, de outros “homens” e que precisam de outros valores, de outros motivos, de outras “fundações”, de outras “Terras”, de outros “homens” para existirem.

Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... (“por” significa “em intenção de” e não “em lugar de”).

(DELEUZE, 2011, p. 16)

No caso da diferença entre Lula e Marina, a simplicidade grandiosa da “pobreza” (BENJAMIN, 1994, p. 117) está na fragilidade do sertão abandonado e da floresta ameaçada ao enfrentarem o “futuro”, na resistência ao “progresso” e ao “homem” a que somos fadados, que é entendido como destino. “Pátria educadora” para o que? Ensinar “arquitetura conceitual” para o que, em intenção de quem, para que “saúde”, para que “povo” por vir? Apenas para o que está previsto? Para as vidas e para as mortes previstas? Quais imprevistos são possíveis ocasionar – pensando a Escola de arquitetura como o lugar para esses imprevistos? Quais outras formas de vida e de morte poderiam existir para revelarem outras maneiras de pensar e de sentir hoje (STENGER, 2014)? Nessas se transformam minhas perguntas ao final desta dissertação.

Esta é a minha contribuição na tentativa de conjurar outros caminhos questionadores para a “arquitetura conceitual”. Prédios e cidades não precisam ser erguidos, necessariamente, para responder essas questões. O necessário é a fala, a discussão, o diálogo, a feitura de narrativas espaciais, de ficções que exercitem e que capacitem projetos a sobreviverem e a desafiarem os limites. Esses limites reprimem outras maneiras de viver e de morrer. A “arquitetura conceitual” já é

uma importante invenção, um importante movimento: ela precisa, entretanto, de mais rebeldia. Reclamo que ela seja tomada e remexida. Por que não começar com “Branco sai, preto fica” (2015), de Adirley Queirós? O que passaria se levássemos esse filme para as salas de aula dos cursos de arquitetura, se reclamássemos seu debate, se provocássemos textos a partir dele que desejam outros espaços, outras maneiras de pensar e de sentir em projetos, outras ficções?

6. Referências

2001: UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO. Stanley Kubrick, 1969.

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

Alien, o oitavo passageiro. Ridley Scott, 1979.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Mágia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLADE RUNNER. Ridley Scott, 1982.

BRANCO SAI, PRETO FICA. Adirley Queirós, 2015.

BRUM, Eliane. “Os Silva são diferentes”. *El país*. 2014.

Disponível em :
http://brasil.elpais.com/brasil/2014/09/01/opinion/1409578464_024733.html

Acessado em: 20/05/2015

Caché. Michel Haneke, 2005

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense. 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4*. São Paulo: Editora 34, 2012.

DERRIDA, Jacques. "An exchange between Jacques Derrida and Peter Eisenman". In: *Assemblage*, v. 12. Cambridge: The MIT Press, 1990.

Disponível em: <http://roundtable.kein.org/node/611>

Acessado em: 20/05/2015

EISENMAN, Peter. "Arquitetura e o problema da figura retórica". In: NESBITT, K. (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

EISENMAN, Peter. "Notes on conceptual architecture: Toward a definition". In: _____. *Inside Out: Selected Writings, 1963–1988*. New Haven: Yale University Press, 2004

EISENMAN, Peter. "Visões que se desdobram". In: NESBITT, K. (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica*. São Paulo: Cosac Naify, 2008

EISENMAN, Peter; KOOLHAAS, Rem. *Supercritical*. Londres: AA Publications, 2010.

EISENMAN, Peter. "Peter Eisenman about the Memorial". In: The Memorial of Murdered Jews in Europe. Background Information. Página da internet.

Disponível em: <http://www.stiftung-denkmal.de/en/memorials/the-memorial-to-the-murdered-jews-of-europe/peter-eisenman.html>

Acessado em: 25/06/2015

EISENMAN, Peter. *Written into the void*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2007

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense, 2001.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2013.

FRIED, Michael. "Arte e objetividade". In: Revista arte e ensaios, n.9, 2002.

Disponível em: ppgav.eba.ufrj.br/producao/arte-ensaios.9

Acessado em: 15/04/15

HITCHCOCK, Alfred; TRUFFAUT, François. *Dialogue between Truffaut and Hitchcock*. Nova York: Touchstone, 1985.

Histoire(s) du cinéma, Jean-Luc Godard, 1998.

KOOLHAAS, Rem. *S, M, L, XL*. Nova York: The Monacelli Press, 1995.

MORRIS, Robert. "O tempo presente do espaço". In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MORRISON, Toni. *Nobel Lecture, 7 de Dezembro, 1993*. Academia sueca.

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1993/morrison-lecture.html

Acesso: 29/09/14

OWENS, Craig. "Earthwords". In: *October*, vol. 10, 1979.

Disponível em: http://www.jstor.org/stable/778632?seq=2#page_scan_tab_contents

Acessado em: 23/06/2015

PIGNATARI, Décio. *Interessere*. 1974.

Disponível na página da web: <http://www.fundacaobienal.art.br/7bienalmercosul/en/decio-pignatari>

Acesso: 22/11/2013

O SACRIFÍCIO. Andrei Tarkovsky, 1986.

SPIRAL JETTY. Robert Smithson, 1970.

STENGER, Isabelle. "Gaia, the Urgency to Think (and Feel)". Palestra no colóqui *Os mil nomes de gaia: do Antropoceno à Idade da Terra*. Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.

Disponível em: <https://osmilnomesdegaia.files.wordpress.com/2014/11/isabelle-stengers.pdf>

Acessado em: 20/05/2015

VIRGEM. Antonio Cícero; Marina Lima, 1987.

WAGNER, Anne. "Reading Minimalism". In: BATTCKOCK, Gregory (Org.). *Minimal art: A Critical Anthology*. Berkley e Los Angeles: University of California Press, 1995.

THE ARTIST IS PRESENT. Marina Abramovich, 2009

THE WALL. Gordon Matta-Clark, 1976